

Médée *et la double vision*

Raymonde Carasco

Plus qu'aucun autre film de P.P. Pasolini, peut-être, *Médée* interloque. Il y a une difficulté à parler de..., écrire sur... cette oeuvre, voisine de l'impossibilité, et qui serait même sa caractéristique, sa marque singulière. *Médée*, variation sur le thème de l'exclusion, par un étrange retournement, un détournement mimétique, arrête le discours. La violence mutique qui frappe ce film où la Callas ne chante pas, où, à la limite, il y a absence de dialogues, ravit le spectateur dans un monde élémentaire où le vent porte les applaudissements de tribus invisibles, hurle une folie sans sujet, où les chants sont toujours seulement ceux d'un peuple en rituel et ceux de chœurs de femmes, où les visions plus que les paroles ont le pouvoir de déclencher l'irréparable.

Comme Si l'intense *musique visuelle* du film refusait le passage à la langue de mots, traçait d'elle-même, par une nécessité interne, *une ligne de séparation entre le voir et le dire*, cinéma et littérature, images-signes (« im-signes », « im-segni ») et signes linguistiques (« lin-signes », « lin-segni »). Un espace-temps séparé, c'est-à-dire, au sens antique, sacré. Le mythe d'un langage cinématographique comme *poésie visuelle* se construit ici, dans une sorte de taire bloc de la forme et du contenu, de matérialité de la forme.

Ainsi, la mise-en-cadre la plus pure d'un mythe antique, sans mélange de fragments autobiographiques contemporains (le prologue et l'épilogue *d'œdipe roi*), laisse émerger dans une macroscopie (en gros plan), le procès du cinéma de poésie pasolinien : « J'ai tourné soixante-dix mille mètres en Turquie et en Syrie, parce que le film sera le double des autres; peut-être pas comme temps, mais certainement comme épisodes, comme événements, comme personnages »¹. Propos à la maladresse insolite - « un film presque le double des autres -qu'il faut ici prendre à la lettre : Pasolini y parle en poète. *Le rythme* de *Médée* l'éclaire, comme si, dès le moment du tournage, Pasolini portait en lui la respiration inconsciente du montage *entre les gros p/ans du visage de la Callas, tantôt de face,*

¹ - P. Pasolini, «œdipe roi», *Avant-Scène* 1969, n° 97.

tantôt de profil, surgis de la vision de la magicienne, les lents panoramas latéraux du désert, filmés à fleur de plateau, où, après un temps vide (un champ vide), la caméra capte l'irruption de bandes de cavaliers, prêtres-guerriers, ou les longues files rituelles des agriculteurs-nomades.

Ampleur de ce rythme constituant, véritable matrice rythmique dans la composition du film comme dans ce second mouvement (la présentation de la Colchide barbare, terre natale de Médée) les événements des moments suivants (dans la Grèce policée, la cour du palais de Créon à Corinthe, la machination du double meurtre de sa rivale, de ses enfants) surgissent chaque fois de la vision de Médée, entre les gros plans du visage (face/profil) de Maria Callas. Ce schème répétitif, quasi obsessionnel, semble relever du formalisme, d'un esthétisme exacerbé, tant l'effet est énorme, cruel dans sa marque des mémoires. Or, ces processus violemment expressifs seraient les stylèmes mêmes de ce que P.P. Pasolini appelle « cinéma de poésie » : « pour la plupart, les films du cinéma de poésie ne sont pas faits selon les règles et les conventions ordinaires du scénario, ils n'obéissent pas aux rythmes narratifs habituels. La disproportion au contraire est de règle les détails sont énormément dilatés, les points considérés classiquement comme importants très rapidement contés. Si bien qu'il n'y a pas d'alternative, pas de catharsis, pas de fermeture du récit »².

Paradoxalement, c'est cette pauvreté narrative, cette visibilité du processus d'expression qui, dans *Médée*, dérange, trouble l'assurance du logos. Un excès de clarté du sens, une trop grande lisibilité de la forme, en quelque sorte. On n'est pas habitué à ainsi voir double, donnés deux fois plus gros les secrets d'un style - autant dire que pour Pasolini, il n'y a pas de secret qui définisse un auteur, au sens très haut de ce mot pour Pasolini, au contraire l'opération d'expression est d'emblée publique, à cœur ouvert. Rien à interpréter. rien à découvrir, dévoiler, rien à dire que le film n'énonce lui-même en toute clarté : dès l'ouverture, les paroles du Centaure-Terzieff à l'enfant Jason laissent voir le partage qui s'opère dans l'affrontement des deux mondes de Jason et de Médée, et de la catastrophe spirituelle qui s'ensuit. Moment de la césure tragique où désormais l'avant et l'après ne riment plus ensemble, selon les paroles d'Hölderlin. Entre deux leçons, « le temps sort de ses gonds », le monde saint et sans pensée bascule vers un avant, tandis que l'après est déterminé par une inexorable désacralisation : la nature y est naturelle et le politique rationnel.

