intexto
E-ISSN 1807-8583

Conflits de civilisation et pulsion de mort. La Médée de Pasolini, un paradigme actuel

Sonia Rovito
Docteur; Istituto Comprensivo "Il Pontormo", Firenze, Italia
myself.s@libero.it

Résumé

Cette communication a pour objet la lecture textuelle du film *Médée* de Pier Paolo Pasolini. Elle fait référence au conflit entre une culture du sacré, du magique, du rituel, incarnée par Médée, et une culture du profane, du rationnel, de l'historique, représentée par Jason au cours de son héroïque et destructive entreprise de s'emparer de la Toison d'Or et de séduction de la femme. Avec un regard aux lectures d'anthropologie et de psychanalyse des archétypes et des mythes, effectuées par le réalisateur dans la période de préparation de son film, et grâce à sa rencontre avec le Traité des Religions de Mircea Eliade, on met en évidence les motivations les plus profondes de l'effet de déflagration d'un monde, le monde archaïque de la Colchide, mais aussi de celui des origines, dans lequel Jason fut élevé et éduqué. Ce monde a été soumis à la violence d'une hybris incapable à reconnaître le rapport avec les matrices inconscientes, mais en même temps structurées, d'une civilisation antécédente et plus puissante. En ce sens, la vengeance de Médée représente pour Pasolini la révélation désespérée et incoercible d'une lois violée qui, avec la force de son atroce revanche, interroge la mentalité des hommes modernes, lancés désormais vers un modèle de développement tout à fait nihiliste.

Mots-clés

Medea. Jason. Sacré. Profane.

Le mot qui "nomme les dieux" est toujours une réponse à leur appel

Heidegger

Une des figures les plus controversées du XXe siècle italien, dont on vient de célébrer le quarantième anniversaire de la mort tragique, survenue en novembre 1975, c'est Pier Paolo Pasolini qui a vécu et expérimenté l'art dans sa valeur la plus absolue et sous toutes ses formes : il a été poète, auteur théâtral, cinéaste, critique littéraire, journaliste.

Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 38, p. 240-251, jan./abr. 2017. DOI: http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201738.240-251

> Esthète de tempérament religieux même si dialectique, abandonné au contraste entre la "passion" pour les valeurs naturelles et l'"idéologie" qu'il voudrait rationaliser, en réussissant seulement à en dramatiser le mythe, manichéen déchiré dans un mélange désespéré d'histoire et d'anti-histoire, entre volonté progressiste et la prétention de la réaliser à travers des processus régressifs […] (PASOLINI, 1994, p. IV).

Il a fait de son cinéma la continuation d'un discours littéraire, commencé par la poésie et jamais tout à fait interrompu. C'est le "cinéma de poésie" (PASOLINI, 1994, p. 461), qui agit essentiellement dans deux directions: d'un côté, il vise à représenter le pouvoir de la nouvelle bourgeoisie capitaliste, qui avance dans la société en réprimant et en supprimant les cultures populaires, et envers laquelle l'auteur éprouve le mépris le plus profond (*Accattone*, de 1961; *Porcile*, de 1969; *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, de 1975-76); de l'autre il tente un dialogue entre histoire et mythe, en réévaluant ce dernier (*Il Vangelo secondo Matteo*, de 1964; *Edipo re*, de 1967; *Medea*, de 1970). Une troisième phase suit ces deux premières, appelée Trilogie de la vie (*Il Decameron*, de 1971; *I racconti di Canterbury*, de 1972; *Il fiore delle Mille e Una Notte*, de 1974) dans laquelle un nouveau "monstre prend forme", un nouveau "bénéficiaire du produit artistique", né de la "fusion entre la bourgeoisie et le peuple, c'est-à-dire la masse". C'est donc dans la deuxième phase, c'est-à-dire celle qui oppose les valeurs sacrées des civilisations archaïques aux processus de désacralisation des sociétés soi-disant avancées, que s'insère le film que nous avons examiné.

