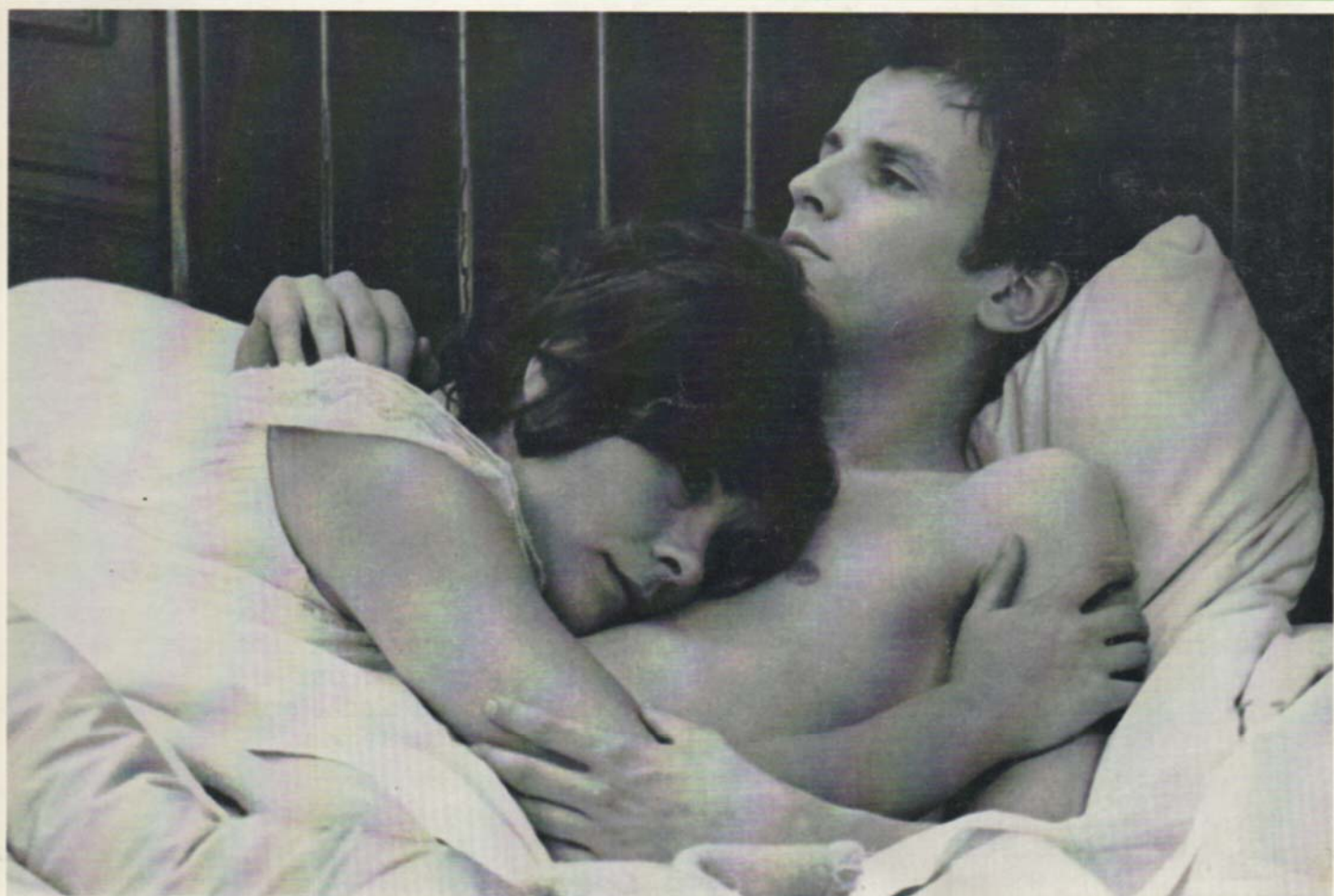
