

Ariane Loraschi

*Spectacles du «sacré» chez Claudel, Sartre, Pasolini, Fo.
Révélations, incarnations, subversion?*

TITLE: *Representations of the 'sacred' in Claudel, Sartre, Pasolini, Fo
Revelations, incarnations, subversion?*

ABSTRACT: The thesis aims at examining what has been called 'sacred' by the authors studied, by looking at the way it has been expressed in theatre by Claudel with *Le Soulier de satin* (1929), by Sartre, with *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir* (1940) and with *Les Mouches* (1943), by Fo with *Mistero buffo* (1969), and in cinema by Pasolini, with *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), and *Teorema* (1968). The semantic hesitation surrounding the word "sacred", as well as the apparent dissonance of the corpus, induce a zone of fertile conceptual indeterminacy and concentrate the reflection on three main lines: the study of the richness of the symbolic language of the sacred, its mode of embodiment in shows, and their anchorage in History. The polyphony of the authors' voices, and the focal points that nevertheless emerge, will reveal the fragility of a thought articulated around a paradigmatic opposition. Hence the challenge of this work: to recall the importance of nuance and symbol.

KEYWORDS: Sacred; Polyphony; Science; Marxism; Eschatology

«Sartre dit: l'Enfer, c'est les autres. Et moi je dis: Notre Paradis, c'est le prochain, puisque c'est lui qui tient pour nous les clés du Paradis¹». La nette division qu'exprime Paul Claudel (1868-1955) par l'opposition qu'il établit entre «l'Enfer» et «le Paradis», «les autres» et «le prochain», laisse deviner chez le poète un raisonnement fonctionnant en termes d'oppositions paradigmatiques, renvoyant par ailleurs à un salut envisagé par l'action morale et dans le fait d'aimer à l'image de l'amour de Dieu. Bien loin en somme de la liberté absolue de l'Homme développée chez Jean-Paul Sartre (1905-1980). Si l'absence d'ouvrages du philosophe dans la bibliothèque de Claudel laisse conjecturer que celui-ci ne le lisait pas dans

¹ P. CLAUDEL, *Journal*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1969, p. 816.

le texte, la lecture de *Saint Genet, comédien et martyr*² (1952) donne en revanche à comprendre que Sartre avait lu le poète. L'ouvrage qui évoque implicitement Saint Genet, comédien païen touché par la Grâce au III^e siècle lors d'un spectacle, converti sous Dioclétien, mort en martyr et patron du théâtre, procède en effet à ce qu'André Espiau De La Maëstre nomme un «renversement éthique spectaculaire: "canonisation" de Genet et par contraste "satanisations" de Claudel³».

Une dizaine d'années plus tard, Sartre évoque avec Pier Paolo Pasolini (1922-1975) son rapport au Christ. Ses propos sont retranscrits dans *Cristo e il marxismo*⁴, un article paru en 1964 dans *L'Unità*, à la suite de la présentation d'*Il Vangelo secondo Matteo*⁵ à Paris. Maria Antonietta Macciocchi y relate la rencontre ayant eu lieu entre Sartre et Pasolini et révèle une convergence d'idées entre les deux intellectuels. Celle-ci est centralisée autour de la figure d'un Christ révolutionnaire, et se révèle être à rebours de la position d'une grande partie des intellectuels de gauche français, scandalisés qu'un marxiste ait pu réaliser un film sur le Christ. Au-delà de cette convergence, une divergence demeure: bien que tous deux incroyants, Pasolini et Sartre semblent partager des positions différentes vis-à-vis du religieux, l'un se disant clairement athée, là où l'autre revendique un esprit religieux. Dans la Péninsule, Pasolini et Dario Fo (1926-2016), compatriotes, contemporains, de gauche et non catholiques, ne se sont cependant jamais fréquentés et encore moins retrouvés sur le terrain idéologique. Il y eut même confrontation lorsqu'il s'est agi d'exprimer leurs divergences esthétiques et idéologiques. Pour autant, tous deux se réclament héritiers d'Antonio Gramsci (1891-1937), théoricien du concept d'«hégémonie culturelle⁶», cofondateur de la revue de culture socialiste *L'ordine nuovo*, et fondateur du PCI.

Les œuvres des quatre auteurs reflètent quant à elles la pluralité et la diversité dans la mise en scène du sacré. *Le Soulier de satin*⁷ (1929) de

² J.-P. SARTRE, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Gallimard, Paris 1952.

³ A. ESPIAU DE LA MAËSTRE "Claudel et Sartre", in «Bulletin de La Société Paul Claudel», n. 94, 1984, pp. 23-29, <http://www.jstor.org/stable/45085810>.

⁴ M.A. MACCIOCCHI, «Cristo e il marxismo», *L'Unità*, 22 décembre 1964; <https://www.cittapasolini.com/post/sartre-pasolini-parigi>.

⁵ P.P. PASOLINI, réal., *L'Évangile selon Saint Matthieu*, [DVD], Carlotta films, 2003, 137mn. Réalisé par Pasolini en 1964; la traduction française rajoute l'épithète, transformant le titre en *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

⁶ A. GRAMSCI, *Cahiers de prison*, avant-propos, notice et notes de Robert Paris, traduction de "Quaderni del carcere", traducteur non mentionné, Éditions Gallimard, Paris 1978.

⁷ P. CLAUDEL, *Le Soulier de satin*, version pour la scène, in Théâtre II, Gallimard,

Claudiel voit en effet la réconciliation de Rodrigue avec Dieu en Christ par l'intermédiaire de Prouhèze, la femme aimée, *Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir*⁸ (1940) de Sartre, met en scène le sacré à travers un Mystère de Noël, tandis que *Les Mouches*⁹ (1943) le reflète en puisant dans le mythe antique des Atrides. Dans la Péninsule, le prix Nobel de littérature, soucieux d'éduquer les classes subalternes à ce qui serait leur propre culture, révèle avec *Mistero buffo*¹⁰ (1969) des épisodes de la vie du Christ à travers des apocryphes et sous l'angle du burlesque, alors que Pasolini, censuré et condamné pour «outrage à la religion d'État» avec *La ricotta*¹¹(1963), puis couronné par le prix de l'OCIC avec *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), et à Venise avec *Teorema*¹² (1968), filme tantôt un tournage aussi joyeux que tragique de la Passion du Christ, tantôt met en scène l'Évangile de Matthieu dans un respect absolu du texte; en dehors de toute visualité catholique, *Teorema* exprime quant à lui, par la parabole une forme de transcendance.

Si le théâtre de Sartre met au cœur de son dispositif l'homme en situation¹³, les personnages de Claudel, véritables marionnettes dans la main de Dieu, sont incarnés à la Comédie-Française par le biais de la magnificence d'un théâtre «total», à rebours de Fo qui pratique, lui, un théâtre «minimal» en jouant *Mistero buffo* sans décors ni costumes dans des lieux alternatifs, devant un parterre d'ouvriers liés à l'ARCI. Bien qu'auteur de pièces de théâtre, Pasolini ne s'inscrit pas dans la conception du nouveau théâtre telle que Fo la conçoit¹⁴ et oppose par ailleurs au théâtre de geste¹⁵

Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1996.

⁸ J.-P. SARTRE, *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, in Théâtre complet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, pp. 1115-1179, Mystère de Noël écrit, mis en scène et joué par Sartre durant l'hiver 1940 alors qu'il était en captivité au Stalag XII D de Trèves.

⁹ J.-P. SARTRE, *Les Mouches*, in Théâtre complet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2005, pp. 3-70.

¹⁰ D. FO, *Le commedie di Dario Fo, V, Mistero buffo. Ci ragiono e canto*, Einaudi, Torino 1977; [Pour la version française], Dario Fo, *Mystère Bouffé*, Paris, Dramaturgie, 1984].

¹¹ R. ROSSELLINI, J.-L. GODARD, P.P. PASOLINI, U. GREGORETTI, [DVD], M6 Vidéo, 2011, 35 mn. En 1963, *La ricotta* sort dans le cadre du film collectif *RoGoPaG*, un film à sketches qui propose la vision de quatre cinéastes: Rossellini, Godard, Pasolini et Gregoretti (d'où le titre, acronyme des noms des quatre réalisateurs) sur la manière dont le monde moderne conditionne l'homme. Dès sa sortie, le moyen-métrage de Pasolini est mis sous séquestre pour "offense à la religion d'État".

