



SYLWIA FRACH

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

## Filiation symbolique : le refus de la puissance paternelle dans *Œdipe roi* de Pier Paolo Pasolini

ABSTRACT: The parent–child relationship is omnipresent in the works of Pier Paolo Pasolini. In *Oedipus Rex*, the filmmaker uses both the original myth and Sophocles' tragedy to underline the fact that the father–son relationship is rooted in the Ancient World. Moreover, as will be depicted later on, Pasolini uses the work to evoke his personal experiences and artistic style. In this sense, the film is founded on psychoanalytic theories. Oedipus embodies the heart of Freudian thought: metahistorical hatred against the father, patricide and incest on the one hand, nostalgia and longing for the mother's womb on the other. At the epicenter of this reflection lies the Oedipal theme of father–son relationship coupled with his digressions.

KEY WORDS: Pasolini, father, son, Oedipus, film

En 1967, une sélection de textes de Johann Jakob BACHOFEN a été recueillie et publiée dans *Myth, Religion and Mother Right*, où l'auteur soulignait la présence de deux principes : le féminin, sacré et associé à la matière, et le masculin, rationnel, égoïste, autoritaire et tourné vers l'avenir. Erich Fromm semble partager ce point de vue dans *La crise de la psychanalyse* :

Nous pouvons dire que l'individu et la société patricentriques se caractérisent par un complexe de traits, où prédominent les suivants : un surmoi sévère, des sentiments de culpabilité, l'amour docile de l'autorité paternelle, le désir et le plaisir de dominer des plus faibles, l'acceptation de la souffrance comme punition de ses propres fautes, et une aptitude au bonheur mutilé. Le complexe matricentrique, au contraire, est caractérisé par un sentiment de foi optimiste en l'amour inconditionnel de la mère, des sentiments de culpabilité beaucoup moins nombreux, un surmoi beaucoup plus faible, et une plus grande aptitude au plaisir et au bonheur.

Nous n'avons aucune certitude que Pasolini connaissait les écrits de Fromm, en revanche l'influence de Carl Gustav Jung et de sa théorie des archétypes est remarquable. Pour JUNG « chaque homme porte en lui l'image éternelle de la femme. Cette image est fondamentalement inconsciente, un facteur héréditaire d'origine primordiale gravé dans la structure vitale de l'homme, une empreinte ou l'archétype de toutes les expériences ancestrales féminines [...] » (1970 : 198). Et que le féminin-maternel soit favorisé par le cinéaste, cela est évident même au niveau topographique, comme dans *Médée*, dans la description de la Colchide définie comme la terre « pleine de points » et de « mamelles ».

## Le mythe freudien

La relation parentale occupe une place très importante dans l'œuvre de Pasolini. Le cinéaste se sert de mythes et de tragédies grecs pour prouver que les relations parents-enfants trouvent déjà leurs racines dans le monde antique. Il semble attiré davantage par la lecture freudienne du mythe. La connaissance de la psychanalyse est très présente dans *Œdipe roi* :

J'éprouve une grande curiosité pour cette méthode d'investigation et j'ai lu suffisamment de choses pour douter de pouvoir parler de mes relations parentales en termes poétiques, simplement, ou même sur un mode purement anecdotique. Je risque d'imiter le langage de la psychanalyse, sans en avoir l'efficacité...

PASOLINI 2007 : 20

Ce qui nous intéresse dans un premier temps, c'est la notion centrale du corpus freudien, celle du complexe d'Œdipe qui nous aidera par la suite à interpréter la relation au père dans le film du cinéaste italien. Le terme de « complexe » fait d'abord partie du langage commun, qui décrit un sentiment d'infériorité. En passant du langage technique à celui du domaine de physique par le langage populaire, ce mot a connu de nombreuses déformations pour enfin trouver sa place dans le vocabulaire de la psychanalyse. La plupart des auteurs – Freud compris – écrivent que le terme de « complexe » est né, dans les années 1900–1907, à l'école psychanalytique de Zurich. Nombreux sont les psychanalystes qui se sont intéressés à la tragédie grecque mais nous nous contenterons de mentionner les apports essentiels de Freud pour pouvoir constater quel est le vrai rapport entre la notion de complexe et le personnage d'Œdipe.

