

LE JONGLEUR ET LE PEUPLE



FORMES-SENS DU THÉÂTRE DE MONOLOGUES DE DARIO FO

Mémoire de Lettres Modernes

Marine BACHELOT

Sous la direction de M. Didier PLASSARD

Université de Rennes 2

Septembre 2000

Sommaire

Introduction	1
I – PARADOXES SANS GROTESQUE	9
A – Mystère pour démystification	10
1° Histoires renversées contre valeurs qui tiennent debout	12
a) <i>Retournement et paradoxe grotesque</i>	13
b) <i>Blasphèmes contre Dieu le père</i>	17
c) <i>Miroir de la raison et de la juste mesure : l'humanisation du sacré</i>	20
d) <i>L'humain sacré</i>	23
2° De la dédramatisation à la théâtralité	28
a) <i>Ethique de l'épique</i>	28
b) <i>Distanciation assurée par la structure en deux volets du monologue</i>	29
c) <i>Les techniques épiques du jongleur</i>	31
d) <i>Le chemin de la théâtralité</i>	33
B – Lecture guidée vers l'imagination	38
1° Catégories de la lecture guidée dans le prologue	39
a) <i>Exposition du thème et de l'intrigue</i>	39
b) <i>« Attento a l'allegoria ! »</i>	39
c) <i>Leçon d'histoire et leçon de théâtre : le contexte et les à-côtés (orientés) de la fable</i>	41
2° Les caractères de la représentation : appel à l'activité et à l'imagination du spectateur	49
a) <i>Suivez le geste !</i>	50
b) <i>La langue du jongleur, réservoir d'images et d'imaginaire</i>	52
c) <i>Le discours de l'imagination</i>	56
II – LE MANIFESTE DU CORPS	65
A – Le sens de la corporalité	66
1° Le corps affirmé et célébré dans son principe	69
a) <i>Quelques corps grotesques</i>	69
b) <i>Et la chair se fit verbe...</i>	73
2° Le corps attaqué dans son principe : entravé, bafoué, opprimé, censuré	78
a) <i>Des lois menaçant le corps</i>	79
b) <i>Satire et caricature : le corps « chargé »</i>	85
3° Un corps comique sous-tendu par le tragique	87
a) <i>Impact du « grotesque tragique »</i>	88
b) <i>La catharsis comique</i>	89
c) <i>Le choix d'en rire</i>	91
d) <i>Une antique parenté</i>	92

4° Génèses et naissances : la prise de conscience passe par le corps	94
a) <i>Naissances et enfances : un thème populaire</i>	94
b) <i>La naissance comme prise de conscience</i>	96
c) <i>Temps, mythe, histoire</i>	98

B – Le corps du jongleur : du corps de l'acteur au corps de la communauté 103

1° Corps communiquant	103
a) <i>Un jongleur sans cabrioles</i>	103
b) <i>Corps-lien et corps-synthèse</i>	106
c) <i>Le spectateur corporellement dépendant... de l'acteur</i>	107
d) <i>Les voix du peuple</i>	109
2° Une évidente identification messianique	111
a) <i>« Di tutto il suo corpo faceva parola... »</i>	111
b) <i>Messies et messages rénovés</i>	115
3° Un rapport mystique avec le corps de l'acteur ?	117
a) <i>Fo, « chamane terroriste »...</i>	117
b) <i>Un acteur sain dans un théâtre pauvre</i>	119
c) <i>Un corps mémoire</i>	120

III – DES FORMES-SENS AU FIL DU TEMPS 124

A – Les conditions de la représentation : des théâtres de banlieue aux portiques de l'Ombrie 125

B – L'usage de l'iconographie : de l'utilisation à la production des images 129

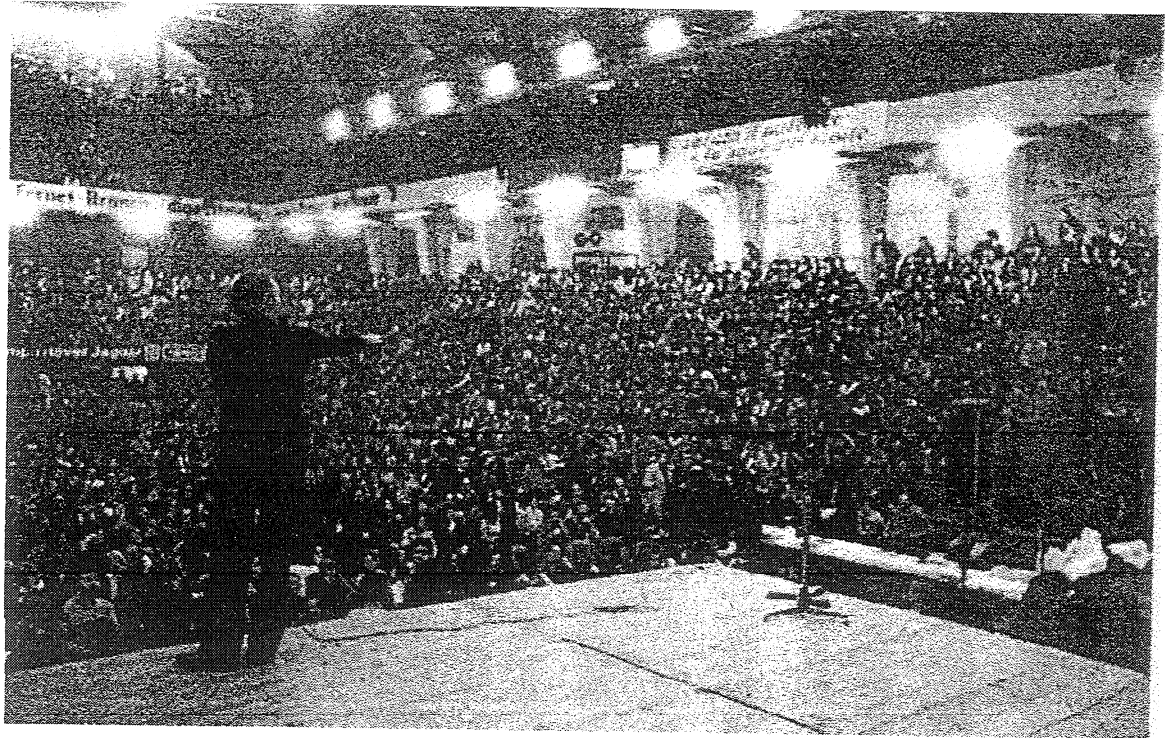
C – *La carovana contro le stragi impunte* : une manifestation-procession, des images pour la mémoire 133

Conclusion 138

Annexes

BIBLIOGRAPHIE

Source des illustrations



Mistero Buffo au Palalido, 1975

NOTES LIMINAIRES

Notes de bas de page: références bibliographiques

M.B. : Dario Fo, *Mistero Buffo*, Einaudi, Collezione Stile Libero, Torino, 1997

M.B. fr : Dario Fo, *Mystère Bouffe*, Dramaturgie, Paris, 1984

L.S.J.F. : Dario Fo, *Lu Santo Jullàre Francesco*, Einaudi, Collezione Stile Libero, Torino, 1999

M.B. vidéo, I, 1977: cassette vidéo *Mistero Buffo*, Parte I, Einaudi, Torino, 1997

L.S.J.F. vidéo, 1999 : cassette vidéo *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, Torino, 1999

(Archivio Ctfr) : Archivio della Compagnia Teatrale Fo-Rame

Cette mention indique que les documents cités proviennent des Archives de la Compagnie Théâtrale de Dario Fo et Franca Rame, situées à Milan, et consultables par quiconque fait des recherches.

(Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : Ce type de référence indique qu'il s'agit d'extraits d'entretien avec Dario Fo (enregistrement cassette), quand j'ai eu l'occasion cette année de le rencontrer et de l'interroger.

Note sur les références vidéo:

La vidéo de référence du spectacle *Mistero Buffo* utilisée dans notre étude est la version enregistrée de décembre 1976 à mars 1977 à la Palazzina Liberty à Milan, pour être retransmise à la télévision italienne RAI 2 en avril-mai 1977. Il existe des versions plus récentes (1991), mais celle-ci est particulièrement intéressante en regard de notre problématique, puisqu'elle est enregistrée en présence du public d'un quartier populaire de Milan où se trouve la Palazzina Liberty, Dario Fo et Franca Rame occupant le lieu à l'époque.

La vidéo de *Lu Santo Jullare Francesco* a été enregistrée à Spolète en juillet 1999, lors de la présentation du spectacle au Festival des Deux Mondes.

Notes de bas de page: traduction française des citations en langue originale

La référence de la traduction française est indiquée entre crochets à la fin du passage traduit. Par exemple: [**M.B.** fr, p 0]

L'absence de référence de traduction française à la fin du passage traduit signifie que c'est moi-même qui ai fourni la traduction - avec toutes les approximations, les inélégances, voire les erreurs qu'elle peut contenir, n'étant pas italianiste de longue date. Dans les éditions originales des textes de Dario Fo, le texte en dialecte et le texte en italien sont en vis-à-vis. Je me suis basée sur la version italienne pour fournir la traduction française des passages cités en dialecte.

Introduction

« Le Prix Nobel de Littérature est attribué à Dario Fo, parce que, dans la tradition des jongleurs médiévaux, il raille le pouvoir et restitue la dignité aux opprimés. ¹ »

Tel se présente le communiqué de presse de l'Académie de Suède, quand, en octobre 1997, celle-ci choisit Dario Fo comme lauréat du Prix Nobel de Littérature, créant une véritable surprise. En Italie la nouvelle provoque des réactions d'enthousiasme chez les uns, de vexation chez d'autres, parfois de perplexité. Dario Fo qui a toujours été une personnalité polémique dans son pays, sera un Prix Nobel controversé, pas tant cette fois par ses détracteurs et ennemis traditionnels (la droite, l'Eglise conservatrice) que par ceux qui émettent des doutes sur le caractère « littéraire » de son oeuvre. Mais là n'est pas notre débat, heureusement (il serait bien long d'aborder tous ceux qui touchent à Dario Fo et d'y répondre...).

Comment se fait-il que l'Académie suédoise assimile si exclusivement Dario Fo à la « tradition des jongleurs des médiévaux » et lui reconnaisse une fonction aussi emblématique ? Elle aurait pu définir Dario Fo plus explicitement, parler de l'homme de théâtre complet, auteur, comédien et metteur-en-scène, de l'artiste et du militant infatigable, détailler l'œuvre et la production théâtrale, qui, dans leur ensemble, répondent effectivement à l'axe synthétique retenu par l'Académie du Nobel : le théâtre de Dario Fo, l'aventure théâtrale de Dario Fo et Franca Rame depuis les années 60-70, s'attachent à démasquer le jeu du pouvoir dans toutes ses dimensions, et à lutter avec ceux qui en sont les victimes, avec l'arme du comique et de la satire, éclats de rire autant que de colère. Mais la référence au jongleur médiéval provient d'une partie bien délimitée de la production de Fo, qui oblige à laisser de côté les comédies, les farces,

¹ En italien : « Il Premio Nobel per la Letteratura viene assegnato a Dario Fo perché, nella tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere e restituisce la dignità agli oppressi ». La traduction française officielle étant : « Le prix Nobel de Littérature est attribué à Dario Fo, parce que, dans la tradition des bateleurs médiévaux, il fustige le pouvoir et restaure la dignité des humiliés. »

les spectacles collectifs et militants¹. Le « théâtre de jongleur », c'est, restrictivement, le théâtre de monologues, d'acteur unique de Fo : il campe seul sur la scène et fait le spectacle. L'identification a donc fonctionné au point de devenir symbolique de toute l'œuvre. Mais il est surtout amusant -et symptomatique- que Fo soit ainsi rattaché à une tradition qu'il a lui-même ramenée au jour, celle du « jongleur », modèle redécouvert dans la culture médiévale et réinventé à la scène. ...

C'est en 1969, avec *Mistero Buffo*, spectacle-manifeste, que Fo endosse pour la première fois l'habit du jongleur. *Mistero Buffo* se définit comme un collage, une suite de morceaux théâtraux assumés par Fo, acteur unique occupant la scène vide sans costume ni accessoires. Le spectacle naît de recherches sur la culture populaire médiévale : « mystères », textes de représentations sacrées, jongleries, versions populaires des Evangiles, récupérés et réélaborés par Fo, y sont présentés et représentés au public, suivant une intention claire :

Mistero Buffo non è il risultato di una ricerca astratta, libresca, sulla cultura popolare del Medioevo ; è prima di tutto la possibilità di ritrovare la propria cultura, attraverso la storia passata del popolo, attraverso le sue lotte. I « misteri » medioevali che Dario Fo ha ricostruito attraverso anni di ricerca, si inseriscono in « un'altra visione del mondo » : quella della storia fatta dal popolo, vissuta dal popolo stesso, in opposizione alla Storia raccontata dalle classi dominanti. Nel Medioevo, il popolo si esprimeva attraverso le « rappresentazioni sacre », attraverso la voce dei « giullari ».²

Fo reprend donc le modèle du jongleur et le répertoire sacré médiéval pour donner aux spectateurs, peuple d'aujourd'hui, la « possibilité de retrouver sa culture ».

Trente ans plus tard, en 1999, on retrouve la même structure dramaturgique dans l'ultime spectacle de Fo consacré à François d'Assise, *Lu Santo Jullare Francesco*, et un fil directeur semblable : il s'agit d'une fabulation sur la vie du saint, qui s'appuie sur des épisodes mal connus de sa biographie (car effacés ou faussés dans la culture

¹ Pour une biographie de Dario Fo, que nous ne réaliserons pas dans cette introduction, et une liste des œuvres, se reporter aux annexes.

² (Fo, *Mistero Buffo*, Bertani, Verona, 1977, Nota redazionale, p VII) : « Mistero Buffo » n'est pas le résultat d'une recherche abstraite et livresque sur la culture populaire du moyen âge ; c'est avant tout la possibilité de retrouver sa propre culture, à travers l'histoire passée du peuple, à travers ses luttes. Les « mystères » médiévaux que Dario Fo a reconstruit à travers des années de recherche s'insèrent dans « une autre vision du monde » ; celle de l'histoire faite par le peuple, vécue et racontée par le peuple lui-même, en opposition à l'Histoire racontée par les classes dominantes.[...] Au moyen âge, le peuple s'exprimait à travers les « représentations sacrées », à travers la voix des « jongleurs ».

officielle de l'Eglise¹), sur des fables populaires recueillies dans les campagnes d'Ombrie.

Cette fois, Fo, rebondissant sur une déclaration de Francesco qui s'était autodéfini « jongleur de Dieu », veut restituer définitivement au saint d'Assise son identité de jongleur, et rendre cette image rétablie aux spectateurs, à la culture.

Entre temps, Fo n'a cessé de créer des spectacles de monologues, utilisant toujours le modèle du jongleur-fabulateur. Nous utiliserons pour notre étude, outre les deux textes déjà cités, la *Storia della Tigre e altre storie* (1979), *Fabulazzo osceno* (1982), et la plus récente *Bibbia dei Villani* (1996). Dans ces spectacles, Fo poursuit ses recherches et ses réinventions à partir de récits populaires, mythiques, historiques et pseudo-historiques, selon le même axe idéologique : affirmer la culture populaire tout en démasquant la culture dominante.

Si le jongleur médiéval, jusqu'à présent, apparaît dans l'univers de Fo comme une figure emblématique qui « raille le pouvoir et restitue la dignité aux opprimés », qu'en disent les historiens du théâtre ? La réalité historique établie est moins catégorique sur le personnage du jongleur. Précisons dès maintenant que le terme de « jongleur » est assez peu usité en français, le sens moderne du mot ayant occulté l'acception ancienne (alors que l'italien possède deux mots distincts : *giullare* et *giocoliere*). Il est parfois traduit par « bateleur ». Le mot « jongleur » dérive du latin *joculator*, « rieur, railleur, bon plaisant ». En vérité, le jongleur médiéval est un personnage assez difficile à définir et à délimiter. Edmond Faral propose une définition qui reconnaît comme jongleurs « tous ceux qui fond profession de divertir les hommes ² ». L'Italien Luigi Allegri préfère celle de Menéndez Pilal, qui insiste sur la dimension spectaculaire : les jongleurs sont « tous ceux qui gagnent leur vie en agissant devant un public ³ ». Une autre définition de Faral, plus illustrative, met en avant la polyvalence et l'aspect multiforme du jongleur :

Un jongleur est un être multiple ; c'est un musicien, un poète, un acteur, un saltimbanque ; c'est une sorte de préposé aux plaisirs à la cour des rois et des princes ; c'est un vagabond qui erre

¹ L'historiographie contemporaine a bien mis en avant l'image faussée du saint qui fut transmise après sa mort, notamment par l'établissement d'une biographie officielle, la *Leggenda Maggiore*, qui eut pour corollaire la destruction partielle et la disparition pendant des siècles de tous les documents et témoignages antérieurs, écrits durant la vie du saint

² Edmond Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Slatkine, Genève, 1987, p 2 (ou Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma, 1988, p 62)

³ Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, p 62

par les routes et donne des spectacles dans les villages ; c'est le joueur de vielle qui, à chaque étape, chante les chansons de geste aux pèlerins ; c'est le charlatan qui amuse la foule au croisement des routes ; c'est l'auteur et l'acteur des spectacles qui se donnent les jours de fête à la sortie de l'église ; c'est le meneur des danses qui font danser la jeunesse ; c'est le joueur de trompette qui scande la marche des processions ; c'est l'affabulateur, le chanteur qui égaye les festins, les noces, les veillées ; c'est le cavalier qui volte les chevaux ; l'acrobate qui danse sur les mains, qui joue avec des couteaux, qui traverse les cercles de courses, qui mange le feu, qui fait le contorsionniste ; le saltimbanque fanfaron et imitateur ; le bouffon qui fait l'idiot et dit des grossièretés ; le jongleur est tout cela et bien autre chose encore.¹

Le jongleur est donc capable de tout faire, n'importe où et pour tout le monde ; ou plus exactement, les jongleurs sont partout, là où il y a du monde. L'archétype du jongleur défini par Fo pour son théâtre est beaucoup plus restrictif ; mais s'appuie également sur la définition d'un historien :

Fin dal Mille, il giullare andava in giro per i paesi, per le piazze a recitare le sue clowneries, che erano delle vere e proprie tirate grottesche contro i potenti. Perfino un storico reazionario come Ludovico Antonio Muratori riconosce che il giullare era una figura « che nasceva dal popolo, che dal popolo prendeva la rabbia per ritrasmettergliela, mediata dal grottesco ». ²

Ce modèle de jongleur, emblématique porte-parole du peuple, Fo ne manque pas de le nuancer, non pas dans ses spectacles, qui reposent sur la figure archétypale, mais lors d'interventions ou de séminaires sur le théâtre :

Je ne voudrais pas créer d'équivoque sur le rôle du jongleur en en faisant l'emblème d'une révolte constante contre le pouvoir, l'instigateur d'une prise de conscience dans le petit peuple, une sorte d'intellectuel à temps plein, exclusivement voué à la formation culturelle des classes exploitées. Non s'il vous plaît ! Il y avait des jongleurs qui étaient du côté du peuple, mais il y en avait aussi au service exclusif du pouvoir, réactionnaires et conservateurs.³

En somme, le « jongleur » de Dario Fo est un modèle qui se base sur des sources historiques dont il ne nous revient pas de juger la fiabilité, mais qui est bien sûr une réélaboration, un renforcement, une réinvention (pour cette raison, nous écrirons désormais le *jongleur médiéval* pour faire référence au modèle historique, et le *jongleur* tout court, pour désigner soit l'archétype du jongleur véhiculé par Fo, soit Fo lui-même). Le jongleur tel qu'il est défini par Fo est avant tout programmatique et symbolique de sa propre démarche. Encore davantage quand Fo oppose le jongleur au

¹ Edmond Faral, *op. cit.*, p 1 (ou Luigi Allegri, *op. cit.*, p 61)

² Dario Fo cité par Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1997, p 124 : « Jusqu'à l'an Mille, le jongleur allait dans les villages, sur les places pour réciter ses clowneries, qui étaient de véritables tirades grotesques contre les puissants. Même un historien réactionnaire comme Ludovico Antonio Muratori reconnaît que le jongleur était une figure qui naissait du peuple, qui du peuple prenait la colère pour la rendre ensuite au peuple, médiatisée par le grotesque. » (voir aussi : *M.B.*, p 12)

³ Dario Fo, *Le Gai savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990, p 124

bouffon : la différence entre les deux figures tient au rapport entretenu avec le pouvoir, et au cadre de la représentation qu'il implique. Le bouffon travaille toujours pour un prince, un seigneur, au sein d'une cour (on dit bien « le bouffon du roi »), quand le jongleur est un itinérant, qui traverse les villes, joue sur des lieux publics devant la population, et occasionnellement dans des cours privées. Le bouffon, par sa situation de dépendance, se doit de faire rire les puissants, quand le jongleur a la possibilité de faire rire contre les puissants. La nature du rire et les moyens à employer diffèrent donc du tout au tout. Cette distinction entre bouffon et jongleur, Fo s'en sert pour illustrer et symboliser la rupture qu'il opère en 1968, décidant avec Franca Rame de quitter le circuit institutionnel des théâtres pour entrer dans des circuits alternatifs et jouer pour un autre public¹. De plus en plus conscient du rôle politique de « bouffon de la bourgeoisie » qui lui est attribué, de l'inutilité de faire rire le public des théâtres qui se laisse fustiger pour le plaisir de se sentir « démocrate », et de la liberté finalement limitée dont il dispose, Dario Fo, dans le contexte national et international des luttes de 1968, change donc d'optique et de programme : il décide de devenir « *un jongleur du peuple au milieu du peuple, dans les quartiers, dans les usines occupées, sur les places, dans les marchés couverts, dans les écoles* »². Se proclamer ainsi « jongleur » signe un consensus avec ce nouveau public qu'il veut atteindre : le peuple...

La notion de « peuple », délicate à manier, est employée, on s'en est rendu compte, plus qu'abondamment chez Fo. Tout d'abord, il faut préciser que pour l'acteur le « peuple » semble une réalité absolument transhistorique, qui relève d'une vision de la société divisée en classes, ce qui lui permet de passer très naturellement du peuple médiéval au peuple d'aujourd'hui. Ainsi, à une question volontairement naïve, « *Cos'è il popolo ?* », ('Qu'est-ce que le peuple ?'), Fo répond en évoquant le peuple médiéval du temps de San Francesco :

Sono i minori, la classe che si guadagnava il pane, col sudore, col lavoro, col lavoro manuale soprattutto, con l'intelligenza... Sono gli artigiani, gli operai, i tessitori... I minori rispetto ai maggiori : i

¹ En 1968, Dario Fo et Franca Rame créent l'association *Nuova Scena*, et présentent leurs spectacles dans le circuit alternatif de l'ARCI, association culturelle gérée par les partis de gauche, notamment le Parti Communiste Italien. En 1970, après des frictions de plus en plus vives avec le PCI, Fo et Rame fondent le collectif théâtral *La Comune*, et mettent en place un nouveau circuit, distinct de celui de l'ARCI (se reporter à la biographie en annexe)

² Dario Fo, cité dans l'article de J.Guinot et F.Ribes, *Le métier d'acteur, paradoxe du théâtre politique*, 1983 (en annexes de *M.B.* fr, p 167)

maggiori sono quelli in proprietà, quelli che avevano le terre, nobili, aristocratici, mercanti, possessori...¹

« *E oggi ?* » ('Et aujourd'hui ?') :

È lo stesso ancora, perché cosa ha cambiato ? Ci sono ancora gli operai, ci sono ancora i contadini, la gente minore. Sono moltissimi. In una nazione come l'Italia, come la Francia, sono il 40 % della popolazione. Poi ci sono gli intermedi, gli impiegati, poi i dottorati, gli studenti, che però anche loro di fatto non hanno potere perché non hanno voce in capitolo. La classe dirigente è limitata a neanche 10% della popolazione –compreso i medici, gli avvocati... Compreso quelli che sono i più ricchi, che appaiono di più, sono quelli che vediamo ogni volta e non pensavamo che ci sono intere regioni dove la gente non appare mai. Anche nelle città, a parte che i ricchi non sono neanche più in città. La città è composta di artigiani, piccoli mercanti, operai, poi intellettuali... Poi ci sono tutti i provenienti dall'Africa, dall'Oriente, sono già in 2 milioni in più in Italia. Sono sottoproletariato addirittura.[...]²

L'entité « peuple » désigne en somme le plus grand nombre, l'ensemble de la population, exclue la classe supérieure et dirigeante (c'est d'ailleurs le sens que prend le terme au XI-XIIIème siècle, avec le mot de vulgaire *pöple*, « peuple »³). Cela sous-entend que le peuple partage une condition commune : celle de l'oppression par la classe dirigeante, quelle qu'en soit la nature et quelque soit l'époque. Le terme de « peuple » fait encore appel à une autre dimension fondamentale chez Fo: celle d'une « culture commune ».

L'acteur pose le postulat d'un peuple médiéval possédant une culture propre, qui a été effacée, et entend, par l'intermédiaire d'une « jonglerie populaire », la retransmettre, la restituer au « peuple » d'aujourd'hui.

Cependant, au théâtre, le seul « peuple » en présence se définit *a priori* comme une simple assemblée de personnes disparates, un public. Bien sûr *Mistero Buffo* est un

¹ (Questions à Dario Fo, Brescia, décembre 1999) : « Ce sont les « mineurs », la classe qui gagnait son pain à la sueur de ses mains, par le travail, le travail manuel avant tout, par l'intelligence... Ce sont les artisans, les ouvriers, les tisserands... Ce sont les « mineurs », par rapport aux « majeurs » : les « majeurs » sont ceux qui possèdent quelque chose, ceux qui avaient des terres, les nobles, les aristocrates, les marchands, les propriétaires... »

² (ibidem) : « C'est la même chose aujourd'hui, qu'est-ce qui a changé ? Il y a encore les ouvriers, il y a encore les paysans, les petites gens. Ils sont extrêmement nombreux. Dans une nation comme l'Italie, comme la France, ils représentent 40% de la population. Ensuite il y a les intermédiaires, les employés, puis les diplômés de l'université, les étudiants, qui cependant eux non plus n'ont pas de pouvoir puisqu'ils n'ont pas voix au chapitre. La classe dirigeante se limite à à peine 10% de la population – compris les médecins, les avocats... Compris tous ceux qui sont les plus riches, qui apparaissent le plus, ce sont ceux qu'on voit tout le temps et on ne soupçonne pas qu'il y a des régions entières où les gens n'apparaissent jamais. Dans les villes également, à part que les riches n'habitent même plus dans les villes. La ville est composée d'artisans, de petits commerçants, d'ouvriers, puis d'intellectuels... Et puis il y a tous les immigrants qui viennent d'Afrique, d'Asie, ils sont déjà plus de deux millions en Italie. Ils constituent même un sous-prolétariat.

³ Dictionnaire Petit Robert 1, « PEUPLE », II, 2°

spectacle dont l'aventure a commencé dans des lieux alternatifs, devant un public auquel il était adressé, devant un public certes plus populaire et prolétaire que celui des théâtres institutionnels, devant un public *de gauche* en tout cas.

Mistero Buffo se désigne comme un spectacle adressé au peuple. Il se désigne également comme un théâtre d'expression et de tradition populaire, provenant du peuple (son sous-titre est « *Giullarata popolare* » ; 'Jonglerie populaire'). La tradition en question remontant à plusieurs siècles en arrière, l'enjeu est celui du passage, de la transmission, de la reconnaissance de cette tradition populaire par le public. Il s'agit, dans le moment de la représentation, de constituer les membres du public en membres d'un peuple, se reconnaissant dans la culture commune qui leur est présentée. Un seul et unique acteur, Dario Fo, est au centre de ce processus ambitieux, devant transmettre, communiquer, convaincre, unifier.

C'est ce processus que nous proposons d'analyser, en nous penchant sur les ressources et moyens que Dario Fo déploie, et qu'on nommera « formes-sens ». « Formes-sens », parce que quoique toute forme soit censée faire sens, la chose est particulièrement vraie et construite dans le théâtre de monologues de Fo. Les formes-sens sont donc l'ensemble des choix et formes dramaturgiques (c'est-à-dire les choix de composition, de représentation, de communication, avec les procédés et techniques qui les desservent) contenus dans le théâtre de Fo.

A partir de la récupération du personnage du jongleur, quelles formes-sens Dario Fo met-il en œuvre dans son théâtre de monologues pour réaliser son projet de restitution d'une tradition et d'une culture populaires ? En regard de ce projet, quelles sont les réussites incontestables, les ambiguïtés décelables, les évolutions et réutilisations de ces formes-sens ?

La première partie se propose d'explorer le théâtre du jongleur à partir de l'axe du paradoxe et de mettre en avant les étonnants mouvements paradoxaux par lesquels Fo arrive à ses fins. Nous aurons ainsi l'occasion d'expliquer le système des récits du jongleur, ainsi que le système de représentation de l'acteur unique. Et d'analyser les utilités de la structure en deux volets du monologue et de ses composantes.

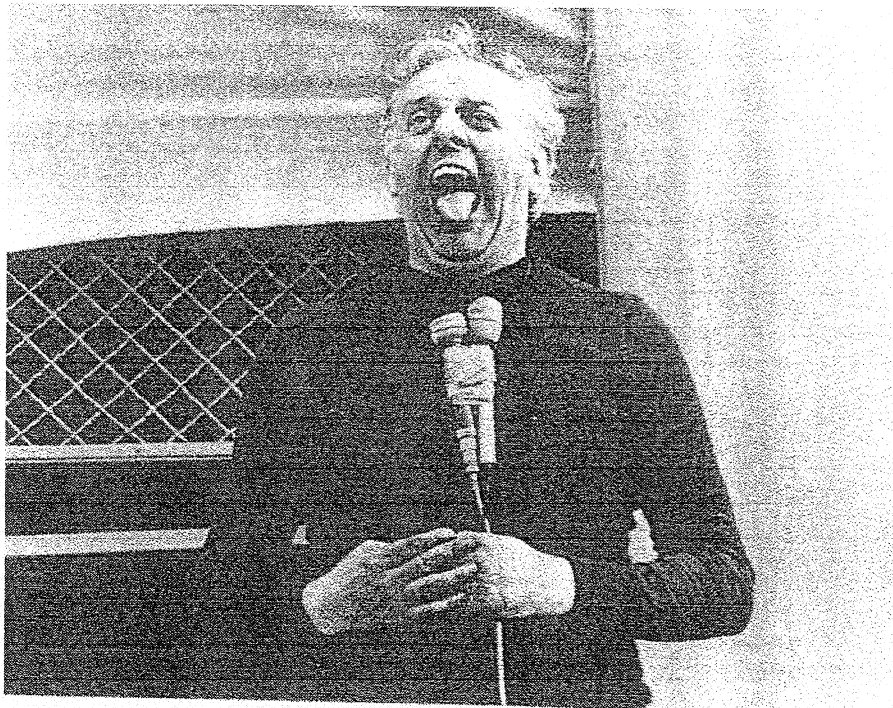
La deuxième partie laissera place au corps. Elle s'attachera à étudier la représentation du corps extrêmement riche et porteuse qui parcourt le théâtre du jongleur.

Et à s'interroger sur les rôles et les implications de la présence du corps de Fo sur la scène, face aux spectateurs.

Enfin, la troisième partie, en guise d'appendice, essaiera de tracer quelques perspectives en considérant le chemin parcouru entre *Mistero Buffo* e *Lu Santo Jullare* Francesco. Nous aborderons brièvement les conditions de la représentation et ses évolutions, l'utilisation et la production d'iconographie par Dario Fo, et une initiative récente de Dario Fo et Franca Rame, une manifestation qui replace la représentation sacrée au plus près de l'histoire et de l'actualité politique.

PREMIERE PARTIE

PARADOXES SANS GROTESQUE



Dario Fo dans *Mistero Buffo* dans les années 70

A - MYSTÈRE POUR DÉMYSTIFICATION

Le paradoxe

Le « paradoxe grotesque » est une clé de la technique de récit du jongleur.

Qu'est-ce qu'un paradoxe ? Une affirmation qui va à l'encontre des idées communément admises, qui les heurte jusque dans sa formulation-même. Qui renverse et remet en cause des idées qui sont fondées soit sur l'opinion et l'habitude, soit sur le bon sens.

La célèbre parole attribuée à Jésus dans l'Evangile, « *Si quelqu'un te frappe la joue droite, tends-lui aussi l'autre* », est un formidable paradoxe sur le plan du bon sens. Mais elle cherche aussi à renverser et remplacer, en énonçant une autre, la morale établie par les Anciens, le fameux « *Œil pour œil, et dent pour dent* ». Cette façon d'outre la pensée, d'opposer des éléments de façon frappante, oblige à la réflexion et amène à une autre façon de voir les choses. Telle est la valeur subversive et alternative du paradoxe : briser les évidences, ouvrir un autre chemin de pensée. Mais quand un paradoxe prend force de loi, comme dans le cas de la morale chrétienne du « *Aimez vos ennemis* », le bon sens est en droit de se révolter. Et c'est là qu'entre en jeu le jongleur : Fo, sur le mode comico-grotesque, utilise la fonction subversive du paradoxe pour démasquer et renverser les fondements paradoxaux, absurdes, de nombre de postulats et de récits considérés comme « sacrés ».

A un niveau plus global, dans la manière d'orchestrer le rapport au public, Fo acteur et narrateur, adopte des routes détournées, des chemins paradoxaux, qui se révèlent avoir une énorme efficacité dramaturgique, mais n'évitent pas certaines ambivalences.

Fonction programmatique du prélude: l'ambivalence du « mystère bouffe »

« Mistero » è il termine usato già nel II, III secolo dopo Cristo per indicare uno spettacolo, una rappresentazione sacra. Ancora oggi, durante la messa, sentiamo il sacerdote che declama : « Nel primo mistero glorioso... nel secondo mistero... » e via dicendo. Mistero vuol dire dunque : rappresentazione sacra ; mistero buffo vuol dire : spettacolo grottesco.¹

¹ (M.B., p 5): « "Mystère" était le mot qu'on utilisait déjà au deuxième, troisième siècle après Jésus Christ pour désigner un spectacle, une représentation sacrée. Aujourd'hui encore, pendant la messe, on

Ainsi commence le spectacle, dans la version fixée par l'édition écrite. Remarquons au passage le très fort didactisme, le souci de poser les définitions, d'expliquer le titre du spectacle aux spectateurs. Le mystère bouffe est, littéralement, une « représentation sacrée grotesque ». Telle est l'alliance paradoxale de base. Sacré, le mystère bouffe l'est par la matière et la structure, un mystère¹ suivant l'autre. Le grotesque surgit dans le traitement opéré par le jongleur sur la dimension sacrée. Effectivement, *Mystère Bouffe* se présente comme une suite d'histoires sacrées, traitées sur un mode grotesque et paradoxal par le « jongleur-officiant », seul face au public.

Chi ha inventato il mistero buffo è stato il popolo. Fin dai primi secoli dopo Cristo il popolo si divertiva, e non era solo un divertimento, a muovere, a giocare, come si diceva, spettacoli in forma ironico-grottesca, proprio perché per il popolo, il teatro, specie il teatro grottesco, è sempre stato il mezzo primo d'espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato del popolo.²

Le mystère bouffe est donc défini comme un théâtre populaire dans la mesure où il a été inventé, produit et représenté par le peuple. Est affirmée, annoncée, la dimension provocative et d'actualité de ce théâtre, « *journal parlé et dramatisé du peuple* ». Fort bien, à ceci près que ce n'est aucunement le peuple qui est protagoniste à l'instant où Dario Fo l'acteur énonce ce discours. C'est bien Fo, lui et lui seul qui se trouve sur la scène, face à un public assimilé au peuple médiéval. « Je vais vous représenter le théâtre qui vous appartient », énonce-t-il en somme. Ce qui peut paraître une énormité est pourtant bien une dimension réelle: c'est la démarche du jongleur Fo, qui veut rendre au peuple rassemblé dans le théâtre ce qui lui appartient, lui redonner à découvrir ses histoires, sa culture originelle, ses facultés de pensée et d'imagination.

peut entendre l'officiant dire: "dans le premier mystère glorieux... dans le second mystère..." et ainsi de suite. Mystère veut donc dire: représentation sacrée; mystère bouffe veut dire: spectacle grotesque. » [M.B. fr, p 29]

¹ L'usage qui est fait ici du mot « mystère » ne correspond pas au sens strict de la réalité historique : brièvement décrit, le mystère, comme forme du théâtre médiéval, était un drame religieux mettant en scène des épisodes de la Bible. La représentation durait plusieurs jours dans la cité. Des acteurs et figurants nombreux, sur une scène comportant des décors de convention, représentaient l'histoire sacrée selon une tonalité plus ou moins grotesque et burlesque. (cf P.Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p225 ou A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, p 88-93)

² (M.B., p 5) : Celui qui a inventé le mystère bouffe, c'est le peuple. Dès les premiers siècles après Jésus-Christ, le peuple s'amusait, et ce n'était pas seulement un amusement à animer, à jouer, comme on disait, des spectacles de type ironico-grottesque, parce que pour le peuple, le théâtre, spécialement le théâtre grotesque, a toujours été bel et bien le moyen d'expression par excellence, un moyen de communication mais aussi de provocation et d'agitation. Le théâtre était le journal parlé et dramatisé du peuple. [M.B. fr, p 29]

Toute la matière, la dramaturgie, le jeu d'acteur de Fo vont concourir à cette entreprise, notamment par le discours démystifiant fait sur la culture sacrée officielle, par l'effort d'imagination demandé au public, qui ont une valeur politique (avec *Mistero Buffo*, on est dans l'après-68, dont l'une des utopies caractéristiques est « la désaliénation par le pouvoir de l'imagination »). Mais tout ce processus a lieu selon des voies paradoxales, propres à l'art du jongleur médiéval revisité par le talent de Fo.

Un premier mouvement paradoxal (« Mystère pour démystification ») se dessine à partir du travail de sape que le jongleur opère sur des cadres unifiants: celui du bagage culturel commun de l'histoire sacrée officielle; celui de la ritualité dramatique d'un spectacle à la source sacrée. Cette entreprise de démystification, de « désacralisation du sacré » n'a rien d'un iconoclasme gratuit, d'un anti-conventionnalisme pur, mais aboutit au contraire, par le jeu du rire et du paradoxe grotesque, par la technique épique de l'acteur-narrateur-commentateur, à une cimentation des spectateurs autour de nouvelles images, autour du phénomène théâtral lui-même.

1° - Histoires renversées contre valeurs qui tiennent debout

Le jongleur raconte au public des histoires, dont la trame, la représentation ou les personnages lui sont souvent familiers. Fo fait en effet appel à un fonds culturel commun, à des récits bibliques et religieux (revisités par la tradition et la religiosité populaires, mettant souvent en scène le peuple lui-même au milieu de l'histoire sacrée; la démonstration de Fo consiste à mettre en valeur la caractère subversif et alternatif de celles-ci), à des modèles appris à l'école, tel le poème *Rosa Fresca Aulentissima* (que l'acteur démystifie en lui rendant sa dimension de « dialogue d'amour charnel »), à des mythes (*Dedalo ed Icaro*), à des canevas et des personnages de la commedia dell'arte (*La Fame dello Zanni*, *Arlecchino fallotro*) etc. Ces histoires donc - tout particulièrement les histoires à fonds religieux ou sacré -, le jongleur les raconte différemment, selon la clé du grotesque et du paradoxe grotesque, avec pour aboutissement un autre type de morale, dont l'une des dimensions est la mise en valeur de l'idéologie de ces fables, consommées dans l'imaginaire, fixées telles quelles dans la culture.

a) Retournement et paradoxe grotesque

Quand Fo, se racontant, évoque l'origine de son art de narrateur-fabulateur, il cite toujours les « fabulateurs du Lac Majeur ¹ », ces pêcheurs, souffleurs de verre, artisans et anciens du village où il a grandi, qui racontaient des fables. C'est en les écoutant, adolescent, qu'il apprit les histoires qui constituèrent sa première revue de monologues écrits et interprétés pour la radio italienne en 1952, *Poer Nano*.

