Fabiana FLORESCU

Figures extatiques dans *Teorema* de Pasolini. Séduction et médiation

Résumé : Le principal but de ce travail est d'observer dans le film de Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968), les différentes expériences mystiques et leurs effets sur la conscience. La déconstruction du regard mystique, idéologique et sensoriel entraîne deux instances de l'expérience: les personnages et les possibles spectateurs. Le film pose la question de la limite entre imagination et réalité dans cette expérience à la fois mystique et idéologique, de la manière d'agir sur le spectateur ? Au-delà de cet aspect, il y a une autre attitude qu'on se propose d'analyser: une réflexion géométriquement construite sur le devenir du soi, de l'âme qui, après la rencontre avec *l'Etranger* (Ange et Démon), est pris par l'extase d'un autre-soi qui se réveille en lui. Sur ce point, la mémoire joue un rôle fondamental de lien entre la conscience de soi et la plénitude ancestrale de l'âme.

Alors, passant par l'analyse filmique on réfléchira comment les influences des mystiques comme Jean de la Croix ou Thérèse d'Avila marquent l'idée du voir et la construction des images mentales, finalement comment ces éléments peuvent révéler la réalité de la séduction violente dans laquelle les personnages sont pris. On assiste par la suite à un autre schéma triangulaire qui se dessine pour le processus de défiguration. De cette façon, on découvrira, par rapport à ces réflexions mystiques et aux techniques d'enchantement du spectateur, une défiguration du soi qui se réalise en trois étapes: du regard et du corps, toutes marquées par la présence / absence de l'objet désirant.

On exploite les deux sens du terme *médium* : guide spirituel (*l'Etranger*) et moyen (technique de communication cinématographique). En tant que spectateurs de ces expériences intimes de la conscience Pasolini nous propose une distance qui permet de *mieux voir* (Derrida ou Didi-Huberman) de sorte qu'on ressent la violence de la défiguration sans s'identifier avec les personnages ou répondre à la volonté du cinéaste.

Mots clés : Pier Paolo Pasolini, extases mystiques, effets sur la conscience, regard, défiguration, médium(s), techniques de l'enchantement.

Fabiana FLORESCU

Bordeaux Montaigne University
florescufabiana@yahoo.com

EKPHRASIS, 2/2018

CINEMA, COGNITION AND ART
pp. 181-194

DOI:10.24193/ekphrasis.20.11

Published First Online: 2018/11/20

Le principal but de ce travail est d'observer dans le film de Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968), les différentes expériences mystiques et leurs effets sur la conscience. A la lecture du film, ce qui nous frappe c'est l'apparition de *l'Etranger* comme un séducteur au sein de ce théâtre bourgeois des poupées. Son apparition fait le passage entre la petite scénette burlesque, noir et blanc, et la vie colorée de la famille. C'est *l'autre* mystérieux qui déclenche les tourments des personnages. On assiste par la suite, à un changement de leurs perspectives et à l'enclenchement du processus de défiguration.

De ce rapport problématique des personnages avec le *Visiteur* surgit une relation triangulaire qui fait du Visiteur un médiateur. Alors, on a *médiateur* ou *médium* (l'Autre) qui réclame l'identité des personnages (une identité fausse, un simulacre crée par des règles bourgeoises) et dévoile la Révélation tragique (un écran qui montre ce qu'ils ne voyaient pas avant de l'arrivée du médium). Ce médiateur vient s'adresser en modelant un regard, en transformant les corps par la séduction même (comme principe totalisant). Dans ce sens la lecture peut être double. On peut voir une séduction charnelle et une libération des instincts qui montrent aussi une crise idéologique et de l'autre côté, une dimension mystique où la séduction est l'étape première du dialogue avec Dieu.

Au-delà des techniques cinématographiques et un esprit visionnaire incontestables, il y a déjà des opinions qui situent les films de Pasolini dans la sphère uniquement politique ce qui fait de son cinéma un cinéma idéologique. La dimension idéologique ne peut pas être évitée, mais partant de ces visions, on retrouve dans *Teorema* et dans sa rigueur formelle une réflexion mystique qui se retrouve surtout dans les références artistiques et dans le mysticisme chrétien.

Pour soutenir les remarques sur la dimension incontestablement mystique, je reprends brièvement le témoignage du père Caruso qu'Hervé Joubert-Laurencin (1995) reprend dans son livre sur Pasolini, soulignant cette dimension mystique que les textes et les films de Pasolini éprouvent.

