

## **ŒDIPE ROI [ EDIPO RE ] – PIER PAOLO PASOLINI (1967)**

**Florence BERNARD de COURVILLE**

### **Bio-bibliographie**

Docteur en études cinématographiques de Paris III et qualifiée maître de conférences en esthétique et théories du cinéma, Florence Bernard de Courville travaille notamment, en lien avec la philosophie, sur les problématiques de la représentation et de l'imitation. Elle est l'auteur de *Nietzsche et l'expérience cinématographique : le savoir désavoué* (L'Harmattan, 2005), et du *Double cinématographique : mimésis et cinéma* (L'Harmattan, 2011). Elle est l'auteur d'*Œdipe roi de Pasolini : poétique de la mimésis*, préface d'Hervé Joubert-Laurencin (L'Harmattan, 2012).

### **Contenu intervention**

*Œdipe roi* de Pier Paolo Pasolini (1967) apparaît à la fois comme l'adaptation originelle du mythe d'Œdipe et comme la réécriture de la tragédie antique de Sophocle, *Œdipe roi* ( - 425 av. JC ).

Sa recherche formelle – le film est l'un des plus énigmatiques et les plus complexes de Pasolini – met en jeu les relations entre littérature et langage cinématographique, à un double niveau puisque doit être également interrogé la pratique créatrice de l'auteur dans son rapport à la posture stylistique de l'intellectuel, tour à tour penseur, poète, dramaturge et cinéaste.

Dans une perspective intertextuelle, la pièce de Sophocle, doublement dépaysée dans le temps et dans l'espace et traitée sur un mode archaïque et onirique, est réinterprétée à la lumière des thèses freudiennes sur le « complexe d'Œdipe », qui rendent le film éminemment autobiographique.

L'adaptation de la tragédie dans la partie mythique centrale devient la pré-histoire inconsciente de l'histoire pasolinienne relatée dans les fragments impressionnistes du prologue, moderne, et de l'épilogue, contemporain de la sortie du film. De la cristallisation initiale de l'enfance à la sublimation finale réfléchi par le vecteur du poète adulte, le film est d'abord un cheminement vers la lumière, dans lequel Pasolini dresse son autoportrait en l'associant à la figure légendaire du héros tragique et interroge par cette voie la condition humaine et la portée universelle du mythe.

La pièce devient dès lors la voie(x) d'une mise en question du présent, à travers laquelle Pasolini renoue avec la fonction originelle de la tragédie, à la fois politique puisqu'elle réfléchit au rôle de l'homme et de l'artiste dans la cité, et religieuse. Transposée dans un univers primitif et barbare, la partie mythique, qui repose sur une inversion d'une esthétique du sacré, interroge ce moment tragique où l'art remplace la religion. *Œdipe roi* apparaît dès lors comme un poème en forme de cri de désespoir. Le mutisme d'Œdipe, ses gestes, les symboles et les signes introduits au cœur du syncrétisme culturel de la partie mythique, témoignent de l'abandon des hommes par les dieux, qui est aussi ce qui fonde le tragique moderne. Celui-ci sera traduit dans l'errance finale d'un Œdipe-Pasolini, un Pasolini-roi jouant de la flûte, parcours d'un poète engagé qui est d'abord et avant tout acte résistant.

La ré-appropriation singulière du mythe et de la pièce devient l'enjeu d'un questionnement sur le cinéma. L'identification de Pasolini à la figure d'Œdipe, le syncrétisme culturel, la notion même de réécriture, l'ivresse des mouvements de caméra sont emblématiques de la théorie pasolinienne du « cinéma de poésie », sorte de nouveau discours indirect libre, qui est aussi la forme du regard à la fois prosaïque et sublime, modelé par la réalité et la matière que Pasolini porte sur le monde, déchiré, contradictoire, mais qui cherche sans cesse la voie de la réconciliation.

## Conférence

Je crois qu'il faut moins d'académisme pour aborder *Œdipe roi* qu'une certaine liberté, la liberté d'être possédé, rebuté même par un ensemble de « maladroites ». Ce film est un chemin vers la lumière, ce qui est en soit un paradoxe puisque il s'achève sur la perte de la vue. Beaucoup de lumières éclatent dans le film.

C'est un film important de l'histoire du cinéma même s'il n'est pas reconnu comme tel. Lorsque l'on évoque Pasolini, sont privilégiés plutôt *L'Evangile selon Saint Matthieu* (1964) ou *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975) et pourtant *Œdipe roi* est un film de penseur, avec une vraie posture intellectuelle, et en même temps il est très beau. C'est un vrai film de cinéaste. En témoigne la très belle beauté formelle du prologue et de l'épilogue. Le poète des mots trouve la poésie de l'image. On peut parler d'une beauté funèbre.

C'est le film de la contamination, de l'impureté, de la malédiction, il est « purement impur », aurait pu dire le grand critique et théoricien de cinéma André Bazin. Pasolini ne pouvait que s'intéresser à l'impureté de l'adaptation, d'où vient, peut-être, son obsession de la réécriture.

L'adaptation est ici virtuellement puissante pour qui veut s'en emparer, hallucinée par des images suggestives, de nouveaux champs inspirés par le faire cohabiter, le fait de rendre familières les choses étrangères. On pourrait parler dans *Œdipe roi* d'un ordonnancement du désordre, désordre bien relatif, qui serait plus exactement le sur-ajout, la rencontre, sur-ajout de la réflexion freudienne du mythe, rencontre de Sophocle et Freud.

Il ne s'agira pas ici de produire une étude historique qui situerait les œuvres dans le contexte social, religieux, historique ou artistique de l'époque, mais de saisir la description par Marc Gervais d'une œuvre « déchirée, contradictoire, marquée par une sorte d'hystérie apocalyptique mais qui, par les moyens de l'art, cherche sans cesse le lieu et l'instant de la réconciliation ».

Je ne parlerai pas en philologue, menant une comparaison terme à terme de l'une des œuvres avec son origine, la tragédie grecque, mais en stylisticienne, en esthéticienne, tendant à éclairer l'œuvre pasolinienne à travers, déjà, cette phrase de Jean-Claude Biette, assistant réalisateur du film, dans *Poétique des auteurs* : « C'est avec une joie cruelle que les films imparfaits, rugueux, et parfois maladroits de Pasolini [...] s'acharnent sur le corps embaumé du cinéma. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> - BIETTE Jean-Claude, *Poétique des auteurs*, Paris, Editions de l'Etoile, 1988, p.87.

## LE CONTEXTE DE L'ŒUVRE

Au moment où Pier Paolo Pasolini (Bologne 1922 – Ostie 1975) tourne *Œdipe roi* [*Edipo re* : 1967], il a déjà, même s'il est venu relativement tard à la mise en scène, réalisé neuf films (dont *Accattone*, sa première réalisation en 1961, et *L'Évangile selon Saint Matthieu* en 1964), il est un écrivain reconnu (Alberto Moravia le tint, dès la fin des années 50, pour le plus grand poète de sa génération), et il s'impose comme un théoricien reconnu pour ses réflexions à la fois linguistiques, stylistiques et cinématographiques.

### *Pasolini sémiologue*

Pasolini fut l'un des premiers dans le monde et probablement le premier en Italie à proposer une sémiologie du cinéma. Entre 1965 et 1967, il a notamment écrit « Le cinéma de poésie »<sup>2</sup>, « La langue écrite de la réalité ». 1967 est l'année de « Etre est-il naturel ? ». Ces essais rassemblés en 1971 dans *L'Expérience hérétique*, trouvent leurs prémises dans *Ecrits sur le cinéma*<sup>3</sup> ou *Poésies en forme en rose*<sup>4</sup> dans lesquels Pasolini glisse de la stylistique littéraire à l'esthétique du cinéma.

Ainsi, le cinéma est déterminé comme la langue écrite de l'action. Le cinéma est « la langue écrite de la réalité », la réalité devenue discours. Selon Pasolini, la réalité est reproduite par le cinéma à travers sa langue propre, le cinéma représente la réalité à travers la réalité : « Concrètement, à travers les objets de la réalité qu'une caméra reproduit, moment après moment. »<sup>5</sup> Le cinéma, parce qu'il reproduit la réalité, finit par renvoyer à l'étude de la réalité.

Pasolini dégage de la contamination possible entre philologie et cinéma les notions de « subjective indirecte libre » et de « cinéma de poésie », et ce, dès 1965, deux ans avant *Œdipe roi*.

*Œdipe roi* porte la théorie pasolinienne du « cinéma de poésie ». Film parmi les plus complexes, il est sans aucun doute son œuvre filmique la plus personnelle.

---

<sup>2</sup> - « Le cinéma de poésie » est le premier texte « sémiologique » sur le cinéma.

<sup>3</sup> - PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits sur le cinéma*, textes rassemblés, traduits et préfacés par Hervé Joubert-Laurencin, Presses Universitaires de Lyon/Institut Lumière, 1987. Les *Ecrits sur le cinéma* reprennent entre autres des articles de *Reporter*, de *Vie nuove*...

<sup>4</sup> - PASOLINI Pier Paolo, *Poésies en forme de rose*. Dans cet ouvrage paru en 1964, l'auteur a rassemblé ses articles de « théorie » du cinéma, parmi ses textes sur la langue et la littérature étrangère.

<sup>5</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Sur le cinéma », *L'Expérience hérétique – langue et cinéma*, trad. de l'italien Anna Rocchi-Pulberg, Paris, Payot, 1976, p.199.

### *Une nouvelle ère du cinéma pasolinien*

*Œdipe roi* inaugure une nouvelle ère du cinéma pasolinien. Il s'éloigne de la réalité sociale contemporaine qu'il avait mise en valeur dans *Accattone* ou *Mamma Roma* (1962), pour, par le biais du mythe, exacerber la présentation d'une autre réalité, trouvant son origine dans la Grèce ancienne et pré-historique.

*Œdipe roi* est le premier film d'une trilogie ainsi nommée par son auteur « trilogie antique ». Celle-ci rassemble l'adaptation du mythe d'Œdipe, *Médée* [*Medea* ; 1970] adapté de la tragédie d'Euripide, qui met en scène le conflit entre « les forces du passé » et le monde moderne avec Maria Callas dans un rôle-titre étonnamment presque muet, et *Carnets de notes pour une Orestie africaine* [*Appunti per un Orestiade africana* ; 1976, ré : 1969]. Film esquisse d'un film d'après Eschyle qui avorta en cours de route, *Carnets de notes pour une Orestie africaine* reste un magnifique témoignage sur ce qu'est le cinéma, une réflexion ardue et inédite sur la place que le cinéaste se donne dans l'acte de production.

Le point de jonction de ces trois films est ainsi une commune inspiration de mythes universels, de figures désormais inscrites dans l'inconscient collectif. Ces trois œuvres partagent aussi ce « *mélange de réalisme et de mythologie imaginaire, de sculpture moderne et de fausse préhistoire* » dont parle Dominique Noguez, un commentateur de Pasolini, qui dépeindra par un mot « *toute cette féerie sous-prolétarienne, ce bric-à-brac de tiers monde, cet exotisme hétéroclite et superlatif, ce style d'Eisenstein marocain ou de Fellini de banlieue ouvrière. Ce mot n'existait pas avant Pasolini. Il existe désormais : pasolinien.* ».

### **LA STRUCTURE DE L'ŒUVRE – TROIS / DEUX / UN**

Si la structure du film semble simple, elle est en réalité très complexe, car reposant sur plusieurs combinaisons narratives qui pourraient être résumées par trois chiffres : Trois-Deux-Un

#### *Trois*

La structure la plus manifeste d'*Œdipe roi* est ternaire. Le film est, de fait, séparé en 3 parties, par deux raccords brutaux. Trois moments, trois mouvements se différencient fortement par l'époque, les costumes, l'emploi des focales.

Le premier constitue le prologue du film, il se situe dans les années 20 en Italie. Genèse moderne du mythe d'Œdipe, il présente la proximité affectueuse d'un petit garçon et de sa mère.