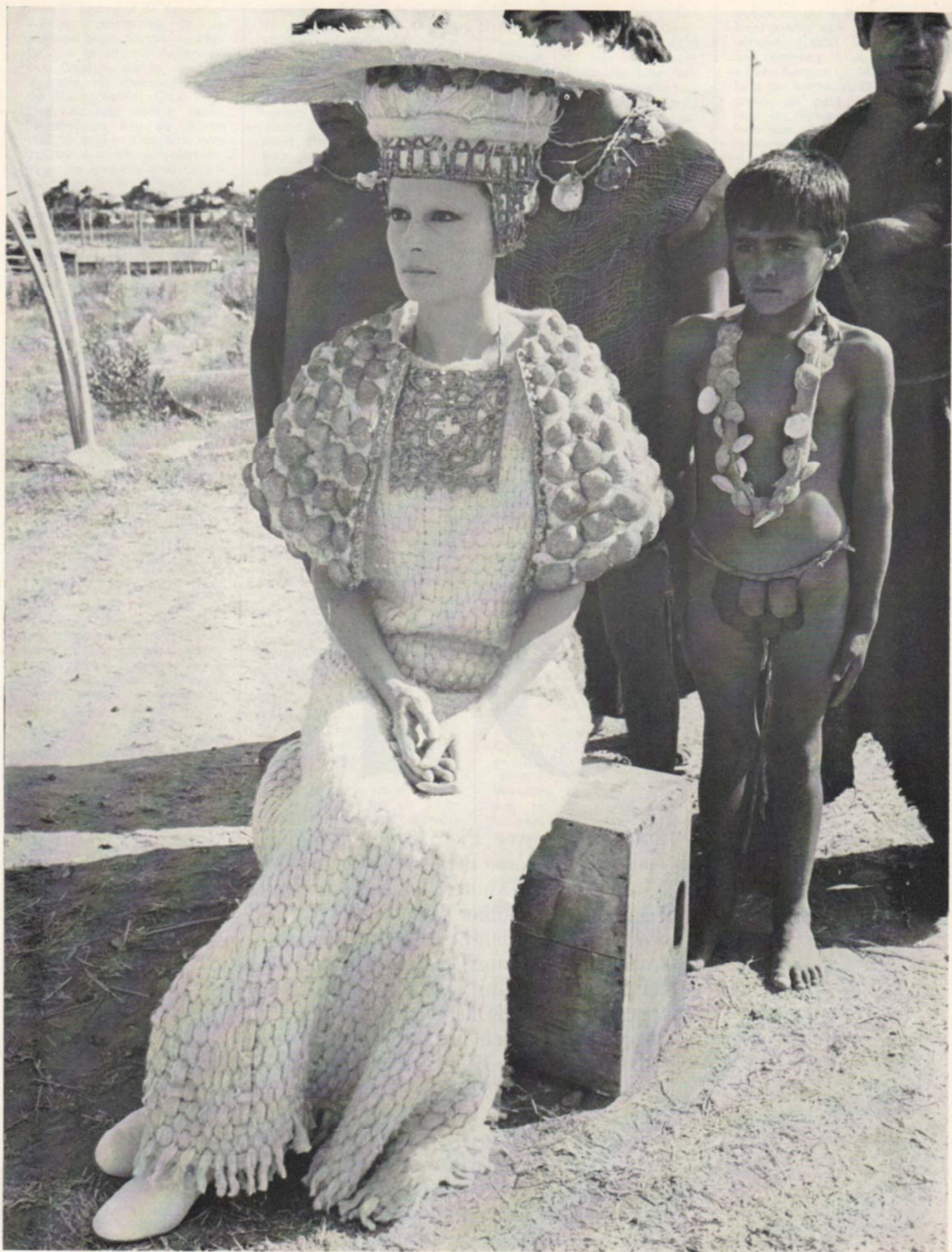