C'est justement au cours de la période de préparation du film *Visioni della Medea* (titre semble-t-il provisoire, qui sera remplacé par le titre définitif de *Medea*), c'est-à-dire en avril 1969, que la "rencontre littéraire" entre Pier Paolo Pasolini et Mircea Eliade a lieu. C'est l'auteur lui-même qui écrit dans un article inséré dans le recueil *Il caos* «[...] qu'il est plongé dans la relecture (la lecture a été récente et fortuite) du *Traité d'histoire des religions*.» (PASOLINI, 2015, p. 161), un livre défini par Pasolini "splendide". Dans le film *Medea* l'auteur utilise la tragédie homonyme d'Euripide uniquement comme point de départ, car ce n'est pas

> [...] un film fondé sur Boccherini ou sur Euripide ou sur aucun autre grand texte traditionnel, rendu inoffensif, aproblématique et anhistorique par l'âge […]. Le film est tiré des lectures de livres d'anthropologie, d'ethnologie et d'histoire des religions : de Durkheim à Lévi-Strauss, de Frazer à De Martino, de Lévy-Brulh à Mircea Eliade (ainsi que Jung bien entendu). (PASOLINI, 2015, p. 207).

Pasolini revoit le scénario de *Medea* à la lumière de ses études anthropologiques, avec l'intention de faire un film dont le thème principal est la «catastrophe spirituelle» du

protagoniste, selon une définition empruntée aux pages conclusives du *Traité d'Eliade* (qui renvoie à la "dialectique binaire" entre «[...] un peuple soi-disant primitif au contact d'une civilisation moderne [...], ou plus généralement au choc entre une culture religieuse et une culture laïque.» (PASOLINI, 2015, p. 207). L'histoire de la prêtresse d'Hécate, qui, tombée follement amoureuse de Jason, trahit son peuple, vole la Toison d'or et s'enfuit avec lui pour être répudiée quelques années plus tard au profit de la nouvelle épouse Glaucé, fille du roi de Corinthe, et qui culmine dans sa vengeance avec le meurtre des enfants nés de leur union, devient, dans le film de Pasolini, le symbole de "deux oppositions inconciliables", d'un conflit irrémédiable qui exclut toute possibilité d'arriver à une composition quelconque.

Dans notre analyse, nous mettrons de côté tous les niveaux de lecture qui font plus directement référence aux *topoi* de l'œuvre pasolinienne, pour circonscrire et enquêter sur des thèmes et des motifs dans lesquels on retrouve davantage l'influence des lectures eliadiennes (ex. : l'espace sacré et la sacralisation d'une nature dont Médée incarne toutes les valeurs, l'espace profane de Jason, le temps sacré et la durée profane). Cela pour mettre en évidence que ces mêmes thèmes, dont l'homme pense souvent s'être émancipé, non seulement survivent dans l'inconscient de tout individu sous forme de traces imperceptibles, mais ils sont aussi à l'origine de conflits anciens entre des civilisations encore présentes dans notre millénaire.

Le film s'ouvre sur l'espace d'origine de l'enfance de Jason, fait de cabanes de bois et de paille, et d'une nature luxuriante, lieu encore intact dans sa pleine sacralité, qui voit le jeune futur Argonaute assis par terre en train d'écouter les paroles du Centaure qui lui raconte ses propres origines. Ce sont les paroles de ce dernier, qui parle à Jason sous son apparence encore mythique, qui nous dévoilent dans la scène 7 du film la vision sacrée de la nature:

> Tout est saint, tout est saint […]. Il n'y a rien de naturel dans la nature […]. Quand la nature te semblera naturelle, tout sera fini – et quelque chose d'autre commencera. […] Dans chaque point où tes yeux regardent, il y a un Dieu caché! Et si, par hasard, il n'y est pas, il a laissé les signes de sa présence sacrée, […] la sainteté est aussi une malédiction. Les dieux qui aiment – en même temps – haïssent. (PASOLINI, 1994, p. 544-545).