La deuxième partie du film représente la tradition mythologique de l'histoire d'Œdipe qui devient à la moitié du récit l'adaptation proprement dite de la pièce de Sophocle, dont Pasolini reprend dialogues et narration. Ici les costumes ne sont plus du tout d'époque. Ce second épisode opère un double dépaysement dans le temps – l'Antiquité grecque – et dans l'espace – le Sud marocain. Cette partie centrale tenue par Pier Paolo Pasolini comme une « préhistoire »<sup>6</sup> est imprégnée d'onirisme. « *Absolument fantaisiste, au sens fort du mot* »<sup>7</sup>, elle fut considérée, sans qu'aucun élément ne l'indique cependant formellement, par l'auteur, comme un long rêve.

La troisième partie, qui constitue l'épilogue (arbitraire selon Pasolini lui-même) du film, est strictement contemporaine de la sortie du film. Plusieurs plans documentaires de la ville de Bologne sont là pour en attester. Elle présente un homme aveugle possédant les traits d'Œdipe, déambulant dans la cité italienne des années 60, il est accompagné d'un homme que l'on reconnaît comme le messager de la partie mythique. Pasolini reprend ici la suite d'*Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* qui met en scène l'errance d'Œdipe, devenu aveugle après la découverte tragique de l'assassinat de son père et l'inceste dont il a été l'auteur.

Le prologue et l'épilogue, modernes, presque muets, constituent une double parenthèse qui entoure le récit central, l'adaptation du mythe, en proposent le préambule et la conclusion et composent un développement narratif linéaire.

### *Deux*

Une série d'analogies entre le prologue et l'épilogue, modernes, les unit l'un et l'autre en un seul bloc, qui s'oppose à la partie antique. Ces similitudes du prologue et de l'épilogue renforcent la dualité avec la partie mythique. Par exemple, les décors sont symétriques : dans l'épilogue, Œdipe et Angelo repassent devant la maison du prologue, ou encore le film retourne, en fin de parcours, au pré symboliquement maternel, il se clôt sur du vert, sur de l'herbe plein cadre mais il est vidé des personnages intégrés dans le plan du prologue. Tout reprend toujours, mais reprend autrement. Telle est la grande idée pasolinienne. De plus, *Œdipe roi* repose sur l'opposition de deux styles<sup>8</sup>, dont l'un est donné par les fragments

---

<sup>6</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni », *Cahiers du cinéma*, n°192, juillet-août 1967.

<sup>7</sup> - JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Œdipe roi », *Pasolini, Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1995, p.221.

<sup>8</sup> - La structure de *Porcherie* repose précisément sur la conjonction et l'opposition de deux styles. Entre les deux épisodes, un certain nombre de points communs : tons atténués des couleurs (jaunes et verts du désert, blancs, gris ou verts du palais allemand), cadrages en gros plan des visages, sens de l'ellipse, mélange assez étrange de partitions musicales de nature différente. Marc Gervais relève la présence d'une musique arabe, d'une musique

impressionnistes du prologue et de l'épilogue qui contrastent avec les couleurs fauves de la partie mythique. En ce sens, Pasolini élabore une combinaison narrative<sup>9</sup>.

Selon le cinéaste lui-même, *Œdipe roi* est quaternaire, en tant que le quatre est aussi un multiple de deux. Il est composé de quatre parties, comprenant le prologue, l'épilogue, la partie centrale et sa division en deux : le socle mythique précédant Sophocle et l'adaptation proprement dite de la pièce de Sophocle. Ce quatre renforce les symétries duelles<sup>10</sup>, sous-tendant une nouvelle opposition entre, d'une part, la vie d'Œdipe, autrement dit, ce qui précède et rend possible la tragédie, et d'autre part, la tragédie elle-même : *Œdipe roi*.

Cette division en deux ou en quatre pourrait être mise en œuvre à propos du meurtre du Père, de Laïos qui césure le film, et peut le fragmenter en deux parties. Il va permettre la mise en œuvre du destin. C'est la césure tragique dont parle Friedrich Hölderlin dans sa traduction d'*Œdipe roi* de Sophocle, *Œdipe le tyran*, et dans les notes qui l'accompagnent, *Remarques sur Œdipe*<sup>11</sup> et qu'il définit ainsi : « Le *transport*<sup>12</sup> tragique, le rythme est divisé et, dans ses deux moitiés, se rapporte de telle sorte à lui-même que celles-ci apparaissent à égalité de poids »<sup>13</sup>.

## Un

Pasolini crée une totalité synoptique. *Œdipe roi* fonctionne comme en miroir. De nombreuses répétitions ont lieu entre les différentes séquences, malgré la diversité des repères spatio-temporels.

La position du père s'accouplant avec la mère dans le prologue est identique à celle qu'adopte Œdipe avec Jocaste pendant leur première nuit d'amour.

Dans l'épisode central, dans le plan qui suit les révélations de Tirésias, le visage de Jocaste a les mêmes expressions que celui de la mère dans le prologue, dans la scène du pré.

Le cri de l'enfant qui conclut le prologue, « Maman » est le même que celui de l'enfant qu'abandonne le serviteur de Laïos sur le Mont Cithéron.

---

de chambre de Mozart, d'une musique médiévale, d'une musique pour harpe et d'un chant populaire des SS. Cf. GERVAIS Marc, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Seghers, 1973, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n°73, pp.94-100.

<sup>9</sup> - Cf. PASOLINI Pier Paolo, « Eloge de la barbarie, nostalgie du sacré », *Entretiens de Jean Dufлот avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond, 1970, p.97. De nombreux films de Pasolini reprennent cette idée de la combinaison narrative : *Théorème* mais aussi *Porcherie*, le film le plus agressivement formel de Pasolini. Selon les dires de l'auteur, « l'idée formelle qui a inspiré » *Porcherie* est le « lien poétique » qui anime le film jusqu'à le constituer. Pasolini fait « alterner un épisode muet et méta-historique et un épisode parlé et historique ».

<sup>10</sup> - JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi* : Trois-Deux-Un », op.cit., p.222.

<sup>11</sup> - HOLDERLIN Friedrich, *Remarques sur Œdipe*, in *Oedipe le tyran*, trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Christian Bourgois éditeur, 1998.

<sup>12</sup> - Le mot transport désigne ici le « moment » tragique du retournement (révolte ou volte-face).

<sup>13</sup> - HOLDERLIN Friedrich, *Remarques sur Œdipe*, op.cit., p.209.

Entre les différentes parties, en un seul bloc contigu, circule une récurrence des couleurs bleu pâle et rose pâle, et du bleu soutenu et de l'ocre. La structure ternaire de l'œuvre se dissout au profit d'un lien poétique unissant les parties modernes et la partie mythique. Les trois parties du film riment, elles sont reliées esthétiquement : il y a des similitudes entre les couleurs des trois épisodes. Les douces couleurs du prologue et de l'épilogue resurgissent dans l'adaptation proprement dite du mythe. Dans les fragments impressionnistes du prologue et de l'épilogue, comme au sein des couleurs baroques de la partie centrale, Pasolini crée un motif né du mélange d'un bleu soutenu et de l'ocre, et un autre fondé sur l'alliance du bleu pâle et du rose. Le bleu roi des volets de la maison du prologue, dans laquelle naît l'enfant, est identique à celui de la robe portée par Jocaste dans la partie mythique. Dans le prologue, le chapeau bleu ciel porté par Silvana Mangano est associé à l'ocre de la bordure de la porte, et au reflet ocre sur l'enfant au balcon. Dans la partie mythique, la montagne laisse apparaître un liseré bleu. Le bleu a une fonction mélodique qui joue en contrepoint avec le rouge du désert et du soleil, et en harmonique avec les vêtements indigo barbares (les vêtements de l'oracle, de Jocaste, des chœurs de femmes habillées par Danilo Donati). Les couleurs foisonnantes de la partie mythique surgissent sous forme de taches fulgurantes dans la pâleur du prologue et de l'épilogue. Dans l'épilogue, la prostration d'Œdipe vagabond, assis sur les marches d'une église, laisse découvrir une multitude de vêtements pastel, pâles à force d'être bleus et roses. Ces couleurs habillent les chœurs de femmes de la partie mythique, au point de désorganiser, par leur pâleur, la puissance baroque du soleil, du rouge du désert, des vêtements indigo barbares. Ces audaces de vision participent de nombreuses autres similitudes. Ainsi, dans la prairie natale, des jeunes filles courent, crient, joyeuses, autour de l'enfant. Il y a également des prairies, des fleurs et des jeunes filles dans le palais marocain de Jocaste. Les scènes sont couplées et se répondent.

### **L'ADAPTATION DU TEXTE 'ŒDIPE ROI DE SOPHOCLE : UN PROCÉDE CITATIONNEL ?**

Le premier titre de travail d'*Œdipe roi* est « Fils de la Fortune », tiré d'une remarque de Sophocle, ce qui pose déjà l'enjeu de la réécriture, de la réappropriation. La partie mythique est un mélange, elle s'appuie à la fois sur le mythe d'Œdipe et sur son adaptation par Sophocle.

Comme nous l'avons dit, l'épisode central est divisé en deux parties : le socle mythique précédant et décrivant la tragédie de Sophocle et la reprise de la tragédie elle-même. La



première partie de l'épisode central représente la préhistoire de l'adaptation de la pièce de Sophocle, elle est la recherche de cette histoire. La seconde partie de la partie mythique est l'adaptation proprement dite de Sophocle qui narre, selon Hervé Joubert-Laurencin, « *l'histoire d'un présent brutal déterminé par une préhistoire personnelle noire et inconsciente, façonnée par le destin. La première partie représente cette préhistoire* »<sup>14</sup>. La tragédie devient « *l'histoire de la recherche d'une histoire, enfouie dans le passé, à l'aide de mots, de témoignages concordants et d'efforts de mémoire, histoire ancienne qui n'est autre que ce que [le premier mouvement] vient de montrer au présent* »<sup>15</sup>.

Dans la pièce de Sophocle, le futur des événements survient avant leur passé. Le film de Pasolini restaure le temps dont s'était départie la pièce originelle. La pièce de Sophocle concentre l'action en une journée, en une « révolution du soleil », expliquera Aristote dans la *Poétique*, de la recherche d'un *pharmakon* pouvant guérir Thèbes de la peste au dévoilement de la vérité, d'Œdipe parricide et incestueux qui permettent de *raconter* l'histoire d'Œdipe. Pasolini restitue la linéarité de l'histoire.

Le scénario d'*Œdipe roi* n'est pas un scénario original, il procède d'un texte littéraire, théâtral. Pasolini non seulement l'adapte, mais plus encore, inscrit, dans sa langue, *une autre forme*, le texte tragique. Pasolini n'adapte pas le texte de Sophocle, il le cite explicitement. Les dernières paroles de l'Œdipe du film sont la traduction mot à mot de l'adaptation par Pasolini de la fin d'*Œdipe à Colone* : « *O, lumière que je ne voyais plus, qui avant était en quelque sorte mienne, maintenant tu m'éclaires pour la dernière fois* ».

L'adaptation de la pièce de Sophocle affecte, non pas la forme narrative, mais le mode du récit. En effet, non seulement Pier Paolo Pasolini cite Sophocle, mais au moment précis du raccord entre la tragédie grecque et le film, Pasolini apparaît en personnage. Il tient le rôle du grand prêtre, qui vient se faire la voix de tous les Thébains pour réclamer au roi thaumaturge d'intercéder auprès des dieux afin de sauver la ville de la peste. « *J'ai tenu le rôle du grand prêtre pour deux raisons : parce que je n'avais pas trouvé de personne adéquate, et parce que la longue phrase que je récite est la première du texte de Sophocle – la tragédie commence ainsi – et il me plaisait, en tant qu'auteur, d'introduire moi-même Sophocle dans*

---

<sup>14</sup> - JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi* : Trois-Deux-Un », *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p.224.

<sup>15</sup> - *Ibid.*

le film. »<sup>16</sup> Pasolini fait ici sa première apparition à l'intérieur d'un de ses films de fiction, habillé d'une longue robe et le visage auréolé de petits coquillages tenus par du raphia.