Autrement dit, le Centaure devenu philosophe matérialiste fait la leçon aux

² - P.P. Pasolini, « Entretien de J.L. Comolli avec Bertolucci et Pasolini », *Cahiers du cinéma*, août 1965, n° 169.

donneurs de leçons. La critique didactique est raptée : « Moi, le nouveau Centaure, j'exprime...». Les anciens dieux nous soufflent l'interprétation, nous disent eux-mêmes leur silence désormais inéluctable : « Aujourd'hui, cette leçon n'a plus aucun sens. Il n'y a plus aucun dieu ».

Et les voix des chants des femmes sont là pour faire entendre le fond tragique (le sans-fond du chaos), amener à la lumière crue la vérité nocturne et cachée (par quel pouvoir ?) sur laquelle pouvait se construire le drame antique classique, ses acmés, sa catharsis. Chant impie « Notre royaume avait le ciel pour frontière. / Il viendra. / Et ce sera la fin de notre Règne. / A son passage tout deviendra aride. / Le sang répandu pour lui effacera à jamais le sang répandu pour dieu. / Nous connaissons les champs de vigne, I nous connaissons les champs d'ail. / Mais pas la mer. / Mais lui arrive, lui arrivera par la mer, / et le soleil deviendra noir (*visage de face de Médée voilée d'indigo*).! Quand nous nous relèverons, nous ne verrons plus Dieu. / Il plaira aux filles. (*Profil de Médée, endormie sur ses bras repliés. Elle s'éveille*) ». Chant du désir. Il n'y a pas de vérité à proférer, à proclamer (le personnage prophétique de Tirésias dans *Œdipe roi*), tout au plus peut-on déclamer, faire entendre la rumeur de voix multiples, désobjectivisées, d'un chœur de femmes mêlées au bruit d'un vent.

Désormais, lune et soleil, sans-fond nocturne du chaos et lumière de la vérité sont bouleversés, mis à plat sur un même plan cette terre sur laquelle marche Médée, aux mille fêlures, motifs de ce tapis désertique où errer dans des voltes sans fin, ces mouvements de va-et-vient des profils de Médée, suivie du chœur, où le changement de sens s'opère à des vitesses telles que l'on voit se créer un tourbillon cinétique des voiles de femmes dont Médée est littéralement la tête.

Le soleil est devenu noir. Et la lune peut soudain apparaître, entre deux plans, à la vision de Médée. Répétition de ces *faux raccords*, très brutaux, où l'on saute d'une scène « en intérieur » à un plan, très bref, de la pleine lune dans un ciel noir; ou, au moment du meurtre de ses enfants, saut de cette lune d'encre au soleil rouge se levant sur la mer, séparés d'un seul plan. Entre lune et soleil, le sacrifice s'est accompli.

Ainsi expulsée, exposée, la vérité se brûle à sa propre lumière. Terrible lumière du désert, « la lumière de la vieille vérité, Si l'on veut, celle devant laquelle il n'y a plus rien à dire. Obscurité égale lumière »³, tel ce plan rouge-ocre du générique, repris au moment où Médée fait retour à ses dieux, où le soleil incandescent

³ - P.P. Pasolini, *La divine mimésis*, Paris, Flammarion, 1980, p.9.

émerge au plein milieu du cadre, absorbant le paysage bu-main, entre les deux pans d'ombre de chaque bord. Soleil suspendu au creux d'un berceau d'obscurité.

Par cette fonction de dévoilement du chœur descellant toute vérité dans une sorte d'apophélie, ravageant tout événement à venir, par ce devenir-désert de toute parole dans le chant, ce devenir-pure-lumière de tout paysage ou l'homme avait mis sa marque, *Médée* détruit le drame antique et propose une forme nouvelle, la seule moderne, aujourd'hui, du tragique : détruire, disent-elles. *Médée* est le film qui jette un pont entre l'œuvre de P.P. Pasolini et celle de Marguerite Duras.

