

VI. LE TRAITEMENT DU TEMPS ET DE L'ESPACE DANS LES DEUX OEUVRES

D'ores et déjà, l'on peut relever une opposition dans les données temporelles inhérentes à chacune des deux œuvres :

Là où Sophocle recherche l'unité, Pasolini opte pour l'éclatement.

Une démarche identique s'effectue en ce qui concerne le lieu :

Là où Sophocle postule l'unité, Pasolini fragmente l'espace.

A. UNITÉ DE TEMPS ET UNITÉ DE LIEU CHEZ SOPHOCLE

L'on ne peut que remarquer dans ŒDIPE-ROI de Sophocle, le choix de l'unité de temps car l'objectif de Sophocle réside dans l'efficacité dramatique.

On remarque la coïncidence opportune du temps du spectateur et de celui du spectacle. Le spectateur suit ainsi sur la scène, du début à la fin, l'accomplissement de la destinée du roi de Thèbes, depuis l'apparition de la peste qui ravage la cité, jusqu'au châtement du coupable, en passant par son identification progressive.

En d'autres termes, il voit l'avancée inexorable du destin broyant le héros impuissant à le contrer.

Et ceci renforce les deux ressorts essentiels de la tragédie que sont la terreur et la pitié, mécanismes éprouvés, que reprendront de nombreux auteurs au fil des siècles, et notamment les auteurs français du XX^{ème} siècle, tels que Giraudoux, Cocteau ou Anouilh. En fait, le début de la tragédie se situe toujours au moment fatidique où l'harmonie est rompue et où tout chavire :

ŒDIPE-ROI, montre la fin de la félicité illusoire du roi de Thèbes et de son épouse Jocaste ; la rupture de ce bonheur factice est voulue par les dieux. Et c'est par l'entremise d'Apollon, dont l'oracle révèle le dessein des dieux, que le fléau de la peste dévaste la "polis". En effet, Apollon a pour mission de frapper Thèbes de la peste, attestant d'une souillure réclamant l'expiation. Rappelons que le déclenchement de la tragédie s'opère en raison de l'intervention des dieux, et non pas en raison d'une action humaine. L'on peut, du reste, affirmer que c'est l'arrivée de Créon de retour de Delphes où il s'est rendu pour consulter l'oracle, qui coïncide avec l'action proprement dite. Créon apporte, en effet, la réponse oraculaire d'Apollon.

Dès lors, "la machine infernale" est en marche, inexorablement, avec l'enquête d'Œdipe lui-même qui lance l'anathème sur le coupable, ignorant, bien entendu, que c'est de lui dont il s'agit.

Et l'enquête se poursuit, implacablement jusqu'au dévoilement de l'origine d'Œdipe, et de ses forfaits, dont la responsabilité ne lui est imputable que pour autant que les dieux l'ont résolue. En conséquence de quoi, le basculement du héros survient en quelques heures, durant le temps imparti au spectacle de la tragédie. Tirésias prophétise ce brutal et brusque chavirement de la destinée du "tyrannos", précipité en une journée dans le chaos d'une destinée impitoyable : "Ce jour te verra naître et sombrer dans le néant", c'est ce que révèle le vers 438.

Et c'est l'espace théâtral qui devient le creuset, en véritable catalyseur du passé, de la prophétie de Tirésias, les souvenirs exhumés de Jocaste et d'Œdipe, et l'intervention des deux témoins du passé du héros. Le poids du passé impose au présent un basculement tragique qui le conduit à la déflagration clôturant la pièce.

La tension entre le passé et le futur dans le présent tragique est alors palpable sur la scène. L'oracle de Delphes accrédite le déroulement du temps tragique, et l'arrivée de Créon, embrayeur de l'action, trouve son équivalent dans le retour de ce dernier dans la ville de l'oracle.

L'on retrouve un souci identique d'unité chez Sophocle, en ce qui concerne le lieu.

A cet égard, il est à noter que l'action tragique se déroule dans un lieu unique, dont on peut souligner la neutralité, à savoir l'entrée du palais. Il constitue, en fait, un espace transitionnel, à mi-chemin entre l'intérieur du palais, identifié à la vie privée, et l'extérieur, assimilé à la vie publique. L'entrée du palais semble ainsi idéalement choisie, comme lieu neutre entre le privé et le public. Et la scène cristallise les événements extérieurs en précipitant les effets sous les yeux du spectateur. Tout resurgit devant lui, le palais royal de Laïos comme les lieux emblématiques de la tragédie de Sophocle : le Cithéron, le carrefour fatidique où Œdipe a rencontré son père véritable, sans, bien entendu, l'identifier, et l'a assassiné.