C'est dans une lettre à son ami, Wilhelm Fliess, écrite le 15 octobre 1897 que Freud établit une analogie entre ce qu'il a découvert au cours de son auto-analyse et à travers la lecture de la tragédie de Sophocle. La formalisation de sa

théorie s'effectue trois ans plus tard dans *L'interprétation du rêve*. Pour Freud « le roi Œdipe qui a abattu son père Laïos et épousé sa mère Jocaste, n'est que l'accomplissement de souhait de notre enfance » (FREUD 2010 : 303). L'histoire d'Œdipe serait par conséquent la réaction de notre imagination à ces deux rêves typiques de l'enfance. Jacques Lacan, en contre point, met l'accent sur ce malentendu tragique dont Œdipe est devenu victime, en soulignant sa forme paradoxale :

Œdipe, en un sens, n'a pas fait de complexe d'Œdipe, il faut s'en souvenir et il se punit d'une faute qu'il n'a pas commise. Il a seulement tué un homme dont il ne savait pas que c'était son père [...]. Il fuit ceux qu'il croit ses parents, et voulant éviter le crime, il le rencontre.

LACAN 1986 : 27

Les hellénistes, Marie Delcourt et Jean-Pierre Vernant critiquent sévèrement l'exégèse de Freud. Ils refusent d'attribuer à la tragédie de Sophocle la portée universelle parce qu'ils ne voient son sens et sa signification qu'une fois rattachée au contexte historique qui l'a générée, le V<sup>e</sup> siècle avant J.C., déchiré entre les valeurs traditionnelles d'une part, et les nouvelles croyances d'autre part (GIOVANNANGELI 2002 : 96). Selon Marie Delcourt, le thème du parricide trouve ses origines dans les sociétés primitives et il se réfère à une lutte pour le pouvoir (DELCOURT 1944 : 69). Quant à l'inceste, il dériverait d'un « ensemble de croyances grecques relatives à l'union de l'homme avec la Terre, union qui, dans des pratiques à caractère magique, a un coefficient sexuel et qui a pour correspondant symbolique l'union avec la mère » (192). Par ces dires, Marie Delcourt met en évidence le refus du désir incestueux. Jean-Pierre Vernant, quant à lui, souligne que l'Œdipe freudien n'a pas grand rapport avec la mythologie grecque et que le héros de la tragédie de Sophocle n'a pas le moindre complexe d'Œdipe (VERNANT 1986 : 95). L'Œdipe du mythe n'a aucun désir, conscient ou inconscient, de tuer son père et d'épouser sa mère.

À partir de ces raisons nous pouvons conclure que Freud ne distingue pas la légende d'Œdipe, qui existe sous plusieurs versions, de la pièce de Sophocle. Il ne s'interroge pas davantage sur le contexte historique, ni ne s'intéresse à la figure de Laïos. Néanmoins, pour Pasolini, la découverte du complexe est une occasion de « parler indirectement – à travers un quelconque alibi narratif – à la première personne » (PASOLINI 1976 : 155). Dans un entretien publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1967, le cinéaste affirme le caractère autobiographique d'*Œdipe roi* :

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.

NARBONI 1967 : 31

## Entre tragédie et autobiographie

*Œdipe roi* s'organise autour d'une structure triadique : le prologue et l'épilogue modernes s'opposent à la partie centrale « antique » ou « préhistorique » du mythe.

La première partie s'explique par Freud puisqu'elle concerne les souvenirs d'enfance de Pasolini à l'époque de son complexe d'Œdipe, dans les années vingt en Italie. Comme le précise le cinéaste, ce n'est pas une allusion de caractère émotionnel mais strictement fonctionnel et synthétique : « J'ai été obligé d'être lyrique, comme c'est toujours avec les souvenirs, mais en même temps de maintenir un contrôle rigoureux de la matière » (BETTI, GULINUCCI 1991 : 156).