Plus tard, lors de sa transplantation à Corinthe, les paroles clairvoyantes de la nourrice disent l'exil radical de Médée : l'événement n'est pas la décision historico-politique de Créon d'exclure la magicienne en dehors de la cité, mais son « étrangéité » native à tout ordre politique qui se veut seulement rationnel, son appartenance à une autre culture

- « Signora, pourquoi te soumetts-tu ainsi ? A Corinthe, on a peur de toi comme d'une magicienne...

- Je suis une autre créature désormais.

- Si tu voulais, tu pourrais te souvenir de tes dieux.

- Non... tu as peut-être raison, je suis telle que j'étais, un vase plein d'un savoir qui n'est pas le sien ».

Porteuse d'un savoir qui n'est pas le sien, étrangère à elle-même, d'abord, à tout soi, à tout « moi ». Hors psychologie, hors histoire, comme la Jocaste d'*Œdipe-roi*, elle ne mue pas, elle change peut-être, elle passe d'un état à l'autre, mais toujours sur les lignes de sa barbarie fondamentale. Ce sont ces lignes plus souterraines que le film rend visibles. *L'événement n'est qu'accomplissement sur le plan de l'histoire d'une nécessité interne.*

Médée est bien la tragédie de l'auto-exclusion, de cette conversion à rebours par laquelle la grande prêtresse de Colchide se jette à la fois hors sa propre origine (le monde des dieux dont elle est issue, petite-fille du soleil et nièce de la lune, dont elle tire ses pouvoirs magiques), et hors son propre pouvoir. Athée des deux bords : du côté des anciens dieux, du côté des nouveaux. Anarchique, hors *arché* ; hors origine et hors commandement d'un principe hors pouvoir. « Ce lieu s'effondrera car il est sans soutien. Ne répétez pas mon acte. Ne cherchez pas le centre. Trouvez un arbre, un pieu ». (*Après le vol de la Toison. Profil de Médée au milieu de la mer*). Etale, a-centrée, sans verticalité, la mer est son seul milieu, celui de ses passages d'un monde à l'autre (de la Colchide natale au pays de Jason ; de celui-ci à

Corinthe), élément fluide, rythme pur de son désir - la mer plate et presque violette, pâle à force d'être bleue, serait donc, avec les gros plans du visage de Maria Callas le second « personnage rythmique », comme dirait Messiaen, dans la composition du film⁴.

Désormais jetée dans l'errance absolue, aterritorisée plus encore que déterritorisée « Parle-moi, terre, fais-moi entendre ta voix, je ne m'en souviens plus. Toi, pierre, parle-moi. Où est le lien qui me liait au soleil ? » (*Elle court, affolée, éperdue, sur la terre craquelée*). Désertique et désertée. Médée est la décision de la double rupture avec la terre natale, avec le monde moderne. Etrange suspens. Hors temps, hors histoire, hors mutation, elle n'oublie pas, n'oublie rien, ni les anciens dieux, ni l'amour vécu avec Jason « Oubli qui ne suppose rien d'oublié et qui est détaché de toute mémoire sans certitudes, jamais »⁵. Brisée, elle porte néanmoins entières ces deux expériences irréductibles dans une entière juxtaposition, sans contradiction : « Elle ne perd jamais le sens du sacré complètement. Sa désacralisation, elle l'a subie à l'âge adulte, d'un seul coup; elle tombe comme saint Paul et se relève ayant perdu la foi; une conversion à l'envers »⁶. Collision violente d'où naît le tragique, dialectique matérielle à deux termes, comme chez Eisenstein, non hégélienne : « C'est que, comme dit le Centaure, le monde du sacré n'est pas dépassé par sa propre désacralisation. Le sacré et le profane subsistent côte à côte; je ne suis pas hégélien; il y a bien la thèse le sacré; l'antithèse le profane; mais pas de synthèse, seulement juxtaposition. Le sacré, dit le Centaure, reste en toi, même Si tu le profanes Mais il a une forme différente, en particulier une forme esthétique; ainsi la poésie était le chant des prêtres et des chamans »⁷. Esthétique barbare. Pensée matérielle prélogique, dirait Eisenstein.

