

## « Œdipe Roi » de Sophocle à Pasolini

Œdipe est d'abord un mythe, plus précisément une figure mythique, dont la mention la plus ancienne se trouve au chant XI de l'*Odyssée* (vers 269 à 281). Or le mythe, comme l'a montré l'helléniste Jean Rudhardt, possède de fortes similitudes avec le langage : on y trouve des figures (personnages, lieux) et des schèmes (déroulement de son histoire), autant de signifiés qui « forment le signifiant d'une vérité qu'il nous faut chercher au-delà de leur déroulement objectif »<sup>1</sup>. Ainsi Œdipe est une figure, dont le nom lui-même signifie « pieds enflés » et son histoire est un schème, histoire dont la variante la plus connue est celle de la pièce de Sophocle « Œdipe Roi ». Comme pour le langage, le mythe se prête à une utilisation et une interprétation sans cesse renouvelée, et comme le note André Green « le mythe est un objet de plaisir ; il charme et il fascine sans nous donner la clé de cet affect »<sup>2</sup>.

Œdipe, c'est aussi le complexe d'Œdipe, concept clé de la psychanalyse, dont l'élaboration chez Freud correspond, de 1897 à 1936, au développement de la théorie psychanalytique elle-même. Dans son article « Freud face à l'Antiquité grecque : le cas du complexe d'Œdipe », Ana Lucia Lobo montre que Freud s'est appuyé non seulement sur la tragédie de Sophocle, mais aussi sur d'autres sources et des commentaires sur le mythe, interprétant ainsi avec quelques libertés cette figure mythique telle qu'elle est représentée chez Sophocle. Surtout, elle montre comment, dans l'élaboration de ce concept psychanalytique, Freud est parti d'une identification personnelle au personnage d'Œdipe, identification dont il s'est peu à peu détaché pour former la théorie du complexe d'Œdipe, jusqu'à arriver à l'idée que l'histoire de l'humanité est fondée sur ce complexe : le mythe grec est finalement perçu comme une expression du complexe d'Œdipe dans le psychisme humain. Œdipe devient finalement « symbole et représentant direct d'un processus psychique universel »<sup>3</sup>.

De part et d'autre de cette interprétation freudienne du mythe, il peut être intéressant de mettre en regard cette figure telle qu'elle apparaît dans la tragédie de Sophocle, et telle qu'elle a été interprétée par Pasolini dans son film « Œdipe roi », qui, sans pouvoir faire l'impasse sur l'interprétation freudienne, fait revivre à sa manière la figure antique.

La pièce de Sophocle date environ de 430 av. J.-C. et appartient à une trilogie. Elle fut représentée lors des Grandes Dionysies à Athènes, événement à dimension à la fois religieuse et civique pour ses spectateurs. En tant que tragédie, elle représente un jour qui est un tournant dans la vie du protagoniste et qui va le précipiter, dans les deux sens du terme : sa chute sera aussi la révélation de qui il est. Pour les spectateurs, c'est la catharsis (purification) à travers les sentiments de crainte et de pitié.

Oedipe est roi de Thèbes, un roi respecté : il a sauvé la ville des griffes de la Sphinge, grâce à son intelligence, qui est sa *tuchè* (ce qu'il a reçu en partage à sa naissance). Mais c'est aussi un roi ambigu : il est *turannos* et non *basileus* (roi héréditaire). En raison à la fois de son statut, mais surtout de ses qualités personnelles, les habitants viennent lui demander son aide pour sauver la ville de la

<sup>1</sup> Jean Rudhardt, « Une approche de la pensée mythique : le mythe considéré comme un langage », *Studia Philologica* 26 (1966), pp. 208-237. Éphaios ou la légende du magicien, Belles Lettres, Paris, 1957.

<sup>3</sup> Ana Lúcia Lobo, « Freud face à l'Antiquité grecque : le cas du Complexe d'Œdipe », *Anabases* 2 (2008), p. 153-185.

« peste » (qui correspond dans la pièce à une absence de fertilité des champs, des animaux, des femmes). En bon roi et en homme pieux, Œdipe ne ménage pas ses efforts : il interroge les dieux (l'oracle de Delphes, le devin Tirésias)...qui lui donnent la réponse : il doit « trouver et chasser le meurtrier de l'ancien roi Laïos », meurtrier qui est un *miasma* dans la ville. Comme Œdipe lui-même le dit, il ne reste plus qu'à trouver son nom, qui il est, ....c'est-à-dire qui est Œdipe. Le spectateur le sait, et il assiste à l'avancée d'Œdipe, en même temps qu'à ses résistances, dans son enquête « à l'aveugle » sur sa propre identité.