Ce sont les premiers mots prononcés par le Centaure qui révèlent à Jason l'existence de cette réalité considérée par Eliade comme «[...] une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante.» (ELIADE, 2014, p. 26). Que le Dieu dont parle le Centaure décide de se manifester à travers la hiérophanie qui instaure dans l'espace un point fixe et soustrait l'homme au désarroi dicté par le chaos de l'espace désacralisé et que

le Centaure identifie par l'adjectif "naturel", ou bien qu'il décide de rester caché en restituant à l'homme seulement de petites traces de sa présence, il continue toutefois à rester dans le désir de l'homme, qui sent le besoin «[...] de se situer dans la réalité objective, de ne pas se laisser paralyser par la relativité sans fin des expériences purement subjectives, de vivre dans un monde réel et efficient, et non pas dans une illusion.» (ELIADE, 2014, p. 31). Pour expliquer ultérieurement les deux binômes sacré- naturel/profane, réel-irréel, nous sommes aidés par les derniers mots du Centaure qui font émerger ce "fond indifférencié" dont le sacré s'alimente et selon lequel un dieu peut être, en même temps, bénéfique et maléfique. Comme nous le verrons dans les scènes suivantes du film, Jason adulte s'émancipera de ce "fond pré-humain" au moyen de la raison qui a comme règle le «[...] principe d'identité et de non-contradiction, pour lequel "ceci est ceci et rien d'autre. [...] qui interdit qu'une chose soit "ceci et quelque chose d'autre", contrairement à ce qui se passe dans le langage symbolique dont s'alimentent les narrations mythiques.» (GALIMBERTI, 2015, p. 15). Quelques années plus tard, quand Jason est désormais devenu un homme et le Centaure a abandonné son aspect mythique pour devenir lui aussi un homme, on remarque que, dans ses dernières leçons au futur Argonaute, avant que celui-ci ne prenne congé, il ne reste aucune trace du sens de la sacralité donné dans les années de son enfance. Elles visent maintenant à lui fournir une éducation la plus rationnelle possible, ce qui conduira Jason à entrer en conflit avec les «[...] expériences d'un monde qui est bien éloigné de l'usage de sa raison.» (PASOLINI, 1994, p. 545).

Le monde auquel le Centaure fait référence dans cette scène est celui de Médée, le rôle que, dans son film, Pasolini voulut à tout prix donner à Maria Callas pour son "archaïque spiritualité" (et bien que de nombreux metteurs en scène, dont Luchino Visconti, aient déconseillé à cette dernière de faire un film avec Pasolini (2015, p. 273)). Toutes les scènes relatives à la Colchide furent tournées à Urgüp, en Anatolie, dans des lieux choisis par l'auteur pour leur puissance évocatrice et pour leur capacité à renvoyer l'image de ce Cosmos que l'homme a rendu tel à travers une «[...] répétition rituelle de la cosmogonie [...]» (ELIADE, 2014, p. 33). Ce n'est pas un hasard, en effet, si les premières séquences qui concernent cette terre inconnue, aux lignes circulaires, nous montrent un sacrifice humain officié par Médée dans un silence irréel, au milieu d'une foule d'habitants qui se disposent de manière tout aussi circulaire autour de la victime désignée. Comme nous le rappelle le philosophe italien Galimberti dans son livre sur le sacré

> […] ce qui met en relation les hommes et les dieux, c'est le sacrifice. Le principe du sacrifice est la destruction, mais ce que le sacrifice détruit, c'est la relation que l'homme a avec ces liens habituels que l'on a avec les choses, non pas pour en établir d'autres, mais pour créer ce vide que les cendres du sacrifice représentent bien. (GALIMBERTI, 2015, p. 24).

Le sacrifice de la victime, dont le corps et le sang seront répandus sur tout le sol par les habitants de la Colchide présents, n'est pas seulement l'instrument pour gagner la faveur des dieux pour les prochaines récoltes, mais c'est aussi, plus symboliquement, la modalité d'ouvrir grand la porte de "cette nuit indistincte" qui «[...] dans le silence de la raison, ouvre à l'indifférencié, à l'indéterminé [...]» (GALIMBERTI, 2015, p. 25).

Ce royaume antique, qui a comme "frontière le ciel", et qui est donc, par sa nature même, directement en contact avec le siège naturel des dieux, va être menacé par l'arrivée d'un "étranger", qui arrivera de la mer et qui sera la cause de sa fin. C'est cela, en effet, que récitent quelques femmes du chœur dans les scènes 32, 34, 36, 40:

> […] Il viendra et percera le ciel […] il a à la bouche le nom du blasphème […] le sang répandu par sa faute effacera à jamais le sang sacré de Dieu. […] Nous tomberons comme morts par terre et quand nous ouvrirons de nouveau les yeux, nous verrons les choses abandonnées à jamais par Dieu. (PASOLINI, 1994, p. 547).