Erano storie antiche, parafrasi della Bibbia. La chiave di queste storie era sempre il paradosso, l'opposto, il contrario. ²

Par exemple, dans l'histoire de *Caino ed Abele*, Caïn est présenté comme victime, et non comme bourreau: les deux frères rendent grâce à la Création de Dieu avec même joie et même enthousiasme, mais quand Abel est un beau garçon plein de charmes, aimé et admiré de tous, à qui tout réussit, Caïn est le laid, le maladroit, le mal-aimé, qui échoue dans toutes ses tentatives, pourtant sincères. A bout de tant de vexations, il finit par assommer mortellement son frère sur une impulsion. Dans *Davide e Golia*, Goliath, pauvre géant un peu seul, devient ami avec le petit berger David. La guerre qui sépare leurs deux peuples les contraint à se retrouver dans un face-à-face absurde, où la mort dans l'âme, l'un des deux choisit de se sacrifier. Le mythe du géant tyran et du petit héros libérateur est donc faussé.

Ma sia chiaro che questi ribaldimenti non erano fine a se stessi, erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta. Il giusto sollazzo di buttare all'aria le regole del gioco stabilito di una ragione che sta da una parte sola, quella del potere. ³

Caïn, premier meurtrier de l'histoire, est dans l'imaginaire collectif reconnu comme le mauvais frère, Abel comme le bon et l'innocent. Les deux frères apparaissent comme

¹ Voir par exemple le chapitre « I fabulatori del lago » dans Dario Fo et Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari, 1990, p 20-31 ou en annexe de ce mémoire, le *Discours du Nobel* de Fo.

² (Dario Fo e Jacopo Fo, *Poer Nano*, Edizioni Ottaviano, Milano, 1976, Prefazione): « C'étaient des histoires antiques, des paraphrases de la Bible. La clé de ces histoires était toujours le paradoxe, l'opposé, le contraire. »

³ (*ibidem*) : « Mais qu'il soit clair que ces retournements n'étaient pas une fin en soi; c'était un sacrosaint refus d'accepter la logique des conventions, c'était la rébellion à la morale contingente qui voit toujours le bien d'un côté, et le mal toujours et seulement du côté opposé. C'était le juste amusement de faire valdinguer les règles du jeu établi par une raison qui se place seulement d'un côté, celui du pouvoir. »

des figures antagonistes, selon une perspective manichéenne. Le récit grotesque du jongleur la brise en restituant le parallélisme originel entre les deux frères, qui l'un comme l'autre honorent Dieu: dans le récit biblique, Caïn qui cultive la terre, présente les fruits du sol comme offrande à l'Eternel ; Abel, berger de petit bétail, apporte de jeunes animaux comme offrande. Dieu pose un regard favorable sur l'offrande d'Abel, mais refuse celle de Caïn. Et celui-ci se venge en tuant son frère. Ce regard favorable de Dieu sur Abel, d'où vient-il ? Fo l'explique ainsi :

Noi, studiando la Bibbia, ad un certo punto ci accorgiamo della scelta che Dio ha verso Abele, cioè Abele è l'allevatore mentre Caino è colui che semina, raccoglie, il contadino per antonomasia. Ad un certo punto ecco che la civiltà ebraica ha bisogno di muoversi, cioè le popolazioni devono seguire i greci, si muovono alla ricerca della Terra Promessa che poi è una terra dove i campi sono straordinari, le possibilità di far pascolare i greci sono meravigliose... Con la preferenza per un popolo che si muove, che è alla ricerca di spazi diversi e che deve seguire i greci, si vede un Dio che indica in Abele il migliore. Naturalmente cosa c'è : siccome il migliore è quello della giusta scelta fra i due fratelli, ecco che l'altro viene scacciato umiliato, mortificato. ¹

Abel le berger, choisi par Dieu, est donc le symbole de la valorisation d'un mode de vie nomade, d'une population nomade. Caïn est un personnage négatif, parce que c'est un agriculteur. Telle est « la raison du pouvoir » dans l'histoire de Caïn et Abel, l'idéologie masquée : c'est un choix de civilisation humain, et non divin. Fo en réalité suit ici le modèle d'une critique marxiste, en expliquant la superstructure culturelle par l'infrastructure économique. Le premier meurtrier de l'histoire est donc un paysan, une victime de la pensée dominante de l'époque, pourrait-on dire. L'interprétation de Fo exposée ici n'apparaît pas au moment de la représentation du morceau ; ce qui apparaît par contre, c'est la technique paradoxale du fabulateur pour amener le récit. Le narrateur se met dans la peau du « *finto tonto* ² », feint au début d'avoir une extrême difficulté à raconter son histoire, parle par fragments de phrases hésitants et à peine compréhensibles, fait semblant d'être paralysé par la timidité. Outre son caractère

¹ (Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : « Caïn a toujours été le mauvais, Abel a toujours été le bon. En étudiant la Bible, à un certain point on se rend compte que Dieu choisit Abel, c'est-à-dire qu'Abel est l'éleveur quand Caïn est celui qui sème, récolte, le paysan par antonomase. A un certain moment, voilà que la civilisation hébraïque a besoin de se déplacer, les populations doivent suivre les troupeaux, et donc se déplacent à la recherche de la Terre Promise, qui est une terre où les champs sont extraordinaires, les possibilités de faire paître les troupeaux merveilleuses... Avec la préférence pour un peuple qui se déplace, qui est à la recherche de nouveaux espaces et qui doit suivre les troupeaux, on voit un Dieu qui indique en Abel le meilleur. Naturellement que se passe-t-il : puisque que le meilleur est celui d'un juste choix entre les deux frères, voilà que l'autre est chassé, humilié, mortifié. »

² (M.B. vidéo, II, 1977) : du « faux imbécile »

extrêmement comique, cette stratégie communicative permet au fabulateur d'amener la nouvelle version de l'histoire, non pas sur le mode direct et terroriste de la vérité imposée, mais par un chemin détourné.

Voyons maintenant plus précisément la technique du paradoxe grotesque, à travers une autre histoire biblique revisitée par Fo, celle d'Abraham et Isaac. « *Il paradosso è quel gioco che permette di capovolgere, di ribaltare una situazione ovvia attraverso l'assurdo della situazione* ¹ », explique Fo.

Ainsi, *Le sacrifice d'Isaac*, dans le récit biblique, est l'image du dévouement absolu, inconditionnel à Dieu: Abraham est prêt à sacrifier aveuglément son fils préféré au Créateur. Chez Fo, l'histoire est racontée de façon à mettre en avant l'absurdité totale de la situation, et de dénoncer par là l'énormité, la violence et le cynisme de la demande divine: Dieu, vieillard un peu lassé de contempler sa création - quand Abraham au contraire ne cesse de s'extasier et de s'émerveiller devant elle-, appelle Lucifer pour jouer aux cartes. Le diable Lui propose de mettre un pari dans la partie: demander au dévoué Abraham de Lui sacrifier son fils adoré, Isaac. Et Dieu aussitôt d'appeler Abraham. Abraham, sombre et furieux, se met en route le cœur lourd avec Isaac.

Ils arrivent sur la montagne. Abraham regarde vers le ciel, regarde vers Dieu.

"Dieu, eh? Vraiment?..."

"Vraiment!"

"Bon... Tiens Isaac, viens ici... Juste ici, là, devant cette grosse pierre. A genoux. Je dois te sacrifier à Dieu. Tout ce qui vient de Dieu est toujours juste et sacrosaint, et ne discute pas. Tout ce qui vient... même si cela ne te semble pas juste, ou pis: mauvais... même si c'est la mort, il faut dire: Grâce à Dieu! Parce que c'est toujours l'œuvre du créateur et il faut la considérer comme bonne, sans discussion. Moi, ton père, je dois te tuer. Baisse la tête, baisse! Dieu, c'est pour toi que je fais ce sacrifice terrible. Dieueu!" ¹

A ce moment, un ange surgit des nuages et arrête le geste d'Abraham: « Dieu a gagné son pari! ». Et le petit Isaac, pendant que son père commence à descendre, reste là-haut, tout assombri.

"Un pari!... Un pari!... Et mon père voulait me tuer! "Ne te fais pas de mauvais sang - me disait-il - Tout ce qui te tombe sur la tête vient du ciel... ne cherche pas à comprendre, tu dois accepter (...)" Isaac, fils d'Abraham, qui aimait son père... il a pris une pierre grosse comme ça...

"Père!... Abraham! Attention!"

¹ (Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : « Le paradoxe est ce jeu qui permet de retourner, de renverser une situation évidente à travers l'absurde de la situation. »

PROUM! Il l'a attrapé en plein sur la tête, il y avait du sang qui coulait...

"Qu'est-ce qui te prend, Isaac?"

" Ne te fais pas de mauvais sang, père! Tout ce qui t'arrive vient d'en haut... c'est pour ton bien!... Sois content et ne discute pas!" ²

Le retournement grotesque de base consiste à faire la satire de Dieu, le présentant comme un vulgaire parieur jouant avec les vies humaines. On voit ensuite le pauvre Abraham empêtré dans ses contradictions. A la fin, c'est Isaac, par un ultime retournement comique, avec son geste impie, qui met en avant l'absurdité de la morale et du raisonnement défendu par son père. Isaac fonde, par ce geste, une éthique contraire: celle de la révolte légitime contre un ordre des choses absurde, quand bien même cette révolte est impie. Frapper son père, c'est évidemment aussi frapper Dieu, en bafouant le cinquième commandement : « *Honore ton père et ta mère* ». C'est déclarer en quelque sorte un droit d'ingérence dans la morale divine imposée.

Dans un tel récit, le registre comico-grotesque atteint toute l'ampleur de sa signification :

Il grottesco è la chiave fondamentale di espressione della satira, è fondamentale al teatro comico, a un teatro che sia veramente incisivo, e realizzi non soltanto lo sghignazzo in se stesso ma soprattutto una presa di coscienza, che soleggi voglia di conoscere, indignazione, e che sia basi della memoria. ³

Le premier rire naît de la surprise du retournement opéré par rapport à l'histoire habituelle: mais ce rire est sous-tendu par l'indignation devant le cynisme de la conduite divine. L'éclat de rire provoqué par le retournement final, inédit, est un rire qui vient bien sûr de la satisfaction d'assister à la revanche de la victime⁴, mais où entre aussi en jeu la prise de conscience, la mémoire: le public voit Isaac lui-même accéder à cette prise de conscience et la traduire en un geste quasi fondateur.

Ce thème de la révolte face à la figure divine qu'on trouve dans *Le sacrifice d'Isaac* revient à plusieurs reprises dans les histoires du jongleur, à travers par exemple le geste

¹ Fo, *Histoire du tigre et autres histoires*, Dramaturgie, Paris, 1984, p 96

² *ibidem*, p 97

³ (Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : « Le grotesque est la clé fondamentale de l'expression de la satire, est fondamental au théâtre comique, à un théâtre comique qui soit vraiment incisif, qui ne réalise pas le ricanement comme une fin en soi, mais une prise de conscience, qui suggère l'envie de connaître, l'indignation, et qui soit la base de la mémoire. »

⁴ « Revanche de la victime » qui correspond au principe de la « catharsis comique » (voir le paragraphe du même nom dans la Deuxième Partie)

ou la parole blasphématoires, impies. Observons les valeurs et les dimensions de cette conduite à travers quelques histoires.

b) Blasphèmes contre Dieu le Père

En vérité, ce n'est pas tant Dieu qui est visé que ce qu'il représente, et ceux qui utilisent son image, les puissants, le pouvoir. Dans le long prologue avec diapositives de *Mystère Bouffe*, Fo donne l'exemple d'une jonglerie médiévale où le jongleur utilisait l'épisode biblique de « la cuite de David », où hors de lui même, le roi avait commencé à insulter tout le monde, père, mère, Père éternel, et sujets. Dans une interview, Fo explique sa démarche vis-à-vis des spectateurs quand il évoque ce passage dans le spectacle :

Quando io racconto in che modo il giullare medioevale insegnava a interpretare la Bibbia e il Vangelo, ripeto l'operazione dell'antico giullare che trovava in certi episodi della Bibbia e del Vangelo le chiavi per le sue parabole dei comportamenti eterni del potere e di chi è soggetto al potere. Per esempio quando mostro un'illustrazione dove un giullare interpreta la famosa sbronza di Davide, e ripeto il modo in cui il giullare riferiva gli sfoghi di Davide: « Popolo becero, disgraziato e un po' coglione, perché credi a tutte le storie che ti raccontano? Credi che il padreterno sia sceso in terra con tutte le sue carabattole e abbia detto : adesso basta con tutte queste discussioni sulla divisione dei beni e dei terreni, faccio io, e tu con la faccia di delinquente fai l'imperatore, tu che hai la faccia di furbo fai il vescovo, e tu tutta quella bella terra tienila stretta e falla lavorare bene da quelli che ti sono soggetti... » Quando io ripeto il modo in cui il giullare faceva leggere la Bibbia e il Vangelo, io indico al popolo di oggi qual era il suo modo di scoprire nella cultura di allora, la Bibbia e il Vangelo appunto, la sorte che gli spettava. Qual era il suo modo di esprimersi per bocca dei giullari e lo invito a riappropriarsi della sua cultura per saper affrontare oggi di nuovo la cultura dotta e libresca.¹

¹ (Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, p 122) : « Quand je raconte de quelle façon le jongleur médiéval enseignait à interpréter la Bible et les Evangiles, je répète l'opération du jongleur ancien qui trouvait dans certains épisodes de la Bible et des Evangiles les solutions pour ses paraboles des comportements éternels du pouvoir et de qui est soumis au pouvoir. Par exemple quand je montre une illustration où un jongleur interprète la fameuse cuite de David, et que je reproduis le mode sur lequel le jongleur faisait allusion aux épanchements de David : « Peuple misérable, stupide et un peu couillon, mais pourquoi tu crois à toutes les histoires qu'on te raconte? Mais tu y crois vraiment que le Père Eternel est descendu sur la terre avec tout son barda et qu'il a dit: « Bon, maintenant ça suffit toutes ces discussions sur le partage des biens et des terres, c'est moi qui m'en charge, et toi avec ta mine de brigand tu feras l'empereur, et toi qui a une mine de renard tu feras l'évêque, et toi toute cette belle terre, garde-la bien et fais-la bien travailler par ceux qui te sont soumis... » Quand je reproduis la façon par laquelle le jongleur faisait interpréter la Bible et les Evangiles, j'indique au peuple d'aujourd'hui quel était sa façon de découvrir dans la culture d'alors - précisément la Bible et l'Evangile- le sort qui lui revenait. Quelle était sa façon de s'exprimer par l'intermédiaire de la bouche

Fo, dans son entreprise de restitution de la culture populaire et de son contexte historique, ajoute un élément sur la réception des propos du jongleur médiéval:

Ecco, rappresentazioni di questo genere non piacevano a quelli che la roba l'avevano per davvero: quindi si decise, o meglio lo decisero i vescovi, che qualora un giullare si fosse permesso di recitare ancora simili obbrobri in mezzo al popolo, sarebbe bruciato immediatamente.¹

C'était donc bien une satire sociale de fond que pratiquait le jongleur médiéval à travers l'invention grotesque et parodique d'un Dieu qui serait descendu sur terre faire la répartition arbitraire des fonctions sociales, des terres et des biens. Si les prêtres neutralisaient le jongleur à l'époque, ce n'était pas par offense à la sacrosainte image de Dieu, pour une question de religion, mais bien pour un problème politique: parce que le jongleur mettait en danger le pouvoir, l'arbitraire des puissants, l'organisation des possédants, en incitant le petit peuple à la prise de conscience, à la révolte.

L'histoire du *Santo Jullare e lo luvo de Gubbio*, qui raconte la rencontre de Francesco et du loup, se termine sur une morale qui, au premier abord, paraît ambivalente sur le plan religieux. Le loup, dont Saint François a tenté de faire un bon chrétien en lui prescrivant de cesser de massacrer les animaux, lui confesse:

Te digarò che mi gh'ho pruà, per tre zorni no' gh'ho scanà niancà un cavin. Gh'ho fàito una fadigà tremenda! Magnàvo stopie, erba mèdèga e rosmarin, fongi e perfin la segala... ero bel impiognid, proprio satisfà. De boto però m'ha catà 'na sbroffa de desenteria...che fasévo de i scagàssi de 'negare...e scorezze che me spaventavo anche mi! Me despiàse, ma no' riesso a stramùtarme in un bôno magna-erba!²

Et Francesco répond :

- Luvo, sta bèn : te do un consèjo, ma no' contàrgheło a nisciùn che se no te me rovinet tûta la reputasion. Zerca de magnare fin quand che te riesse l'erba, poé quando proprio no' te ghe la fait più, cata 'na vidèla e te la scani.

- Ma come... prima te me crie a drio come 'n demoniàt che fago grave pecàt e poé ti mismo te me disi, scana la vidèla ?

des jongleurs, et je l'invite à se réapproprier de sa culture pour savoir affronter aujourd'hui de nouveau la culture savante et livresque. »

¹ (M.B., p 21): «Et voilà; les représentations de ce genre ne plaisaient pas à ceux qui les possédaient pour de bon, les choses: et donc on décida, ou plutôt les évêques le décidèrent, que dorénavant si un jongleur se permettait de jouer de telles infamies devant le peuple, il serait brûlé immédiatement. » [M.B. fr, p 45]

² (L.S.J.F., p 57): « Je dois te dire que j'ai essayé pendant trois jours de n'égorger personne, pas même un chevreau. J'ai fait un effort incroyable ! Je mangeais du chaume, de la luzerne et du romarin, des champignons et même du seigle...j'étais bien repu, tout à fait satisfait ! Mais tout à coup, j'ai été pris par une de ces crises de dysenterie.. j'avais une diarrhée à me noyer dedans et je faisais des pets qui m'effrayaient même moi ! Je suis navré, mais je n'arrive pas à me transformer en bon herbivore ! »

- Cito ! [...] Te recordi Adamo, Eva, Caino, Abele... Abele per exémplo, per farse vorsé bén dal Padreterno cossa faséva ? O ghe masáva un agnelin...ol catáva... l'andáva su ol monte...[...] Ti, fai uguale ! Te mässet una vidèla...picola...te la portet su un dròsso, te la sbrüsèti un poch tin co' le verdure...monta el fumo in l'àire, ol Padreterno se afàsia fòra de la nivola : « Ohoh ! Che dolzo savor gh'ha 'sto parfūmo ! Chi l'è drio a farne 'sta donasiūn spirituale ? Un luvo ? ! Ohoh ! Benedictu tu sit me' car bestion ! Grazie ! »

Ma fa 'tension, comu lu Deo gira la testa ti : GNAC ! te ghe magne el vitèlin !!! ¹

En réalité, le geste « impie » prescrit au loup par Francesco n'est pas une offense contre Dieu, ce n'est aucunement vouloir le tromper ou se jouer de lui. Il est fait au contraire avec l'accord tacite et la complicité de Dieu. Ceux qui n'acceptent pas ce genre de raisonnement, ceux à qui il ne faut pas en parler, ce sont les hypocrites, ceux qui véritablement trompent et offensent Dieu: les clercs de l'Eglise, qui organisent la charité, s'emparent des biens, et desquels Francesco se distingue absolument. Dans sa façon d'interpréter la Bible avec souplesse, humour et liberté, Francesco se montre un vrai jongleur.

Le geste ou la parole impie, le blasphème envers Dieu ne relèvent donc pas d'une irrévérence envers le Père Eternel, d'une impiété. Ce sont bien plutôt les instances humaines du pouvoir qui sont démasquées à travers l'entreprise.

Dans d'autres récits bibliques revisités par Fo, le blasphème contre Dieu, contre l'ordre divin, est plutôt signe d'une révolte fondamentale et toute humaine, contre l'injustice, la mort, la douleur, mais aussi et toujours une mise en valeur de la violence contenue dans les histoires de la Bible. Dans la représentation sacrée du *Massacre des innocents*, c'est l'énorme sacrifice en vies humaines accompagnant la venue au monde du Rédempteur qui est mis en valeur et dénoncé: est mise en scène une mère folle à qui l'on a tué son enfant pendant le massacre et qui a trouvé un agneau dans une bergerie; pleine de conviction, elle va dire à tout le monde que c'est son enfant. Cette femme est à la fois

¹ (L.S.J.F, p 57) : « - Loup, reste calme : je te donne un conseil, mais ne le raconte à personne car sinon tu ruines toute ma réputation. Jusqu'à la limite du possible, essaie de manger des herbes, et quand vraiment tu n'en peux plus, prends-toi une génisse et égorge-la !

- Comment ça ? D'abord tu me brailles dessus comme un possédé en me disant que je commets un péché grave, et maintenant, tout d'un coup, tu me donnes la permission d'aller égorger une génisse ?

- Tais-toi ! [...] Tu te rapelles Adam, Eve, Caïn, Abel... Abel, par exemple, pour se faire aimer du Père éternel qu'est qu'il faisait ? Il attrapait un agneau...il le portait sur la montagne...[...] Et toi, tu fais la même chose ! Tu tues une génisse...une petite...tu l'emportes sur un sommet de colline, tu la grilles un peu avec des herbes... le fumet s'élève dans l'air, le Père éternel sort de derrière les nuages : « Ohoh ! Quel doux arôme, quel doux parfum ! Qui donc m'inonde avec cette offrande de souffle mystique ? Un loup ? ! Ohoh ! Bénie sois-tu ma chère et brave bête ! Merci ! » Mais fais attention, dès que Dieu tourne la tête : GNAC !, et tu te manges la génisse ! »

le double et l'opposé de la Madone. Dans le prologue, Fo explique au public le sens de ce dispositif :

L'allegoria è chiara : l'agnello è l' « Agnus Dei », il figlio di Dio, quindi questa donna è anche la Madonna. Questo doppio gioco del personaggio donna-Madonna è molto antico, viene addirittura dai greci ; la donna può permettersi di dire delle cose che una Madonna vera, un'attrice che facesse la Madonna, o meglio un attore truccato da Madonna come si usava allora, non avrebbe mai potuto dire. Questa donna bestemmia addirittura contro Dio con una violence incredibile. Si mette a urlare con quest'agnello in braccio : « ...potevi tenertelo presso di te tuo figlio, se doveva costarci tanto patimento, tanto dolore ! Verrai a comprendere il dolore degli uomini, tu che hai voluto subito un cambio a tuo vantaggio, per una tazzina di sangue tuo hai voluto un fiume di sangue, mille bambini per uno tuo !¹

A ce personnage de mère fait écho Maria elle-même dans l'épisode de *La Passion*, qui au pied de la croix découvrant le destin de son fils, devient folle de douleur et engage un discours blasphématoire contre le ciel, prenant à partie l'ange Gabriel (c'est Franca Rame qui récite ce morceau d'anthologie).

Muri ? Ol duvrà giùsta 'gni morto sto car me dolce ? Morte le man, morta la boca e i ogì... Ohj, che m'han tradit... Ohj Gabriel, zovin de dulza figura, con la toa vose de viole inamorosa p'ol prim ti, ti m'hait tradit de malorgron...[...] Vårdum, vårdeme chi loga me sont a tochi e sberlùsciada...[...] Perchè no te m'l'hait dit avante ol sogn ? Oh mi, te sta seguro, mi no avaria vorsüdo ves pregnida, no gimai a sta cundision, teut-anc füss gnü el Deo patre in t'la persona, e no el pivin colombo so spirito beat a maridame...²

c) Miroir de la raison et de la juste mesure: l'humanisation du sacré

Si l'on reconsidère un moment ces quelques histoires revisitées par le paradoxe, le paradoxe grotesque, on remarque que malgré les retournements comiques qu'elles opèrent, elles sont fondées sur le bon sens, et s'adressent à la raison. On a dit que le rire pouvait naître de la surprise du renversement, de la nouveauté des situations créées par

¹ (M.B. , p 28) : « Ce double-jeu sur le personnage la femme-la Madone est très ancien, il remonte aux Grecs; la femme peut se permettre de dire des choses qu'une vraie Madone, une actrice qui ferait la Madone, ou plutôt un acteur déguisé en Madone comme cela se faisait alors, n'aurait jamais pu dire. Cette femme va jusqu'à blasphémer contre Dieu, avec une violence incroyable. Elle se met à crier avec son agneau dans les bras: "... tu pouvais le garder avec toi, ton fils, s'il devait nous coûter tant de peine, tant de souffrance! Et tu prétends comprendre la souffrance des hommes, toi qui as voulu tout de suite un marché à ton avantage; contre une tasse de ton sang, tu as voulu un fleuve de sang, mille enfants contre un seul à toi. Tu pouvais le garder avec toi, ton fils, s'il devait nous coûter tant de peine, tant de souffrance! »[M.B. fr, p 50]

² (M.B. , p 165) : « Mourir ? Alors il devra mourir, mon enfant chéri ? Mourir ses mains, sa bouche et ses yeux... mourir ses cheveux ? Oh ! comme ils m'ont eue !... Oh Gabriel, jeune homme à la tendre figure, avec ta voix de viole d'amour, toi le premier, tu m'as bien eue...[...] Regarde-moi, regarde-moi ici, brisée et raillée...[...] Pourquoi tu ne me l'as pas dit avant ma vision ? Oh ! moi tu peux en être sûr, jamais je n'aurais voulu être engrossée, non jamais à une condition pareille, et même si Dieu le Père en personne était descendu pour le faire, au lieu du pigeon-colombe, son Saint-Esprit !... »[M.B. fr, p161]

rapport à l'ordre immuable et connu des histoires sacrées. On peut, suivant Fo, aller plus loin: « *E la risata, il divertimento liberatorio sta proprio nello scoprire che il contrario sta in piedi meglio del luogo comune... anzi è più vero... o almeno più credibile.* »¹

Entre le canon des histoires sacrées et la version revisitée par le jongleur, on pourrait dire que se joue l'écart entre le « vrai » et le vraisemblable. Le jongleur tord le cou aux vérités absolues des récits consacrés, à leur ordre immuable, dont il démasque l'absurdité parfois. Il reconsidère les choses selon un point de vue profondément humain, qui gagne en vraisemblance et en crédibilité. Le crime de Caïn s'explique par l'accumulation de sa souffrance d'éternel raté, le geste d'Isaac, les blasphèmes des mères sont plus vraisemblables que l'adoption du silence et de la soumission face à Dieu. Et surtout plus souhaitables. Le vraisemblable, par rapport au « vrai », concerne le domaine de l'action, de la morale qui se pratiquent à l'échelle de vies humaines, et non de l'absolu.

In fondo, il ribaltone comico, il ribaltone satirico, il paradosso, sono una specie di specchio concavo che permette di vedere nella giusta misura le storie, i personaggi, la verità.²

Ajoutons que le retournement comique passe par un abaissement au niveau terrestre et humain des situations et des personnages sacrés, ce qui est d'ailleurs quasiment un pléonasme puisque le propre de la comédie est bien de concerner le monde des hommes. La désacralisation passe donc par une humanisation comique. Sacrées, les histoires bibliques le sont parce qu'elles ont un ancrage dans le monde céleste, dans le mystère divin : elles sont écrites et intouchables. Difficilement saisissables telles quelles, elles appellent l'exégèse, domaine réservé des clercs et de l'Eglise, qui contribuent à renforcer leur caractère sacré et absolu, si bien que la logique et la raison n'entrent pas en ligne de compte dans l'interprétation. Mais le jongleur au moyen âge n'est pas un exégète autorisé. Lui se préoccupe de refuser l'absolu, et de le renverser, mais nullement par la dérision pure. Dans le théâtre de Fo, comme le souligne Luigi Allegri, le jeu comique n'a rien d'une échappée libératoire hors des cadres de la raison³, image

¹ (Fo, *Poer Nano*, Prefazione): « Et le rire, l'amusement libératoire réside proprement dans la découverte que l'opposé tient mieux debout que le lieu commun... au contraire il est plus vrai... au moins plus crédible. »

² (Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : « Dans le fond, le retournement comique, satirique, le paradoxe, sont un miroir concave qui permet de voir dans leur juste mesure les histoires, les personnages, la vérité. »

³ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 116) : « L'immagine corrente del comico è quella di una fuoriuscita liberatoria dagli schemi della ragione. »

habituelle et commune que l'on peut se faire de la comicità. Au contraire, le comique a un lien, une parenté intrinsèque avec la raison.

Il comico è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione. Se tu pensi alle chiavi usate nella comicità, posso fartene esempi a decine : sono tutte tese a ribadire il problema della ragione come supporto vincente in ogni discorso, in ogni storia. Il potere cerca di cancellare la ragione, la sua dialettica. Vuole sostituirti l'ordine che non si discute : « È regola accettare quel che è scritto...non stare a chiedere sempre la ragione logica, non stare a discutere ! »¹

Donc, à partir du moment où est brisé le mystère du sacré, qui est aussi le mystère du pouvoir, à partir du moment où tout est mis sur le plan terrestre, humain, tout est à envisager sous le regard de la raison et du bon sens. Et c'est bien à la raison que s'adressent les histoires revisitées par le jongleur, c'est par la raison qu'il démystifie le sacré et le jeu du pouvoir. Au sein du comique ou hors de lui. Le morceau de Maria dans *La Passion* est rien moins que comique au sens strict. Mais la mère du Christ, dans son discours à Gabriel, ancrée dans le matériel et le terrestre, vit l'évènement sacré de façon humaine, et renvoie l'ange à son ciel intouchable.

- Torna a slargat i ali, Gabriel, torna indré al to bel ciel zozoso che no ti gh'ha niente a far chi loga in sta sgarosa tera, in stu turmento mundo. [...] Ti no t'è abitüat, che in d'ol paradís no g'hai rumor ni plangi, né guere, ni preson, ni omeni impicadi ni done violadel... No gh'è ni fam, ni carestia, njuno che sùda a stracabrasci ni fioli senza surusi, ni madri smaride e scurade, njun che pena per pagà ol peccat! Vaj, Gabriel, vaj...

- Dona indulurada...[...] mi ol cognosi ciaro sto turment che t'hait catat mirand ol segnor zovin deo inciudat... in sto mument 'egni a cognusel anc mi, de pariment.

- Ol cognoset de pariment...de pariment a mi ? Ah l'hait ü ti, Gabriel, in dol venter grosi, al me fiol ? At n'è sgagniat ti i labri par no crier di dulüri 'nd'ol parturil ? At l'hait nutregat ti ? [...] No. Gabriel, si no hait scuntat ste bagatele, no podet parlà d'aveg ol me dolori in sto mument.²

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 116) : « Le comique est une sorte de jeu fou, qui pourtant confirme la supériorité de la raison. Si tu penses aux techniques utilisées dans la comicità, je peux te donner des dizaines d'exemples: elles sont toutes tendues à confirmer le problème de la raison comme support vainqueur dans chaque discours, chaque histoire. Le pouvoir cherche à annuler la raison, sa dialectique. Il veut leur substituer l'ordre qui ne se discute pas: "c'est la règle d'accepter ce qui est écrit... ne restons pas à demander sans cesse la raison logique, ne restons pas à discuter!" »

² (M.B., p169) : - Ecarte tes ailes et repars, Gabriel, retourne dans ton beau ciel heureux, car tu n'as rien à faire sur cette terre dégoûtante, dans notre monde de tourments.[...] Tu n'as pas l'habitude ; au paradis, il n'y a ni pleurs ni cris, ni guerres, ni prisons, ni hommes au gibet ni femmes violées !... Ni faim, ni famine, personne qui se tue au travail, pas d'enfants sans sourires ni de mères perdues dans leur deuil, personne qui souffre pour racheter le péché originel. Va-t-en Gabriel, va-t-en !

- Femme en proie à la douleur... [...] Joh, je le comprends le tourment qui te possède depuis que tu as vu le jeune Seigneur Dieu cloué à la croix... En cet instant je le vis, moi aussi, comme toi .

- Tu le vis comme... tu le vis comme moi ? Ah ! Tu l'as porté, toi, Gabriel, dans ton ventre gonflé, mon petit ? Tu t'es mordu les lèvres, toi, pour ne pas crier de douleur en le mettant au monde ? Tu l'as nourri ?[...] Non, Gabriel, si tu n'as pas vécu ces choses de rien, tu ne peux pas dire que tu vis même douleur que moi en cet instant. [M.B. fr, p 163]

En proie à la folie et à la douleur, Maria parvient à tenir un discours qui confond l'ange Gabriel, flottant dans l'univers céleste des vérités révélées. La mère de Jésus affirme au contraire les droits de la vérité d'expérience : celui qui sait est celui qui a éprouvé, matériellement, corporellement. Sa « folie » ne la jette pas dans les abîmes de la déraison, au contraire elle y affirme son enracinement de mère et de femme dans le monde terrestre, et remet Gabriel à sa place : sa « folie » remet le monde en ordre. Maria est montrée à la fois comme une femme du peuple, une *mater dolorosa* de chair, une *pasiònaria* qui ose s'en prendre à la divinité. Elle est la véritable protagoniste de cette Passion, l'une des plus belles figures d'humanisation populaire d'un personnage sacré, très fédératrice pour les spectateurs médiévaux et pareillement marquante pour les contemporains.

d) *L'humain sacré*

L'abaissement des histoires sacrées au niveau humain passe par la célébration de l'humain, des valeurs humaines contre les valeurs sacrées. La maternité de Maria, maternité de toutes les mères, est magnifiée dans l'épisode de la *Passion*. La sacrifice christique passe au second plan. Commentant le blasphème de la mère du *Massacre des innocents*, qui s'en prend durement à Dieu, Fo affirme les valeurs du peuple:

Perché tanto odio da parte del popolo verso il padreterno ? L'abbiamo visto prima. Perché il padreterno è rappresentativo di quello che i padroni hanno insegnato al popolo[...]. Dio è odiato, perché rappresenta i padroni, è quello che dà le corone, i privilegi ; mentre è amato Gesù Cristo, che è quello che viene sulla terra a cercare di ridare la primavera. E soprattutto, la dignità. Il discorso della dignità è, in queste storie del popolo, ripetuto quasi a tormentone, con un'insistenza incredibile. La dignità.¹

La dignité. C'est finalement la valeur sacrée, celle qui est bafouée et frappée par les puissants, par le pouvoir, les patrons, de tous temps. Ce discours contenu dans les récits populaires médiévaux, Fo le remet à jour dans les années 70, dans un contexte de luttes sociales, face à un public susceptible de reconnaître ses valeurs dans ce propos. Dans la *Moralité de l'aveugle et du boiteux*, voilà ce qu'énonce l'aveugle:

¹ (M.B. , p 28) : « Pourquoi tant de haine envers le Père Eternel de la part du peuple? Nous l'avons déjà vu. Parce que le Père Eternel représente ce que les patrons ont appris au peuple à son sujet [...]. Dieu est détesté, parce qu'il représente les patrons; il est celui qui donne les couronnes, les privilèges; tandis que Jésus-Christ est aimé, car il est celui qui vient sur la terre pour tenter de rendre le printemps aux hommes. Et surtout la dignité. Le thème de la dignité, dans ces histoires populaires, revient sans cesse, avec une insistance incroyable. La dignité. [M.B. fr, p 50]

Ebbene, a un certo punto, il cieco dice : « Non è dignità avere le gambe dritte, avere gli occhi che vedono. La dignità non sta nel fatto di non avere padrone. La dignità consiste ad acquistarsi una dignità, contro il padrone. » La libertà vera è quella di non avere padroni, non soltanto io, ma vivere in un mondo dove anche gli altri non abbiano padroni. E questo, pensate !, intorno al 1200-1300. Vediamo che la presa di coscienza nella lotta di classe viene da molto lontano...¹

La référence à la lutte des classes, l'image d'un prolétariat médiéval conscient, quelle que soit l'exactitude historique de la chose, trouvait évidemment un écho dans des salles concernées par la question. Si rétrospectivement, les formules peuvent nous sembler marquées, typiques du contexte idéologique des années 70, d'une certaine terminologie, d'un certain discours politique, sachons que Fo ne tombe pas dans un manichéisme inverse, qui consisterait à démolir le pouvoir et les patrons, pour leur opposer l'image intouchable et sacrée du peuple, du prolétariat en lutte. Et ceci également grâce aux histoires populaires qu'il récupère, qui finissent sur des morales parfois ambivalentes, jamais tranchées. Ainsi la même *Moralité de l'aveugle et du boiteux* se termine sur deux discours parallèles, qui nuance quelque peu l'interprétation unique et évidente donnée par Fo dans le prologue. Les deux pauvres bougres, réduits par leur handicap à la condition de mendiants, voient s'approcher une procession où se trouve Jésus-Christ en personne. Le boiteux flaire le danger et propose de déguerpir:

Pensaghe un poc, se davvero ghe cata a tuti e doj la desgrazia de ves liberadi di nostri desgrazi ! D'un boto ag s'trovariam in la cundision d'es obligat a tor via un mestier per impoder campare.[...] E a perderesmio ol gran privilez che g'avemo in pari ai siori, ai paroni, de tor gabela : iori col slongar i truchi de la lege, nojaltri con la pità. Li doi a gabar cojoni !²

Finalement, tous deux sont miraculés; mais quand l'aveugle s'émerveille du monde qu'il découvre avec ses yeux neufs et remercie Jésus, le boiteux rage:

- Ohj me mi...che 'm tocarà andar de sota a un padron a sùdar sangu per magnar... Ohi mala sventura sventurada sporscela...dovarò 'ndarme intorna a cerciarne un altro santo che ol me faga la grazia de storpiarne de novo i gareti...

¹ (M.B. vidéo, II, 1977) : « Eh bien, à un certain moment, l'aveugle dit: " La dignité ce n'est pas d'avoir des jambes droites, des yeux qui voient. La dignité ne tient pas dans le fait de ne pas avoir de patron. La dignité consiste à se gagner une dignité, contre le patron." La liberté véritable est celle de ne pas avoir de patron, pas seulement moi, mais de vivre dans un monde où les autres non plus n'auraient plus de patron. Et cela rendez-vous compte! Autour de 1200-1300. On voit que la prise de conscience dans la lutte des classes vient de très loin. »

² (M.B., p 49) : « Pense un peu, si nous avions tous les deux le malheur d'être délivrés de nos malheurs! Du jour au lendemain nous serions obligés de trouver un métier pour vivre. [...]Et on perdrait le privilège qu'on partage avec les seigneurs, les patrons, celui de lever l'impôt: eux en truquant les lois, nous en exploitant la pitié. Et tous en truquant les couillons! »[M.B. fr, p 65]

- Fiol de Deo maraviglioso...no gh'è parole nè in volgar nè in latino che poden di' co l'è un fium in piena, la tua pità! Schisciad sota una crose, ti g'ha anc'mo de giunta tanto amor de pensarghe pur anco e a desgrasio de nojalteri disgrasiat!...¹

La « moralité » en question se termine donc sur une morale ambivalente : le boiteux refuse le miracle christique et la nouvelle condition qui va avec, celle de gagner sa vie en travaillant et en se faisant exploiter, quand l'aveugle l'accepte presque avec reconnaissance.