Comme sans doute toutes les figures mythiques, Œdipe est un personnage limite, voire « hors des limites », dont la grandeur est aussi la faiblesse. Chez Œdipe cette grandeur est précisément ce qu'il a reçu en partage, son intelligence, et sa volonté de savoir. Lacan décrit ainsi le personnage de la tragédie antique : « Sophocle nous le montre acharné à sa propre perte par son obstination à résoudre une énigme, à vouloir la vérité. Tout le monde essaie de le retenir, en particulier Jocaste, qui lui dit à chaque instant – en voilà assez, on en sait assez. Seulement il veut savoir, et finit par savoir »<sup>4</sup>. L'objet de ce savoir, le meurtre du père, pose la question de la culpabilité dans le cadre des générations, le thème de la génération parcourant d'ailleurs le mythe et la pièce : l'énigme posée par la Sphinge porte sur les générations, la « peste » sur la ville empêche toute génération, Œdipe lui-même découvre sa filiation en même temps que sa culpabilité.

Toute la tension dramatique de la pièce, pour le spectateur qui sait déjà, repose sur le dévoilement progressif de cette vérité pour le protagoniste, où la catharsis sera liée à *l'anagnorisis*. Ce voilement/dévoilement est d'une part porté par la parole : toutes les réponses des oracles, les affirmations et/ou questions d'Œdipe sont les bonnes dès le début de la pièce. La vérité est déjà là dans la parole, le tout pour Œdipe étant de l'entendre. Il est d'autre part porté par l'importance du regard : de par le dispositif scénique, le spectateur ne voit pas la chambre nuptiale ; le meurtre de Laïos est vu uniquement à travers les différents récits des personnages (Jocaste en particulier y voit ce qu'elle veut bien voir) ; Œdipe pourtant porte dans son corps la marque de son identité, « pieds gonflés », de par sa démarche boiteuse, et son aveuglement final sera le signe de sa lucidité nouvelle. Œdipe apparaît donc comme une figure qui pose la question du savoir et de ses limites. La catharsis tient pour le spectateur à la fois à l'identification et au recul par rapport au personnage qui à la fois se perd et se révèle du fait de savoir.

Ce double mouvement d'identification et de recul par rapport à la figure mythique d'Œdipe se retrouve chez Pasolini : « L'enfant du prologue, c'est moi, son père est mon père, officier d'infanterie, et sa mère, une institutrice, est ma mère. Je raconte ma vie, mythifiée, naturellement, rendue épique par la légende d'Œdipe. Mais, comme c'est le plus autobiographique de mes films, Œdipe est celui que je considère avec le plus d'objectivité et de détachement... »<sup>5</sup>. Le film se compose en effet de trois mouvements. Dans le premier, un prologue muet reconstitue par quelques épisodes la petite enfance de Pier Paolo Pasolini dans les années 20 à l'époque de son complexe d'Œdipe : le père, jeune officier jaloux de l'amour que sa femme porte à leur fils, serre un soir les pieds de l'enfant jusqu'à le faire pleurer<sup>6</sup>. Puis dans un Maroc hors du temps, la légende d'Œdipe roi

<sup>4</sup> Jacques Lacan, leçon du 8 juin 1960 du séminaire *l'Éthique de la Psychanalyse*, Seuil, p. 317.

<sup>5</sup> Jean Narboni, Rencontre avec Pier Paolo Pasolini, *Cahiers du Cinéma*, 192 (Août 1967), p. 31.

<sup>6</sup> Dans le prologue, un carton accompagne le regard du père sur le fils : « Tu es là pour prendre ma place dans le monde, me rejeter dans le néant, et me voler tout ce que j'ai. La première chose que tu me voleras, ce sera elle, la femme que j'aime [...], et déjà tu me volas son amour. »

de Thèbes est ensuite relatée, « l'énorme songe du mythe » (*Les Dernières Paroles d'un Impie*), depuis son abandon dans le désert jusqu'à la découverte finale de l'inceste involontaire, et le départ pour l'exil du roi maudit qui, par son accouplement contre nature a apporté la peste dans le royaume. Dans la dernière partie, Oedipe, qui s'est crevé les yeux, et le messager du royaume se retrouvent sous les arcades dites de la Mort à Bologne, en 1967, comme deux vagabonds : l'infirmier joue de la flûte, ils traversent quelques lieux urbains puis on aboutit à la campagne, dans le pré où la mère donnait le sein à son bébé dans le prologue.