¹² P.P. PASOLINI, réal. *Théorème*, [DVD], Galeshka Moravioff, 1999, 94 mn.

¹³ J.-P. SARTRE, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

¹⁴ F. BONO, *Dossier Ivrea 1967*: <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=108&ord=11>.

¹⁵ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2009 (nuova edizione), p. 50:

le théâtre de parole¹⁶; c'est dans le cinéma qu'il trouve son moyen de prédilection pour mettre en scène le sacré. Si l'on est tenté de rapprocher Sartre, Pasolini et Fo sous un angle politique du fait de leur penchant à gauche, considérer les auteurs du corpus sous le prisme de connivences ou de la confrontation n'est pas acceptable: opposer le consul conservateur à trois auteurs envisagés comme communistes serait en effet réduire Claudel à son image publique, et rapprocher de façon trop brutale Sartre, Pasolini et Fo sous l'angle d'une communauté de pensée de surface: Pasolini et Fo sont bien éloignés sur la façon de penser leur rapport à Gramsci, tandis que Sartre privilégie l'individu à la masse, prenant ainsi des distances avec le concept globalisant de classe. Sur le plan religieux, il existe peu de liens entre l'auteur du *Soulier de satin* qui a toujours exprimé son profond attachement à la religion catholique, le père de l'existentialisme athée à l'origine d'une pensée philosophique¹⁷ qui, excluant Dieu, articule l'individu autour de la possibilité de sa propre détermination, Pasolini déclaré laïc et non croyant tout en évoquant un esprit religieux¹⁸, et Fo, connu pour ses engagements libertaires, et ouvertement athée.

Toutefois, malgré leurs divergences, Claudel, Sartre, Pasolini et Fo demeurent réunis autour d'un point: tous ont eu en commun le désir de faire spectacle du sacré, de le donner à voir, de le nommer, de le mettre en scène, de le représenter, et de le présenter au regard d'un public. Toutes ces œuvres, comme autant de reflets de croyances et de mythologies, constituent ainsi des supports propices à couvrir un large pan de la réalité spirituelle et ouvrent à de nombreux questionnements. Concernant l'expression du «sacré» tout d'abord: comment se décline-t-elle? Concernant les raisons de ces mises en scène ensuite: pourquoi incarner par le spectacle ce qui relève de l'intangible et de l'innommable? La question centrale interrogeant qu'a-t-on à entendre de ce dialogue avec l'indicible et à voir de la mise en scène de ce qui, par essence, reste impénétrable au regard? Le mouvement

«Muovere gli arti e il tronco, con sapienza ed eleganza non affettata, dovrebbe essere il momento iniziale, preparatorio del teatrante. L'apprendistato della tecnica motoria del respiro, fino all'agire in acrobazia, dovrebbe essere la chiave di volta del nostro mestiere prima ancora di imparare a impostare la voce».

¹⁶ P.P. PASOLINI, *Manifeste pour un nouveau théâtre – Manifesto per un nuovo teatro*, trad. Marie Fabre, Ypsilon, Paris 2019.

¹⁷ J.-P. SARTRE, *L'être et le néant*, op cit; *Existentialisme est un humanisme*, Éditions Nagel, Paris 1946.

¹⁸ «Mi considero laico e non credente [...]. La mia religione è di un genere piuttosto atipico: non si conforma a nessun modello», in «Pasolini su Pasolini», *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, VII edizione I Meridiani, Milano 2016, p. 1287.

général de la thèse ayant inspiré la présente analyse consiste dans le fait de chercher à saisir la nature de l'élan ayant amené Claudel, Sartre, Pasolini et Fo à mettre leur expression du sacré à l'épreuve du regard de l'autre. Pour ce faire, l'étude de la richesse du langage symbolique du sacré sera analysée, ainsi que son mode d'incarnation dans les spectacles, et leur ancrage dans l'Histoire. Ce parti pris conduit à interroger la mise en scène d'un indéfinissable qui pourtant qualifie, l'expression d'un principe à la fois reconnu comme tel, tout en incarnant, sous sa forme adjectivale, l'expression d'un regard subjectif qui n'engage que celui qui le porte, reflet d'un imaginaire tourné vers la transcendance, mais également processus subjectif permettant d'ériger en absolu une personne, un nom ou une valeur.

I. Révélations du sacré

1. *Manifestation du sacré, entre immanence et transcendance*

Articulé dans une perspective métaphysique, le premier axe de réflexion est consacré à la révélation du sacré telle que les auteurs étudiés la manifestent, au regard des déclinaisons dont il fait l'objet chez chacun, des références auxquelles il renvoie, et des métamorphoses auxquelles il se prête. Les œuvres de Claudel, Sartre, Pasolini et Fo se manifestent par un lien constant entre la présence de Dieu dans l'intériorité de la conscience humaine, et, *a contrario*, l'indépendance de Dieu par rapport au monde créé, inscrivant le sacré comme une valeur de l'au-delà inscrite dans l'ici-bas. D'une part, les œuvres étudiées sont toutes traversées par l'existence d'une divinité visible sous des traits humains et agissant dans une perspective de salut chrétien, qu'il s'agisse du Christ ou d'un médiateur de Dieu investi par la grâce divine, et entretiennent un rapport constant avec l'histoire sainte, que celle-ci soit lue au regard du canon, ou réécrite à partir d'apocryphes, présentés comme le reflet de la tradition populaire par Fo. D'autre part, le sacré est également révélé par la célébration d'une surnature à travers trois éléments en particulier: la mise en scène d'une réalité hiérophanique chez Pasolini qui pose le réel comme transcendant, la construction d'un univers spatio-temporel mystérieux, et l'insertion d'éléments de paganisme, (paradoxalement) présents dans l'œuvre de Claudel. Si chaque auteur a exprimé le sacré en donnant à lire des éléments de théologie chrétienne et en marquant leur histoire du sceau du mythe, tous ont ainsi entouré leur récit d'éléments irrationnels, distillant dans la

réalité physique spatio-temporelle une forme de désordre échappant au réel. Toutefois, malgré les incohérences narratives et des éléments surnaturels donnant au récit un caractère irrationnel, une forme de cohérence interne semble traverser les œuvres des auteurs. Anachronismes, éléments cosmiques et personnages surnaturels se révèlent être indispensables à un univers parfaitement articulé. En effet, les manifestations du «sacré», si diverses soient-elles chez Claudel, Sartre, Pasolini et Fo, sont toujours supports à l'expression d'êtres nécessaires pour ériger des valeurs en Absolu. Ainsi Claudel sacralise-t-il la femme absente, et avec elle le désir, alors que Sartre sacralise l'humanité et la liberté; chez Pasolini, le sacré sera support à l'expression d'une idéologie d'inspiration marxiste, le poète italien opposant le monde paysan au monde bourgeois. Enfin, par le biais de l'histoire sainte, Fo sacralise la figure d'un Christ venu sur terre pour redonner la dignité aux plus faibles et contrebalancer le rapport dominé-dominateur¹⁹.

2. *Métamorphoses du sacré*

Polysémique, polyphonique et polymorphe au regard des multiples déclinaisons auxquelles il se prête selon chaque auteur, le sacré prend également différentes formes du fait de la subjectivité de l'émetteur. Les métamorphoses occasionnées par celle-ci sont articulées autour de trois axes: le concept de liberté, l'expression du sacré comme reflet de discordances existentielles de Claudel, et les transgressions figuratives dont le Christ est l'objet chez Sartre, Pasolini et Fo.

L'analyse de ce mouvement articulant le sacré au concept de liberté permet d'en révéler ses différentes déclinaisons, bien au-delà d'un paradigme opposant frontalement prédestination à contingence. Si les personnages de Claudel semblent être des marionnettes dans les mains de Dieu, étudier l'expression de la liberté à travers le sacré en l'articulant uniquement autour du rapport libre arbitre/prédestination est en effet réducteur, tout comme l'est le fait d'étudier le concept de liberté dans *Les Mouches* ou *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir* en le développant uniquement autour des notions de contingence et de fatalité. Les personnages claudéliens cherchent en effet un salut libérateur quand bien même ils demeurent aliénés à Dieu, alors que Sartre affirme la toute-puissance de l'humain sur

¹⁹ Le prologue à *Mistero buffo* est à ce titre éloquent: dans les histoires populaires, le Christ serait aimé car il est celui qui «vient sur la terre pour tenter de rendre aux hommes [...] la dignité», in *Mystère bouffe*, op. cit., p. 50.

le divin pour l'Homme acceptant d'être maître de ses choix et non asservi à la recherche d'un bien considéré comme tel par une instance supérieure. Chez Pasolini, le sacré est en revanche libérateur en tant qu'il résiste à la disparition du spirituel dans une société industrielle gagnée par une rationalité elle-même aliénante car liée au matériel. Enfin, chez Fo, la recherche de salut apparaît comme un puissant vecteur d'aliénation sociale.