En proie à l'épilepsie, que beaucoup de chercheurs considèrent un "mal divin", la population de la Colchide ne sera plus capable de reconnaître Dieu, parce que Dieu aura été remplacé par "un homme beau et sûr de soi". Le chant des femmes ne fait qu'anticiper ce qui arrivera à Médée, en prière dans le temple, quand son regard croisera celui de Jason et que, foudroyée par sa vision, elle tombera par terre évanouie et, à son réveil, elle ne sera plus la même. Aidée de son frère, elle n'aura pourtant aucun remord à le sacrifier en le tuant sur le chariot une fois qu'elle aura rejoint les Argonautes et en éparpillant ses restes le long du chemin pour désorienter ses poursuivants. Rendue désormais sourde par l'amour à tout appel divin qui lui fera accomplir un sacrifice non demandé par les dieux, elle volera la Toison d'or et rejoindra son amant pour se donner à lui sans aucune résistance. Immédiatement après le vol de la toison, Médée devra prendre durement conscience de la diversité du monde de Jason, comme on le voit dans la scène 57, lorsqu'elle lancera son invective aux Argonautes qui ont disposé leurs tentes sur le territoire pour se restaurer, sans avoir établi aucun contact avec la terre. Elle leur dira alors :

> Ce lieu s'effondrera car il n'a pas de soutien! Vous ne priez pas Dieu pour qu'il bénisse vos tentes! Vous ne répétez pas le premier acte de Dieu… vous ne recherchez pas le centre… vous ne marquez pas le centre. Non! Cherchez un arbre, un pilier, une pierre! (PASOLINI, 1994, p. 549).

Comment ne pas reconnaître dans les paroles désespérées de Médée, le cri du néophyte kwakiutl qui, dans les pages d'Eliade, communique qu'il est au "Centre du Monde"? Il nous révèle les significations les plus profondes de l'espace sacré en déclinant ses caractéristiques auprès des sociétés traditionnelles et en affirmant que:

> a) un lieu sacré constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace; b) cette rupture est symbolisée par une "ouverture", au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre […]; c) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'Axis mundi (pilier, montagne, arbre, etc.) […]; d) l'axe se trouve au milieu […] il est le Centre du Monde. (ELIADE, 2014, p. 38).

Mais les paroles sacrées de Médée sont absolument incompréhensibles pour les Argonautes qui vivent dans la nature considérée comme un espace purement fongible, indifférents qu'ils à tout mystère et fascination à cause de leur raison. Et tout aussi dépourvu de mystère sera aussi le premier rapport sexuel entre Médée et Jason, consommé dans la tente de ce dernier. Dans le silence, la femme découvre une nouvelle relation avec la réalité qui n'est pas seulement l'altérité représentée par l'autre sexe (par "l'inconnu" à qui nous nous abandonnons, dans l'espoir de nous retrouver nous-mêmes dans l'essence la plus profonde de l'amour), mais qui l'oblige de se confronter avec la diversité fermée et impénétrable de Jason qui ne permet qu'une approche purement physique. Là où Médée avait espéré retrouver le substitut de sa religiosité perdue, elle finit par faire l'expérience de «[...] l'aspect inhumain de la sexualité [...] qui déchaîne des mécanismes étrangers à l'ordre habituel des normes humaines.» (BATAILLE, 1986, p. 65).

La Toison d'or aussi, facilement conquise par Jason, sera immédiatement désacralisée par lui au moment où, devant son oncle Pélias qui lui avait faussement promis le royaume, il se rend compte qu'elle ne vaut rien loin de sa terre et qu'elle a uniquement servi à alimenter une nouvelle et plus arrogante conscience de soi et de ses propres aspirations: vouloir conquérir quelque chose de plus qu'un royaume, le monde entier!