Par cela, à la différence de Jason qui vit en faible la même expérience, « seule Médée est sur le plan de la tragédie ». La désacralisation qui la foudroie est *la décision muette du scandale*, décision fulgurante, c'est-à-dire ici tout entière corporelle, gestuelle et préverbale (elle tombe d'un coup et le vent fou pousse son cri). Le silence prodigieux de Maria Callas dans le film est donc ontologique Médée s'est retirée du langage conceptuel, du *discours* politique ou plutôt, elle a décidé de ne jamais y entrer.

Détruire.

⁴ - Par le contenu. elle a aussi une fonction mélodique qui joue en contrepoint avec le rouge du désert et du soleil, et en harmonique avec les vêtements indigo barbares (les vêtements de la grande prêtresse de Colchide et des guerriers nomades).

⁵ - Maurice Blanchot. « Détruire », *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1975, page 101.

⁶ - « Entretien avec Pasolini », *Jeune cinéma*, mars 70.

⁷ - « Entretien avec Pasolini », *Jeune cinéma*, mars 70.

« Détruire. Ce n'est qu'un murmure. Non pas un terme unique, glorifié pour son unité, mais un mot qui se multiplie dans un espace raréfié »⁸, un mot que Médée ne prononce même pas, qu'elle agit, que d'autres voix, les souffles des Dieux ou du désert disent à travers elle.

Autrement dit, encore : *Médée* est le film le plus gai de Pasolini : la pureté du mythe est ici occasion au détachement le plus grand et à la plus grande liberté de style «Je parlais de recul humoristique. Je pourrais aussi bien parler d'esthétisme de l'image... un mélange inextricable d'abandon à la force du mythe, en même temps qu'une grande résistance contre lui »⁹. Humour dont la marque est la précision extrême du trait avec laquelle Pasolini incise ces gros plans de profil de la Callas, aux yeux intensément noirs, tel un Sharaku ses caricatures d'acteurs.

« Une sorte de désacralisation quasi humoristique ». Comme dans *Œdipe roi*, c'est le regard qui par une sorte d'excès de matérialité, de noir des yeux porté à incandescence, fait basculer toute signification (psychologique ou symbolique), tout esthétisme (les déformations des focales du gros plan). *Pur trait de lumière noire, pure échappée de l'humour*, hors tout système connu et reconnu¹⁰. On est proche ici, dans cette violence de la démesure, de ce que Roland Barthes reconnaissait dans quelques photo-grammes d'Eisenstein et qu'il appelait « bon sens obtus, troisième sens »¹¹. Barbarie et humour sont ici une seule et même chose. Regard barbare la lumière de l'œil, intensité nocturne qui traverse le cadre, le jette hors cadre. « Inventer du visage », disait Joë Bousquet¹².

Les gros plans de *Médée* sur le visage de Maria Callas participent de ces courants inouïs du gros plan cinématographique (ceux, sublimes du *Beethoven* d'Abel Gance, par exemple; ceux, crépusculaires, du *Lys brisé* de Griffith ; ceux, où la peau du visage de la Falconetti se fait corps, spiritualité, de *La Passion de*

⁸ - Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 100.

⁹ - Pasolini, *Cahiers du cinéma*, novembre 1967, n° 195.

¹⁰ - Cet excès de matérialité du trait, cette pure lumière noire du regard de Maria Callas dans *Médée* donne à ces gros plans une individualité (cinématographique et, peut-être même, théorique) qui semble irréductible au seul système « mur blanc - trou noir » de la « machine abstraite de visagité » qui, selon Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*. Paris. Minuit, 1980. produirait le visage tel le gros plan?. A côté des « agencements despotiques ou autoritaires de pouvoir » qui déclenchent cette « machine abstraite de visagité », on pourrait commencer à entrevoir des processus hors pouvoir, tel cet « humour désacralisant », véritables processus de conjuration du déclenchement d'une telle « machine abstraite de visagité » (tels ces mécanismes de conjuration des 50 cités primitives contre un pouvoir possible des guerriers que Pierre Clastre décrit dans ses derniers textes). Processus barbares, eux aussi déjà-là, dirigés à priori en quelque sorte, contre le pouvoir d'absolue normalisation, unification des machines d'Etat (modernes ou archaïques).

¹¹ - *Cahiers du cinéma*, juillet 1970, n° 222.

¹² - *Lettres à Ginette*. Paris, Albin Michel, 1980, pp. 216-217.