cahiers du
CINEMA

Venise
Marco Bellocchio
Jean Rouch Pier Paolo Pasolini
Semaine Cahiers



numéro 195 novembre 1967



SILVANA MANGANO DANS « EDIPO RE » DE PIER PAOLO PASOLINI.

1 "Edipo Rè"

Pier Paolo Pasolini

Cahiers Si l'on compare « Edipo Rè » au « Vangelo », ce qu'on ne peut manquer de faire à bien des égards, la première chose qui vient à l'esprit est que, dans « Il Vangelo », vous étiez pour ainsi dire extérieur au mythe envisagé, alors qu'ici vous semblez beaucoup plus directement, plus personnellement impliqué...

Pier Paolo Pasolini Sans doute, mais cela demande des précisions. J'étais un peu extérieur au mythe de l'Evangile si l'on entend par là que le Christ est fils de Dieu : n'étant pas croyant, il est évident que j'étais extérieur à une telle idée. Mais d'autre part, j'étais très proche du mythe de l'Evangile si l'on entend par là un mythe religieux au sens le plus large du terme. J'étais proche aussi d'une idée-force du monde moderne, que j'y traitais : celle de la possibilité d'un dialogue entre marxistes et chrétiens. Il faut donc s'entendre sur les mots. Certes, je suis plus proche du mythe œdipien — l'amour du fils pour la mère, la haine du père — mais là aussi je dois préciser : j'en suis plus proche dans la mesure où je l'ai vécu, j'en suis plus éloigné dans la mesure où je l'ai dépassé, comme il est normal, alors que je n'ai pas dépassé mon « appartenance » à la mythologie chrétienne (même s'il ne s'agit pas dans mon cas de la mythologie chrétienne au sens officiel du terme).

Cahiers Un autre point commun aux deux films, c'est une vision profondément tragique, la mise à nu d'une sorte de douleur fondamentale.

Pasolini A cela, je ne puis répondre. Ce sont des questions que je ne me pose jamais de façon directe. Je crois qu'il s'agit là davantage de l'impression d'un spectateur que de celle d'un auteur.

Cahiers Pour poser la question différemment, il semble qu'« Edipo » a été un film très difficile à tourner, même sur le plan physique ?

Pasolini Vous savez, tous mes films sont difficiles à tourner sur le plan physique. Les endroits où j'ai tourné « Il Vangelo » n'étaient guère plus accessibles que le Maroc où j'ai tourné « Edipo ». Simplement, pour « Edipo », il y a eu de plus grandes difficultés de régie, et de plus grandes difficultés financières.

Cahiers Depuis combien de temps pensiez-vous faire ce film ?

Pasolini J'y ai pensé pour la première fois alors que je tournais encore « Accattone ». C'était alors une idée un peu

en l'air, qui a dormi en moi pendant deux ou trois ans. Puis, l'été dernier, à Cannes, j'ai écrit le sujet de « Théorème », que je dois tourner maintenant, et pendant que j'écrivais « Théorème », le traitement d'« Edipo » a pris forme. « Théorème » est un film où l'inceste est multiplié au moins par cinq, et se trouve mêlé à l'idée de Dieu, car la personne avec laquelle les cinq membres de la famille commettent l'inceste est tout simplement Dieu : ces thèmes du divin et de l'inceste, qui se trouvent au cœur de « Théorème », ont redonné vie à « Edipo », qui s'est imposé à ma « fantaisie », et que j'ai tourné en priorité.

Cahiers Est-ce que l'idée ne vous est jamais venue de consacrer un film entier aux souvenirs d'enfance, comme ceux que l'on voit dans le prologue d'« Edipo » ?



Pier Paolo Pasolini.

Pasolini Si j'avais fait cela, le film aurait été plus beau, beaucoup plus beau. Mais sur le moment, cela ne m'intéressait pas : quand je pense à un film, secrètement, j'espère qu'il sera beau, mais en fait je n'ai jamais eu la nécessité de faire un film qui soit seulement beau, j'ai besoin d'autres excitants : dans ce cas précis, l'excitant était le développement marxiste-freudien du thème d'Œdipe.

Cahiers Il y a dans « Edipo » plusieurs plans distincts : souvenirs personnels, rêves, fantasmagories...

Pasolini Oui, c'est un film qui se situe au moins sur quatre plans. La première partie est celle des souvenirs d'enfance, à la fois très synthétisés et très riches, puis il y a la partie fantasmagorique, que j'appelle hallucinatoire, et qui me semble la meilleure. Elle est totalement inventée, puisque là je ne

suis parti de rien de connu, que je me suis laissé guider par le pur plaisir de l'imagination. Ma seule base a été ce qu'on peut lire dans toute encyclopédie. On ouvre l'encyclopédie et on lit : Œdipe, roi de Thèbes, etc., c'est-à-dire peu de choses. Comme dans « L'Evangile », je n'ai rien voulu reconstruire d'un point de vue archéologique ou philologique. Je n'ai donc lu à ce sujet aucun texte grec, critique ou historique, ou philologique, concernant ce « Moyen Age » grec où je voulais situer l'histoire. J'ai tout inventé : pour moi, c'est la partie la plus « inspirée » du film. Ensuite vient la troisième partie, qui n'est ni plus ni moins que l'Œdipe de Sophocle. Là, et je ne sais si j'ai réussi, je voulais un peu faire ce que Godard dans « La Chinoise » appelle « troisième mouvement » du film. Il y a enfin la dernière partie, sans doute la plus arbitraire, un peu didactique même, qui me semble toutefois assez heureuse sur le plan plastique : c'est le moment de la sublimation. Qu'est-ce que la sublimation ? C'est un choix idéologique, mais naturellement un choix idéologique incertain. D'abord Œdipe est un poète décadent, puis un poète marxiste, puis plus rien, quelqu'un qui va mourir (là je me suis servi d'éléments empruntés à « Œdipe à Colonne »).