« Le témoignage du père Lucio Settimio Caruso, de la Pro Civitate Christiana sur une autre citation du livre et du film, confirme la lecture sexuelle du « détour » « Pasolini me demanda une phrase qui puisse exprimer l'incarnation, l'irruption violente de Dieu dans les affaires terrestres. Je lui fournis la citation de Jérémie 20, 7 : « Tu m'as séduit, Seigneur, et je me suis laissé séduire. » (Joubert-Laurencin, 188).

Si on parle en termes d'une analyse médiologique, telle qu'elle a été comprise par les études de Régis Debray (2000), le rapport entre le Séducteur et le personnage induit une relation pragmatique. Ce niveau présuppose avant tout un dialogue et ensuite une possible réciprocité, donc un face à face sujet – sujet. D'ici l'Autre apparaît comme un médiateur, celui qui, en tant que modèle, conduit les phantasmes dans une certaine direction, mais qui représente en même temps un guide mystique. Pour le fil narratif, l'Etranger est un moment de pause qui change radicalement la vie

des personnages. De plus, dans la deuxième partie du film, qui comprend l'absence de l'autre, il introduit une ellipse. Alors, on surprend deux manières de marquer les autres, de changer en laissant des traces qui changeront à jamais les perspectives pour ceux qui ont eu un contact avec l'Invité. A la médiation qu'il opère, s'ajoute son double hypostase, la caméra le montre comme un invité qui « arrive par scandale », utilisant une réplique de René Girard dans *Le Bouc émissaire* (1986), qui nous fait l'attacher à la figure du Diable. Le montage montre comment les personnages sont accablés par sa présence et ensuite par son absence. Toutefois, le film présente aussi l'autre face de la médaille: les cadres révèlent un Salvateur, celui qui redonne la vue à ceux aveuglés. Dans la chambre d'Odetta, les deux se retrouvent dans une composition « christique » à vocation iconologique en forme d'échelle, où le Visiteur est derrière elle, les bras tendus, dans son pull blanc. Le cadre révèle un ange qui, dans le plus profond silence, transmet un message supérieur et guide l'âme de la fille (Figure 1).

Figure 1. Pier Paolo Pasolini (*Teorema*, 1968).

Mais le processus de désaveugler est accompli par une séduction et, effectivement, par la recherche d'une instance médiatrice pour la compréhension des lois de la nouvelle vie qui se dresse après la *visite* de cet agent séducteur. La caméra reprend en miroir les gestes de la séduction par des mouvements séducteurs, par un rythme qui intensifie les mouvements subtils et la passivité des personnages. On parle de la séduction non seulement comme un simple geste amoureux, mais dans le sens où c'est une manière de percer un espace bien plus intime, en devenant la substance subtile qui peut modifier l'activité des fonctions somatiques et les structures de l'âme. La présence de l'autre-maître devient une sorte de *pharmakon* (Jacques Derrida, *La Dissemination*, 1993), là où l'acte volontaire de séduction produit tout d'abord la satisfaction de se libérer d'une existence monotone, et ensuite, permet d'aller vers la destruction de l'ancienne image de soi.

Dès le début le Visiteur apparaît comme une présence ambiguë et s'établit comme objet du désir pour les membres de la famille où il est reçu. L'état des personnages avant son arrivée représente un état de non-conscience de soi. Ils étaient pris dans

les grands mécanismes néocapitalistes qui ne faisaient que falsifier la vie. De l'autre côté, l'étranger est l'agent du « processus » du changement, donc l'énergie qui met en fonction les mécanismes psychiques et spirituels. Il établit une liaison mystique et contaminatrice qui annonce hargneusement que dans l'embrasement de la révélation, fermer les yeux c'est s'ouvrir vers une réalité abîmée, mais nettement supérieure. Ce qu'il propose par ses gestes relève d'une double attitude. D'une part il produit des vrais affronts idéologiques, car il critique le mode de vie bourgeois et déconstruit leurs valeurs, et d'autre part, il laisse place à la possibilité de révélation pour les personnages avec lesquels il entre en contact. Pour le premier cas, on retrouve dans l'accouchement du Visiteur (Terence Stamp) et de Lucia (Silvana Mangano) la révolte contre les valeurs rigides et dénudées de toute profondeur que la famille, et surtout le mariage bourgeois, propose. De la même façon, le fils se révolte contre sa propre condition et voit dans son art les limites visionnaires de sa façon d'être d'avant. Peut-être que l'épisode qui témoigne le plus frappant cette vision est l'épisode du malade Paolo avec le Visiteur, une réécriture de la scène d'Ivan Ilitch et Guerassim que Léo Tolstoï construit dans sa nouvelle. Pasolini cite Tolstoï: le bourgeois ne peut pas accéder à la révélation, aux raccords de l'esprit et de l'âme, ne peut comprendre une réalité autre que les mécanismes capitalistes et le désir infatigable de la production. Le Visiteur propose aux personnages un éveil, un changement total de perspective.