Au moment de ce raccord, Pasolini redouble la structure dramatique de l'œuvre de Sophocle, en introduisant de la théâtralité. Devant le palais de Thèbes, Œdipe se produit dans l'espace et dans le temps de la représentation théâtrale, dans une mise en forme visible du processus scénique. Les auditeurs sont disposés en cercle autour du parvis du palais de Thèbes, figés. L'espace est celui de l'*agora*. Les plans sont fixes et concrets, les plans généraux sont aussi appuyés que les gros plans, les entrées et sorties de champ des personnages sont exceptionnelles, comme au théâtre.

Pasolini cite Sophocle, mais sous une forme fragmentée. Il supprime la tirade prophétique d'Œdipe, par laquelle débute le premier épisode d'*Œdipe roi* de Sophocle, les interventions chorales. Jocaste est devenue presque muette. Dans le texte originel, elle intervenait par exemple dans la dispute entre Créon et Œdipe dans le deuxième épisode. Au moment de cette dispute, elle apparaît à l'image, dans un autre lieu. La narration est trouée, fissurée, incroyable : pourquoi le serviteur révèle-t-il tout à coup les événements ? Seule la série des analogies et des similitudes raconte l'histoire, seul l'esprit du spectateur qui connaît l'intrigue, raccorde, rend cohérent, ce qui n'a pas réellement de lien logique. *Œdipe roi* n'obéit pas aux règles et aux conventions ordinaires de l'adaptation. La disproportion est de mise : les détails sont énormément dilatés, les points considérés comme importants sont rapidement contés. La différence la plus significative entre le film et la tragédie grecque concerne l'acheminement vers la découverte de la vérité : dans le texte de Sophocle, la prise de conscience était progressive, tout au long d'une série de rencontres et de dialogues, dans le film, elle est mystérieusement intériorisée, presque supposée dès le début – Œdipe appelle Jocaste « mère » avant que ses craintes se soient avérées exactes. Cette prise de conscience se traduit presque uniquement en images : les dialogues sont rares, les silences sont longs, les crises de colère soudaines et féroces. Des dissemblances marquent le passage d'*Œdipe roi* de Sophocle au film de Pasolini, des silences affleurent, des ruptures sont neutralisées. La vérité sur la naissance d'Œdipe est très brièvement contée. Le dénouement reste en suspens : une ellipse importante interrompt la progression de l'intrigue et la révélation de la naissance d'Œdipe ; en effet, entre l'entrée en scène du serviteur de Corinthe venu annoncer la mort de Polybe et le moment où Œdipe va voir le berger de Thèbes, témoin de la tuerie et de l'assassinat de Laïos,

---

<sup>16</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Venise 67 », « Entretien de Pier Paolo Pasolini avec Jean-André Fieschi », *Cahiers du cinéma*, n°195, novembre 1967.

aucune indication causale n'est donnée, le spectateur ignore le cheminement nécessaire à l'avènement de la vérité.

Les dialogues des épisodes adaptés des vers de Sophocle peuvent prendre le parti du prosaïsme.

Pasolini matérialise directement le fait que le texte de Sophocle est *lu*, qu'il est une *traduction*. Pasolini cite Sophocle et ce système de citation directe, immédiate, exhibe le geste traducteur jusqu'à faire du film le récit du texte originaire. La post-synchronisation en témoigne. Au moment du raccord entre le film et la tragédie grecque, Pasolini use, de manière visible, du procédé de post-synchronisation. Barthélemy Amengual parle du doublage pasolinien comme « *le moyen le plus commode de "distanciation", la matérialisation la plus directe du fait que nous [...] lisons un texte dans sa traduction* »<sup>17</sup>. La post-synchronisation transforme les paroles en récitation désincarnée et permet la visualisation directe du texte.

Pasolini retourne sur les pas de l'œuvre de Sophocle, en s'attachant autant au mythe qu'à la pièce, produisant ainsi un décentrement narratif où il inscrit sa propre histoire, dresse son autoportrait, et relate son propre complexe d'Œdipe.

## L'AUTOBIOGRAPHIE

*Œdipe roi*, de l'aveu même de l'auteur, est « *le plus autobiographique de [ses] films* »<sup>18</sup>.

« *La différence profonde entre Œdipe et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique, alors que les autres ne l'étaient pas ou l'étaient moins, ou du moins l'étaient presque tous inconsciemment, indirectement. Dans Œdipe, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe* », affirme Pasolini dans les *Cahiers du cinéma* en 1967<sup>19</sup>. Ces dires sont confirmés par Dominique Noguez, déclarant que nous sommes devant un « *faux Œdipe roi* »<sup>20</sup> : il conçoit le film comme un autoportrait de

---

<sup>17</sup> - AMENGUAL Barthélemy, « Les Mille et une nuits ou les nourritures terrestres » in *Pasolini II : un « cinéma de poésie* », Lettres modernes Minard, coll. « Etudes cinématographiques », 112-114, 1977, p.181.

<sup>18</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni », *Cahiers du cinéma*, n°192, juillet-août 1967.

<sup>19</sup> - PASOLINI, « Discours sur le plan-séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité », *Cahiers du cinéma*, n°192, juillet-août 1967, p.31.

<sup>20</sup> - NOGUEZ Dominique, « L'Œdipe de Pasolini » in *Ca cinéma* n°2 (1<sup>ère</sup> année), octobre 1973. Voir aussi « Pasolini-Roi. Essai de célébration en forme d'énigme » in *Nouvelle revue française*, n°196, avril 1969.

Pasolini : un « *Pasolini-Roi* »<sup>21</sup>. Hervé Joubert-Laurencin, dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, note, à partir des analyses de Dominique Noguez, qu'*Œdipe roi* est le « moi » de Pasolini<sup>22</sup>. Le prologue reconstitue, en costumes, la petite enfance de Pasolini. Il revient sur les lieux de son enfance en recréant le village de Sacile, à San Angelo Lodigiano, en Basse-Lombardie<sup>23</sup>. Le père du bébé est militaire, comme l'était le père de Pier Paolo Pasolini. L'épilogue propose une vision globale de Pasolini adulte comme le prologue donnait une vision synthétique de son enfance. Il présente Œdipe, vagabond aveugle, joueur de pipeau, marchant avec son compagnon Angelo sous « les Portiques de la Mort » de la ville de Bologne. Comme le rappelle Hervé Joubert-Laurencin<sup>24</sup>, Bologne est le lieu de la naissance de Pasolini, le lieu de ses 18 ans, de l'apprentissage du savoir, de l'Université. Bologne est la ville de la Raison, elle représente la Cité d'Athéna. Il remarque que les arcades sous lesquelles apparaissent Franco Citti et Ninetto Davoli sont les « Portiques de la Mort », à savoir, selon un témoignage de Pasolini, son « *plus beau souvenir de Bologne* », car ils représentent l'endroit où il acheta ses premiers livres, à l'âge de quinze ans. Le long poème autobiographique inachevé *Who is me (poeta delle ceneri)* de l'été 1966 (antérieur à *Œdipe roi*), fait de ce lieu, plus encore que le symbole de la vie intellectuelle, le point même de l'origine de la vie de Pasolini : « *Je suis quelqu'un qui est né dans une ville pleine d'arcades en 1922* »<sup>25</sup>. Comme le constate Hervé Joubert-Laurencin, Œdipe moderne, contemporain, représente l'activité adulte de poète de Pasolini, organisée autour de deux pôles : d'abord il joue pour la bourgeoisie une musique ancestrale japonaise sur les marches de l'église, représentant ainsi le poète décadent hermétique qu'il est, puis il joue pour les ouvriers devant les usines un chant révolutionnaire propre à la résistance italienne, symbolisant l'engagement du poète auquel il adhère<sup>26</sup>. Œdipe, surgit dans le film du seul nom qui constitue son histoire, il est imprégné de l'histoire de Pasolini, de sa généalogie, de sa mémoire. Pier Paolo Pasolini assigne au personnage des éléments de sa propre vie, des « autobiographèmes ». Il est le sujet

<sup>21</sup> - Cité in JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi : Trois-Deux-Un* », *Portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p.222.

<sup>22</sup> - *Ibid.*

<sup>23</sup> - Hervé Joubert-Laurencin note que la place du village qui apparaît dans le film, avec son monument aux morts, ressemble à la Casarsa de l' « Iconographie jaunie. Notes pour un poème photographique » qui clôt *La Divine Mimésis (La Divine Mimésis)*, trad. de l'italien par Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980, image n°24), ce qui ajoute encore à l'aspect à la fois synthétique et symboliquement originaire de la reconstitution du prologue. Cf. JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi : Trois-Deux-Un* », *Portrait du poète en cinéaste*, op.cit., note 8, p.220.

<sup>24</sup> - *Ibid.*, p.221.

<sup>25</sup> - PASOLINI Pier Paolo, *Qui je suis*, trad. de l'italien Jean-Pierre Mileli, Arléa, 2002, p.12 et p.15, *Avec les armes de la poésie...*, Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini, Milan, Garzanti, 1984, diffusé par la Maison des Cultures du Monde, p.48.

<sup>26</sup> - JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi : Trois-Deux-Un* », op.cit., p.222.

à part entière de cette fiction. Il s'engage dans l'autobiographie en mettant en scène une fiction et en s'y impliquant. A travers Œdipe, émerge une figure possible de lui-même. Ainsi, selon le vœu qu'il exprime dans *L'Expérience hérétique*, une possibilité nouvelle se présente : « parler indirectement – à travers un quelconque alibi narratif – à la première personne »<sup>27</sup>. Le personnage devient un prétexte.

Œdipe apparaît comme le double de Pasolini. *Œdipe roi* est un autoportrait qui vise à définir la place que le cinéaste s'assigne lui-même dans le schéma autobiographique. Le nom d'Œdipe est la mémoire dérivée de son histoire.

Pasolini, s'identifiant à Œdipe, se confondant avec lui, use du mode mimétique. Il ne s'agit pas tant dans *Œdipe roi* d'un autoportrait de Pasolini, que d'une confusion, d'une assimilation, d'une interaction, entre le cinéaste et le personnage. Le réalisateur s'« assortit » à Œdipe pour raconter son histoire propre, en convoquant la sienne.

Cette reprise est caractéristique du cinéma de poésie.

## LE CINEMA DE POESIE

C'est en 1965 que Pasolini met au jour l'idée du « cinéma de poésie ». Sous ce terme, Pasolini caractérise des films dans lesquels le cinéaste s'identifie au personnage. La posture de l'intellectuel devient celle du cinéaste. C'est à propos de *L'Evangile selon Saint-Matthieu* qu'il réalise en 1964, que Pasolini exprime l'idée du « cinéma de poésie » : Pasolini se présente comme athée, et Saint-Mathieu comme un croyant, pour présenter son Evangile, il doit s'immerger dans l'âme de son personnage et montrer le monde tel qu'il est vu par les yeux d'un croyant. Il y a dédoublement de l'auteur et du personnage.

De même, dans *Œdipe roi*, nous l'avons dit, Pasolini s'assortit à Œdipe, il met en scène un mouvement de confusion entre l'instance-auteur et l'instance-personnage. Il s'immerge dans l'âme de son personnage, s'identifie à lui, non seulement au niveau du récit, mais au niveau de la mise en scène, par une caméra subjective.

### *La caméra subjective*

Dans *Œdipe roi*, rien n'est donné au spectateur que le personnage n'ait d'abord vu ou qu'il ne soit déjà en train de vivre. Des plans sans Œdipe, en panoramique ou en travelling le plus souvent, donnent le point de vue du héros, puis Œdipe entre dans ce même champ et s'offre

---

<sup>27</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, op.cit., 1976, p.155.

au témoignage objectif. Le voyant est vu, mais le spectateur n'a aucune avance sur lui. Pasolini ne fait à ce principe que de très rares entorses : lorsque Jocaste reçoit le vieux berger de Laïos, et lorsque Œdipe, affolé par les prédictions de l'oracle de Delphes, fuit la cour de Polybe. Sur la route de Thèbes, Œdipe se retrouve à quatre reprises devant un carrefour. A chaque patte d'oie du chemin, refusant de choisir la route à prendre, il tournoie sur lui-même, les yeux clos. Au moment où Œdipe est de nouveau en marche, Pasolini accorde à deux reprises un avantage au spectateur sur Œdipe. Seul le spectateur voit la borne que le héros a laissée derrière lui, sur laquelle on peut lire (en caractères latins, anachronisme marquant du film) le nom de la ville où il va. Pasolini n'accorde réellement cet avantage au spectateur que deux fois. Les deux autres, Œdipe voit la borne.

