

Angela Biancofiore, « *Médée* de Pier Paolo Pasolini : la vengeance du sacré », Actes du colloque *Réécritures de Médée*, textes recueillis par Nadia Setti, Université de Paris 8, *Travaux et publications*, 2007, p. 139-150.

Médée de Pier Paolo Pasolini : la vengeance du sacré

« Da' vita al seme e rinasci con il seme »
Pasolini, *Médée*

« seuls ceux qui croient au mythe sont réalistes, et vice versa. Le 'mythique' n'est que l'autre face du réalisme »
(Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, éditions Gutenberg, 2007)

Le mythe naît pour être raconté, pour être transmis, pour devenir *voix* à travers les générations. Les réécritures de Médée sont les multiples voix qui font vivre le mythe, qui réitèrent sa force et son impact sur la conscience des êtres. Médée, préhistoire du mythe et de la tragédie : à l'origine, elle est une déesse orientale liée au culte de la terre et du soleil. Elle appartient donc au règne des dieux, mais se rapproche progressivement de l'univers des humains : une déesse déchue, qui désormais vit dans l'intervalle entre les dieux et les hommes.

Un film sur la naissance de l'agriculture

En 1969 Pasolini annonce à son ami Zigaina qu'il veut faire un film sur la naissance de l'agriculture : il veut tourner *Médée*, après *Œdipe roi*, *Porcherie* et *Théorème* ; il affirme, dans un entretien, que *Médée* contient tous les thèmes présents dans ses films précédents. Les recherches anthropologiques de Frazer, De Martino et Eliade ont inspiré ce film ; Pasolini travaille en collaboration avec un ethnologue de Rome, Angelo Brelich, qui lui demande de ne pas le citer dans le générique du film car il craint que ce qui est « artistiquement » valable ne le soit pas dans les milieux académiques.¹

¹ Lettre du 26.11.69, in Pasolini *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, II, p. 3140.

Dans ce film, Pasolini associe des éléments disparates avec son style syncrétique, son goût pour l'hybride, le pastiche, la contamination, associant musiques orientales, rites, costumes, dans les scènes qui évoquent les origines de la civilisation grecque et orientale. Tel un « chant sans temps », « un canto senza tempo », le récit mythique, ses gestes, ses rythmes, se perdent dans un passé indéfini...

Un monde qui n'est pas celui de la *barbarie*, comme on a écrit, car le *sacrifice humain* a une fonction très précise dans *l'échange symbolique* à l'intérieur de la communauté.

Médée est « *barbare* » car elle est « non grecque », « étrangère », non pas parce qu'elle vient d'un monde barbare, sauvage, elle appartient simplement à une civilisation archaïque, rurale, dominée par une autre logique.

Qu'est-ce qui différencie Médée de la véritable « barbarie » ? Le vrai « barbare », dans le sens pasolinien, est le protagoniste de l'épisode intitulé *Orgia* dans le film *Porcile* (1968). Nous lisons dans le scénario du film :

ECOLALIA DI UN BARBARO : « Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, tremo di gioia »².

Le cannibale est jugé et condamné par la société puisqu'il représente un danger pour la vie en collectivité. Pasolini nous conduit *aux origines des interdits qui fondent la communauté*, à la frontière dangereuse où la civilisation bascule dans son contraire, la barbarie ; le cannibalisme de l'épisode intitulé *Orgia* (dans le film *Porcile*) ne s'inscrit pas dans un rituel, car le protagoniste agit hors du cadre communautaire, en dehors des échanges symboliques de la collectivité.

La tragédie met en scène le *meurtre* et, par conséquent, la transgression de l'interdit : dans *Œdipe roi* il y a le meurtre du père, dans l'*Orestie* le meurtre de la mère, dans *Médée* le meurtre du frère (du moins il est évoqué) et des enfants : cependant, il est nécessaire de faire la différence entre le récit mythique qui précède la tragédie et l'œuvre tragique : *le mythe raconte les faits, ne prononce pas de jugement moral*. La tragédie, au contraire, à travers le chœur, juge, oppose les différentes *Diké (droit)*, et fonde son fonctionnement sur l'interaction de formes et de forces, sur l'apparition et le renversement des tensions opposées. En particulier, dans *Médée*, la *diké* de la femme, son droit d'existence dans la *polis* et à l'intérieur

² *Per il cinema, op. cit.*, I, p.1117.

du foyer s'oppose à la *diké* du héros, Jason, qui place la réussite sociale au dessus de toute autre valeur.