Sa présence inspire et modèle. Il est le médiateur entre eux et une réalité-autre, à laquelle il offre un libre accès. Les autres s'approprient le rôle des spectateurs, d'un auditoire qui acclame et qui suit le chemin de l'adoration et de la béatitude que l'Etranger ouvrit. C'est la raison pour laquelle on parle de la séduction; tous leurs sens et pensées sont atteints par la présence du Visiteur. En dépit de la tension qui habite cet espace et qui pèse sur les personnages, tous les membres voient le Visiteur comme un objet désirable, comme l'incarnation d'un salvateur. De la servante Emilia à Paolo (la figure virulente du capitalisme bourgeois), tous reconnaissent dans ce séducteur celui qui a ouvert leurs yeux, celui qui a donné à leurs vies une condition plus pure. Le dialogue est minimal, l'image renforce les tensions par l'insistance sur les portraits en contraste avec des espaces extrêmement ouvertes (le désert) ou marginaux (le village aride d'Emilia). Tous ces éléments ne vont que renforcer l'intensité des regards et le fait que, pour la première fois les personnages se regardent eux-mêmes, ils gagnent un regard intérieur et vivent.

Si sa présence provoque une telle intensité des sentiments et naît un changement radical de leurs vies, sa disparition sera encore plus importante pour ce qui se produit au niveau psychique. Et c'est l'absence de l'Invité qui traitera tout l'espace de crise, de la crise idéologique à celle la plus intime, dans un rapport du soi avec une quête désespérée de la divinité (qui peut offrir des réponses). Rapport encore plus tragique parce que le départ de l'Autre créera un désert insurmontable de l'âme et de la parole. Dans l'analyse de René de Ceccatty (2005) on retrouve une réflexion détaillée

sur cette problématique du questionnement, avec un accent spécial sur la question idéologique.

« Entre l'apparition de l'Autre (l'Invité) et la crise sans issue de la bourgeoisie (la famille protagoniste du film), il y a un vide qui semble impossible à combler. Le risque relève à juste titre par une partie de la critique est que cette dénonciation de la prétendue domination bourgeoise et néocapitaliste ne soit qu'une forme de capitulation et de désespoir, si l'on considère cette domination en-dehors du contexte des forces qui de toute manière s'opposent et tentent de la remettre en question » (Ceccatty 82).

Au moment de la rupture, de la disparition brusque de l'Autre, on sent le besoin de revenir sur ce qui s'est déjà passé, en retrouvant dans ces scènes un monde hallucinatoire où tout était pris dans la dynamique des constructions mentales qui se produisaient inévitablement en présence de l'Étranger. En réfléchissant sur ce rapport avec l'altérité, on se rend compte que l'Autre est le médiateur de la perspective qu'on a sur nos hypostases et sentiments devant le film (en tant que spectateurs) et, en même temps, c'est toujours l'autre qui définit ou crée les identités des personnages fictionnelles. Si on reprend le fil existentialiste, l'autre (ici le Visiteur, l'Altérité par excellence) dit quelque chose sur eux-mêmes (les identités des personnages). En fait, il renforce ce schéma existentialiste, montrant que l'identité ne peut pas s'affirmer en tant que telle que dans la présence d'un autre qui peut la valider. La réalité qui a été avant prise pour un point fixe, se dévoile après le départ de l'Autre comme un tissu hallucinatoire construit par la présence du Séducteur. Tous les repères modifiés, le monde se délabre pour les personnages et ils s'éveillent devant une condition insupportable. Dans cet état on retrouve, selon Ceccatty les idées que Pasolini met à la base du péché : le refus de voir (qui caractérise les classes bourgeoises, pris dans un aveuglement causé par la soif de production) et la perte de l'Autre qui représenterait, dans sa double hypostase de Bien et Mal, la possibilité du repentir (Ceccatty 82).

Dans *Théorème* tout arrive à se confondre avec le silence. Les monologues et les cris des personnages sont les manifestations de la découverte du soi scindé. Ce processus arrive au point final de l'abandon de la parole et de l'acte de se livrer au vide. La technique du discours indirect-libre au cinéma (Pasolini 1988), qu'on peut remarquer dans une image filmique qui devient regard et *visage* en soi, renforce l'*envisagement* des identités qui se retrouvent confuses entre l'image confortable imposée par le cadre terne de la société et l'obscurité d'un espace libre encore inconnu.