Pasolini montre la vision d'Œdipe. Dans *Œdipe roi*, la caméra est subjective, elle est focalisée. La distinction s'évanouit entre ce que voit subjectivement le personnage et ce que restitue objectivement la caméra, non pas au profit de l'un ou de l'autre, mais parce que la caméra prend une présence subjective, acquiert une vision intérieure.

A quoi correspond cette vision ? Dans *Œdipe roi*, Pier Paolo Pasolini reproduit et adopte le point de vue d'un personnage, d'un *témoin*. Ce mode où la vision du cinéaste et la vision du personnage se mêlent, a été théorisée par Pier Paolo Pasolini lui-même sous le nom de « subjective indirecte libre ».

#### *La subjective indirecte libre*

Si, dans *Œdipe roi*, Pasolini embrasse le point de vue d'un personnage, d'un *témoin*, la vision d'Œdipe est avant tout celle du cinéaste. Les effets de caméra subjective sont les images du monde tel qu'il est vu par le cinéaste. Ainsi, les premières images du prologue sont le premier effet de la « subjective indirecte libre » : c'est la première perception du monde du cinéaste. Le film débute sur l'image d'un pré bordé d'arbres. Une femme s'approche d'un berceau, prend tendrement son enfant dans ses bras et l'allaite. Un plan subjectif en contre-plongée cadre le visage de la femme, lui-même encadré par les peupliers : il s'agit là de la première vision de l'enfant à son réveil. Le cinéaste s'identifie à cette vision. La subjective indirecte libre est un discours-vision de l'auteur.

Dans ses écrits théoriques, Pasolini conçoit la « subjective indirecte libre » comme l'actualisation cinématographique du concept linguistique de « discours indirect libre ».

Evoqué dans la première partie de *L'Expérience hérétique*, le discours indirect libre est défini comme une forme grammaticale impure. Il est la transposition dans le langage de l'auteur

d'un langage autre, celui du personnage. Il est l'« *imitation vécue du discours d'un personnage autre psychologiquement* ».

Pour Pier Paolo Pasolini, la « subjective indirecte libre » est l'équivalent cinématographique du « discours indirect libre »<sup>28</sup>. Elle est la conversion, explique-t-il dans « Le cinéma de poésie »<sup>29</sup>, d'une opération linguistique en opération stylistique. La subjective indirecte libre implique que le cinéaste s'immerge dans « l'âme »<sup>30</sup> de son personnage. Pasolini cite l'exemple du *Désert Rouge* de Michelangelo Antonioni. Dans *Le Désert rouge*, Antonioni regarde le monde en s'identifiant à son héroïne névrosée, en revivant les faits à travers son regard. La névrose du personnage est révélée par un cadrage en décalage permanent. Ce remplacement se justifie par la possible analogie de deux visions. Pier Paolo Pasolini, dans le texte de 1965 qu'il consacre à *L'Évangile selon Saint Matthieu*, définit les fondements de la « subjective indirecte libre » : « *L'Évangile me posait le problème suivant : je ne pouvais pas le raconter comme un récit classique parce que je ne suis pas croyant mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer l'Évangile selon Saint Matthieu, c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ fils de Dieu. Il me fallait donc raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais. [...] pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours indirect libre : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant.* »<sup>31</sup>

Ce processus est le premier stylème de ce que Pier Paolo Pasolini nomme « cinéma de poésie ».

---

<sup>28</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, op.cit.

<sup>29</sup> - Le texte « Le cinéma de poésie » est d'abord une communication à une table ronde au Festival de Pesaro consacré au « Nouveau cinéma », la « Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro », en 1965, à laquelle participaient, outre Pasolini, Roland Barthes, Umberto Eco, Christian Metz, Galvano della Volpe... C'est un écrit cinématographique né de l'actualité cinématographique et théorique. Il retourne à cette actualité en étant publié en octobre 1965 dans les *Cahiers du cinéma*, et de nouveau discuté par Eric Rohmer par exemple dans les *Cahiers du cinéma*, n°170, nov.1965, et par Christian Metz dans « Le Cinéma moderne et la narrativité » in *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968. Les actes de la table ronde de 1966 se trouve in *Nuovi argomenti* n°2 (nuove serie), avril-juin 1966 et les actes de la table ronde de 1967 (27 mai-4 juin 1967), « *Linguaggio e ideologia nel film* » se trouve in *Nuovi Argomenti*, avril-juin 1967. Les Tables rondes de Pesaro sont recueillies dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1972. Le titre original de *L'Expérience hérétique* est « *Empirismo eretico* ». Hervé Joubert-Laurencin, dans « Genèse d'un penseur hérétique », note que la traduction française perd en partie le sens initial du texte : « *Empirismo* » signifie « empirisme » et non pas expérience. Il explique ce glissement par la conclusion de l'article de Pasolini « Hypothèses de laboratoire (Note " en poète " pour une linguistique marxiste) », dans lequel Pasolini se révolte contre la « vague de formalisme et d'empirisme de la grande renaissance européenne néo-capitaliste » et l'oppose à l'expérience « *esperienza* » directe du « magma » que désire le poète et rationalise le marxiste. L'empirisme hérétique consiste à se méfier de toute structure modèle, à mettre l'accent sur le mouvement de la réalité. Cf. JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », Deuxième partie, in *Ecrits sur le cinéma*, op.cit.

<sup>30</sup> - C'est à propos du discours indirect libre que Pasolini emploie le mot « âme » : « immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue », PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, op.cit., p.144.

<sup>31</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma selon Pasolini », Entretien de Pier Paolo Pasolini avec Jean-Louis Comolli et Bernardo Bertolucci, *Cahiers du cinéma*, n°169, août 1965.

Par cette notion, Pasolini définit également les films dans lesquels le cinéaste fait « sentir la caméra ». Dans une interview accordée en 1965, Pasolini résume l'idée fondatrice du cinéma de poésie : « *la langue de la poésie est celle où l'on sent la caméra, de même que dans la poésie proprement dite, on sent immédiatement les éléments grammaticaux en fonction poétique.* »<sup>32</sup>

Dans l'exposé célèbre du Festival de Pesaro en 1965, Pasolini, dans une communication intitulée précisément « Le cinéma de poésie »<sup>33</sup>, distingue le « cinéma de poésie » de ce qu'il nomme « cinéma poétique ». Dans le « cinéma de poésie », la poésie se révèle dans les moyens techniques du film, elle est dans sa langue. Dans le « cinéma poétique », elle est « interne » au film. La « poésie interne » du cinéma poétique est reconnaissable dans les « films classiques » de Charlot, Kenji Mizoguchi ou Ingmar Bergman. Les « films classiques », reconnus poétiques par Pasolini, n'appartiennent pas au cinéma de poésie parce que dans ces « *grands poèmes cinématographiques* », on ne sent pas la caméra. Dans ces films, « *la poésie consiste à donner au spectateur l'impression d'être à l'intérieur des choses* »<sup>34</sup>, dit Pasolini. Le cinéma poétique, s'il peut atteindre la plus grande poésie de contenu, reste lié à un récit classique où la caméra se laisse formellement oublier<sup>35</sup>. Seule compte l'action réelle, on ne sent pas la caméra qui la reproduit.

A l'inverse, le processus le plus violemment expressif du « cinéma de poésie » est celui de la schize. Il introduit une césure au sein du film, s'opposant en cela au schème de la « caméra invisible » du « cinéma poétique ». Hervé Joubert-Laurencin, dans « Genèse d'un penseur hérétique », associe la « caméra invisible » à une figure de liaison<sup>36</sup>, qui s'oppose au caractère césurant du cinéma de poésie. Pasolini affirme, à propos du « cinéma poétique » : « *le fait que l'on n'y sentît pas la caméra signifiait que la langue adhérerait aux significations, en se mettant à leur service.* »<sup>37</sup> A l'opposé, dans le « cinéma de poésie », la caméra n'adhère pas aux significations. L'affiliation d'*Œdipe roi* à la théorisation par Pier Paolo Pasolini du « cinéma de poésie » est très nette. Dans le film, l'appareillage cinématographique s'exhibe.

---

<sup>32</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma selon Pasolini », Entretien de Pier Paolo Pasolini avec Jean-Louis Comolli et Bernardo Bertolucci, *Cahiers du cinéma* n°169, août 1965.

<sup>33</sup> - repris dans *Les Cahiers du cinéma*, n°171, oct.1965, et dans *L'Expérience hérétique*, op.cit. « Le cinéma de poésie » est le premier texte sémiologique sur le cinéma.

<sup>34</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « La musique de film ».

<sup>35</sup> - Cf. DELEUZE Gilles, « Les puissances du faux », *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p.194.

<sup>36</sup> - JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits sur le cinéma*, op.cit., p.27.

<sup>37</sup> - PASOLINI, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, op.cit., p.153.



Pasolini développe un style<sup>38</sup> par lequel il fait « sentir » la caméra. Le processus de réalisation devient visible.

*Tout le dispositif cinématographique mis au service de la mise en scène se fait ressentir.*

On trouve :

- des effets de surcadres : par exemple, dans les premières images du film, la caméra, mobile, longe une rue, contourne un monument aux morts de la Grande Guerre, s'arrête devant une fenêtre, regarde à travers les vitres, assiste à un accouchement. Un nouveau-né apparaît à l'image tenu par les pieds. Ce regard à travers la partie droite de la fenêtre du balcon produit un sur-cadrage, qui assigne le spectateur à l'extériorité du témoin. La mise en scène s'exhibe comme telle.

- le reflet du soleil dans l'objectif de la caméra qui font qu'on sent la caméra : à l'acmé du film, pendant la séquence du meurtre du père.

- des panoramiques au lieu de raccords voyant-vu ( lorsque Œdipe, sur le parvis du palais, imploré par le grand prêtre, cherche Jocaste enfermée dans la chambre conjugale, des yeux, la caméra fait un panoramique, cerne les murs de l'enceinte, au lieu du traditionnel raccord voyant-vu. Œdipe et Jocaste se voient sans se voir par un très dérangent décalage fabriqué par le montage). La caméra se fait sentir.

- la post-synchronisation utilisée dans le film produit un effet similaire. Pasolini, en tournant ses films sans prise de son direct, expose un acte de travail, en montrant à l'image de nombreux décalages de l'image et de la voix, il exhibe les mécanismes cinématographiques.

*Des décalages dans le montage*

- Le rythme de montage est parfois obsédant : des plans peuvent être répétés deux fois. Deux plans, dont la différence est insignifiante - ils représentent la même situation d'abord de près, puis d'un peu plus loin, ou bien de face puis un peu plus de côté, ou bien encore dans le même axe, mais avec des objectifs différents – se succèdent. Cela produit un effet d'*insistance* : par exemple, avant la séquence du meurtre de Laïos, dans deux plans contigus,

---

<sup>38</sup> - Pier Paolo Pasolini a théorisé cette position apparente de l'auteur à travers ce qu'il nomme le « cinéma de poésie ». Il perçoit dans le cinéma la possibilité d'un exercice de style qui révèle la prédominance absolue du spectacle esthétique sur l'histoire et les personnages : « Le cinéma de poésie est un récit structuré en sorte qu'il y ait de toutes façons une prédominance de l'expressivité ou de la recherche stylistique, c'est-à-dire de la forme, qu'il s'agisse de la forme même du scénario ou de la psychologie des personnages, ou qu'il s'agisse de la forme de langage typique du film. » Cette citation, tirée de la communication de Pasolini à la *Mostra del nuovo cinema* de Pesaro de 1966, fut ensuite publiée dans *Nuovi argomenti* en avril-juin 1966, puis éditée avec la suppression d'environ deux pages relatives au rapport roman-film et au cinéma de poésie, sous le titre modifié de « La langue écrite de la réalité » dans *L'Expérience hérétique*, op.cit., pp.167-196. Cf. également une suite de cette communication dans *Filmcritica*, janv. 1966, n°163. Dans le cinéma de poésie, « le véritable protagoniste est le style », note Pasolini. Cf. PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *L'Expérience hérétique*, op.cit., p.154. Dans le cinéma de poésie, l'effort stylistique est exprimé, la vision est subjective, lyrico-objective.

