

La couleur du sacré dans la *Médée* de Pasolini La (re)-naissance d'une tragédie archaïque et barbare

Aliénor Ballangé

Number 274, September–October 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64894ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ballangé, A. (2011). La couleur du sacré dans la *Médée* de Pasolini : la (re)-naissance d'une tragédie archaïque et barbare. *Séquences*, (274), 26–29.



La couleur du sacré dans la Médée de Pasolini

La (re)-naissance d'une tragédie archaïque et barbare

À travers l'adaptation qu'il fait de *Médée*, Pasolini accomplit le souffle antique appréhendé par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* et replace Euripide à l'âge préclassique, antérieur au logos et au triomphe de la rationalité moderne.

Aliénor Ballangé

Si *Médée* est une œuvre archaïque et barbare, c'est qu'elle tente de renouer avec l'essence primitive, sacrée de l'humanité, avant qu'elle ne domestique son environnement par la technique et la raison. En témoigne le Nouveau Centaure, figure de la modernité (interprété par Laurent Terzieff), qui voit en Médée (Maria Callas) la personnification de « l'errance d'une femme antique dans un monde qui ignore ce en quoi elle a toujours cru ». En outre, c'est par le dédoublement du Centaure dans l'âme de Jason (Giuseppe Gentile) que la clé de l'œuvre nous est donnée: le Vieux Centaure, incarnation du sacré et de l'enfance, ne parle pas, « car sa logique est si différente qu'on ne comprendrait pas », il inspire des sentiments, là où le Nouveau Centaure les exprime. Le langage se substitue irrémédiablement au geste, le logos remplace le *muthos*; le progrès, l'obscurantisme des temps anciens désormais considérés comme barbares. Esthétiquement, la couleur,

[Pasolini] n'a pas hésité à reconstruire des décors, à les aménager, à les façonner pour nous donner à voir une vérité littéraire, mythique toute différente de la réalité telle qu'elle apparaît habituellement à nos yeux d'hommes modernes athés...

en tant que matière, en tant que « chose », *narrativise* et donne à voir la « conversion à rebours » subie par Médée tout au long de l'œuvre. Au lieu de revêtir un rôle purement pictural justifié par un formalisme fulgurant, la couleur se fait dans *Médée* à la fois écho imagé des visions poétiques préliminaires de Pasolini et élément à part entière de la fable. La couleur, comme le Centaure, se fait ainsi l'explicite pédagogique du sens de l'œuvre.

Photo: L'identité barbare de Médée



L'ESTHÉTISME NON NATURALISTE DU SACRÉ

La tonalité esthétique du film apparaît sur fond de végétation verdoyante et de ciel au teint rosé évocateur d'une indéniable influence maniériste lorsque Chiron, le Centaure, s'approprié la pensée d'Eliade : « rien n'est naturel dans la nature ». Que ce soit pour le Vieux Centaure qui considère la nature comme objet du dessein originel organisé par un créationnisme avant la lettre, ou pour Jason qui n'a ensuite cessé que de domestiquer la nature par la technique et le progrès, le monde demeure un être, un acte construit à qui il faut donner forme et sens. Ce constructivisme transparaît dans une certaine mesure avec les choix esthétiques de Pasolini pour qui, contrairement à Rohmer, le cinéma ne doit pas se plier à la démonstration d'une beauté objective mais utiliser un décor préexistant pour servir les exigences du scénario. De la même manière que Pasolini a exigé de repeindre les murs de certaines grottes en Cappadoce (Turquie) afin de refléter les exigences antiques, voire préhistoriques, de la première partie du film gouvernée par le sacré, il n'a pas hésité à reconstruire des décors, à les aménager, à les façonner pour nous donner à voir une vérité littéraire, mythique toute différente de la réalité telle qu'elle apparaît habituellement à nos yeux d'hommes modernes athés : selon le Centaure, « seul ce qui est mythique est réaliste ». Ainsi, la demeure de Médée ouvre la perspective à un horizon maritime qui n'existe que dans l'imagination du cinéaste. Peu importe qu'il n'y ait aucune unité de lieu, concept synonyme de rationalité, Médée doit avoir pour contre-champ le bleu intense de la mer et la lumière du soleil régénérateur.

Comprendre la couleur dans sa dimension sacrée permet ensuite d'appréhender les raisons pour lesquelles elle disparaît progressivement de l'image avec l'arrivée de Jason, pour qui domestiquer la nature et anéantir le sacré sont synonymes.