Cahiers Si vous m'accordez une question un peu indiscrete : rêvez-vous en couleur ou en noir et blanc ? Les couleurs du prologue sont réellement oniriques.

Pasolini Le rêve des deux façons. Toutefois je dois dire que plutôt que celles du prologue (je ne crois pas avoir jamais rêvé de couleurs semblables), les rêves que j'ai faits (par exemple, je me souviens d'un rêve, vieux de dix ans, où l'explosion d'un volcan mettait en fuite une foule effrayée) ont inspiré les couleurs des épisodes de la peste et des funérailles. L'idée d'ensevelir les morts dans ces oripeaux bariolés, c'est moi qui l'ai eue, et c'est une idée qui a les couleurs de mes propres rêves.

Cahiers L'idée du prologue et de l'épilogue est-elle venue tout de suite ?

Pasolini Immédiatement, oui. Le film est pratiquement né d'elle. En tant que scénariste (et cela est peut-être un de mes défauts) je ne connais jamais d'hésitations. En tant que metteur en scène, quand je tourne, et surtout quand je monte, j'ai des inquiétudes infinies, mais, comme scénariste, jamais. J'ai une idée, et je sens immé-

diatement une sorte de bonheur, ou de violence qui me guident. J'écris ainsi le scénario, du premier au dernier mot, sans connaître l'angoisse de l'hésitation. Mes scénarios naissent comme ils naissent, ils ne sont jamais réécrits.

Cahiers Bien que ce soit un mot qui appartienne au vocabulaire idéaliste le plus dévalué, on pourrait donc parler d'inspiration ?

Pasolini Si par inspiration on entend désir de créer, oui. Il s'agit d'une avidité, presque d'une voracité d'agir. Je n'ai pas de temps à perdre, une idée me vient, je m'en empare. C'est vraiment de la voracité plutôt que de l'inspiration. L'inspiration intervient seulement (et de façon totalement imprévisible) au moment du tournage. En fait (je ne sais si les autres cinéastes pensent ainsi) un film est toujours imprévu parce qu'on ne sait jamais quels points en sont réellement inspirés.

Cahiers Vous avez opéré des changements importants par rapport au texte de Sophocle ?

Pasolini Par rapport à Sophocle, non. J'ai opéré des réductions, mais pas de véritables changements. Le seul changement important, par rapport à Sophocle, c'est qu'à la fin j'ai supprimé l'intrusion des filles : parce qu'au fond, j'ai changé l'Œdipe même. Et les filles ne correspondaient pas à mon Œdipe, ni Antigone. Il y a ainsi une exclusion, par rapport au texte, plutôt qu'une modification.

Cahiers Et les paroles du Sphinx ?

Pasolini Les paroles du Sphinx n'existent pas dans le texte de Sophocle. On en parle seulement. Cela concerne « l'antefatto » (les faits antécédents). Le Sphinx fait partie de la mythologie, de ce qu'on lit dans les encyclopédies ou les manuels scolaires, pas du texte lui-même. Il n'est pas précisé comment, ni en quels termes, Œdipe a rencontré le Sphinx. J'ai donc opéré un changement par rapport à la mythologie populaire grecque, non par rapport à Sophocle, en faisant du Sphinx, tout simplement, l'inconscient d'Œdipe : Œdipe peut faire l'amour avec sa mère seulement à condition de refouler le Sphinx dans l'abîme, c'est-à-dire dans son propre inconscient.

Cahiers A l'origine, vous ne pensiez pas tourner ce film au Maroc, mais en Roumanie...