Le sacrifice

Le film de Pasolini s'ouvre sur la scène mémorable du sacrifice humain. Le rite de mise à mort et démembrement de la victime établit la *juste distance* entre les dieux et les humains. Le geste sanglant se situe dans la sphère du *sacré* rigoureusement administré par la communauté ; les réflexions de Jean-Pierre Vernant contribuent à mieux saisir la question: « à juste distance de la sauvagerie des animaux se dévorant tout crus les uns les autres et de l'immuable félicité des dieux ignorant la faim, la fatigue et la mort parce que nourris de parfum et d'ambrosie. Ce souci de délimitation précise, de répartition exacte, unit étroitement le sacrifice, dans le rituel et dans le mythe, à l'agriculture céréalière et au mariage qui tous deux définissent, en commun avec le sacrifice, la position particulière de *l'homme civilisé* » ³. Le sacrifice humain contribue à renforcer les liens entre les membres de la communauté qui participent à la communication et à l'échange symbolique sacrificiel à travers le partage de la chair et du sang de la victime pour féconder la terre. Voici les premiers mots prononcés par Médée dans le film :

Da' vita al seme e rinasci con il seme

(Donne vie au grain et renaît avec le grain)

La *dépense de la vie* apporte une nouvelle vie : c'est le mythe de la résurrection. Le sacrifice du jeune adolescent est « utile », il a une fonction précise dans le cadre communautaire, son cœur est enterré dans un champ de blé.

Le sacrifice comporte, dans le film, le « *diasparagmos* », le *démembrement*. Il y a une différence d'ordre symbolique entre le démembrement du corps de la victime sacrificielle et celui de Apsirtos, frère de Médée, qu'elle tue et dont elle répand les morceaux sur son chemin pour arrêter l'armée de son père poursuivant les Argonautes. Il s'agit de *deux sortes de sacrifice* : le premier, celui du jeune adolescent de Colchide, qui va à la mort souriant, se déroule dans l'ordre établi du rituel communautaire. L'autre, le meurtre et démembrement de

³ *Mythe et religion en Grèce ancienne*, [1987], Paris, Seuil, 1990, p. 85-86, je souligne.

Apsirtos, qui a lieu dans le chaos de la fuite, constitue une transgression de l'ordre communautaire. Médée prive son propre père, le roi de Aia, de la Toison d'or, symbole d'éternel pouvoir et de protection divine.

Dans le film, à travers le montage, Pasolini établit un rapprochement entre la figure du jeune frère et la victime sacrificielle. La mort d'Apsirtos se révélera à la fin « inutile », car elle n'est pas conçue dans la sphère d'un sacrifice symbolique communautaire, elle ne fait que souder, par un lien funeste, la complicité entre Médée et Jason.

Toute l'entreprise de Jason s'avère *inutile*, car Péléas, roi de Iôlcos, ne tiendra pas sa promesse, la Toison d'or ne servira pas à Jason à récupérer son royaume ; de plus, la Toison d'or n'a plus sa fonction de protection divine une fois éloignée de son lieu originaire, la Colchide. *C'est une question de fonctionnement des signes*. Et précisément, de renversement des signes : un symbole, en ce cas précis la Toison d'or, hors de son contexte originaire, n'a plus la même fonction. Pourquoi Pasolini choisit le personnage de Médée ? Parce que son personnage est lié à la *communication entre le divin et l'humain, entre la barbarie et la civilisation* : le sacrifice de la victime désignée rétablit l'ordre et les distances entre les membres de la communauté ; Médée est d'emblée liée au sacrifice, elle veille sur la Toison d'or, qui appartenait au bélier qui a sauvé Phrixos de l'infanticide voulu par Ino. Sur le Bélier, Phrixos et sa sœur Hélé ont pu s'enfuir : seul le frère pourra se sauver et arriver en Colchide, car Hélé tombera dans la mer qui portera désormais son nom : Hellespont.