Fo, dans son dialogue avec Luigi Allegri, évoque les critiques qu'il a reçues de la gauche dans ces années 70, quand il se permettait d'ironiser sur « *certaines postulats retenus sacrés par le mouvement* »²:

« L'operaio è sempre onesto e generoso. Il proletariato ha sempre il senso della solidarietà umana. »[...] Ma quello che li faceva andare in bestia era quando mettevo in scena personaggi negativi del proletariato, non soltanto il classico padrone bastardo, ma anche l'operaio magari bastardo verso la sua donna, i figli, i compagni di lotta. Insomma un individuo che poteva essere egoista e figlio di puttana, allevato dentro una società appunto figlia di puttana.³

Contre la « sainte moralité du prolétariat », les histoires du jongleur montrent un peuple, qui, comme n'importe qui, fait preuve de « solidarité humaine » quand il y trouve son intérêt. Ainsi l'aveugle et le boiteux ne se rejoignent-ils pas par affection béate ou éducation socialiste, mais bien parce que la créature monstrueuse et sympathique qu'ils constituent à eux deux (le boiteux grimpe sur les épaules de l'aveugle) a le mérite de voir et de marcher à la fois.

Le morceau de *La Résurrection de Lazare* met lui aussi en scène un peuple bariolé, loin des images d'Epinal, et se termine sur une clé paradoxale et ambivalente. Le morceau, explique Fo dans le prologue, est la satire de tout ce qui constitue le « moment mystique », tel qu'il est présenté et mystifié par la religion en général : « *il fatto cioè di esibire il miracolo come un evento soprannaturale, allo scopo di indicare che,*

¹ (M.B. , p 53) : « - Oh pauvre de moi... il faudra que j'aille chez un patron et suer le sang pour avoir à manger... Oh! maudit cochon de sort d'infortuné... Il va falloir que j'aille à la recherche d'un autre saint qui me fasse la grâce de m'estropier de nouveau les jarrets...

- Fils de Dieu qui fais des miracles... il n'y a pas de mots ni en français ni en latin pour dire à quel point ta pitié est un fleuve en crue! Ecrasé sous une croix, tu as encore assez d'amour pour penser à nous autres, malheureux dans le malheur!...[M.B. fr, p 69]

² (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio*..., p 141) : «certi postulati ritenuti sacri dal movimento »

³ (*ibidem*, p 141): « "L'ouvrier est toujours honnête et généreux. Le prolétariat a toujours le sens de la solidarité humaine." Ce qui les faisait sortir de leurs gonds, c'était quand je mettais en scène des personnages négatifs du prolétariat, pas seulement le classique patron salaud, mais aussi l'ouvrier peut-

*indubbiamente, è Dio che l'ha eseguito : laddove, all'origine del racconto del miracolo, predomina il significato di amore e di attaccamento della divinità al popolo, all'uomo.*¹ ». En effet, selon la version populaire, Jésus ressuscite Lazare par amour et affection pour la mère et les sœurs de celui-ci. Dans la jonglerie, le miracle de la Résurrection de Lazare est donc raconté du point de vue du peuple, venant s'assembler dans le cimetière pour assister au spectacle, qui se transforme en kermesse populaire. Fo joue seul tous les personnages.

- Oh scusè ! Oh l'è questo ol simiteri, campusanto, duè che vai a fà ol sùscitamento d'ul Lassaro ?

- Sì, l'è quest.
- Ah bon.
- On mument, des palaches par entrar.
- Des palanches ?
- Fasemo do.²

A travers ce petit de dialogue de début, on voit comment le gardien du cimetière essaye de monnayer l'entrée, profitant de l'afflux des visiteurs. A l'intérieur, il y aura les loueurs de chaises, les vendeurs de poissons, les disputes et les bousculades pour avoir les places de devant, les paris sur la capacité de Jésus à réussir le miracle, étant donné que le cadavre est déjà bien faisandé. Le morceau se termine entre les acclamations à Jésus et les cris d'un spectateur auquel un futé, profitant de la confusion, a dérobé sa bourse:

- Miracolo ! Oheh ! Miracolamento ! Oh Jesus, dolze che ti set creatura, ca mi non credeva miga !

- Bravo Jesus !
- Ho vinciù la scumessa, da' chi. Uehi ! Fa' mia ul furbasso !
- Jesus, bravo!
- La mia borsa! Me l'han robada ! Lader!
- Bravo Jesus!
- Lader!
- Jesus, bravo! Jesus ! Bravo !... Lader...¹

être salaud envers sa femme, ses enfants, ses compagnons de lutte. En somme un individu qui pouvait être égoïste et fils de pute, élevé dans une société précisément fille de pute. »

¹ (M.B. , p 97) : « le fait de présenter le miracle comme un événement surnaturel, dans le but d'indiquer que, sans aucun doute possible, Dieu en est l'auteur: alors que ce qui domine dans le récit du miracle à l'origine, c'est d'abord l'idée de l'amour et de l'attachement que la divinité a pour les gens, pour l'homme. » [M.B. fr, p 102]

² (M.B. , p 99) : « - Excusez-moi! C'est bien là le cimetière où l'on doit faire la résurrection de Lazare?

- Oui, c'est ici.
- Ah bon.
- Minute, c'est dix sous l'entrée.
- Dix sous?
- Mettons deux sous. » [M.B. fr, p 103]

Cette vision du miracle comme fête populaire où les uns et les autres en profitent pour gagner quelques sous, où un voleur dérobe une bourse au moment même où ressuscite Lazare, est bien sûr une vision parodique de la scène solennelle et sacrée : le miracle est constitué en spectacle programmé, attendu par un public d'habitues qui se pressent dans le cimetière. Le peuple, qui se représente, ne s'idéalise nullement, mais se montre au contraire comme une assemblée disparate et bariolée, qui se célèbre et se moque d'elle-même à la fois. Le véritable spectacle de *La Résurrection de Lazare*, c'est le peuple qui se donne en spectacle. Mais le miracle demeure un moment religieux (bien davantage que mystique), où le peuple se rassemble autour de l'événement sacré. Les spectateurs de Fo sont invités à ce rassemblement : par la structure de théâtre dans le théâtre, mais également par le spectacle du peuple qui se donne en spectacle.

Le jongleur, donc, selon le registre très riche du paradoxe grotesque, qui mêle le comique et la raison, renverse les histoires sacrées pour en dénoncer les dimensions intouchables, imposées par le pouvoir, ce qui le conduit à présenter une image plus juste et plus raisonnable des choses, car humanisée, rendue aux hommes. L'éthique qui émerge est celle d'une défense de la dignité humaine ; mais il ne s'agit en rien d'une sacralisation béate du prolétariat. Il s'agit plutôt de rassembler autour d'une prise de conscience, de valeurs à acquérir, d'une culture populaire remise à jour après la démystification de la culture transmise par le pouvoir, la communauté des spectateurs.

Si jusqu'à présent on est entré exclusivement dans la matière des histoires, reprenons maintenant conscience de la scène, du phénomène théâtral, pour expliquer comment le jongleur Dario Fo, par une technique dramaturgique paradoxale, réunit et cimente son public.

¹ (*M.B.*, p 105] : «- Miracle! Oh! Miracle! Jésus, douce créature, et dire que je n'y croyais pas!

- Bravo Jésus!

- J'ai gagné le pari, donne. Hé là, ne fais pas le malin.

- Bravo Jésus!

- Ma bourse! Ils m'ont volé ma bourse! Au voleur!

- Bravo Jésus!

- Au voleur!

- Jésus, bravo! Jésus! Bravo!... Au voleur! »[*M.B.* fr, p 107]

2° De la dédramatisation à la théâtralité

Le mystère-bouffe a ses sources dans une représentation sacrée, ritualisée, imprégnée de mystère et de spiritualité. Mais quand l'officiant religieux entame un dialogue mystique et liturgique avec son assistance, le jongleur lui joue sur le terrain de l'épique. L'épique, bien sur, puisque le jongleur « raconte »; mais quelle sorte d'épique, quelle sorte de jeu épique ? Un jeu qui passe par une annulation de tout le rituel, de toute la dramaticité théâtrale, pour arriver paradoxalement à une théâtralité extrêmement forte.

a) *Ethique de l'épique*

Le théâtre épique de Fo trouve sa source, non pas tant dans les théorisations brechtiennes que dans la tradition médiévale populaire. Quand Brecht explique le théâtre épique, il le fait par opposition au théâtre dramatique, en décrivant avec précision les caractéristiques, les effets produits sur le spectateur. Fo quant à lui choisit d'illustrer le problème sous l'angle de la technique d'acteur, et de l'effet communicatif produit sur le spectateur selon le type de jeu. Et toujours en se situant dans la lignée d'une tradition, d'une histoire, en démasquant l'idéologie qui sous-tend chaque type de théâtre. Fo oppose le théâtre de tradition épique, théâtre du peuple, au théâtre individualiste de la tradition bourgeoise.

[Le théâtre individualiste], c'est la grande école de Stanislavski : lorsqu'un comédien doit s'habiller d'un personnage, jouer un personnage, il faut qu'il trouve dans ses tripes tous les costumes pour s'habiller. Il doit trouver en lui, dans sa mélancolie, sa force, son orgueil, sa petite lâcheté, son grand courage, son humour, etc, prendre tout ça (*il fait mine d'enfiler un manteau*), et voilà : " *Je suis moi-même le personnage : c'est moi qui vous parle, à vous, de mon problème ; je vous parle de ce qui s'est passé quand j'étais petit, j'ai eu un choc parce que j'ai vu ma mère qui embrassait un homme qui ne ressemblait pas tellement à mon père, ma sœur était tellement belle que j'étais amoureux d'elle, un jour je l'ai vue toute nue, alors j'ai eu un choc aussi, et puis mon frère me faisait peur, etc. "*

Voilà, c'est toujours, moi. Moi qui viens parler de moi, de mes problèmes ; et chacun cherche à l'intérieur de lui-même un problème à l'intérieur de lui-même qui pourrait ressembler à celui du comédien. Et c'est toujours : moi, moi, moi, moi, c'est l'individualisme, l'égoïsme aussi en fin de compte.¹

¹ « Dario Fo à Vincennes », Interview dans *Les Cahiers du cinéma*, n°250, 1974, p 20

L'identification complète du comédien à son personnage selon la méthode stanislavskienne implique donc la fragmentation du public en individus isolés qui, dans le noir de la salle, sont conduits à explorer leur intériorité personnelle, leur moi, à vivre par empathie avec l'acteur des émotions individuelles. Dans le théâtre épique, on s'en doute, la façon dont l'acteur agit sur le public est absolument inverse :

Pour comprendre vraiment le théâtre épique, il suffit de voir le peuple. Le peuple représente toujours une idéologie différente de celle de la bourgeoisie. Il y a chez lui une dimension collective : nous parlons de *nous*, de *notre* problème, des problèmes d'une communauté. Nous cherchons à créer une communauté, comme la *comunione* du théâtre du Moyen-Age : rien à voir avec l'hostie que l'on prend tous ensemble, non, mais il y a toujours la dimension du collectif. ¹

La différence, théâtrale et idéologique, se situe donc dans le choix du « moi », ou du « nous ». L'acteur épique joue pour une collectivité et non pour des individus, englobe le public comme une collectivité. Cela implique aussi que le jeu d'acteur soit extrêmement dirigé vers le public, à son écoute, ce que Fo réalise à l'aide de ses techniques et procédés d'acteur.

b) Distanciation assurée par la structure en deux volets du monologue

Ce que redoute Brecht, et ce pourquoi il invente la fameuse théorie de la « distanciation », c'est l'entraînement, l'engluement du spectateur dans la tension dramatique de la représentation, la perte de son regard critique au milieu des rebondissements de l'action, des émotions et des phénomènes cathartiques générés. Dans le théâtre du jongleur de Fo, ce risque est fort limité. En effet, le jongleur joue sur deux terrains bien distincts : celui du récit-commentaire, et celui de la représentation. Dans le premier volet, l'acteur se fait narrateur-commentateur : il explique et expose au public très simplement le morceau, l'histoire, son contexte et ses enjeux, qu'il ne représentera que dans un second temps. Cet exercice de communication directe, face public, ne met évidemment pas le spectateur dans une situation de dépendance aveugle face au déroulement des événements de la scène. Fo annonce, mais joue assez peu sur le ressort de la tension dramatique, sur le suspense, la création et le maintien d'un horizon d'attente. Il ne s'amuse pas à développer des zones d'ombre pour suspendre le spectateur au récit. Dans le *Mistero Buffo* de 1977 pour la télévision, Fo expose les

fables le plus souvent dans leur intégralité avant de les jouer, gommant les effets de surprise éventuels, les coups de force dramatiques. Car le propos n'est pas là. Dans le prologue du *Tumulte de Bologne*, Fo choisit tout de même de ménager une inconnue, celle du retournement final, mais en le soulignant et en incitant le public à y porter attention. Après avoir retracé les épisodes de la chronique (l'histoire, réelle, date du XIV^{ème} siècle), et exposé la situation du légat pontifical et des nobles réfugiés dans la forteresse pour se prémunir contre la colère populaire, Fo continue :

C'est alors que survient un événement tout à fait imprévu, un coup de génie des assiégeants dont on raconte dûment les détails dans la chronique romaine anonyme. Pour trouver d'autres éléments de la chronique me permettant de donner plus de couleur au récit, j'ai feuilleté des ouvrages historiques universitaires et des recueils de chroniques anciennes : rien ! Censure absolue. Vide total sur les faits que je vais vous montrer tout à l'heure. Pourquoi ? Comment ? Il s'agit pourtant d'une magnifique page de notre histoire. Magnifique, oui, mais grasse... L'ingrédient est obscène. Les savants académiques sont pleins de pudeurs imbéciles fondées sur une respectabilité déconnaissante.

Basta ! Vous vous en rendez compte vous-mêmes... Je m'arrête car je ne veux pas vous gâter le plaisir de la truculente surprise. Et je commence.²

Dans ce passage, Fo laisse certes un suspens sur le récit, mais il le fait avec la complicité du public. On le voit surtout à l'œuvre dans son entreprise de commentateur : de la présentation stricte du déroulement de la fable, il passe sans ambages au commentaire sur les sources qu'il a trouvées et utilisées pour constituer son morceau, en soulignant comme à l'habitude l'étrange absence de l'épisode dans les livres d'histoire... Censure et mise-en-ordre faite par la culture dominante. La distanciation est assurée parce que Fo lui-même pose un regard distancié sur la fable ; ce sont « *les faits que je vais vous montrer tout à l'heure* ». L'histoire est décrite comme un objet, qui sera joué ensuite, mais dont pour l'instant il faut expliquer le contexte, la portée. Le spectateur voit donc l'histoire lui aussi comme un objet « à distance », dont il connaît certaines données, et il la percevra, dans le volet de la représentation, muni d'un regard distancié. C'est sur l'interprétation que le spectateur est appelé à porter son attention, non sur le déroulement dramatique de la fable.

Ainsi le phénomène théâtral, au lieu d'être sacralisé, dramatisé, ritualisé, est vidé au maximum de ses artifices et mystifications pour être, tout simplement, présenté.

¹ ibidem, p 20

² *Fabulage obscène*, dans *Histoire du Tigre et autres histoires*, 1984, p 126

c) Les techniques épiques du « jongleur »

Ce développement n'a pas pour objectif d'être exhaustif, mais d'insister sur certaines méthodes pratiquées par Fo avec constance, qui assurent au jongleur un lien entretenu en permanence avec son public. Le jongleur est un acteur qui communique énormément avec les spectateurs, qui instaure un dialogue entre la scène et la salle, qui empêche l'installation du « quatrième mur ». La dimension collective de l'épique implique ceci. Le choix du récit est déjà un choix épique. Mais Fo ne s'en contente pas. Au sein même du récit, il développe des entrées en jeu décalées, pratique des interruptions, des coupures. Il s'explique par exemple avec Luigi Allegri sur la technique d'introduction des spectacles : « *Nella tradizione popolare non si parte mai esplicitamente con : « Adesso vado a raccontare »*¹ » Il y a une technique d'approche. Fo ainsi utilise fréquemment au début de ses spectacles « *la conversation avec le public, lumières allumées dans la salle*² ». Les interventions s'appuient sur des prétextes anodins : il adresse des remarques aux spectateurs pas encore installés, demande si l'on entend bien sa voix, dialogue avec les techniciens dans la coulisse. Ensuite, au lieu d'entrer dans le vif du sujet, il choisit de commenter un fait d'actualité, celui dont tout le monde parle le jour-même. Le but de ces retardements est multiple : il s'agit de déritualiser la représentation théâtrale, de prendre à contre-pied le public dans ses habitudes, de l'emmener sur un autre terrain, d'instaurer un rapport de sympathie et de proximité entre l'acteur et la salle. L'introduction permet aussi à Fo d'empêcher l'installation du « quatrième mur » :

Se io inizio dicendo : « Ed ora cominciamo con la storia. C'era una volta... », è come se mi mettessi nella condizione tradizionale del teatro, col buio in sala e i riflettori su di me. Io invece non spengo la luce, io voglio continuare a vedere le facce, notarne le reazioni, studiare l'effetto di ogni provocazione, rompere i ritmi, agganciare gli argomenti e le varianti sul pubblico che mi trovo di fronte.³

Ce simple détail des lumières maintenues allumées sur la salle permet non seulement à Fo l'acteur de travailler ses rythmes et ses effets, mais crée aussi un espace

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 32) : « Dans la tradition populaire, on ne commence jamais explicitement avec un : « Maintenant je vais raconter... » »

² (*ibidem*, p 33) : « il conversare con il pubblico a luci accese in sala »

³ (*ibidem*, p 34) : « Si je commence en disant : « Et maintenant commençons avec l'histoire. Il était une fois... », c'est comme si je me mettais dans les conditions traditionnelles du théâtre, avec le noir dans la salle et les projecteurs dirigés sur moi. Moi au lieu de ça je n'éteins pas la lumière, je veux continuer à voir les visages, à en observer les réactions, étudier l'effet de chaque provocation, rompre les rythmes, accrocher les thèmes et les variantes sur le public que j'ai en face de moi. »

commun à l'acteur et au public, consacre l'importance des spectateurs que l'acteur ne noie pas dans le noir pour les oublier. D'ailleurs, les opérateurs qui filment les spectacles de Fo pour la télévision n'oublient pas de cadrer sur le public, les visages du public, profitant de l'éclairage effectif pour saisir les réactions, les rires, les émotions visibles. Le public a autant d'importance que l'acteur, en somme.

Outre l'introduction, le jongleur, dans le corps-même du spectacle, a recours à des techniques qui réinstaurent ce dialogue avec le public, avec la salle. Il s'agit par exemple d'exploiter les incidents, mêmes les plus minces. Ce procédé de l'incident, réel ou provoqué, Fo le définit comme typique du théâtre populaire, très utilisé dans la *commedia dell'arte* pour ne citer qu'elle. Prenons l'exemple de la représentation récente de *Lu Santo Jullare Francesco* à Crémone¹. Les procédés utilisés sont d'une simplicité déroutante et n'atteignent certes pas un haut niveau dramaturgique, mais ils sont extrêmement efficaces pour installer une ambiance familière entre la scène et la salle. Fo voit soudain dans la salle une lumière rouge clignoter, s'interrompt pour demander à la cantonnade si l'incident risque de se reproduire ; Franca Rame, assise au premier rang, intervient spontanément et précise à son mari qu'il s'agit des bandes lumineuses fixes « *Sortie* », insinuant qu'il est victime d'hallucinations... Le court dialogue qui s'instaure entre les deux époux provoque les rires. Entre deux morceaux, Fo boit un verre d'eau, et devant le public qui semble attendre en silence qu'il reprenne, l'acteur conseille vivement aux spectateurs de discuter entre eux au lieu de guetter le « glouglou du verre d'eau », sonorisé par le micro quand le liquide descendra dans sa gorge. Il n'hésite pas non plus à commenter l'incident technique- un sifflement dans le micro- qui lui a cassé toute l'ascension d'un passage particulièrement suspendu ; à appeler les spectateurs, parce que deux fuseaux de rires et d'applaudissements sont partis à très peu de temps d'écart (chacun suivant une réplique marquante), à unifier leurs applaudissements au moment juste ; à les complimenter sur leur intelligence et leur compréhension des répliques un peu fines. Ces procédés de rupture du déroulement du spectacle, ces modalités d'adresse directe et de jeu avec le public, instaurent bien sûr un lien à la fois détendu et fort entre la scène et la salle, entre le jongleur et son public. Plus qu'épiques au sens strict, ces procédés sont populaires ; issus de la *commedia dell'arte*, mais aussi

¹ *Lu Santo Jullare Francesco*, au théâtre Ponchielli de Crémone, 24 mars 2000 (représentation donnée à l'occasion des 74 ans de Dario Fo)

du *varieta* (le *varieta* est un genre de spectacle composite, qui tient de la revue, du cabaret, du café-chantant, constitué de morceaux, de courts spectacles qui se succèdent) où Fo a fait son apprentissage en jouant, ou en observant les techniques d'acteurs qui dialoguaient constamment avec le public.

d) *Le passage au jeu, le chemin de la théâtralité*

Dans ces techniques de jeu épique, dans cette dramaturgie en deux volets du monologue, se joue un point important pour un théâtre à dimension unifiante, politique : celui du passage au jeu, de la théâtralité. On utilisera pour ce développement le raisonnement que déroule Denis Guénoun dans son petit traité *L'exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*.¹

Fo a parfois été accusé de faire quelque chose qui n'était pas du théâtre. On lui a reproché de passer plus de temps à parler qu'à jouer ; de se perdre en développements dignes d'un cours magistral, au lieu de faire son métier d'acteur². Effectivement, comme le relate Bernard Dort concernant une représentation de *Mystère Bouffe* à Chaillot en 1974, sur près de trois heures de spectacle, Fo ne joue au sens strict du terme, guère plus d'une heure et demie.³ Les introductions et prologues, les récits prolongés ou enrichis de parenthèses, les développements et digressions d'ordre historique ou théâtral prennent des proportions considérables. Mais ces espaces où Fo s'adresse directement au public sont d'une importance extrême : ils préparent le moment où l'acteur va jouer, préparent les spectateurs à assister au passage au jeu.

Le passage au jeu, c'est le fondement de la théâtralité, explique Denis Guénoun. Guénoun part d'une vision du théâtre qui a pour source le texte écrit, qui serait « la venue du texte au visible » ; il décrit le mouvement qui va des mots vers la scène, cherche à définir comment « a lieu » le phénomène théâtral, la théâtralité. « L'acteur est à la source de la théâtralité. Il est le point de passage du mot vers le corps, le lieu d'irruption, de jaillissement du mot sur l'espace visible de la scène. »⁴ Le jeu est

¹ Denis Guénoun, *L'exhibition des mots, Une idée politique du théâtre*, Editions de l'Aube, Monde en cours, 1992

² Voir par exemple A. Girault, « Le comique populaire », *Théâtre Public* n°13, 1976

³ Bernard Dort, « Un acteur épique », dans *Travail Théâtral*, n°15, 1974, p 114

⁴ Denis Guénoun, *L'exhibition des mots*, p 42

l'activité qui conduit de l'énonciation du texte à l'image, qui donne à voir ce passage, passage qui a lieu dans le corps de l'acteur. On ne peut raisonner tout à fait sur ce mode en ce qui concerne Fo, puisque son théâtre ne naît pas à partir de la littérarité d'un texte. Mais peut-être pourrait-on dire que son théâtre naît du récit, ce récit commenté que le jongleur offre aux spectateurs dans le premier volet. Le phénomène théâtral, si l'on continue à suivre Denis Guénoun, advient seulement dans le second volet, quand les spectateurs assistent au passage au jeu, à la venue du récit au visible, à travers le corps et la voix de l'acteur. Cette dimension du passage au jeu, Guénoun la rattache étroitement à la question politique : « *Le passage au jeu, c'est ce qui montre que l'acteur sur scène est membre de la communauté des spectateurs. Il est naturel, il est comme nous. Il n'est pas joueur par essence, mais parce qu'à un moment il commence à jouer, il entre dans le jeu.*¹ » En effet, Fo dans l'espace du prologue se montre dans son naturel, s'adressant aux spectateurs sans mettre entre eux et lui le fossé du jeu. Il ne vient à jouer qu'ensuite, donnant à voir le passage : « *Le passage au jeu, c'est la trace, sur la scène, du geste d'invite par lequel on a convié l'acteur à monter sur le plateau. C'est le commencement du théâtre, son principe, sa production à partir de la cité. C'est son fondement communautaire, politique.*² » Il y a bien, dans le moment où le jongleur entre dans le jeu, une naissance : celle du théâtre, mais prenant sa source dans le souhait, l'invite de la collectivité. Fo, en entrant si nettement dans le jeu, semble bien donner à voir et refaire cette genèse communautaire, cette production du théâtre à partir de la cité ; le peuple qui appelle le jongleur. Et la suite de la citation de Guénoun paraît toute faite pour décrire le jeu de Fo :

Voilà pourquoi les acteurs populaires- comiques par exemple- jouent si bien : ils ne cessent de passer au jeu, de faire l'aller-retour du jeu au non-jeu. Cela tient à leur conduite politique de la représentation : ils n'oublient jamais la salle, la prennent à témoin, s'adressent à elle dans de longs monologues, multiplient les apartés, la renvoient sans cesse au sentiment qu'elle a d'elle-même, et sont donc peu suspects de s'enclorre dans l'espace imagé de la scène³.

¹ *ibidem*, p 44

² *ibidem*, p 44

³ *ibidem*, p 45

Dans le très beau morceau de la *Naissance du jongleur*, le public, plus qu'ailleurs, a l'occasion de voir et de participer au phénomène du passage au jeu.¹ Fo, dans le premier temps, explique brièvement les origines de la jonglerie, puis raconte, selon un fil très calme, très plat, sans aucun effet de dramatisation et dans un souffle égal, les péripéties de cette histoire, qui pourtant contient un certain nombre de pics de dramatisation. L'acteur se borne à exposer, le public écoute, silencieux : un pauvre paysan à la vie noire, qui un jour découvre un terrain sur la montagne, et le rend fertile à la sueur de ses mains, pour faire vivre sa femme et ses enfants ; le seigneur de l'endroit vient y faire un tour, envoie le lendemain un curé, puis un notaire. Le paysan les reçoit avec la pioche à la main. Le seigneur revient, et viole la femme du paysan en public. Sur la demande de sa femme, le paysan renonce à lever le bras sur le puissant. Le paysan, abandonné, sans plus de dignité, en vient à se pendre. Jésus Christ apparaît alors, le raisonne, et lui attribue sa nouvelle identité de jongleur.

Voilà, dans les grands traits, la petite histoire mythique qu'expose Fo. « *Comincio senz'altro...²* », déclare-t-il calmement au public, annonçant le passage au jeu ; il ajoute tout de même quelques précisions sur la langue, le dialecte qu'il utilisera dans le morceau, un pseudo-lombard. Après un court silence, un geste naturel et quotidien, hors jeu, (il passe la main sur son menton), Fo entre dans le jeu, sous les yeux du public. Et c'est tout à coup le corps incroyable du jongleur médiéval qui apparaît, sautillant, harangueur, sur la place :

- Ahh...gent... vegni chi che gh'è 'l giular ! Giular ca son mi... che fa i salt e ca 'l tràmbula e che...oh...oh...a u fai rider, ca foi coi alt e fai vedar com'a sont grol e grosj i balon che vai d'intorna a far guere son sfigurat, o trai via el pileo e... pffs...soi sengobrà.³

Mouvement vite rompu. Fo reprend un corps neutre, un visage plus grave :

Ma mi no a l'era sempar... quest ca voi contar, come sunt nasùo. ⁴

¹ On utilise pour cette analyse la version de la vidéocassette (*Mistero Buffo*, Partie II, 1977)

² (*M.B.* vidéo, II, 1977) : « Je commence sans plus attendre ... »

³ (*M.B.*, p 73) : « - Ohé ... les gens... venez ici, c'est le jongleur ! Le jongleur c'est moi... qui fais des sauts et qui cabriole et qui... oh...oh... je vous fais rire car je me moque des grands et je vous fais voir comme elles sont enflées et gonflées les baudruches qui partout s'en vont en guerre et je les remets à leur place, je leur enlève le bouchon et... pffss... elles se dégonflent. » [*M.B.* fr, p 83]

⁴ (*ibidem*, p 73) : « Mais moi je n'ai pas toujours été comme je suis... et voilà ce que je veux vous raconter : comment je suis né. » [*M.B.* fr, p 83]

Et le jongleur médiéval de faire le propre récit de sa « naissance », selon le schéma du récit du prologue, bien sûr davantage joué, développé dans les détails, souligné par la gestuelle, dramatisé. Si les spectateurs, pendant le prologue, adoptaient le silence et un visage neutre, on entend pendant le jeu des rires, on voit des visages pleins d'expression ; il semble y avoir un courant parallèle entre la scène et la salle, l'acteur et le public. Le récit en arrive à son issue, Jésus-Christ vient de parler au paysan :

E'l m'ha basao sù la boca, lungo el m'ha basao. E de bot ho sentit la lengua ca sbissava da partùto, e un zervel c'al se mueva, e tûti i jambi che s'andava in dar par lori, e sunt andà in mess a la piassa del paes a vusà : - Gniii ! Zente ! Vegni chi ! Giulare ! Ai fao giugar, giosrare colpadron, vesciga granda o l'è e mi de lengua i vo' sbûsare ! ⁵

Le public voit donc surgir une nouvelle fois le corps du jongleur. Alors que Fo concentrait son jeu dans le buste et le visage, c'est soudain le bassin, les jambes qui sont gagnées, le corps entier. Fo n'en fait pas trop, il esquisse simplement, sans faire d'arlequinades, un ou deux sauts du jongleur : point besoin de s'attarder, la silhouette du personnage est déjà familière au public, qui retentit d'applaudissements. Ce que le public applaudit, c'est bien un passage au jeu : celui du paysan qui devient jongleur et porte-parole de la communauté, celui de Fo qui entre dans une dimension supérieure de jeu après deux récits parallèles, l'un dans le cadre du prologue, l'autre dans le volet de la représentation. La force de ce morceau réside évidemment dans les parallélismes :

-Fo narrateur devenant acteur // paysan devenant jongleur

-public du théâtre // public médiéval de la place

Le public du théâtre assiste en fait aux deux transformations, aux deux passages : celui de Fo narrateur du prologue devenant acteur dans le second volet ; et celui de Fo acteur qui se refait narrateur, et redevient acteur dans le moment ultime du morceau, représentant le personnage du paysan-jongleur. Les deux récits identiques, adressés au public, opérés à deux niveaux différents, participent aussi de l'efficacité de ce morceau. Advient un véritable regroupement, un véritable rassemblement du public autour du corps de l'acteur, au moment où il figure le corps du jongleur médiéval, au moment où

⁵ (*ibidem*, p 81) : « Et il m'a baisé la bouche, longtemps il m'a baisé. Et tout à coup, j'ai senti ma langue qui frétilait et se lançait partout, et ma cervelle qui se démenait, et toutes mes jambes qui marchaient toutes seules, et je suis allé au beau milieu de la place du village et j'ai crié : - Venez ! Les gens ! Venez ici ! C'est le jongleur ! Je vous apprendrai à jouer, à jouter avec le patron, une grande vessie c'est tout ce qu'il est, et moi, de ma langue je veux la percer ! [M.B. fr, p 90]

il devient ce corps. Le fait d'assister à ce passage au jeu semble bien réaliser cette *communion* du théâtre du Moyen-Age qu'évoque Fo, qui n'est pas ecclésiastique, mais renvoie tout de même aux sources religieuses de la représentation.

Le chemin paradoxal est que pour arriver à cette synthèse, à ce moment de *communion*, le jeu épique de Fo n'a cessé d'opérer des ruptures. La forte théâtralité, l'être théâtre, repose sur un système permanent de ruptures de la dramaticité du jeu, du récit. La tension dramatique ne se situe pas tellement dans le déroulement de la fable auquel le public serait suspendu ; elle est dans le jeu lui-même, sans cesse établie, détruite et rétablie par la technique épique de l'acteur-narrateur, qui pratique un va-et-vient entre le jeu et le non-jeu. C'est ce va-et-vient qui permet au public d'assister ensemble, de se regrouper devant le passage au jeu qui naît dans le corps de l'acteur.



Dario Fo dans *Mistero Buffo* à la Palazzina Liberty en 1975.

B- LECTURE GUIDÉE VERS L' IMAGINATION

Dans un article¹ relatant les journées du festival de Théâtre Comique Populaire (Nancy, 1976), Alain Girault constate que dans la majorité des spectacles auxquels il assisté, « le populaire était en quelque sorte renvoyé au deuxième degré » : des spectacles marqués par une entreprise de nostalgie, d'archéologie, de réactivation du théâtre populaire, ou encore de réflexion sur le théâtre populaire, au lieu d'être formes immédiates d'expression populaire. Ces spectacles se basant en somme sur le postulat d'une culture populaire *toujours déjà perdue*.

C'est dans le spectacle de Dario Fo que Girault trouve ce populaire au second degré à son point le plus exacerbé : « un second degré didactique, je dirais même pédagogique ». Et Girault de qualifier ironiquement le spectacle de Fo de « super-cours magistral », tenu par un « super-prof-vedette » devant un public de bons élèves tout ouïe, un spectacle marqué par l'installation d'un « rapport scénocratique » entre l'artiste et le public, paradoxe énorme pour qui tient un discours d'opposition aux pouvoirs de tous ordres. « Le paradoxe de ce « gauchisme magistral », complète Girault, « atteint son point-limite lorsqu'avant de raconter-jouer la rencontre du Pape Boniface VIII avec Jésus Christ, Dario Fo expliqua longuement que le spectateur de ce type de théâtre participait au spectacle en « créateur » par sa libre imagination : ce faisant, il détailla, par le menu, tout ce que le spectateur devait imaginer librement... »²

La critique a le mérite de viser les paradoxes de « l'art paradoxal » du jongleur Fo. Mais il s'agit de préciser et différencier les catégories, pour une analyse justement fondée : la dimension didactique/pédagogique, le « cours magistral » incriminés se rapportent à l'espace du prologue uniquement, où Fo expose, explique, raconte, commente. Ils sont une préparation indispensable du moment de la représentation, où les spectateurs sont contraints de projeter des images sur la scène vide et le corps nu de l'acteur, de saisir et de suivre le déroulement du récit à travers les gestes et le langage dialectal du jongleur. A l'appellation de « cours magistral », il faut substituer celle, plus dynamique, de « lecture guidée » : le jongleur, certes, fait subir au public un très fort encadrement, une lecture guidée aux modalités constantes, aux orientations

¹ Alain Girault, « Le théâtre comique populaire ou 4 jours au Festival de Nancy », *Théâtre Public* n°13, 1976, p 8-14

² *ibidem*, p 9

politiques marquées, qui joue le rôle de support et de conditionnement, mais est le prélude nécessaire à l'exercice des facultés imaginatives dont les spectateurs doivent faire preuve dans un second temps. Dans ce mouvement paradoxal, au-delà de la simple activation de l'imagination, est en jeu la restitution d'un imaginaire collectif, ou sa constitution.

1° Catégories de la lecture guidée dans le prologue

a) Exposition / récit du thème et de l'intrigue

Etant donné que dans le second temps, le morceau sera joué en dialecte, voire en grammelot, il s'agit pour Fo d'exposer en italien, langue transparente au public, le déroulement de l'histoire qui sera représentée. Le jongleur-narrateur pose les personnages, l'espace, la situation, amène les grandes lignes de la fable, met en relief les points focaux, les gestes-clé, qui permettront au public de repérer et reconnaître les étapes lors de la représentation. Cette exposition est plus ou moins développée selon les morceaux : le jongleur s'arrête souvent sans achever la totalité du récit et commence à jouer. Dans *Lu Santo Jullare Francesco*, le spectacle créé en 1999, les prologues ne détaillent quasiment pas les lignes de la fable. Fo explique ce choix par la relative familiarité des gens avec les récits sur la vie de Francesco, et par l'habitude que les spectateurs ont désormais acquis de sa langue dialectale. Aux temps de *Mistero Buffo*, notamment le *Mistero Buffo* de 1977 pour la télévision, Fo explique et détaille l'intégralité de la fable, pour les mêmes raisons inversées : restituer au public une culture populaire à travers ses fables peu connues, aplanir l'obstacle que constituera la langue dialectale dans le moment de la représentation¹.

b) « Attento a l'allegoria »

Dans les premières instants du *Primo miracolo del Bambino Gesù* (1979), le jongleur décrit les trois rois mages : le plus vieux cheveux-blancs-barbe-grise monté sur un cheval noir, le second jeune et blond sur un cheval blanc très blanc, le dernier noir perché sur un chameau tout gris, chaque adjectif de couleur énoncé étant ponctué

¹ Lors de la polémique qui se déclenche suite à la retransmission télévisée, en 1977, beaucoup de téléspectateurs avouent avoir des difficultés à comprendre la langue de Fo (cf revue de presse Ctf, avril-mai 1977)

d'un « *Attento a l'allegoria !* », ('Attention à l'allégorie !'). La mise en garde et l'interruption du cours du récit, l'invitation à décoder l'idéologie véhiculée par les couleurs – le blanc et le blond, le noir et le sombre... - ne sont ici qu'une boutade, un clin-d'oeil. Mais c'est un procédé constant de Fo, et l'une des catégories les plus étonnantes et didactiques de la lecture guidée : le plus naturellement du monde, expliquer au public la signification des paraboles, décoder les allégories, mettre au jour l'intention de la fable racontée, en ne laissant presque rien au hasard. Ainsi dans *La storia di San Benedetto da Norcia* (1977), Fo expose le fil du récit qu'il représentera ensuite en grammelot : il s'agit d'une communauté de frères dont certains membres entrent périodiquement en lévitation dans la ferveur spirituelle de la prière. Nul n'y prend garde jusqu'au jour où le moins spirituel d'entre tous, le cuisinier, un peu gras et grossier, mais précieux pourvoyeur de nourriture pour la communauté, s'envole lui aussi dans les airs, irrévocablement. Les frères consternés cherchent un moyen d'empêcher ces vols intempestifs à l'avenir : se mettre des pierres dans les poches, s'attacher par une corde aux arbres... San Benedetto da Norcia, le chef de la communauté, intervient alors en distribuant à qui une pelle, une bêche, une pioche, une fourche, et préconise aux frères de commencer à travailler la terre, meilleur moyen de rester attaché au sol. C'est l'histoire du passage de la prière au travail chez les moines bénédictins. Mais Fo rajoute :

Ed è ovvio che questa allegoria serve anche a tant'altra gente che non è che prega, ma pensa : gli intellettuali, che sono anche loro toccati da dio, loro non hanno l'obbligo di fare lavori pesanti, anzi guai, perché guasterebbero la mente, le dita, il linguaggio, i gesti, per loro volare è la vita. Anche per loro ogni tanto bisognerebbe pensare alla fatica e rimarrebbero sicuramente su questa terra. Sarebbe importante che restassero sulla terra, anche con le idee. ¹

On voit ainsi clairement comment l'explication de la parabole de la *Storia di San Benedetto da Norcia* conduit les spectateurs à appréhender l'histoire selon la dimension allégorique que lui confère le jongleur : critique des intellectuels qui flottent dans le monde des idées, valorisation du travail manuel et terrestre, revendication du Bas

¹ (Fo, *Mistero Buffo*, Ed. Bertani, Verona, 1977, p 8) : « Et il est évident que cette allégorie est utile aussi à tant d'autres personnes, qui elles ne prient pas, mais pensent : les intellectuels, qui eux aussi sont touchés par la grâce, qui n'ont pas la contrainte de faire de lourds travaux, au contraire, parce qu'ainsi ils gâcheraient leur esprit, leurs doigts, leur langage, leurs gestes, pour eux, voler c'est la vie. Eux aussi de temps en temps devraient penser à l'effort et ils resteraient certainement sur cette terre. Il serait important qu'ils restent sur la terre, aussi avec les idées. »

contre le Haut.¹ Dans d'autres prologues, ce n'est pas le message socio-politique qui domine, mais la dimension de « l'explication de texte ». La clarification des allégories réalisée par le jongleur met entre les mains du public les éléments d'interprétation du morceau, sans lui laisser le soin de décoder par lui-même le message implicite ou allégorique. On peut y voir un excès de didactisme, mais il s'agit principalement d'offrir à tous les spectateurs la possibilité de percevoir la fable dans son épaisseur et ses à-côtés, de donner immédiatement deux niveaux de lecture, et d'actualiser le propos : l'impact en est décuplé, car le public reconnaît dans le discours des valeurs qui sont, ou peuvent devenir siennes, des idées applicables à la réalité qu'il vit². Dans un laps de temps très court, le public prend connaissance de la fable *et* de son interprétation.