Jeanne d'Arc de Dreyer ; ceux, de Godard, tête-ligne d'épaules d'Anna Karina dans *Vivre sa vie* ou profil-bouquet, pictural, d'Isabelle Huppert dans *Sauve qui peut (la vie)*, ces flux de lumière et de mouvement qui, énigmatiquement, inventent du visage. Le pôle oriental, barbare, irrationnel, païen et sacré, obtus, hors pouvoir, comme on voudra, du gros plan¹³. La grâce, la magie du cinéma.

La question qu'ouvre *Médée* est donc celle de l'avènement du «cinéma de poésie» dans l'œuvre de Pasolini, de la révolution stylistique, de la rupture dans la forme d'expression qui s'effectue à partir de *l'Evangile selon saint Matthieu* et s'accomplirait dans *Médée*, plus encore que dans *Œdipe roi*. Un autre cinéma, une autre ligne de création surgit dans l'œuvre cinématographique pasolinienne, la dédouble en quelque sorte. Plus précisément, la question est pour nous, ici, celle d'une éthique nouvelle de la critique cinématographique que cette mutation exige désormais. Question d'une éthique, Si un style est toujours une manière de vivre, Si les lignes de création et les lignes de vie de l'auteur Pasolini sont une seule et même chose : la barbarie de *Médée* serait alors l'intersection même de la ligne «mystique» du désert qui traverse continûment tout ce milieu de l'œuvre pasolinienne, de *l'Evangile* à *Théorème* et de la ligne politique de la question du fascisme aujourd'hui, celle qui commence dans *Porcherie*, le scénario du film non réalisé *Saint Paul* et s'achève dans *Salô*. Ainsi perçue, la barbarie pasolinienne est évidemment tout autre chose qu'une simple esthétique nostalgique, retour au mythe antique originel aussi scandaleuse que l'innocence divine de l'invité ou la sainteté folle de la servante de *Théorème*, par exemple. Là encore, les déclarations de Pasolini sont à prendre à la lettre « je suis scandaleux : je le suis dans la mesure où je tends une corde, bien plus, un cordon ombilical, entre le sacré et le profane ».

Il n'est pas sûr, aujourd'hui même où tant de discours « justes » recouvrent l'œuvre et la vie de Pasolini que cette question d'une pensée barbare, irrationnelle, soit entendue, et puisse l'être. Le silence sur *Médée*, film considéré comme mineur, malgré la présence de la Callas, en est l'un des signes. *Médée*, film exclu aussi bien que son héroïne, intolérable dès que l'on pose la question du sacré comme question actuelle. *Médée* ne relève pas de la morale politique, de questions esthétiques de la pure cinéphilie, mais encore une fois, d'une éthique, d'une poétique, c'est-à-dire d'une manière - barbare - d'habiter le monde. Impossibilité pour nous aujourd'hui, peut-être, de penser « le sacrifice humain comme grand poème religieux, poème qui offrirait la vie intérieure à des milliers d'hommes » (Musil).

Une mutation dans la forme d'expression cinématographique de Pasolini, donc.

¹³ - L'autre pôle du gros plan serait celui qu'analysent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, op. cit. Pôle occidental, blanc, européen, christique. Pôle de l'horreur, de la terreur, du déclenchement des machines de pouvoir.

Celle-ci s'opérerait avec *l'Evangile selon saint Matthieu* : il y aurait alors *saut* d'un cinéma de prose, où l'on ne sent pas la caméra, ni l'effort stylistique comme exprimé, où la présence de l'auteur n'est pas apparente, à un « cinéma de poésie »¹⁴. Les déclarations que fait alors Pasolini marquent elles-mêmes cette transformation radicale, un véritable « renversement »

« Mes films n'appartiennent probablement pas à ce courant (du cinéma de poésie). Ou bien en partie seulement : et ce serait exclusivement mon dernier film, *Il vangelo secondo Matteo*. Mais *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* sont faits selon la syntaxe classique, celle du cinéma de Chaplin à Bergman, de Mizoguchi à Dreyer. En revanche, dans *Il Vangelo*, il y a quelques-unes des caractéristiques dont je parlais tout à l'heure et qui le rattachent en partie au courant « cinéma de poésie » : on y sent terriblement la caméra, il y a beaucoup de zooms, des faux-raccords voulus quelque chose, Si l'on veut, d'une technique proche de certains films de Godard. (...) C'est ainsi que (...) j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et qu'est né ce *magma stylistique* qui est propre au « cinéma de poésie... ».