Œdipe marche avec un branchage qui lui sert de couvre-chef. Ces deux plans sont similaires, sauf par une légère différence de focale. Selon la syntaxe classique, c'est un faux-raccord. On pourrait parler de ce stylème comme d'un « *bégaiement de la langue cinématographique sur elle-même* »<sup>39</sup>.

- Si l'on se reporte à la structure même de l'œuvre, les raccords brutaux du prologue, de la partie mythique et de l'épilogue sont deux faux-raccords, passant violemment d'un espace temporel à un autre : de l'Italie moderne à la Grèce antique et de la Grèce antique à Bologne en 1967. L'histoire débute à Sacile en 1922. Dans la dernière scène du prologue, un lit d'enfant se trouve dans une chambre déserte. Un homme habillé en militaire s'approche et empoigne vigoureusement les chevilles du bébé qui s'y trouve. Un insert révèle la pensée de l'homme : « *Tu es là pour prendre ma place dans le monde, me renvoyer dans le néant et me voler ce que j'ai. La première chose que tu me voleras, ce sera elle, la femme que j'aime. Tu es même déjà en train de me voler son amour.* » La scène se déplace dans la Grèce antique où un enfant est attaché par les chevilles et les poignets à une perche qu'un serviteur de Laïos, roi de Thèbes, porte sur son épaule...Œdipe se crève les yeux. La scène se déplace à Bologne en 1967.

- On trouve également de « mauvais » raccords. Certains plans ne raccordent pas. Lorsque Œdipe arrive à Thèbes par exemple, avant sa rencontre avec le Sphinx, quatre plans présentent la ville de Thèbes. Or, ces différents plans ne raccordent pas (différents ensembles de pierres, différentes lumières). De même, pendant toute la séquence du meurtre du père, le raccord lumière ne s'effectue pas selon les normes traditionnelles : le jour a baissé entre le début et la fin de la scène, cette scène est pourtant sur le plan narratif et temporel volontairement brève et abrupte.

Le cinéma de poésie consiste donc en ceci : « faire sentir la caméra », je préciserais qu'il s'agit moins par des mouvements d'appareil, des « coups » de zoom ou de caméra portée – c'est-à-dire des manipulations de la caméra proprement dite, que par des effets de montage rendus nécessaires par des changements d'objectifs, par un jeu sur le champ et le hors-champ, c'est-à-dire un « cadrage obsédant » obtenu par un effet de *mise en scène*<sup>40</sup>. Ils rappellent les

---

<sup>39</sup> - CARASCO Raymonde, « Médée et la double vision » in *Pasolini, Revue d'esthétique*, Hors-série, Edition revue et augmentée du n°3, 1982, Editions Jean-Michel Place, 1992, p.76. Raymonde Carasco emploie ce terme à propos de *Médée*. Dans *Médée*, il y a répétition générale du crime, qui se traduit par une répétition presque mot à mot, image par image, de la même séquence. C'est la modification essentielle du film.

<sup>40</sup> - Dans le « cinéma de poésie », les rhétoriques de montage prime sur les rhétoriques de cadrage repérées par Pasolini dans son analyse du *Désert rouge*. Par exemple, ces deux ou trois fleurs violettes floues au premier plan, lorsque les deux protagonistes entrent dans la maison de l'ouvrier névrosé, et ces mêmes deux ou trois

procédés césurant des vers poétiques. Selon Pasolini lui-même : « *Je crois qu'on ne peut pas nier qu'une certaine façon d'éprouver quelque chose se répète d'une manière identique en face de certains de mes vers et certains de mes cadrages.* »<sup>41</sup>.

### *Le découpage dans les images*

De même que la poésie introduit des coupes dans et entre les vers, des coupes sont introduites entre les images mais également dans les images. Le découpage de Pasolini, qui affirme avoir tourné ce film « comme poète », est érigé en style. Dans une série de gros plans très rapprochés, les personnages sont filmés de front comme s'ils étaient découpés. Dans *Œdipe roi*, Pasolini privilégie les champs/contrechamps aux figures du plan-séquence<sup>42</sup> ou du panoramique. Les champs/contrechamps de Pasolini sont très particuliers, ils ne correspondent pas aux formes rhétoriques du cinéma hollywoodien ou classique en général. Ils orchestrent des ruptures. Pendant la séquence de la chambre nuptiale, les champs/contrechamps prennent la forme de blocs compacts qui s'entrechoquent. Le champ/contrechamp de Pasolini est violent, d'une violence qui s'exerce au ciseau – le ciseau du monteur –<sup>43</sup> et abîme les corps. Ce ciseau du monteur se perçoit également dans des séquences courtes, fragments d'actions qui révèlent l'importance primordiale accordée par le cinéaste au montage. Leur brièveté produit un effet de découpage du film. Certains plans segmentent le film : le plan sur la cigogne, le plan sur le serpent, le plan sur Polybe se lavant les pieds. Chacun d'entre eux est une sorte d'aberration monstrueuse. Ils ne confèrent pas une vie métonymique au cadre : ils valent pour eux-mêmes comme totalité. Ces plans, détachés des attaches causales et chronologiques du film, préservés de ses rationalisations secondaires, trouvent la totalité narrative du film.

La fragmentation à l'œuvre par l'opération de montage est reconduite sur le plan du récit. Si *Œdipe roi* de Sophocle est une tragédie de la cohérence, de la conséquence, de la logique et de l'enchaînement causal, le récit pasolinien est fondé sur des hiatus. Dans la pièce de

---

fleurs violettes qui réapparaissent à la fin du plan, sur le fond, non plus floues, mais absolument nettes. Ou bien la séquence du rêve.

<sup>41</sup> - Cité dans l'anthologie des poésies de Pier Paolo Pasolini, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1970, p.5.

<sup>42</sup> - Pasolini théorise son rejet du plan-séquence dans « Etre est-il naturel ? », rédigé en 1967, l'année de sortie d'*Œdipe roi*. Dans cet article, il bannit le plan-séquence du néo-réalisme. Cf. PASOLINI Pier Paolo, « Etre est-il naturel ? », *L'Expérience hérétique*, op.cit.

<sup>43</sup> - Selon Hervé Joubert-Laurencin, dans « Genèse d'un penseur hérétique » : « la violence de Pasolini s'exerce au ciseau – le ciseau du monteur – pas à la " caméra-stylet " (le stylet du tatoueur qu'évoque Alain Bergala lorsqu'il oppose très justement le " fétichisme du réel " de Pasolini, et moins justement son " platonisme", à tout un cinéma de l'" inscription vraie " ayant recours au plan-séquence et au tournage en son direct », JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Genèse d'un penseur hérétique », in PASOLINI Pier Paolo, *Ecrits sur le cinéma*, op.cit., p.35.

Sophocle, les événements s'enchaînent implacablement de la volonté d'Œdipe de guérir Thèbes de la peste qui ouvre l'acte I, jusqu'à la découverte par Œdipe de sa terrible destinée de fils parricide et incestueux. Un événement en entraîne un autre. Dans le film de Pasolini, des suspensions, des lenteurs interrompent l'action. Le dénouement, par exemple, est suspendu. Les dernières images de Jocaste, qu'on ne reverra que pendue, la présente jouant au jardin avec les servantes. Avant de se tuer, Jocaste cherche seulement quelque chose des yeux. Pasolini n'explique pas : il choisit les moments, les développe ou les condense. La tension dramatique pourtant très forte est sans cesse contrariée, mais est aussi soutenue par les ellipses, les silences. Il s'agit de « *ne pas témoigner, se taire* »<sup>44</sup> devant l'horreur qui se dévoile. De nombreuses ellipses mettent à mal le développement du récit. Pasolini met en scène une ellipse entre l'arrivée du serviteur de Corinthe qui parle à Jocaste et le moment où Œdipe va voir le berger, laissant le spectateur dans l'ignorance ce qui s'est passé. Cette ellipse est importante, primordiale, car elle concerne la découverte de la naissance d'Œdipe. Les actes et les événements sont déliés de leurs causes.

Dans sa fonction d'organisation de la fiction, le refus de l'énonciation d'assumer des cohérences minimales (temps, lieux) assigne au spectateur une position déficitaire. Prise en cours, abandonnée en plein développement, évidée de son centre, parasitée par une autre action dont on ne saura jamais rien, la séquence elle-même comme unité narrative se manifeste du côté du manque, chaque scène laisse une question ouverte. L'ellipse dans *Œdipe roi* n'invite pas à un travail de l'imaginaire, elle ne renvoie à rien et ne mobilise des hypothèses que secondairement. Les plans sont déconnectés de l'enchaînement causal des péripéties.

Il apparaît que Pasolini n'adopte aucune volonté de réalisme dans l'adaptation. IL serait faux de prétendre à une version orthodoxe du mythe comme de l'adaptation. A un faire vrai, Pasolini oppose l'univers onirique et improbable de son film qui, constitue certainement, après le complexe d'Œdipe, le second point de jonction avec Freud.

---

<sup>44</sup> - Ces paroles sont prononcées par Œdipe dans une des scènes du film : « Il est des choses honteuses qu'il faut taire, ne pas en parler, ne pas en témoigner, se taire ».

## ONIRISME ET FANTASME

Toute la partie mythique a été considérée par Pasolini lui-même comme un long rêve, une « préhistoire »<sup>45</sup> absolument fantaisiste et onirique. *Œdipe roi* est « comme un énorme songe du mythe qui se termine au réveil par le retour à la réalité »<sup>46</sup>. Les événements appartiennent à ce que Pasolini nomme « la réalité du rêve »<sup>47</sup>.

### *Une topographie indécise*

Dans la partie mythique, les distances sont métamorphosées, incertaines.

Les toutes premières images de la partie mythique exposent la rencontre manquée de deux serviteurs dans le temps figé du Mont Cithéron, des êtres qui se rencontrent sans jamais se rencontrer. Dans la pièce de Sophocle, le serviteur de Laïos donnait Œdipe au berger de Corinthe en lui disant qu'il s'agissait d'un enfant trouvé. Ici, le serviteur croise le pâtre sans lui parler et sourit de voir le berger courir vers les pleurs. Pasolini choisit de les faire se regarder sans que nous ne sachions jamais à quelle distance ils se trouvent l'un de l'autre, peut-être très proches, peut-être très éloignés. Ils sont sur le Mont Cithéron, mais un espace propre, avec une végétation différente leur est attribué. Deux espaces, donnés comme contigus par le montage, sont absolument et irrévocablement éloignés par le champ/contrechamp, qui n'est pas un raccord voyant-vu.

Le trouble émergeant de la configuration des lieux et l'annihilation des repères pénètrent tout le film. Pasolini met en scène des carrefours, des labyrinthes, l'immensité du désert. Les couleurs de la terre, du sable, brun, rouille, ocre, jaune, se fondent, rendant tout calcul des distances impossible. Le détour et la dispersion sont à l'origine de la mise en scène du film. De Corinthe à Thèbes, Œdipe se déplace comme dans un labyrinthe, en ce sens que sont rendues problématiques les distances et les directions. Entre Corinthe et Thèbes, il prend le

---

<sup>45</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni », *Cahiers du cinéma*, n°192, juillet-août 1967.

<sup>46</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Enigmes ; grandes énigmes...petites énigmes », *Entretiens de Jean Duflot avec Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.107.

<sup>47</sup> - Pasolini emploie l'expression « la réalité du rêve », à propos de *Fellini Roma*, in « Un homme aux mains sales comme celles d'un enfant », *Tempo Letteratura*, 30 sept.1973, repris dans *Descriptions de descriptions*, trad. de l'italien par René de Ceccatty, Marseille, Rivages, 1984. La scène de l'autoroute, dit Pasolini, appartient à la réalité du rêve. Dans *Roma*, Fellini va jusqu'à détruire le dernier élément non dérisoire de la réalité : le personnage. Il dilate ses personnages.

chemin du désert, un chemin détourné<sup>48</sup>, gauche, équivoque. La circularité des routes empêche de cartographier le parcours d'Œdipe.