Dans son voyage d'initiation à l'envers, Médée ne peut plus porter ses vêtements sacrés, mais bien ceux de mariée que les filles de Pélias lui ont préparés, perdant ainsi le dernier lien visible avec son passé ainsi que le signe de l'appartenance à une terre sacrée. Plus tard, son destin la conduira dans une terre encore plus éloignée de ses origines, Corinthe, où elle entrera en contact plus profondément avec la solitude de sa diversité, où elle vivra l'abandon douloureux de Jason qui a désormais refusé son amour pour poursuivre sa raison pratique, et où elle mûrira l'idée de la cruelle vengeance envers l'homme qu'elle

n'a cessé d'aimer. Encore plus étrangère dans cette terre où les habitants craignent sa magie qui «[...] domine l'air et le feu.» (PASOLINI, 1994, p. 552), identifiée par des «caractères kratophaniques, fondements de son charisme spirituel et social» comme nous le rappelle Wunenburger en parlant des personnages sacrés, Médée fait naître autour d'elle des "sentiments numineux" pour son rôle d'intermédiaire entre l'humain et le divin, et cela poussera Créon, père de la future épouse de Jason, à vouloir la chasser de son royaume. Ses paroles dans la scène 66 résument bien la crainte pour la "puissance supra-humaine" de Médée:

> […] je ne retournerai pas chez moi tant que je ne t'aurai pas chassée au-delà des frontières de mon royaume! […] Parce que tu me fais peur. […] Comme barbare, venue d'une terre étrangère, tu es très experte en maléfices. Tu es différente de nous tous: et donc, nous ne te voulons pas parmi nous. (PASOLINI, 1994, p. 555).

Dans cette condition d'exclusion et d'abandon, Médée ourdit la trame de sa vengeance. S'éloignant complètement de la version d'Euripide (qu'il conserve seulement dans le rêve de Médée quand elle imagine faire mourir Glaucé enveloppée dans les flammes du vêtement qu'elle lui a offert elle-même), Pasolini nous offre une nouvelle version en introduisant dans le personnage de Glaucé l'élément de la fragilité psychologique et du sentiment de culpabilité que la jeune femme éprouve pour la douleur de Médée. Cette forme d'empathie ne sera pas partagée par Médée qui profitera de cette faiblesse pour la pousser, à travers la ruse du don de son vêtement sacré (celui avec lequel elle a quitté la Colchide), à se jeter des remparts du palais, en proie aux remords, suivie par son père.

Corinthe est aussi l'espace qui verra Médée effectuer son dernier sacrifice: le meurtre de ses enfants. De manière parfaitement circulaire, le film de Pasolini introduit le personnage de Médée en train d'effectuer un sacrifice et il prend congé d'elle de la même manière. Les scènes qui précèdent ce dernier sacrifice ont un grand impact émotif: Médée montre tout son amour maternel dans l'acte, presque rituel, de laver et donc de purifier les corps de ses deux enfants pour les préparer à la mort; tout comme le plan du brasier dans lequel brûlent les cendres et qui, inévitablement, nous ramène au sacrifice initial où les cendres du corps de la victime étaient répandues sur le sol. Encore une fois, le sacrifice est décliné dans toutes ses significations, de la plus superficielle (la vengeance d'une femme blessée par l'homme qu'elle aime), à la plus profonde, dans laquelle

> […] arrachant les victimes au monde et à la manière où elles sont habituellement employées dans ce monde, le sacrifice les rend à cette

> inéluctabilité qui dissout les valeurs qui fondent la réalité et son sens pour nous. (GALIMBERTI, 2015, p. 24).