La liberté n'est cependant pas la seule notion articulée sous le prisme du « sacré » ; chez Claudel, le sacré devient un élément structurant son récit autobiographique, lui-même directement lié à l'écriture du *Soulier de satin*. En 1922, Claudel écrit à Rosalie Vetch qu'il travaille « à son drame espagnol (toi et moi) qui s'appelle *Le Soulier de satin*²⁰ ». En établissant un lien évident entre la liaison avec sa maîtresse et son drame espagnol, Claudel révèle qu'il transcende mystiquement sa liaison adultérine, sacralisant un amour coupable, et liant sans ambiguïté sa vie amoureuse, son œuvre, sa foi. Au désespoir de profaner les liens sacrés du mariage, conscient qu'il « offense Dieu²¹ », la sublimation apparaît alors comme le point aussi nécessaire que décisif de sa nouvelle création. Claudel développera la thématique de la femme inaccessible, mettant en scène Prouhèze, double de Rosalie, interdite autant qu'indispensable.

La dernière métamorphose au sein de laquelle le sacré se révèle est une figure bien plus universelle, pourtant sujette à de multiples défigurations : le Christ. Personnage divin par son humanité sans pour autant être le fils de Dieu, admiré car intransigeant et radical chez Pasolini²², c'est au contraire la vision d'un être providentiel qui est pointée puis rejetée chez Sartre, en témoigne l'emploi du terme « Messie » à des fins péjoratives²³ ; en revanche, c'est bien le « Christ » dans sa condition humaine que Bariona sauvera. Chez Fo enfin, la multiplicité des façons de nommer Jésus reflète très nettement le rapport du dramaturge à l'Église catholique : de la même façon, on l'a vu, que Fo lutte contre une lecture littérale de la Bible et met en garde le spectateur contre une interprétation univoque de l'histoire sainte, il invite à envisager la figure du Christ sous de multiples facettes, concourant ainsi

²⁰ P. CLAUDEL, *Lettres à Ysé* (texte établi, présenté et annoté par Gérald Antoine), Gallimard, Paris 2017, p. 210.

²¹ Ivi, pp. 155-156.

²² On renverra à la lettre à Alfredo Bini datée du 12 mai 1963, in *Correspondance générale*, Gallimard, texte établi et annoté par Nico Naldini, lettres choisies et traduites par R. de Ceccatty, Paris 1991, p. 263.

²³ Ainsi Bariona indiquera-t-il que « le Messie n'est pas venu » [Ba 1150] ou accolera-t-il l'adjectif possessif « votre » pour parler du Messie comme étant « un vendu » [Ba 1159]. En usant ainsi du terme « Messie », Sartre met à distance la figure du sauveur.

à le détacher de toute autorité religieuse et de toute tradition apostolique. Qu'il s'agisse de rappeler la radicalité et la soif de justice sociale auxquelles le discours évangélique peut renvoyer lorsqu'il est actualisé chez Pasolini ou Fo, ou d'exprimer la nécessité de s'affranchir de l'objectivation forcément aliénante du regard de l'Autre chez Sartre, la figure du Christ permet également à chaque auteur d'inscrire sa propre posture idéologique ou philosophique. Pasolini ira encore plus loin dans sa façon d'investir la figure du Christ, sa filmographie révélant que le Christ est incarné dans le corps du sous-prolétaire. Ainsi Pasolini procède-t-il à une divinisation de cette classe sociale, pas encore gagnée par l'hédonisme, mais néanmoins déjà sacrifiée sur l'autel du rituel de la consommation de masse.

3. *Sacré et réversibilité des valeurs admises*

À rebours du mysticisme ou d'un imaginaire religieux, le sacré apparaît également comme la valorisation en absolu de valeurs profanes, révélant que «sacré» et «profane» ne s'actualisent pas uniquement dans une logique oppositionnelle mais se déclinent avec nuance. Ainsi, est-ce un être de chair et de sang qui est vecteur d'épiphanie dans la famille élargie de *Teorema*; c'est par ailleurs le sous-prolétariat romain à qui est conférée une vocation messianique dans la poétique des premiers films de Pasolini²⁴, alors que c'est la relation adultérine avec la maîtresse aimée qui est sacrée chez Claudel. Tandis que Fo semble profaner les saintes écritures, la figure du Christ n'est, elle, jamais tournée en dérision; de la même façon, si le dramaturge italien porte un regard subversif sur l'histoire de la chrétienté, ce serait pour mieux révéler aux classes subalternes leur histoire populaire. Pasolini désincarne quant à lui la parole évangélique et fait du Christ un «alibi narratif²⁵» dans *Il Vangelo secondo Matteo*; pour ce faire, il décontextualise le texte saint, et a recours à la subjective indirecte libre. Par la «conscience caméra²⁶», Pasolini projette dans le regard du Christ son propre regard, incarnant ainsi sa propre posture idéologique.

Se révèle ainsi le caractère amphibologique du «sacré». Indépendamment de l'impasse sémantique à laquelle il confronte, il appert qu'à dessein chez Sartre, Pasolini ou Fo, de façon plus implicite chez Claudel, chacun manie l'équivoque en le mettant en scène, faisant du sacré un élément propice

²⁴ Accattone (1961), *Mamma Roma* (1962) et dans une moindre mesure *La ricotta* (1963).

²⁵ P.P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique*, Payot, Paris 1976, p. 155.

²⁶ G. DELEUZE, *Cinéma/l'image-mouvement*, Université Paris 8, cours du 12 janvier 1982.

au renversement des valeurs reconnues comme étant sacrées. Tantôt articulé autour d'une théologie du salut, tantôt reflet de la célébration d'une surnature, dans un monde au sein duquel l'irrationnel est parfois vecteur de sens, le sacré se décline chez chaque auteur indépendamment de son rapport à la religion, à l'image de Claudel ne l'inscrivant pas uniquement dans l'imaginaire chrétien. En se déclinant autour de la notion de liberté, et du rapport à l'être aimé à l'instar du poète français, ou en reflétant une posture idéologique comme c'est le cas chez Pasolini, Sartre et Fo, le sacré reflète également la subjectivité de chacun. Enfin, à en croire les distorsions auxquelles il se prête, la perméabilité de la frontière entre «sacré» et «profane», il semble également échapper à un monde clivant et déjouer le paradigme, son sens ne s'actualisant en effet nullement par l'opposition avec son contraire, le mot «profane».

II. Incarnation du "sacré" dans le spectacle

La seconde partie de l'analyse interroge la façon dont l'invisible a pu être rendu observable. Sont ainsi questionnés la valeur symbolique de la représentation et l'acte de création en lui-même, dans le but de révéler, à travers la puissance du sujet créateur, l'origine et les enjeux des créations, ceci pour tenter d'en saisir toutes les facettes et avec elles, les multiples articulations du sacré.

1. *Représenter l'invisible*

En rendant présent ce qui échappe au visuel, «représenter l'invisible» pose en soi la question de l'esprit et du symbole, seuls intermédiaires capables de rendre perceptible un élément ne correspondant pas à une réalité sensible. C'est ainsi par une analogie, réelle ou supposée, que s'exprime l'abstraction, elle, bien réelle. C'est donc ce rapport de ressemblance qui est étudié, au regard des choix par Claudel, Sartre, Pasolini et Fo des sources qui les ont inspirés pour mettre en scène «le sacré», du caractère parabolique qu'ils confèrent à leurs spectacles, et de la portée de leurs choix esthétiques, ceux-ci apparaissant comme autant de signifiants propices à refléter le «sacré».