Enfin, tout est encerclé par cette dynamique de la séduction. Comme les personnages, on se laisse séduit par les images et par les extases des personnages, sans oublier que celui qui a ouvert les yeux a été l'Invité maintenant absent. On retrouve dans les extases des personnages, un rappel de la séduction violente. Les constructions mentales élaborées lors de la visite de l'Etranger se transforment en espaces de refuge, des espaces intérieurs qui résonnent avec les poèmes mystiques de Jean de

la Croix ou les écrits de Thérèse d'Avila qui cherchent des « châteaux intérieurs », des « îles » de refuge où ils peuvent manifester l'amour de Dieu, en s'abandonnant à une réalité supérieure. On assiste par la suite à un autre schéma triangulaire qui se dessine pour le processus de défiguration : l'altérité (Visiteur) qui est l'objet du désir, provoque le changement du rapport des personnages au monde (déconstruction de l'être sociale) et déconstruit le rapport de l'individu à son identité (corps et âme). De cette façon, on recherchera par rapport à ces réflexions mystiques et aux techniques d'enchantement du spectateur, une défiguration du soi qui se réalise en trois étapes : du regard, du corps, tous marqués par la présence / absence de l'objet désiré.

Suite à la séduction on retrouve la réponse des chagrins des personnages dans la vision de Jean de la Croix. Pour lui les deux blessures ou souffrances pour l'âme sont provoqués par l'amour: par la présence et par l'absence de ce touché amoureux (Sfântul Ioan al Crucii 1997). La position divinatoire que l'Invité occupe est reproduite par les actions d'Emilia qui se laisse séduite par ce simulacre de Dieu, et qui, par la suite, revient dans son village pour montrer la preuve et les traces de cette apparition mystérieuse. Ce qui est intéressant c'est que tous ces extases sont liées, comme dans les textes mystiques, à l'image de la perte. Emilia n'a pas besoin de mots, elle offre son corps en tant que preuve de son éveil et de la séduction opérée par la présence ambiguë du Visiteur. Le refus de la nourriture, de tout *vêtement extérieur*, la lévitation et l'enterrement sont les preuves d'un amour supérieur. Un tel amour on retrouve dans la mystique de Thérèse d'Avila où Dieu Christ est au centre du *Château intérieur*, donc cet amour qui n'est seulement un amour spirituel et pudique, mais il entraîne les plus profondes expressions des sens. Un exemple intéressant on retrouve dans l'extase d'Odetta (Anne Wiazemski). Après la contemplation de l'image-trace de l'Autre, elle tombe dans un état de catalepsie, les yeux fixes dans le vide et la caméra insistant sur les points les plus forts du corps en extase : les yeux, le visage, les mains serrées. Il nous reste de faire une petite juxtaposition de la prise de cadre d'Odetta et la sculpture « L'extase de sainte Thérèse » ou « Transverbération de sainte Thérèse » de Bernin (Figures 2 et 3).

Figure 2. Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, 1968

Figure 3. *L'extase de sainte Thérèse*, Basilica di Santa Maria della Vittoria, Rome

L'image d'Odetta représente le moment où elle s'est laissée transier par l'amour supérieur qui circule dans tous ses entrailles, dans toutes ses fibres. Et c'est sur ce point d'une séduction aux effets charnels et spirituels qu'on fait le passage avec cette représentation de Thérèse de Bernini, corps en extase, bouche entre-ouverte, yeux surpris semi-ouverts. De plus, dans la bulle de sanctification de Thérèse on retrouve ses paroles de *Château intérieur* qui détaillent cette expérience qu'on peut superposer sur l'expérience incompréhensible pour les autres d'Odetta, touchée comme Thérèse par cette force immatérielle.

« Je voyais donc l'ange qui tenait à la main un long javelot d'or dont la pointe laissait échapper une flamme. Il m'en perça le cœur jusqu'aux fibres les plus profondes et il me semblait qu'en le retirant, il en emportait des lambeaux. Puis il me laissa toute entière embrasée de l'amour de Dieu. La douleur était si vive qu'elle m'arrachait des gémissements, mais accompagnée d'une telle volupté que j'aurais voulu qu'elle ne cessât jamais. Ce n'est pas une douleur corporelle, mais spirituelle, même si le corps y participe un peu, et même très fort. C'est un échange d'amour [...] qui se passe entre l'âme et Dieu... » (Paroles reprises dans la bulle de canonisation de la sainte en 1622).