Selon cette grille de lecture, il est clair que la vengeance de Médée ne souhaite pas seulement frapper Jason dans la sphère affective, dans ses sentiments de paternité, car avec ce geste elle veut déconstruire le rapport de l'homme avec sa réalité. S'il est vrai que, comme nous le rappelle encore une fois Galimberti (2015, p. 25), «[...] dans le sacrifice ce sont la réalité et les rapports avec la réalité, que la raison a péniblement construits, qui sont sacrifiés parce que le sacrifice est une mise à mort qui expose sur l'autel sacrificiel tous les sens et toutes les significations que le sacré abrite indistinctement.», alors il est clair que ce qui a été détruit par cet acte accompli par Médée, c'est l'axe majeur du système sur lequel Jason a fini par édifier sa vie: sa propre raison. Médée montre, par son geste atroce, que la raison qui "tout ordonne pour rendre la vie possible", et qui rend les hommes arrogants dans leur autosuffisance et "[...] dans la prétention d'une possible absolutisation."(GALIMBERTI, 2015, p. 25), peut être détruite, sacrifiée par les «[...] fragments de l'antique folie que le sacré abrite comme antécédent de la raison, mais aussi comme source et son aliment continuel.» (GALIMBERTI, 2015, p. 25). Après la terrible irruption du sacré, même la requête d'un père déchiré par la douleur, qui demande à caresser les corps innocents de ses enfants, ne peut être accueillie car, comme le dit Médée enveloppée par les flammes du cercle de feu de la dernière scène, «[...] désormais, rien n'est plus possible.» (PASOLINI, 1994, p. 560). La puissance du sacré, la «[...] circulation des puissances entre le haut et le bas.» (WUNENBURGER, 2015, p. 37) a été rétablie à travers l'acte sacrificiel et, comme le dit Durkheim, l'ancienne séparation entre les deux mondes hostiles et rivaux que, pour quelques instants, nous avons pensé pouvoir être annulée par la force unificatrice de l'amour, s'est montrée dans toute sa distance et a récupéré le sens étymologique du mot "sacré" qui, dans sa racine indo-européenne, porte avec soi le sens d'une séparation originelle.

Ce qui sépare les deux protagonistes, ce n'est pas seulement leur idée différente de l'espace, comme nous l'avons déjà mis en évidence, mais aussi celle plus dissemblable du temps. Le temps de Médée est circulaire alors que celui de Jason est linéaire et dans cette linéarité "tout s'écoule" sans qu'aucun événement, aucune rencontre ne puisse plus se répéter. Dans la scène 15, ce sont encore une fois les paroles du Centaure qui révèlent à Jason l'origine de la "réversibilité" du temps sacré, lorsqu'il il affirme

> [...] ce que l'homme, en découvrant l'agriculture, a vu dans les céréales, ce qu'il a appris de ce rapport, ce qu'il a compris dans l'exemple des graines qui perdent

> leur forme sous terre pour renaître ensuite, tout cela a représenté la leçon définitive. La résurrection […] (PASOLINI, 1994, p. 545-546).

Mais, maintenant, cette leçon ne sert plus, «[...] que les graines perdent leur forme sous terre et renaissent, cela commence à être tout à fait indifférent: tout comme l'année comme cycle agricole lié indissolublement à notre survie [...]» (PASOLINI, 2015, p. 164). Pour l'homme profane, comme pour Jason, «[...] le Temps ne peut présenter ni rupture, ni "mystère": il constitue la plus profonde dimension existentielle de l'homme [...], donc il a un commencement et une fin, qui est la mort, l'anéantissement de l'existence.» (ELIADE, 2014, p. 65). Faisant encore référence à la lecture d'Eliade, nous savons toutefois que l'homme peut passer de la durée temporelle ordinaire au temps sacré, à travers la modalité du rite dont la durée peut être comparée à l'éternité, au cycle perpétuel de mort et de renaissance que Médée réactualise en dispersant sur le sol les cendres de la victime sacrifiée et en prononçant les paroles suivantes: «[...] donne vie à la graine et renaît avec la graine.» (PASOLINI, 1994, p. 546). L'acte violent du sacrifice trouve son explication dans ce qui est considéré par le spécialiste des religions comme «[...] un acte divin primordial [...]» (ELIADE, 2014, p. 89) dans lequel «[...] in illo tempore, le dieu a tué le monstre marin et morcelé son corps afin de créer le Cosmos.» (ELIADE, 2014, p. 89). L'immolation de la victime qui devient nourriture permet ainsi la continuation de la vie, non seulement humaine, mais aussi végétale, car «[...] pour que le monde végétal survive, l'homme doit tuer et être tué.» (ELIADE, 2014, p. 92). Dans le temps mystérieux et cyclique de la Colchide, les morts aussi peuvent revenir, comme le chantent les femmes du chœur, apparaissant sous d'autres aspects, «[...] le visage couvert de masques/comme les souris dans leurs tanières» (PASOLINI, 1994, p. 547), mais tout cela est incompréhensible à celui qui, comme Jason, voit dans la mort seulement la fin de son voyage existentiel. Ainsi Médée aussi, qui semblait morte à la vie précédente, retournera-t-elle "dans ses anciens vêtements" pour être ce qu'elle a toujours été, pour appartenir de nouveau à ce monde archaïque et mystérieux que, pour l'amour d'un homme, elle avait craint avoir perdu à jamais.