Dans le prologue réaliste apparaissent deux motifs-phares du film : les yeux et les pieds. L'enfant dans la poussette se couvre déjà les yeux comme plus tard Œdipe, affolé par les prédictions de l'oracle de Delphes, à chaque nouveau carrefour, refusant de choisir, tourne sur lui-même, les yeux fermés, ce qui ne l'empêchera pas de prendre le chemin de Thèbes et de son destin.

Le nouveau-né lors de sa première apparition à l'image sortant du ventre de la mère est déjà tenu par les pieds, symbole infantile du phallus (CHEVALIER, GHEERBRANT 1982 : 750). Cette partie du corps sera bientôt serrée avec force par le père en geste de castration. Le père, jaloux de l'amour que sa femme porte à l'enfant, se penche sur son berceau. L'intertitre à la manière d'un film du cinéma muet nous indique ses pensées : « Tu es né pour prendre ma place dans ce monde, me rejeter dans le néant, me voler ce qui m'appartient » ou encore : « C'est elle que tu me voleras en premier. Elle, la femme que j'aime. D'ailleurs tu me voles déjà son amour ». Pasolini fait appel aux origines du cinéma, aux techniques du cinéma muet pour démontrer et renforcer le caractère primitif et violent de cette scène. Le visage du père reste à l'ombre ce qui permet à Pasolini de souligner l'aspect atemporel de la jalousie paternelle.

La deuxième partie du film, onirique, représente la tradition mythologique de l'histoire d'Œdipe. Devenu adulte, Œdipe rencontre Laïos par hasard à la croisée des chemins et les deux hommes se haïssent à première vue. Laïos a le même regard haineux que le père du prologue. Selon le commentaire du scénario (qui fournit un développement différent de la réalisation) :

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. Quelque chose qui pousse sauvagement les hommes les uns contre les autres quand ceux-ci craignent, pour des raisons irrationnelles, que leur dignité soit mise en discussion. Quand le refus de céder devient l'épanchement de sentiments inconnus et antiques, de rivalités occultes.

Œdipe avance, déterminé à ne pas céder la place et à défendre sa dignité (Œdipe justifie son crime, pas encore avéré être un parricide, ainsi : « J'ai tué les gardes, et cet homme qui m'avait insulté avec son orgueil, avec sa volonté de me dominer, avec son autorité »). Laïos se révèle rapidement hostile à Œdipe en criant : « Ôte-toi de ma route misérable ! », ce qui déclenche un événement tragique. Pasolini, de même que Sophocle, montre clairement que le premier geste agressif vient de Laïos. Le caractère irrationnel de cette scène se déroule sous une lumière aveuglante qui correspond à l'état d'esprit d'Œdipe : il ne se laisse pas guider par ses yeux mais par son destin. La manière de filmer la scène du parricide, marquée par des raccords illogiques et brutaux, opère une véritable désacralisation du geste meurtrier : « [...] la progressivité typique de la succession syntaxique cinématographique est scandaleusement violée » (PASOLINI 1976 : 194). Le spectateur peut ressentir des mouvements brusques d'une caméra qui cherche à maintenir les personnages dans le cadre sans réellement y parvenir. Le rythme du montage devient obsédant, ce qui permet de renforcer l'impression de la répétition. Juste avant la séquence du meurtre, un plan est répété deux fois : Œdipe marche avec une branche qui lui sert de couvre-chef. Les deux plans sont similaires avec une légère différence de focale. Celle-ci est un faux-raccord, comme le remarque à juste titre Florence Bernard de Courville (BERNARD DE COURVILLE 2012 : 164). La séquence du meurtre est placée à la fois dans notre quotidien, présent et aussi dans un temps anhistorique. Pasolini confronte donc deux temps en mettant en jeu notre rapport à l'Histoire.