A l'origine du récit de la Toison d'or on retrouve un sacrifice et une tentative d'infanticide : l'infanticide de Médée, telle qu'Euripide l'a transmis dans sa tragédie, ne fait que perpétuer un *cycle de violences* de la mère meurtrière (dans le cas de Ino il s'agit d'une marâtre). Mais la mère (ou marâtre) meurtrière se révèle aussi dans la tentative de meurtre de Thésée : à Athènes, Médée essaie de l'empoisonner, cependant Egée reconnaît dans le jeune homme son fils et écarte la coupe contenant le poison.

Médée subvertit l'ordre des choses en se rapprochant de l'univers des bêtes. Elle transgresse les lois humaines en instaurant un espace *autrement sacré* qui n'est pas celui des institutions officielles. Vernant précise la nature de cet *autre* rapport au sacré :

« Qu'on contourne le sacrifice par le haut en se nourrissant comme les dieux de mets entièrement purs et, à la limite, d'odeurs, ou qu'on le subvertisse par le bas en faisant sauter, par l'effacement des frontières entre hommes et bêtes, toutes les distinctions que le sacrifice établit, de façon à réaliser un état de complète communion dont on peut dire aussi bien qu'il est un retour à la douce familiarité de toutes les créatures à l'âge d'or ou la chute dans la confusion chaotique de la sauvagerie – dans les deux cas il s'agit d'instaurer, soit par l'ascèse

individuelle, soit par la frénésie collective, un type de relation avec le divin que la religion officielle, à travers les procédures du sacrifice, exclut et interdit. »⁴.

Médée est la figure du renversement des lois humaines et des lois de la nature : même la scène de l'infanticide, chez Pasolini, a l'aspect d'un sacrifice : le réalisateur introduit, à cet effet, plusieurs éléments, le bain rituel, la musique, l'allusion au meurtre juste à travers l'image d'un couteau. La nourrice rappelle à Médée le respect *des lois humaines* (chez Euripide comme chez Pasolini), mais la magicienne orientale est au dessus des humains et peut mettre en crise le *pouvoir du roi*. Elle est *régicide* à plusieurs reprises : dans les récits mythiques, elle provoque indirectement la mort du roi de Iôlcos (Péléas), elle tue Créon, et, à son retour en Colchide, elle élimine Persès.⁵

Médée est, par excellence, la figure de l'entre-deux car *elle se situe entre les dieux et les humains, entre animalité et humanité, entre barbarie et civilisation, entre féminin et masculin*. Elle ne se soumet pas aux *lois de la polis* s'opposant ainsi à la déesse Athéna: dans l'*Orestie* d'Eschyle, Athéna, féminité virile enfantée par Zeus, est à l'origine du premier tribunal de l'histoire abolissant ainsi la loi de la vengeance.

Médée est au-dessus des conventions qui caractérisent l'univers féminin de la Grèce. Elle est tout d'abord « non-grecque », elle navigue avec les Argonautes, autre détail inhabituel pour une femme : dans la tragédie d'Euripide, à plusieurs reprises, elle parle un langage militaire et maritime, elle affirme préférer le combat viril à l'enfantement, elle déplore la condition de la femme qui est recluse. Elle ne se fait pas « domestiquer » par le mâle, car elle n'est pas docile comme les autres femmes de la cité.

Les femmes *acceptaient les abandons* et les mariages de leurs maris, car elles étaient soumises. Médée n'est pas comme les autres, n'accepte pas l'ordre masculin et montre sa nature « barbare », non conforme aux lois de la *polis*.

⁴ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 87.

⁵ Médée se situe contre les lois de la cité puisqu'elle exerce la vengeance, elle se fait justice toute seule et ne respecte pas les lois de la *polis*. Il se produit un *renversement du rôle des personnages* : dans le film de Pasolini, Créon et Glauké *tombent du haut des remparts* de la ville de Corinthe. Y aurait-il une possible allusion au suicide du roi dans le film ? Il s'agit, surtout, physiquement, du *pouvoir royal renversé*. Le rite d'inversion s'annonce déjà dans le film après la scène inaugurale du sacrifice : on voit Callas-Médée attachée à la croix comme la victime sacrificielle, tandis que son frère Apsirtos est fouetté par la foule. Tout rentre, par la suite, dans l'ordre. Médée est à l'origine du renversement du souverain à Iôlcos, à Corinthe, à Aïa. Le pouvoir est éphémère comme la vie humaine, il tend à sa fin. *Médée* constitue aussi une *tragédie des renversements*.