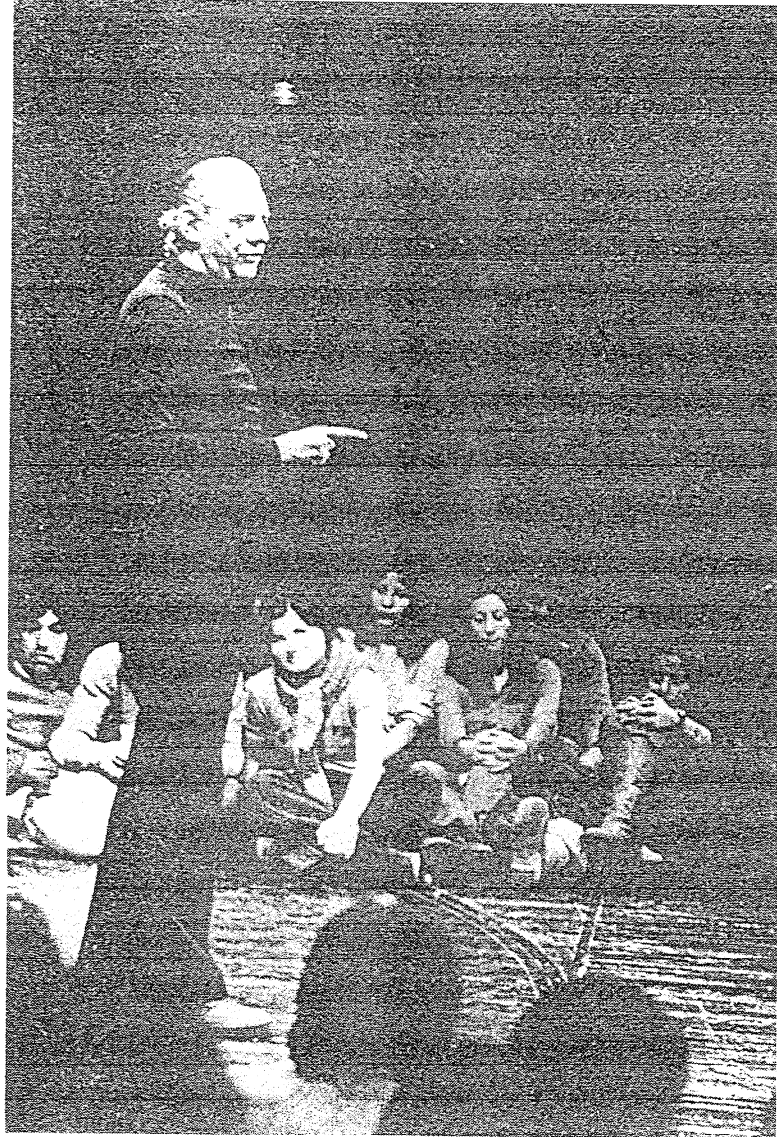
Cette franche communication didactique, assumée par un acteur qui s'adresse au public hors de la convention théâtrale dans l'espace privilégié du prologue, est extrêmement efficace : c'est Dario Fo qui parle au public, certainement sur le mode professoral, mais non Dario Fo qui *représente* un professeur ou un personnage parlant au public. Chez Brecht par exemple, les prologues (ou bien les *songs*) se situent d'ores et déjà à l'intérieur d'une convention théâtrale : ce sont des acteurs représentant des personnages -certes de la façon la plus distanciée et la plus neutre possible- qui prennent en charge les annonces. Le didactisme y apparaît plus mécanique, parce qu'issu d'une enveloppe vide. Le message, chez Fo, sort de la bouche de Fo. Et le public a donc un référent devant lui, une personne, pas seulement un acteur.

c) Leçon d'histoire et leçon de théâtre : le contexte et les à-côtés -orientés- de la fable

Outre l'exposition détaillée de la fable, ce qui rend les prologues aussi étendus, c'est l'importante mise en contexte qu'offre Fo de ses fables, selon deux catégories constantes : la leçon d'histoire, et la leçon de théâtre. On peut difficilement qualifier autrement les informations et le savoir que le jongleur délivre à son public, déployant une érudition servie par un didactisme vif, efficace et orienté. A l'écrit, dans les textes, ce didactisme possède une certaine lourdeur ; mais sur la scène l'oralité, la rapidité des

¹ Revendication caractéristique du sentiment populaire médiéval, comme l'expose Bakhtine dans *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la renaissance*, thème qui sera développé plus en détail dans la seconde partie.

² Ce dont témoignent les vifs applaudissements qui suivent l'explication de la parabole de la *Storia di San Benedetto da Norcia*, dans la version enregistrée pour la télévision en 1977.



Dario Fo dans *Mistero Buffo* (années 70)

interventions, la fluidité du geste qui accompagne la parole, la séduction du jongleur semblent gommer ce qui paraît parfois un assèment pesant dans les textes écrits. Ces « leçons » servent à faire le passage entre le passé et le présent, à relier les spectateurs à la tradition ou à l'époque que Fo, dans son théâtre, évoque et représente ; elles sont aussi l'espace de la démonstration, de l'affirmation répétée du discours politique et culturel de Fo, que le public reçoit, actualise et conserve, s'il y a adhéré.

D'une part, on trouve donc tout ce qui a trait au discours historique : Fo, faisant référence à des événements, des époques mal connues ou passées sous silence par la culture dominante, déroule d'entrée de jeu de longs exposés historiques. Par exemple, le considérable prologue à *Bonifacio VIII*, morceau satirique sur un pape du temps de Dante, retrace-t-il une sorte de vaste épopée des mouvements hérétiques médiévaux qui s'étaient opposés à la papauté. Fo commence par évoquer Jacopone da Todi, un moine évangéliste franciscain lié au mouvement des paysans pauvres, qui avait attaqué Boniface VIII dans un de ses chants, : « *Ah ! Bonifax, che come putta hai traito la Ecclesia !* »¹ ('Ah, Boniface, toi qui a fait de l'Eglise une putain !'). Emprisonné, il mourut en prison. Fo passe ensuite à Gioacchino da Fiore, père de tous les mouvements hérétiques, ayant vécu avant Saint François, qui avait déclaré : « *Se vogliamo dare dignità alla chiesa di Cristo, dobbiamo distruggere la chiesa. La grande bestia di Roma, la bestia tremenda di Roma.* »², c'est-à-dire 'Si nous voulons donner de la dignité à l'Eglise du Christ, nous devons détruire l'Eglise, l'énorme bête de Rome, la bête immonde de Rome'. Puis voilà Segalello da Parma, contemporain de Boniface VIII, de l'ordre des « *insaccati* », moines vêtus de toile de sac, qui disait que la dignité de l'Eglise devait se fonder sur la dignité des pauvres, qu'il fallait remettre les biens entre les mains des plus humbles, et qui allait provoquer les paysans à la manière du jongleur reprenant la cuite de David :

" Voi credete davvero che sulla Bibbia il tal appezzamento di terra sia assegnato al tal dei tali... Cretini ! Deficienti ! La terra è vostra : loro se la sono fregata, e poi l'han' data da lavorare a voi. La terra è di chi la lavora : chiaro ? "

Pensate, nel Medioevo, andare in giro a dire certe cose : la terra è di chi la lavora ! E da pazzi incoscienti dirlo oggi, figuratevi nel Medioevo ! Infatti l'hanno subito preso e messo sul rogo, lui e tutta la sua banda di " insaccati ".

Scampò uno solo. Si chiamava fra' Dolcino.³

¹ *M.B.*, p106 [*M.B.* fr, p 108]

² *ibidem*, p 106 [*ibidem*, p 108]

³ (*M.B.*, p 107-108) : « "Vous croyez vraiment que dans la Bible telle portion de la terre est attribuée à un Tel de la famille Untel... Imbéciles! Demeurés! La terre est à vous: eux ils l'ont piquée et puis ils vous l'ont donnée à travailler. La terre est à celui qui la travaille: compris?"

Et Fo de retracer l'épopée du frère Dolcino, qui retiré à Vercelli, organisa avec les paysans du lieu une communauté fondée sur le partage des biens selon les besoins de chacun. Cette organisation plaisait peu aux seigneurs locaux, qui lancèrent une expédition punitive et coupèrent les mains d'une centaine de "communautaires". Ces derniers se révoltent, entrent dans la ville de Novara et se vengent en massacrant leurs bourreaux, convainquant par la même occasion la population à s'organiser à son tour en communauté. L'entreprise fut communicative :

Con una rapidità incredibile Oleggio, Pombia, Castelletto Ticino, Arona, tutta la parte a nord del Lago Maggiore, Domodossola, la zona verso il Monte Rosa, tutto il Lago d'Otra, la Valsesia, Varallo, la Val Mastallone, Ivrea, Biella, Alessandria... insomma, mezza Lombardia e mezzo Piemonte si ribellarono.¹

Cette longue liste, énoncée par le jongleur-narrateur, n'a pas une simple fonction documentaire : si la représentation se déroule en Lombardie ou en Piémont, les noms de lieux, de petits villages sont bien connus des spectateurs, et soudain redimensionnés par l'évocation historique de cette révolte populaire. La « leçon d'histoire » du jongleur s'actualise dans la réception qu'en font les spectateurs. Et de cette galerie hagiographique d'hérétiques fameux, de cette martyrologie des premiers chrétiens révolutionnaires, exposée et commentée par le jongleur Fo, ramenée vers le présent, les spectateurs peuvent retenir les attaques cinglantes contre l'Eglise romaine, maximes facilement actualisables ; mais surtout la vision d'un moyen-âge peu habituel (erroné et inventé de toutes pièces, diront les détracteurs de Fo), traversé par des figures de "Christs des pauvres", marqué par l'héroïsme révolutionnaire, la lutte des classes, vision susceptible d'exalter, de fournir des racines christiano-culturelles aux luttes actuelles. Ajoutons l'insistance sur l'occultation historique - ou le maquillage historiographique - des faits relatés, et la leçon sera complète. La répression de la révolte communautaire de Fra Dolcino, relate Fo, fut menée à l'aide des seigneurs qui allaient s'embarquer pour la quatrième croisade mais furent appelés à la rescousse par

Vous vous rendez compte, au Moyen-Age, aller dire partout des choses comme ça: la terre est à celui qui la travaille! Il faut être complètement fou et inconscient pour le dire aujourd'hui, alors, au Moyen-Age! De fait, ils l'ont pris aussitôt et mis sur le bûcher, lui et toute sa bande d' "insaccati".

Un seul en réchappa. Il s'appelait frère Dolcino. » [*M.B.* fr, p 110]

¹ (*M.B.*, p 109) : « Avec une rapidité incroyable, Oleggio, Pombia [...] en somme, la moitié de la Lombardie et du Piémont se révoltèrent. » [*M.B.* fr, p 112]

le Pape pour aider les seigneurs du Nord : « *la quarta crociata, quella di cui non sappiamo niente, perché ci viene passata del tutto sotto silenzio, e per "quarta crociata" ci contrabbandano quella che in realtà fu la quinta.*¹ » Et sur le même mode : « *Di questa storia che vi ho così sommariamente raccontato, sui libri di testo in uso nelle scuole non si fa cenno. Ed è giusto d'altra parte : chi organizza la cultura ? Chi decide cosa insegnare ? Chi ha l'interesse a non dare certe informazioni ? Il padrone, la borghesia.* »²

Dans la version télévisée de 1977, Fo introduit à ce point une longue digression ramenant son discours à l'actualité. Le passage est opéré de façon très habile, sur le plan rhétorico-comique. Feignant de continuer le discours historique : « *C'era anche un gran' maoista, un certo Tsé TOUNG, che aveva detto « Da sempre è il popolo che fa la storia. Ma poi sono i padroni che ci la raccontano.* »³ » Une phrase, continue Fo, qu'on devrait, que j'aimerais avoir le plaisir de voir écrite par quelque fou, sur le fronton d'une grande université italienne. L'acteur se prend alors à imaginer l'arrivée d'un ministre de l'éducation, serviette sous le bras, devant l'université en question ; et c'est le point de départ d'une satire politique moins profonde qu'efficace, s'appuyant sur le mime parodique de la démarche du ministre, portefeuille exagérément serré sous le bras, silhouette que Fo interrompt, renouvelle et commente : « *non si fidano tra di loro... C'è deve essere qualcuno che ruba...* »⁴ Face au succès et applaudissements que recueille chaque nouvelle pique lancée à la classe politique et à ses pratiques, Fo se met à plaisanter le public sur son appartenance à la gauche : « *Voi siete carogni adesso, perché sapete che è stato ripreso : diranno che siete un pubblico di sinistra prezzolato e pagato, nemico dei Malfatti e dei loro portafogli, stella rossa, bandiera rossa, libretti rossi...* »⁵. Reprenant enfin la situation et la posture initiale, Fo mime la réaction du ministre arrivant devant la porte de l'université et voyant la maxime affichée : le corps se rétracte en position assise, handicapé sous le choc. C'est en fait l'image de Boniface

¹ (*M.B.*, p 109) : « La quatrième croisade, celle dont nous ne savons rien, parce qu'elle est toujours passée sous silence et que sous le nom de "quatrième croisade" on nous fourgue celle qui fut en réalité la cinquième. » [*M.B.* fr, p 112]

² (*M.B.*, p 110) : « Cette histoire que je vous ai racontée sommairement, les livres de morceaux choisis en usage dans les écoles n'en disent aucun mot. Et c'est juste d'ailleurs : qui organise la culture ? Qui décide ce qu'on doit enseigner ? Qui a intérêt à ne pas donner certaines informations ? Le patron, la bourgeoisie. » [*M.B.* fr, p 113]

³ (*M.B.* vidéo, I, 1977) : « Il y avait aussi un grand maoïste, un certain Tsé TOUNG, qui avait dit : « Depuis toujours c'est le peuple qui fait l'histoire. Mais ensuite ce sont les patrons qui nous la racontent. »

⁴ (*ibidem*) : « Ils ne se font pas confiance entre eux... Il doit y en avoir un qui vole... »

⁵ (*ibidem*) : « Vous en profitez maintenant, parce que vous savez que c'est enregistré : ils diront que vous êtes un public de gauche, apprécié et payé, ennemi des Malfatti [nom d'un homme politique qui signifie littéralement « mal faits »] et de leurs portefeuilles, étoile rouge, drapeau rouge, petits livres rouges... »

VIII que le public voit réapparaître, déjà mimée par Fo au tout début du prologue : le pape avait été paralysé jusqu'à la fin de sa vie en apprenant la nouvelle de quelque révolte hérétique... L'image du pape du XIII^{ème} siècle et du ministre italien du XX^{ème} se superposent dans le rapprochement comique qui saute les siècles. Le raccourci est efficace, et l'actualisation est opérée par les spectateurs à partir du simple jeu de silhouette dessiné par l'acteur.

Le détail de ce prologue à prolongements nous permet de saisir les facettes multiples du discours de mise en contexte historico-idéologique, de didactique-sédution déployé par Fo envers son public. La longue énumération des figures et épopées hérétiques prépare un contrepoint violent à l'hypocrisie et au goût de l'apparat de Boniface VIII représentés dans la jonglerie, en même temps qu'elle exalte un passé, une histoire que le jongleur propose au public de s'approprier comme siens. Fo émaille son discours de formules efficaces et frappantes, instrument du didactisme, et sait faire preuve d'une souplesse virtuose dans le glissement d'un registre, d'une situation, d'une époque à l'autre, associant le discours et le geste, la parole magistrale et l'adresse-dialogue avec le public, instruit et conquis.

Quant à la « leçon de théâtre », elle est, sous une forme plus ou moins développée, une autre constante des prologues de Fo. Celui-ci, puisant dans la tradition du théâtre médiéval, récupérant la figure et le répertoire des jongleurs, amène et explique aux spectateurs cette tradition, avant d'entrer dans la représentation. Dans le *Mistero Buffo* des débuts, Fo commençait par un véritable cours sur le théâtre, montrant et commentant des diapositives derrière lui, un bâton à la main (ces images et commentaires figurent toujours dans le texte édité¹). Les discours documentés qui figurent dans chaque prologue apportent aux spectateurs une culture théâtrale, préparent le moment de la représentation, précisent la langue dialectale utilisée, véhiculent toujours les idées-force de Fo concernant la culture, et jouent aussi le rôle de justification de sa démarche d'acteur.

Le prologue au *Massacre des Innocents* peut être un exemple de ce mélange documentaire et idéologique : Fo commence par un discours purement technique sur les machines théâtrales, ces statues articulées représentant des Christs, des Madones, qu'un

¹ *M.B.*, p 12-23 et *M.B.* fr, p 14-47

marionnettiste manipulait par derrière à l'aide de leviers et crochets. Puis une question rhétorique dirigée vers le public rompt le descriptif, et apporte une idée-force :

Perché il popolo ricorreva a queste macchine per rappresentare la divinità, quando metteva in scena i propri spettacoli ? Forse aveva timore di fare atto di blasfemia, di intaccare la sacralità del personaggio divino ? No ! Niente affatto, ciò avveniva perché l'attore, il comico, voleva che l'interesse del pubblico fosse accentrato non tanto verso il divino, ma verso l'uomo : se un attore fosse entrato prima nel costume di Gesù Cristo si sarebbe presa tutta l'attenzione, mentre una statua era soltanto indicativa, emblematica, e l'attore aveva agio di sviluppare la drammaticità della condizione umana, sottolinearla maggiormente : la disperazione, la fame, il dolore.¹

Dans le même prologue, un peu plus avant, Fo aborde, toujours de façon très pédagogique, le problème du langage utilisé dans le morceau récité :

Andremo ora alla rappresentazione della Strage degli innocenti. Devo indicarvi soltanto un particolare : il linguaggio. Il linguaggio, sarebbe meglio dire una lingua, perché è il padano dei secoli XIII-XV, ma recitato da un attore, il quale si trovava costretto a cambiare paese ogni giorno. Oggi era a Brescia, domani a Verona, a Bergamo ecc. ecc., quindi si trovava a dover recitare in dialetti completamente diversi l'uno dall'altro. Erano centinaia di dialetti, e c'era una grandissima differenziazione, maggiore che quella attuale, fra un paese e l'altro, per cui il giullare avrebbe dovuto conoscere centinaia di dialetti. E allora, che cosa faceva ? Ne inventava un proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti, e quando si trovava nell'impaccio di non sapere quale parole scegliere, per far capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi. [...] Queste iterazioni le sentirete in questo spettacolo molte volte, ma sono usate anche ad altro scopo : raddoppiare il momento poetico, e, soprattutto, nel ritmo, ingigantire la drammaticità. E questa è una cosa sola, unica, del giullare, del teatro del popolo, cioè, la possibilità di poter scegliere i suoni più adatti al momento.²

¹ (*M.B.*, p 27) : « Pourquoi le peuple recourait-il à ces machines pour représenter la divinité, lorsqu'il mettait en scène ses propres spectacles ? Peut-être craignait-il de blasphémer, d'attenter au caractère sacré du personnage divin ? Non ! pas du tout, cela se produisait parce que l'acteur, le comédien, voulait que l'intérêt du public soit centré non pas sur le divin, mais sur l'homme : si un acteur était entré en scène dans le costume de Jésus-Christ, il aurait accaparé toute l'attention, tandis qu'une statue servait seulement d'indication, d'emblème, et l'acteur alors, pouvait aisément développer la dramatisation de la condition humaine, mieux souligner le désespoir, la faim, la souffrance qui lui sont propres. » [*M.B.* fr, p 49]

² (*M.B.*, p 29) : « Nous en venons maintenant à la représentation du Massacre des Innocents. Il me faut seulement vous signaler une particularité ; le langage. Le langage, le dialecte ; il vaudrait mieux l'appeler langue, car c'est le padouan du treizième au quinzième siècle, mais il est dit par un acteur qui était obligé de changer d'endroit tous les jours. Aujourd'hui il était à Brescia, demain à Vérone, à Bergame etc etc, donc il était obligé de jouer dans des dialectes complètement différents. Il y avait des centaines de dialectes et une énorme différence, plus grande qu'aujourd'hui, entre un endroit et l'autre, si bien que le jongleur aurait dû savoir des centaines de dialectes. Alors qu'est-ce qu'il faisait ? Il en inventait un à lui. Un langage formé sur beaucoup de dialectes, avec la possibilité de changer des mots à des moments déterminés, et quand il se trouvait dans l'embarras, ne sachant pas quel mot choisir, pour faire comprendre quelque chose, voilà que tout d'un coup il mettait trois, quatre, cinq synonymes. [...] De ces accumulations de synonymes, vous en verrez apparaître beaucoup dans le spectacle ; mais elles ont aussi un autre but : celui d'accentuer la valeur poétique de certains moments et surtout, par le rythme qu'elles produisent, d'en intensifier le caractère dramatique. C'est un procédé spécifique, propre au jongleur, au théâtre populaire : ils se donnent la possibilité de choisir les mots et les sons les plus adaptés au moment à créer. » [*M.B.* fr, p51-52]

Un peu d'histoire, de philologie, de stylistique, appliqués au théâtre, qui viennent informer et instruire les spectateurs, et permettent à Fo de se placer lui-même dans la lignée des jongleurs médiévaux qui inventaient une langue théâtrale pour se faire comprendre du public. Car sur les textes anciens récupérés, Fo fait un grand travail de réélaboration, au niveau du contenu comme de la langue. L'idiolecte dialectal de Fo s'inspire de la langue supposée des jongleurs médiévaux, mais l'acteur doit le rendre compréhensible et communicable au public contemporain. Le linguiste Gianfranco Folena définit cet idiolecte théâtral comme une « fricassée de dialectes »¹, difficilement traduisibles à la lettre :

Fo ha voluto ricreare, come lingua giullaresca itineraria e proletaria, e insieme come « lingue di classe », una sorta di versipelle iperdialetto o pandialetto romanzo norditaliano, diatopico e diacronico, retrodatandolo a un Medioevo immaginario che è metafora della violenza feudale e della prevaricazione sociale e ideologica.²

Ce jargon de linguiste - presque un idiolecte en soi - analyse justement l'importance de la langue théâtrale de Fo, porteuse du passage d'un temps et d'un espace à l'autre, d'un moyen-âge invoqué à un moyen-âge évoqué, de la scène des jongleurs médiévaux à la scène où Fo évolue dans le moment de la représentation. La langue de Fo est aussi le véhicule symbolique d'une idéologie et d'une culture populaires, échappant à la langue du pouvoir, de l'Etat, de la culture dominante. Ferdinando Taviani³ évoque la « cassure », lourde de conséquences, qui se produit au XXème siècle entre le théâtre en dialecte et le théâtre en langue italienne, lorsque sous le fascisme on coupa toute subvention au théâtre dialectal, jugé théâtre de pur divertissement ; la situation perdura ensuite, considérée comme normale, et fait aujourd'hui du théâtre en dialecte un phénomène de marge, complètement à l'écart du circuit des Teatri Stabili⁴. Pourtant, ceux qu'on désigne comme les deux grandes figures du théâtre d'italien de la seconde moitié du siècle, Eduardo de Filippo et Dario Fo, ont un art imprégné par la réalité dialectale, qui est une réalité culturelle de l'Italie,

¹ « una fricassea di dialetti » (Gianfranco Folena, *Il linguaggio del caos, Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Ed.Bollati Boringhieri) [page photocopiée contenue dans le classeur *Mistero buffo* à l'Archivio Ctfir]

² (*ibidem*) : « Fo a voulu recréer, en tant que langue de jongleur itinérante et prolétaire, et en même temps en tant que « langue de classe », une sorte d'hyperdialecte ou pandialecte roman du nord de l'Italie, diatopique et diachronique, l'antidatant, le rapportant à un moyen-âge imaginaire qui est métaphore de la violence féodale et de l'abus de pouvoir social et idéologique. »

³ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna, 1995, p 17

⁴ « théâtres stables » : réseau de théâtres subventionnés par l'Etat, avec un metteur en scène et une troupe fixes, qu'on trouve dans toute les grandes villes d'Italie.

à préserver et revivifier.¹ La langue est support et véhicule d'idéologie. Le jeu sur les dialectes que met en pratique la jonglerie des *Noces de Cana* en est un exemple. Le morceau met en scène les personnages d'un ange et d'un ivrogne, qui se disputent pour raconter au public la « véritable histoire » des Noces de Cana :

L'angelo, meglio un arcangelo, vorrebbe raccontare il prologo di uno spettacolo sacro, dentro i canoni tradizionali ; l'ubriaco, carogna, gli vuol rovinare tutto quanto per raccontare la sbronza che s'è presa durante le nozze di Cana. L'angelo parla un veneto aristocratico, elegante, forbito ; l'altro in un dialetto campagnolo, becero, pesante, e fortemente colorito.²

Le dialecte devient ici support et symbole du rapport de pouvoir et de la question culturelle qui le sous-tend : qui raconte l'histoire, et comment ? qui a le droit de la raconter ? Le dialecte enracine aussi les personnages dans un espace d'appartenance : l'ange, outre son caractère céleste, est assimilé par le dialecte vénitien à l'aristocratie urbaine, quand l'ivrogne est le campagnard, le paysan, l'homme de la terre.

La « leçon de théâtre » vient informer le public sur les sources, sur le contexte, sur la langue des jongleries récupérées par Fo, mais l'apport documentaire n'est jamais dissocié de la dimension culturelle et idéologique que Fo confère à la tradition dont il s'inspire. Quant aux indications sur la langue, les langues utilisées, elles restent l'espace d'un flottement ambigu : s'agit-il d'informations philologiques sur les textes médiévaux repris par Fo ? ou de précisions concernant la langue telle que Fo l'a élaborée -ou réélaborée- pour son morceau représenté ? Les deux sont mêlés ; et c'est justement cette ambiguïté, ce mélange qui permettent à Fo de situer son théâtre dans une zone parcourue par le passage du passé au présent, par la rencontre et la refonte des dialectes populaires d'hier et d'aujourd'hui.

Après cet examen rapide des prologues de Fo, on comprend mieux le qualificatif de « cours », de « cours magistral » que le critique Alain Girault attribuait au spectacle. On ne peut nier que les discours préliminaires de Fo sont empreints d'un certain dogmatisme insistant. Ils exposent, instruisent, assènent, et préparent le moment de la représentation sur lequel ils débouchent. C'est donc sans occulter cette dimension qu'il

¹ Eduardo, si ses textes restent marqués par le dialecte napolitain, avait néanmoins choisi de faire une carrière nationale, et écrivit ses pièces dans une langue accessible à l'ensemble des Italiens. Fo invente quant à lui une langue théâtrale dialectale, conservant l'italien comme langue de communication dans les prologues.

² (M.B., p 55) : « L'ange, ou plutôt l'archange, voudrait raconter le prologue d'un spectacle sacré, selon les canons traditionnels ; l'ivrogne, cette crapule, veut tout lui démolir pour raconter la cuite qu'il s'est payée pendant les nocces de Cana. L'ange parle un vénitien aristocratique, élégant, épuré ; l'autre un dialecte campagnard, trivial, grossier et fortement coloré. » [M.B. fr. p 71-72]

faut les considérer. Il s'agit d'amener des spectateurs à entrer pleinement impliqués dans ce second volet.

Dans le théâtre grec antique, qui n'est pas un théâtre proprement populaire, mais un théâtre de l'ensemble de la cité, les spectateurs viennent assister à *Œdipe Roi* ou à *l'Orestie* en connaissant non seulement la fable, mais en ayant conscience du sens, des valeurs que la tragédie véhicule et symbolise pour l'histoire et l'identité de la cité. Ce regroupement très fort des spectateurs grecs autour d'un récit commun est le résultat d'une culture séculaire, de la formation donnée à chaque citoyen athénien. Alors tout se passe comme si Fo, dans l'espace réduit du prologue, entreprenait de délivrer une sorte de « récit commun » aux spectateurs, de réaliser en un temps record le travail d'années, de siècles. Car il s'agit de remédier à une transmission qui ne s'est pas faite, de ramener au jour et au présent une culture qui a été gommée: ce répertoire médiéval de fables et leur charge révolutionnaire, leur signification pour la communauté. L'enjeu est que les spectateurs s'approprient ce récit commun, et assistent ensuite au morceau représenté comme à une célébration vivante et dynamique de leur culture propre. Le déploiement des ressources didactiques, pédagogiques, l'orientation politique, culturelle parfois teintée de dogmatisme de tout élément du discours sont les supports de cette entreprise ambitieuse.

Cet archi-encadrement du spectateur, transformé en quelque sorte en élève à qui l'on explique tout en détail dans le moment du prologue a aussi une utilité technique : lui permettre de suivre une représentation qui est l'antithèse d'un encadrement serré ; et le conduire ainsi à rester éveillé, à être actif, créatif, à inventer son plaisir de spectateur par le jeu de l'imagination.

2° Les caractères de la représentation : appel à l'activité et à l'imagination du spectateur

Bernard Dort en 1974 décrit avec enthousiasme le jeu de l'« acteur épique », et quelques années plus tard, enrichit l'analyse, attribuant à Fo le qualificatif d'« anti-mime », à l'art caractérisé par le « dialogue ».

A aucun moment, Fo ne s'établit dans un personnage : il en joue un ou deux ou dix ou cent ; il passe de l'un à l'autre. Il devient une foule comme il peut être le pape. Il ne s'attarde pas à figurer. Pas de grimaces bien sûr, pas plus que de déguisements, pas même de jeux de physionomie (ou à peine). C'est par un geste, une inflexion de la voix qu'il indique un personnage puis l'autre. Par un placement sommaire dans l'espace. Et il ne fait que courir d'un geste à l'autre,

que de les lancer en l'air, chacun à son tour, pour les rattraper et les relancer encore. Il jongle avec les gestes comme avec les inflexions.¹

Dario Fo a tout pour être un mime prodigieux.(...) Il pourrait jouer à l'infini sur cet art des essences qu'est la mime : un art du présent et de l'éternité. Or c'est justement ce qu'il refuse. Son art à lui, Dario Fo, est, de part en part, historique. Il ne va donc pas jusqu'au bout de la mime. Il suspend le geste imité, il le fait reprendre en charge par la voix ; il le décompose et ne nous en livre que des éclats. Jamais Fo ne devient un autre. Jamais il ne joue une saynète achevée. Sans relâche, il annonce et commente ce qu'il joue. Loin de s'enfermer dans l'imitation, il la casse à tout moment. La parole relaie, relativise la geste. Et si Fo joue plusieurs personnages à la fois, c'est moins pour faire montre de sa virtuosité que pour éviter de demeurer l'un deux. (...) Le mime ne rêve que d'imposer à tous son monologue muet, peuplé d'objets inertes. Désarticulant le mime qu'il est, Dario Fo ne vise, à travers ses monologues bavards et multiformes, qu'au dialogue.²

L'analyse désavoue quelque peu ce « rapport scénocratique » entre comédien et spectateurs dont parlait Alain Girault. Car le public, devant le jeu d'acteur de Fo, est dans une situation nouvelle par rapport au moment du prologue, et doit adopter un tout autre positionnement. Se servir effectivement de la « leçon » qu'il a reçue, comme base d'une activité qui est exigée de lui et lui permet d'être créateur lui aussi du spectacle par le jeu de l'imagination.

a) Suivez le geste !...

Sans accessoire, sans costume, sans décor, sans panneau sous-titre indiquant les personnages ou la situation, le spectateur a pour seule référence visuelle le corps et les gestes que le jongleur Fo déplace et dessine dans l'espace scénique pour construire et dérouler son récit. Il a déjà en tête la trame de l'histoire, les personnages, les situations-clé, qui lui ont été exposés dans le premier volet : il va s'agir de suivre, de projeter les images sur le corps mouvant du jongleur. Même si la technique a énormément enrichi sa formation d'acteur³, ce que fait Fo sur scène, comme le dit Dort, n'est pas de la mime: un spectateur, étranger par exemple, qui n'aurait pas eu accès à l'exposition préliminaire de la fable, peut difficilement suivre ce qui se joue sur la scène à travers les gestes et la langue du jongleur. Il voit certes un acteur impressionnant et virtuose, au corps, gestes et visage extrêmement rapides et expressifs, mais il lui manque la situation. Contrairement à ce qui se produit avec le mime, qui, à partir des mouvements

¹ Bernard Dort, « Dario Fo: un acteur épique », *Travail Théâtral* n°15, 1974, p 113

² « Dario Fo ou l'anti-mime », Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Seuil, Paris, 1979, p 212

³ Fo, dans les années 50, à l'occasion de la revue *Il dito nell'occhio* avec Franco Parenti, travaille avec Jacques Lecoq, maître français du mime.

et positions de son corps silencieux, doit permettre au spectateur de deviner l'espace, la situation représentés, ce qui implique une installation, un jeu beaucoup plus lents. Le mime, dans cette lenteur, ne peut guère représenter qu'un personnage à la fois, et doit s'immobiliser en poses « didactiques ». Rien de tel chez Fo, qui utilise la gestualité comme support et commentaire du récit déjà connu des spectateurs, qui ne fixe ni n'achève jamais les images, glissant d'un mouvement, d'une situation, d'un personnage à l'autre.

L'anti-mime, l'inachèvement des gestes, la sobriété, la rapidité virtuose, l'efficacité du jeu de Fo correspondent à des principes, épiques, que lui-même affirme à la base de son métier d'acteur :

Il recitare rappresentando i personaggi, raccontandoli con distacco epico, senza mai vestirsi e travestirsi dentro la loro pelle.

L'evitare di giocare con il fregolismo mimetico dei personaggi, ma al contrario il presentarli con semplicità e una costante attenzione alla mediazione critica badando a raccontare sempre, anzitutto, la situazione della storia.

Il non caricare mai il grottesco oltre misura nel gioco della rappresentazione, al contrario privilegiando lo svolgimento scenico con distacco, lasciando che sia la situazione a generare il comico, non l'arrabattarsi caricato dei personaggi.¹

Ce sont par conséquent toujours des personnages « en situation », qui sont évoqués, suggérés au spectateur. L'art gestuel et corporel de Fo relève de l'esquisse, non du dessin à trait appuyé ou détailliste. A partir de ces esquisses lancées dans « l'espace vide », le spectateur projette, reconstitue, invente le monde où évoluent les personnages, tableau mouvant, contraint à suivre le rythme très rapide de l'acteur : exercice très stimulant pour l'esprit, qui implique, met en activité, maintient l'attention du spectateur dirigée et tendue vers la scène. Le plaisir du spectateur consiste d'abord dans la « reconnaissance », à partir de l'esquisse réalisée par l'acteur, d'une situation qui lui a été exposée auparavant : c'est par exemple le gros cuisinier de la communauté de San Benedetto da Norcia qui commence à s'envoler. C'est alors que la situation se développe et s'enrichit, que les gestes et les paroles du jongleur suggèrent des détails, ajoutent des éléments, et conduisent le cerveau du spectateur à une projection, une participation et un plaisir accrus : l'espace d'une église se dessine, où le cuisinier

¹ (Fo, *Fabulazzo*, « Premessa », Kaos Edizioni, Milano, 1992, p 14) : « Jouer en représentant les personnages, en les racontant avec une distance épique, sans jamais se glisser dans leur peau, entrer dans leur déguisement. Eviter de jouer avec l'illusionisme mimétique des personnages, mais au contraire les présenter avec simplicité et une attention constante à la médiation critique, en prenant garde à raconter toujours avant tout la situation de l'histoire. Ne jamais charger le grotesque outre mesure dans la représentation, au contraire privilégier le développement scénique distancié, en laissant la situation générer le comique, et non pas la caricature laborieuse des personnages. »

commence à léviter puis prend son vol, rebondit sur des piliers, se brûle le postérieur en frôlant de grands cierges, et s'échappe finalement par la fenêtre face à l'étonnement et la consternation des autres moines. Fo n'a fait qu'indiquer suggestivement - par un placement du corps, un bras lancé, un dos qui se renverse, une jambe levée, des bras qui esquissent un autel, qui dessinent les figures et les mouvements du vol - tout ce que le spectateur transforme en images concrétisables. Sans transition, les gestes du jongleur passent de la représentation au récit : l'acteur figure brièvement, avec son propre corps, le corps volant du cuisinier, puis, d'un geste du bras, dessine dans l'air la trajectoire de ce vol dans l'espace, la main devenant le corps du cuisinier. Le cerveau du spectateur, de l'un à l'autre, projette une nouvelle image dont le cadrage est différent : dans le premier cas, plan rapproché sur le corps du cuisinier en vol ; dans le second, plan large sur l'espace de l'église avec le cuisinier flottant dans les airs. Le spectateur peut aussi très bien construire sa vision à partir du point de vue d'un des moines resté en bas, que l'acteur figure le nez levé vers le ciel, apostrophant le cuisinier en vol. Le spectateur en somme, est conduit à se faire son propre cinéma. *Nous avons une caméra dans le crâne*, comme indique Fo en guise de titre d'un paragraphe du *Gai savoir de l'acteur*¹, accompagné d'un gracieux dessin représentant un spectateur ayant pour tête une caméra multi-objectifs. Selon les images produites par l'acteur, le public en effet utilise des « objectifs photographiques différents », est amené à « privilégier un détail de l'action ou sa totalité, en utilisant les objectifs que le cerveau recèle à notre insu.² » Dans le théâtre du jongleur, c'est bien l'acteur qui dirige le regard du spectateur, qui impose un cadrage et un rythme à sa vision en concentrant son propre jeu sur telle ou telle partie du corps, en adoptant telle ou telle vitesse. A partir de ces formes imposées, c'est le spectateur lui-même qui projette contenus, images, matérialité visuelle, en usant de son imagination stimulée par la connaissance des éléments d'un récit.

b) La langue du jongleur, réservoir d'images et d'imaginaire

La langue théâtrale de Fo n'est pas dissociable de la gestualité, qu'elle accompagne et complète dans l'élaboration du récit représenté. Pour le public, elle représente un nouvel écueil, une nouvelle distance par rapport à l'immédiateté d'une communication

¹ Fo, *Le Gai savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990, p 77

réalisée dans une langue transparente, mais elle devient compréhensible en acte, comme l'expose une nouvelle fois le linguiste Gianfranco Folena (à propos de *La nascita del villano*) :

Questa interlingua teatrale è in sostanza un idioletto, una lingua individuale extragrammaticale, artificiale nella sua formula compositiva eppure di fortissima capacità comunitiva orale. Essa non richiede dal pubblico per essere intesa specifiche competenze dialettali, perché la mimica, il lazzo, l'onomatopea compensano l'arbitrarietà linguistica e la carenza semantica, e perché Fo, il grandissimo mimo, padroneggia da maestro le tecniche del discorso e della narrativa popolare, e la sua sintassi narrativa è tanto unitaria e reale quanto il suo lessico è artificiale e composito.¹

La syntaxe narrative de Fo, articulant le geste et la parole, est en effet d'une grande efficacité. Dans le cas où Fo utilise le grammelot, il prend toujours soin de placer dans le fil du discours onomatopéique des mots identifiables et compréhensibles. Son grammelot n'est pas un grammelot au sens strict du terme², tel qu'il en donne la définition par exemple dans *Le gai savoir de l'acteur*. Parce qu'il est semé de repères destinés à aider le public, parce que si Fo veut indiquer qu'il ya une bougie, une fenêtre, un couteau, il prononcera au milieu du flux onomatopéique le mot *candela*, *finestra*, *coltello*, sans ralentir le rythme, sans perdre de temps à mimer ces objets pour les faire apparaître. Chaque mot clairement énoncé correspond pour le spectateur à la projection d'une image nette : s'il lui arrive de perdre le fil du récit, un mot compréhensible émergeant du chaos sonore lui permet de le rattraper en un instant. Fo sème donc savamment ces mots-repère pour articuler le texte joué, à la manière de « flashes », d'images-rebonds pour le public. L'idiolecte dialectal du jongleur a des fonctionnements similaires : Fo place des termes compréhensibles aux points-clé de son récit, à cette différence près que souvent, ce ne sont pas des mots italiens « nets » qui sont prononcés. Car le dialecte infléchit, transforme la matière sonore du mot, qui reste cependant très reconnaissable à l'oreille. Pour tout dire, le texte en dialecte, écrit, est plus difficile à saisir que le même texte prononcé sur scène. Mais la confrontation

¹ (Gianfranco Folena, *Il linguaggio del caos*, Ed. Bollati Boringhieri) : Cette interlangue théâtrale est en substance un idiolecte, une langue individuelle extragrammaticale, artificielle dans sa formule de composition et pourtant de forte capacité de communication orale. Sa compréhension ne requiert pas du public des compétences dialectales spécifiques, parce que la mimique, le lazzo, l'onomatopée compensent l'arbitraire linguistique et la carence sémantique, et parce que Fo, le grand mime, utilise en maître du genre les techniques du discours et de la narration populaire, et sa syntaxe narrative est aussi unitaire et réelle que son lexique est artificiel et composite.