### Une valeur « idéologique » du rapport père–fils

Avec *Œdipe roi*, Pasolini met en évidence le rejet de la figure paternelle, figure autoritaire du pouvoir. La scène où Œdipe ramasse une grosse pierre et la lance, à deux reprises, sur le soldat qui tombe, les genoux brisés, confirme sans doute cette idée. De nombreuses traditions anciennes font du genou « le siège principal de la force du corps, le symbole de l'autorité de l'homme et de sa puissance sociale » (CHEVALIER, GHEERBRANT 1982 : 476). Cela permet à Hervé Joubert-Laurencin de conclure : « On dirait que l'Œdipe guerrier de Pasolini veut détruire en même temps que son père, et en vain, ce lieu du corps par où l'irrépressible amour des hommes s'est installé » (JOUBERT-LAURENCIN 1995 : 228).

Beaucoup de critiques ont remarqué que dans le film de Pasolini le thème du parricide a plus de relief que dans la tragédie de Sophocle et est prédominant par rapport à celui de l'inceste. Cela tient essentiellement au caractère biographique du film. L'accent mis sur le parricide, la haine inévitable contre Laïos sont, en

fait, une projection de la relation conflictuelle que le cinéaste avait avec son père. Pasolini fournit des précisions à ce sujet dans une interview :

Dans mon film le parricide a plus d'importance que l'inceste, bien sûr, du point de vue émotionnel si ce n'est pas quantitatif. Mais je pense que c'est tout à fait naturel, car, historiquement parlant, j'étais dans une situation de rivalité et de haine envers mon père et c'est pour cela que j'étais plus libre dans la façon de présenter ma relation avec lui, tandis que l'amour pour ma mère est resté latent en quelque sorte [...] En présentant le parricide je me suis laissé aller librement [...]

PASOLINI 1991 : 1361

Le cinéaste donne au rapport entre le père et fils une valeur « idéologique ». La haine contre le père est transformée en une haine qui traverse l'Histoire :

En réalité, avec le temps, depuis l'enfance, l'image s'est multipliée, et avec elle le refus s'est diversifiée : elle s'est transformée en haine transhistorique, ou métahistorique, et elle m'a fait identifier à l'image paternelle tous les symboles de l'autorité et de l'ordre, le fascisme, la bourgeoisie... Je nourris une haine viscérale, profonde, irréductible, contre la bourgeoisie, contre sa suffisance, sa vulgarité ; une haine mythique, ou, si vous préférez, religieuse.

PASOLINI 2007 : 23

Alain-Michel Boyer reconnaît qu'Œdipe représente à la fois « les pulsions de l'inconscient dans un monde primordial et un individu prisonnier d'une société patriarcale – l'état social aussi, l'Histoire tout entière responsable de la malédiction œdipienne » (BOYER 1987 : 202).

Les sentiments que Pasolini éprouvait envers son père, la haine et le mépris, masquerait une vérité qu'il semblait ignorer dans un premier temps : amour pour les hommes. Ce qui lui a fait dire :

J'ai toujours voué à mon père un amalgame de sentiments contradictoires. Toutes ces années, par exemple, je m'imaginai détester mon père, alors que ce n'était pas probablement pas le cas. En fait, ce qu'il y avait entre nous, c'était une sorte de conflit permanent où j'ai pu confondre l'hostilité et la haine... En somme, j'ai voué à ma mère un amour véritable, qui l'embrassait tout entière, alors que je n'avais pour mon père qu'un amour partiel, presque exclusivement tourné vers le sexe.

PASOLINI 2007 : 20–21

Ce rejet excessif de la figure paternelle est donc profondément lié à la découverte de sa nature homosexuelle.