Elle ne connaît pas le « juste milieu », l'équilibre invoqué par la nourrice dans la tragédie, mais en elle le θυμός (la passion, la colère, le désir) gouverne les βουλευματα, son dessein, il n'y a pas d'opposition entre les deux termes, comme le souligne justement Massimo Fusillo, alors qu'une partie de la critique a insisté sur le conflit entre passion et raisonnement⁶.

La passion, l'amour violent l'amènent au meurtre et à l'infanticide. Elle est constamment en relation avec le divin : elle invoque la Terre, le Soleil principalement, car elle vient de Aia, son village de Colchide, dont le nom rappelle Gaïa, la terre. Terre féconde de la récolte, terre brumeuse et noire qui engloutit les morts, *Chthôn* :

« Au début, on s'en souvient, il y eut Chaos. Ensuite Terre. Gaïa, la mère universelle, est de fait le contraire du Chaos mais, en même temps, elle tient du Chaos ; non seulement parce que dans ses profondeurs, par le Tartare, par l'Erèbe, se retrouve un élément chaotique, mais aussi parce qu'elle surgit juste après lui. En dehors d'elle, il n'existe alors rien d'autre dans le cosmos que Chaos »⁷.

Les dieux de Médée

Dans la tragédie d'Euripide et dans le film de Pasolini résonne rythmiquement la prière adressée à Zeus :

Euripide, v. 764)

« O Zeus, ô justice de Zeus, lumière du soleil ! » (Euripide, v. 764)

« O Zeus, o giustizia cara a Zeus, o luce del sole ! » (Pasolini)

Dans le film cette formule prononcée trois fois par Médée et les femmes avec une fonction rituelle et propitiatoire est accompagnée d'un mouvement rythmique du groupe des personnages féminins se déplaçant d'un côté à l'autre de la pièce.

Ainsi le réalisateur re-crée l'espace du rite sacré en dehors et à proximité de la polis. Hélios est le père d'Aiétès, père de Médée ; la magicienne invoque Zeus, le roi des Dieux car il protège les serments, mais elle s'adresse aussi à Thémis, gardienne des vœux et Artémis, déesse de la chasse. Elle évoque Hécate, mère de Médée selon certains récits mythiques, déesse qui incarne un élément de gratuité dans l'ordre divin, et représente, en même temps, le principe chthonien, la terre.

⁶ Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, LA Nuova Italia, 1996, p. 169.

⁷ Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Seuil, 1999, p. 46.

Médée appartient au soleil et à la terre, elle est ouranienne et chthonienne à la fois. A l'origine, elle est une victime de Cypris, Aphrodite, qui lui inspire sa passion pour Jason. Son personnage est l'un des plus complexe et riche de l'œuvre d'Euripide et dans l'ensemble des textes tragiques, car il révèle les tensions opposées qui l'habitent. Médée célèbre un rite solaire : le soleil indique aux humains le cycle du temps, la nuit et le jour, la vie et la mort. Il est symboliquement lié au royaume des morts.

Jason représente la *chute du héros*. A l'opposée de la protagoniste, il ne montre pas une forte personnalité dans la tragédie, il se limite à jouer un rôle banal d'homme préoccupé par son rôle social à l'intérieur de la cité. Il veut devenir membre de la famille régnante en épousant Glauke, fille de Créon. La figure de Jason révèle un processus de démythisation. Il ignore désormais le sacré, le centre, *l'axis mundi*. Il ne se préoccupe pas de consacrer le territoire où il installe ses tentes, il démontre ainsi à Médée qu'on peut vivre sans le sacré : cependant, la magicienne est toujours en quête d'un rapport sacré avec le monde.