Pasolini Oui, il y a eu des efforts dans ce sens. Les Roumains m'avaient demandé de faire un film avec eux, et j'ai été là-bas effectuer des repérages. Mais je n'ai pas trouvé ce que je cherchais parce que, bien que le pays m'ait vivement impressionné par la présence incroyable, comme en Chine, de la révolution industrielle en pleine campagne qui en fait un pays véritablement poétique, cette présence même rendait mon entreprise impossible : les vieux villages de bois ont été complètement détruits. Il n'y a plus rien de vieux, maintenant, en Roumanie, au sens



Le Sphinx dans « Edipo Rè ».

« rustique » du terme. La Roumanie est même, en ce moment, un pays qui se libère du mythe d'Œdipe, des rites agrestes, du mythe du Roi de la Pluie et autres, du mythe du Père en somme. De toute façon, mon voyage n'a pas été inutile parce que j'y ai trouvé de la musique, des chants populaires, que j'ai substitués au Chœur de Sophocle.

Cahiers La fonction des différentes musiques, justement, est dans « Edipo » très différenciée : le rôle de la musique japonaise n'est pas le même que celui des chants populaires roumains.

Pasolini La musique japonaise est reprise à la fin. C'est un peu ce qu'on pourrait appeler vulgairement « Le Thème du destin d'Œdipe ». (Elle revient aussi lorsque Œdipe, comme je le disais tout à l'heure en plaisantant, devient un poète décadent). Les chants roumains, eux, sont de vrais chants, populaires, réalistes, du peuple qui ploie sous un fardeau : épidémie de peste ou régime tyrannique ; ils sont, je le répète, une forme d'équivalence du Chœur que je ne pouvais évidemment utiliser tel quel dans le film.

Cahiers Comment avez-vous choisi les acteurs ?

Pasolini Franco Citti, j'y ai pensé dès « Accattone ». Je suis resté fidèle à ma première idée. A l'origine, ce choix était irrationnel, mais maintenant j'en comprends la raison profonde. Certains critiques me reprochent de ne pas avoir fait d'Œdipe un héros intellectuel : c'est précisément cela que je ne voulais pas, et que Franco ne pouvait être. Parce qu'un intellectuel, par nature, sait déjà, tandis qu'Œdipe ne connaît pas la vérité, et ne la découvre que peu à peu. Tout d'abord, il ne veut même pas la voir, cette vérité,

puis petit à petit, une fois sur le chemin, il veut la connaître. C'est l'histoire d'un homme destiné à l'action, à faire des choses, non à les connaître, à les comprendre. J'ai donc choisi un innocent, un homme simple, afin que sa découverte de la vérité soit, de façon vraisemblable, dramatique, puis agressive.

Cahiers Quelle a été la réaction de l'acteur face au personnage ?

Pasolini Franco sait que, lorsqu'il travaille avec moi, je l'utilise pour ce qu'il est. Il ne se pose donc jamais de problèmes d'interprétation. Il était un peu ébahi, mais au sens enfantin du terme, je veux dire : intimidé.

Cahiers Lorsqu'on voit Franco Citti dans « Accattone », ou même dans « Mamma Roma », on ne pense jamais qu'il s'agit d'un acteur en train d'interpréter un rôle. Dans « Edipo », oui.

Pasolini Moi, oui, je savais qu'il était un acteur, même dans « Accattone ». Je savais qu'il avait, non pas le sens critique d'un acteur petit-bourgeois, au sens scolaire ou académique, mais qu'il était bel et bien ce qu'il est convenu d'appeler « un acteur né ». Certains des acteurs que j'utilise sont acteurs uniquement parce qu'à un moment donné leur visage est photogénique. Franco a quelque chose en plus.

Cahiers Ce qui est très beau sur le personnage de Silvana Mangano (Jocaste), c'est l'absence totale de psychologie. Elle est plutôt une sorte de fantôme...

Pasolini C'est exactement ce que j'ai voulu. Alors qu'Œdipe était pour moi, comme je vous l'ai déjà dit, un homme simple destiné à agir et non à comprendre, dont l'évolution vers sa vérité cachée est tout le drame, Jocaste est toute différente : elle est un pur mystère. Toutefois, je dois dire, tout bien pesé, qu'à mon sens le personnage de Jocaste est plus réussi que celui d'Œdipe. Avec Jocaste, j'ai représenté ma propre mère, projetée dans le mythe, et une mère ne mue pas : comme une méduse, elle change, peut-être, mais elle n'évolue pas. D'où l'aspect fantomatique que vous signalez.