Avec *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, *Mistero buffo* et *Il Vangelo secondo Matteo*, Sartre, Fo et Pasolini s'inspirent tous trois ouvertement de sujets bibliques, évangéliques, agiographiques ou mythologiques qu'ils réin-

terprètent. Or, Mystères, Évangiles ou Apocryphes sont autant de sources qui laissent se refléter la pensée politique ou philosophique des auteurs. Le Mystère permet en effet à Fo de renouer avec le Moyen Âge et de restaurer, dans une perspective gramscienne, la culture des classes subalternes, tandis que Sartre vise à créer l'union entre croyants et non croyants et à redonner espoir alors que ceux-ci sont retenus captifs le soir de Noël. La parole évangélique, quant à elle, permet à Pasolini de réactualiser les valeurs de partage et de communion présentes dans le communisme, alors que *Les Mouches* donne à Sartre la possibilité d'inscrire une nouvelle vision de la tragédie fondée sur la liberté existentielle: le destin de l'Homme est la liberté, aucune référence transcendante autre que la sienne ne peut venir la guider.

Au-delà du choix des sources, l'expression de l'invisible est révélée par la valeur parabolique des représentations. En rendant l'abstrait présent à la conscience, le théâtre apparaît ici comme *mimèsis* d'une vérité du monde, spirituelle ou transcendante. Qu'il s'agisse de théâtre dans le théâtre chez Claudel, ou de théâtre sur le théâtre chez Fo, tous deux ont introduit une illusion secondaire permettant de réfléchir un monde se situant en dehors de l'espace représenté, et invitant à découvrir, à l'instar de deux miroirs qui se superposent, ce qui est invisible au premier abord. Par les intertextes aux Mystères et à *l'auto sacramental*, Claudel révèle la visée religieuse de son théâtre; les processus théâtraux mis en place, révélant un monde onirique et créant un espace d'indécision entre la scène et la fiction, autrement dit entre l'illusion et la réalité, questionnant le visible et l'invisible, contribuent à faire se refléter le sacré.

Dans la Péninsule, avant d'être un exercice littéraire, *Mistero buffo* est une véritable performance spectaculaire et spéculaire. La distance prise avec les textes médiévaux permet de mieux les rapprocher de la réalité contemporaine par un effet de réverbération où passé et présent se reflètent. Sur grand écran, par sa façon de filmer en caméra subjective, par sa capacité à mettre le spectateur en état de fascination, Pasolini révèle quant à lui la nature divine du Christ dans *Il Vangelo secondo Matteo*, traduisant ainsi le message évangélique, non pas seulement par ses paroles, mais, plus profondément, en transmettant au spectateur l'humanité perçue au cœur même de l'Être du Christ. Par ailleurs, la technique cinématographique employée pour *La ricotta* permet à Pasolini de semer l'ambiguïté en brouillant les frontières entre blasphème et sacralisation. Film méta cinématographique par excellence, *La ricotta* produit en effet la confusion entre la diégèse et l'univers extra diégétique, tout en offrant trois niveaux de réception, comme autant de paraboles: la Passion du Christ dans le film d'Orson Welles, celle de Stracci, métaphore du sous-prolétaire mort sur l'autel du

capitalisme, et celle du figurant exploité par l'industrie cinématographique des années 1960. Concernant Sartre, si son propos n'a aucune visée catéchétique, son langage n'en est pas moins religieux, le philosophe employant en effet la parabole pour retranscrire l'abstraction de son discours: à travers le héros tragique qu'est Oreste en proie au choix qui le déterminera, c'est en effet l'homme dans sa condition d'être libre que Sartre représente.

Au-delà des procédés théâtraux et filmiques, au regard d'une *aisthêtikos* comprise comme participation de l'homme à l'expression du beau, il apparaît que Pasolini et Claudel expriment le sacré à travers une conception de l'expression artistique analogue: outre la manifestation d'une forme de beauté transcendante, les deux poètes déchiffrent et transcrivent par l'art le sens d'un univers dont Claudel affirme que «tout ce qui est est symbole²⁷», là où Pasolini évoque une «*semiologia generale della realtà*²⁸». En considérant l'art comme voie d'accès à la manifestation d'une transcendance inaccessible aux sens traduisant l'incarnation d'un ordre divin dans le réel, Pasolini et Claudel s'inscrivent dans une conception hégélienne d'un art entendu comme un sensible spiritualisé, et d'une beauté reflet de l'idée dans la matière. L'accès à cette spiritualité est permis par le rapport au monde analogique des deux poètes, percevant celui-ci comme un signifiant dont le déchiffrage permet de révéler la transcendance. À rebours du théâtre total cher à Claudel, Fo opte dans ses spectacles²⁹ pour une esthétique minimale. Paradoxalement, c'est une pensée religieuse qui éclaire implicitement son spectacle: les sujets développés – recherche d'une dignité pour tous et d'une justice sociale – reflètent en effet les prédications patristiques, la littérature théologique et l'exégèse médiévale sanctionnant le profit et la volonté d'acquérir des biens terrestres; en outre, l'esthétique scénique, en renvoyant très clairement à la pensée franciscaine, s'avère être un élément religieux essentiel et indéniable du processus de sémiotisation de *Mistero buffo*.

Qu'il s'agisse d'être en capacité de percevoir l'essence de la beauté, préalable indispensable pour pouvoir ensuite la communiquer, de conférer au langage poétique une valeur épiphannique, et plus largement, d'insuffler au spectacle un souffle religieux, Claudel, Sartre, Pasolini et Fo font

²⁷ P. CLAUDEL, Œuvres en prose, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1965, p. 113.

²⁸ Pasolini *rilegge Pasolini.. Intervista con Giuseppe Cardillo* (a cura di Fontanella, Luigi. Milano, Archinto, 2005, p. 51, «Cioè ognuno di noi possiede inconsciamente un codice della realtà, attraverso cui riconosce la realtà. Questo codice forse non è stato scritto ancora; questo codice scritto attraverso cui ognuno di noi riconosce la realtà sarebbe, per un professore di semiologia, una semiologia generale della realtà».

²⁹ Le propos de l'étude porte sur la version de *Mistero buffo* telle qu'elle a été réalisée avec *Nuova scena*.

chacun transparaitre le transcendant au-delà de la simple manifestation du sacré, ceci en employant les possibles offerts par la mise en scène. Reste à analyser le spectacle du sacré au regard du cœur même de son essence: dans l'acte de création.

2. *Créer*

Dans une fin de siècle éclairée par le positivisme mais désenchantée et en perte de repères, que Dieu brille dans le processus de création par sa présence ou par son absence, penser l'implication du rapport à une force transcendante dans la création artistique s'avère indispensable. Que la source créatrice soit le fruit d'une intuition, guidée par l'inspiration, par la foi en un idéal, ou une recherche de sens existentielle, Claudel, Sartre, Pasolini et Fo rayonnent d'ailleurs d'une valeur auratique. Les deux poètes évoquent pour leur part un mouvement irrationnel et merveilleux qui les anime; contre toute attente, Fo dit posséder un don des dieux³⁰ qui serait l'ironie et le sens du ridicule, tandis que Sartre se laisse aller à quelques penchants spirituels au Stalag XII D. Claudel et Sartre se présentent en effet comme les instruments d'une force qui les anime, à la différence près que, si l'un et l'autre révèlent «l'invisible», le souffle qui transporte Pasolini ne procède pas d'une verticalité entre un au-delà et un ici-bas comme c'est le cas pour l'auteur du *Soulier de satin*, mais se manifeste plutôt dans l'horizontalité de l'immanence: ce que Pasolini révèle, c'est bien un sacré ayant son principe en lui-même. Le poète italien évoque néanmoins une cause supérieure dans son dynamisme créatif puisqu'il explique la présence en son être d'une force irrationnelle. Si celle-ci n'est pas hypostasiée dans un Dieu qui serait métaphore d'un référent absolu, lorsqu'il raconte³¹ comment lui est venue l'idée – le besoin presque – de réaliser *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini renvoie bien à un principe transcendant, une cause extérieure que lui-même qualifie d'irrationnelle. Il existe donc bien chez Pasolini un «en-soi» qui provient d'un «hors de soi» permettant de capter l'immanence du sacré. L'acte de création de Fo est quant à lui éthique, comme le confirme l'attribution du Nobel. En l'acceptant, il fait sien un

³⁰ Dario Fo, *Le monde selon Fo, conversations avec Giuseppina Manin*, trad. D. Vittoz, Fayard, Paris 2008, p. 9, «Par chance, je possédais un autre don des dieux, le plus important peut-être: l'ironie et le sens du ridicule».