Médée est dans l'action. Il lui faut agir, la science de la magie est une *pratique* et se traduit en gestes et en actes. C'est son savoir qui la rend redoutable aux yeux de la *polis* et détermine, une fois de plus, sa diversité. Elle est une sans patrie, elle abandonne sa demeure à cause des crimes qu'elle accomplit. Son personnage, qui représente la culture orientale au sein de l'univers grec, a une nécessité historique. En effet, la tragédie est représentée à Athènes en 431 a.C., lorsque éclate le conflit militaire avec la ville de Corinthe, après la guerre entre les Grecs et les Perses.

Dans son œuvre cinématographique, Pasolini montre Médée dans son isolement, traversée par le conflit entre deux cultures, sa relation au monde se transforme, car elle vit désormais sur une terre qui n'a pas le même rapport avec le sacré. *Un conflit culturel se produit entre la civilisation orientale de la Colchide (actuelle Georgie) et l'ordre masculin des divinités de la polis.*⁸

Les dieux, l'enfantement, l'enfanticide

Dans l'univers des dieux, masculin et féminin se mêlent dans une relation complexe et dans un réseau d'échanges symboliques, fondateur de l'ordre du monde. Le Centaure, dans le

⁸ Dans *Pylade*, Pasolini montre un autre conflit culturel: la déesse Athéna, incarnant la féminité virile née de la tête de Zeus, s'oppose aux déesses de la fécondité d'origine archaïque, v. Angela Biancofiore, *La naissance d'Athéna : mythe et histoire dans Pylade* de Pasolini, « Cahiers de l'IREC », 1/2006, Université Paul Valéry, Montpellier.

scénario du film de Pasolini, initie Jason aux mythes fondateurs. A travers le Centaure il connaît l'histoire de Gaïa et Ouranos, couple divin primordial : Ouranos empêche Gaïa d'accoucher ses enfants qui sont prisonniers dans son sein jusqu'à ce que Kronos sort du ventre de sa mère en arrachant le membre viril de son père. Cependant, Kronos à son tour dévore les enfants que Rhéa lui donne jusqu'à ce qu'elle lui fasse boire une potion pour le faire vomir : *il vomit donc ses enfants réitérant ainsi une sorte d'accouchement*. Le père ne peut pas enfanter, pourtant Zeus et Kronos le font d'une certaine manière, ou, comme Ouranos, empêchent la mère d'enfanter.

Le mythe revit à travers la voix du Centaure qui transmet une vision sacrée de l'univers, *le monde comme hiérophanie*. Lorsque Jason atteint l'âge adulte, un Centaure différent affirme que Dieu n'existe pas ; les deux Centaures véhiculent deux visions antinomiques du monde qui pourtant coexistent : l'une sacrée, l'autre profane. Les anciennes croyances se mêlent à la nouvelle vision du monde : pour Pasolini, rien ne disparaît complètement dans le processus de transformation des valeurs culturelles.

Dans la tragédie d'Euripide, Médée reprend le droit de vie et de mort sur les enfants de Jason. Ce dernier vient de Thessalie, une région réputée en Grèce pour la pratique de la magie, et son nom pourrait dériver de *iatreio* (le magicien). Dans la tradition des récits mythiques, Médée prépare un onguent pour protéger Jason en utilisant le sang versé par *Prométhée* lorsque l'aigle de Zeus lui dévore son foie qui repousse sans cesse. Ainsi, Médée est encore une fois liée à un personnage entre l'humain et le divin :

« Le personnage de Prométhée lui aussi est étiré, comme son foie, entre le temps linéaire des humains et l'être éternel des dieux. Sa fonction de médiateur dans cette histoire apparaît très clairement. Il est d'ailleurs mis entre ciel et terre, à mi-hauteur d'une colonne, dans l'entre-deux. Il représente la charnière entre l'époque très lointaine où, dans un cosmos organisé, il n'y avait pas encore de temps, où les dieux et les hommes étaient mélangés, où la non-mort, l'immortalité, régnait et l'époque des mortels, dorénavant séparés des dieux, soumis à la mort et au temps qui passe. Le foie de Prométhée est à l'image des astres, semblable à ce qui donne le rythme et mesure à l'éternité divine et qui joue ainsi le rôle de médiation entre le monde divin et le monde humain »⁹.

⁹ Vernant, *L'univers...*, op. cit., pp. 89.