### *Temps perdu onirique*

*Œdipe roi* s'impose comme un poème sur le désert, qui est, selon Pasolini lui-même, « *forme visuelle de l'absolu, temps hors de l'histoire* »<sup>49</sup>. L'histoire est transposée dans un contexte physique hors du temps, dans un espace-temps séparé, c'est-à-dire, au sens antique, sacré. La partie mythique plonge la Grèce archaïque dans un temps éloigné, onirique. Emerge un sentiment d'éloignement millénaire. Aucun repère temporel n'est donné. Pasolini ne tente pas de recréer la Grèce antique, mais insère l'histoire dans un espace délibérément autre, l'Afrique du Nord, dont le particularisme spatial n'exhibe aucune volonté de ressembler au lieu originel de la tragédie. Le cadre marocain appuie fortement l'impression d'isolement séculaire. *Œdipe roi* prend origine dans un temps « physiquement loin », dans les temps fabuleux, là où la Chronique devient mythe, en-deçà de l'histoire. *Œdipe roi* ne retourne pas de manière quasi-documentaire sur les lieux probables de l'histoire oedipienne. La Grèce antique est transposée dans un Maroc. Seuls quelques panneaux qui disent « Tebe » ou « Corinto », donnent à lire la Grèce dans un décor visiblement autre, sans la reconstruire archéologiquement ou sémantiquement.

### *Les cris*

Les sonorités d'*Œdipe roi* donnent une allure de cauchemar au film. Peu de paroles claires sont prononcées. Le film met en scène des cris, des chants. L'univers linguistique est parfois incompréhensible. Œdipe hurle. La parole est anorganique, sans mots, sans syntaxe, sans articulation. Le cinéaste privilégie les sonorités, les intonations, l'intensité orale, réveille l'onomatopée. Cette expérience de la vocalité, ce déclin oratoire et dialogique, modifient les rapports du langage articulé et les mettent à l'épreuve. Pasolini se rapproche ici d'Antonin Artaud qui décrira ce jeu de la parole selon les termes mêmes de Freud : « *LE LANGAGE DE LA SCENE : il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.* »<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> - Comme dans *Théorème*, où le désert et ses détours font allusion à *L'Evangile* : « Tu m'as séduit, et je me suis laissé séduire », Jérémie, XX, 7. Pour Claude Mauriac, le désert pasolinien est le « domaine de l'absolue vérité et de la nudité », MAURIAC Claude, *Le Figaro littéraire*, 20-26 oct.1969.

<sup>49</sup> - Pasolini emploie cette formule à propos de *Porcherie* : PASOLINI Pier Paolo, *Le Monde*, 12-13 oct.1969.

<sup>50</sup> - ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté – Premier manifeste », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.145.

### *Mirage*

L'éclectisme visuel de la partie antique d'*Œdipe roi* donne un sentiment d'hallucination. Des éblouissements scandent le film : le soleil éclate dans les yeux et dans l'objectif. On a l'impression de mirages. La diminution de la netteté de l'image en témoignent. Des flous apparaissent à l'image (comme lorsque Œdipe s'apprête à quitter Delphes). Le soleil peut se réfléchir dans la caméra, si bien que le spectateur est incapable de discerner ce qui se trouve dans le cadre. Dès les premiers plans du film, Pasolini communique cette indécision de l'image. La première image, sur laquelle Pasolini invite à lire « *Tebe* », tremble, échappe à la fixité.

### *Le fantasme : un théâtre de l'inconscient*

La partie mythique est un théâtre de l'inconscient. Les paroles d'Œdipe, avant son départ pour Delphes révèlent quelque chose qui échappe à la conscience : « *Les dieux ont voulu me dire quelque chose. Mais quoi si je ne m'en souviens pas ? Si je ne peux pas m'en souvenir ? Je suis resté éveillé jusqu'à l'aube avec des frissons dans la nuque, de peur du silence et de l'obscurité... Mère, père : je voudrais aller à Delphes... Interroger... L'oracle d'Apollon sur ce rêve dont je ne peux pas me souvenir.* » Les propos de Créon, au moment où il revient du sanctuaire d'Apollon : « *Ce qu'on ne veut pas savoir n'existe pas. Ce qu'on veut savoir existe* »<sup>51</sup>, impliquent *Œdipe roi* dans le fantasme. Les paroles de Jocaste lient ce film aux découvertes freudiennes : « *Pourquoi l'idée d'être l'amant de ta mère t'effraie-t-elle ? En rêve, beaucoup d'hommes ont couché avec leur mère. Ça ne les effraie pas.* » Ces dires réfèrent à l'inconscient, à une révélation. En ce sens, *Œdipe roi* est l'accomplissement et la réalisation d'un fantasme.

Le personnage de Jocaste apparaît comme un fantasme, comme s'il appartenait au domaine du rêve. Figurine animée, sculpture glacée mais bien vivante, elle ne saurait être la mère réelle. Celle qui a excité les désirs de son enfant n'est plus là. Elle est morte ou absente. Pour Barthélemy Amengual, Jocaste est la Mère fantasmée, éternelle et semblable sous 100

---

<sup>51</sup> - Il faut rappeler que l'inconscient découvert et mis en forme par Freud est l'ensemble des souvenirs ou représentations refoulées totalement ignorées du sujet, et qui parfois réapparaissent sous la forme du symptôme, c'est-à-dire que tous les gens, d'après Freud, sont mus par des forces, des désirs, des sentiments qu'ils ignorent complètement comme dans les névroses de destinée : des gens sont comme prisonniers de leur destinée, ils rencontrent toujours les mêmes drames, les mêmes amours malheureuses, comme s'ils étaient le jouet de la fatalité. Or, selon Freud, c'est leur inconscient qui s'exprime.

visages<sup>52</sup>. Ce personnage est sinon désincarné, du moins idéalisé. Silvana Mangano est une Jocaste sans sourcils et sans âge. La féminité hiératique de Jocaste n'est pas érotique. Dans la pièce grecque, Sophocle éprouve, vérifie que le fils veut posséder charnellement sa mère, et que ce désir l'oppose au père. Le poète grec ose cette affirmation : « *Ne te tourmente donc pas à l'idée d'épouser ta mère. Souvent les mortels ont cru, dans leurs rêves, s'unir à leur mère.* »<sup>53</sup> Sophocle le sait mais se garde bien de l'exhiber : « *Mais qui dédaigne ces imaginations, supporte au mieux la vie.* »<sup>54</sup> C'est seulement au bout de 2000 ans que l'aveu deviendra licite, à travers ce que Freud, prenant Sophocle que comme le maillon le plus représentatif d'une longue chaîne de poètes, nomme le « complexe d'Œdipe ». L'inceste, le désir de la mère, imprègnent le film dans son ensemble. Déjà Jean Cocteau dans *Les Parents terribles* et *La Machine infernale* traitait du mythe d'Œdipe et peignait Œdipe amoureux de Mérope. Pasolini s'en explique : « *Ils se sont épousés par la volonté des autres, mais derrière cette volonté, il y avait la leur, subtile et quasiment impudique.* »<sup>55</sup> Pasolini, dans cette phrase, ne distingue pas le Mythe littéraire, légendaire, d'Œdipe, du « complexe d'Œdipe ». Les sourires et les regards de Jocaste et d'Œdipe sont, dit Pasolini, sourires et regards de *complices*. Sophocle mettait en valeur la manière dont Jocaste niait, au nom de l'idée et du rêve, une réalité possible et déjà même plus que probable. Pasolini rend licite cette réalité : Jocaste, dans la scène 33, prononce ces quelques mots : « *Pourquoi l'idée d'être l'amant de ta mère t'effraie-t-elle ? En rêve, beaucoup d'hommes ont couché avec leur mère. Ça ne les effraie pas.* »<sup>56</sup> D'où le cri, une séquence plus loin, qui n'est pas dans Sophocle et qui jette Œdipe au cou de Jocaste : « Mère ».

La mythe et la pièce sont transposées sur le plan de l'onirisme, auquel va se confronter une autre impureté que l'inceste, comme son équivalent stylistique : le magma des corps.

---

<sup>52</sup> - AMENGUAL Barthélemy, « *Œdipe roi : quand le mythe console de l'histoire* » in *Pasolini, Le mythe et le sacré*, Lettres modernes Minard, coll. « Etudes cinématographiques », 109-111, p.77.

<sup>53</sup> - SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Paris, Hatier, 1925, p.42.

<sup>54</sup> - *Ibid.*

<sup>55</sup> - Scénario d'*Œdipe roi*, *L'Avant-scène cinéma*, op.cit., p.22.

<sup>56</sup> - Dans *Œdipe roi* de Sophocle, il est écrit : « ŒDIPE : Mais le lit de ma mère ? N'ai-je pas lieu de le redouter ? JOCASTE : Faut-il se tourmenter sans trêve ? L'homme est l'esclave du hasard ; il ne peut rien prévoir à coup sûr. Le mieux est de s'en remettre à la fortune le plus qu'on peut. La menace de l'inceste ne doit pas t'effrayer : plus d'un mortel a partagé en songe le lit de sa mère. Pour qui sait surmonter ses frayeurs, comme la vie est plus simple. », SOPHOCLE, *Œdipe roi*, trad. du grec Robert Pignarre, Paris, Flammarion, 1964, p.129.



## MAGMA STYLISTIQUE

*Œdipe roi* s'appuie sur la rencontre de l'expérience du multiple et sa hiérarchisation poétique. L'ensemble manque d'unité. Pasolini introduit dans son film le syncrétisme culturel – associé dans un entretien accordé à Jean Duflot, au baroque<sup>57</sup> – qui ne répond pas seulement à une exigence intime du poète, mais sert d'abord le propos exact du cinéaste. Il amalgame le tragique et le grotesque<sup>58</sup>. En traduisant l'*Œdipe roi* de Sophocle, en respectant la grandeur dramatique et sublime du texte original, mais en introduisant dans certains vers le parti du prosaïsme, et surtout en insérant, dans le corps du film, des plans triviaux, tels que le plan sur Polybe se lavant les pieds, le cinéaste unit au sein de son film des genres différents.

Dans *Œdipe roi*, on peut également parler d'un magma des bruits, des sons, de la musique. La dimension expressive est soulignée par une bande sonore très « contaminée » : des chants populaires russes et roumains se mêlent aux rythmes nord-africains, à la musique de Mozart, tout cela mêlé au bruit oppressant des grillons.

Pasolini met en scène des corps différents, corps excentrés plus qu'excentriques, un corpus errant d'hommes et de femmes ne constitue pas une même communauté. Des corps indiens, africains, marocains, blancs, apparaissent dans la même peuplade, exposant une impureté d'origine.

Les costumes constituent un patchwork dans lequel se mélangent la culture africaine ancienne, l'antiquité sumérienne, la tradition aztèque. L'importance des costumes bigarrés, traditionnels et pastichés qui n'exhibent aucune ressemblance avec les costumes de l'époque grecque antique, la prédominance du décor, tout ceci fait dire à Dominique Noguez, à la sortie d'*Œdipe roi*, que seul l'adjectif « pasolinien » peut rendre compte de cet immense et impensable *pastis*<sup>59</sup>. On trouve également de nombreux postiches : Laïos porte visiblement une barbe postiche, la même que portera Œdipe couronné roi. L'oracle de Delphes et le Sphinx sont théâtralement parés d'un masque. Dans des mythes qui nous ont été rapportés, le masque, contemporain de l'inceste originel, témoigne du dehors de la loi. Le masque de l'oracle de Delphes a une fonction *apotropaïque*, à la fois illusion et affirmation de l'illusion, jeu du voilement et du dévoilement.

---

<sup>57</sup> - « Je n'ai rien contre ce titre de baroque », dit Pier Paolo Pasolini in PASOLINI Pier Paolo, « Questions de méthode », *Entretiens de Jean Duflot avec Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.117.

