



CINÉMA[s]
LE FRANCE
www.abc-lefrance.com

THÉORÈME

Teorema

DE PIER PAOLO PASOLINI

FICHE TECHNIQUE

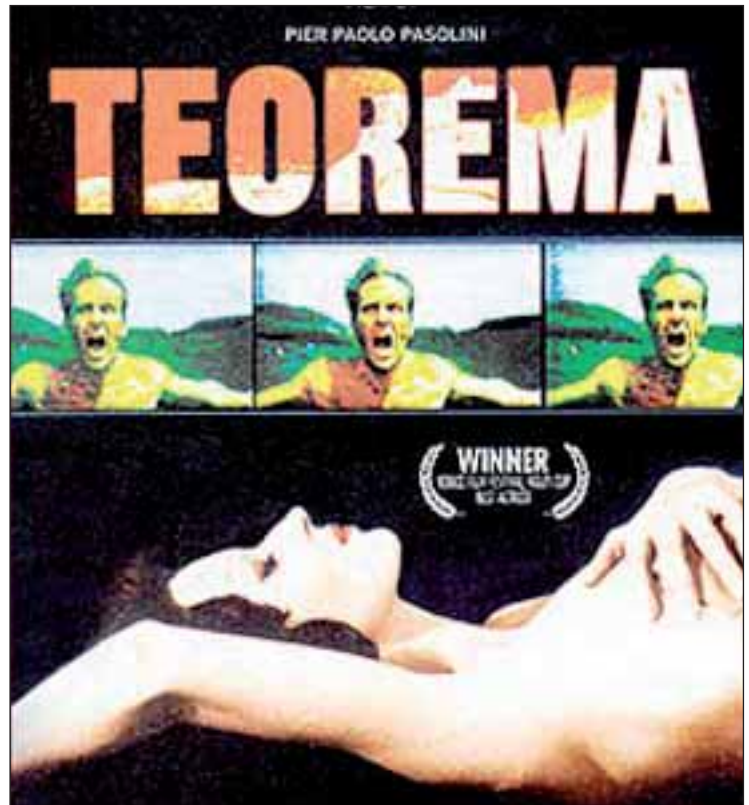
ITALIE - 1968 - 1h40

Réalisation & et scénario :
Pier Paolo Pasolini

Image :
Giuseppe Ruzzolini

Musique :
Ennio Morricone

Interprètes :
Silvana Mangano
Terence Stamp
Massimo Girotti
Anne Wiasemsky
Laura Betti
Ninetto Davoli



SYNOPSIS Soit un ensemble composé de cinq éléments : une famille milanaise, bourgeoise, comprenant le père, la mère, le fils, la fille et la bonne. On introduit dans cette famille un jeune homme : extraordinairement beau et intelligent. La mise en relation -charnelle- de chacun des éléments familiaux avec celui-ci s'effectue nécessairement. Ayant accompli son opération, le jeune homme-projecteur disparaît, à savoir il quitte la famille. Qu'advient-il des données initiales ? Réponse : on constate leur propre transformation. Chacune d'elles cesse d'appartenir à l'ensemble qui se désagrège (éclatement de la cellule familiale) et se projette sur ses propres axes de coordonnées : la bonne est devenue une sainte, la fille est tombée dans l'immobilité mystique, le fils se voue furieusement à la peinture, la mère s'abandonne à la recherche de l'érotisme. Quant au père, il considère maintenant comme négative la valeur positive de possession qui avait guidé sa vie. Il se dépouille donc, de son usine, de ses vêtements et se perd, nu, dans le désert.



CRITIQUE

C'est, comme toujours, sous la forme d'une parabole que le cinéaste-poète entend apporter un message polémique sur le monde moderne. (...) Il est difficile d'analyser en clair la signification de détail d'une œuvre dont on voit bien qu'elle prend place brillamment dans le développement continu des préoccupations constantes de Pasolini face au monde moderne, préoccupations qui peuvent se résumer en une interrogation dialectique sur le sens de la vie et le progrès humain. Ici veut-il nous signifier qu'il faut un événement exceptionnel pour éveiller la conscience de l'individu aliéné ? Cette arrivée de l'ange est-elle le signe d'une révélation divine ou plus simplement de la découverte de la beauté, la beauté physique n'étant évidemment que le symbole charnel -pasolinien pour tout dire- d'une splendeur plus profonde ? Tout le film de Pasolini est ambigu, inconfortable, mais le sens général en est toujours clair : toute prise de conscience, et donc tout progrès, ne peut naître que d'un choc psychologique qui conduit à l'interrogation, à la remise en question des habitudes et des préjugés. Utilisant tout à la fois les ressources du comique et du fantastique, comme dans *Uccellacci e Uccellini*, le cinéaste nous propose une fable joliment colorée (dans tous les sens du mot) qui enchante le regard tout en taquinant la réflexion. A souligner, la performance de Laura Betti dans le rôle de la bonne.