Médée- Alitis, errante, sans patrie

Médée est *alitis*, errante, elle accomplit la migration d'Est en Ouest, dans un premier temps, de la Colchide à Corinthe, et ensuite elle demande « asile » au roi Egée qui le lui accorde. La tragédie montre donc ouvertement l'hospitalité d'Athènes, contre l'inhospitalité de Corinthe, sur fond de situation conflictuelle entre les deux *poleis*. Dans le film de Pasolini, le personnage de Médée fonde sur l'*amour* de Jason l'*habitabilité* du nouveau monde ; l'éros peut toutefois détruire le lien sacré : en Colchide, en effet, la passion pour Jason brise la relation sacrée qui relie Médée à son univers, donc, *dans un premier temps*, l'*Eros exerce une fonction de désacralisation*. Médée se présente aussi comme la *tragédie de la non-reconnaissance*, le drame de l'habitabilité :

« Medea si sente piena dello spirito della sua terra ».

« Tocco la terra coi piedi e non la riconosco ! »

« Sono restata quella che ero. Un vaso pieno di un sapere non mio » ¹⁰.

En effet, la magicienne demande aux femmes d'aller prier *en solitude* auprès de la Toison d'or ; puisque la prière n'est pas un fait individuel à cette époque, cela surprend les femmes qui exécutent, cependant, les ordres de Médée et la préparent pour le rite sacré.

L'Eros, la passion pour Jason et son amour aura un rôle de sacralisation : dans le film, l'amour remplace, pour Médée, les anciens rites et consacre le nouvel espace. Lorsque l'amour disparaît, « rien n'est possible ». La machine de la violence se met en route, Médée conçoit le meurtre de sa rivale et du roi, ainsi que le meurtre de ses enfants pour nuire à Jason.

La réécriture pasolinienne de Médée est dominée par la *figure du double* : il y a deux Centaures, deux Médée, deux visions dans le scénario, comme si le dédoublement faisait partie du fonctionnement des mythes.

Le film devient une *tragédie de l'indéchiffrable* : tout reste muet, dépourvu de sens. Le monde acquiert ou perd son sens...mais *le sacré est un bien collectif*. Jason est venu pour mettre fin à un monde, celui de la religion rurale de la Colchide. Rien ne sera comme avant. Nous assistons dans le film à un moment crucial : *la naissance et la fin d'un monde culturel*. Le mythe, ce récit « fait de choses », comme le dit le Centaure, se présente dans sa profondeur sémantique : « Ciò che è mitico è realistico e ciò che è realistico è mitico ». Le Centaure

¹⁰ Pasolini, *Per il cinema II*, op. cit., respectivement p.1226, 1279 et 1281.

avertit Jason : « Farai esperienza di un mondo che è ben lontano dall'uso della nostra ragione, la sua vita è molto realistica » ¹¹.

Les polarités présentes et à l'œuvre dans le film de Pasolini n'aboutissent pas à une conciliation. Ni dans la tragédie d'ailleurs. La tragédie ne vise pas la conciliation, elle surgit des conflits, des tensions opposées, composants nécessaires dans la sphère dynamique d'opposition et de renversement de l'ordre tragique.

La résolution des conflits signifie *la fin du tragique* ; la tragédie naît d'une situation conflictuelle, d'une opposition irréductible, elle ne contient pas forcément une valeur morale, ce qui pourrait mettre en crise la notion trop souvent évoquée de « catharsis » :

La tragédie cinématographique de Pasolini est en relation étroite avec *la préhistoire du mythe*. A l'opposée du « théâtre de parole », expression utilisée par l'auteur pour bâtir sa théorie du théâtre, le film est tragédie faite d'images, de cris et de silence.¹²

La scène où Médée-Callas voit le bonheur de Jason à la cour du roi Créon est probablement l'un des moments culminants du film: il s'agit de l'acte fondamental pour la tragédie, à savoir l'*agnizione*, la reconnaissance, la révélation de la vérité à travers le regard qui est à l'origine de la violence. A côté du langage muet du regard, toujours dans le domaine du non-verbal, en dehors du *logos*, le *cri* a une fonction centrale dans le film : cri qui accompagne le sacrifice humain, cri devant l'absence de la Toison d'or, cri de la mère face au corps d'Apsirte, cri devant la mort de Glaucé et Créon, cri de Médée à la fin du film...