De même que chez Freud, le rapport au personnage de la mère a une plus grande importance chez Pasolini qu'elle n'en a dans la tragédie de Sophocle. L'actrice Silvana Mangano qui interprète la mère-Jocaste fait à la fois figure de sex-symbol et de madone. Dans la scène d'allaitement dans un pré, dans le prologue du film, la caméra s'attarde longuement sur son visage au regard ambigu et où se succèdent des sentiments de peine et de joie. Elle fait figure ici de mère phallique pré-oedipienne<sup>7</sup>. Dans la deuxième partie du film, c'est avec la clé de la chambre nuptiale qu'Œdipe se creve les yeux. Chambre nuptiale qui n'est pas comme dans la pièce de Sophocle cachée au regard du spectateur. Et dans l'épilogue, Œdipe retourne au pré natal et ne se détache jamais du lien maternel. « La vie s'arrête où elle commence. » C'est ainsi que dans l'interprétation du mythe par Pasolini, la question du rapport à la mère dans sa dimension physique est largement mise en avant, expliquant la haine du père à l'égard d'Œdipe enfant.

Le personnage d'Œdipe, quant à lui, n'est pas non plus celui de Sophocle, bon roi, bon époux, bon père. On le voit tricher au disque, il a constamment peur (se mord la main ou se cache derrière sa main). On le voit constamment courir, attitude récurrente dont on peut se demander si c'est une imitation de la mère qui elle aussi court. Il fait en tout cas ainsi mentir son propre nom « Œdipe », « pieds gonflés », « le boiteux ». Il fait par ailleurs preuve de brutalité absurde que ce soit face à Laïos qu'il tue dans un état second, probablement sous l'effet d'un soleil cuisant, ou face au Sphinx (devenu un homme au masque de chouette chez Pasolini) qu'il tue sans même avoir cherché à résoudre son énigme. Alors que l'Œdipe de Sophocle s'acharne à savoir, celui de Pasolini semble s'acharner à fuir ce savoir, à choisir volontairement l'inconscience enfantine, comme pour y échapper. C'est ainsi qu'à la croisée des chemins, il tourne sur lui-même comme pour jouer avec le hasard, ce qui ne l'empêchera pas de prendre le chemin de Thèbes et de son destin. C'est une sorte d'anti-héros du savoir. « Chez Sophocle, c'est cela qui m'a le plus intéressé : le contraste entre l'innocence totale et le devoir de savoir. Ce n'est pas tant la cruauté de la vie qui produit les crimes que le fait que ces crimes soient commis parce que les gens n'essaient pas de comprendre l'histoire, la vie et la réalité »<sup>8</sup>, dit Pasolini.

Finalement chez Pasolini, pourrait-on dire, Œdipe est coupable de ne pas vouloir savoir. Mais au-delà de la simple condamnation du personnage, on observe une tension entre deux options antithétiques. Une extrême lucidité qui est aussi une cruauté (dans le film, Pasolini lui-même interprète le rôle du prêtre et Pasolini en tant que réalisateur ne ménage pas son personnage) et une innocence, une légèreté enfantine, représentée en particulier par la danse et la musique. Au-delà de l'auto-analyse de son rapport à son père et à sa mère, c'est un constat cruel et désenchanté que fait le film que de vivre et d'agir ne fait pas échapper au savoir, et à l'innocence originelle d'une fusion

<sup>7</sup> Cf. Florence Bernard de Courville, *Œdipe roi de Pasolini, poétique de la mimésis*, L'Harmattan, 2012, p. 153-154.

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini à Oswald Stach, cité in Marc Gervais, *Pier Paolo Pasolini*, Seghers, 1973, p. 77.

avec la mère. Face à Tirésias qui garde son calme face au Sphinx, Œdipe dit « Comme je voudrais être toi ! Toi qui chantes, car tu es au-delà du destin ».

De Sophocle à Pasolini, nous trouvons donc deux figures d'Œdipe, à la fois héros et anti-héros, mais en des termes inversés ; ces deux figures étant reliées à deux esthétiques, chez Sophocle, celle de la parole dans un décor qui n'est que suggestif, dans un jeu de voilement-dévoilement, chez Pasolini, celle de l'image, des corps, et des décors, dans une sorte d'exhibition allant jusqu'au vertige, atténuée par la dimension onirique et hors du temps de l'épisode antique.

Fabienne Vontrat