Médée et Jasons sont deux personnages diamétralement opposés qui se définissent toutefois l'un par opposition à l'autre, comme le sacré se définit à travers l'opposition au profane. Une antithèse que nous pouvons lire au moins sur deux niveaux: un niveau personnel et un niveau anthropologique et politique. Sur un plan personnel, Médée est celle qui subit une "conversion à l'envers", «[...] une femme antique dans un monde qui ignore ce en quoi elle a toujours cru.» (PASOLINI, 1994, p. 550), qui affronte Jason dont la raison est

du pur calcul et atrophie son monde intérieur pour poursuivre comme unique but le succès et le pouvoir. Les deux personnages ne sont pas à l'abri du drame: celui de Médée est de ne pas avoir été capable de survivre à sa propre scission intérieure et, donc, d'avoir subi, outre une "catastrophe spirituelle", une catastrophe plus proprement psychique, dans laquelle l'adaptation à la réalité du moi conscient «[...] tombé sous l'influence de quelque facteur inconscient, [résulte] troublé et la voie grand ouverte à tous les incidents possibles.» (GALIMBERTI, 2015, p. 43-44). Le drame de Jason est en revanche l'oubli, du fait d'avoir voulu ignorer sa nature sacrée, encore présente en lui, même inconsciemment, sous forme de "compassion" pour le sort de Médée.

Sur un plan plus proprement anthropologique, l'histoire de Médée et Jason évoque le conflit entre deux civilisations, un conflit qui ne produit pas des intégrations, mais des distances et une hostilité. Dans les paroles de Créon, nous retrouvons la synthèse de la haine presque "raciale" envers Médée que Pasolini lui-même appelle de "fond social", c'est-à-dire le refus

> [...] qu'éprouve un homme intégré dans un type de civilisation moderne et citadine, contre un homme qui représente un type précédent de civilisation, qui menace encore la présence de l'actuelle, en démontrant physiquement qu'une régression est toujours possible (socialement). (PASOLINI, 2015, p. 16).

Sous cet aspect, les personnages de Médée et de Jason, et la pensée eliadienne qui les contient, révèlent encore aujourd'hui leur actualité. Jason est symboliquement l'homme de la technique et de l'économie: la première «[...] ne tend pas à un but, elle ne promeut pas une signification, elle n'ouvre pas de scénarios de salut [...] elle tend seulement à son auto-renforcement.», alors que la seconde «[...] tend à la croissance indéfinie [...] dans ce désert de valeurs spirituelles qui coupe à la racine les figures de l'espoir.» (GALIMBERTI, 2015, p. 179). Médée évoque en revanche toute la symbolique de cette tension, la "vitalité sincère" qui est à la base d'un existant toujours tendu vers un autre lieu, un autre temps différent et possible. Jason et Médée finissent donc par incarner symboliquement, comme Pasolini l'avait déjà souligné à la fin des années 60, l'opposition entre l'Occident et l'Orient, opposition dont le paradigme s'amplifie aujourd'hui pour inclure aussi le Christianisme et l'Islam. À un Christianisme désormais affaibli par un processus de laïcisation lent et inexorable, s'oppose, dans notre millénaire, un Islam de plus en plus dans sa foi. Parmi les nombreux aspects qui différencient les deux religions, et sur lesquelles nous ne proposons ici qu'un simple élément de réflexion faisant abstraction des implications politiques et économiques, la différente conception du sacrifice et de la violence qu'elles impliquent