C'est le regard et l'image comme trace de la présence et la possibilité de voir à travers des empreintes dans le mémoire, qui séduit et révèle une autre façon de vivre. Alors, suivant les notions d'intermédialité, on voit comment d'autres medias (la musique et la photo) sont intégrées et utilisées afin de constituer ce processus de séduction défiguratrice qui mène à l'expérience extatique au cas d'un personnage. La photo de *l'Invité* déclenche les mécanismes de la mémoire et ceux des sens, un mécanisme

érotique qui met l'objet du désir dans un passé très présent. La photo c'est en même temps la preuve de la visite, l'annonce réitéré d'un permanent retour, et le mécanisme de la révélation pour Odetta.

Figure 4 et 5. *Teorema*, 1968

On retrouve la photo en parallèle avec elle jouant d'une guitare, comme une trace de la vie artistique et du chant panique. Elle se lance dans une séduction déclenchée par la présence absence du séducteur. Néanmoins, si on reprend les affirmations de Roland Barthes, la photographie continue le processus de séduction dans une sorte de perpétuation des ondes. « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici » (Barthes 126). De plus, c'est la photographie qui encercle au niveau des idées la séduction, la mémoire de celui qui était là, qui était présent, par l'idée de la mort. Si la photographie représente la mort au futur, elle précède le *rigor mortis* qui caractérise l'état d'Odetta, comme l'annoncèrent de la mort du corps apparent et futile.

La photographie révèle un lien fort entre l'image de l'Invité et le caractère messianique qui lui est attribué surtout dans le cas d'Odetta ou d'Emilia.

« La Photographie ne remémore pas le passé (...) L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (...) mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or c'est là un effet proprement scandaleux. Toujours la Photographie m'étonne, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. (...) la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection (...) » (126).

Dans *le Château intérieur* de Thérèse d'Avila on retrouve les expériences extatiques comme des crises de joie qui arrivent aux cris ou à l'immobilité. Je retrouve ici le sens d'une remarque fondamentale de Bernard Sesé dans *Poétique de l'extase selon sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*, que les figures de l'extase constituent des constructions fictionnelles et que par la fiction on peut s'ouvrir vers l'intensité de l'extase et on peut voir, en essayant au moins, de dépasser le péché de l'aveuglement. « Notre Seigneur, comme dit Thérèse, avait raison : créations de l'imagination, toutes ces figures de l'extase sont des fictions, et seule la fiction peut éclairer le réel dans l'extase. » (Sesé 33). Comme Odetta, l'œil-caméra est immobile lui-aussi, il interpose une distance consistante entre le sujet regardé et le spectateur qui regarde, marquant encore plus intensément le vécu de celle qui est prise dans une phase extatique.

Si Odetta ou Emilia s'abandonnent à ces expériences, c'est parce qu'elles veulent exprimer la présence de Dieu incarné, qui les a séduites, ou de marquer encore l'attente de son arrivée. Mais cette passivité se produit en parallèle avec une activité intérieure considérable, à interpréter comme une manifestation d'un intense amour. Cette figure reprend les images classiques des saintes qu'on peut retrouver dans les icônes qui représentent l'amour extatique. Mais ces visions ne sont pas dépourvues d'une réflexion idéologique et même, d'un certain scepticisme qui reste d'être transmis. Emilia fait le geste, mais elle est rapidement remplacée. Comme une maladie qui se manifeste par ses symptômes les plus évidents, ses réactions sont prises pour des folies et en même temps, toutes ses actions risquent d'être perverses.

Pasolini réussit de représenter cinématographiquement et de manipuler ces deux sens du médium. C'est le médium de transmission (la pratique cinématographique, les images, les sons), qui est vu par Pasolini comme un mécanisme fonctionnel au but de transmettre des informations, des émotions, d'agir sur le spectateur comme l'Autre agit sur les personnages, mais tout en calculant la distance nécessaire qui est présumée entre eux. Chaque personnage paraît de représenter au niveau micro ce qu'au niveau macro paraît d'être transmis. L'Autre s'assume le rôle d'un médium en soi, d'un transmetteur plus important qu'un banal support. Il est celui qui révèle la possibilité de l'extase et qui permet de voir que la vie peut se manifester au-delà des limites d'une vie monotone présumé par le système industriel capitaliste. Alors, l'Autre apparaît comme une personnification ou une métaphore de l'acte médiateur de l'image cinématographique.