Cahiers Et en ce qui concerne les autres acteurs ?

Pasolini Je les ai choisis un peu arbitrairement. J'avais besoin d'accomplir, à l'intérieur du film, une sorte de désacralisation quasi humoristique. Dans la mesure où je m'étais jeté dans le mythe à âme et corps perdus, j'avais besoin aussi de maintenir une certaine distance, un certain détachement, pour éviter le ridicule. (Si je m'étais laissé emporter par mon élan, je ne sais trop où j'aurais abouti). Les autres acteurs ont été le frein que je me suis imposé à moi-même : c'est pour cela que j'ai choisi Ninetto dans le rôle du messager. C'est lui qui regarde le Sphinx, et son regard suffit à le désacraliser : sans son regard, le Sphinx aurait été, soit esthétisant, soit simplement veléitaire. Ainsi de Carmelo Bene : il



Edipe (Franco Citti) et Créonte (Carmelo Bene, de dos) dans « Edipo Rè ».

campe un Créon ambigu, avec un prolongement presque comique. En ce qui concerne Tiresias, j'avais tout d'abord songé à Orson Welles. Je n'ai pu l'avoir.

Cahiers Il aurait été très différent de Julian Beck.

Pasolini Je ne dirais pas très différent. Il aurait été une variante, mais pas le contraire. Ça aurait toujours été un Tiresias profondément mythique, joué par un très grand acteur (comme Julian Beck l'est aussi). Welles, simplement, aurait probablement ajouté au personnage une dimension morale, pimentée de son intelligence et de sa cruauté ordinaires : il aurait été un Tiresias accusateur. Julian Beck, non, il est plus irrationnel, poétique, prophétique au sens le plus mystérieux du mot. Il a fait tomber le moralisme du personnage au profit de son prophétisme.

Cahiers Il me semble que ce film est véritablement unique dans l'histoire du cinéma, non tant à cause de son sujet qu'à cause de l'attitude de l'auteur...

Pasolini Oui, car il est très ambigu. D'une part je suis plongé dans ce mythe jusqu'au cou (comme tout le monde, direz-vous, mais toute mon œuvre, poésies, romans, etc. démontre que je l'ai vécu d'une façon traumatique un peu particulière), d'autre part j'ai voulu avoir une attitude extrêmement détachée vis-à-vis de lui. Je me suis imposé (même pas : ce fut naturel) de considérer le mythe avec le maximum d'objectivité. Je parlais tout à l'heure de recul humoristique. Je pourrais aussi bien parler d'un certain esthétisme de l'image. C'est de cette contradiction apparente que provient, je crois, la particularité du film : un mélange inextricable d'abandon total à la

force du mythe, dans le même temps qu'une grande résistance contre lui.

Cahiers Ne pourrait-on pas voir le film comme une sorte de méditation sur les choses — d'ordinaire cachées, enfouies — qui rendent possible (ou impossible) le fait de faire des films, ou des poésies, ou « de l'art » en général ?

Pasolini Vous voulez dire que dans « Edipo » je me suis reposé à nouveau le problème du cinéma, de comment faire du cinéma ?

Cahiers Pas seulement : je veux dire que le film est une double recherche des origines, sur le plan biographique et esthétique.

Pasolini Pour parler banalement, je considère « Edipo » comme le plus cinématographique de tous mes films. Alors que pour tous mes autres films, et surtout pour « Accattone », Bernardo Bertolucci a raison lorsqu'il dit qu'on ne peut pas parler de cinéma (je n'avais pas de formation cinématographique, je n'aimais pas certains plans pourtant typiques du cinéma, une certaine forme de récit pourtant validée par tout le cinéma ; je manifestais une forme de refus, conscient ou inconscient, je ne sais, à faire du cinéma, je préférais faire de la peinture, ou je ne sais trop quoi), ici, pour la première fois, j'ai accepté les règles, certaines règles inhérentes à cette forme d'expression. Par exemple, dans tous les films, il y a un personnage qui sort du champ, le laissant vide, et un autre qui y entre : je n'avais jamais fait cela. Je considérais qu'il s'agissait d'une règle banale. Peut-être parce que j'aime le cinéma aujourd'hui plus qu'autrefois, dans « Edipo » j'ai utilisé même cette figure. Il n'y avait jamais non plus, dans mes films, de cadrage avec