semble être la plus évidente. L'histoire biblique d'Abraham nous montre comment «Les peuples qui ne sont pas encore occidentalisés ont encore un Dieu pour qui il vaut la peine de mourir : [...] Et les hommes qui savent défier la mort, les peuples qui savent défier la mort ont encore, de quelque manière, une religion pour laquelle mourir.». En Occident, Dieu est mort, et donc pourquoi mourir pour quelque chose qui n'existe pas si ce n'est sous une forme "purement éthique"? Sommes-nous disposés à mourir pour l'éthique? L'histoire d'Abraham, comme nous le rappelle aussi Kierkegaard, «[...] contient une suspension théologique de l'éthique.» (GALIMBERTI, 2015, p. 371), car elle est capable de rompre complètement les liens avec les lois morales communes qui lui interdiraient de sacrifier son unique fils. Donc, pour Abraham, le rapport avec Dieu est un rapport absolu qui ne prévoit aucune médiation (GALIMBERTI, 2015, p. 371), car sa religion, différemment de la religion chrétienne, n'a pas pactisé avec les lois de la nature et les lois morales. Dans le Christianisme il ne reste presque plus de trace du sacré, dans le sens où Eliade voulait le comprendre (aussi comme nature sacralisée), parce qu'il n'y a plus de trace de ce sacrifice qui permet à l'aspect *tremendum* du sacré d'être vécu et par là éloigné. Pactiser avec la raison, cela signifie que l'on s'expose sans protection à l'irruption de la violence sacrée. Bien qu'il soit de plus en plus poussé vers l'acceptation du modèle de la condition humaine comme modèle même de l'homme (ELIADE, 2014, p. 172), l'homme sera toujours obligé de reconnaître qu'il «[...] dispose encore de toute une mythologie camouflée et de nombreux ritualismes dégradés.» (ELIADE, 2014, p. 174). C'est seulement en comprenant ce fond "non culturalisable" de la nature humaine et en acceptant le fait que l'homme conserve encore dans son inconscient "le souvenir de la chute", que l'on pourra espérer une conciliation avec "la symbolique" des autres cultures, différentes de la nôtre. Si nous

> [...] voulons dialoguer avec le monde de l'Islam, nous devons entrer dans leur symbolique, même si cela signifie prendre congé de notre foi "conciliante", pour entrer dans la foi qui, pour nous, comme l'écrit Kierkegaard, est "paradoxe", "scandale" et "absurde". (GALIMBERTI, 2015, p.371).

Le risque pour l'Occident, qui est né de l'Église catholique, de précipiter dans une chute irrémédiable, est égal aux potentialités séduisantes d'un Islam qui "se trouve aux portes de l'Europe ouvertes par sa cécité".

Références

BATAILLE, George. **L'erotismo.** Milano: Studio Editoriale, 1986.

ELIADE, Mircea. **Le sacré et le profane.** Paris: Gallimard, 2014.

GALIMBERTI, Umberto. **Cristianesimo**.: la religione dal cielo vuoto. Milano: Feltrinelli , 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. **Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea**. Milano: Garzanti , 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Il caos**. Milani: Garzanti , 2015.

WUNENBURGER, Jean- Jacques. **Le sacré**. Paris: PUF, 2015.

Civilization conflict and death drive. Pasolini's Medea, a current paradigm

Abstract

This communication adopts as its object a textual analysis of the film Medea by Pier Paolo Pasolini, referring to his treatment of the conflict between a culture of the sacred, magic the ritual embodied by Medea and a culture of the profane, the rational and the historical represented by Jason during the course of his heroic and destructive adventure of appropriating the Golden Fleece and the seduction of woman. On examining the readings in anthropology and psychoanalysis, along with the study of archetypes and myths carried out by the film director in preparation for his work, and above all, his encounter with the Traité d'histoire des religions (Patterns in Comparative Religions) by Mircea Eliade, the reader can understand the deep, inner reasons behind the effect of deflagration t not only of the ancient world of Colchis, but also the original land in which Jason was raised and brought up by the Centaur and submitted to the violence of hubris, therefore incapable of discerning the relationship with subconscious matrices and, at the same time, with those structured by an earlier and more powerful civilization. Medea's revenge , in this respect, represents, for Pasolini the desperate and irrepressible revelation of a violated law, which questions through the force of atrocious revenge, the mentality of modern men, who are already launched into the nineteen-sixties and seventies and heading towards a nihilistic model of development.

Keywords

Medea. Jason. Sacred. Profane.
Recebido em 07/07/2016
Aceito em 15/07/2016

Droit d'auteur (c) 2017 Sonia Rovito. Licence Creative Commons. Cette œuvre est sous licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International. Les droits d'auteur des œuvres publiées dans cette revue appartiennent aux auteurs, et le droit de première publication est concédé à la revue. Étant donné que la revue est en accès libre, les articles peuvent être utilisés gratuitement dans des activités de recherche, d'enseignement et à des fins non commerciales.