Et ceci est rendu possible par la réapparition de personnages-témoins :

Le vieux serviteur du palais royal, le messager corinthien évoquant le Cithéron et le lieu où l'enfant adopté a grandi.

Tirésias et Créon, font renaître Delphes sur la scène par l'évocation de l'oracle : tout est actualisé sur la scène, catalyseur essentiel de l'action ; à ce titre, rappelons-le, le parvis du palais, lieu neutre, autorise pleinement le spectacle des événements contenus dans la tragédie, depuis le déclenchement de la peste qui ravage Thèbes et les supplices des thébains implorant Œdipe de mettre fin au fléau, jusqu'au châtement final du roi déchu. Et les vers 1391 à 1398, rappellent la déploration d'Œdipe se tenant à l'entrée du palais, consécutive à son automutilation :

"Ô Cithéron (...) / Ô Corinthe (...) / Ô croisée des trois chemins".

Mais c'est à l'intérieur du palais où il est né, qu'il court se cacher, dans l'attente de la sentence qui va le jeter sur les routes de l'exil.

L'on mesure ainsi la portée de l'unité de lieu et de l'unité de temps dans la tragédie de Sophocle, qui constituent le socle de la pièce. Et c'est la scène théâtrale qui donne l'impulsion indispensable au spectacle des épisodes tragiques de la destinée d'Œdipe.

B. ECLATEMENT DU TEMPS ET MULTIPLICITE DES LIEUX POUR PASOLINI

Contrairement à son lointain prédécesseur, Pasolini propose dans son film, un traitement du temps, non pas linéaire et coïncidant avec le temps du spectacle théâtral, mais étiré et chaotique, éclaté.

En fait, Pasolini montre l'action et les personnages circulant entre le XX^{ème} siècle et un passé mythique.

Déjà, le prologue présente une sorte de mixte temporel : en effet, le prologue semble évoquer les années 1920, correspondant à l'enfance du réalisateur italien, mais, étrangement, à un univers où le temps est celui de l'inconscient et de l'intériorité, étranger au monde réel. C'est aussi le monde de l'"infans", étymologie du mot "enfant", signifiant "qui ne parle pas" ; il s'agit alors du monde de l'enfance, monde primitif, antérieur à celui de la parole. Nous sommes loin ici de la mécanique bien huilée de la progression inexorable du temps conduisant à la révélation ultime où tout chavire pour Œdipe.

Dans le film de Pasolini au contraire, le temps est figuré comme un temps chaotique, inscrit dans la répétition de scènes. En effet, l'on découvre les retours du temps sur lui-même, comme c'est le cas pour l'évocation de Jocaste et les jeunes filles.

Ou bien encore, la répétition de scènes de manière obsessionnelle, par exemple, celles qui montre Œdipe aux carrefours.

Pour briser le déroulement chronologique de l'action, ou l'enchaînement des événements constitutifs de la narration, le cinéaste recourt aux faux raccords ; si le raccord traditionnel

peut s'opérer par le regard du personnage, (regard/chose vue), ou dans l'axe de la caméra qui reste le même, ou bien encore dans le mouvement.

La scène succédant à la révélation de la Pythie, montre Œdipe au milieu de la foule, il est filmé à plusieurs reprises, mais de manière différente : les cadrages, les éclairages et les décors changent chaque fois, alors que la scène demeure la même.

Et, dès le prologue, les ellipses rompent la continuité temporelle : l'enfant y est montré à un âge différent d'une scène à l'autre ; il en va de même dans la partie mythique du film. Cependant, on décèle tout de même un lien entre les trois époques du tryptique, qui, quoique bien distinctes, présentent les mêmes acteurs dans les trois volets, et les mêmes lieux, entre le prologue et l'épilogue.

En fait, le spectateur perçoit la contagion de l'autobiographie par le mythe, qui lui-même atteint la modernité ou l'univers inconscient archétypal.

En quelque sorte, le prologue illustre l'histoire inconsciente, concrétisée dans le présent immémorial du mythe, lui-même concrétisé par le retour au lieu maternel lié à l'enfance, succédant à un nouveau passage dans la modernité.

Comme on peut le constater, la discontinuité temporelle caractérise le film de Pasolini, mais l'œuvre ménage une unité minimale afin de permettre au spectateur d'y retrouver la cohérence utile à la compréhension du film.