Pasolini reprend le thème de la relation entre père et fils dans un texte théâtral écrit en 1966, intitulé *Affabulazione*. Dans cet Œdipe inversé, la figure du père reste celle qui s'impose. Dans l'Épisode I du drame, le père, un riche indus-

triel paraît bouleversé par un rêve : il se trouve dans une gare en compagnie d'un garçon qui semble être son père et son fils en même temps, il veut lui toucher les pieds : « Voilà que j'ai les pieds, les petits pieds d'un enfant de trois ans » (PASOLINI 1995 : 124). Cette scène ressemble à celle du prologue d'*Œdipe roi*, elle renvoie à l'agression du père envers le fils. Ce rêve fait aussi écho au poème de Goethe *Le Roi des Aulnes* (1782) qui décrit le désir incestueux du père pour son fils et la mort de celui-ci. Le fils serait assassiné au moment de devenir un homme. Pasolini fait dire au père :

Le moment est venu où je dois  
te voir sous cet aspect de toi qui me fait peur  
à cause de la virilité qui se déchaîne :  
tue, tue cet enfant  
qui veut voir ta queue !

PASOLINI 1995 : 168

C'est le spectre de Sophocle qui apparaît au père pour lui faire comprendre son erreur et par conséquent la cause de son insupportable douleur. Pour ce faire, Sophocle fait appel au récit d'*Œdipe roi*. À l'issue de l'exposé, le père comprend en effet ce que lui a expliqué le spectre, mais il le comprend selon la raison, alors qu'en tant qu'auteur dramatique, Sophocle l'avait averti au début de son exposé qu'il s'adressait à ses yeux et à ses oreilles :

Maudite raison ! Voilà que tout est expliqué.  
Je pensais venir ici pour t'aider,  
et voilà que mes paroles provoqueront  
une nouvelle folie que tu mettras en scène, tragiquement,  
en croyant découvrir en toi des qualités d'assassin.  
Combien de héros ont été prévenus par des prophètes !  
Mais toujours inutilement.

177-178

Pasolini insiste, comme dans *Œdipe roi*, sur la fonction visuelle, faussée et bouleversée. Le père, comme Œdipe, veut, à tort, savoir, et il n'a que trop su. Son désir de savoir, c'est-à-dire de voir par l'esprit, ne l'a mené qu'à l'aveuglement. Nous pouvons constater à travers ce récit que Pasolini fait revivre tous les éléments du mythe d'Œdipe et met en scène le complexe que l'on appelle « complexe de Laïos » :

Nécromancienne : Je suis très surprise : ceci est un aspect que Freud comme Jung ont négligé. En fait, ceux que je vois ici sont tous des pères.

Père : Parce que vous avez l'impression que Freud et Jung ne se sont pas occupés des pères ?

Nécromancienne : Si, mais quand ces pères étaient des fils.

Freud ne mentionne pas Laïos quand il s'approprie le mythe d'Œdipe, et il semble ignorer le sujet du désir incestueux du père envers le fils. C'est seulement en 1982 que John Munder Ross, dans un texte psychanalytique « Oedipus revisited, Laïos and the 'Laïos complex' » s'interroge sur la figure de Laïos, considéré comme le premier pédéraste parmi les mortels. Il affirme que le parricide psychologique est inévitable. Or, il est possible que le fils tue le père, mais pas que le père tue son fils.

Pasolini montre la complexité de la relation père-fils à travers sa vie, sa création artistique et littéraire. La figure du père représente l'autorité, le fascisme, et la bourgeoisie. Le refus de l'ordre paternel impose donc un nouvel ordre : l'ordre filial tourné vers l'univers maternel. En prenant en considération le rôle central que sa propre mère, Susanna Pasolini, a joué tout au long de sa vie, il n'est pas surprenant que la figure symbolique de la mère apparaisse dans de nombreux films de Pasolini, comme *Mamma Roma*, *Médée* et *Œdipe roi*. Ces figures complexes, d'une part, nourrissent, aiment et guident et, d'autre part, imposent, dirigent et détruisent. Les fils dans ces films, qu'ils soient jeunes ou adultes, biologiques ou symboliques, sont profondément influencés par la double existence de la mère (RYAN-SCHEUTZ 2007 : 45). Les mères de Pasolini évoquent en même temps la vérité des origines et l'esprit de survie dans le présent.

Si la notion du complexe d'Œdipe, souvent mise en cause, attire notre attention sur une ancienne lutte entre le Père et le Fils née d'un rite ainsi que sur les questions de différence des générations, elle nous questionne aussi sur notre sexualité et nos origines.