Dans *Œdipe roi*, Pasolini poursuit cette aventure stylistique plus loin encore. Il pense alors son film, au moment même où il vient de le terminer, comme « le plus cinématographique de tous (ses) films » : « Alors que pour tous mes autres films, et surtout pour *Accattone*, (...) on ne peut pas parler de cinéma, (ici, pour la première fois, j'ai accepté les règles, certaines règles inhérentes à cette forme d'expression. Par exemple, dans tous les films, il y a un personnage qui sort du champ, le laissant vide, et un autre qui y rentre : je n'avais jamais fait cela. Je considérais qu'il s'agissait d'une règle banale. Peut-être parce que j'aime le cinéma aujourd'hui plus qu'autrefois, dans *Edipo* j'ai même utilisé cette figure. Il n'y avait jamais non plus, dans mes films, de cadrage avec un personnage en amorce; pour les mêmes raisons dans *Edipo*, il y en a beaucoup. Il est inutile de poursuivre l'inventaire en ce sens, il y a bien ici cette découverte du cinéma dont vous parlez »¹⁵.

Fort de cette conquête d'un classicisme proprement cinématographique, ce n'est que dans la partie moderne, autobiographique, aux moments du Prologue et de l'Épilogue, que Pasolini laisse passer des fragments impressionnistes, telle cette promenade de la caméra dans un rideau de peupliers, où l'œil palpateur de l'objectif fait entendre le langage muet des peupliers, la tache solaire de la robe jaune et du chapeau de paille de la mère dans la prairie, l'enfant posé parmi les coquelicots...

¹⁴ - Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli, « Entretien avec Pasolini », *Cahiers du cinéma*, août 1965, n° 169, et numéro hors série « Pasolini cinéaste », 1981.

¹⁵ - Pasolini, « Edipo-re », *Cahiers du cinéma*, novembre 1967, n° 195, p. 13.

Audaces de vision proches de la peinture et relevant du niveau technique et stylistique de ce qui, selon Pasolini, caractérise le cinéma de poésie « Si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec des objectifs déformants. (...) Dans la partie antique plutôt que d'utiliser la voix off, procédé du cinéma d'aujourd'hui, j'ai utilisé les intertitres, procédé du cinéma muet» (*ibid.*). *Œdipe roi* marquerait donc un équilibre, au niveau de la composition, entre une pureté stylistique nouvelle (l'émergence du classicisme cinématographique pasolinien) et les formes plus « magmatiques » du cinéma de poésie (courtes focales déformantes, reprise des intertitres du muet comme Godard dans *Vivre sa vie*, *Week-end*, etc.). Tout se passe comme si - après la percée expressive de *L'Evangile* - la force calme d'un classicisme dans la mise-en-cadre de la partie antique (au niveau du calcul réglé des entrées et sorties de champ, notamment) était la ligne ferme à partir de laquelle pouvaient s'iriser les pointes expressives du prologue et de l'épilogue. Une composition contrapuntique, en somme.

Avançons ici que *Médée*, à la suite des deux oeuvres « mythiques », *L'Evangile* et *Œdipe roi*, est le film où Pasolini expérimente le plus librement les processus du cinéma de poésie comme tel, jusqu'à ce que la forme d'expression devienne la matière même du film, la constitue en quelque sorte ontologiquement un film-poème, le film-poème de Pasolini. Forme brève, ordinairement. Un film-poème qui arrive énigmatiquement à tenir le temps d'un dit long-métrage, une durée ontologiquement le double des autres, *un film-poème le double des autres*, tel pourrait être dit *Médée*.

Comment ? Question du style même de *Médée*, de ses opérations stylistiques spécifiques, de ses stylèmes comme dit Pasolini de ses processus expressifs dans leur singularité.