un personnage en amorce, pour les mêmes raisons : dans « Edipo », il y en a beaucoup. Il est inutile de poursuivre l'inventaire : en ce sens, il y a bien ici cette découverte du cinéma dont vous parlez. Cela fait partie, à mon sens, de cette volonté d'esthétisme qui s'est manifestée à moi lorsque j'ai voulu faire ce film (et il faut voir, ici encore, un élément de défense contre le mythe). En fait, cette attitude ne m'a pas réussi comme avec « Il Vangelo ». Lorsqu'on travaille, on se pose souvent de faux problèmes, qui ne révèlent leur nécessité qu'après coup, et en ce sens, même l'erreur est utile : mais je dois reconnaître honnêtement que le recul souhaité n'a été réalisé qu'en très faible part, et que toutes mes résistances ont été inutiles.

Cahiers Avez-vous pu voir les rushes en cours de tournage ?

Pasolini Non, j'ai tout vu à la fois, et je vous laisse imaginer l'épouvante, la tragédie que fut le fait de voir d'un seul coup le résultat de tout un mois de travail. C'était une chose presque insupportable.

Cahiers Le montage a été difficile ?

Pasolini Difficile, oui, comme toujours, mais moins que d'habitude. Moins que d'habitude dans la mesure où pour la première fois, justement, je respectais certaines règles acquises. En tournant, j'avais présent à l'esprit le fait que je faisais un film, et cela m'a servi. Alors que dans « Accattone », c'était de la folie, je n'avais aucun élément pour faire un raccord correct.

Cahiers Dans « Edipo », vous changiez pour la première fois d'opérateur. Ce n'est plus Delli Colli mais Ruzzolini : cela vous a-t-il posé des problèmes ?

Pasolini J'ai changé par nécessité.

Delli Colli n'était pas libre, Rottunno qui devait le remplacer, non plus, et j'ai pris Ruzzolini, dont je suis très satisfait. C'est un Delli Colli peut-être un peu plus rude, mais avec les mêmes caractéristiques fondamentales. Il avait d'ailleurs travaillé avec moi, comme assistant-opérateur, sur « Il Vangelo », « La Ricotta » et « Uccellacci e uccellini ».



« Edipo Rè » : au sanctuaire de Delphes, la prêtresse entourée des prêtres.

Cahiers Excusez-moi d'en revenir au prologue. Où a-t-il été tourné ?

Pasolini J'aurais voulu le tourner sur les lieux mêmes de mon enfance, à Sacile, dans le Frioule. Cela a été impossible pour des raisons de production. Je voulais tourner la partie « ouvrière » à Milan, près des usines, et la partie « bourgeoise » à Bologne (où j'ai été étudiant, moi-même un « poète décadent », en somme). Devant tourner à Milan et Bologne, j'ai dû choisir un troisième lieu point trop éloigné de ces deux-là : je me suis rabattu sur la campagne milanaise.

Cahiers Les premières images qu'on voit correspondent à des souvenirs précis, ou « réinventés » ?

Pasolini Ce sont des souvenirs « analogiques », plutôt qu'exactes. Par exemple, je me souvenais de saules, et le scénario parle de saules : j'ai dû les remplacer par des peupliers. Quant au pré (mais un pré c'est plus abstrait, plus géométrique), il correspond plus exactement au pré où ma mère m'emmenait en promenade, lorsque j'étais enfant. Les vêtements (la robe et le chapeau jaune de la mère) je les ai fait reproduire d'après de vieilles photographies. Le costume de l'officier est identique à celui d'un officier des années 30.

Cahiers On n'a jamais vu une enfance racontée aussi totalement et en aussi peu de plans (sinon, très différemment, dans « Au hasard, Balthazar »).

Pasolini Pour moi aussi, c'est là une des réussites du film.

Cahiers Une impression très forte que m'a fait le film c'est (si vous voulez, sur un modèle un peu borgésien) non seulement que la partie antique pouvait être le rêve de la partie moderne,

et aussi bien le contraire : que la partie moderne peut être le rêve, l'hallucination de la partie antique. Il y a là un télescopage des temps très troublant. Y avez-vous pensé ?

Pasolini Pas du tout, j'y pense maintenant, mais cela me semble très beau, et j'adopte immédiatement cette idée. Je dirai dorénavant à tout le monde que je l'ai eue avant de faire le film !