Multiplicité des lieux de l'errance dans le film de Pasolini

Le spectateur découvre de prime abord, dans la partie consacrée au mythe, l'immensité d'un Cithéron désertique, mais où, chose surprenante, la destinée d'un nourrisson laissé à l'abandon, se joue, placée entre les mains de deux hommes ne se connaissant pas. Le spectateur saisit aisément alors que ces hommes sont instrumentalisés par les dieux. Leur rencontre n'est évidemment pas due au hasard.

L'on observe l'étrangeté du montage pasolinien : chacun des deux hommes, en effet, est placé dans un décor différent dans le champ-contrechamp filmé ; leur rencontre paraît, de ce fait, survenir dans un lieu et un temps autres, ceux voulus, sans doute, par un destin capricieux.

En outre, on peut relever la durée du cheminement d'Œdipe, entre Corinthe et Thèbes, long et sinueux, perdu dans les méandres d'un parcours incertain. Le spectateur est placé alors face à l'égaré du roi déchu, après la révélation de l'oracle, du fait d'un montage brutal, montrant le personnage en gros plan ou bien en travelling, de profil ou de face, dans des décors différents, errant dans des directions opposées.

Œdipe est, à la lettre, désorienté, lorsqu'il se voit rejeté de son lieu d'origine, du moins le croit-il. Pasolini le filme alors tournant sur lui-même à chaque carrefour. A ce titre, Pasolini recourt à un carton, traduisant son désarroi : "Ou vas-tu, ma jeunesse ? Ou vas-tu ma vie ?".

Et le cinéaste va encore plus loin : les distances, comme les directions, paraissent comme effacées pour le héros déchu, dans le décor du désert, lieu sans lieu, si l'on peut dire, propice à l'évocation de l'errance. Les nombreux panoramiques traduisent une telle impression, là où les routes sont vouées à l'effacement, par le jeu de la caméra. Et c'est dans cet espace privé de directions précises, où surgissent, de manière récurrente et arbitraire, des personnages inattendus croisant Œdipe : des jeunes mariés, une jeune fille nue dans un dédale de ruines, autant de rencontres inopinées, imprévisibles, prophétiques du mariage avec Jocaste, de Jocaste elle-même, du Sphinx...

Paradoxalement, dans cette immensité désertique privée de repères géographiques, apparaissent de manière non moins récurrente, des panneaux signalant "Tebe", c'est-à-

dire Thèbes, seule direction possible, ou plutôt, imposée par le destin. En fait, dans ce "no man's land", analogue à un dédale, sur une route totalement déserte, perdue dans ce lieu sans lieu, on constate la convergence de chemins vers le carrefour lié à la rencontre d'Œdipe avec son père véritable.

L'extrême longueur de la scène est également rendue dans le film, en faux raccords, et en plans différents, montrant la fuite d'Œdipe, sur la route déserte ; le spectateur parvient à un stade où lui-même est perdu, ne sachant plus où se dirige Œdipe. Vers son père, ou dans une direction contraire ?

Cependant l'inéluctable se produit, concrétisé dans la rencontre fatidique.

En effet, Œdipe est comme poussé vers la ville de Thèbes, et bientôt par la foule délivrée du Sphinx ; parallèlement, un cortège est en marche vers un mariage à caractère incestueux.

Il est à noter que l'intérieur du palais, uniquement évoqué dans la tragédie, du vers 1 241 au vers 1264, est utilisé comme décor dans le film.

Dans le dédale des couloirs obscurs, l'on ne peut qu'aboutir à la chambre nuptiale, cachée par un rideau rouge, dans la pénombre d'un espace voué à la souillure de l'inceste et à la transgression.

A l'issue de l'entrevue d'Œdipe avec Tirésias, le couple incestueux effectue le parcours labyrinthique dans le palais ; par la suite, après la mort de Jocaste et son automutilation, Œdipe refera le chemin inverse, dans la solitude et la dérélition. On peut voir dans ces déambulations à l'intérieur du palais, le symbole de la vérité rattrapant l'infortuné Œdipe dans le labyrinthe du palais, figurant celui du destin, voire de l'inconscient.

Enfin, le roi déchu, retrouve dans l'épilogue, les routes de l'errance, succédant à son isolement dans le fond du palais royal. On retrouve ici un montage chaotique analogue à celui, antérieur, figurant l'errance d'Œdipe dans le désert, et les plans identiques à ceux également liés à l'errance d'Œdipe dans un "no man's land" saisissant. Malgré tout, s'opère une convergence secrète semblable, vers le grand pré vert, espace de l'origine où tout advient.