² Le grammelot, « c'est un conglomerat de sons qui, sans avoir de signification précise, arrivent à suggérer un sens; c'est un jeu d'onomatopées arbitrairement organisées mais qui grâce aux gestes, aux rythmes et à certaines sonorités, font passer un discours achevé » (Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990, p 89)

d'un morceau de texte avec sa traduction en italien peut nous permettre d'observer les variations existantes. C'est le début du dialogue entre l'Ange et l'Ivrogne, dans la jonglerie des *Noces de Cana* ; à gauche, le texte en dialecte ; à droite, la traduction italienne :

Ang. - Feite attenzion, brava zente, che mi voi parlarve de una storia vera, una storia che l'è cominzada...

Ubr. - Anco mi ve voi contare de ona cioca... de un' imbragadura...

Ang. - 'Briagon !...

Ubr. - Voria parlarve...

Ang. - Cito... no parlare!

Ubr. - Ma mi...

Ang. - Fate attenzione, brava gente, che io voglio parlarvi d'una storia vera, una storia che è cominciata...

Ubr. - Anch'io vi voglio raccontare di una sbronza... di una ubriacatura...

Ang. - Ubriacone !...

Ubr. - Vorrei parlarvi...

Ang. - Zitto... non parlare !

Ubr. - Ma io... ¹

¹ (*M.B.*, p 58) :

Ange - Faites attention, braves gens, car je veux vous raconter une histoire vraie, une histoire qui a commencé...

Ivr. - Moi aussi je veux vous raconter une cuite... une biture...

Ange - Ivrogne !...

Ivr. - Je voudrais vous parler...

Ange - Tais-toi... pas un mot !

Ivr. - Mais moi...

[*M.B.* fr, p 73]

Vue la relative proximité du dialecte de Fo et de l'italien, le spectateur est en mesure de saisir le sens général des énoncés, de reconnaître les mots. On retrouve aussi le procédé de jongleur que Fo exposait dans le prologue au *Massacre des innocents*, l'usage de plusieurs synonymes accolés : le terme *cioca* est doublé par *imbriagadura*, qui est proche du mot italien *ubriacatura* - sachant que le public connaît de toute façon déjà les personnages et la situation. Il y a dans les mots, dans le flux du dialecte de Fo une valeur suggestive accrue, une poésie, une saveur, une épaisseur et une profondeur que ne possède pas l'italien, difficiles à expliquer de manière autre qu'impressionniste, mais qui font que le spectateur entre dans un rapport différent avec la langue entendue. Les spectateurs qui parlent couramment un dialecte et l'utilisent au quotidien, avant l'italien, peuvent reconnaître dans l'idiolecte de Fo des mots, des rythmes de leur langue régionale, une musique générale qui les rapproche de leur identité linguistique et culturelle. Des spectateurs plus coupés de la réalité dialectale, plus jeunes, ou bien étrangers, perçoivent la langue de Fo à partir de l'italien. Ils sont tendus vers la compréhension de cet idiolecte, et le sens leur parvient, mais à travers des mots différents, modifiés dans leur matière sonore, à travers une langue à la fois plus riche en aspérités et plus chantante. Il y a le plaisir et la surprise de comprendre, de réussir à passer la paroi poreuse d'une langue qui ne s'offre pas dans la transparence. Et la zone de projection des images, la nature même des images suggérées par les mots et la langue, sont autres. La langue ouvre une sorte de faille, de zone floue dans le cerveau du spectateur : la zone d'un imaginaire. Peut-être pourrait-on comparer le phénomène à l'effet que produit chez nous la lecture d'un texte médiéval en Ancien Français : comprenant le sens des mots dans lesquels nous reconnaissons des formes archaïques du français moderne, les images que nous en projetons se créent dans une zone intermédiaire, dans un croisement entre le signifiant - le mot d'ancien français - et le signifié, constitué dans le parallèle que nous avons fait avec le mot moderne. Cette zone intermédiaire est celle d'un imaginaire, notre imaginaire de l'univers médiéval s'il faut le nommer, imaginaire en évolution, en création, où les mots viennent projeter de nouveaux éléments sensibles, enrichir notre réservoir d'images. L'idiolecte de Fo véhicule un imaginaire, que le spectateur, en entrant dans le flux, la matière et l'intelligence de la langue, se constitue en projetant les images nouvelles que lui évoquent l'idiolecte.

c) Le discours de l'imagination

Dans le prologue aux *Nozze di Cana*, Fo réalise un raccourci entre une leçon de théâtre justifiant sa démarche d'acteur, et une actualisation critique un peu caricaturale sur l'aliénation par l'audiovisuel:

Eseguo il pezzo da solo, e non per un eccesso di esibizionismo : abbiamo provato a recitarlo in due attori, e abbiamo scoperto che non stava in piedi. Perchè quasi tutti questi testi sono stati scritti per essere eseguiti da soli. I giullari lavoravano quasi sempre da soli : ce ne rendiamo conto dal fatto che, nel testo, tutto è alluso attraverso sdoppiamenti, indicazioni. Cossichè, attraverso questo gioco dell'immaginazione, tutta la carica di poesia e di comicità viene raddoppiata.

Proprio come succede davanti al televisore, dove, per evitare che tu faccia fatica, ti dannò tutti i particolari: e tu ne stai lì, un po' beota, ti puoi addormentare, digerire, fare i ruttini rotondi... e il giorno dopo sei pronto per andare a lavorare, libero di testa e pronto a farti sfruttare di nuovo.

Qui invece, bisogna far la fatica di immaginare.¹

Fo confère donc une portée politique à la technique d'acteur reprise au jongleur médiéval, technique qui implique que le spectateur « imagine » les personnages et l'action à partir du corps d'un seul acteur.

Ce dispositif correspond bien au *Verfremdungseffekt*, à l'effet d'étrangeté brechtien : « Une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps celui-ci ait une allure étrange.² » Les spectateurs *reconnaissent* en effet à travers le corps de Fo les personnages du récit et l'action, tout en assistant et participant à un phénomène bizarre : d'un seul corps en jaillissent plusieurs, de l'espace vide occupé par l'acteur seul surgissent des actions et situations. Dans la théorie brechtienne, le choix de la distanciation, du *Verfremdung*, est un acte politique et pas seulement esthétique: il s'attache à une désaliénation idéologique du spectateur, s'opposant à l'*Entfremdung*, l'aliénation sociale. Dans une certaine mesure, on peut rattacher la démarche de Fo à un autre courant, celui des conceptions de Meyerhold, qui, prenant radicalement le contrepied du naturalisme de Stanislavsky (dont il fut l'élève), est l'un des premiers à prôner la « rethéâtralisation du

¹ (*M.B.*, p 55) : « Je joue le morceau tout seul, non pas par exhibitionnisme : nous avons essayé de le faire à deux, et nous avons découvert qu'il ne tenait plus debout. Parce que presque tous ces textes ont été écrits pour être faits par un seul acteur. Les jongleurs travaillaient presque toujours seuls : nous nous en apercevons au fait que, dans le texte, tout est montré à travers des dédoublements, des allusions. Si bien que, par le jeu de l'imagination, toute la charge de poésie se trouve redoublée.

Exactement comme ce qu'il se passe devant le poste de télévision, où pour éviter que tu ne te fatigues, on te donne tous les détails : et toi tu restes là, un peu abruti, tu peux t'endormir, digérer, faire des rots... et le lendemain tu es prêt à aller au travail, la tête libre, prêt à te faire exploiter de nouveau.

Ici au contraire il faut se fatiguer à imaginer. » [*M.B.* fr, p 72]

² Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1970, § 42

théâtre » et invente la « convention consciente » : la scène doit être perçue comme le lieu du jeu et de l'artifice, le théâtre étant un *art de convention* ; convention revendiquée et réfléchie, qui contient les règles du jeu théâtral, admises par acteurs et spectateurs. Effectivement, au moment où il s'apprête à jouer, Fo instaure la scène comme le lieu d'une convention (un seul acteur va faire le théâtre, représenter plusieurs personnages), auxquels les spectateurs sont invités à participer ludiquement : il va falloir « se fatiguer à imaginer ». Fo pose donc bien une sorte de « convention consciente » entre lui et le public. Mais elle n'a pas le caractère élitiste de celle de Meyerhold : ce dernier met en avant, sur la scène constructiviste, le corps de l'acteur, qui produit un système de signes devant être compris et déchiffré par un public de « connaisseurs ». Meyerhold s'est par exemple beaucoup intéressé aux types de la *commedia dell'arte*, chaque personnage possédant des caractères et caractérisations fixes (masque, démarche, costume, voix etc). Chez Fo, grâce à tout le travail de préparation et communication fait dans le prologue, le système de signes que construit l'acteur est parfaitement déchiffrable pour l'ensemble du public, avec le concours indispensable de l'imagination. D'autre part, Fo invente un art corporel qui n'est en rien conventionnel, en rien figé et érigeable en système : plutôt qu'il ne reprend des systèmes de signes, des types propres à la tradition populaire, il utilise, rompt, transforme, mélange toutes les techniques, toutes les influences pour constituer son jeu de jongleur, son jeu d'acteur populaire¹ (de façon assez semblable au travail réalisé pour forger son idiolecte dialectal, d'ailleurs).

Enfin, la démarche de Fo se rattache plus explicitement aux utopies caractéristiques des années 70. Le théâtre de Fo se propose de réaliser une désaliénation du spectateur-travailleur par l'exercice de l'imagination, le libérant de l'abrutissement auquel le monde contemporain l'habitue : on le forcera d'imaginer, en somme, au lieu de consommer passivement. On reconnaît les thèmes porteurs du pouvoir de l'imagination et l'imagination au pouvoir, de l'imagination contre la consommation passive, que Fo transmet dans le même mouvement sous forme de « leçon et travaux pratiques ». Imaginer, cela s'apprend et cela se réapprend. Et Fo est un ardent partisan de la chose :

Quello che mi interessa è, magari con il minimo mezzo, riuscire a proiettarti un'emozione più grande di quella di vedere cascare, crollare. Ecco perché amo il racconto... ad esempio, di una battaglia : sento che alla fine, con i suoni il gramelot i gesti, ti do delle immagini più grandi che si tu vedessi la battaglia vera. Perché ti impongo di muovere una parte del tuo cervello che spesso è

¹ Question qui sera abordée plus en détail dans le second chapitre.

sonnolenta, che tu non muovi : che è la proiezione delle immagini della fantasia, soprattutto in una società come questa che ti rimpinza di sensazioni meccaniche, di effetti speciali.¹

Que le théâtre de Fo impose au spectateur une activité mentale qui diffère du tout au tout de la passivité imposée par les images de la télévision ou du cinéma, on ne peut que l'affirmer avec lui. Que cette activité imaginative débouche sur une désaliénation effective, une libération des pressions de la société...

Mieux vaudrait reprendre l'ensemble des éléments et recentrer le débat de façon synthétique sur la question du théâtre populaire. Alain Girault, le critique dont les propos ouvrent ce chapitre, soulève justement dans son article le problème du théâtre populaire à notre époque, où le populaire est « renvoyé au second degré » ; et en effet le public peut difficilement appréhender le théâtre populaire dans une immédiateté, quand il s'inspire, fait appel à une tradition dont les spectateurs sont coupés. Le « second degré didactique et pédagogique » très marqué du théâtre de Fo est une réponse apportée au problème : Fo restaure efficacement le lien entre le public et la tradition du théâtre médiéval, l'actualise, et l'enrichit surtout d'un imaginaire qui se constitue, au fil du spectacle, dans le dialogue scène-salle.

Un imaginaire, et non pas une imagerie : des spectacles désirant reporter au présent la tradition populaire du théâtre sacré médiéval se trompent lourdement, en signant des tentatives de reconstitution artistique, à grand renfort de comédiens et de costumes. Ils imposent au spectateur une imagerie colorée souvent vidée de propos, adoptent un ton bon enfant censé reproduire la simplicité et le didactisme des spectacles sacrés populaires. Au final, l'ensemble reste terriblement étranger et indifférent au spectateur, parce qu'il y manque l'actualisation, parce qu'on lui met sous les yeux des images sensibles déjà constituées, parce qu'il n'a, tout simplement, aucun travail d'imagination à faire².

Chez Fo, cet imaginaire se construit d'abord dans l'espace des prologues, où Fo présente l'image séduisante d'un Moyen-âge rien moins qu'obscur et arriéré, où le petit

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 69-70) : « Ce qui m'intéresse c'est, peut-être avec le minimum de moyens, de réussir à te projeter une émotion plus grande que celle de voir tout tomber, s'écrouler. Voilà pourquoi j'aime le récit... par exemple, celui d'une bataille : je sens qu'à la fin, avec les sons, le gramlot, les gestes, je te donne des images plus amples que si tu voyais la vraie bataille. Parce que je t'impose de mettre en mouvement une partie de ton cerveau qui est souvent somnolente, que tu n'actives pas : qui est la projection des images de l'imagination, par-dessus tout dans une société comme celle-ci qui te remplit de sensations mécaniques, d'effets spéciaux.

² Je me réfère à deux spectacles vus en Italie cette année : *La leggenda aurea di Jacopo da Varazze*, mise en scène de Tonino Conte, Teatro della Tosse, Gênes, mars 2000, une galerie de vie de saints façon carton-pâte, et *Laudes, grido a tutta gente*, mise en scène Gigi Dall'Aglio, Pérouse, juin 2000, un évangile esthétisant mâtiné de choralité grecque antique.

peuple, conscient, lutte avec insolence pour la justice sociale, contre l'oppression des puissants. Le public, qu'il y adhère ou pas, ne peut rester indifférent aux images ainsi évoquées, au savant collage, au rapprochement d'histoires passées et de réalités actuelles. Cet imaginaire trouve son prolongement et sa réalisation dans le moment de la représentation, marquée par la suggestivité du geste et de la langue, moment privilégié où les spectateurs réinvestissent dans la projection d'images les discours entendus. Dans cet exercice de projection et d'imagination imposé au public, il y a fixation des images et constitution d'un imaginaire. Au total, le jongleur parvient à faire exister dans la salle ce qu'on peut bien définir comme un imaginaire collectif: il émane de ses discours, rebondit sur les spectateurs qui le projettent sur son jeu d'acteur, circule de la scène à la salle, investit tous les espaces, physiques, mentaux, extérieurs et intérieurs. Et n'abandonnera pas les spectateurs à la sortie du théâtre. La « lecture guidée vers l'imagination » réalise la transmission et le partage de cet imaginaire collectif, déjà manifestation d'une culture.

Aujourd'hui dans nos sociétés, un imaginaire collectif ne saurait se définir comme imaginaire « du peuple » : si un imaginaire collectif est encore possible, il doit sans doute pouvoir tendre à devenir un imaginaire « de classe » (lequel est à produire en utilisant des formes anciennes refondues, non à copier purement et simplement sur l'antique imaginaire populaire).[...] Aujourd'hui dans les sociétés occidentales avancées, n'est possible qu'un populaire « de classe », qui cherche à penser, qui cherche à comprendre les « processus », qui est politique « en le sachant », c'est-à-dire sur la base d'une prise de conscience économique-sociale.¹

Et c'est bien la dimension qui manque cruellement au théâtre de Fo : celle d'être politique « en le sachant », celle de tendre à un imaginaire « de classe ».

¹ Alain Girault, *Le théâtre comique populaire*, Théâtre Public n°13, 1976, p 11

Analyse du *Grammelot dello Zanni*

PROLOGUE (traduction) :

La première partie de ce *Mistero Buffo* est consacrée au grammelot...

Le grammelot est une forme de théâtre réinventée par les comiques de la *Commedia dell'arte*; pas ceux du 16ème siècle, mais ceux d'avant encore, et il est organisé en forme de théâtre sur un registre onomatopéique. Je m'explique tout de suite: une chose terrible, c'est-à-dire de faire venir des concepts à travers des sons qui pourtant ne sont pas des mots établis, conventionnels.

J'ai dit que le grammelot a été inventé des comiques de la *commedia dell'arte* pour fuir la censure; à savoir, quand ils se trouvaient à l'étranger, par exemple en France où ils avaient fui au 16ème siècle, suite à la grosse répression, au Concile de Trente, nous l'avons quasiment tous étudié à l'école; eh bien ils avaient dû s'en aller car ils n'avaient plus d'espace ni de possibilité de jouer dans les villes et les villages italiens.

Ils allèrent en France pour la plupart, il se retrouvèrent là, et on raconte que pour se faire comprendre ils utilisèrent une forme de langage qui ressemblait au français, mais ce n'était pas du français, à part trois ou quatre mots.

Tout comme il existe le grammelot des langues étrangères, évidemment il existe aussi pour notre langue, particulièrement pour les dialectes. Le plus célèbre des grammelots est celui des Zanni.

Zanni. Zanni est le prototype de tous les masques de la *commedia dell'arte*; c'est le père des masques les plus importants, par exemple, Arlequin, Brighella, etc, etc. Mais ce n'est pas un personnage inventé, c'est un personnage réel.

Le Zanni, comme personnage, est même lié à une catégorie de personnes, il vaudrait mieux dire une classe sociale: les paysans de toutes les vallées du Pô, des montagnes qui se déversent ensuite sur la plaine du Pô.

C'étaient les Lombards, les Vénétiens, aussi les Piémontais, lesquels à un certain moment de leur vie, au 16ème siècle exactement, durent abandonner la vie qu'ils menaient, parce que leur terre ne suffisait pas à les faire vivre, parce qu'ils ne réussissaient plus à vendre ce qu'ils produisaient.

Ils allaient au marché et ils trouvaient tout d'un coup des marchandises qui venaient de l'Orient et qui coûtaient un tiers de ce qu'eux avaient besoin d'encaisser pour pouvoir continuer à travailler.

Qu'est-ce qui s'était passé?

Avait eu lieu une grande transformation, précisément la naissance du capitalisme moderne.

Ce n'est pas moi qui le raconte, mais c'est un grand historien, Brentano, un allemand qui nous raconte précisément que c'est en Italie au 16ème siècle qu'est né le capitalisme moderne.

Grâce à quoi? A une organisation qui s'appelait « le maone ».

Les « maone » étaient des sortes de contremarques, disons plutôt des actions bancaires, qui étaient prodiguées à qui versait une somme déterminée, et à travers cette opération avait le droit d'avoir des avantages sur les conquêtes de terres et de marchandises qui avaient lieu en Orient, au Moyen Orient, en Afrique du Nord etc etc.

A cette époque, Gênes et Venise organisèrent des guerres qui n'étaient pas fixées par des ducs, des comtes, des évêques, mais par des banques, directement: ils s'approprièrent de grands terrains, et les faisaient fructifier.

Naissance naturellement de l'esclavage, renaissance de l'esclavage, en somme de ce qu'est l'impérialisme moderne, comme nous l'entendons.

Un désastre pour les paysans, une crise énorme.

La crise est née avec l'origine du capitalisme, la véritable crise moderne, celle que nous connaissons en ce moment avec le coup de massue de l'inflation, naît précisément à cette époque. Eh bien, les paysans doivent laisser leur terre, descendre dans la vallée et s'engager dans tous les métiers qu'ils trouvent, n'importe lesquels, avant tout les tâches et les travaux les plus bas, les plus violents, les plus durs, pour survivre, pour ne pas crever de faim.

Leurs femmes acceptent aussi de faire des métiers humbles et en arrivent aussi à se prostituer.

On disait, ou plutôt Brentano le dit, qu'au 16^{ème} siècle, selon une enquête faite dans l'enceinte de la Sérénissime, à Venise, existaient 11 000 prostituées recensées, sur 150 000 habitants.

La Sérénissime! L'autel de la civilisation!

A cette époque, on le raconte, personne n'avait le courage de dire à son ami ou son compagnon: « Puta de ta mare », 'Putain de ta mère', parce que l'autre lui répondait: « Et la tienne? » C'était facile de tomber dans ce registre-là, mais on mourait de faim.

Aujourd'hui on dit le Zanni affamé.

C'est inutile de préciser « affamé ». Zanni signifie quelqu'un qui a faim depuis toujours, qui vit dans la famine, l'indigence. En réalité tous les jours il y avait une équipe spéciale qui repêchait les cadavres de ces pauvres bougres qui mouraient de faim et tombaient ensuite dans la lagune. Tous les jours, des femmes, des enfants, et ainsi de suite.

Maintenant, cette histoire est celle d'un Zanni qui raconte sa faim. La faim du Zanni, désespérée, épouvantable, qui désormais devient congénitale, forme même du personnage.

Ce Zanni imagine, à cause de la faim, de se manger lui-même puis à un certain point de manger les gens autour de lui qui l'écoutent, et puis de manger les montagnes, de manger aussi Dieu.

Ensuite, désespéré il en arrive à rêver, rêver de se fabriquer ou plutôt de se cuisiner un repas somptueux, pantagruélique; de la polenta, des grèves, des poules; il cuisine tout et le mange avec une voracité incroyable. Et à la fin se produit le réveil, que vous comprendrez très bien.

Commençons sans plus attendre.

C'est du grammelot, c'est-à-dire la forme est celle du dialecte de Brescia, de Bergame et ainsi de suite. Mais il y a très peu de termes réels, clairs, les autres sont tous inventés.

On voit très précisément dans ce prologue se succéder toutes les modalités de la lecture guidée. La leçon de théâtre, qui explique l'invention du grammelot comme une adaptation aux problèmes de censure et d'itinérance forcée des comédiens. Qui parle du personnage du Zanni non comme un archétype artistique de la commedia dell'arte, mais comme l'archétype et le représentant d'une classe sociale historique et réelle, devenu personnage de théâtre. La leçon d'histoire, s'appuyant sur la référence à un historien, raconte la naissance du capitalisme moderne, l'exode des populations paysannes vers la ville, et le sous-prolétariat qui s'amasse dans les grandes cités. On ne manque pas d'actualiser, de faire le parallèle avec l'impérialisme contemporain, d'évoquer les conditions économiques auxquelles ses spectateurs sont soumis. Par ailleurs, cet exode de la campagne vers les villes qui a lieu au 16^{ème} siècle, raconte aussi la migration plus récente des populations paysannes vers les villes et les usines,

suite à la révolution industrielle. C'est l'histoire éternelle du prolétariat, qui continue au XXème siècle et concerne un certain nombre des spectateurs de Fo. Tout est en place pour que le Zanni « résonne » dans la conscience du public. L'exposition rapide de la trame du récit et l'annonce du grammelot dialectal utilisé viennent en dernier.

Fo, pendant qu'il déroule son explication, se tient naturellement sur la scène, marche un peu, oscille sur ses deux pieds. Ses mains bougent beaucoup, explicatives, pleines de poids, dessinant des figures dans l'espace, énumérant des éléments, mais lui servant aussi soudain à se gratter le cou, à s'essuyer le front. Quand il expose le déroulement de la fable, ses mains figurent dans l'espace vide les différentes directions de la frugale du Zanni : son propre corps, l'espace alentour, le ciel.

REPRÉSENTATION

Elle est particulièrement intéressante pour illustrer les phénomènes des « cadrages » que Fo impose au public. Au tout début, Zanni mange sur son propre corps et le spectateur reste fixé sur le corps de Fo, des genoux à la tête; puis le cadrage s'élargit : le Zanni dirige ses pas et ses bras vers le public, vers les gens. L'espace imaginaire s'élargit encore dans le cerveau des spectateurs quand le Zanni pose son regard au-delà d'eux, et imagine de manger les montagnes, les vallées. Regard vers le haut, vers le plafond, c'est le Zanni qui menace de dévorer Dieu tout cru, anges et triangle compris. Fo est resté sur une portion assez réduite de la scène jusqu'à présent. Puis commence le rêve, le cadrage se déplace vers le bas et la scène s'élargit: Fo, de très vertical qu'il était, fléchit et écarte davantage les jambes, dessinant une silhouette de Zanni plus basse, qui circule dans la largeur de la scène pour préparer son festin imaginaire : attraper divers ingrédients, venir les verser dans une marmite, mélanger le tout avec un gros bâton, courir après la poule qui se débat etc. Le public, à l'aide des indications gestuelles et onomatopéiques-parlées de Fo imagine les micro-événements, en réduisant son cadrage sur les éléments que Fo met en valeur : l'œuf que le Zanni retire du cul de la poule et gobe de suite, le bout de doigt qu'il se coupe malencontreusement et, après un bref cri de douleur, jette dans son gosier avec le reste. Puis le Zanni soulève enfin l'énorme marmite au-dessus de sa tête et en engloutit tout le contenu, lèche et

avale aussi le bâton remueur. Brusquement l'espace se réduit et tout se concentre sur le visage du Zanni, qui perd sa jovialité gourmande pour montrer un masque d'une tristesse saisissante, quasiment tragique : c'est le réveil. Le Zanni se rend compte que son festin était un rêve. Mais presque immédiatement, son cou et ses yeux se mettent à suivre le trajet d'un objet proche dans l'espace, tandis qu'un zizinement, issu du bourdon aigu de l'acteur, envahit l'espace autour de sa tête : c'est une mouche qui vole. Commence le *lazzo della mosca*, *lazzo* classique de la *commedia dell'arte* : le Zanni suit un moment le trajet de l'insecte, puis le saisit dans son poing au moment opportun. Regarde la proie en lorgnant dans son poing fermé, s'exclamant « *Bello! Grasso!* » ('Belle! Grasse!'); lui arrache une patte, une aile et les déguste avec des petits cris de plaisir. Il avale le reste de l'insecte en geignant de satisfaction : « *Che magnada!* » (« Quelle bâfrée! »)

Fo commente cet ultime passage du morceau en spécifiant les cadrages qu'il impose au spectateur :

Dans la Faim du Zanni, je crée un large espace autour de moi, pour donner au spectateur une vue d'ensemble de mon corps. Mais à un moment donné, je lui fais oublier l'ensemble en immobilisant toute la partie inférieure, qui perd du coup son intérêt, et je l'oblige à cadrer un plan rapproché sur mon visage. Mes gestes ont une amplitude de trente centimètres au maximum, et je ne dois jamais déborder ce cadre fictif, sinon le spectateur ne pourrait plus se concentrer. La concentration s'obtient progressivement, sans à-coups. Le crescendo se voit dans le passage qui commence avec le bâton avalé, descendant par la gorge et traversant tout le corps, tandis que le tronc s'agite pour le réduire en morceaux dans une sorte de danse du ventre. Tout à coup l'attention se porte sur les larmes, c'est-à-dire le visage. La plainte monte dans l'aigu et se transforme en un bourdonnement qui agace Zanni. Zanni se tourne d'un côté puis de l'autre, l'espace s'élargit un peu, puis se resserre à nouveau quand il attrape la mouche, jusqu'à se limiter au cadrage du nez, avec les yeux qui louchent en fixant la mouche. Le spectateur doit alors rétrécir encore le champ de son attention jusqu'à un micro-cadrage sur la mouche seule, à qui ailes et pattes sont arrachées. La progression, bien calculée, doit être précise au millimètre près, elle doit surtout avoir un rythme et donner l'illusion de l'espace : trop ou trop peu d'extension crée la fatigue et la distraction.¹

Outre ces procédés techniques, parfaitement maîtrisés par l'acteur, qui permettent aux spectateurs d'imaginer tout le déroulement et les éléments de l'action, ce morceau possède une dimension particulière de célébration de l'imagination. Que fait le Zanni sinon déployer les ressources de son imagination jusqu'à leur point le plus extrême? Le voyant en train de rêver son festin pantagruélique, le public est invité à faire de même, et à projeter des images en dépit de la « réalité », qui pour le Zanni est le dénuement, pour les spectateurs l'espace nu de la scène. Le Zanni est un personnage du peuple,

¹ Dario Fo, *Le Gai savoir de l'acteur*, p 77

affamé, qui parvient par le jeu de l'imagination, par le rêve en acte d'un festin dont la préparation mobilise tout son corps, à se désaliéner un instant de la réalité. Ce qui peut advenir pour le spectateur quand il assiste au théâtre du jongleur : être pleinement emporté par le fil narratif qu'il lit sur le corps et dans les paroles du jongleur, par le plaisir ludique de la projection des images. Que faire quand advient le « réveil » ? Le Zanni le montre en s'adaptant aux ressources de la réalité, quand bien même celles-ci sont extrêmement maigres... Le « festin de la mouche » est un passage absolument tragique sur la misère des démunis, en même temps qu'une célébration de l'ingéniosité et de la débrouillardise du petit peuple. Imaginer, rêver n'est pas une fin en soi : c'est l'adaptation à la réalité qui compte, mais le jeu de l'imagination y sert, comme possibilité de la transfigurer, et surtout de voir le monde autrement.

DEUXIÈME PARTIE

LE MANIFESTE DU CORPS



Affiche du spectacle *Lu Santo Jullare Francesco*, réalisée par Dario Fo, 1999

A - Le sens de la corporalité

Le théâtre de monologues de Fo, c'est le corps de l'acteur qui joue sur une scène vide, qui fait le théâtre avec les simples ressources du physique : les bras, les mains, les jambes, le visage, la voix ; le geste, la mimique, la parole. C'est le théâtre qui sort, qui jaillit d'un corps. Depuis le début de sa carrière, bien des critiques, même en désaccord avec ses positionnements, ont reconnu volontiers l'exceptionnel talent d'acteur de Fo, exprimant cependant des doutes quant à la bonne tenue de son théâtre, une fois privé de sa personnalité d'acteur. Le vieux débat rejaillit lors de l'attribution du Nobel de Littérature à un personnage que tout le monde en Italie s'entendait à reconnaître comme un acteur excellent, mais pas toujours comme un auteur véritable.

Que l'on lise son théâtre ou que l'on y assiste, une chose saute aux yeux : outre la dimension proprement scénique, le théâtre de Fo transpire littéralement d'images, de représentations, d'expressions, de manifestations du corps et du corporel. Ce n'est même pas un thème, c'est une prégnante omniprésence. Elle s'explique indéniablement par le fonds populaire médiéval et ancien où Fo récupère ses fables et jongleries. La référence en la matière est le fameux ouvrage de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Les exposés de Bakhtine sur la représentation et les significations du principe corporel et matériel dans le « réalisme grotesque » (ainsi nomme-t-il « le système d'images de la culture populaire »¹), sur le rabaissement au plan matériel et corporel, vont nous intéresser comme définitions et points de repère. Mais pour mesurer également comment le théâtre de Fo s'en démarque et n'y équivaut pas. Il faut entendre « le corps », les manifestations « du corps » dans l'acception générique, et rejoindre sur ce point la définition de Bakhtine :

Le porte-parole du principe matériel et corporel n'est ni l'être biologique isolé, ni l'individu bourgeois égoïste, mais bien *le peuple*, un peuple qui dans son évolution croît et se renouvelle

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard, Tel, 1970, p 28

perpétuellement. [...] Toutes les manifestations de la vie matérielle et corporelle [...] sont attribuées à une sorte de corps populaire, collectif, générique.¹

Les manifestations particulières du corps, attribuées à des personnages ou saisies dans des situations, sont là comme expression du tout, du symbolique et métaphorique « corps populaire ». Fo, constant pont entre le passé et le présent, amène à la scène les images et manifestations de l'étonnant « corps populaire », réalise leur renouvellement, leur actualisation, leur unification avec les préoccupations contemporaines ; cette parole et cette représentation du corps omniprésentes jouent un rôle énorme dans l'implication du spectateur. La centralité, l'affirmation, l'ostentation, la revendication du corps dans tous les domaines nous amènent à lui conférer une valeur de « manifeste » : le corps et ses manifestations, quand ils ne sont pas à leur fondement, sont l'aliment et le véhicule des dimensions poétique et esthétique, du discours politique et de sa transmission, des principes dramaturgiques et de leurs effets, de la dimension scénique du théâtre de Fo.

L'ébauche de classement et de typologie de diverses figures et manifestations du corps, et leur étude, nous amènera dans un premier temps à dégager des traits essentiels, des fonctionnements marquants de ce théâtre. On reviendra ensuite à la personnalité de Fo sur la scène, pour étudier les caractères et manifestations de son art corporel, s'intéresser aux rapports qui s'instaurent entre le public et le corps de l'acteur.

Dans les textes chrétiens médiévaux, le jongleur est souvent présenté comme un acteur de pure corporéité, quasi privé de parole. Cette distorsion systématique et réductrice, explique Luigi Allegri, permettait d'occulter en quelque sorte le discours antagoniste du jongleur, qui mettait en danger le discours officiel de l'Eglise². Le jongleur est pourtant un des premiers porteurs d'oralité du monde médiéval, oralité liée au corps, peut-on ajouter. Fo, quand il évoque des jongleurs, se fait un plaisir d'insister sur la dimension corporelle et obscène que ceux-ci revendiquent, ce qui donne aux spectateurs une idée de leur comicité provocatrice:

Quasi tutti i giullari hanno soprannomi piuttosto pesantucci. Ciullo d'Alcamo, i Lombardi e i Siciliani lo sanno, significa insomma: "sesso maschile d'Alcamo". Per quanto riguarda il Ruzante, per esempio, il suo soprannome viene da « ruzzare », che significa « andare con gli animali » : non a spasso, ma unirsi con gli animali, nelle feste e nei periodi adatti...³.

¹ *ibidem*, p 28

² cf. Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma, 1988, p 67

³ (M.B. vidéo, II, 1977, *Rosa Fresca Aulentissima* ou M.B., p 8-9) : « presque tous les jongleurs ont des surnoms d'un goût plutôt douteux. Ciullo d'Alcamo, les Lombards et les Siciliens le savent, signifie en

Les jongleurs en effet sont liés au monde sauvage, animal, tel le « Gattu lupesco » qui porte un masque de chat-loup¹, ou San Francesco, « jongleur de Dieu », qui parle avec les oiseaux, les porcs, le loup. Affiliés au monde naturel, les jongleurs ont souvent le verbe vert. Fo donne l'exemple du discours d'entrée provocateur du Gattu lupesco, dans un ombrien médiéval incompréhensible qu'il traduit ensuite: « *Io songo lu gattu lupesco a ciascheduno pongu l'esco pe' sape' de veridade. Estrucchio illi frullàni acché aggnàcchi lu buccone cùssi accattàti pe' 'sta lenza, s'appari la fazza a muso che n'è lo su retràttu.*² » ; c'est-à-dire « *Je suis le chat loupesque, à tout un chacun je lance l'appât, pour que mordant à la provocation, ces personnes se découvrent et apparaissent pour ce qu'elles sont : nus le visage et le derrière ! A la fin, leur cul sera le portrait de la face qu'elles montrent.* » Fo évoque encore cette savoureuse provocation de Francesco, digne d'un authentique jongleur, qui donne ce conseil à un frère qui se déclare tourmenté par le démon : « *E quando ti si presenterà 'sto diavolaccio, ti gli dirai : « Spalanca la bocca che io ci caco dentro !³ » » ; c'est-à-dire : « *Et quand cette saleté de diable viendra se présenter à toi, tu lui diras : « Ouvre grand la bouche que j'y chie dedans ! » »*. L'histoire consignée dans les *Fioretti* rapporte que le diable avait fui terrorisé dans un grand tourbillon et vacarme de pierres arrachées à la montagne.*

Ces provocations obscènes, grossières, scatologiques des jongleurs sont manifestation de la parole du corps, où, on le voit, le rabaissement corporel se fait arme contre le puissant. Le « *rabaissement* », énonce Bakhtine, « *trait marquant du réalisme grotesque* », c'est « *le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel.*⁴ ».

Des jongleurs, Fo récupère les histoires, marquées par le réalisme grotesque propre à la culture populaire médiévale, par la parole du corps, pour les organiser en un système bien personnel. Deux représentations du corps se côtoient : celle, positive, d'un corps affirmé, objet d'ostentation, de célébration, source de comique et de poésie. A cette vision s'oppose l'évocation du corps bafoué, opprimé, censuré, qui sous-tend

somme : « *sexe masculin* » d'Alcamo. En ce qui concerne Ruzante, par exemple, son surnom vient de « *ruzzare* », qui signifie « *aller avec les animaux* » : non pas aller se promener, mais s'unir avec les animaux, pendant les fêtes et les périodes appropriées... »

¹ L.S.J.F., p 24

² L.S.J.F., p 24

³ L.S.J.F., p 124

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, p 29

efficacement le discours politique. L'une comme l'autre, loin du pathos ou du sublime éthéré, sont présentées par Fo dans un savant alliage de procédés comiques et satiriques significatifs. Ces deux visions antagonistes, fondues dans la parole et le jeu de l'acteur, révèlent une matrice du théâtre du jongleur, celle d'un corps comique toujours sous-tendu par une situation ou un corps tragiques. Les récits et les représentations de génèses et de naissances introduisent à la naissance dialectique qu'est la prise de conscience.