Il en va de même pour le travail que fait Piero Tosi au niveau du choix des couleurs. Ce costumier et décorateur italien, qui a également collaboré à *Senso*, au *Guépard*, et aux *Damnés* de Visconti, n'en est pas à son galop d'essai dans l'élaboration non naturaliste de la couleur au cinéma. Concernant sa contribution dans *Médée*, il explique qu'il a construit un patron de couleurs en tryptique qui correspond au découpage diégétique de l'œuvre. À la première partie consacrée au monde archaïque et barbare de Colchide, monde conçu dans un rapport épiphanique à la nature, sont dévolues les tonalités terreuses ainsi que le bleu profond des notables. Puis, la partie qui se déroule en Syrie obéit aux gammes de blanc et jaune, « les couleurs du pain et du mastic ». Enfin, Corinthe est particulièrement influencée par Pontormo, peintre maniériste florentin du XVI^e siècle. Ce sont alors les tonalités de bleu turquoise et de rose / violet qui dominent. Naissent ainsi une série de codes chromatiques qui aident à délimiter les univers : à Médée correspond le bleu, à Jason les couleurs ternes puis l'orange, à la cour de Corinthe les roses.

L'AVÈNEMENT D'UNE COULEUR-MATIÈRE « QUI DONNE VIE AU GRAIN ET RENAÎT AVEC LUI »

Là où l'utilisation de la couleur dans *Médée* est intéressante, c'est que précisément ce symbolisme dépasse ce que nous avons coutume de nommer un peu facilement symbolisme des couleurs. Le bleu de Médée ne renvoie nullement à quelques notions de paix, de calme, ou de volupté. Il est en quelque sorte l'identité barbare de Médée en tant que reine de Colchide. À la fin du film, alors qu'elle n'est plus qu'une femme malheureuse et soumise, Médée rêve qu'elle dialogue de nouveau avec le soleil; à ce qu'elle croit être son réveil, la caméra glisse en gros plan depuis l'extrémité de ses doigts jusqu'à son visage, dévoilant un bracelet bleu, puis son ancienne tunique azur. C'est alors qu'on comprend que l'ancienne Médée, la reine barbare, réapparaît et avec elle la magie, la brutalité et la destruction. De même le rose fuchsia des habitants de Corinthe ne revêt aucune signification particulière en dehors du fait que cette couleur témoigne de leur arrachement à la nature.



Un territoire domestiqué

Le symbolisme est donc ailleurs; il est à chercher dans la dimension mystique dont se pare la couleur dans la première partie du film. Le sacrifice est, à ce titre, particulièrement évocateur. Juste avant l'acte, le condamné est enduit de pigment, la terre reprend ses droits sur lui. C'est alors la couleur qui témoigne du sacré, elle se fait relais du prêtre. D'un côté du corps, il est enduit de jaune, de l'autre de rouge; l'homme disparaît sous la couleur en tant qu'elle est symbole du rite. Une fois étranglé, l'homme est démembré à coups de hache. Surgit alors un rouge violent, le sang qui doit régénérer

la terre, l'abreuver. La couleur est ici porteuse de vie, symbole de vie. Ce n'est plus du rouge qui évoque la brutalité, la violence ou l'impulsion, mais du sang utilisé comme pigment rouge pour colorer et animer terre et végétaux. Le ton rouge du sang est d'ailleurs plus pictural que naturel. Chaque habitant remplit de sang (de rouge?) une coupe et accomplit son œuvre au sens latin de création, travail, en appliquant le sang sur les feuilles ou les branches des arbres. La couleur-matière prend ainsi tout son sens symbolique en tant qu'elle est une offrande sacrée. Pendant qu'ils parent les branches, les hommes déclament: « Donne vie aux grains et renais avec lui ». La couleur devient intermédiaire et relais au divin. À noter également l'importance du soleil dans la scène: c'est lui qui rythme le passage du temps cyclique et qui permet au monde de se régénérer, de recommencer sa course. L'adoration du soleil s'accomplit tout au long du rite, la lumière est parfois si puissante qu'elle plonge l'image dans un contre-jour complet.

À l'instar d'un texte dont l'effet poétique naît de comparaisons et d'oppositions entre différentes images, les rencontres ou dissensions des couleurs dans *Médée* ne sont jamais dues au hasard.