## Bibliographie

- BACHOFEN, Johann Jacob, 1967 : *Myth, Religion and Mother Right*. Princeton : Princeton University Press.
- BERNARD DE COURVILLE, Florence, 2012 : *Le double cinématographique : Mimèsis et cinéma*. Paris : L'Harmattan.
- BETTI, Laura, GULINUCCI, Michele (éds.), 1991 : *Pier Paolo Pasolini : Le regole di un'illusione. Il cinema, il film*. Rome : Associazione « Fondo Pier Paolo Pasolini ».
- BOYER, Alain-Michel, 1987 : *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous ?* Paris : La Manufacture.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (éds.), 1982 : *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.
- DELCOURT, Marie, 1944 : *Œdipe ou la légende du conquérant*. Liège : Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres.
- FREUD, Sigmund, 2010 : *L'interprétation du rêve*. Trad. Janine ALTOUNIAN, Pierre COTET, René LAINE. Paris : P.U.F.
- FROMM, Erich, 1971 : *La crise de la psychanalyse : essais sur Freud, Marx et la psychologie sociale*. Trad. Jean-René LADMIRAL. Paris : Anthropos.

- GIOVANNANGELI, Dominique, 2002 : *Métamorphoses d'Œdipe, un conflit d'interprétations*. Bruxelles : De Boeck.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, 1995 : *Hervé Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris : Cahiers du cinéma.
- JUNG, Carl Gustav, 1970 : *Collected Works of C.G. Jung: Development of Personality*. Vol. 17. Trad. Gerhard ADLER & R.F.C. HULL. Princeton: Princeton University Press.
- LACAN, Jacques, 1986 : *L'éthique de la psychanalyse 1959–1960*. Paris : Éd. du Seuil.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, 1967 : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- NARBONI, Jean, 1967 : « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini ». *Cahiers du cinéma*, n° 192, 24–47.
- PASOLINI, Pier Paolo, 1969 : « Scénario d'Œdipe roi ». *L'Avant-scène cinéma*, n° 97.
- PASOLINI, Pier Paolo, 1976 : « La langue écrite de la réalité ». In : IDEM : *L'Expérience hérétique*. Trad. Anna ROCCHI-PULLBERG. Paris : Payot, 167–196.
- PASOLINI, Pier Paolo, 1991 : *Saggi sulla politica e sulla società*. Milan : Mondadori Editore.
- PASOLINI, Pier Paolo, 1995 : *Affabulazione*. In : IDEM : *Théâtre*. Trad. Danièle SALLENAVE, Michèle FABIEN, Titina MASELLI, Alberte SPINETTE. Arles : Actes Sud-Babel, 119–208.
- PASOLINI, Pier Paolo, 2007a : *Entretiens avec Jean Dufлот*. Paris : Payot.
- PASOLINI, Pier Paolo, 2007b : *Médée*. Trad. Christophe MILESCHI. Paris : Arléa.
- RYAN-SCHEUTZ, Colleen, 2007 : *Sex, the Self, and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto : University of Toronto Press.
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, 1986 : *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Éd. de la Découverte.

## Note bio-bibliographique

Sylwia Frach est docteure en Études cinématographiques, chercheuse associée à l'IRCAV/Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Plus récemment, elle a travaillé comme ingénieure de recherche sur le Fonds Michel Jaffrenou (Bibliothèque nationale de France) pour le projet international de recherche : « Les Arts trompeurs. Magie, Machines, Médias » dans le cadre du Labex Arts H2H (Université Paris 8). Elle a publié ses travaux, entre autre, dans la revue *Ligeia, dossiers sur l'art* en France et dans *Poli-Femo* en Italie sur les effets sonores et les mythes dans les films de Pier Paolo Pasolini. Ses recherches ont été présentées à plusieurs conférences et séminaires en Europe et aux États-Unis sur des questions théoriques concernant la relation entre l'image et le son, l'intermédialité, l'art vidéo, et l'œuvre de Pier Paolo Pasolini.

sylwia.frach@gmail.com