Lors de la recherche on a exploité les deux sens du terme *médium* : guide spirituel (l'Étranger) et moyen (techniques de communication et cinématographiques). En tant que spectateurs de ces expériences de la conscience, une distance face à la fiction et

a l'envoutement de l'image nous est proposée pour *mieux voir* (Jacques Derrida 2013; Georges Didi-Huberman 1992) de sorte qu'on ressent la violence de la défiguration sans s'identifier avec les personnages. Prenons les affirmations de Laurencin sur le rapport du cinéaste avec un public. « Pour la première fois dans le cinéma de Pasolini, l'identification d'un public cinématographique large aux personnages est possible. Jusqu'ici ceux qui pouvaient s'identifier directement et pleinement avec Accatone ou Mamma Roma, avec Ballila ou le Ninetto d'*Uccellacci*, ne correspondaient pas à la majorité du public du cinéma d'art et essai » des années soixante. Pour la première fois, d'ailleurs, Pasolini, comme il l'a expliqué, a besoin d'acteurs de métier pour son film : des véritables *interprètes* » (Joubert -Laurencin 197). Cette affirmation marque l'importance que Pasolini accorde cette fois à une relation d'interprétation, aux effets sur les spectateurs, et au triangle création, interprétation et réception. Cet acte est perçu comme un changement de destinataire, du public de ses films, apportant une dimension mystique et philosophique prégnante Pasolini essaye de creuser un espace plus subtile dans la conscience des personnages, dans le cadre de la vie bourgeoise et implicitement, dans les consciences des spectateurs. C'est pour cela qu'on dit que la distanciation (au sens brechtien) ne fait que refuser un regard superficiel et une superposition acteur/ personnage, ainsi que la communication directe du personnage avec le spectateur, pour laisser la place à un regard plus profond. Rien du regard des personnages ne communique avec le spectateur qui regarde le film. Dans ce cas, « ce que nous voyons ne nous regarde pas » (Georges Didi-Huberman 1992), et ce que les personnages voient ne nous regarde pas, ils regardent un vide, une intériorité profonde à travers ces expériences à la limite du sacré et du profane. L'effet est de cette façon plus profond, car il sollicite un effort bien plus complexe de la part du public qui doit combler ces barrières pour trouver une série d'images incertaines qui se révèlent aux personnages.

Dans la défiguration des personnages (corps et âme) ce qui est intéressant est une certaine distance qui nous permet de mieux voir et d'observer l'évolution des états d'âmes et des corps. On ressent la violence de la défiguration, sans une identification avec les personnages ou d'une communication directe (comme volonté des cinéastes). Du regard direct entre les personnages qui marque cette rencontre avec l'altérité, à des impressions, des effets du montage et des images qui viennent s'adresser à la réception du spectateur, on se retrouve au sein d'une rencontre troublante avec soi-même. Dans cette problématique de voir, de regarder on doit tenir compte aussi des prises de vue. On connaît déjà bien le rôle de Bertold Brecht, aussi par son attachement politique pour l'œuvre de Pasolini. Par la ligne de Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, on parle du rôle de la distanciation (héritage brechtien) dans ces effets que *Théorème* produit sur le public. Au cas de *Théorème* cette distanciation produit un effet plus fort sur le spectateur, car on désigne un régime de la folie et des diverses stades de celui-ci. En imposant cette distanciation, en refusant la métamorphose de celui qui joue et du spectateur, on laisse place à la

métamorphose essentielle des personnages en tant que personnages, étant dénoués dans leur essentialité devant le spectateur. L'expérimentation, le laboratoire des âmes et des corps est le processus qui doit surgir en premier plan et non une marque de l'empathie au sein de l'identification avec les personnages.

« *Distancier, c'est démontrer en démontant les rapports de choses montrées ensemble et ajointées selon leurs différences. Il n'y a donc pas de distanciation sans travail de montage, qui est dialectique du démontage et du remontage, de la décomposition et de la recomposition de toute chose* » (Didi-Huberman 70).

« L'Étranger comme l'étrangeté ont pour effet de jeter un doute sur toute réalité familière. Il s'agit, à partir de cette mise en question, de *recomposer l'imagination d'autres rapports possibles* dans l'immanence même de cette réalité. C'est encore cela, distancier : faire apparaître toute chose comme étrange, comme étrangère, puis tirer de cela un champ de possibilités inouïes » (72).

On boucle la boucle, et on voit le fonctionnement de l'imagination par rapport aux phénomènes de distanciation, d'étrangeté et de figuration/défiguration séductrice. C'est un processus complexe qui n'exclut pas du tout le spectateur, comme on peut apparemment avoir l'impression, mais le met au travail, le jette au sein d'une problématique de l'interprétation.