Nous avons déjà brossé à grands traits une réponse à cette question à la faveur d'un contenu mythique plus sobre, purement antique, allégé du Prologue et de l'Épilogue modernes d'*Œdipe roi*, la construction globalement contrapuntique de ce dernier devient dans *Médée* une règle de composition interne et continue le chant ferme de la ligne classique se déroule tout le long du film (les lents panoramiques du désert, où les entrées et sorties de champ des nomades, longues files d'un peuple en rituel ou bandes de cavaliers, sont calculées selon le langage cinématographique le plus strict), tandis que les variations sur les gros plans du visage de Maria Callas joueraient le rôle d'une verticalité contrapuntique plus violemment expressive par deux fois, dans le film, deux gros plans de visage se

succèdent immédiatement, pris selon le même axe, le second seulement d'un peu plus près. Or, cette légèrement différence de focale serait, selon Pasolini, l'un des stylèmes spécifiques du cinéma de poésie : « le rapprochement successif de deux points de vue, dont la différence est négligeable, sur une même image c'est-à-dire la succession de deux plans qui cadrent le même morceau de réalité, d'abord de près, puis d'un peu plus loin; ou d'abord de face, puis un peu plus obliquement; ou bien alors tout simplement sur le même axe, mais avec deux objectifs différents. Il naît une insistance qui se fait obsédante »¹⁶. Un saut si léger. Répétition insolite cependant. Bégaiement de la langue cinématographique sur elle-même. Faux-raccord, comme dit la syntaxe classique du montage. Processus d'accommodation pupillaire où, comme on dit, « on n'en croit pas ses yeux », regarde à deux fois pour mieux voir. Ce sont finalement ces gros plans de visage qui sont les intensités du film, et les panoramiques sur le désert sont en fait le fond que le trait de lumière noire du regard de la Callas peut traverser. Le fond, pas le paysage. Ainsi, toute cette composition-montage¹⁷ de *Médée* relèverait de l'art du portrait. Portrait d'une barbare sur fond déserté : en désertation. Plus précisément, *Médée* donne à voir une vision barbare du monde, la vision du monde d'une barbare.

Tout le génie de Pasolini est de savoir qu'une telle vision ne peut être représentée, figurée, pas plus dans un paysage de désert que dans une mise-en-scène de sacrifice. Le montage du regard barbare de Médée sur fond de désert se fait (dans l'esprit du spectateur, de l'auteur) entre les gros plans et les panoramiques latéraux; cette opération de montage efface en quelque sorte le paysage du désert, extrait le pur trait expressif de lumière noire des formes déterminées du visage, contour de l'œil ou d'une paupière. La vision barbare de Médée est le produit de ce montage, naît en quelque sorte à la rencontre de ce regard et de ce fond. Regard et rencontre invisibles regard et fond à la lettre irréprésentables et irréprésentés, qui n'existent qu'en tant que faits cinématographiques par et dans l'opération du montage. C'est cette vision à la lettre invisible que le processus cinématographique du montage pourtant réellement donne à voir : tel serait le fait cinématographique (comme on peut parler de fait pictural, ou de fait littéraire).

Opération apparemment énigmatique, qu'on peut tenter de soumettre à analyse

¹⁶ - *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 148 (Le cinéma de poésie).

¹⁷ - « Quand mes images, donc, sont en mouvement, elles sont comme Si l'objectif se déplaçait devant un tableau je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour cela que je l'attaque toujours de front. (...) Ce que j'aime c'est le fond, pas le paysage (...) un visage en détail. Et derrière le fond : le fond, pas le paysage ».

« Pasolini cinéaste » *Cahiers du cinéma*, n^o hors Série, 1981, p. 23, « Mon goût cinématographique ».

Par ce *principe pictural* du montage (de la composition interne dans chaque plan comme du montage des plans entre eux), les gros plans de visage de Pasolini échappent au couple visage-paysage qui serait l'un des binarismes constituants des « machines abstraites de visagité » selon Deleuze et Guattari.

stylistique, si l'on veut trouver une éthique pour la critique cinématographique qui sorte enfin des seules questions de contenu de sens, psychologique ou politique. Partons donc de ce thème, qui se révèle peu à peu comme fondamental, fondateur de l'œuvre elle-même, de « la vision barbare de Médée ». Tentons de saisir le passage (ou le saut) d'un moment encore pré-cinématographique de la présentation de ce thème, au moment véritablement cinématographique que nous appelons « fait cinématographique ».