En tout cas, ce qui m'a impressionné, moi, c'était de retrouver la grande place de Bologne, aujourd'hui, pleine de monde, après notre plongée dans la pré-histoire : c'était cela le rêve.

Cahiers En tout cas, les procédés employés pour filmer la partie moderne sont beaucoup plus « irréalistes » que ceux employés pour filmer la partie antique : courtes focales, etc.

Pasolini J'ai fait cela pour un de ces problèmes qui se posent lors du tournage, et qui se révèlent par la suite n'en être pas : il s'agissait de relier stylistiquement les deux parties. Si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec les objectifs déformants. Il ne fallait pas donner l'impression, tout à coup, de se trouver à Bologne au sens réaliste du terme, mais d'être à Bologne, justement, comme en un rêve.

Cahiers Pourquoi, dans la partie antique, avez-vous mis des intertitres portant des phrases de texte ?

Pasolini Ils représentent les pensées des personnages. Plutôt que d'utiliser la voix off, procédé du cinéma d'aujourd'hui, j'ai utilisé les intertitres, procédé du cinéma muet.

Cahiers Sur quels critères avez-vous choisi les vêtements de la partie antique ?

Pasolini Ce sont des habits inventés, presque arbitrairement. J'ai consulté des ouvrages sur l'art aztèque, sur Sumer. Certains costumes proviennent directement de l'Afrique noire. Cela parce que la préhistoire, pratiquement, a été la même partout. J'aurais voulu aller plus loin, sur ce point précis : rendre les costumes encore plus

arbitraires et préhistoriques. Mais je n'ai pas eu le temps d'approfondir le problème.

Cahiers Justement, une fois le film terminé, y a-t-il des choses que vous auriez aimé reprendre ?

Pasolini Deux ou trois choses, oui. Hélas, je savais déjà, alors que je les tournais, que j'aurais dû les tourner différemment. Par exemple, j'aurais aimé créer une pause entre la mort du père et la rencontre du Sphinx. A ce moment, le film aurait eu besoin d'un moment de repos : il est trop plein, trop bourré de choses. Il fallait une parenthèse, heureuse, presque humoristique. Je voulais tourner une danse de Ninetto avec un oiseau bariolé, rouge, vert, bleu. Œdipe regardait cette danse, et ce moment d'esthétisme pur aurait été utile. Une respiration, une question de rythme. Avant de tourner, je voyais tous les enfants avec ces oiseaux. Au moment de tourner, il a été impossible d'en dénicher un seul. Je ne suis pas satisfait non plus de la partie tournée en studio. Non tant l'amour entre le fils et la mère (que j'aime bien, parce qu'un lit, en studio ou pas, reste un lit, concret, vrai, et que la scène est tournée en gros plans), mais tout ce qui concerne la partie publique, que je n'aime pas. J'avais besoin d'être plus libre. Je voulais ce troisième mouvement du film (toujours pour citer Godard) extrêmement fidèle au texte de Sophocle, et tourné très simplement. A cause du studio, j'ai dû continuer à être arbitraire et « inventif » comme au début. Heureusement, presque par miracle, j'ai pu tourner au Maroc une scène prévue en studio : la rencontre du vieux serviteur qui devait tuer Œdipe, enfant. La campagne marocaine a sauvé la scène.

Cahiers Pourquoi interprétez-vous vous-même le rôle du Grand Prêtre ? Votre réplique est la plus longue du film...

Pasolini Pour deux raisons. La première parce que, sur place, je n'ai trouvé personne qui convenait. La seconde, parce que cette phrase est la première du texte de Sophocle (ainsi commence la tragédie), et qu'il me plaisait d'introduire moi-même, en tant qu'auteur, Sophocle à l'intérieur de mon film.

Cahiers Il me semble que le sentiment de la mort est plus fort et plus présent dans la partie moderne que dans la partie antique. Il est plus dans ce pré vert ou sur le chapeau jaune de la mère que dans le texte même de la tragédie.

Pasolini Certainement, parce que la partie antique, c'est une angoisse vitale, pas une angoisse de la mort. Même lorsqu'on voit la peste, ce n'est pas la mort qu'on voit, mais son aspect horrible et extérieur. La tragédie affronte les thèmes de la vie alors que les images d'enfance sont déjà tout imprégnées de la mort par laquelle le film se termine réellement. (Propos recueillis au magnétophone et traduits de l'italien par Jean-André Fieschi.)