Les efforts de construction corporelle et identitaire connaissent des manifestations très violentes à l'égard des autres, et surtout à l'égard de soi-même. Le désarroi devant l'image incomplète et décevante de soi pousse les personnages à se défaire de ce qu'ils représentent, à refuser de voir leur propre image. L'immobilité du regard ou l'aveuglement sont le seuil entre l'ancienne réalité sensible, insuffisante et vaine, et l'idéal inaccompli. Les personnages sont pris dans un entre-monde, et le moment de l'aveuglement marque la cime du désespoir, le point final de la rupture entre le sujet et le monde.

On retrouve une insistance sur l'importance du regard dans les scènes de portrait, dans l'immobilité du regard, le regard perçant et lointain, toutes déclenchées par le contact avec le regard séducteur de l'Invité. C'est en fait lors de cette histoire du regard qu'on se pose le problème de la construction/ déconstruction identitaire face à l'Altérité. Le regard annonce la rencontre avec un double troublant qui montre la possibilité d'un conflit intérieur et séducteur à la fois. Le regard de l'autre est le miroir vers les chambres intérieures où on trouve les mécanismes psychiques et spirituels. Paul se retrouve dans des moments où il est un sorte d'un Œdipe, pris dans le péché de ne pas voir la vraie réalité, et ayant vécu une vie de mensonge, des ombres.

Toutes les confessions des personnages face au visiteur présentent une pathologie similaire de la perte du soi et du bouleversement produit par la rencontre tragique avec un autre aspect de leur identité. Rien d'exponentiel que la promenade de Paolo à côté de l'étranger « Tu dois être venu ici pour détruire, la destruction que tu as causé dans moi est complète, tu as simplement détruit l'image que j'ai toujours eu de moi ».

(Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, 1968) La figure de Paolo renvoie au changement de perspective, de foi, et anticipe l'aveuglement comme une variante de la défiguration. La perte de vue est l'expression d'une mort nécessaire pour toucher le vaste intérieur au même sens où le désert leitmotiv correspond à la fuite devant la conscience d'une non-identité. Et je crois qu'ici on doit retrouver les réflexions sur le regard et sur l'aveuglement révélateur de Didi Huberman dans *Ce Que Nous Voyons / Ce Qui Nous Regarde* où, dans le chapitre *L'inéluctable scission du voir*, dit :

« Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte. Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir* : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là. » (Didi-Huberman 14-15).

Par défiguration du corps, du visage, j'entends ici les actes violents qui détruisent le visage ou le corps. Certes, la défiguration du corps est une étape première et fondamentale, mais elle touche, plus profondément, à la question du soi intime. Tout se produit progressivement, et à plusieurs niveaux : celui de la corporalité, celui de la conscience, celui de la figuration artistique, assurée par les productions sérielles du corps, enfin, celui de la mise en scène des personnages devenus œuvres devant l'œil caméra.

Dans ce processus de défiguration, les changements ne visent pas seulement le corps en tant que tel, mais aussi toute une perception du temps et de l'espace reflétant les déformations qui se produisent dans les structures profondes de la conscience. L'imaginaire topographique et chronologique anticipe les transformations des personnages et répond aux modifications des états ontologiques. De même, leurs mouvements qui produisent des confusions ne sont que l'extériorisation des confusions intérieures. Ainsi, le désert dans le film de Pasolini correspond au vaste espace ouvert par la révélation extatique. L'espace extrêmement géométrisé prend les êtres dans un jeu dangereux qu'illustre l'incompatibilité de leur identité avec la vraie existence que l'Etranger leur a révélée. En même temps, les espaces ouverts figurées en plans paysage joignent au vide qui résulte des déformations constantes de la corporalité. L'aspect initial du corps est abandonné à la faveur d'une série de réactions viscérales dues à la déconstruction de la personnalité. Les choix filmiques expriment à leur façon une telle défiguration : les passages brusques des gros plans à l'isolement de certaines parties du corps, le rythme, et l'insistance sur les regards tantôt dévorateurs, tantôt immobiles suggérant une interruption du mouvement social chez Pasolini.

C'est par cet imaginaire topographique et mythologique que le voyage de Saul en Damas est reproduit, en réactualisant l'imaginaire de l'espace de la révélation de

Dieu. Le personnage perd la vue à cause de la lumière éblouissante mais il obtient en contrepartie un regard intérieur qui lui permet de se voir lui-même. Perdant son identité, sans savoir où aller ou quoi faire, Paolo se dirige vers le désert qui devient ainsi la manifestation figurative de l'espace de la défiguration de son être. Le cri qu'il émet résulte, comme dans les cas de tous ces personnages défigurés, de la rupture de soi et de l'intensité de la lumière qui rend tout retour impossible.