³¹ On renverra à la lettre à Lucio Caruso datée de février 1963, in *Correspondance générale*, op. cit., p. 261.

prix qui couronne l'individu qui aura œuvré, dans son champ d'action, pour «le plus grand bénéfice de l'humanité³²». Ainsi le travail de Fo est-il coloré d'une visée eschatologique, le Royaume de Dieu impliquant, dans sa conception immanente, une transformation spirituelle ou politique à instaurer ou à restaurer pour libérer l'Homme de toute puissance terrestre. Un Royaume de Dieu sans Dieu pour Dario Fo, qui pourtant cherche la vérité dans le christianisme primordial dans *Mistero buffo*; un Royaume de Dieu sans Dieu, mais avec, pour l'atteindre, un don des dieux. Enfin, malgré «un ciel vide au-dessus de [sa] tête³³», Sartre est auréolé par ses camarades codétenus d'une spiritualité digne d'un prophète³⁴ du fait de sa capacité à les accompagner vers une forme de libération dans des conditions d'enfermement et de soumission forcée.

L'acte de création chez Claudel et Pasolini est mû par un souffle, *inspiratio*, ouvrant à la manifestation d'une révélation, celle du monde invisible chez Claudel, la divinité et la puissance de la portée de la parole évangélique chez Pasolini; Fo, animé d'un *genius* qui serait le rire, exprime quant à lui son idéal de libération des peuples. Leur processus de création est ainsi mû par une force transcendante; reste donc à déterminer de quelle dynamique participe cet élan.

Pour Claudel, la poésie est célébration nourrie par la foi en Dieu; chez Sartre, Pasolini et Fo, la création tend à affirmer des idées apparemment séculières. Tous se démarquent ainsi d'une conception de l'art pour l'art qui serait pure délectation esthétique, et lient ce dernier à la foi. Certes ne relevant pas de la croyance aux dogmes de la religion et bien qu'il s'agisse d'une foi nullement transcendée par Dieu, elle participe de la création des œuvres de Sartre, Pasolini et Fo, ceux-ci étant mus par un idéal de libération, articulé autour de la liberté d'esprit de l'Homme chez Pasolini, de la possibilité de son engagement chez Sartre, et du maintien de sa dignité chez Fo. Par ailleurs, à une période ayant érigé, les yeux rivés vers une vérité scientifique, le rationalisme en dogme et la matière en Absolu, une des composantes de la création chez Claudel et Pasolini réagit à ce qui apparaît comme une désacralisation du monde, conduisant à questionner l'œuvre

³² Testament d'Alfred Nobel daté du 27 novembre 1895, ouvert en janvier 1897, <https://www.nobelprize.org/alfred-nobel/full-text-of-alfred-nobels-will-2/>.

³³ En paraphrasant les propos de Goetz, le personnage du *Diable et le bon Dieu*, in J.-P. SARTRE, Théâtre complet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2005, p. 501.

³⁴ Le camarade de Sartre en captivité, *Espit*, confié à Marius Perrin que «Sartre est une espèce de prophète, un empêcheur de tourner en rond», le comparant aux prophètes d'Israël qui «ont fait avancer la cause» et qui «avaient un message», in M. PERRIN, *Avec Sartre au Stalag XIIID*, J.-P. Delarge, Paris 1980, p. 108.

des deux poètes sous l'angle de l'esprit fin de siècle. Si la foi en Dieu est le ferment de l'écriture du *Soulier de satin*, c'est en donnant ainsi corps et sens à sa propre passion – bien réelle – par le biais du surnaturel, que Claudel affirme l'existence d'un monde ne pouvant se soustraire à l'irrationnel. Par le fait, le poète rend perceptible le vide laissé par la seule conception d'un monde pensé par un esprit scientifique valorisant le pragmatisme et l'utilité, et dont la croyance réside dans un progrès se révélant lui-même illusion. Le pragmatisme, valeur éminemment positive, Pasolini ne cesse de le dénoncer en pointant une société industrielle dominée par la raison, valorisant le progrès par la science, et dans laquelle ne prévaudrait plus que l'impératif de l'intérêt. Lorsqu'il réalise *Il Vangelo secondo Matteo*, ce film qu'il qualifie comme étant celui d'«un marxiste avec en plus [...] ce halo métaphysique³⁵», dont l'idée lui viendrait d'une inspiration transcendante partant de l'intention d'initier un dialogue entre marxistes et chrétiens, Pasolini s'inscrit bien dans une volonté de transfigurer le réel tout en portant les valeurs de fraternité. Par ailleurs, en affirmant que le socialisme scientifique prend racine dans une «instance humanitaire chrétienne lointaine³⁶», ce dernier présente le marxisme comme une idéologie gravant en son sein le lien entre la science et l'irrationnel.

À l'origine de l'idéal, et plus largement, à l'origine de la foi, participant d'une manifestation de la pensée et d'une élaboration de l'esprit, le rapport à la doctrine unit les quatre auteurs. Prenant les contours d'une vision religieuse chez Claudel, elle reflète une pensée philosophique chez Sartre, à l'origine de l'existentialisme athée. Les créations de Pasolini et de Fo mettent quant à elles au centre de leur réflexion l'exploitation de l'homme par l'homme, résonnant par le fait comme autant d'échos d'une pensée politique prenant appui sur la théorie marxiste. En revanche, à rebours de Fo s'inscrivant dans un net combat de classe poursuivant l'idéal de renverser la bourgeoisie au profit du prolétariat, Pasolini ne voit pas dans l'absence d'antagonisme de classe la fin du processus historique: l'accès du prolétariat à la bourgeoisie, - soit le désir de possession -, considéré comme une véritable révolution anthropologique, signe l'avènement du matérialisme et le dépérissement de l'Esprit. Au-delà du matérialisme autour duquel s'articule la pensée de Marx et du caractère scientifique de

³⁵ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, «Una discussione del'64», Mondadori, VII edizione I Meridiani, Milano 2016, p. 769: «l'ho fatto come lo può fare un marxista, con in più questo alone [...] metafisico [...]».

³⁶ Pasolini parle d'«istanza umanitaria cristiana», in «Marxismo e Cristianesimo», *ivi*, p. 801.

sa théorie, c'est bien la pensée comme puissance spirituelle qui s'illustre dans les spectacles de Fo et de Pasolini. Non pas orienté en une foi en Dieu à l'instar de Claudel, en le prolétariat comme c'est le cas chez Fo, ou en un monde pas encore perverti par la production et la consommation de masse à l'exemple de Pasolini, c'est plus largement en l'Homme, libre de toute détermination, «tel qu'il se conçoit (et) tel qu'il se veut³⁷», que Sartre a foi, sa doctrine philosophique conduisant de fait l'Homme à faire l'Histoire. Sartre, Pasolini et Fo ont ainsi en commun de produire une pensée ne s'apparentant pas seulement à une activité théorique, mais bien à ce que Gramsci nomme un «stimulant à l'action³⁸», activité considérée par le fondateur du PCI comme une religion, du fait qu'elle soit devenue foi. Par le fait, outre d'une opposition croyant/incroyant, et au-delà d'un paradigme opposant l'idéalisme au matérialisme de la théorie marxiste, les quatre auteurs se rejoignent en faisant triompher l'Esprit et l'Idée, s'opposant implicitement au tangible, au raisonnement scientifique et à un scientisme considérant la Connaissance comme un acte ne pouvant être saisi que par les sciences.

L'élan qui entre dans le processus de création de Claudel, Sartre, Pasolini et Fo est à mettre en perspective avec l'émergence des valeurs positives. L'homme pouvant difficilement se passer d'un absolu, ou d'un au-delà des sens et de l'expérience, ce processus voit comme issue la recherche d'une religion sans Dieu et l'émergence d'une foi qui s'abstrait du divin à proprement parler, à l'image des idéaux poursuivis par Sartre, Pasolini et Fo et révélés par leurs spectacles.

III. Incarnation des spectacles du "sacré" dans l'Histoire

Le dernier axe de réflexion analysera la façon dont la mise en scène du sacré a été support à faire du spectacle un fait politique, sachant que les *œuvres* du corpus ont été mises en scène durant des périodes de tensions, qu'il s'agisse des mois de captivité pour Sartre, des années noires dans l'Hexagone, ou des crises politiques touchant de plein fouet l'Italie des années 1960. Dans une perspective historique, l'idée poursuivie sera

³⁷ J.-P. SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 1996 (pour la présente édition), p. 29.