L'un des aspects les plus troublants de *Médée* est la répétition du même événement il s'agit, dans la dernière partie du film, de la mort de Glaukê, la rivale de Médée, avant le meurtre des enfants et le suicide de Médée, donnée une première fois, puis une seconde, dans une variation à peine discernable. Les deux versions de la mort sont mises stylistiquement sur un même niveau de réalité si bien que le trouble naît de la pure répétition c'est celle-ci qui désigne l'une des deux versions comme rêve, hallucination et l'autre comme réalité (si l'on tient à rétablir une logique temporelle, la première serait alors vision, l'autre « réalité »). Les questions posées à Pasolini sur la singularité de cette double scène sont alors caractéristiques de ce que nous appelons le niveau pré-cinématographique de la construction de l'œuvre, celui de la structure du récit (ces questions relèveraient alors aussi bien d'une logique générale de la narration, orale ou écrite, c'est-à-dire toujours dans la langue de mots) : « La mort de Glaukê est filmée deux fois, on comprend la seconde fois que la première scène était une vision ou un rêve quel est le sens de ce rêve ? ». La question ainsi posée, Pasolini ne peut répondre qu'au niveau du « sens idéologique », et distinguer pour la première fois un « rêve de régression, sur un plan mythique », et, pour la seconde une « réalité, sur un plan psychologique »¹⁸.

Or, le fait cinématographique de la double vision de la mort de Glaukê ne commence à être perçu que lorsqu'on oublie les questions du récit (voire même de sa subversion), de la représentation temporelle. C'est ce caractère fulgurant d'un fait cinématographique hors logique et chronologie, où aucun temps ne coule, que Jean-Louis Bory aperçoit : « Le récit n'intéresse pas Pasolini parce que le récit, rapportant des faits, découle des apparences; enchaînant ces faits qu'il rapporte, le récit proclame un minimum de logique rationnelle et, si chahutées qu'elles puissent être parfois, chronologie et durée, qui sont les deux visages du temps. Raconter, c'est rester à la surface des choses. Pasolini, lui, plonge. Hors logique. Hors temps. Aucune durée, par exemple, ne sera sensible dans ce que Pasolini nous montre de Médée. Aucun temps ne coule. Ce qui permet, hors de toute logique et de toute chronologie, de donner deux versions concurrentes du dénouement de la tragédie

¹⁸ - « Entretien avec Pasolini », *Jeune cinéma*, mars 70.

de Médée, c'est-à-dire de sa vengeance meurtrière de la rivale, assassinat des enfants nés de Jason et de Médée, suicide de Médée »¹⁹

Le fait cinématographique commencerait donc à cette rupture avec la représentation, la narration, voire avec la figuration même. Qu'est-ce à dire ici, autrement que sous cette forme encore critique, négative ? Les éléments de la réponse nous sont donnés, implicitement, dans les propos de Pasolini entre ces deux plans, plan mythique et plan de la réalité psychologico-historique, il y a un heurt, un conflit. Pas seulement dramatique (au niveau où la question posée contraint Pasolini de répondre), mais cinématographique. Ce heurt, cette collision des plans entre eux, c'est ce qu'Eisenstein appelle la cinématographie, le principe même du montage. La distinction de deux plans, l'un mythique, l'autre historique est le véritable principe de la composition du film (et pas seulement de la construction du récit). La barbarie de la vision de Médée surgit entre ces deux plans de composition : l'intervalle, ou, si l'on veut, le heurt, le conflit de ces deux plans de composition est le schème créateur de l'œuvre (le principe de son montage).

La double vision de Médée, qui commande toute la mise en scène de la mort de Glaukê, obéit donc à une nécessité interne de l'œuvre. La destruction du récit classique, l'effraction de la logique narrative ordinaire, brisée d'une part en une a-temporalité mythique, d'autre part en un temps historique, a pour fonction de « garder le caractère visionnaire de l'œuvre »²⁰.

Privilège inouï, ici, du cinéma de poésie sur la poésie, du langage audio-visuel sur la langue de mots, du poème visuel et sonore cinématographique sur la poésie de mots le cinéma est « visions et sons ». Le « tout est vision » des paroles du Centaure à l'enfant Jason qui ouvrait le film est donné à voir et à entendre dans la composition même de l'œuvre. Ce qui, dans les paroles du poète reste ésotérique au non-initié par la composition cinématographique de *Médée* est livré dans la plus grande simplicité « Le destin s'accomplit deux fois : sur le plan mythique, puis sur le plan psychologique ». En ce sens, *Médée*, ce film apparemment aristocratique et élitiste serait un poème cinématographique populaire. La double vision de Médée rejoint le dire sur l'événement de Joë Bousquet.

¹⁹ - « La leçon de centaure », *Le nouvel observateur*.

²⁰ - « Médée, notre contemporaine », *Jeune cinéma*, mars 70.