« Pourquoi, indépendamment de moi, / mon visage se crispe-t-il, les veines/ de mon cou enflent – elles,/ mes yeux s'emplissent-ils d'une lumière enflammée ?/ Et pourquoi ce hurlement, qui, un instant plus tard, / s'échappe furieusement de ma bouche, / n'ajoute-t-il rien à l'ambiguïté qui jusqu'ici/ a présidé à ma course dans le désert ?/ Il m'est impossible de dire quelle sorte/ de hurlement je pousse là : il est vrai qu'il est terrible – au point de défigurer mon visage/ qui est alors pareil à la gueule d'un fauve-, mais il est aussi, en quelque sorte, joyeux, / au point de me ramener à l'enfance./ C'est un hurlement fait pour implorer l'intérêt de quelqu'un/ ou son aide; mais peut-être est-ce aussi un blasphème. / C'est un hurlement qui veut signifier,/ en ce lieu inhabité, que *j'existe*,/ et même, que non seulement *j'existe*, / *mais que je sais*.(....) » (Pasolini 1992, 134).

Ce fragment du poème final, *Ah ! Mes pieds nus...* peut être vu comme un corolaire du parcours paulien, comme la réflexion explicative sur les contours du corps spirituel et psychique. La quête de soi et la possibilité de la salvation se construisent autour de l'image de l'errance. L'extase de Paul, ainsi que celui d'Odette, pris dans une perspective qui permet les renvois aux figures de l'embrassement de la lumière aveuglante, est vit avec la douleur de la perte de soi, mais sans la consolation d'un regard protecteur plus lointain. Dans cette quête d'être et de savoir de Paul, la bande sonore, qui a alterné pendant le film la musique sérielle et le *Requiem* mozartien, intensifie la monumentalité du vaste paysage sublime qui se résorbe à l'intérieur du sujet, en déclenchant un hurlement.

Alors, en guise de conclusion, on voit que l'obsession de se libérer d'une identité socialement construite et en essence dépourvue de consistance, se manifeste violemment dans les vies des héros (telles qu'elles ont été représentées au début) et dans la mise en scène de leur crises identitaires. La circularité du film, le désert leitmotiv de *Teorema*, le rapprochement du début et l'éloignement du mouvement de la caméra à la fin du film, révèlent le désir d'une œuvre parfaite et stipule le pli sur un soi-objet qui doit passer par le cycle vie – mort. Les effets de dévoilement de la caméra qui correspondent à ces intrusions dans les structures viscérales des personnages et à la découverte des ressorts intimes, remettent en question l'idée d'une nécessité de passer par la mort si on veut atteindre les cimes d'une expérience symbolique authentique. Par-là, il faut entendre que la liberté de l'affirmation du soi désiré n'est valable que par une déconstruction du soi à l'aide d'un *médium* à la fois concret et incompréhensible.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 126.
- Ceccatty, René *Pier Paolo Pasolini*, Folio de Biographies, 2005.
- Debray, Régis, *Introduction à la médiologie*, Presses Universitaires de France, 2000.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques, *La dissemination*, Paris, Ed. du Seuil, 1993.
- Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir : Ecrits sur les arts du visible 1979-2004*, Editions de la Différence, 2013.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Collection Critique 208, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1990.
- Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, I, Paris, Minuit, 2009.
- Girard, René, *Le bouc émissaire*, Editions de Poche, Biblio Essais, 1986.
- Joubert-Laurencin, Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Atelier, octobre 1995.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo; *Theoreme*, traduit de l'italien par José Guidi, Ed. Gallimard, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo, *Heretical empiricism*, edited by Louise K. Barnett, transl. by Ben Lawron and Louise K. Barnett, Indiana University Press, 1988.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- Schmitt, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident medieval*; Paris, Gallimard, 1990.
- Sesé, Bernard, *Poétique de l'extase selon sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*, Savoirs et clinique, vol. 8, no. 1, 2007, pp. 27-35.
- Sfântul Ioan al Crucii, *Noaptea intunecata a sufletului*, ediție bilingva română-spaniolă, ed. Anastasia, 1997.
- Spila, Piero, *Pier Paolo Pasolini. Ses films, guide et critique pour nouveaux spectateurs*, Ed. Gremese, 2015.