³⁸ A. GRAMSCI, *Cahiers de prison* (cahiers 10, 11, 12 et 13), Éditions Gallimard, avant-propos, notice et notes de Robert Paris, traduction de "Quaderni del carcere", traducteur non mentionné, Paris, 1978.

de questionner le spectacle comme objet de réinvestissement d'un sacré propice à inscrire les positions idéologiques des auteurs, posant ainsi la question d'un principe non pas articulé autour de la dogmatique, mais du subversif. L'analyse portera sur un mouvement réflexif qui révélera d'une part la façon dont le sacré est support à une politisation du spectacle, d'autre part démontrera qu'une politisation du spectacle par le sacré a fait se miroiter une vision religieuse du monde du fait de la perspective eschatologique qui entoure chaque œuvre.

1. *Politisation du sacré dans le spectacle*

Représentation franco-française, jouée dans le haut lieu de la prestigieuse Comédie-Française en pleine Occupation allemande, la lecture du *Soulier de satin* peut difficilement s'extraire d'un enjeu politique. Bien que l'intention de Jean-Louis Barrault ne soit pas politique, le metteur en scène associe le succès de la pièce à «l'honneur de notre camp qui était en jeu³⁹», tandis que Claudel explique «l'immense succès de la pièce» par «la joie qu'eut le public français de voir réaliser au milieu des ténèbres glacées de l'Occupation ennemie une œuvre de joie, d'espérance et de beauté⁴⁰». L'étude critique de la presse au moment de la création du *Soulier de satin* fait elle aussi apparaître que la pièce de Claudel est perçue comme un rempart face à l'asservissement de la France sous l'Occupation. Si une interprétation politique n'est absolument pas dans les intentions premières de Claudel ni dans celles de Barrault, une fois *Le Soulier de satin* créé, la lecture qui est faite de la réception est, elle, bien politique. Sartre exprime quant à lui des intentions subversives dans l'écriture de *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*. D'une pièce produite à la demande de ses codétenus, et derrière l'armature de la Nativité, Sartre aurait produit une allégorie politique à vocation contestataire. Au sujet des *Mouches*, on ne dispose pas d'éléments concordants sur les intentions précises de Sartre: ses interprétations varient selon qu'il évoque la pièce pendant l'Occupation ou à la Libération. Sous Vichy, Sartre s'explique en termes philosophiques sur ses intentions: *Les Mouches* seraient à lire comme une illustration de *L'Être et le Néant*⁴¹. Après la Libération, il indique en revanche que *Les Mouches*

³⁹ J.-L. BARRAULT, "Notes pour des souvenirs familiaux", in «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, p. 63.

⁴⁰ CLAUDEL, *Journal*, tome II, *op. cit.*, pp. 553-554.

⁴¹ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943.

visaient deux objectifs: combattre le «mea-culpisme» vichyssois et libérer du remords les Résistants dont l'acte provoquait des représailles. Toutefois, quelle que soit la lecture qui en est faite, *Les Mouches* peuvent sans aucun doute être créditées d'une intention contestataire: qu'il s'agisse d'une lecture philosophique, ou plus résistante, le texte allait clairement à l'encontre de l'idéologie dominante appelant non pas à la liberté mais à la soumission. Fo s'inscrit lui aussi dans une perspective contestataire: en mettant en scène *Mistero buffo*, il réalise en effet le vœu de Vladimir Maïakovski (1893-1930) qui, au cours de l'été 1918, achève la première version de sa pièce *Mystère Bouffe*⁴², qu'il qualifie de «chemin de la révolution [...]»⁴³, précisant à l'adresse des futurs metteurs en scène: «Changez le contenu, faites-le contemporain, actuel, présent⁴⁴». En affirmant être au service des forces révolutionnaires pour porter la classe ouvrière au pouvoir⁴⁵, la vocation du collectif italien *Nuova scena* au sein de laquelle s'inscrit la pièce de Fo fait largement écho aux intentions du grand poète de la Révolution prolétarienne. Dans cette perspective, *Mistero buffo* serait donc à lire comme la continuité de l'action du poète russe et agirait comme l'expression d'une charge révolutionnaire. Chez Pasolini, *La ricotta* et *Il Vangelo secondo Matteo* interrogent tous deux la contradiction existant entre les préceptes évangéliques et la façon dont ils sont appliqués dans un pays pourtant dirigé par la DC et dont le catholicisme est de surcroît religion d'État. Pasolini précise par ailleurs ses intentions politiques lorsque sort *Il Vangelo secondo Matteo*, le réalisateur indiquant au poète Evgueni Evtouchenko (1932 - 2017) vouloir «contribuer, dans la modeste mesure consentie à un film, à l'œuvre de paix commencée dans le monde par Nikita Khrouchtchev, Jean XXIII et J. F. Kennedy⁴⁶»; à Sartre, il révèle une autre facette politique de son film affirmant⁴⁷ que Français, il aurait réalisé son film en Algérie afin de dénoncer le rapport dominé-dominateur. Enfin, loin de s'inscrire sans

⁴² Par souci de clarté, nous employons directement le titre dans sa traduction française.

⁴³ V. MAÏAKOVSKI, *Poèmes, 1918-1921*, tome 2, Messidor/Temps Actuels, trad. C. Frioux, Paris 1985, p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Mistero buffo* est monté au sein de l'association libre *Nuova Scena* créée par Dario Fo, Franca Rame, à laquelle prend par ailleurs part le Teatro d'Ottobre, et défini en ces termes: «Un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica oppotunista, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia», in Lanfranco BINNI, *Dario Fo*, *La nuova Italia*, n°123, Marzo 1977.

⁴⁶ *Correspondance générale*, op. cit., p. 264; *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, p. 518.

⁴⁷ M.A. MACCIOCCHI, «Cristo e il marxismo», op. cit.

une lutte des classes voyant dans la victoire du prolétariat la fin de l'Histoire, Pasolini teinte le sacré d'un désespoir lié à l'émergence de la consommation de masse avec *Teorema*. Si le film questionne l'être bourgeois et postule l'hermétisme de la bourgeoisie à l'esprit religieux et au sentiment du sacré, Pasolini révèle une impasse en mettant en lumière une société au sein de laquelle la classe ouvrière a comme ambition un devenir bourgeois, faisant ainsi se refléter ce qu'il considère comme une mutation anthropologique due à la modernité. L'homme en train de muter, c'est l'ouvrier que Fo oppose au bourgeois, et dont Pasolini redoute qu'il soit contaminé, non pas par l'identité bourgeoise, mais par le désir de possession et de pouvoir qui met en péril la notion même de révolution. Dans cette perspective, l'analyse conjointe du rapport au sacré de Fo et de Pasolini permet de saisir le point nodal de leur opposition et de penser en nuance le concept de lutte des classes dans l'Italie des années 1960, celle-ci étant loin de se résumer à une seule vision bipolaire du monde. En s'inscrivant dans une perspective marxiste, déterminant l'Histoire par le mouvement de l'être social, ni Pasolini, ni Fo, ni même Sartre ne se soustraient pour autant à une vision religieuse du monde.

2. *Politisation du spectacle par le «sacré»: l'eschatologie en question*

À l'origine emprunté à la théologie, le terme «eschatologie» évolue avec les Lumières⁴⁸ vers le politique en ouvrant la voie à une histoire matérialiste qui transformerait le monde par le fait de proposer une méthode scientifique d'analyse du réel. Le marxisme articulant l'avenir de la promesse divine et l'action humaine au sein de l'histoire à travers un messianisme reposant sur le peuple, l'espérance, sécularisée, se confond en effet avec

⁴⁸ *Dictionnaire de théologie critique*, (sous la direction de Jean-Yves Lacoste), Paris, PUF, 2002, p. 396, indique une évolution herméneutique notable dans sa définition à l'époque des Lumières puisque c'est lors de cette période que «l'eschatologie se focalisa sur la question de l'immortalité de l'âme, en s'enfermant ainsi dans la perspective purement fonctionnelle d'une doctrine de la sanction des conduites morales», et souligne l'implication fondamentale qu'une telle évolution a pu générer: «Par-là, l'eschatologie se rendit en grande partie responsable de sa propre sécularisation. Car si la moralité constitue le thème central de l'eschatologie, alors toute dimension transcendante se révèle finalement et définitivement superflue. Le principal n'est-il pas qu'en agissant bien, l'humanité s'humanise et que s'instaure ainsi "le royaume de Dieu sur la terre?"». L'eschatologie de l'époque des Lumières donnera naissance aux utopies modernes qui aboutiront finalement au marxisme».

l'action du prolétariat dans le devenir de toute l'humanité. Sous ce prisme, le développement de la société, et avec elle, de l'Histoire, est déterminé par celui des conditions matérielles d'existence, articulé autour du mode de production et des forces sociales. D'une histoire ramenée à l'intelligence divine, le développement historique passe à l'explication marxiste d'une histoire, non plus religieuse, ni même empreinte d'idéalisme, mais matérialiste, signant là encore la perméabilité de la frontière entre sacré et profane, ceci d'autant plus que la foi n'est exempte ni de l'un ni de l'autre.