<sup>58</sup> - Pier Paolo Pasolini revient dans l'entretien qu'il accorde à Jean Duflot sur l'amalgame des genres : « Amalgame du sublime et du comique dont parle Auerbach ».

<sup>59</sup> - Le *pastis* est étymologiquement lié au pastiche. Ce dernier provient du latin populaire « pasticium » qui implique l'idée d'un mélange.

Les corps sont multiples et interprètent plusieurs personnages. Le film joue sur cette répétition visuelle des corps, des voix, qui, en traversant le film d'une époque à une autre, d'un rôle à l'autre, riment.

La question stylistique devient celle d'une éthique cinématographique à travers laquelle *Œdipe roi* sort des questions de contenu de sens, qu'il soit psychologique ou politique, pour réfléchir à la condition universelle et la portée du mythe. Pasolini retrouve en cela la fonction originelle de la tragédie, à la fois politique et religieuse.

Pasolini, dans *Œdipe roi*, s'acharne à retrouver ce qui constitue l'essence de la pièce de Sophocle : l'interprétation religieuse et sacrificielle du mal social.

### LE SACRIFICE

La relation incestueuse d'Œdipe et de Jocaste apporte la peste à Thèbes. Cette idée est montrée, et non pas racontée, par le spectacle des vautours, des corbeaux, des cadavres, des chants et des cortèges funèbres, qui laisse entendre que l'union des deux amants est sacrilège. La première scène de coït entre Œdipe et Jocaste, est entrecoupée de plans montrant un ou plusieurs cadavres pestiférés, corps putréfiés : au montage, à chaque fois que le corps du roi recouvre celui de la reine, le plan suivant montre un ou plusieurs cadavres pestiférés. Pasolini insère le religieux et le sacrificiel. Les Thébains brûlent des corps en sacrifice. Ces corps, recouverts de beau linge, sont offerts au dieu afin de purifier la ville de la peste. Ce sacrifice religieux est mis en scène sur le mode d'un cérémonial, où les participants forment processions et parades. Dans la scène qui correspond à la première scène de la pièce de Sophocle, Œdipe, sur le parvis du palais, reçoit la visite du grand prêtre qui l'implore de trouver la cause des maux de Thèbes, et de les en guérir. « *Trouve un remède* », lui demande le grand prêtre, invoquant la nécessité d'un *pharmakon*. La panacée du mal est donnée par Créon dans la scène suivante, lorsqu'il revient du sanctuaire d'Apollon : « *Pour vaincre le mal qui afflige Thèbes, il faut la libérer d'un pestiféré incurable.* » Celui-ci, poursuit Créon, « *doit mourir ou être exilé pour le meurtre qui est la cause de notre malheur* ». Ces paroles explicitent la quête d'une victime émissaire : le dieu réclame un meurtre pour répondre au meurtre commis. Le crime ne sera absout que par son équivalence. Œdipe, en se crevant les yeux à la fin de l'œuvre, incarne cette victime émissaire. Ce retour vers Sophocle est très net chez Pasolini.

Pasolini introduit un rapport entre le sexe et le sacré, entre l'inceste et le versant religieux de la répétition. Hervé Joubert-Laurencin dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, détermine le choix du mythe d'Œdipe par « *le rapport, proprement pasolinien, qu'il établit, dans l'histoire de la pensée comme des représentations, entre le sexe et le sacré, entre le versant proprement religieux de la répétition : le rite, et la transgression la plus universelle – la plus universellement « prohibée » : l'inceste* »<sup>60</sup>.

C'est l'expression du tragique, du moment où les hommes sont abandonnés des dieux.

## LE TRAGIQUE

### *Le tragique ancien*

*Œdipe roi* est tragique. *Œdipe roi* est un « *poème en forme de cri de désespoir* »<sup>61</sup>, où les hommes sont abandonnés des dieux. Les dieux ont fait « volte-face ». Pasolini s'inscrit dans la lignée de Sophocle qui, dans son *Œdipe roi* se réfère explicitement à l'abandon divin : « *Le divin s'est en allé* » dit-il<sup>62</sup>. Pasolini insiste sur ce destin, *moderne*, *hespérien*, qui devient celui de l'*athéos*, de l'exilé dans sa patrie. Car Œdipe n'est jamais celui qu'il pense être. Il fuit Corinthe pour échapper à ce qu'il croit être. Et se retrouve à Thèbes sans savoir ce qu'il est. On pourrait dire que ce qui intéresse Pasolini, c'est cette phrase d'André Green, « *Œdipe et Freud apportèrent tous deux la peste* », Pasolini ne s'intéresse pas à la psychologie du personnage. Il rompt avec la tradition romantique qui voyait en lui un caractère excessif, une trop forte nature, proie idéale pour la psychologie des profondeurs qui s'intéresse aux passions démesurées et à l'intransigeance narcissique des pulsions.

Hors toute psychologie, il ne change pas, il passe simplement d'un état à un autre, sur les traces d'une barbarie fondamentale. Dans le scénario du film, Pier Paolo Pasolini rend compte de cette inhumanité fondamentale en décrivant la scène de rencontre de Laïos et d'Œdipe : « *Le père d'Œdipe et Œdipe se regardent longuement chacun attendant de voir ce que fera l'autre. Une haine profonde, sans raison, défigure leurs traits : quelque chose d'inhumain et d'hystérique.* »<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> - JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi : Trois-Deux-Un* », *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p.220.

<sup>61</sup> - PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens de Jean Duflot avec Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.83. Pasolini emploie cette formule à propos de *Théorème*. Le tragique de *Théorème* est fait de « l'irruption du sacré dans la vie quotidienne », *Ibid.*, p.113.

<sup>62</sup> - SOPHOCLE, *Œdipe roi*, trad. J et M. Bollack, Paris, Minuit, 1985, v.921.

<sup>63</sup> - PASOLINI Pier Paolo, Scénario d'*Œdipe roi*, *L'Avant-scène cinéma*, n°97, novembre 1969.

Déjà, dans l'*Œdipe* de Sophocle, une phrase de Jocaste, « *Le mieux est de vivre au hasard, comme on peut* », prédisait un processus de désacralisation, indiquant que les dieux ne sont pas responsables de la tournure des événements. « *C'est Apollon qui est l'auteur de tous mes maux et de mes souffrances présentes* », dit Œdipe chez Sophocle, mais précise-t-il plus loin : « *Mais mes yeux, nul ne les a frappés, c'est moi-même.* » Œdipe choisit moins qu'il ne ratifie. Telle sera sa certitude au dénouement du film : « *Maintenant tout est clair...Voulu, non imposé par le destin.* »

Œdipe incarne la figure de l'exilé. Personnage perpétuellement en fuite, égaré dans un monde. C'est ce qui ouvre aussi l'espace où Freud, à son insu probablement, rencontrera Œdipe.

### *Le tragique moderne*

Dans l'épilogue, les personnages, en exil, errent. L'épilogue est l'adaptation d'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Or, l'on sait qu'*Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* sont considérés comme figure du tragique moderne. Philippe Lacoue-Labarthe, dans *Pasolini, une improvisation*, définit le tragique moderne par opposition à l'ancien : « *La modernité est dévastation, désolation. Celui qui se tient dans cette désolation, s'y maintient, solitaire, mais non endeuillé, est « privé de Dieu » . Dans le tragique ancien, le dieu est présent dans la figure de la mort.* »<sup>64</sup> Selon Philippe Lacoue-Labarthe, *Œdipe à Colone* est l'acceptation, l'accomplissement du « tragique moderne », c'est-à-dire le calme et lucide affrontement de la finitude. Dans l'épilogue de l'œuvre pasolinienne, le personnage est condamné à une longue errance. C'est un personnage fatigué, épuisé, un corps auquel les souffrances ont enseigné la résignation, c'est-à-dire, si nous suivons l'étymologie grecque de ce terme – le verbe « *stergein* », à la fois le consentement et l'attachement à une seconde vie, mort vivante. Œdipe représente l'intrusion de la mort dans la vie à travers cette errance mélancolique.

Glauber Rocha évoquait l'abandon divin en opérant un rapprochement entre la figure oedipienne de Pasolini et le Christ sur la Croix autour de ce « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Au-delà de cette figure christique oedipienne, l'art prend la place du religieux chez Pasolini.

---

<sup>64</sup> - LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Pasolini, une improvisation : d'une sainteté*, Ed. William Blake, 1995, p.10.

## L'ART ET LE RELIGIEUX

De nombreux motifs chrétiens pénètrent le corps du film. Le nom du personnage incarné par Ninetto Davoli dans l'épilogue, « Angelo », fait référence à l'Ange chrétien, au Saint Esprit. Cette idée est renforcée par le fait qu'Angelo incarne la figure du messager dans la partie mythique. De plus, dans un plan de l'épisode central, la position des pieds de Jocaste, légèrement apposés l'un sur l'autre, rappelle le motif de la Crucifixion. Apparaît une nouvelle scandaleuse et exhibitionniste crucifixion à l'envers ». Pasolini pastiche un symbole christique, en y mêlant la mythologie. L'allégorie antique est amalgamée à l'exégèse chrétienne. Les figures les plus classiques voient s'inverser leurs significations et leurs fonctions. Pour Joël Magny, Pasolini crée dans ses œuvres une « *esthétique de la transgression* »<sup>65</sup> des mythes, des formes. Si le monde n'a rien perdu de sa sacralité, si les prêtres, les officiants restent les devins possesseurs de la vérité, c'est un sacré profane qui persiste, celui qui revêt une forme esthétique.

La pièce apparaît comme la voie(x) d'une mise en question du présent, à travers laquelle Pasolini renoue avec la fonction originelle de la tragédie, à la fois politique puisqu'elle réfléchit au rôle de l'homme et de l'artiste dans la cité, et religieuse. Transposée dans un univers primitif et barbare, la partie mythique, qui repose sur une inversion d'une esthétique du sacré, interroge ce moment tragique où l'art remplace la religion. L'errance finale d'un Œdipe-Pasolini, un Pasolini-roi jouant de la flûte, est le parcours d'un poète engagé qui est d'abord et avant tout acte résistant.

Le poète engagé est d'abord la posture de l'intellectuel, celui qui sait, ou en tout cas qui questionne. Cette problématique du savoir est prégnante dans toute l'œuvre et dès la reprise même d'*Œdipe roi*. Et cela répond aussi à la question de savoir pourquoi le cinéaste reprend l'œuvre de Sophocle et pas uniquement le mythe.

## LE SAVOIR

Par la voie de Sophocle, il s'agit de retrouver Freud. *Œdipe roi* de Sophocle rattache directement le mythe antique et le moderne freudisme. Hervé Joubert-Laurencin, dans

---

<sup>65</sup> - MAGNY Joël, « *Accattone et Mamma Roma : une écriture mythique en voie de développement* », in *Pasolini I, le mythe et le sacré*, op.cit., p.19.

« *Œdipe roi* : Trois-Deux-Un », précise que quatre ans avant *Œdipe roi*, un article de Pasolini daté de 1963 sur Freud écrivain, « Freud connaît les astuces des grands conteurs »<sup>66</sup>, rattache les arcades bolognaises, les « Portiques de la Mort » de l'épilogue à la figure de Freud réenvisagée par l'autobiographie personnelle<sup>67</sup>. Pier Paolo Pasolini, avant *Œdipe roi*, s'est nourri des théories de Freud, et il ne pouvait, en ce cas, que s'intéresser à Freud, non seulement pour la question du « complexe d'Œdipe », mais aussi et surtout pour la manière dont Freud s'est emparé d'un nom mythique pour l'ériger en concept, en schème et même en figure. Freud rencontre Œdipe parce que celui-ci représente le désir de savoir ce que la conscience ignore. Œdipe est la figure de la philosophie, le héros philosophique par excellence, celui en qui ou dans le destin duquel vient se rassembler l'aventure spirituelle de l'Occident. Il est le héros initial et exemplaire de notre civilisation. L'Œdipe freudien n'a eu de cesse d'être ramené à la problématique du désir. Œdipe est l'emblème aux yeux de Freud du destin du désir, et le mythe d'Œdipe offre le modèle de la structuration familiale du désir, mais il représente également le tragique de l'inconscient. Œdipe représente aussi le désir de savoir. Selon Freud, il existe une pulsion de savoir, dont il dit qu'elle sublime le besoin de maîtriser et qu'elle utilise comme énergie le désir de voir, le désir théorique lui-même. Et antérieurement à tout problème mis au jour par l'enfant, c'est la question de l'origine elle-même qui suscite la première visée de savoir : la grande énigme de la naissance mise au jour dans le mythe d'Œdipe<sup>68</sup>.