1° Le corps affirmé et célébré dans son principe

a) *Quelques corps grotesques...*

A l'origine, le « grotesque » est le nom donné à un type de peintures retrouvées à la Renaissance, en Italie, sur les parois de « grottes », de monuments ensevelis : ces motifs ornementaux représentaient des formes végétales, animales et humaines passant de l'une à l'autre, se transformant de l'une à l'autre. Dans cette lignée, le corps grotesque « *n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites*¹ ». Sont accentuées toutes les parties du corps qui communiquent avec le monde extérieur, liées aux actes du bas corporel, « *orifices, protubérances, ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez*² ». Pour Bakhtine, ce corps « *éternellement non prêt, éternellement créé et créant* » est « *un maillon dans la chaîne de l'évolution du genre*² », porteur en même temps d'une mort et d'une naissance. Il donne l'exemple de figurines de « *vieilles femmes enceintes* », ou de l'image répandue du « *deux corps dans un seul* », l'un disparaissant tout en accouchant d'un corps nouveau. Si l'on retrouve parfois ce type d'images dans les corps du théâtre de Fo, on ne peut pas leur attribuer le sens de « maillon de l'évolution », les inscrire dans l'ordre

¹ *ibid.*, p 35

cosmique du monde. Les corps grotesques de Fo, marqués par la déformation, l'exagération, la dislocation, la bizzarerie comique de l'ensemble ou des parties, se caractérisent par une position de conflit, de contraste avec le monde, avec un ordre établi. Cette situation fonde leur existence théâtrale et leur charge satirique.

Ainsi, le corps grotesque que l'imagination du spectateur doit constituer quand Fo joue *La moralità dello cieco e dello storpio* correspond bien à l'image du « deux corps dans un seul », mais exprimant une anomalie de l'ordre social: le corps estropié du boiteux se hisse sur les épaules de l'aveugle pour ne former à deux qu'une seule créature, « *monstrueuse et immense* », ayant « *quatre mains pour la charité* ». Et voilà les premiers propos qu'échangent les deux compères accolés, le second trouvant son passager bien lourd :

- T'hait magnà un incuden de fero a colasion ?
- A te se mato, a son doj giorni che non magnò.
- Bon, ma i saran puranco doj mesi che no ti caghi.¹

L'arrivée du Christ sur la croix, en procession, interrompt alors leur conversation. Cette cohabitation des registres, où l'apparition du corps sacré succède à l'expression du scatologique le plus quotidien, montre la vitalité et la liberté de la culture populaire médiévale dans le domaine du corps. Au tout début de *La Fame dello Zanni*, les spectateurs voient apparaître une image du corps grotesque particulièrement frappante, quand Fo mime le Zanni en train de manger son propre corps, de plonger la main dans sa gorge jusqu'à en ressortir ses intestins, qu'il déguste après avoir préalablement vidé la merde accumulée au bout du boyau. Ces deux exemples de corps grotesques dont il revient au public d'imaginer les excroissances et l'étrangeté sont générateurs de comique par leur aspect inhabituel, par leur évocation du scatologique. La saine et franche affirmation de cette région corporelle aujourd'hui surprend, fait rire, libère. Mais derrière ces deux corps grotesques, c'est la même situation qui est en jeu, le problème très sérieux de la survie, de la faim, le problème du peuple en somme. Le corps grotesque exprime bien ainsi « le drame de la vie corporelle (accouplement, naissance, croissance, manger, boire, besoins naturels), non pas du corps de l'individu ni de la vie matérielle privée, mais du grand corps populaire de l'espèce. »². Un autre type de faim essentielle est illustrée dans *L'Arlecchino fallotrope*, où Arlequin

¹ (M.B. , p 47) : « - Tu as bouffé une enclume pour ton déjeuner ?

- Tu es fou, ça fait deux jours que je ne mange pas.

- Oui, mais ça doit faire deux mois que tu ne chies pas. » [M.B. fr, p 64]

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, p 96

ingurgite une potion -qu'on pourrait appeler aujourd'hui *Viagra*- normalement destinée à son maître :

Horreur ! Une vague de chaleur le parcourt de bas en haut. Il remarque un appendice superflu qui croît outre mesure, jusqu'à ne plus tenir dans son pantalon : les boutons sautent, la ceinture craque. Arrivent des femmes sur la place. Arlequin ne sait comment cacher cette bosse mal placée. Il aperçoit une peau de chat mise à sécher, il essaie d'en couvrir ses... débordements. Une jeune fille voudrait caresser le chat, Arlequin la repousse. Arrive un chien qui lui saute dessus pour mordre le chat. Il jette au loin la peau de chat et le chien court après. D'autres femmes surviennent. Comment dissimuler la terrible chose ? Arlequin attrape des couches de bébé qui pendaient là, y emmaillote la terrible chose, trouve un bonnet, confond le dos et le devant, fait semblant de le bercer. Passent des jeunes filles qui, attendries par ce nouveau-né, veulent le prendre pour le dorloter. Arlequin s'efforce en vain de s'esquiver, elles attrapent quand même le marmot et le tiraillent de tous côtés...¹

L'excroissance grotesque qui incombe soudain au pauvre Arlequin, les travestissements et métamorphoses de l'objet qui s'ensuivent, très efficaces sur le plan dramatique, génèrent une comicité dévastatrice, provoquant chez le spectateur un rire qui touche bien sûr au libidinal, au domaine de transgression qu'est la sexualité ; mais vu dans une telle exagération, propre au réalisme grotesque, ce rire n'a rien de libidineux ni de malsain. Encore moins si l'on observe la situation qui soutient ce canevas de *la commedia dell'arte* : Arlequin a bu la potion « magique » en lieu et place de son maître et supérieur, ironiquement nommé le Magnifique ; c'est bien une satire du pouvoir, de la quête de puissance, de la phallocratie avant l'heure, qui est subtilement dressée derrière « *la terrible chose* ». C'est dans de tels cas qu'il faut nettement distinguer les corps grotesques de Fo de ceux du réalisme grotesque tel que l'interprète Bakhtine. Pour Bakhtine, l'exagération grotesque de tout élément corporel « *revêt un caractère positif, affirmatif* », c'est la manifestation « *de la vie matérielle et corporelle d'une sorte de corps populaire, collectif, générique* », « *d'un peuple qui dans son évolution croît et se renouvelle perpétuellement* »². Chez Fo, l'accent n'est pas mis sur le leitmotiv de Bakhtine, cette vision cosmique et universelle du corps populaire, marquée par la croissance et le renouvellement, la mort et la naissance. Son *Arlequin phallotrope* évoque moins les *komos* des Grandes Dionysies que les phallus exacerbés des hommes dans l'Athènes de *Lysistrata* (où les femmes ont décidé de faire « la grève de l'amour »). En réalité, l'espace du corps chez Fo n'est nullement la fête, la fête carnavalesque, trait essentiel de la thèse de Bakhtine : « *Dans le réalisme grotesque, le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique.*

¹ Récit-prologue d'*Arlecchino fallotropo* dans Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, p 84

² Mikail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, p 28

[...] [II] est le principe de la fête, du banquet, de l'allégresse. » Dans la culture médiévale, c'est dans la fête carnavalesque, espace d'affirmation et de libération, que le corps trouve son expression la plus accomplie. Chez Fo au contraire, le corps grotesque, en situation, exprime dramatiquement la position du peuple dans l'ordre social, et dénonce cet ordre social sous des dehors comiques. *Dramatiquement*, sur le théâtre, et non dans le déchaînement chaotique et libératoire du carnaval, où le peuple médiéval met le monde à l'envers.

Mais les Zanni, les Arlequins, les pauvres bougres ne sont pas les seuls à se voir affubler de corps grotesques: Fo joue aussi sur le rabaissement corporel comique de personnages semi-sacrés, rapprochement qui, associé à d'autres procédés, assure le rire du spectateur. L'épisode *Della cacciata de li Maggiori e del tremmamoto delle quaranta torri scarrecàte abbàscio*¹ raconte la mésaventure survenue au jeune Francesco alors qu'il participait à un épisode de révolte politique contre les Grands d'Assise, une partie du peuple de la ville s'étant mis à abattre les tours de leurs riches palais. Si historiquement, la présence de Francesco lors de cette révolte populaire est vérifiée, quoique très peu connue, la mésaventure qui lui advient dans le récit de Fo est tout à fait fabulatoire, et pourrait parfaitement faire l'objet d'une séquence de bande-dessinée. Fo alterne le récit, le mime et les mouvements du corps de Francesco, les exclamations et les cris des autres personnages pour faire vivre cette séquence aux yeux des spectateurs : le jeune homme s'est porté volontaire parmi d'autres pour grimper sur une des tours et y fixer une corde pour faciliter l'abattage qui se fait d'en bas en tirant : mais le voilà qui soudain perd pied, se retrouve balancé au bout de la corde, manque de s'écraser contre un mur, attrape inopinément le battant d'une cloche, et reste un bon moment suspendu à sonner le campanile. C'est là une pure pantinerie, fondée sur un comique mi-Bergson mi-Tex Avery, qui est donnée à imaginer au public. Et c'est d'autant plus drôle que ce corps malmené est celui d'un futur saint. Francesco finit par abandonner son rôle de sonneur sonné, et s'apprête à descendre les escaliers. Fo utilise généreusement l'onomatopée, l'exagération dans la création des images :

« A gh'è tûti i basèli che sènde, ol va giò piàn, ol ciàpa un topico, TON TON TON DIN DI TON TON ! (Mima la caduta a rotoloni) TROTOTOTON... SLAFF !

'Riva in fondo : l'è intorsegà 'me un groppo de strasch, el càteno e zércheno de sgumitulàrlo, el gh'ha 'na giàmba entorno ai colo, l'oltra soto l'arsèla, un braso ligàt de drio. »²

¹ Du renvoi des Grands et du tremblement des quarante tours mises à bas, *L.S.J.F.*, p 27

² (*L.S.J.F.*, p 31) : « Il fait quatre pas et il trébuche : TON TON TON DIN DI TON TON ! (Il mime sa chute en galipettes) TROTOTOTON...SLAFF !



Dario Fo dans *Lu Santo Jullare Francesco*
Spolète, juillet 1999

Pareillement savoureux est le petit dialogue qui, dans *La nascita del villano*, s'installe entre Dieu et Adam, le premier venant réclamer à sa créature une côte pour en faire naître le vilain :

- Sent, Adamo, fam un plager, valza su la camisa che g'ho de trat foera 'na costulache g'ho bisogn par un speriment.

- Segnur, pietà che te m'nè già tolta veuna de costula per fà nass la mia sposa, l'Eva traditora... Se adess t'am privet d'un altra costula anc'mo no g'n'avro asè par ingabiarme ol stomego, a me sboteran foera toti i frataj' me on capon scanat!¹

La récupération du détail mythique de la Genèse, l'image grotesque d'un corps désagrégé qui se vide « comme un poulet », la figure d'un Adam défendant tant bien que mal l'intégrité de son corps contre les velléités créatrices de Dieu, créent ici un comique irrésistible, légèrement satirique ; cette dernière situation, dont est victime un personnage sacré, prendrait une autre charge et une autre signification, transposée sur terre sur un personnage humain.

On a vu, à travers ces quelques exemples, apparaître deux niveaux de comique sur le corps : l'un fondé proprement sur l'exagération, la déformation grotesque de l'élément corporel, qui soutient expressément la satire ; l'autre qui joue sur la désarticulation du corps, transformé en pantin, comique bergsonien du « mécanique plaqué sur le vivant », qui provoque un rire moins chargé. Ces deux registres de comique, et le rire différent qu'ils impliquent, sont très importants dans la construction par l'acteur d'une comicité orientée et savamment dosée, comme nous le verrons plus avant.

b) Et la chair se fit verbe...

Outre les corps grotesques, support du comique, le théâtre de Fo est imprégné d'une évocation du corporel dont les images sont une véritable « célébration du charnel ». Elles participent à une vision antique, joyeuse et populaire du corps et des

Eboulement jusqu'à terre : il se retrouve emmêlé comme une pelote de chiffons, ils le soulèvent et essaient de le dénouer, une jambe est nouée à son cou, l'autre sous l'aisselle, un bras est tordu entre ses cuisses. »

¹ (*M.B.* p 85) : « - Ecoute Adam, sois gentil, remonte ta chemise, car je dois t'enlever une côte, j'en ai besoin pour une expérience.

- Seigneur pitié ! Tu m'en a déjà enlevé une de côte pour faire venir au monde ma femme, l'Eve traîtresse... Si maintenant tu me prends une autre côte, je n'en aurai plus assez pour retenir mon estomac dans sa cage, je me viderai de tous mes intérieurs comme un poulet égorgé ! » [*M.B.* fr, p 94]

sens, sont prétexte à des échappées poétiques où le corporel est presque élevé au rang du sublime, sans jamais cependant abandonner la dimension comique ou satirique.

Le poème *Rosa fresca aulentissima*¹, que Fo commente et entreprend de démystifier, lui restituant sa dimension de « dialogue d'amour charnel » populaire, (et non de « poésie cultivée aristocratique ») est assez exemplaire : l'érotisme, le désir y sont prégnants et exprimés sans fard, parallèlement à la parodie satirique de la noblesse qui y est faite. La situation est la suivante : un jeune homme fait la cour à une jeune fille, mais tous deux feignent d'appartenir à une condition supérieure à la leur. Les deux premiers vers illustrent tout à fait la cohabitation des deux registres : « *Rosa fresca aulentissima ch'apari inver' la state / le donne ti disiano, pulzell' e maritate...* ». Le premier vers, « *Rose fraîche si odorante qui apparais environ l'été* », est dans la veine du langage poétique courtois et noble, mais le second, continuant le style parodique, plonge dans la dimension charnelle et le sous-entendu homosexuel : « *les femmes te désirent, tant pucelles que mariées...* ». Fo expose dans la version télévisée de 1977 l'opération hypocrite de transformation de « *donne* », « *femmes* », en « *domine* », « *maîtres* », « *seigneurs* », ce qui permet au moins au pauvre professeur des écoles d'expliquer le vers sans embarras à ses élèves... Dans son dialogue avec Luigi Allegri en 1992, Fo propose une autre interprétation des vers, plus obscène et plus cohérente encore, qui dénote l'importance de la gestualité chez les jongleurs et l'extraordinaire usage parodique de la littérature :

In quel tempo la gente che ascoltava questa giullarata intendeva bene a che cosa si alludesse nel gioco di contrasti fra la ragazza corteggiata e il gabelliere che si dichiarava deciso a possederla anche con la forza. Per loro, anche grazie alla mimica del recitante, era chiaro che la rosa del primo verso non è un fiore ma il glande dell'uomo che spunta da sotto la corta veste da gabelliere.²

Dans ce morceau les spectateurs voient également Fo rebondir sur son explication de texte et célébrer les « *rondeurs oscillantes et mouvantes que les lavandières offraient au regard des passants* » jadis. Puis : « *Aujourd'hui nous avons les machines à laver ; j'ai bien essayé de suivre le mouvement (il mime le tambour qui tourne)... et c'est vrai que j'y ai trouvé un certain étourdissement... mais qui n'avait rien d'érotique*

¹ (M.B., p 5) et [M.B. fr, p 30]

² (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 137) : « A l'époque, les gens qui écoutaient cette jonglerie comprenaient très bien à quoi il était fait allusion dans le jeu conflictuel entre la jeune fille courtisée et le gabelier qui se déclarait décidé à la posséder même par la force. Pour eux, aussi grâce à la gestualité du récitant, il était clair que la rose du premier vers n'est pas un fleur, mais bien le gland de l'homme qui pointe sous la courte veste de gabelier. »

ni de sexuel je crois...¹ ». La célébration du corps féminin est souvent celle d'un corps en situation, dans les travaux de la vie populaire et rurale, comme celui que Fo mime encore dans le *Gramlot dell'avvocato inglese*² : l'acteur évoque, juste en pliant le buste, le mouvement oscillant du postérieur des paysannes qui se penchaient et se relevaient pour semer ou faucher ; mais présente surtout un moine qui, dans sa marche, se laisse gagner par l'oscillation de haut en bas... Le moine, hors de lui-même, a sauté sur une paysanne - c'est l'objet de la plaidoirie ; mais bien évidemment la faute en incombe à la violentée, puisque c'est elle qui a provoqué l'incident par le susdit mouvement du postérieur... Du point de vue de la technique d'acteur, Fo emploie toujours le regard d'un personnage masculin face au corps féminin, ce qui lui permet de construire plus efficacement ses images. Dans la *Nascità del giullare*, c'est le paysan-futur jongleur qui raconte au public, avec un lyrisme émerveillé, le bout de terre qu'il a trouvé sur la montagne, l'eau, le blé qui pousse, le miracle de la nature (Fo figure l'émerveillement sincère et touchant du personnage par la douceur des gestes, du sourire, de la voix, le flux harmonieux du dialecte). Et la description de ce paradis de fertilité se prolonge tout naturellement par l'évocation de la femme du paysan, comme si celle-ci faisait partie du même miracle de la nature : « *U l'è dolza la mia mujer, bianca c'u l'è, u l'ha dū zine tunde, e l'andar morbido cu l'hai... cu la par 'na giunca ca meuvasse. Oh... l'è bela ! A'g voj ben mi, e voj parlarme.*³ ». Fo, dans la version télévisée de 1977, ajoute le détail du postérieur magnifique de la femme, en mimant la jarre qui peut tenir en équilibre le long de son dos lorsqu'elle marche... Evoquer franchement les fesses, les seins, l'abondance des formes féminines peut rapidement devenir vulgaire chez un acteur comique, s'il en fait des manifestations vulgaires. Fo évite de loin l'écueil, car les corps qu'il décrit sont toujours en mouvement, en contexte, en situation, et loin d'être rendus « éthérés » pour acquérir une dimension poétique, ils sont célébrés et magnifiés dans leur matérialité, dans l'érotisme qu'ils dégagent, dans le désir qu'ils suscitent, comme une sorte de manifestation éternelle du corps féminin, du corps populaire, d'un corps qui prend sa source très loin. Il y a cette divinité antique, la *Madre Terra*, « Dieu au féminin », représentée en train d'allaiter des animaux, évoquée

¹ (*M.B.* vidéo, II, 1977) : « le rotondità oscillanti in moto che le lavandaie offrivano ai passanti » - « Oggi abbiamo le lavatrice ; ho cercato di seguire il movimento, ed è vero che ci ho trovato un certo stordimento... non ci entrava però niente erotico o sessuale... »

² *M.B.* video I, 1977

³ (*M.B.* , p 74) : Elle est douce ma femme, toute blanche, elle a deux seins ronds, et son allure... ! toute gracieuse... on dirait une génisse quand elle bouge. Oh...elle est belle ! Moi je l'aime et je veux parler d'elle. [*M.B.* fr, p 84]

dans les Bibles de la religion populaire, les « Bibles des Villains »¹. Divinité dont Fo et Franca Rame font le symbole d'une image de la femme démystifiant l'image chrétienne de la femme coupable et pécheresse, fille du Diable, avec tous ses développements ultérieurs. Dans *I doi ammosi entorcigà dentro li baccelli come fagioli*, Eve, errant seule sur la terre et s'effrayant du sang qui coule entre ses jambes, voit sortir d'une caverne une femme énorme, ressemblant à une truie, qui lui explique ce qui lui arrive, qu'elle est impure pendant cette période, que nul homme ne doit la toucher...

- Ma llo è vero ?

- No, l'è 'na panzana che mettono en torno per enforcicàre li cojoni e smorticàr noàtre femmine deréntro a la boàgna. E accussì lo sarà per la storia de la poma e quella de lo vaso de Pandora e de le stroleghe a mezzo pesce o occiello. Ensomma tanto pe' di che semo'na granda massa de potàne.²

L'ivrogne des *Nozze di Cana* réinvente lui aussi avec fantaisie l'épisode du péché originel, en imaginant que Dieu le Père ait appris à Adam dès le début à presser le vin :

Non saresmo in sto mundo malarbeto, saresmo tuti in paradiso, salùt ! Parché a l'era a basta che in tul zorno malarbeto che atacato, a renta a l'Adamo, a l'è arivato el serpentun canaja cont in boca la poma e ol diseva : « Magna la poma, Adamo !...dolze, bone, dolze, rosse, bone le pome ! », basta ca in quel momentò ul Adamo ul gh'aves vùt tacat, arenta, un bicerot de vin..., uht : l'avria catat a pesciadi tûti i pomi dela terra, e nûm seresmo tûti salvi in paradiso !³

Tout à fait exemplaire de la célébration du plaisir des sens, est l'éloge du vin (fabriqué par Jésus dans le miracle) réalisé par le personnage « bas » de l'ivrogne, qui en assume les accents poétiques et sublimes :

Oh... Oh...beati del purgatorio che vin !... Bucat apena, amareul in tul funt, un frizzich frizzantin, saladin in tum mezz, c'ol mandava stralûz de garanza, di barbaj da par tût, senza fiur né bave, tri an de stagiunadûra al manco, anata d'ora ! C'ul andava gio sluzigando par ul gargozz a gorgnuà fin in dul stomigh, ul s'e speneleva un pochetin, ul restava li do rimpiaz, peu, gnoch, ol dava un ribason, turnava indré a rutulûn gio par ol gargozz, ol rivava fina ai bôcc del nas, ol se spantegava in feura

¹ *La Bibbia dei Villani*, copione di scena, 1996

² (*La Bibbia dei villani*, copione di scena, 1996, p 20) : « - Mais tout ça, c'est vrai ?

- Non, c'est une bêtise qu'ils répandent pour fortifier les couillons et nous mortifier nous autres femmes dans la bouse. Et ce sera pareil avec l'histoire de la pomme, et celle du vase de Pandore et des espèces de sorcières moitié-poisson ou moitié-oiseau. En somme, tout pour dire que nous sommes une grande masse de putains. »

³ (*M.B.*, p 67) : « nous ne serions pas dans ce foutu monde, nous serions tous au paradis, à votre santé ! Parce qu'il aurait suffi qu'en ce jour maudit où juste à côté d'Adam est arrivée cette canaille de serpent avec la pomme dans la bouche en disant : « Mange la pomme, Adam !...elles sont douces, elles sont bonnes, elles sont douces, rouges et bonnes, mes pommes ! », il aurait suffi qu'Adam, à ce moment-là, ait eu un verre de vin à côté de lui...hop ! il aurait envoyé au diable à coups de pied toutes les pommes de la terre et nous serions tous sauvés, au paradis ! » [*M.B.* fr, p 79]

tütt el parfüm...che se pasava vün anca a cavalo, de cursa, gniuu...bl... « A l'è primavera ! » el vusava ! Che vin ! ¹

Dans *Lu Santo Jullare Francescò*, est reprise l'histoire des *Noces de Cana*, racontée cette fois par Francesco lors d'un mariage villageois où il est invité. Il n'y a plus d'ivrogne, mais une variante, un nouveau détail corporel: l'eau qu'utilise Jésus pour faire le miracle est celle où les convives se sont lavés les pieds avant d'entrer dans la maison.

- Ghi in mente de far ol vin co' l'acqua dei pie?!
- Parchè? Se gh'è de strambo? Scüsème, ma quando vui schiscèt l'üva per far ol vino, con che cossa la schiscèt? Coi pie, no? E allora, pie prima, pie dopo...l'è la stésa roba, no?²

Et le vin sera d'autant plus divin que son goût et son parfum proviennent de l'odeur des pieds des convives...

La poétique du corps qui se dessine là est bien celle d'une élévation, d'une valorisation poétique du bas corporel, d'une célébration de la dimension érotique et sensuelle des choses terrestres; et par qui est prise en charge cette célébration? Ce sont des personnages socialement et culturellement considérés comme « bas » - un paysan, un ivrogne... - qui sont touchés par le lyrisme et se font poètes du corps. Se dessine une sorte d'image éternelle du corps, vu dans ses besoins naturels les plus immédiats, dans ses beautés et ses manifestations matérielles. Si ce sont des corps individuels qui sont évoqués, à travers des lyrismes particuliers c'est bien le corps général de la communauté qui est célébré, le corps permanent du peuple.

Le prologue de *Fabulage obscène* dit de façon exemplaire la signification que requiert l'affirmation du corps dans le système de Fo :

Les thèmes de ces fabulages sont d'un caractère et d'un style obscènes. J'insiste : obscène, et non ordurier ou vulgaire. C'est à dire que l'intention principale des conteurs était de renverser, par le jeu érotique, l'idée de scandale que le pouvoir impose toujours de manière terroriste. L'obscène

¹ (*M.B.* , p 65) : « Oh... saints du purgatoire, quel vin !... Moëlleux à peine, légèrement amer sur le fond, un rien pétillant, légèrement salé dans le milieu, avec des reflets rouge garance et des étincelles partout, sans fleur ni mousse, trois ans d'âge au moins, et une année en or ! Il vous glissait par le gosier en gargouillant jusque dans l'estomac, il s'y répandait doucement et restait là tranquille, et puis, gloup, d'un coup, il remontait par le gosier en faisant des roulades, il arrivait jusqu'aux narines et répandait son parfum tout autour...au point que si quelqu'un était passé même à cheval, au galop, gniouou...bl... « C'est le printemps », il aurait crié ! Quel vin ! » [*M.B.* fr, p 78]

² (*L.S.J.F.* , p 63) : « - Vous avez en tête de faire le vin avec l'eau des pieds ?
- Pourquoi ? Qu'est-ce qu'il y a d'étrange ? Excusez-moi, mais quand vous pressez le raisin pour faire le vin, avec quoi vous l'écrasez ? Avec les pieds, non ? Et alors, pieds d'abord, pieds après, c'est la même chose, non ? »

érotique est utilisé comme une arme puissamment libératrice. Aujourd'hui, on pourrait imaginer de crier : « Obscène est beau ! »¹

L'« obscène » est l'« exhibition » du bas corporel et de l'élément sexuel, placés en quelque sorte « sur le devant de la scène », devenant même protagoniste: la merde dans le *Tumulte de Bologne*, le sexe féminin dans *La parpaillote-souricette* etc. Comme l'indique avec humour la proclamation finale de Fo, montrer le corps et ses manifestations a bien valeur de « manifeste » : manifeste à la fois esthétique-poétique (l'exaltation et l'affirmation du bas corporel) et politique (l'obscénité décrétée arme du peuple contre le pouvoir). Exemple de cette dynamique est le récit du *Tumulte de Bologne*, où la merde et l'excrément prennent une valeur profondément positive, utilisés par le petit peuple bolognais comme arme contre les troupes papales.

Chez Fo, l'ingrédient libidinal joue évidemment un rôle majeur pour stimuler l'imagination et les instincts du spectateur, mais sous forme dynamique, dramatique. Et la dimension satirique toujours présente nourrit et double cet élan vital (à la différence du comique libidineux -le comique troupier, par exemple-, qui se contente de flatter les instincts du spectateur en multipliant les jeux et allusions vulgaires sans autre fin qu'eux-mêmes, au caractère morbide). Dans le domaine du libidinal, du désir et des pulsions, Fo joue sur le double registre de l'exaltation et de la satire. Cette ambivalence se lit par exemple dans *Rosa fresca aulentissima*, où l'amour charnel en tant que principe est célébré en même temps que sont dénoncés l'usage de la force et de la violence dans ce domaine.

L'aspect de « manifeste politique » va se vérifier et s'affirmer dans la représentation du corps entravé, précipité dans l'ordre social, politique, historique sous le signe de l'oppression: c'est l'impérieuse exigence d'une condition inverse qui va apparaître.

2° Le corps attaqué dans son principe : entravé, bafoué, opprimé, censuré

C'est également sous le signe de la permanence que se place cette seconde représentation du corps : cette fois non pas comme image d'un ordre naturel dont la perpétuation est souhaitable, mais comme signe d'un ordre social qui se reproduit, de l'éternelle oppression des puissants sur le peuple.

¹ *Fabulage obscène*, in *Histoire du tigre et autres histoires*, p 123

a) Des lois menaçant le corps...

Représentant par excellence de cette condition est le jongleur médiéval, « *aimé du petit peuple, mais haï et poursuivi par les puissants*¹ », qui paie de son corps le métier qu'il exerce : « *Ed è per questo che nel Medioevo ne ammazzavano con tanta abbondanza dei giullari, li scuoiavano, gli tagliavano la lingua, per non dire di altri ornamenti*² ». Fo, jusqu'au discours qu'il prononce à Stockholm pour le prix Nobel³, en revient toujours à l'évocation d'un édit célèbre de Frédéric II de Suède, promulgué en Sicile en 1221 :

Questa legge ha per titolo « *Contra Joegulatores Obloquentes* ».

Obloquentes signifie sparlatore, infame, rozzo, cialtrone...c'est tout en questo termine ! Inoltre nell'editto Federico II incitava il pubblico a insultare e bastonare i giullari scoperti sulle piazze durante le sagre e i mercati. Se poi, per eccesso di bastonatura, ci fosse scappato il morto...niente paura ! Nessun problema, poiché i giullari e i loro familiari non godevano del diritto di appellarsi alla giustizia in quanto ritenuti indegni di entrare nel novero delle persone civile e umane.⁴

Le jongleur effectivement se définit comme une « *bulle de vide social*⁵ » au sein de la société médiévale, sans rôle ni lieu institutionnellement attribués, ce qui assure sa liberté d'action et de propos mais en même temps sa vulnérabilité (la situation change dès lors qu'il se stabilise au service d'un seigneur ou d'une municipalité, devient salarié et intègre donc le système économique et social). La condition sociale du jongleur est donc celle de « *cornuto e mazziato*⁶ », « de cocu et de battu ». Aucun misérabilisme, aucun pathétisme dans cette appellation, ni dans le ton de Fo quand il raconte au public le sort qu'on réservait aux jongleurs. Le corps maltraité, malmené, torturé peut-être au contraire un grand générateur de comique. Dans le prologue à *Bonifaccio VIII*, l'acteur l'utilise comme prétexte à simple plaisanterie : il évoque le franciscain Jacopone da Todi qui, sur ordre du pape, fut enchaîné pendant des années en position assise sur ses

¹ (L.S.J.F., p 4) : « I giullari erano amati dal popolo minuto, ma odiati e perseguitati dai potenti »

² (M.B., p 12) : « C'est pour cela qu'au moyen âge on les tuait en si grande quantité, les jongleurs, on les écorchait, on leur arrachait la langue, sans parler de certains autres ornements. » [M.B. fr, p 38]

³ Le Discours du Nobel (oct. 1997) est tout simplement intitulé, avec un zeste de provocation envers le royaume de Suède : *Contra Jogulatores Obloquentes, Legge emessa da Federico II (1221, Messina) che permetteva di infliggere violenza ai giullari senza incorrere in alcuna pena o sanzione.*

⁴ (L.S.J.F., p 4) : « Cette loi s'intitule « *Contro Joegulatores Obloquentes* ». Obloquentes signifie médisant, infâme, grossier, bon à rien...il veut tout dire, ce terme ! En outre l'édit de Frédéric II incitait le public à insulter et donner des coups de bâton aux jongleurs découverts sur les places pendant les fêtes et les marchés. Si ensuite, par excès de bastonnade, le jongleur était mort...nulle crainte à avoir ! Aucun problème, puisque les jongleurs et leurs proches ne jouissaient pas du droit de faire appel à la justice, considérés comme indignes de compter parmi les sujets civils et humains. »

⁵ « come bolla d'un vuoto sociale », Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, p 91

⁶ M.B., p 12

propres excréments, si bien qu'une fois mort, son corps ne voulant pas tenir allongé dans le cercueil et se repliant de lui-même mécaniquement, on dut l'enterrer assis... Dans le même morceau, le corps maltraité est utilisé comme image récurrente dans la construction d'une séquence: la torture de prédilection du pape était de faire clouer les moines gênants par le bout de la langue sur une porte; et Fo, jouant le personnage de Boniface, fait revenir à plusieurs reprises l'image grâce à un geste synthétique qui déclenche à chaque fois un énorme éclat de rire chez les spectateurs: le pontife, pour menacer un enfant de chœur maladroit, dirige l'index vers sa langue, puis le fait retomber en un mouvement de balancier qui figure la suspension du corps des victimes contre la porte. Dans la *Concione di Bologna*, usant d'une technique paradoxale, Francesco lance aux Bolognais une harangue enthousiaste et laudative, un grand éloge épique de la guerre; il magnifie les corps tués, massacrés, mutilés, les femmes violées, et raconte les scènes fortes de la vie de guerre: une femme violentée qui ose insulter les soldats est jetée du haut d'une tour; son enfant pleure, les soldats balancent le bébé de même: « *Va, va con la mamma tua!* »¹. Enorme éclat de rire dans le public. Ce n'est pourtant dans aucun cas le rire cynique et nihiliste de l'humour noir qui est généré. Du moment que la structure satirique est en place, Fo peut faire rire sans complexe sur de franches horreurs, sans que le sens global en soit annulé.

L'autre loi médiévale qui vient bafouer le corps des plus faibles et assurer une insolente impunité aux puissants est la fameuse « défense », que Fo aborde pour la première fois dans *Rosa Fresca Aulentissima*:

« E che cosa è questa difesa? Fa parte di un gruppo di leggi promulgate a vantaggio dei nobili, dei ricchi, dette « leggi melfitane », volute proprio da Federico II, per permettere un privilegio meraviglioso a difesa della persona degli altolociati. Così, un ricco poteva violentare tranquillamente una ragazza; bastava che nel momento in cui il marito o i parenti scoprivano la cosa, il violentatore estraesse duemila augustari, li stendesse vicino al corpo della ragazza violentata, alzasse le braccia e declamasse: « Viva lo 'mperadore, grazi » a Deo! » Questo era sufficiente a salvarlo. Era come avesse detto: « Arimorta! Attenti a voi! Chi mi tocca verrà subito impiccato ». Infatti chi toccava l'altolociato che aveva pagato la difesa veniva immediatamente impiccato, sul posto, o un po' più in là. »²

¹ (L.S.J.F vidéo, 1999): « Va donc rejoindre ta maman! »

² (M.B., p 11): « Et qu'est-ce que c'est que cette *défense*? Cela fait partie d'un ensemble de lois promulguées en faveur des nobles, des riches, appelées « lois de Melfi », et voulues justement par Frédéric II pour donner un privilège étonnant aux hauts-placés dans la protection de leur personne. Grâce à cette loi, un riche pouvait tranquillement faire violence à une femme; il suffisait qu'au moment où le mari, ou bien les parents, découvraient la chose, le coupable sorte deux mille augustales, les dépose près du corps de la victime, lève les bras et récite: « *Vive l'empereur, Dieu soit béni!* » C'était suffisant pour le sauver. C'était comme s'il avait dit: « Halte là! Gare à vous! Qui ose me toucher sera pendu aussitôt ». Et, de fait, celui qui touchait à un haut placé qui avait payé la *défense* était pendu immédiatement, sur les lieux ou un peu plus loin. » [M.B. fr, p 37]

Après avoir exposé le principe de cette loi absolument cynique, Fo détend le jeu en développant une parenthèse comique sur le corps ridicule : il brode sur la situation du noble, qui d'un point de vue technique devait, même nu, toujours garder sa bourse bien attachée à sa taille, contenant l'argent comptant, de façon à pouvoir le produire rapidement au moment opportun... Dans le *Grammlot dell'avvocato inglese*, est reprise et dépassée la violence franche de la « défense » : il s'agit d'un jeune aristocrate, qui a déjà opéré deux ou trois viols, mais s'en est toujours sorti sans dommage grâce à la fameuse loi. Cependant cette fois, la jeune fille qu'il a violentée appartient à une famille noble comme la sienne. La plaidoirie de l'avocat anglais va consister à prouver que c'est la jeune femme qui, par l'exhibition provocatrice de ses charmes, a contraint le jeune homme à la violer. Dans cette plaidoirie de l'invention de l'hypocrisie, Fo excelle particulièrement dans les figures et les solutions théâtrales trouvées pour mimer les avantages féminins¹ : avec les gestes précis des mains et des doigts, naît l'ample chevelure que la jeune fille épingle et contient devant le miroir pour ne que mieux la libérer en présence du jeune homme ; les deux mains, en mouvement, fixées sur le front au niveau des sourcils créent l'image irrésistible de grands cils démesurés qui battent ; avec une main au niveau de la poitrine, l'autre au niveau des fesses et une simple avancée en rythme et onomatopées, voilà la démarche de la jeune femme dont les seins et les fesses brinquebalent délicieusement. Fo s'amuse aussi à transposer dans l'Italie contemporaine le problème de la « diabolisation » de la femme, en mimant comment devrait se comporter la « *ragazza per bene* » quand elle sort dans la rue, la fille respectable qui fait que les garçons restent à s'occuper de leurs motos ; Fo mime un espèce de monstre à la démarche tordue, au sourire idiot, louchant de surcroît : « *Deve far schifo ! Quella è la ragazza per bene !*² ».

En évoquant le glissement opéré par les érudits pour fléchir « Ciullo d'Acalmo », nom obscène, en « Cielo d'Acalmo », appellation un peu plus céleste il est vrai, Fo évoque la censure opérée sur les choses du corps, par l'Eglise, la société, les moralistes, les hypocrisies en tout genre :

Non si può dire « ciullo » in una scuola come la nostra, dove l'ipocrisia e la morbosità cominciano fin da quando vai all'asilo. Io sono stato all'asilo, e mi ricordo che quando succedeva che una bambina vedeva un bambino che faceva pipì diceva : « Oh, guarda !... suora...cos'ha quel

¹ M.B. vidéo, I, 1977

² (M.B. vidéo, I, 1977, ou bien version de 1991, où la séquence est davantage développée) : « Elle doit faire horreur ! Celle-là, c'est une fille bien ! »

bambino li ? » « Una brutta malattia, -rispondeva la maestra,- non guardare...via, via, fatti il segno della croce ! » ¹

Au beau milieu de la *Nascità del Villano*, Fo rebondit sur un vers de la jonglerie médiévale pour entamer une digression actualisante sur les conditions de travail en usine aujourd'hui, où les travailleurs sont opprimés également sur leurs besoins physiologiques les plus primaires.

« [Deighe] Brache spacà in d'ol mezo e dislasà
che n'ol debia perd trop ol temp in d'ol plsà ² »

Et Fo évoque des ouvrières de Vérone, en grève parce que le patron leur a interdit d'aller aux cabinets autrement qu'à l'heure prescrite. Puis l'usine Ducati de Bologne, dont les propriétaires ont réglementé et limité le temps de passage aux toilettes de leurs ouvriers, installant même des pendules dans les cabinets. A partir de cette situation qui est le problème de fond, Fo développe sur le mode léger une situation comique, en imaginant l'ouvrier de l'usine expérimentant diverses techniques pour réussir à passer aux toilettes en deux minutes et trente cinq secondes tout compris ! Sur des problèmes d'un registre semblable, de façon encore plus frappante, Fo raconte à Luigi Allegri les débats occasionnés par un projet de spectacle, basé sur un fait réellement advenu à un groupe d'ouvriers de la FIAT³. Travaillant dans un atelier équipé de dangereux vibrateurs, les ouvriers se rendent compte peu à peu qu'ils n'ont plus de stimulation sexuelle. Mais ils n'osent s'en parler entre eux par honte de s'avouer impuissants, et se confient encore moins à leurs femmes. Fo construit sa comédie sur les subterfuges trouvés par les uns et les autres pour conserver intacte leur image de « mâle » : fréquenter une prostituée payée pour faire paravent, faire croire à leur femme qu'ils ont une maîtresse, etc. « *Questo gioco potrebbe assomigliare ad un classico intrigo borghese, se non fosse per il problema di fondo* ⁴ » reconnaît Fo. A l'échelle d'une comédie, on retrouve donc le procédé déjà remarqué : à partir d'un très sérieux problème de fond concernant l'oppression du corps, Fo invente des situations comiques

¹ (*M.B.*, p 9) : « on ne peut pas dire « ciullo » dans une école comme la nôtre où l'hypocrisie malsaine commence dès l'école maternelle. Je suis allé à l'école maternelle, et je me souviens que quand il arrivait qu'une petite fille voie un petit garçon en train de faire pipi, elle disait : « Oh ! regarde, maîtresse...qu'est-ce qu'il a là, le petit garçon ? » « Une vilaine maladie » répondait la maîtresse, « ne regarde pas...viens, viens ici, fais ton signe de croix ! » [*M.B.* fr, p 34]

² (*M.B.*, p 87) : « [Donnez-lui (au villain)] Des culottes ouvertes au milieu et sans lacets
Car il n'a pas à perdre trop de temps pour pisser » [*M.B.* fr, p 95]

³ Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 142

⁴ (*ibidem*, p 143) : « Ce jeu pourrait ressembler à une classique intrigue de théâtre bourgeois, s'il n'y avait le problème de fond. »

légères et faciles pour faire rire le public et matérialiser la satire. Le spectacle en question finalement ne fut pas monté, contesté par d'autres groupes de gauche : « « *Tu denigri il proletariato, questa è una visione borghese di una classe operaia senza dignità* » e così via.¹ » C'est juste que Fo, d'une pierre deux coups, dénonçait deux problèmes: la dégradation, dûe aux conditions de travail en usine, de la physiologie de l'ouvrier dans ses fonctions les plus essentielles et intimes ; et en second lieu, la chatouilleuse virilité identitaire de l'homme italien.