Dans une perspective gramscienne, l'acte de libération est lié chez Fo au fait de récupérer le «folklore progressif» du peuple, à rebours d'une culture véhiculée par le pouvoir; toutefois, Fo n'adopte pas une posture historiciste, mais historiographique. Bien que se présentant comme médiéviste en affirmant faire reposer son discours, reflet d'un récit des luttes, sur des sources scientifiques, l'analyse desdites sources donne à comprendre que Fo opte pour le parti pris d'un médiévalisme identitaire présentant à tort le Moyen Âge comme portant en son sein les germes de la lutte des classes. Sous couvert de redonner à la culture des classes subalternes une place qu'elle aurait injustement perdue, Fo, en définitive, réécrit l'histoire. Inscrivant sa réflexion au cœur de la philosophie marxiste du langage⁴⁹, l'usage même de la langue participe de l'historiographie: par le contenu sémantique que fait entendre la voix du jongleur, mais aussi par la valeur sémiotique de la langue que Fo fait résonner en écho. En créant un langage emprunté aux jongleurs médiévaux et au langage de la fête tel qu'il est défini par Bakhtine⁵⁰, Fo restaure en effet une forme de parler de la place publique opposant le langage du peuple à celui du pouvoir, le discours populaire au discours institutionnel. Véritable phénomène idéologique, élément constitutif de la parabole politique, le langage traduit un antagonisme de classe. Indépendamment du sacré, c'est donc l'imagerie médiévale telle qu'elle est véhiculée qui contribue à la lutte révolutionnaire dont Fo porte l'étendard. *La ricotta*, placée sous le signe de «l'hyperbolisme positif, triomphal et joyeux⁵¹», fait, elle aussi, se refléter, à l'image du Moyen Âge tel qu'il était représenté dans l'Italie des années soixante, des éléments d'un médiévalisme tel que Bakhtine a pu le présenter. Selon le critique russe, ces spectacles avaient ainsi la particularité de légaliser le rire dans une société

⁴⁹ On renverra à l'ouvrage attribué à M. BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977.

⁵⁰ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970,

⁵¹ Ivi, p. 277.

qui pourtant l'évinçait du culte et de la conception du monde. Dans la conception médiévaliste qui prévaut à l'époque et au regard d'un système féodal qui, lui, aurait autorisé les parodies sacrées permettant, le temps de la fête, l'affranchissement de la piété et de la peur du divin, *La ricotta* agit alors comme une démonstration parfaite de l'autoritarisme de la société moderne. Si sacré est lié à subversion, c'est donc moins par la mise en scène du transcendant que par la réécriture du récit historique dans lequel celui-ci apparaît, et ce, dans une perspective matérialiste voyant dans l'activité humaine la promesse de l'accomplissement.

L'esthétique théâtrale et cinématographique de Fo et Pasolini révèle que le parti pris esthétique participe lui aussi à l'incarnation de leur posture idéologique. La manière qu'a Fo de «faire théâtre» et l'acte communicationnel autour duquel la représentation s'articule révèlent en effet les racines de son engagement et font de *Mistero buffo* un instrument politique au service de l'idéologie marxiste. Outre le contenu même de la pièce, les statuts de *Nuova scena* évoquent à cet effet la fonction perlocutoire conférée au théâtre: en lui assignant comme but de faire naître une société ayant mis un terme à la domination bourgeoise, c'est bien la finalité politique du spectacle qui compte pour Fo, et avec elle l'effet produit sur le public. En s'apparentant au théâtre d'agit-prop, au-delà d'une représentation du sacré prenant les contours d'une réactualisation du Mystère médiéval, *Mistero buffo* apparaît comme le transfert culturel d'une forme artistique trouvant son origine dans l'agitation politique d'une Russie soviétique imprégnée d'esthétique matérialiste. Un des rares points communs entre Fo et Pasolini: il semble que la Russie laisse également son empreinte dans l'esthétique du cinéaste. Le regard poétique que Pasolini porte sur le monde n'est à cet égard pas sans évoquer l'esthétique du critique littéraire russe Vissarion Belinski (1811-1848)⁵², pour qui poésie, contemplation, réalité et vérité sont liées⁵³. Le rapport de Pasolini à la caméra, son choix de faire tourner des acteurs qui incarnent dans la vie les valeurs qu'ils portent à l'écran, à l'image du jeune révolutionnaire espagnol, Enrique Irazoqui, ou de Susanna, la mère du réalisateur, elle-même ayant eu la douleur de pleurer la mort d'un fils, laisse en effet miroiter un art non pas détaché de la vie mais bien reflet d'une réalité qui serait l'essence même du beau, au sein de laquelle l'Homme agit, et qu'il transforme. En liant l'art au développement historique des rapports sociaux, le réalisateur confère par ailleurs à son film

⁵² V. BELINSKI, *Textes philosophiques choisis*, Éditions en langues étrangères, Moscou 1948.

⁵³ G. PLÉKHANOV, *L'art et la vie sociale*, trad. par A. Guillain et J. Fréville, Éditions sociales, Paris 1953, p. 51.

une utilité sociale. Ainsi se rapproche-t-il de l'esthétique réaliste telle que Nikolaï Tchernychevski(1828-1889)⁵⁴ en a jeté les bases, articulée autour d'un art à la fois vecteur d'utilité sociale et reflet de la beauté de la vie telle que l'Homme la rencontre dans le monde.

Entendu sous le prisme d'un dialogue avec l'esthétique réaliste, le rapport à la réalité de Pasolini traduit ce qui, de prime abord, peut apparaître comme une forme d'ambiguïté, le poète oscillant entre idéalisme et matérialisme. Toutefois, au-delà de cette opposition paradigmatique, le rapport du poète à l'art est empreint d'une spiritualité qui n'en rejette pas pour autant le politique, et se distingue alors de la conception de Claudel pour qui l'art manifeste la divinité.

En inscrivant des positions idéologiques par le biais de spectacles articulés autour d'une conception matérialiste de l'histoire, et par rebond, de l'art, Fo et Pasolini confèrent à leurs représentations une fonction libératrice. De la même façon, lorsqu'il parle de *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir* et des *Mouches* comme étant écrites dans l'idée d'apporter espoir et élan de liberté pour la première, force de résistance à la morale asservissante de Vichy pour la seconde, Sartre lie ses pièces à un idéal de libération, une libération qui passe elle-même par l'articulation de sa pensée philosophique. La visée eschatologique des œuvres de Sartre, Pasolini et Fo fait donc partie intégrante de la création et de l'esthétique de leurs spectacles. Le public visé, différent chez chacun des auteurs, laisse par ailleurs se refléter le biais par lequel l'activité humaine nécessaire au mouvement de l'histoire a été pris. En effet, Sartre mobilise non pas le peuple mais des individus constituant une élite pensante et agissante; chez Fo, le public est tel que le peuple est décliné par Gramsci - *popolo, massa, i semplici*-, alors que Pasolini touche plutôt des intellectuels avertis.