Pasolini établit un rapport très clair entre le savoir et l'ignorance et la problématique de la visibilité et de l'aveuglement. Il articule la problématique sophocléenne du savoir et de l'ignorance à celle de la clarté et de l'obscurité. Le manque de discernement d'Œdipe est manque de visibilité, manque de distance. Il ne comprend pas les événements, parce qu'il est impliqué dedans, il en est trop près. L'Œdipe de Pasolini n'est pas ignorant, il est aveugle. Il ne prend pas la distance nécessaire au discernement, manque de voir, de réfléchir, les événements factuels. « *Je ne veux pas te voir...je ne veux pas t'entendre* », hurle-t-il face au Sphinx et à Tirésias. L'*Œdipe roi* de Pasolini n'est pas l'opposé primitif de l'Œdipe

---

<sup>66</sup> - *Il giorno*, 6-11-1963, repris in Pier Paolo Pasolini, *Il Portico della Morte*, Quaderni Pier Paolo Pasolini, éditions du Fonds Pasolini, Rome, 1988, pp.213-216, cité in JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « *Œdipe roi* : Trois-Deux-Un », *Portrait du poète en cinéaste*, op.cit., p.222.

<sup>67</sup> - Cf. JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Pasolini-Freud ou les chevilles qui enflent », *CinémAction* n°50, « Cinéma et psychanalyse », sous la direction d'Alain Dhote, 1989.

<sup>68</sup> - Cf. FREUD Sigmund, deuxième des *Trois essais de la théorie de la sexualité*, « La sexualité infantile », au début de la section V, « Les recherches sexuelles de l'enfant », trad. de Philippe Koepfel, Paris, Gallimard, 1989.

sophocléen, mais présente l'affrontement muet et interdit entre un homme et une énigme qui lui est étrangère.

Plus tard, trop tard, Œdipe se crèvera les yeux pour tenter de réconcilier, mais surtout affirmer, le lien existant entre clarté et obscurité, savoir et ignorance, visible et invisible. L'éveil à la clairvoyance passe, pour le personnage pasolinien, par un nouvel aveuglement, physique et irréversible.

Dans la scène dans laquelle Œdipe et Tirésias s'affrontent, il ne s'agit pas, comme chez Sophocle, de l'affrontement entre le devin qui sait par non savoir et l'homme qui libère mortellement l'énigme, entre celui qui porte la parole sacrée et celui qui la déchiffre et la réduit. L'opposition naît de deux aveuglements. Dans le défi posé par Œdipe à Tirésias : « *Que ne chantais-tu pas quand elle était là, la chanteuse, la chienne, un chant de délivrance aux gens de cette ville ? Bien que l'énigme ne pût être résolue par tout un chacun et demandât l'art de la voyance, ni des oiseaux tu n'en avais reçu le don, ni de l'un ou l'autre des dieux. C'est donc moi, Œdipe le non instruit, qui suis venu ici, je l'ai fait taire, j'ai réussi par mon entendement, et pas instruit par les oiseaux* »<sup>69</sup>, c'est bien l'affrontement de deux formes de question. Pourquoi Tirésias, celui « *qui réfléchi[t] sur toute chose...Le dit et le non-dit, le céleste et ce qui vague sur terre* »<sup>70</sup>, n'a-t-il pu libérer Thèbes du Sphinx ? Il ne suffit pas de répondre qu'il ne parle qu'à la faveur du dieu, car en ce qui concerne le secret d'Œdipe, il n'a besoin, pour le découvrir et semer des indices, ni du souffle de la parole divine, ni de rites, mais seulement de la présence d'Œdipe, lisant en celle-ci la violence qu'il y découvre et qui le contraint à parler. Pourquoi le prophète n'a-t-il pu résoudre l'énigme du meurtre de Laïos. C'est Créon, l'allié présumé de Tirésias qui offre la première indication : « *La sphinge aux nombreux chants, puisque, nous le savions, l'obscur nous forçait à chercher ce qu'il fallait résoudre.* »<sup>71</sup> Tirésias l'aveugle, voit le mystère, mais ne le sonde pas.

Les dernières paroles du film, prononcées par Œdipe : « *O lumière que je ne voyais plus, qui avant était en quelque sorte mienne, maintenant tu m'éclaires pour la dernière fois. Je suis de retour. La vie finit où elle commence* », font d'Œdipe un nouveau prophète qui voit au-delà des apparences.

---

<sup>69</sup> - *Ibid.*, v.395-404.

<sup>70</sup> - *Ibid.*, v.304-306.

<sup>71</sup> - *Ibid.*, v.129-130.

## LE POETE ENGAGE

« Et donc, que me reste-t-il sinon à exprimer le reflet du passé ? »

Pier Paolo PASOLINI<sup>72</sup>

Pasolini est une figure de la modernité tournant autour d'un paradoxe : héros de la nouveauté, mais tourné vers le passé. Le mythe, l'histoire sont traités comme des moments indissociables du présent. *Œdipe roi* de Pasolini aborde constamment les questions du mythe, du sacré, dans les rapports qu'ils entretiennent avec l'Histoire. L'arrachement au présent, la poétisation du passé servent le propos exact du cinéaste.

Le cadre d'Œdipe roi est celui des populations sahariennes, soudanaises, qui se construisent non plus à partir de la terre et du bois, mais de la boue. Au Maroc ennobli, sacralisé, Pasolini associe les eaux croupies, les cités croulantes du désert, des insulas trouées de niches. Pasolini répond à ce programme : « *L'Afrique*<sup>73</sup> est un peu au même point de son histoire qu'Argos au temps d'Oreste. C'est le passage d'une civilisation archaïque à la démocratie. »<sup>74</sup> Le Maroc n'arrache pas le mythe d'Œdipe au monde grec primitif. Il l'enfonce dans la Grèce des origines, la Grèce chthonienne. La Grèce est, au-delà du classicisme qui lui est associé, liée à l'organisation esthétique-religieuse d'une barbarie fondamentale. Freud lui-même rattache le complexe d'Œdipe au meurtre du père par ses fils dans la horde primitive. Pasolini s'attache à peindre la barbarie fondamentale. Le mythe, c'est le retour à l'état originel. Dans la Grèce antique et préhistorique, s'enracinent bon nombre de ses positions idéologiques : la violation du tabou sexuel (le parricide et l'inceste d'Œdipe) ; le conflit entre les forces du passé et le monde moderne. Dans *Œdipe roi*, la terrible lutte entre pouvoir et connaissance décrite par Sophocle, située au cœur du Tiers-Monde, dans ses zones désertiques et encore barbares, transcrit d'une part l'ambivalence du monde grec, d'autre part, la nécessité de dé-particulariser la réalité maghrébine, de la rendre intemporelle.

Le Tiers-Monde, d'abord perçu comme maghrébin, fusionne avec le monde en marge des faubourgs de Rome. Ce Tiers-Monde c'est le visage de Ninetto Davoli, celui de Franco Citti,

---

<sup>72</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Eloge de la barbarie-Nostalgie du sacré », *Entretiens de Jean Duflot avec Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.88.

<sup>73</sup> - José Guidi a parlé du « rêve africain » de Pasolini qui s'ouvre avec le début des années 1960, attesté par les voyages, le projet du *Père sauvage*, de *L'Orestie africaine*. Cf. GUIDI José, Postface du *Père sauvage*, Ed. Les formes du secret, 1980.

<sup>74</sup> - PASOLINI, « Notes pour une *Orestiaide* noire », cité dans la bio-filmographie de Pasolini, *L'Avant-scène cinéma* n°97, nov.1969.



orientés selon un pôle oriental, barbare, païen, qui s'oppose au pôle occidental, européen, chrétien<sup>75</sup>.

L'acteur Ninetto Davoli fait le lien entre l'Italie méridionale et le monde africain : il est issu des *borgate* romaines et les traits de son visage ainsi que la couleur brune de sa peau rappellent ceux des nord-africains. Le prolétariat romain entre dans le Tiers-Monde. Celui-ci concède au prolétariat de Rome l'innocence, la liberté a-historique, le sens existentiel du sacré<sup>76</sup>. Pourquoi ? Parce que, souligne Pasolini, « *la préhistoire, pratiquement, a été la même partout* »<sup>77</sup>.

*Œdipe roi* est entièrement fondé sur la « *naissance de la conscience historique* »<sup>78</sup>, par « *le retour à la réalité* »<sup>79</sup>, il est question de « *tirer (le monde) du sommeil où il rêve de lui-même* »<sup>80</sup>.

Pasolini met en abyme sa position de poète. Du texte sophocléen, il reprend la contradiction entre l'innocence coupable de celui qui vit en se méprenant sur le destin et la nécessité de connaître la vérité. Pasolini explique : « *Chez Sophocle, c'est cela qui m'a le plus inspiré : le contraste entre l'innocence totale et le désir de savoir. Ce n'est pas tant la cruauté de la vie qui produit des crimes que le fait que les crimes soient commis parce que les gens n'essaient pas de comprendre l'histoire, la vie et la réalité.* »<sup>81</sup> Œdipe est, dans la partie mythique d'*Œdipe roi*, l'homme qui ne sait pas, l'homme qui rêve. En s'énucléant les yeux, en se rendant aveugle, il devient clairvoyant, lucide. La conscience nouvelle d'Œdipe est mise en scène dans l'épilogue. De magnifiques plans renvoient Œdipe, poète marxiste dans la périphérie industrielle, de l'aveugle à l'usine et de l'usine à l'aveugle. Angelo et Œdipe parcourent les rues d'une banlieue ouvrière, passent devant une usine, puis devant une église (indication didactique de l'itinéraire effectué par un poète laïc tel que Pasolini), pour déboucher finalement sur le pré bordé de peupliers et de canaux, filmé au début du film, où la mère allaitait son enfant. Dans le pré, l'aveugle devient voyant, lucide.

---

<sup>75</sup> - Cf. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Plateau n°7 : Année zéro-Visagété », *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>76</sup> - Sous cet aspect, les œuvres italiennes (*Accattone* et *Mamma Roma*) préfigurent celles de l'Antiquité grecque : *Œdipe roi*, *Médée* et *Carnet de notes pour une orestie africaine*.

<sup>77</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Venise 67 », « Entretien avec Pier Paolo Pasolini par Jean-André Fieschi », *Cahiers du cinéma*, n°195, nov.1967.

<sup>78</sup> - DUFLOT Jean, « Enigmes : Grandes énigmes...Petites énigmes », *Entretiens de Jean Dufлот avec Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.108.

<sup>79</sup> - PASOLINI Pier Paolo, « Enigmes : Grandes énigmes...Petites énigmes », *Entretiens de Jean Dufлот avec Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.107.

<sup>80</sup> - Cf. *Correspondance Marx-Engels*, t.1, Ed. Sociales, 1971, lettre n°77, p.297-300.

<sup>81</sup> - Propos de Pier Paolo PASOLINI à Oswald Stack, cité in GERVAIS Marc, *Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p.77.

L'appropriation personnelle d'Œdipe, dont le lien avec Hölderlin ou Nietzsche est explicite, compte tout autant que la réécriture du mythe, que son enrichissement par les déplacements, les emprunts à d'autres décors ou à d'autres traditions par les inventions poétiques. Loin du théâtre filmé, la condensation du texte est aussi signifiante que le texte de Sophocle. Pasolini garde l'expression de la tragédie grecque. Afin d'actualiser l'archaïque et le mythique pour donner à comprendre le passé et par le passé le présent. En cela, Pasolini est assurément aussi proche d'Eschyle que de Sophocle.