Il arrive que Fo recoure à une présentation du corps non expressément distanciée par le comique ou la satire : alors l'image du corps bafoué, du corps souffrant s'approche du terrain pathétique. Mais une situation de fond est toujours en place, qui provoque l'indignation du spectateur et lui interdit de s'abandonner entièrement au pathos. Dans la *Nascità del giullare*, le récit que fait le paysan-jongleur du viol subi par sa femme possède une énorme charge pathétique, d'autant que le narrateur revit par son récit le moment douloureux. Cependant le spectateur sait bien que la souffrance de ce corps n'est qu'une manifestation particulière d'un ordre des choses général: c'est la colère contre le puissant, le cuisant sentiment d'injustice, le désir de révolte qui sont suscités derrière le pathétique.² De même, dans *Françesco sen' va a morire*³, l'ultime morceau du spectacle sur François d'Assise, Fo retrace les dernières années de la vie du saint, atteint par plusieurs maladies, transporté de ville en ville par quelques frères fidèles pour essayer d'être soigné, sans succès. Cette image de la dégradation douloureuse d'un corps sur laquelle insiste le récit crée un fort pathétique dans le morceau. Mais Fo double discrètement la dégradation physique du saint par l'évocation du délitement de l'ordre franciscain, les nouveaux frères commençant à assouplir et redéfinir la règle, s'éloignant de l'idéal évangélique et de la pauvreté essentielle préconisés par Francesco. Et évoque au passage les spéculations sur le corps mourant du saint, que toutes les villes et villages d'Ombrie voudraient accueillir dans l'espoir qu'il expire chez eux, avec les constructions de grande cathédrale et privilèges qui

¹ (*ibidem*, p 143) : « « Tu dénigres le prolétariat, c'est une vision bourgeoise d'une classe ouvrière sans dignité » et ainsi de suite. »

² Parfois les actualisations se font presque trop réelles et prouvent surtout que les méthodes les plus infâmes pour attenter à une personne sont restées les mêmes : en mars 1972, année où le couple avait déjà reçu de nombreuses menaces à cause de ses actions et prises de position politiques de plus en plus tranchées, Franca Rame se fait capturer en plein jour dans une camionnette par un groupe de fascistes, est insultée, battue, violée et abandonnée de nouveau sur la route.

³ *L.S.J.F.*, p 91

s'ensuivent. Le sentiment provoqué chez le spectateur par le corps souffrant de Francesco est donc un pathétique sous-tendu d'amertume, d'indignation.

Derrière les éclats de rire, tous ces corps bafoués qu'évoque Fo, ramènent à la question essentielle de la dignité: la dignité, respect pour l'autre et respect pour soi, se définit comme respect de l'intégrité corporelle de la personne humaine, comme liberté et possibilité de vivre son corps dans ses fonctions les plus naturelles. La vie du corps, comme racine et commencement de la dignité, semble être la règle d'or de ce nouveau « manifeste ». Ce corps constamment bafoué, entravé, opprimé par les lois et les règles des puissants, des patrons, devient le symbole de cette dignité dont est depuis toujours privée le peuple. Peuple conduit à accepter sa condition de « cocu et battu », à abandonner l'élan vital de la révolte, à adopter la résignation, telle la femme du paysan-jongleur qui dissuade son mari de lever la main sur le seigneur qui vient de la violer: « *Ca ti no t'hait onore, ti set povero, set contadin, vilan, non puoi pensar dignitat, onore, quela è roba par quei che inn sciuri ! ai nobli ! [...] Lassa far. Valse pi tera che l'onor de ti, de mi, che tûti. Manza son mi, manza per amor de ti.*¹ ». Mais sauver sa carcasse sans sauvegarder la dignité qui devrait lui être intrinsèque, c'est la mort. Le paysan, abandonné de tous et prêt à se tuer lui-même, en fera l'expérience.

Fo, de façon incisive, trouve des prolongements frappants et pertinents aux exemples qu'il emprunte à la culture et l'histoire du moyen âge. La grande licence, la présence du bas corporel dans la culture médiévale lui permettent des actualisations qui vont droit au but, sur des domaines quelque peu tabous aujourd'hui. Ainsi le discours somme toute classique sur les conditions dégradantes de l'usine pour la santé des ouvriers est-il renouvelé, redimensionné, revivifié par l'évocation, beaucoup moins courante, des oppressions et dommages touchant au bas corporel, à la physiologie intime. Le corps opprimé, bafoué est bien perçu dans une vision globale et transhistorique, mais renvoie également chaque spectateur à son corps particulier, dans son rapport à soi, aux autres corps, à la société. Et si l'on va au bout de l'implication, le corps du spectateur, membre supposé de ce grand corps populaire, est susceptible d'être pareillement entravé, blessé, attaqué dans son principe par l'ordre social et les puissants. Ainsi s'explique la position originale du spectateur par rapport aux

¹ (*M.B.*, p77) : « Parce que toi tu n'as pas d'honneur, tu es un pauvre, tu es un paysan, tu ne peux pas penser dignité, honneur, ça c'est bon pour les seigneurs ! pour les nobles ! (...) Laisse-faire. La terre vaut plus que ton honneur, que le mien, plus que tout. Je suis une vache, une vache pour l'amour de toi. » [*M.B* fr, p 87- (avec erreur de traduction pour l'avant-dernière phrase, que j'ai rectifiée ici)]

personnages et aux situations représentées : il ne semble pas qu'y entre le fameux « sentiment de supériorité », reconnu comme caractéristique de la comédie, qui permettrait la distance, le désengagement et donc la liberté de jugement du spectateur¹. Le théâtre de Fo sollicite au contraire du spectateur une *sympathie* vis-à-vis du corps bafoué (qui n'est nullement une empathie : est requise la *participation* à la souffrance d'autrui, et non l'identification aveugle). Cette modalité associative de la *participation* volontaire a pour aboutissement idéal le sentiment de *solidarité*, solidarité qui pourrait se définir comme le stade politique et responsable de la *sym-pathie*.

Le choix de faire rire en évoquant le corps bafoué est également d'une grande habileté, et prouve la finesse et la liberté de Fo dans les glissements de registre. La satire, qui dénonce la société, le pouvoir, la structure qui bafoue le corps, assure le rire conscient et l'indignation du spectateur : le corps souffrant d'origine et la charge émotive qui lui est liée sont présents dans cette indignation qui demeure la toile de fond de la réception du spectateur. Dans cette structure, le retournement du corps opprimé en objet comique, la prégnance de la dimension corporelle et des pulsions élémentaires, ramènent le spectateur au monde de la farce, genre populaire par excellence. Des procédés traditionnels tels que la pantinerie (« mécanique plaqué sur le vivant »), le ridicule, la déformation grotesque du corps, la sollicitation du rire libidinal, etc permettent au spectateur de s'abandonner à un rire plus gai, franc et libéré, quand le registre unilatéral de la satire, souvent considéré comme « froid et intellectuel² », pourrait ne laisser lieu qu'au rire tendu, au ricanement. L'énorme force de Fo consiste à réaliser une satire mordante sur des questions fondamentales tout en préservant l'espace d'une comicità véritable. La machine satirique de Fo n'en vient jamais à grincer, parcourue de bout en bout par la comicità dévastatrice de la farce; elle est véritablement populaire en ce sens.

b) Satire et caricature : le corps « chargé »

Au début de son dialogue avec Luigi Allegri, Fo évoque la satire telle qu'elle se fait aujourd'hui, notamment la satire politique, superficielle et vidée de tout contenu incisif. A ce titre, Fo distingue « lo sfottò » de « la satira », deux formes de comicità

¹ Voir les définitions de P.Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, article « Comique », p 58, ou Michel Corvin, *Lire la comédie*, p 7

² P. Pavis, *ibidem*, p 58

qui divergent profondément : « È una chiave buffonesca molto antica, che viene di lontano, quella di giocherellare con gli attributi esteriori e non toccare mai il problema di fondo di una critica seria che è l'analisi messa in grottesco del comportamento, la valutazione ironica della posizione, dell'ideologia del personaggio.¹ ». « Lo sfottò » c'est par exemple la classique caricature des hommes politiques, prenant pour objet ou imitant leurs tics, leurs défauts physiques, leur démarche, leur façon de parler, qui fait bien sûr rire le public mais reste superficielle et gratuite. C'est l'art du bouffon de cour, qui fait rire y compris ceux qui sont visés. Quand Fo entame une satire politique d'Andreotti ou Malfatti dans le cours du prologue à *Bonifaccio VIII*, il utilise lui aussi l'imitation de la démarche des ministres, sobrement, sans caricature outrée; la charge véritable est dans l'attitude idéologique mise en valeur par le biais de l'attitude corporelle: le portefeuille ministériel étroitement serré sous le bras dénote l'attachement au pouvoir et la méfiance envers les confrères, etc. Lorsque Fo mime ensuite extraordinairement la séquence d'habillement de Boniface VIII, il est on ne peut plus proche du modèle d'une caricature classique: est ridiculisée la coquetterie d'un pontife, qui se fait habiller luxueusement par une myriade d'enfants de chœur, rajuste sa parure devant le miroir pour les festivités de Pâques... Mais chaque mitre, gant, anneau, chasuble, manteau lourd d'or et de broderies que le pape enfle et qui entravent comiquement son corps, arrivent comme autant de symboles de la richesse écrasante de l'Eglise et comme antithèse du Christ nu et dépouillé que Boniface rencontre ensuite. La *Lezione di Scapino*², que Fo reprend à Molière, est une satire sur l'usage de l'hypocrisie dans la gestion et la conservation cyniques du pouvoir. Le modèle est le suivant : le vieux Scapin enseigne à son jeune maître le vrai jeu du pouvoir, en opposant au mode de vie frivole de la noblesse l'hypocrite rigueur des puissants de l'ombre. Scapin préconise donc au jeune noble d'adopter un nouveau rapport avec son corps, une nouvelle image, un nouveau mode de vie. Plus de perruques, de rubans, de froufrous, de lourds manteaux comme attributs ostentatoires de richesse, un sobre habit noir suffit... Finie l'emphase dans l'attitude et le discours, finis les grands gestes et éclats de voix, il faut se faire discret, petit, adopter une gestuelle mesurée et ne parler qu'avec les lèvres

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio*..., p 2) : « C'est une technique bouffonesque très ancienne, qui vient de loin, qui consiste à jouer sur les attributs extérieurs et à ne jamais toucher le problème de fond. Quand une critique sérieuse consiste en l'analyse, à travers le grotesque, du comportement, l'évaluation ironique de la position, de l'idéologie du personnage. »

² M.B. vidéo, I, 1977

rentrées. Plus de combats à l'épée où l'on embroche son adversaire, car : « *Non! Non à la violence ! ...directe* », précise le vieux Scapin... Il faut au contraire écumer en spécialiste les livres de droit et rendre des verdicts qui sont comme le résultat d'une opération arithmétique : « *Condamné...à mort* ». Faire pendre l'ennemi, et tomber à genoux en feignant de se repentir devant Dieu.

Ainsi chez Fo, tous les traits et attitudes physiques ou vestimentaires décrits, ridiculisés, caricaturés, sont-ils porteurs de sens, supports d'une satire authentique.

Luigi Allegri, toujours dans le même dialogue, s'interroge sur cette superficialité de la satire aujourd'hui et avance l'hypothèse d'un désengagement, d'un abandon de la tension politique et idéologique dans le travail théâtral. Fo ajoute qu'est surtout totalement esquivée la clé motrice de la satire :

E quasi una costante meccanica : là dove una forma satirica non possiede come corrispettivo la tragedia, tutto si trasforma in buffoneria. La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema del rispetto umano, il problema della dignità e della qualità della vita, il problema del rapporto con la morte, il problema dell'amore, della sessualità, è il grande catalizzatore del comico satirico.¹

Ce sont précisément tous les thèmes que Fo aborde, et qui sont tous, point par hasard, liés au corps.

3° Un corps comique sous-tendu par le tragique

Dans le panorama du corps et du corporel, dans ses manifestations et états divers, du plus joyeux au plus douloureux, toujours impliqué dans une situation, intégré dans une satire, on aura senti affleurer à plusieurs cette matrice de la dramaturgie de Fo et de tout théâtre comique important :

Lo scrivere comico o grottesco ha bisogno sempre di avere di fronte un momento tragico altissimo. Quali sono i temi che funzionano realmente nel comico ? Quando a motore della scena abbiamo una situazione disperata, definitiva, un pericolo mortale, il rischio di restarci secco, umiliato, distrutto, una sofferenza insopportabile e tu devi inventarti salti mortali, trucchi, espedienti per evitare la galera o di crepare di fame, l'infamia di subire violenza o di lasciarci la pelle.²

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 5) : « C'est presque une constante mécanique : là où une forme satirique ne possède pas comme corrélatif la tragédie, tout se transforme en bouffonnerie. La tragédie, comme drame de la faim, comme terreur et refus de la violence en tous sens, le problème du respect humain, le problème de la dignité et de la qualité de la vie, le problème du rapport avec la mort, le problème de l'amour, de la sexualité, est le grand catalyseur du comique satirique. »

² (*ibidem*, p 111) : « l'écriture comique ou grotesque a toujours besoin d'avoir de front un moment tragique très haut. Quels sont les thèmes qui fonctionnent réellement dans le comique ? Quand comme

a) Impact du « grotesque tragique »

Indéniablement, les corps que nous présente Fo ont souvent une racine tragique, sont emprisonnés dans une situation tragique qui est exacerbée et transmuée en grotesque, en comique. Ce théâtre atteint une force incroyable lorsque c'est précisément le bas corporel, support du comique et du grotesque par excellence, qui se fait expression centrale du tragique. C'est par exemple le Zanni, désespéré par la faim, qui en arrive à imaginer de manger son propre corps. C'est encore plus nettement l'*Arlecchino fallotrope*, dont le phallus impossible acquiert une sorte de dimension tragique:

La esasperazione tragica del sesso, come in quella scena in cui Arlecchino, per aver ingurgitato una pozione magica, si vede ingigantito il sesso che gli cresce fino a toccarli il mento. Un grottesco che si tramuta in tragico e quindi si ribalta in paradosso comico: il complesso della potenza o impotenza virile, del sesso esuberante, sempre più standardo, asta di gagliardetto, ossessione della maggior parte di noi maschi. Un'ossessione che ci viene insegnata, alla quale veniamo ammaestrati nei racconti, nelle allusioni di bassa ridancianeria, un chiodo fisso che sta dentro la cultura fallocratica di cui siamo ben intrisi. Ebbene questi sono argomenti tragici. Anche lo scurrile è tragico.¹

Encore une fois, la satire sociale est matérialisée et rendue frappante par sa traduction en corps grotesque. Le corps grotesque, support du rire et de la douleur, se trouve en équilibre instable entre le risible le plus extrême et le tragique le plus poignant. Comme l'avance Patrice Pavis, ce mélange des genres propre au grotesque « *paralyse la réception du spectateur toujours empêché de rire ou de pleurer impunément* »². Cependant chez Fo indéniablement c'est la tonalité comique et le rire qui l'emportent ; sans annuler le corps tragique, les procédés de la farce, l'expression de la vitalité populaire équilibrent l'ensemble et permettent au spectateur un rire libéré et sans entrave.

moteur de la scène on a une situation désespérée, définitive, un danger mortel, le risque de mourir sur le coup, humilié, détruit, une souffrance insupportable, et tu dois inventer des sauts périlleux, des combines, des expédients pour éviter la galère ou de crever de faim, pour échapper à l'infamie de subir la violence ou d'y laisser ta peau. »

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 112) : « l'exaspération tragique du sexe, comme dans cette scène où Arlequin, pour avoir ingurgité une potion magique, voit son sexe devenir géant et grandir jusqu'à lui toucher le menton. Un grotesque qui se transforme en tragique et donc se renverse en paradoxe comique : c'est le complexe de la puissance ou de l'impuissance virile, du sexe exubérant, l'étendard, le bâton du gaillard, obsession de la plus grande partie d'entre nous hommes. Une obsession qui nous est enseignée, à laquelle nous sommes dressés par les récits, par les allusions basses et grivoises, un clou ancré dans la culture phallocratique dans laquelle nous trempions. Eh bien, ce sont des sujets tragiques. Même l'obscène est tragique. »

² P.Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Grotesque », p 154

b) La catharsis comique

Dans ce procédé dramatique, on retrouve l'étroite intrication du tragique et du comique. En matière de structure et de progression du récit, Fo utilise parfois des constructions très serrées, des machines narratives qui impliquent le spectateur d'une façon analogue à certains aspects du schéma de la tragédie. Fo nomme cette structure la « dramaticité comique » : « *La drammaticità comica si serve di progressioni, di spinte all'esasperazione dello spettatore, prima di far scattare la grande catarsi.*¹ » Cette accumulation de tension, ces poussées à l'exaspération jouent sur une implication du corps du spectateur, dans un phénomène d'identification avec des personnages en situation-limite, dont l'intégrité physique, la vie est menacée. Ainsi, dans *Dedalo ed Icaro*, Fo développe la situation d'enfermement du père et du fils dans leur propre labyrinthe, qui tournent en rond, croient trouver la sortie, se trompent, se cognent la tête contre de fausses portes, contre des murs peints en trompe-l'œil avec perspectives à ciel ouvert, trouvent l'idée de voler et se perdent en tentatives absurdes pour y arriver... Le spectateur, quand bien même il rit des péripéties, finit par se sentir lui aussi prisonnier de cette séquence du récit qui n'en finit pas, qui le conduit à projeter les images d'un espace clos, sans issue : il y a libération et catharsis lorsqu'enfin Dédale et Icare s'envolent, passent à l'air libre, catharsis par le rire : « *tu gioisci, ridi anche perché ti si sprigiona la soddisfazione di vedere sciogliersi la tensione e l'angoscia che t'ha fatto sentire a tua volta prigionero insieme a Dedalo e suo figlio.*² »

La catharsis comique la plus éclatante est celle du *Tumulto di Bologna*, où le bas corporel dans toute sa splendeur devient l'acteur principal de la grande libération. Les Bolognais, enrôlés par les troupes papales pour faire la guerre aux Ferrarais, se retrouvent coincés sur un pont au-dessus du Pô lors de la bataille; les Ferrarais coupent les amarres : « *Huit mille, huit mille qui ont péri, crevés, le ventre gonflé, on les a trouvés dans la mer. Huit mille autres s'en sont tirés... mais plus morts que vifs... ils étaient tailladés, cabossés. Ils ont rebroussé chemin vers Bologne en blasphémant.(...) Quand ils sont arrivés aux portes ils étaient blessés, estropiés, les os*

¹ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio...*, p 120) : « La dramaticité comique utilise la progression, la poussée à l'exaspération du spectateur, avant de déclencher la grande catharsis. »

² (*ibidem*, p122) : « tu es heureux, tu ris, aussi parce que se dégage pour toi la satisfaction de sentir la dissolution de la tension et de l'angoisse qui t'a fait te sentir prisonnier avec Dédale et son fils »

brisés, le sang qui coulait de leurs plaies infectées... La colère qui a explosé !¹ » Face à la tension populaire, tous les papalins opèrent une retraite dans le *Castel Bono*, une forteresse de la ville, en emportant des réserves de nourriture pour un siège éventuel. Et le menu peuple voit passer les charrettes chargées de victuailles : « *Qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi déménage-t-on toute cette marchandise... Ça nous appartient aussi... c'était dans le grenier municipal ! Ils l'emportent ? ... Et nous, qu'est-ce qu'on va manger ?² »*

Comme l'explique Fo, « *tutto è dentro la progressione senza pietà delle angherie imposte ai Bolognesi dai rappresentanti del Papa, finché diventano veramente odiosi : non ce la fai più a sostenerli, insopportabili nella loro spocchiosa arroganza. Quando il fabulatore riesce a far salire un odio del medesimo valore di quello che provano i protagonisti della storia... quando ha convinto a quel livello il pubblico, allora è fatta. Bisogna che gli spettatori arrivino a mormorare tra i denti : « Eh no, quelli non possono continuare a farcela con le prepotenze... bisogna che la si svolti ! »³ »* Et le retournement, accompagné de la catharsis comique, advient alors dans le récit : le peuple bolognais s'arme de catapultes, de frondes, d'arbalètes. Des artisans dévient avec leurs outils les conduites d'eau qui alimentent la forteresse, et les branchent sur l'égoût municipal. Les habitants arrivent avec des seaux remplis de quelque chose qui se distingue mal et en chargeant leurs armes -notons que Fo, juste avant le basculement, a changé la focalisation du récit : ce sont désormais les papalins qui observent la scène. Les voilà vite informés : « *Vlan !! La merde arrive de partout dans le Castel. Des catapultes qui lancent des tas d'immondices, des marteaux qui crachent en l'air comme des feux d'artifice !⁴ »*

L'image extraordinaire de l'assaut de merde à foison, du lancer d'excréments-projectiles, l'invention obscène trouvée par le petit peuple contre ses oppresseurs, le retournement enfin survenu, déclenchent chez les spectateurs un rire absolument libérateur. La catharsis comique provoque bien une purgation, une décharge affective,

¹ Fo, *Fabulage obscène*, in *Histoire du tigre et autres histoires*, Dramaturgie, Paris, 1984, p 130

² *ibidem*, p 131

³ (Fo/Allegri, *Dialogo provocatorio*..., p 121) : « Tout est dans la progression sans pitié des vexations imposées aux Bolognais par les représentants pontificaux, jusqu'à ce que ces derniers deviennent véritablement odieux : tu ne peux plus les supporter, dans leur arrogance[...]. Quand le fabulateur réussit à faire monter une haine de valeur identique à celle qu'éprouvent les protagonistes de l'histoire... quand il a convaincu à ce niveau le public, alors c'est fait. Il faut que les spectateurs en arrivent à murmurer entre leurs dents : « Eh, non, ceux-là ne peuvent pas continuer avec leurs arrogances...il faut qu'il se passe quelque chose ! » »

⁴ Fo, *Fabulage obscène* in *Histoire du tigre et autres histoires*, Dramaturgie, Paris, 1984, p 132

mais positive et affirmative. La catharsis comique met le cerveau du spectateur en marche. Immédiatement derrière, le monde, l'histoire continuent. L'immense force du peuple est là : combattre un ordre des choses politique, social qui le bafoue et qui l'opprime par le bas corporel le plus cru.

c) *Le choix d'en rire*

Le grand rire libérateur n'est pas possible en toutes occasions. Mais le choix du rire, de la forme satirique pour évoquer et traiter des situations ou faits tragiques a un impact précis sur le public. La plaisanterie, la satire ne vident nullement les thèmes abordés de leur substance tragique, elles en décuplent au contraire l'impact. Le rire empêche la catharsis qui a lieu dans la forme tragique, il plante au contraire des « clous de pensée », des clous de conscience dans la tête des spectateurs, formule que Fo reprend à Molière¹. Dans le prélude de *Mistero Buffo*, suite à l'allusion qu'il vient de faire sur l'assassinat de Pinelli², Fo délivre une petite leçon au public sur « le choix d'en rire »:

A proposito del scherzare su cose molto serie, drammatiche, un compagno, ieri, un avvocato, mi ha scritto dicendo che queste allusioni a fatti avvenuti ultimamente, risolti con una risata, gli avevano fatto male. Ebbene è proprio quello che volevamo. Cioè, far capire che è quanto permette e permetteva (è nella tradizione del giullare) all'attore del popolo, di scalfire le coscienze, di far rimanere qualcosa di amaro e bruciato. Se io me limitassi a raccontare le angherie usando della chiave « tragica » con una posizione di retorica o di malinconia o di dramma (quella tradizionale per intenderci) muoverei solo a l'indignazione e tutto, immancabilmente, scivolerebbe come acqua sulla schiena delle oche, e non rimarrebbe niente.³

Ajoutons ce que dit Bakhtine sur la fonction du rire : « *Le rire détruit la peur et le respect face à l'objet, face au monde, permet un contact familier avec cet objet et ainsi en prépare l'analyse complètement libre. Le rire est un facteur absolument essentiel*

¹ vidéocassette Arte, 1997

² Giuseppe Pinelli est l'anarchiste faussement inculpé dans l'affaire de l'attentat de la Piazza Fontana, mystérieusement tombé du cinquième étage de la préfecture de police de Milan en 1969 durant l'interrogatoire. Sur cette affaire, qui heurte douloureusement la conscience de la gauche, Fo écrit sa plus célèbre comédie, *Morte accidentale d'un anarchico*.

³ (*M.B.*, p 16) : « A propos du fait de plaisanter sur des choses sérieuses, dramatiques, un camarade hier, un avocat, m'a écrit en me disant que ces allusions à des événements récents qui finissent dans un éclat de rire lui avaient fait mal. Eh bien, c'est exactement ce que nous voulions. C'est-à-dire, faire comprendre que c'est cela qui permet et qui permettait (car c'est bien dans la tradition du jongleur) à l'acteur du peuple de toucher les consciences, d'y laisser quelque chose d'amer et de brûlant. Si je me contentais de raconter les ennuis des gens sur le mode « tragique », en me plaçant d'un point de vue rhétorique ou mélancolique ou dramatique (le point de vue traditionnel pour parler clair), j'amènerais les spectateurs à s'indigner, un point c'est tout ; et tout cela glisserait sur eux, immanquablement, comme de l'eau sur les plumes d'un canard, il n'en resterait rien. » [*M.B.* fr, p 42]

dans la création du courage fondamental sans lequel est impossible une connaissance réaliste du monde.¹». Le rire au moyen âge permet une victoire contre la peur, contre la terreur mystique, contre le sérieux de la vérité officielle, contre l'intimidation du pouvoir divin et humain. Bakhtine fait du rire médiéval un processus historique, qui éclaircit la conscience de l'homme, lui révèle un monde nouveau, et atteint son stade suprême à la Renaissance, sous la forme de la nouvelle conscience historique, libre et critique, telle qu'elle s'exprime dans l'œuvre de Rabelais.²

Ce rôle du rire et ce processus sont tout à fait applicables au théâtre de Fo. En outre, choisir de rire face à la douleur, à l'infâme, à la violence et à l'injustice subies, constitue une forme de résistance vitale, de provocation et de pied de nez aux puissants, que Fo exalte comme une position populaire. La morale est claire dans la chanson « *Ho visto un re* », écrite par Fo pour le spectacle *Ci ragiono e canto*, avec son refrain final ironique: quand les rois, les évêques, les riches pleurent toutes les larmes de leur corps lorsqu'ils se font confisquer quelques biens, le paysan, qui se fait dépouiller du tout au tout par les autres réunis, lui ne pleurniche pas :

Ma lui no, lui non piangeva, anzi ridacchiava : ah ah ah
 -Ma se l'è matt ?
 No, il fatto l'è che noi vilan
 Sempre allegri dobbiam stare
 Ché il nostro piangere fa male al re,
 Fa male al ricco e al capitale :
 Diven tristi se noi piangiamo.
 E sempre allegri dobbiamo stare...³

d) Une antique parenté

L'intrication du joyeux et du tragique, propre à la culture populaire, se lit également dans le corps et l'histoire de personnages très emblématiques. Ainsi le rapprochement entre Dionysos, Bacchus et Jésus-Christ dans le prologue aux *Nozze di Cana*:

¹ Mikhaïl Bakhtine, cité par Chiara Valentini in *La storia di Dario Fo*, p 136

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, « Rabelais et l'histoire du rire », p 69-147

³ (D.Fo, *Ci ragiono e canto* in *Le commedie di Dario Fo*, volume V, Einaudi, Torino, 1977, p206) :

« Mais lui, non, non, il ne pleurait pas, au contraire, il ricanait : ah ah ah

-Mais c'est un fou ?

Non, le fait est que nous autres villans

Nous devons toujours rester joyeux

Parce que nos pleurs font mal au roi,

Font mal au riche et au capital

Tous deviennent tristes si nous pleurons

Et nous devons toujours rester joyeux... »

Dioniso è una divinità greca, di origine tessalico-minoica, di quindici secoli avanti Cristo. Di lui si racconta che era talmente preso d'amore per gli uomini che, quando un demonio venne sulla terra e rubò la primavera per portarsela all'inferno e godersela tutta per sé, si sacrificò per gli uomini: salì in groppa a un mulo, scese all'inferno e pagò di persona, con la propria vita, pur di permettere agli uomini di riavere la primavera. Ebbene, anche Gesù Cristo, quindici secoli dopo, è quel Dio che viene sulla terra per cercar di ridare la primavera agli uomini. La primavera, come ho detto prima, è la dignità. In mezzo c'è Bacco, il dio dell'allegrezza, dell'ebbrezza addirittura, dell'andare in sgangherataggine ed essere felici. Questo incastrare le divinità l'una dentro l'altra, notate, non è casuale: è una tradizione continua, nella storia delle religioni di tutti i popoli.¹

Jésus Christ se fait Dieu du vin dans l'épisode des *Noces de Cana*, en incitant le peuple à l'allégresse, à profiter de la vie sur terre sans attendre le Paradis. Mais la parenté troublante entre Dionysos et Jésus-Christ c'est surtout ce corps tragique, corps du sacrifice, corps qui meurt et qui renaît. Tous deux, pour l'amour des hommes, sacrifient leur corps, deviennent dieux souffrants, quand leur présence et leur message restent synonymes de joie et d'allégresse.

Parmi les textes de la Passion, représentations sacrées que Fo a retrouvées pour la plupart dans la tradition des pays de l'Est, on trouve cette puissante intrication du comique et du tragique, autour de la mort du Christ. Ainsi dans le morceau allégorique *Il Matto e la Morte*, la scène est dans une auberge, à Emmaüs; dans l'arrière-salle le Christ et les apôtres prennent la dernière Cène. Au premier plan de la représentation, il y a le Fou, personnage du peuple, qui joue aux cartes et perd sans cesse contre les autres, qui le roulent et changent les règles du jeu à leur gré (« *Attento a l'allegoria!* »). Le Fou est à maintes reprises assimilé au Christ, par la folie qui le caractérise. Arrive la Mort, grande dame triste et pâle, venant pour emmener le Christ. Entre le Fou et la Mort a lieu un long dialogue qui se transmue en rencontre amoureuse. Avant que la grande dame pâle accomplisse sa triste mission, le Fou et la Mort feront l'amour.

¹ (M.B., p54) : « Dionysos est une divinité grecque, originaire de la Thessalie, quinze siècles avant Jésus-Christ. On raconte à son sujet qu'il s'était pris d'un tel amour pour les hommes que lorsqu'un démon vint sur terre et leur vola le printemps pour l'emporter en enfer et en jouir tout seul, il se sacrifia pour les hommes: il monta sur la croupe d'un mulet, descendit en enfer et paya de sa personne, de sa propre vie, ce projet de permettre aux hommes de retrouver le printemps. Eh bien Jésus-Christ aussi, quinze siècles après, est ce dieu qui vient sur la terre pour tenter de rendre le printemps aux hommes. Le printemps, comme je l'ai déjà dit, c'est la dignité. Au milieu, il y a Bacchus, le dieu de la joie, et même de l'ivresse, du défoulement et du bonheur. Cet emboîtement d'une divinité dans l'autre n'est pas dû au hasard: c'est une tradition ininterrompue, dans l'histoire religieuse de tous les peuples. » [M.B. fr, p70]

4° Génèses et naissances : la prise de conscience passe par le corps

La représentation des génèses et naissances, autre figure prégnante dans les textes de Fo, mérite une brève étude. C'est évidemment en soi une figure porteuse, qui s'enracine dans le corporel et le vivant, en raconte les apparitions, les changements et métamorphoses, et ramène aisément au monde du mythe et de l'origine. C'est un thème à la fois universel, et populaire par excellence.

a) Naissances et enfances : un thème populaire

Le récit, la représentation des naissances et des enfances des héros ou des dieux font partie intégrante de la tradition populaire : ainsi les évangiles apocryphes (contrairement aux évangiles canoniques où le thème est totalement absent) contiennent-ils des récits sur l'enfance du Christ, dont Fo s'inspire pour élaborer *Il primo miracolo del Bambino Gesù*¹. Un coup d'œil sur les évangiles officiels suffit pour s'apercevoir que toute l'histoire de l'arrivée des rois mages, de la naissance de l'enfant Jésus, de la fuite en Egypte, n'y sont évoqués qu'en pointillé : c'est la tradition et la religiosité populaires qui ont développé et transmis ces histoires, autour des célébrations de Noël ou de l'Épiphanie. La représentation populaire de la naissance de Jésus et son iconographie désormais traditionnelle a été justement inventée par François d'Assise au XIII^{ème} siècle. Il fut le premier, à Greccio, en 1223, à constituer une crèche pour célébrer Noël, avec le bœuf et l'âne (détail inexistant dans les Évangiles), animaux populaires. Auparavant on ne représentait et célébrait la chose qu'à Bethléem ; c'est contre l'afflux des pèlerins en Terre sainte et les problèmes politico-religieux qui s'ensuivaient que Francesco « invente » la crèche, permettant aux chrétiens de célébrer en paix et près de chez eux la Nativité avec sa paisible iconographie.

Fo, dans *Lu santo jullare Francesco*, point par hasard, retrace des épisodes de la jeunesse de Francesco évacués par les biographies et la tradition officielles, mais conservés dans la tradition orale des fables populaires d'Ombrie, telle l'histoire *Della cacciata de li Maggiori* où l'on voit le jeune Francesco participer à une révolte populaire. Dans *Mistero Buffo*, la jonglerie de la *Résurrection de Lazare* représente également un moment de regroupement du peuple autour d'une sorte de « naissance »,

¹ *Histoire du tigre et autres histoires*, Dramaturgies, Paris, 1984, prologue p 39, récit p 51

d'une résurrection, d'un triomphe joyeux de la vie sur la mort. Avec un Lazare dont le cadavre est faisandé et pue horriblement, détail corporel réaliste et comique au milieu du surnaturel¹.

La Nascità del villano, reprise à Matazone de Caligano, est un récit de genèse extraordinairement ironique, qui constitue une sorte d'anti-mythe fondateur: la jonglerie raconte comment l'homme, fatigué de travailler la terre après sept générations, vient réclamer à Dieu quelqu'un pour l'aider ou le remplacer. Dieu décide de créer un vilain; devant le refus d'Adam de céder une de ses côtes, le Père éternel met enceint un âne: le vilain naîtra du pet de l'âne.

Pasà i noev mesi, la panza de la bestia l'era ingrusida de s'ciupà... se sent un gran freças, l'asen ol trà una slofa tremenda e con quela salta foera ol vilan spüsento.

« Oh! che bela natività! »

« Cito ti! » In de quel vegn oltra un temporal diluvi e giò acqua reversa a el fiol de l'asino e poe grandina e tormenta e fülmeni e tûti sul curpason del vilan, parché ol se faga de sùbit coscienza de la vita che ghe se presenta.²

Après cette genèse grotesque, le morceau continue avec une ordonnance divine, adressée à l'homme désormais « supérieur et patron » du vilain, qui définit la vie, les tâches et le sort qu'il faut réserver à ce dernier, mois après mois de l'année. L'extraordinaire poème-liste, construit sur le cycle des saisons et son rythme inéluctable, décrit tous les travaux, toutes les humiliations corporelles et morales que le patron se doit d'imposer à son vilain, de janvier à décembre, sur un registre cruellement ironique, à la frontière du cynisme. Le rire provoqué par ce saisonnier de l'oppression paysanne est encore un rire qui fait mal, qui soulève indignation, colère, révolte.

Selon la thèse développée par Bakhtine, le bas corporel, le rabaissement propre au réalisme grotesque sont porteurs d'une ambivalence fondamentale, alliant la mort et la naissance :

Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus.(...) Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance.³

¹ *M.B.*, p 102 - *M.B. fr.*, p 106

² (*M.B.*, p 87) : « Passés neuf mois, la panse de la bête était pleine à craquer... on a entendu un grand fracas, l'âne a lâché un pet épouvantable et avec lui jaillit de la bête le vilain tout puant. « Oh ! la belle natività ! »

« Tais-toi, toi ! ». Au même moment précipite un déluge d'orage et voilà l'eau qui dégringole sur le fils de l'âne et puis la grêle et la tourmente et les éclairs et tout ce qui s'en suit sur la carcasse du vilain, pour qu'il se fasse tout de suite à l'idée de la vie qui l'attend. » [*M.B. fr.*, p 94]

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, p 30

On peut trouver dans les récits de Fo quelque parenté avec cette théorie du rabaissement corporel synonyme de mort et de naissance à la fois, mais les éléments s'organisent différemment, sur les plans logique et symbolique.

Par exemple selon Bakhtine, « *L'âne un des symboles les plus anciens et les plus vivaces du « bas » matériel et corporel, ayant à la fois une valeur rabaissante et régénératrice*¹ ». L'image grotesque de l'âne qui accouche du vilain est effectivement une image de « rabaissement générateur », mais qui acquiert dans la jonglerie médiévale une valeur avant tout ironique, support d'une satire sociale. La conception de Bakhtine se vérifie davantage, quoique l'accent soit mis sur la satire érotique, dans un morceau tel que *Lucius et l'âne*², où Fo reprend à Lucien de Samothrace une version plus ancienne que le fameux *Ane d'or* d'Apulée : le narrateur-poète raconte comment en ingurgitant une potion magique pour se transformer en oiseau (animal céleste et volant), il se voit malencontreusement métamorphosé en âne. Sa vie et ses mésaventures sous cette nouvelle apparence atteignent leur acmé lorsqu'une riche femme le désire et lui fait l'amour ; une fois redevenu homme grâce à l'antidote des petites roses, il revient voir l'amante mais se fait éconduire : sous forme humaine, il ne l'intéresse pas. L'âne, vulgaire animal, avait davantage de puissance érotique que l'homme-poète, finalement semblable à tous les autres hommes.

b) La naissance comme prise de conscience

Mais à côté des récits de génèses ou de métamorphoses, ce sont avant tout les récits de renaissance ou plutôt de « seconde naissance », à valeur mythique et fondatrice, qui illustrent le mieux le système de Fo. Fo abonde à représenter le moment où un ordre des choses meurt tandis qu'un ordre nouveau voit le jour. La seconde naissance racontée par Fo est toujours le résultat d'une prise de conscience ; et le renouveau, la régénération ne sont donc pas tant corporels que spirituels et intellectuels : aucun organisme nouveau ne naît, mais bien des êtres nouveaux. Cependant, le mouvement de cette prise de conscience passe par le rabaissement au niveau terrestre, matériel, corporel. C'est bien « en bas » qu'a lieu la prise de conscience, qu'un être naît tandis que son être ancien meurt. Le domaine matériel,

¹ *ibidem*, p 86

² Fo, *Fabulage obscène*, in *Histoire du Tigre et autres histoires*, Dramaturgie, Paris, 1984, p 153

terrestre et corporel est espace de régénération, voire de révélation. L'exemple le plus évident est celui, déjà abondamment évoqué, de la *Storia di San Benedetto da Norcia*, où le travail de la terre préconisé aux frères prieurs fonde un nouvel ordre, une nouvelle éthique de la vie monacale et religieuse. En retraçant la vie de San Francesco, Fo n'oublie pas d'évoquer le moment spectaculaire et fameux de la prise de conscience du jeune homme : suite à la révolte contre les Grands d'Assise, Francesco est contraint comme ses compagnons de reconstruire les tours abattues et apprend ainsi le métier de maçon. Retrouvant sa liberté, il se jette dans la vie frivole et dispendieuse que sa condition sociale lui permet (il est fils d'un riche commerçant), banquets, boisson et femmes, volant même dans la boutique d'étoffes de son père. Puis advient soudain le renversement.