S'il est entendu que le processus de libération est conduit par une lutte voyant le renversement de la classe bourgeoise par le peuple, la conception de la notion de bourgeoisie varie selon qu'elle est entendue par Sartre, Pasolini ou Fo. Considérée comme une entité coercitive chez Fo, comme un principe désacralisant car entièrement lié à la matière chez Pasolini, ou comme un pouvoir aliénant chez Sartre, la lutte s'articule *de facto* autour d'axes différents: pour la libération et la dignité du peuple chez Fo, contre la société de consommation chez Pasolini, pour la liberté de l'Homme chez Sartre. Cliché idéologique auquel elle s'oppose, la notion de peuple nécessite elle aussi d'être définie afin de saisir l'idée existant derrière la vocation

⁵⁴ TCHERNYCHEVSKI, *Textes philosophiques choisis*, trad. par Alice Orane, Rodov, Piatigorski, Éditions en langues étrangères, Moscou 1957.

messianique qui lui est attribuée. Le cinéma de Pasolini s'articule autour d'un peuple entendu comme un corps social que le réalisateur sacralise, sacrifié dans ses premiers films sur l'autel du profit et présenté comme dernier pôle de résistance contre un capitalisme galopant. S'il n'est plus martyrisé dans *Teorema*, il reste toutefois sacrifié, non par la voie de la souffrance, mais par celle de l'hédonisme et du plaisir lié au fait de devenir possesseur des moyens de production. De toutes ces figures sacrifiées, seule Emilia, figure non pas du monde ouvrier mais de la paysannerie, reste sacrée, signant ainsi le clivage existant dans l'esprit de Pasolini entre le monde paysan et le monde ouvrier. En articulant la vocation messianique du peuple autour de la paysannerie, présentée comme le reflet de l'âme russe, Pasolini met au cœur de la lutte des classes un peuple empreint de spiritualité, renversant ainsi la conception d'un matérialisme historique exempt du divin. Fo procède lui aussi à la mythification d'une collectivité détentrice d'une vérité populaire au regard de la présence de l'image du fou dans *Mistero buffo*, chez qui on devine le «semplice» de Gramsci, voix de la vérité mais aussi reflet du populisme russe, le «narodnicestvo» mettant au cœur de la lutte des classes un peuple pourvu d'une spiritualité. Si Berdiaeff⁵⁵ relève que le culte du «narod» porterait atteinte à la liberté individuelle, la libération de l'Homme étant conditionnée à l'adhésion à la masse et à son incarnation dans le corps des prolétaires, Sartre résout ce problème avec l'existentialisme athée. En faisant la transition entre le peuple en tant que masse d'individus objectivés autour de leur existence sociale et l'homme en tant qu'individu, sa pensée philosophique concilie en effet activité humaine et liberté. Ainsi, en mettant à l'origine de l'action de Bariona un rapport colon-colonisé, Sartre laisse transparaître en filigrane une dialectique dominé-dominateur qui trouve son issue dans l'action non pas subie, mais choisie, de Bariona. L'empreinte existentialiste qui marque le Mystère de Noël de Sartre fait ainsi du chef du village un acteur à part entière de l'Histoire puisque sa décision de ne pas tuer le Christ détermine l'histoire de la chrétienté. Le peuple n'a de son côté aucune vocation messianique: à aucun moment Sartre ne désigne celui-ci comme étant un élément vecteur d'espoir. C'est Bariona face à son peuple qui apporte l'espoir en surpassant la douleur, à l'image d'ailleurs du titre de la pièce. De la même façon, dans *Les Mouches*, les habitants d'Argos n'ont aucun pouvoir décisionnel ni révolutionnaire: c'est bien Oreste et lui seul qui transcende la culpabilité et le remords au point de pouvoir emporter avec lui les mouches lorsqu'il quitte la cité. À l'évidence, Sartre ne pense pas en termes de masse:

⁵⁵ N. BERDIAEFF, *L'Esprit de Dostoïevski*, trad. du russe A. Nerville, Stock, Paris 1946.

c'est à l'Homme qu'il donne les moyens de la lutte. Si la libération passe par l'activité humaine, elle ne procède pas du collectif mais bien de l'individu. En mettant au centre de sa philosophie l'ontologie du sujet individuel, Sartre se positionne à rebours du déterminisme sociologique de la lutte des classes propre au marxisme; avec l'existentialisme, il parvient cependant à concilier libre détermination, activité humaine et masse. Par l'élaboration de son principe philosophique traduit dans un théâtre de situations, Sartre donne à l'Homme les moyens de se penser acteur de l'Histoire à partir de sa subjectivité propre et en engageant une transcendance endogène à lui-même. C'est par l'expression de sa liberté absolue que l'Homme atteint la libération; vecteur d'espoir et d'accomplissement, inscrit dans une visée eschatologique, l'existentialisme athée de Sartre conserve donc un caractère spirituel, bien que mû par une visée matérielle.

Révlée par un imaginaire tantôt chrétien, tantôt légendaire, tantôt païen, la polyphonie des voix de Claudel, Sartre, Pasolini et Fo manifeste le caractère à la fois polysémique et polymorphe du sacré. La notion est en effet propre à faire se miroiter le rapport que chaque auteur entretient avec le monde, mais aussi son lien avec un transcendant qui n'a rien d'univoque, chacun ayant placé son Absolu à sa mesure. Les voix des auteurs ont également démontré que le sacré déjoue le paradigme et, plus encore, est propre au renversement, puisqu'il admet une dialectique axée autour d'une réversibilité des valeurs définissant communément le sacré par opposition au profane.

Incarnée pourtant dans le spectacle tout en étant impénétrable au regard, une autre facette du sacré a pu être appréhendée, non pas par les sens, mais par l'Esprit. Celle-ci s'est manifestée par effet d'analogie du fait de la valeur symbolique et parabolique exprimée par la représentation, et par l'esthétique de la mise en scène. L'analyse de l'acte et du sens de la création chez chaque auteur a par ailleurs révélé un autre reflet du sacré, articulé autour d'un élan à l'origine du processus ayant donné naissance aux œuvres et qui, même chez des auteurs qui se déclarent athées comme Sartre, ou «non croyants» comme Fo, sont empreintes d'une spiritualité, ou d'un génie laissant présager une forme de transcendance.

Tout comme la manifestation du sacré dans les spectacles est plurielle et pluri forme, son incarnation s'est révélée multiple: de la scène, lieu de résonance du «sacré», le spectacle s'incarne en effet dans son époque, et plus largement dans l'Histoire. Une histoire sujette à des tensions dans lesquelles s'inscrivent les œuvres étudiées sans qu'on puisse toutefois en déduire une ligne de force propice à expliquer les choix des auteurs – si

ce n'est celui de mettre en scène l'intangibile et l'innommable pour exprimer l'indicible: cette histoire d'amour extraconjugal qui habite Claudel et qu'il se doit de taire, cette invitation à l'espoir qui se transmet par Sartre aux prisonniers du Stalag XIID, puis cet appel à la libération dans Paris occupé, cette mise en garde de Pasolini contre une Italie conduite par la Démocratie chrétienne mais ayant perdu l'idéal de pauvreté évangélique après avoir été gagnée par la consommation de masse, ou encore cet esprit de révolte que Fo fait souffler en faveur de la lutte des classes dans une société transalpine usant volontiers de la censure dans le cadre culturel. Loin d'être coercitif, le sacré se fait donc subversif. Subversif encore chez Claudel, lorsqu'il s'érige en rempart contre un scientisme vidant le monde de toute charge symbolique et de toute spiritualité, chez Sartre, Pasolini et Fo, lorsque le Salut n'arrive plus de la main de Dieu, mais de l'activité des Hommes. Face à un pouvoir liberticide, Sartre invite en effet l'individu à ne se laisser imposer aucune autre forme de transcendance que celle qu'il doit se reconnaître à lui-même, tandis que le sacré est chez Pasolini un rempart contre un matérialisme qu'il juge dévastateur, et qu'il permet chez Fo de prendre l'Histoire à rebours, afin d'inverser les pouvoirs.

Au terme de cette étude, il appert que chaque auteur, indépendamment qu'il soit défini comme «croyant», «non croyant», ou encore «athée», a un rapport à la spiritualité qui infuse son œuvre et son rapport au monde. Celle-ci se traduit par la notion de salut évoluant d'un accès individuel à la Grâce chez Claudel, à un salut collectif chez Sartre, Pasolini et Fo, tandis que celui-ci apparaît avec une pensée eschatologique articulée tantôt autour d'un messianisme du peuple, tantôt sous l'angle d'une libération qui serait l'œuvre de l'Homme - l'existentialisme athée proposant en définitive à l'individu les moyens de sa propre lutte. Cette articulation entre activité humaine et idéal de libération ouvre des perspectives en termes de réflexion d'autant plus fécondes que, loin de n'être circonscrite qu'aux auteurs du corpus, elle prend racine dans un courant de pensée inscrit dès le début du XIX^e siècle, liant pensée sociale, paroles évangéliques et matérialisme historique, révélant la fragilité d'une pensée articulée autour d'une opposition paradigmatique, rappelant ainsi l'importance de la nuance et du symbole.