Si d'un côté l'échange dialogique est limité, l'auteur privilégie le langage plastique des costumes, des gestes, des regards, des paroles prononcées comme des formules sacrées.

Dans le film de Pasolini nous sommes transportés dans *l'univers mythique* ; cependant, le *mythique* n'est pas le *barbare*. La communauté qui pratique le sacrifice à l'intérieur des échanges symboliques n'est pas « barbare », elle exprime son rapport au monde et tourne le dos à la préhistoire, puisqu'elle connaît l'agriculture et le cycle des saisons.

D'ailleurs, les notions de barbarie et de civilisation sont difficilement séparables, si l'on considère aujourd'hui la prolifération d'infanticides au sein d'une société qui croit avoir dépassé la violence. *La nature sauvage de l'humain survit à côté de la nature civilisée* : c'est

¹¹ *Ibidem*, p. 1275.

¹² Cf. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*. in *Teatro*, Milano, Garzanti, textes établis par G. Davico Bonino et *Manifeste pour un nouveau théâtre*, in Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Gutenberg, nouvelle édition, 2007.

ce qu'affirme Georges Bataille pour qui la « violence contre l'humain » contient l'affirmation et la négation de l'humanité :

Aux extrêmes, en un sens, l'existence est, de façon fondamentale, honnête et régulière : le travail, le souci des enfants, la bienveillance et la loyauté règlent les rapports des hommes entre eux ; en un sens contraire, la violence sévit sans pitié : les conditions données, les mêmes hommes pillent et incendient, ils tuent, violent et supplicient. L'excès s'oppose à la raison.

Ces extrêmes recouvrent les termes de civilisation et de barbarie – ou de sauvagerie. Mais l'usage de ces mots, lié à l'idée qu'il y a des barbares d'un côté, de l'autre des civilisés, est trompeur. En effet les civilisés parlent, les barbares se taisent, et celui qui parle est toujours civilisé, la violence est silencieuse [...]

Si l'on veut sortir le langage de l'impasse où cette difficulté le fait entrer, il est donc nécessaire de dire que la violence, étant le fait de l'humanité entière, est en principe demeurée sans voix, qu'ainsi l'humanité entière ment par omission et que le langage même est fondé sur ce mensonge¹³

Si l'être humain croit la violence éliminable, Pasolini affirme la co-présence de l'ancien monde et du nouveau, des Erinyes et des Euménides.

Médée porte en elle la survie de l'ancien monde au sein de la civilisation moderne de la *polis*, elle réalise la *vengeance du sacré* puisque, à travers son action et sa parole, le *sacré* revient, avec toute sa violence, pour s'inscrire à l'intérieur de l'œuvre tragique.

Références bibliographiques

Bataille Georges, *L'érotisme*, [1957] *Œuvres*, Paris, Gallimard, X, 1987.

Biancofiore Angela, *La naissance d'Athéna : mythe et histoire dans Pylade de Pasolini*, « Cahiers de l'IREC », 1/2006, Université Paul Valéry, Montpellier.

Biancofiore Angela, *Pasolini*, Palermo, Palumbo, 2003.

Euripide, *Médée*, in *Les tragiques grecs*, éd. Etablie par François Jouan, Robert Laffont, 2001.

Fusillo Massimo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Moreau Alain, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les belles lettres, 1994.

Pasolini Pier Paolo, *Per il cinema*, I-II, texte établi par W. Siti et S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.

¹³ *L'érotisme* [1957], *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1987, vol. X, p. 185.

Pasolini Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro (1968)*, in *Teatro: Calderon, Affabulazione, Pilade, Orgia, Bestia da stile*, préface de G. Davico Bonino, Garzanti, Milano, 1988.

Pasolini, Pier Paolo, *Médée*, traduit de l'italien et présenté par Christophe Mileschi, Arléa, 2002.

Pasolini Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Duflot*, (nouvelle édition), Paris, Gutenberg, 2007.

Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I-II, [1972] Paris, La Découverte, 2001.

Vernant Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.

Vernant Jean-Pierre, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990.