Comprendre la couleur dans sa dimension sacrée permet ensuite d'appréhender les raisons pour lesquelles elle disparaît progressivement de l'image avec l'arrivée de Jason, pour qui domestiquer la nature et anéantir le sacré sont synonymes. Une scène est intéressante à cet effet: juste après s'être emparé de « beaux chevaux utiles », l'un des compagnons de Jason cueille une fleur, la sent, puis la jette faute d'utilité. Le bleu disparaît de la scène à l'instar de cette fleur que l'on n'a plus le temps de contempler. Des chants de femmes montent dans tout le royaume: « à son passage tout devient aride », désertique, inerte. « Le sang répandu pour lui effacera à jamais le sang consacré à Dieu. » Le rouge redevient sang là où il était rouge, car consubstantiellement animé par le symbole vital. Par son nihilisme de tout symbolisme épiphannique, Jason semblerait donc anéantir la lumière et la couleur. Or, il est vrai qu'à partir du voyage en radeau, et ce jusqu'à l'arrivée à Corinthe, l'image tend parfois vers le noir et blanc, en particulier lorsqu'il établit son campement sur un terrain désertique. Il domestique le feu et l'utilise pour cuire ses aliments là où Médée le concevait comme puissance purificatrice. Le rouge de la viande est neutralisé par l'eau de cuisson, les derniers végétaux sont utilisés comme condiment. Privé de ses couleurs vitales, le sol devient aride, désert et mort.

LE VECTEUR POÉTIQUE D'UN FILM LITTÉRAIRE

Dernier élément qu'il faut garder en tête lorsque l'on travaille sur la couleur dans *Médée*: par le biais d'une adaptation de la pièce d'Euripide, Pasolini a accompli ce qu'il a lui-



même nommé un «film littéraire». Grâce au documentaire *Les Visions de Médée*[1], on a la chance de découvrir le support final du film auquel sont superposées les fulgurances poétiques composées par Pasolini avant de concevoir l'histoire sous forme de film. La couleur naît de cette translation du style poétique à l'image cinématographique puisqu'elle est la note chromatique qui donne à voir la poésie inhérente à l'œuvre. La couleur devient ainsi dans *Médée* le relais d'un certain nombre de figures de style propres à l'écriture purement littéraire de Pasolini. Par exemple, à la manière d'un tableau de Raphaël ou plus ostensiblement de Rubens, la couleur forme dans la première partie du film un patron de rimes chromatiques qui font se répondre différents costumes entre eux. Dans le cortège d'hommes qui se rendent à l'exécution, on aperçoit toutes les dix personnes environ une touche de bleu dans le costume. On obtiendrait un résultat similaire si l'on filait les vers d'un poème les uns après les autres. Par ces rimes filées on observe une sorte de prose poétique dont le rythme nous est donné par une alternance entre différentes tonalités. Au sein de l'écriture cinématographique, le montage permet aux couleurs de posséder une sorte de résonance et d'interpénétration qui participent du thème et de la thèse de l'œuvre.

C'est d'ailleurs cette interpénétration des mondes qui justifie en dernier lieu le choix des couleurs dans

Médée. À l'instar d'un texte dont l'effet poétique naît de comparaisons et d'oppositions entre différentes images, les rencontres ou dissensions des couleurs dans *Médée* ne sont jamais dues au hasard. La plupart du temps, Pasolini utilise un schéma chromatique fondé sur la complémentarité ou l'opposition entre les couleurs. Si dans le monde sacré de Colchide la réunion d'oppositions est encore possible (rouge du sang appliqué sur vert des feuilles), le territoire domestiqué de Jason n'autorise plus cette complémentarité. Dans la scène qui précède le sacrifice des enfants lorsque Médée feint de s'être réconciliée avec Jason, Médée est en bleu, Jason en orange. Le montage alterne les gros plans, mais ne réunit jamais les deux personnages. L'orange et le bleu ne parviennent pas à exister ensemble, alors que le rouge fécondait le vert à Colchide. Les comparaisons d'images semblent donc pencher vers la non-communication des couleurs, et le rejet de l'autre, dans le monde moderne de Jason.

Si la couleur constituait déjà pour Pasolini un support esthétique et politique dans *La Ricotta* (1963), c'est donc bien dans *Médée* (1969) qu'elle devient l'incarnation de l'anthropologie pasolinienne. ☹

[1] Bonus du DVD *Médée*, Pasolini, distribué par Carlotta Films (Paris, France)