

24 images

24 iMAGES

Le sol, le ciel

Robert Lévesque

Number 124, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5178ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lévesque, R. (2005). Review of [Le sol, le ciel]. *24 images*, (124), 8–8.

Le sol, le ciel

par Robert Lévesque

Comme Proust, Pasolini aime passionnément sa mère (« la grande affaire de ma vie a été ma mère »¹), c'est avec elle, institutrice ayant suivi son militaire de mari de par les villes mais demeurée nostalgique de son village natal de Casarsa della Delizia dans le Frioul, pays de montagnes et de collines, qu'il a découvert la *poésie* dans le dialecte frioulan, langue maternelle et étrangère à l'intérieur de son pays, l'Italie (« je suis un homme né dans une ville pleine d'arcades »²).

C'est par la *défense* (au sens échiquéen) de cette poésie du sol et du ciel que Pier Paolo Pasolini (il y avait en lui, tel le protagoniste de Nabokov dans *La Défense Loujine*, le sentiment d'être, dans l'attaque, le seul adversaire digne de lui-même...; son assassinat par accointance catho-gangster a mis fin à la partie) avait investi la littérature puis le cinéma où l'ensemble de son œuvre écrite et cinématographique est une recherche non pas du temps perdu, comme chez Proust, mais du temps *actuel*; à la recherche de la *réalité*, disait-il, de la *sacralité* de la réalité, d'une réalité que la poésie puisse rejoindre.

Avec sa tête d'empereur contestant, Pasolini avait le trio de choc d'idoles : le Christ, Marx et Freud, et, en artiste engagé – le plus important du vingtième siècle italien –, il a attaqué l'Église au nom du Christ (son *Évangile*, sa *réalité* de Jésus), la gauche au nom de Marx (en 1968 il déclare : « les agents de police sont les *vrais* prolétaires, les étudiants sont les instruments du pouvoir ») et la bourgeoisie au nom de Freud (son *Théorème* subverso-sensuel), déjouant les systèmes établis, défaisant les formules, réaffirmant que sa seule idole, en fait, est la *réalité*.

Celle de Médée, somptueuse et sauvage *Medea* de 1970, réalité de la mère et de la barbare, maternelle et étrangère (comme la langue dialectale de Susanna Pasolini, sa mère à qui il fait jouer le rôle de Marie dans *L'Évangile selon saint Matthieu*), humaine et monstreuse, violente et tendre, déchirée



Médée (1970).

et dominatrice, figure emblématique de la dimension duale entre le sacré et le profane, l'être humain à la fois créature simple et créature mystique, Médée qui s'humanise dans l'amour de Jason (substitut de sa religiosité perdue en quittant sa Colchide) et qui, le perdant, perd le rapport avec la *réalité* de Corinthe, réalité dominatrice, pour redevenir la sauvage, la magicienne, la vengeresse qui ose le meurtre de ses enfants dans un incompréhensible (aux autres) amour maternel; je pense à la *Médée furieuse* de Delacroix, au regard détourné...

Tout Pasolini est dans le choix de Maria Callas. Lui qui, *idéologiquement*, n'allait pas à l'opéra, que fait-il? À l'heure du tout-commercial dans le cinéma italien, il engage le symbole *vivant* de la culture élitiste, la grande cantatrice de son époque, pour un rôle quasi muet (et encore moins chanté) dans un film anti-commercial. Entre Pasolini et Callas, c'est à hauteur de caractère que s'est fait ce film, chef-d'œuvre de production artisanale.

Callas avait déjà « ressuscité » une Médée avec l'opéra de Cherubini qui, créé en 1797, était tombé dans l'oubli avant qu'elle l'impose en 1953 au seuil de sa fabuleuse carrière; là, au cinéma, devant la caméra d'Ennio Guarnieri scrutatrice de son regard,

dans les décors géo-fantasmatiques de Dante Ferreri pour la Colchide et spatio-modernistes pour Corinthe (l'ancien et le moderne, le sauvage et l'ordonné, le sacré et le politique), son travail d'actrice est pur prodige.

Sous la gouverne de Pasolini, sublime de retenue et de nuance, regard et silence, sans tragique appuyé avant la séquence finale, elle fait lentement et sourdement comprendre l'*humanité* de Médée, passant d'une tendresse déchirée à une violence dominatrice, à tel point de majesté qu'à la fin, réplique définitive (« Rien n'est plus possible maintenant! »), cheveux en désordre, hurlant et riant, le regard embelli de mépris, Médée ne se ressemble plus et apparaît enfin dans la force démesurée d'un destin propice et fatal.

Contrairement à la plupart des interprétations où cette figure de femme trompée se vengeant de l'infidélité de son mari a nourri des approches féministes, chez Pasolini on vise large, le cinéaste interroge le rapport sacré avec la nature, le sol, le ciel, et le rapport *politique* avec la réalité civile; sa lecture établit un axe entre le monde de l'Antiquité et celui de la modernité. Le féminisme (un corporatisme, à ses yeux) ne suffisait pas...

Sa Médée ne se venge pas tant d'une trahison amoureuse qu'elle renverse un ordre établi, celui de Corinthe, son meurtre est essentiellement *politique*, en elle la Colchide sacrée et sauvage perpète un attentat contre la profane et corrompue Corinthe, Médée terroriste, Médée chaos, et l'enjeu de cet assaut subversif se joue en creux dans le geste maternel, lent, tendre de Médée lavant ses fils, les berçant... avant que se condense en elle toute la violence de sa folie.

Le seul rôle de Callas au cinéma est incomparable et, dans le sol, sous le ciel, Pasolini repose au cimetière de Casarsa della Delizia, dans le Frioul de sa mère; la Corinthe démocrate-chrétienne l'a éliminé. ■

1. Dans *Poeta della Ceneri* 1966-67, repris dans *Poésies* 1943-1970, Gallimard, 1990.

2. Pasolini est né à Bologne.