Cinéma 68 n°130 nov 68

Quand au Festival de Venise 1968 *Théorème* remporta le prix international de l'Office catholique du Cinéma, on s'étonna, car la proposition que démontrait ce théorème-là obéissait à une géométrie des plus audacieuses. Quand aussitôt après la sortie du film à Rome, l'auteur-réalisateur Pier Paolo Pasolini, fut traduit en justice, accusé d'obscénité et le film mis sous séquestre, on ne s'étonna plus du tout. (...) Pasolini avait donné à Stamp un seul fil rouge : Rimbaud, le merveilleux adolescent qui voulait «changer la vie, réinventer l'amour». Stamp ne se contenta pas de feuilleter le livre qui, sur le plateau, faisait partie des accessoires. Il y plongea tout entier.

Gilbert Guez

Le Figaro - 9 août 1990

(...) En réunissant le divin et l'inceste, *Teorema* n'est-il pas tout à la fois synthèse et transposition des mythes de *Il Vangelo* et de *Edipo re* ? : «*Théorème* est un film où l'inceste est multiplié au moins par cinq et se trouve mêlé à l'idée de Dieu, car la personne avec laquelle les cinq membres de la famille commettent l'inceste est tout simplement Dieu. (1)

Un personnage mystérieux qui est l'amour divin. C'est l'intrusion du métaphysique, de l'authentique (...) Ce serait plutôt Dieu, Dieu le père (ou un envoyé qui représente le Père). En somme, c'est le visiteur de l'Ancien testament, non celui du Nouveau Testament» (2).

Mythe et non personnage, l'«Invité» arrive donc dans une famille bour-

geoise «tels ces dieux des mythologies, déguisés en voyageurs pour éprouver leurs hôtes» (3) en empruntant les voies de l'amour et de la sexualité dont le rôle de révélateur garde des aspects encore quasi religieux bien que l'irruption de l'amour sacré prenne ici «la forme -ou le chemin- de l'amour profane, de l'amour le plus physique. Rien que par cette audace la parabole ancienne acquiert une saisissante modernité» (4).

La normalité bourgeoise se trouve alors éclatée après le passage de l'étranger bien que cette transformation ne se situe qu'à un niveau purement «légendaire», Pasolini restant toujours très éloigné de toute notion réaliste dans la description psychologique de ces bourgeois : «Ils sont vus eux aussi, de cette façon particulière que j'appelle «sacrale» et qui est ma façon de voir tous les êtres humains (...) Il s'agit donc de personnages assez absolus et vus à ma façon constamment sacrale et mythique» (5).

S'il n'est peut-être pas toujours possible de comprendre l'éblouissement qu'ils ressentent au contact de cet hôte inattendu, sorte de symbole de la beauté incarné par un acteur au physique répondant aux canons d'une certaine esthétique masculine d'aujourd'hui (Terence Stamp), il est par contre évident que Pasolini a réussi à donner consistance à un véritable nouveau mythe païen : cet ange moderne assume en effet une lointaine filiation avec celui, fidèle aux traditions religieuses, aperçu dans *Il Vangelo* mais doit beaucoup également à la jeune fille qui se déguise en ange



pour aller séduire les jeunes gens de la fête dans **Uccellacci e uccellini** si bien qu'il sera sans doute possible -dans un milieu de cinéphiles- d'évoquer un jour la «visite de l'ange» au même titre que l'on peut faire allusion aux créatures mythologiques classiques : ce serait là éclatante confirmation de l'efficacité du mythe moderne.

Extraits de «l'inspiration mythique chez Pasolini»
René Prédal

(1) Pasolini aux «Cahiers du cinéma» n°195. nov. 1967.

(2) Pasolini à «Jeune Cinéma» n°33 oct. 1968.

(3) Jean-Louis Comolli. «Cahiers du cinéma» n° 206 - nov.1968.

(4) Jean Delmas «Jeune Cinéma» n°37 mars 1969

(5) Pasolini à «Jeune Cinéma» n° 33 oct. 1968.

BIOGRAPHIE

(...) Né à Bologne le 5 mars 1922 d'un père officier de carrière, son enfance se déroula dans les villes de garnison de l'Italie du Nord. Sa mère, elle, appartenait à une famille de paysans de la province «excentrique» du Frioul. L'enfant, fait exceptionnel pour l'époque et le pays ne reçut pas d'éducation religieuse après son baptême. Diplômé ès lettres, intéressé très tôt par les questions linguistiques (les habitants du Frioul parlent un dialecte bien différencié), Pasolini s'installe à Rome en 1949.

Il renonce vite à l'enseignement

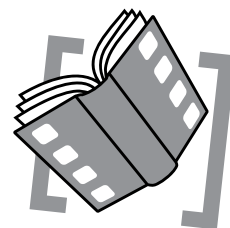
pour entreprendre une carrière littéraire qui, selon un parcours fréquent en Italie à cette époque, le conduira au cinéma, mais qu'il n'abandonnera jamais pour autant. Ses premiers romans décrivent, dans une langue âpre et nue l'existence de ces *ragazzi* désœuvrés, prompts à violer les lois, qui hantent les faubourgs misérables de Rome (*Ragazzi di vita*, 1955 ; *Una vita violenta*, 1959). La sympathie évidente que Pasolini éprouve à leur égard évite l'attendrissement, et la sève de ce qu'il faut bien appeler son "optimisme" le garde aussi bien de la sécheresse que de la prédication, malgré la noirceur prosaïque des anecdotes qu'il raconte.

(...) A partir de ses premiers travaux de scénariste et surtout de sa première mise en scène (1961), la vie publique de Pasolini est avant tout celle d'un cinéaste. (...)

Scénariste, Pasolini prête son concours à des films tels que **La Donna del fiume** de Mario Soldati (1954), **Les Nuits de Cabiria** (Federico Fellini, 1956) et, d'une façon plus personnelle et plus révélatrice de ses préoccupations, aux premiers films de son ami Mauro Bolognini : notamment à **La Notte brava**, 1959 (**Les Garçons**) et à **La Giornata Balorda** (1960). En 1962, il rédige le scénario du premier film de Bertolucci, **La Commare Secca**, comme il le fera en 1969 pour le premier film d'un autre de ses assistants, Sergio Citti : **Ostia**. Entre-temps, Pasolini est passé derrière la caméra. D'emblée, ses films provoquent une curiosité qu'il attise par le caractère provocant, parfois un peu brouillon, de ses

déclarations : il commence en effet à tourner à l'époque où, le néo-réalisme étant mort, la critique cherche de nouveaux auteurs. Dans ses deux premiers films **Accatone** et **Mamma Roma**, Pasolini porte à l'écran les thèmes de ses romans. Leur alternance de dureté et de préciosité, leur passage constant, quoique heurté, du vérisme aux allusions esthétiques (celle par exemple au Christ mort de Mantegna à la fin de **Mamma Roma**) retiennent moins l'attention des premières critiques que la pénurie des moyens utilisés et l'aspect expérimental (son direct, plans-séquences et longs plans fixes çà et là) qui ont fait parler, à son propos, d'un Godard italien. A la différence de Godard, Pasolini ne cultive guère la dérision et aura tendance à séparer le cinéma ethnologique, descriptif, du reste de son œuvre, comme en témoigne son film-enquête sur la sexualité de ses compatriotes, entreprise sérieuse, pleine de tendresse pour ceux qu'il interroge, et qui, aujourd'hui encore fort intéressant comme document, n'en marque pas moins une date dans l'œuvre du cinéaste.

En 1963, la participation de Pasolini au film à sketches **Rogopag** provoque un premier scandale : il y met en scène le figurant minable d'un *peplum* qui, chargé de jouer le Christ sur la croix, finit par mourir d'une indigestion de fromage blanc (**La Ricotta**). Mais la tempête se déchaîne quand Pasolini tourne en Italie du Sud son adaptation prolétarienne de **L'Evangile selon saint Matthieu** : accusé de blasphème et condamné à quatre mois de prison avec sursis pour **La Ricotta**, il



se trouve à présent coincé entre l'Eglise (fort réticente devant son Christ prophétique jusqu'à la colère et totalement "paysan", mais défendu par les milieux catholiques progressistes) et les partis marxistes auxquels le cinéaste reproche de ne pas prendre la religion au sérieux. Par provocation, d'ailleurs, il va jusqu'à confier à sa propre mère le rôle de la Vierge. En outre, le film est un magma stylistique (auquel ne manque même pas, malgré les efforts de son auteur, la touche "Saint Sulpice"). Il recevra néanmoins un prix spécial à Venise.

(...) Esquisser un bilan du cinéma pasolinien est presque impossible, moins à cause de ses contradictions qu'en raison de son caractère inachevé qui apparaît même dans les meilleurs films. En dépit des apparences, Pasolini doit peu à Godard, hormis la relative déconstruction du récit, et son intérêt pour les théories des sémanticiens n'a guère eu d'impact sur son travail. Malgré une clause précipitée, **Mamma Roma** frappe aujourd'hui davantage par la sobriété de sa construction, et l'admirable "double monologue" de la Magnani renvoie à un cinéma américain de plans longs, qui était déjà bien connu en 1962 ; de même, Pasolini manie avec aisance la narration picaresque, quitte à en rendre plus abruptes les transitions. Cinéaste littéraire s'il en fut, il a néanmoins le sens du visuel assez développé pour proposer dans **Teorema** un prologue quasi muet d'une demi-heure, magistralement photographié, et qui constitue peut-être la meilleure part d'un film par ailleurs trop systématique.

Le recours croissant à la solitude des espaces désertiques, après les débuts romains, vise à reconstituer la stylisation cinématographique (au sens large) comme un *sacré* inédit, ou du moins vierge d'institutions. Le style, jouant tour à tour des rimes visuelles (le papillon et le doigt sur la bouche qui ponctuent **Porcherie**) et de la douceur en équilibre instable, ce style parfois rugueux, nonchalant, maîtrise sa propre tendance au bâclage lyrique grâce à une rigueur désarticulée par quelques procédés de montage. Il renvoie à la somme circulaire des contradictions de Pasolini, que celui-ci assume d'ailleurs par le recours à une tradition très italienne de Dante à Gramsci, celle de la surenchère visant à la conciliation, autant que par l'affirmation libertaire de sa personnalité et de ses curiosités. (...)

Gérard Legrand

Encyclopédia Universalis

FILMOGRAPHIE

Longs métrages :

Accatone	1961
Mamma Roma	1962
Ro.Go.Pag.	1963
Rogopag	
La Rabbia	
La Rage	
La Ricotta	
Quatre histoires comiques	
Comizi d'amore	
Sopraluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo	1964
Repérages en Palestine pour L'Évangile selon saint Matthieu	

Il Vangelo secondo Matteo

L'Évangile selon Saint Matthieu	
Comizi d'amore	
Enquête sur la sexualité	
Toto al circo	1965
Toto au cirque	
Uccellacci e uccellini	1966
Des oiseaux petits et grands	
Le Streghe	
Les Sorcières	
La Terre vue de la Lune	
Che Cosa sono le Nuvole	1967
Qu'est-ce que les nuages ?	
Edipo re	
Œdipe roi	
Teorema	1968
Théorème	
La Sequenza del Fiore di Carta	
La Séquence de la fleur de papier	
Appunti per un film sull'India	
Notes pour un film sur l'Inde	
Medea	1969
Médée	
Porcile	
Porcherie	
Le Mura di Sana'a	1970
Les Murs de Sana'a	
Carnets de notes pour une Orestie africaine	
Il Decameron	1971
Le Décameron	
I Racconti di Canterbury	1972
Les Contes de Canterbury	
Il Fiore Delle 1001 Notte	1974
Les Mille et Une Nuits	
Salo O le 120 giornate di Sodoma	1975
Salo ou les 120 journées de Sodome	

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n° 100/101, 104, 340, 467, 484
Cahiers du cinéma n° 211, 212, 509, 537
Pier Paolo Pasolini par Piero Spila
Dossier Pasolini en vente au France