Ha una crisi, come si risvegliasse da una terribile sbronza, si guarda intorno chiedendosi : « Qual è il senso che sto dando al moi essere uomo di questo mondo ? »

Sembra uscire di senno : incontra un lebbroso, lo abbraccia e gli dà il suo letto, si rintana in un anfratto della montagna e ci sta per giorni pregando, meditando e piangendo. Poi, come discende e rientra in città, voi lo sapete, si spoglia, si denuda nel bel mezzo della chiesa davanti alla madre e al padre al quale restituisce i soldi e anche i propri abiti... c'è subito il Vescovo che lo ricopre con il proprio mantello.¹

Ainsi Francesco se dépouille et s'abaisse-t-il à retrouver sa simple enveloppe corporelle, dénuement qui est signe d'abandon de sa condition passée, et de prémisse d'une existence nouvelle, fidèle à l'idéal évangélique de pauvreté absolue. Ce corps crûment nu au milieu de l'église - que Fo choisit comme image pour l'affiche du spectacle - est symbole de la prise de conscience, de l'humilité voulue, et en fin de compte de l'élévation spirituelle de Francesco (quand aujourd'hui à Saint Pierre de Rome on s'offusque d'une épaule ou d'une jambe dénudées...). Le jeune homme entreprend ensuite un long travail manuel et matériel de restauration des églises de la région, grâce à son savoir de maçon, bien des années avant de songer à fonder son ordre.

La Nascità del giullare est encore un récit de « seconde naissance », l'histoire du paysan qui devient jongleur du peuple. Le corporel est vecteur de ce miracle. Alors que

¹ (*L.S.J.F.*, p 35) : « Il traverse une crise, comme s'il se réveillait d'une cuite terrible, il s'introspecte en se demandant : « Quel est le sens que je suis en train de donner à mon être homme de ce monde ? »

Il semble perdre le bon sens : il rencontre un lépreux, il l'embrasse et lui offre son lit, il se cloître dans un creux de roche de la montagne et y reste des jours à prier, à méditer et pleurer. Puis, lorsqu'il redescend et rentre en ville, vous le savez, il se dénude au beau milieu de l'église devant sa mère et son père, auquel il restitue l'argent et ses propres vêtements... tout de suite, l'évêque le couvre avec son propre manteau. »

le paysan se pend, Jésus le sauve en venant lui réclamer à boire et à manger : c'est la nécessité de satisfaire les besoins naturels et corporels de ses hôtes improvisés qui le détourne de ses idées de mort. Jésus lui dit alors : « *Ti te m'hait dait de magnar e mi te do de parlare* ».¹ Et advient le miracle proprement dit :- par l'intermédiaire d'un long baiser sur la bouche, Jésus opère la métamorphose physiologique et allégorique du paysan en jongleur, en lui déliant la langue et l'intelligence. Le miracle acquiert ici une dimension absente des traditionnels miracles guérisseurs du Christ, symbolique et morale: il s'agit du don de la conscience, accompagnée du devoir de la transmettre. De même, le miracle guérisseur accompli par le Christ sur l'aveugle dans la *Moralità dello cieco e dello storpio* a-t-il cette dimension allégorique : le recouvrement de la vue équivaut à la prise de conscience de ce qu'est la dignité véritable et comment l'acquérir.

On remarque que ces récits de seconde naissance représentent des moments de prise de conscience individuelle, à valeur à la fois exemplaire et fondatrice. L'impact est double : représenter le cheminement et le moment de la prise de conscience individuelle, c'est inciter le spectateur à vivre lui-même, dans son histoire personnelle, ce moment qui peut la faire basculer. Avec des phrases-écho telles que « *Qual è il senso che sto dando al mio essere uomo di questo mondo ?* ». D'autre part, avec des paraboles, des récits de type mythique et fondateur comme *La Nascità del giullare*, le public est appelé dans son ensemble à la prise de conscience collective, au renouvellement de cette prise de conscience, comme signe d'appartenance à une communauté qui se régénère dans un récit-source.

c) Temps, mythe et histoire

L'anti-mythe que constitue *La Nascità del villano* peut s'analyser en observant la conception du temps sur laquelle il joue, et l'exigence de rupture que son déroulement suscite : après la genèse grotesque du vilain, le litannique « saisonnier des humiliations », où le cycle naturel des travaux des champs est doublé du « cycle » des

¹ (*M.B.*, p 79) : « Toi tu m'as donné de quoi manger et moi je vais te donner de quoi parler. » [*M.B.fr*, p 89]

mauvais traitements à réserver au vilain, finit par provoquer chez le spectateur l'impérieux refus de ce genre d'ordre inéluctable, et le désir de rupture. Le mécanisme de la catharsis comique n'a pas lieu dans le morceau, mais le spectateur n'ignore pas en quoi elle aurait consisté : seule la révolte, individuelle ou collective, peut briser le « cycle » de l'oppression. Et toute attitude de résistance face à un temps cyclique fait émerger le temps historique. Prenons l'exemple simple de l'organisation du temps à l'usine, que Fo évoque d'ailleurs dans ce morceau. Le temps de la chaîne de montage auquel doivent se plier les ouvriers est par excellence un temps cyclique ; les pauses-déjeuner ou pauses-pipi rigoureusement minutées font partie du même cycle, rigoureusement rationalisé par l'organisation tayloriste du travail. A partir du moment où les ouvriers se mettent en grève, ils brisent le temps cyclique de l'usine, égal à lui-même jour après jour, mois après mois, et inaugurent un temps historique : quelque soit le résultat de la lutte, celle-ci oblige à une perception linéaire et historique du temps, où réémergent du passé les exemples de grèves antérieures, où se profile à l'horizon un ordre différent et voulu.

Fo, dans *Dédale e Icaro*, reprend le vieux mythe et le thème du vol pour évoquer l'attitude d'évasion et de fuite, dans une époque d'essoufflement des luttes et des grandes idéologies (on est en 1979...) :

Il m'arrive souvent de rencontrer des camarades, hommes et femmes, qui autrefois prenaient part aux luttes sociales, aux luttes pour le logement, pour les droits de l'homme, pour la rénovation de l'université... je les rencontre, et ou bien ils reviennent de voyage ou bien ils partent en voyage. Nous sommes à l'époque des grands voyages, et même des voyages dans la transcendance, à la recherche de nouveaux mythes, de nouvelles religions, à la recherche de nouveaux espaces, de nouveaux mondes, pour se retrouver eux-mêmes, disent-ils, pour découvrir leur moi, leur individualité... et peu à peu tout cela devient un repliement égoïste sur soi, un individualisme forcené.¹

Dans la fable réélaborée par Fo, Dédale et Icare, une fois sortis du labyrinthe, volent à la recherche d'une terre où vivre ; mais partout l'on tue, l'on remplit les prisons, l'on élève des bûchers. Le récit se termine sur la prise de conscience de Dédale, tandis qu'Icare persiste à voler vers le doux soleil :

- Non, descends !
- Pourquoi ?
- Parce qu'il est inutile d'aller à la recherche d'une autre île toute neuve... toute belle... où tout est fin prêt, tranquille. (...) Non ! Tu ne trouveras jamais un île de tranquillité toute faite. C'est à nous de la faire... la faire en mettant les mains dans la boue... dans le sang... dans la merde... Il faut être dedans, au lieu de fuir et de trouver des îles en rêve. Viens maintenant

¹ Prologue à *Dédale et Icare*, *Histoire du tigre et autres histoires*, Dramaturgie, Paris, 1984, p 69

- Père, non, non, ça m'est égal ! Cette route au milieu des larmes... Je ne veux plus entendre le bruit de la peur... Je veux rester en l'air, à nager sans souci, bercé comme dans le ventre de ma mère. (...) ¹

Et quand Icare finit par tomber dans la mer : « *les plumes sur la mer, Icare englouti... Le rêve... voler, s'en aller... fuir dans le rêve... C'est la mort.* ² » Il y a donc deux type de chute : la chute mortelle d'Icare, pour avoir préféré la fuite et le refuge du rêve, et la chute volontaire, consciente et responsable de Dédale sur la terre. Icare, héros déchu, demeure dans un monde, un temps irréels et mythiques, quand Dédale entre résolument dans la réalité historique du monde, déterminé à lutter « *en mettant les mains dans la boue, le sang, la merde* », matières du bas terrestre et corporel par excellence. Du point de vue topographique, on retrouve donc la valorisation du Bas terrestre, espace de la mort visible, mais que l'homme par ses efforts et sa lutte doit transformer pour y faire naître la vie véritable, face à un Haut céleste qui n'est qu'illusion de la vie, illusion équivalant à la mort. Fo fait de Dédale ce personnage exemplaire qui descend sur terre, qui s'échappe du mythe pour entrer dans l'histoire.

Dans son traitement de la figure porteuse des génèses et des naissances, Fo met en valeur avant tout cette naissance symbolique qu'est la prise de conscience, qui advient dans l'expérience d'un rabaissement, trouve toujours sa source dans le terrestre et le corporel. Bakhtine explique l'évolution de l'attitude à l'égard du temps dans les images du « rabaissement régénérateur » : la mort qui engendre la naissance, dans la phase archaïque du grotesque, se meut encore dans le temps cyclique de la vie naturelle et biologique : « *le temps est présenté comme une simple juxtaposition des deux phases du développement : début et fin : hiver-printemps, mort-naissance* ³ ». Puis, explique Bakhtine, ce sentiment du temps et de l'alternance des saisons dépasse progressivement son caractère cyclique et se hausse jusqu'à la perception historique. Chez Fo, on retrouve des restes de cette culture populaire fondée sur l'alternance des saisons : Dionysos et Jésus sont bien ces divinités qui viennent « *rendre le printemps aux hommes* ⁴ ». Mais « rendre le printemps aux hommes » signifie allégoriquement leur donner la conscience, leur rendre l'espoir et la foi de construire ce printemps sur la terre. Chez Fo, le temps est résolument historique, non pas cycle, mais processus. La prise de conscience, naissance symbolique, est ce moment-charnière de l'histoire

¹ *Histoire du tigre et autres histoires*, p 89

² *ibidem.*, p 90

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, 1970, p 34

⁴ *M.B. fr*, p 71

individuelle d'un personnage qui le pousse à une prise de responsabilité, à une action et une lutte qui veut modifier l'ordre des choses, dans l'intérêt du collectif. Ainsi le paysan-jongleur, Dédale, Francesco. Ces récits appellent de même chaque spectateur à la prise de conscience personnelle, exaltent la nécessité et la possibilité de l'action collective. Chez Fo, le temps et l'espace de la fable, du mythe, sont là pour déboucher sur la réalité et le temps historiques. Pour que les récits alimentent et engendrent l'action, et non la simple communion-commémoration autour de valeurs communes.

Cette tentative de tour d'horizon, évidemment incomplet et lacunaire, des manifestations du corps et du corporel dans les monologues de Fo nous a permis cependant de remonter à des traits essentiels de ce théâtre qui gravitent autour d'elles, ou s'y enracinent. Outre le lien indéniable avec la culture populaire médiévale, le corps, ses expressions et représentations chez Fo conduisent à mieux comprendre la parenté intrinsèque du comique et du tragique, les différents types de comique et leurs procédés, l'efficacité d'un discours politique qui inclut de façon saisissante le corporel dans le domaine des idées, évitant aussi l'envol dans l'abstraction. Cette fourmillante prégnance du corps et du corporel dans le théâtre de Fo le fait presque ressembler à un gigantesque organisme en expansion : un organisme à l'aspect et au fonctionnement grotesques, qui, on le distingue, réalise cette opération bizarre de réirriguer des organes très anciens pour alimenter en sang des organes neufs appelés à se développer, que l'on voit parcouru de mille vaisseaux et nerfs qui s'entrecroisent et se recourent, dans des directions et des fonctions qui parfois échappent. La poétique, le texte théâtral sont là, constitués par l'abondance et la richesse de cette matière qui circule, vit, s'épand, dessine des arabesques et du sens. L'impact de cette poétique sur le public est considérable, grâce à sa richesse prolifique : l'évocation, l'expression, la représentation du corps dans le théâtre de Fo émeuvent, surprennent, font rire et pleurer, provoquent l'indignation, régénèrent, ramènent évidemment le spectateur à la conscience de son corps individuel, tout en réclamant de lui complicité, sym-pathie et solidarité avec les corps évoqués; il lui appartient de se sentir membre de cette immense communauté du corps populaire, et de répondre à l'appel à la lutte pour son intégrité individuelle et collective.

Désormais qu'on a abordé les rapports du spectateur avec le discours lié au corps et sa poétique dans le théâtre de Fo, on peut se pencher sur le rapport entre le public et

le corps de l'acteur en représentation, considérer ce qui se passe entre la scène et la salle.



B - Le corps du jongleur : du corps de l'acteur au corps de la communauté

Dans la mesure où Fo revendique tout au long du spectacle l'héritage des jongleurs médiévaux, dit reprendre leur répertoire, leur modèle de jeu, et finalement leur fonction de défenseur du peuple et de porte-parole de la communauté, le corps de Fo s'identifie implicitement et symboliquement au corps du jongleur médiéval. Pour le public, ce corps d'acteur est le lien visible et matériel, le pont entre le passé qui lui est évoqué et le présent vécu. C'est la présence de ce corps sur la scène qui donne au public symboliquement l'occasion de s'identifier au peuple médiéval regroupé autour du jongleur, et de s'unifier en communauté populaire. Mais à l'intérieur de cette structure sommaire, il convient de préciser certain nombre de dimensions.

1° Corps communiquant

a) Un jongleur sans cabrioles

Si le corps de Fo s'identifie au corps du jongleur médiéval, est-il pour autant le dépositaire et l'héritier de ses techniques actoriales ? Il serait utopique de le penser, et la filiation de Fo à la tradition des conteurs-fabulateurs de son pays, son apprentissage d'acteur dans le *varieta*, la revue, le mime, le cinéma, sa connaissance de la *commedia dell'arte*, ont influencé et façonné son jeu d'acteur davantage qu'une tradition médiévale retrouvée grâce à des recherches érudites, difficilement reproductible. Comme le disent Guinot et Ribes, face aux discours de Fo sur la scène, *«le spectateur, sans être dupe, prend plaisir à se laisser convaincre que cette image du jongleur, cet archétype subversif, cette figure d'acteur populaire, tels qu'il n'osait les rêver, sont bien là devant lui avec tous les gages de l'histoire. Et en même temps il sait que cette image, ce modèle, cette figure, ne sont pas vrais parce qu'historiquement attestés, mais qu'ils sont vrais parce qu'ils méritent crédit, parce qu'ils ont été réinventés à notre intention pour un meilleur usage de l'histoire, parce qu'ils sont aussi la construction imaginaire de l'acteur Dario Fo¹ »*.

¹ F. Guinot & J. Ribes, *Le métier d'acteur, paradoxe du théâtre politique*, article en annexe de *M.B.fr*, p 189

Le jongleur médiéval, selon les reconstitutions qui ont pu être réalisées à partir de textes ou d'iconographie, se définit comme un acteur qui « *donne en spectacle son propre corps* »¹. Il porte souvent un vêtement extravagant et coloré qui lui permet de se faire voir, bouge et gesticule beaucoup, possède un art corporel lié à la danse et à la musique, à la fois acrobate, musicien, clown, danseur, saltimbanque etc. Fo, acteur polyvalent, a tout à fait les ressources et les possibilités techniques de ce genre de jeu multiforme, et le prouve dans certaines de ses comédies². Mais son jeu d'acteur dans son « théâtre du jongleur » se caractérise au contraire par une certaine sobriété : pas de cabrioles, de sauts, de gesticulation, rien qui ressemble par exemple au jeu de l'Arlequin dans la fameuse mise-en-scène de Strehler, *Arlecchino servitore di due padroni*, reconnue comme restituant l'esprit et les techniques actoriales de la *commedia dell'arte*. Fo, qui par ailleurs possède une connaissance et maîtrise remarquables des techniques de la *commedia dell'arte*, ne cherche nullement à restituer un patrimoine actorial tel quel, à faire de son corps d'acteur un support documentaire. Si son corps, notamment par les effets de masque, la gestuelle, les effets vocaux, paraît porteur de ce qui ressemble à une riche tradition populaire, il faut la considérer d'emblée comme un mélange, une réinvention de Fo, qui, fidèle à lui-même, réélabore tous les héritages, récupère, croise, renouvelle, actualise, bref crée et modèle son jeu d'acteur à partir de techniques et traditions multiples. Difficile donc d'y faire le tri.

Le corps d'acteur de Fo, avant tout autre chose, cherche à « communiquer ». Communiquer au sens plein du terme, entendu comme le fait de *transmettre quelque chose en le rendant commun*. Et effectivement le corps d'acteur de Fo communique aux spectateurs des images, des manifestations sensibles destinées à nourrir l'imaginaire populaire que ses récits et discours développent. Dans ce passage qui s'effectue entre le corps de l'acteur et les spectateurs, il y a l'enjeu du rassemblement autour d'images communes, l'enjeu en somme de la constitution de la communauté. Mais il faut aussi considérer la relation sous un angle plus pragmatique : Fo par ses techniques, procédés et effets, et son énorme prise en compte du public, établit une circulation incessante entre son corps d'acteur et le corps des spectateurs. Cet échange dont il tient toutes les ficelles lui permet de rassembler et d'unir les spectateurs autour de son corps. On

¹ Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, p 63

² Dans *La signora è da buttare* par exemple, les acteurs, déguisés, jouent le rôle de clowns et multiplient les numéros et acrobaties en conséquence.

vérifiera ces deux dimensions à travers l'analyse de quelques caractères et procédés de son jeu d'acteur.

Décrit sommairement, le corps de Fo, c'est d'abord une impressionnante silhouette, grande et maigre, qui s'épaissira au fil des années ; des bras et des jambes démesurés, des cheveux qui semblent toujours avoir été blancs, un visage aux traits mobiles dont les attributs les plus marquants sont des yeux de fou à la Charles Trenet, un sourire en coin qui découvre une dentition parfaite. Les spectateurs n'entretiennent certes pas avec ce personnage le rapport qu'ils auraient eu face à un jeune premier. Dans les moments de prologue, de commentaire, d'adresse directe, le public voit Fo tel qu'il est, dans une posture naturelle, droit et debout. Passant au jeu, l'acteur ne transforme pas radicalement cette silhouette en se lançant en contorsions et cabrioles : selon le parti pris épique de « représenter les personnages sans entrer dans leur peau », il conserve cette posture de base et ne s'en éloigne jamais outre mesure, ne la rompant que pour imiter une démarche, figurer un mouvement, une image, avant d'y revenir. Ses jambes à la substance pesante restent le plus souvent bien en contact avec le sol, comme garantes d'un solide enracinement matériel et terrestre. Ainsi, pour le public, son corps en position de jeu n'apparaît pas « extravagant », trop « spectaculaire », trop théâtral, trop contrasté avec son corps naturel. Le public voit toujours sur la scène un homme et un acteur « debout ». Cette tenue du corps a un sens en terme de dignité, cette dignité du peuple dont Fo parle sans cesse.

On trouve bien davantage d'exubérance dans les bras de Fo, qui sont d'une mobilité extrême, et se prêtent eux à toutes les figures, contorsions, dislocations et envols. L'acteur joue énormément de ses bras démesurés, qui lui servent aussi bien à mimer qu'à dessiner dans l'air, raconter, évoquer, créer des effets comiques. Les effets de voix, la mimique sont aussi largement utilisés par Fo, dans une maîtrise et liberté très grandes, du mode le plus subtil au plus outrancier, que ce soit pour donner ton et relief au récit, ou figurer des personnages hauts en couleurs.

b) Corps-lien et corps-synthèse

Quand Fo représente plusieurs personnages à la fois, comme dans la *Résurrection de Lazare*¹, il semble que de son corps én jaillissent une multitude, à un rythme effréné. Mais cette impression de foule populaire que le spectateur parvient à ressentir est produite grâce à un énorme art de la synthèse et de la concentration des effets dans le corps unique de l'acteur. Fo ne saute pas d'un personnage à l'autre pour produire l'impression de foule, mais utilise bien plutôt des personnages qui en font apparaître et vivre d'autres, justement à la façon de l'acteur dans le théâtre du jongleur.

Dans toute la partie centrale de la jonglerie, Fo est sur le devant la scène, face public, et représente un personnage qui est venu se placer aux premières loges du miracle. Ce personnage va synthétiser tout ce qui se passe et le transmettre au public par divers procédés. Presque dès le début, il introduit un dialogue direct et complice avec le public, convié à partager ses réactions, à assister au spectacle que constitue l'arrivée et l'agitation de la foule, que ce personnage décrit et vit. Sans changer de position, il tourne juste la tête en arrière, des deux côtés, comme voyant la foule arriver « *Oh quanta gente !*² » Il semble soudain perdre l'équilibre, faisant apparaître l'image d'une bousculade : « *No! Non cominciamo a spingere!...*³ ». Fo explique à son assistance comment le regard du public change d'un moment à l'autre de focale:

Remarquez bien : le cadrage de votre objectif était serré, limité à mon visage, et sur le champ, après que j'ai fait semblant de perdre l'équilibre, l'image s'élargit jusqu'à embrasser tout le plateau. C'est moi qui vous impose ce changement d'objectif.⁴

Tournant à peine la tête et le buste sur le côté, le personnage prend à partie quelqu'un qui essaie de passer devant lui : « *Non m'importa se sei piccolo ! I piccoli devono venire presto alla mattina !*⁵ » Il retourne la tête vers la salle, et se lance dans un énorme rire muet adressé au public rendu complice de sa petite méchanceté et invité à rire. Procédé qui fonctionne. Puis le personnage enfonce le clou avec une nouvelle moquerie: « *Credi che siamo già al Paradiso ? Che i piccoli stanno davanti ai*

¹ Dans un passage du *Gai savoir de l'acteur*, p 139 à 152, la jonglerie est commentée en détail par Fo, concernant sa technique d'acteur – on en reprend ici des fragments, mais le passage est très intéressant à lire dans son intégralité.

² (*ibidem*) : « Oh! Tous ces gens qui arrivent ! »

³ (*ibidem*) : « Non, on ne commence pas à pousser ! »

⁴ Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, p 143

⁵ (*M.B. vidéo, I, 1977*) : « Ca m'est égal que tu sois petit ! Les petits doivent venir tôt le matin ! »

*grandi ?*¹ ». Nouveau rire muet, bouche grande ouverte, face public. L'association de la plaisanterie et de la mimique déclenche les applaudissements. La structure est efficacement en place, Fo n'a plus qu'à tourner la tête de l'autre côté et reprendre le même jeu, faisant surgir un nouveau personnage : « *Non m'importa se sei una donna ! Davanti alla morte siamo tutti uguali !*² ». Par l'intermédiaire de ce personnage-lien bien identifié, qui appelle leur complicité et leur attention, les spectateurs accèdent au spectacle vivant du cimetière presque sans quitter ce corps de référence.

Quand enfin Jésus et les apôtres arrivent, Fo utilise le procédé de synthétiser en un même corps le regardant et le regardé : un personnage aperçoit au loin les saints, les indique et les décrit un par un en modelant avec ses mains sur son propre visage leurs attributs : la barbe crépue de Paul, les cheveux bouclés de Pierre, le visage maigre de Jésus... Pour représenter le moment du miracle, procédé identique : un personnage-spectateur raconte en reproduisant avec son propre corps ce qu'il voit, les signes étranges que Jésus dessine devant la tombe ouverte, le mouvement de serpent avec lequel Lazare ressuscite... On a ainsi plusieurs corps, synthétisés dans un seul : Fo utilise son corps d'acteur comme une sorte de toile de projection, où il fait apparaître matériellement des images que le spectateur sans cela devrait projeter, à partir du seul récit et point de vue du regardant, dans l'espace vide.

c) Le spectateur corporellement-dépendant... de l'acteur

Ce qui est remarquable dans le théâtre de Fo, c'est l'interruption très fréquente du jeu par de grands applaudissements, ou des rires qui se muent en applaudissements. Le rire, l'applaudissement, sont bien les manifestations audibles par lesquelles le corps des spectateurs s'exprime au théâtre. Ces éclats qui paraissent jaillir spontanément dans le fil de la représentation doivent pourtant être considérés en quelque sorte comme une réponse à des stimuli que le corps de l'acteur envoie au public. On sait que Fo écrit ses textes comme des partitions où sont notés et prévus les moments où le public doit rire, respirer. Quand il joue, il y a toujours un magnéto qui tourne et l'acteur retravaille ses morceaux à partir des enregistrements-audio, pour vérifier et améliorer l'efficacité des rythmes et des effets. Son jeu d'acteur est en étroite relation avec le corps des

¹ (*ibidem*) : « Tu crois qu'on est déjà au Paradis ? Que les petits sont les premiers et les grands les derniers ? »

² (*ibidem*) : « Ca m'est égal que tu sois une femme. Nous sommes tous égaux devant la mort ! »

spectateurs, l'implique et le guide très précisément, comme on l'a déjà abordé pour les procédés de focalisation et de cadrage :

J'ai déjà dit que l'acteur, le metteur en scène, doit amener le public à changer d'objectif chaque fois qu'il le veut. [...] Notre cerveau est une caméra très sophistiquée. Ainsi quand un acteur ou un groupe d'acteurs connaît le métier, ils savent amener les spectateurs à obéir à toutes les indications de leur jeu.¹

Ainsi Fo s'exprime-t-il dans un paragraphe intitulé *Le spectateur vidéo-dépendant de l'acteur*, pour commenter son jeu d'acteur dans la *Résurrection de Lazare*. Certes le processus se fait-il au niveau du cerveau, du regard, mais aussi au niveau du corps du spectateur : si par exemple le jeu se concentre sur le visage de Fo, si sa voix du reste est faible, le public est conduit à tendre le cou et l'oreille pour mieux voir et mieux entendre, car on n'est pas au cinéma.

Mais revenons à la question des rires et des applaudissements, à travers une séquence de la *Résurrection de Lazare* déjà abordée : la fameuse mimique du rire silencieux que Fo fait revenir sur son visage face public est une incitation explicite à la réalisation sonore de ce rire. Le corps du spectateur est invité très expressément à réagir au corps de l'acteur, et le fait d'ailleurs. On peut certes voir dans cette mimique un stimulus comique un peu démagogique, une pose de *matattore*. Mais elle constitue surtout une pause aménagée dans le continuum du jeu : Fo sait bien, dans sa parfaite connaissance du métier, que les spectateurs réagissent à des rythmes différents, ne rient pas en même temps face aux divers procédés comiques. Par ce genre d'effet qui met en valeur son talent d'acteur, il offre aux spectateurs l'occasion de rire tous ensemble, il aménage un espace pour ce rire, une place pour l'expression corporelle commune des spectateurs. Il ne faut pas s'y tromper : quoique le jeu de Fo apparaisse extrêmement serré et dense - changements de ton, éclats de voix, phrases, gestes et mimiques se succèdent à une vitesse étourdissante-, des temps, des pauses, des respirations et des silences même très brefs, sont aménagés et calculés de façon à laisser au spectateur le temps de réagir aux effets, de rire et de respirer.

L'important, ce sont ces tensions qui alternent avec les silences. Vous entendez que j'introduis des instants de pause, volontairement : il faut faire respirer le public avec soi, le public doit aussi pouvoir se reprendre. Si on l'essouffle, si on ne le laisse pas respirer après les moments de tension, ou à la fin d'un éclat de rire, si on l'agresse sans cesse, on finit par le fatiguer, il ne peut plus participer comme il faut et il ne s'amuse plus.²

¹ Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, p 144

² Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, p 150

Le jeu de Fo, qui met en avant son corps d'acteur, est organisé de façon à laisser une place précise au corps des spectateurs. L'acteur et le public deviennent en quelque sorte des « corps-communiquants ».

d) Les voix du peuple

La voix chez Fo est un véhicule comique et émotionnel important, susceptible de raconter le peuple, d'impliquer et rassembler le public.

Dans son tout premier monologue, *Caino ed Abele*, Fo utilise un système de couleurs de voix lié à la caractérisation et à l'univers de ses deux personnages respectifs : pour l'Abel aux cheveux bouclés-yeux d'azur, Fo arbore un doux sourire aux lèvres, a des bras aériens et légers, une voix douce et chantante qui coule dans un flux harmonieux à l'oreille ; pour représenter Caïn ou raconter une séquence le mettant en jeu, il utilise une grosse voix mal dégrossie de rustre, associée à une expression ébahie, des gestes lourds et maladroits. A chaque fin de séquence se terminant sur un nouvel échec de Caïn, le narrateur-fabulateur adopte un visage découragé et défait, bouche, sourcils et paupières tombent, une voix de gorge aigue et étranglée qui évoque le sanglot et le cri du gallinacé sort péniblement: « *Ll... Ll... Ll... Llui è rimasto male... Poer Nano !*¹ » L'effet comique est irrésistible pour le public, quand Fo adopte une voix et une mimique justement à la frontière entre comique et tragique.

Ces éléments et couleurs de voix qu'on trouve dans le morceau qui lança Fo en tant que fabulateur, constituent une base simple et riche qu'on retrouve dans de nombreux monologues. Quand Fo représente des personnages du peuple, du bas corporel, les « Poer Nani », les Zanni, les gras cuisiniers, les aveugles et les estropiés, il a fréquemment recours à la voix grave, mal dégrossie du balourd, qui se pare de grognements, d'exclamations gutturales. Peut surgir tout à coup de leur bouche une incroyable voix de tête qui exprime la surprise et la satisfaction corporelle: le Zanni se délecte de son festin de mouche par petits cris, l'aveugle miraculé découvre la beauté des femmes, le gros cuisinier bénédictin s'exclame « *Oi volo !*² ». Ces voix « marquées », proche de l'animalité, héritage dans une certaine mesure de la *commedia*, Fo les alterne sans souci de réalisme avec sa voix normale et naturelle. Pour les spectateurs, c'est un rire de plaisir qu'elles provoquent, non un rire d'exclusion ou de

¹ (M.B. vidéocassette, II, 1977, *Caino ed Abele*) : « Alors, i..ii..i s'est trouvé très mal... Pauv'christ... »

² (M.B. vidéo, I, 1977, *Storia di San Benedetto da Norcia*) : « Je vole ! »

supériorité sur des personnages bas, rendus objet de moquerie, de ridicule profond. Ce sont plutôt des couleurs de voix génériques, qui constituent la matière sympathique, épaisse et populaire des personnages que Fo amène à la scène. La couleur de voix opposée, fluide et douce, beaucoup plus faible en intensité, accompagne les moments plus poétiques, lyriques ou teintés d'émotion. Fo la double souvent d'un sourire qui transforme littéralement sa physionomie. C'est par exemple la voix du jongleur-paysan qui raconte sa longue histoire, celle de l'ivrogne dans sa célébration du vin, du récitant dans de nombreux moments du *Santo Jullare Francesco*. Elle raconte et célèbre elle aussi le peuple, met en valeur la beauté du dialecte, appelle l'attention et l'émotion des spectateurs.

Fo utilise également les jeux de voix pour des effets de rupture, pour souligner l'espace d'un court instant la vulnérabilité, la condition dramatique qui se tient en arrière-fond de ces personnages comiques. « *Sono due giorni che non mangio*¹ » répond l'estropié avec une voix douce et un sourire flottant à l'aveugle qui le trouve trop lourd. La grossièreté épaisse et comique de leur échange et de leurs voix reprend juste après. Dans la *Fame dello Zanni*, Fo dépouille à un seul instant le personnage de son enveloppe comique pour le faire apparaître vulnérable : Zanni achève son festin, finit de vider la marmite dans son gosier, avale même la cuillère en bois, exprime le contentement de son estomac par un cri et une mine réjouie. Puis tout à coup, en réalisant que son festin n'était qu'un rêve, sa voix se brise : « *Non è vero... Non è vero...* » Le spectateur voit alors apparaître un masque tragique sur le visage de Fo, le visage nu du Zanni, moment de forte émotion, qui va très peu durer : les yeux repartent et la tête bouge, la mouche vient d'apparaître dans le champ de vision du Zanni, et le masque redevient comique pour jouer le *lazzo*.

Les voix et couleurs de voix, associé au jeu des masques, participent à la constitution d'un imaginaire populaire. Le corps de Fo montre le peuple dans sa matérialité, sa comicité, sa poésie, son optimisme malgré une condition tragique. La voix de Fo qu'elle utilise la projection et l'outrance, ou la douceur et la subtilité, rassemble et unit les spectateurs. Il arrive que Fo utilise les ressources du chant : ainsi dans *Bonifaccio VIII* représentant le pontife qui tout en se faisant habiller chante hypocritement les fragments d'un cantique, Fo laisse échapper de son corps une voix absolument impressionnante et ecclésiale, venue des tréfonds de son abdomen et

¹ (M.B. vidéo, II, 1977, *Moralità dello cieco e dello storpio*) : « Ca fait trois jours que je ne mange pas. »

magnifiquement amplifiée par le micro, qui acquiert malgré sa charge parodique un effet presque religieux. L'impact rassembleur de ce genre de voix n'a pas besoin d'être précisé. Le final de *Lu Santo Jullare Fràncesco* a cette dimension religieuse réelle: Fo raconte que Francesco agonisant demande aux frères de lui chanter le fameux *Cantique du soleil*¹ pour le réconforter et que les frères ne s'arrêtent plus de la nuit. Plutôt que de raconter la mort de Francesco, Fo fait retentir jusqu'à la dernière note le chant grégorien et rassemble les spectateurs autour de la mort du saint, dans un moment d'émotion, et il faut bien le dire, de communion.

2° Une évidente identification messianique

Pour les spectateurs, le corps de Fo est une manifestation du jongleur médiéval, tel que l'acteur présente le personnage, porte-parole et défenseur du peuple contre les puissants, les patrons, le pouvoir terroriste de l'Eglise. Evidemment, la mythique liée au jongleur chez Fo n'est pas purement politique et profane : le religieux y pénètre largement à travers de grandes figures telles que Jésus ou San Francesco, qui apparaissent plus qu'explicitement comme des déclinaisons du personnage du jongleur. Ce mélange crée la structure qui confère à Fo une sorte d'identité messianique, d'ailleurs plus ou moins revendiquée.

a) « *Di tutto il suo corpo faceva parola* »

San Francesco est évidemment la figure qui synthétise par excellence ce mélange, lui qui se proclame « *giullare di Dio* », « jongleur de Dieu ». La parenté symbolique entre Francesco et Fo est particulièrement forte dans ce dernier spectacle, un jongleur moderne célébrant un jongleur de Dieu. Tout comme Fo a forgé son répertoire et son jeu d'acteur à partir de la tradition des jongleurs, Francesco a inventé une prédication nouvelle en y introduisant les techniques et l'univers des jongleurs. Le croisement du domaine religieux et des procédés des jongleurs, c'est Francesco qui l'inaugure et le réalise le plus remarquablement dans l'histoire de la chrétienté. Au XIII^e siècle, malgré leur condamnation par l'Eglise, il y a de plus en plus d'influences réciproques entre le monde des clercs et le monde des jongleurs, de la prédication et du spectacle:

¹ Célèbre cantique écrit par François d'Assise, dit également *Cantique des créatures* (*Cantico delle creature*). François y loue le seigneur pour toutes ses créatures : le soleil, la lune, l'eau, le feu, le terre, la mort corporelle y sont célébrés comme frères et sœurs religieux.

In quel XIII secolo, i segni della compenetrazione tra i due universi, con fenomeni di utilizzazione dei giullari a scopi religiosi da un lato e di spettacolazione delle prediche dall'altro, sono evidenti.¹

C'est à dire qu'on voit par exemple des jongleurs raconter des vies de saints, des clercs théâtraliser leur prédication avec plus ou moins de charlatanisme pour se constituer une assistance sur la place. Car au peuple il faut s'adresser avec un langage qu'il connaît, lui parler avec des images, des choses montrées et matérielles plutôt que des discours théologiques. Les fresques et peintures qui envahissent les murs des églises vont dans le sens de cette transmission par l'image.

Francesco, en adoptant les techniques des jongleurs, réalise une opération à la fois communicationnelle et culturelle. Sa réussite tient au croisement audacieux de la culture laïque et religieuse.

Ha il vantaggio che conosce la cultura provenzale, e quindi conosceva anche i termini, i modi, modelli, aveva studiato i giullari, era uno che andava avanti indietro, faceva chilometri avanti indietro per l'Italia. [...] E parlava, aveva capito l'importanza di parlare, di raccontare e di essere spiritoso, vivace, grottesco. Perché? Perché il grottesco, il popolare, la satira, era la chiave di ascolto. C'erano migliaia di giullari. E lui sicuramente era un grande giullare. E allora parlava questo linguaggio popolare, chiaro. Cantava. Mimava. C'è questo cronista che dice: « Di tutto il suo corpo faceva parola ».²

L'historienne Chiara Frugoni évoque ainsi les prédications de Francesco :

François devait son succès à sa façon très particulière de s'adresser à la foule : il prêchait en langue vulgaire, d'un ton simple et naturel, recourant au geste, à la mimique, au chant et à la musique. L'écouter, c'était comme assister à un spectacle, une comédie religieuse. Au cours d'une grave maladie, quoique ce fut le Carême, il avait mangé du poulet. À peine se trouva-t-il un peu mieux qu'il se rendit aux portes d'Assise, demanda à un compagnon de lui passer la corde au cou et de le tirer ainsi à travers la ville, nu, comme un voleur. Le frère, héraut improvisé, avait l'ordre de crier : « Venez et voyez un glouton qui, sans que vous vous en doutiez, s'engraisse de chair de poulet ! » Le contraste entre des paroles dénonçant une prétendue hypocrisie et la vue du pauvre corps brisé d'un homme que tous considéraient comme un saint suscita une grande émotion ; le procédé s'avéra aussitôt efficace, incitant l'assistance à se repentir et à se mieux conduire.

Mais François n'a pas seulement le savoir-faire d'un grand acteur et d'un saint jongleur ; il manie la parole avec la maîtrise d'un avocat de renom. L'archidiacre et chroniqueur Thomas de Spalato rappelle une mémorable homélie de François sur le thème « Anges, hommes et démons »,

¹ (Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, p 65) : « En ce XIII^e siècle, les signes de la compénétration des deux univers, avec des phénomènes d'utilisation des jongleurs à des desseins religieux d'un côté, et de spectacularisation de la prédication de l'autre, sont évidents. »

² (Questions à Dario Fo, mars 2000) : « Il avait l'avantage de connaître la culture provençale, et donc il connaissait aussi les mots, les moyens, les modèles, il avait étudié les jongleurs, c'était quelqu'un qui se déplaçait ici et là, il faisait des kilomètres, parcourait l'Italie.[...] Et il parlait, il avait compris l'importance de parler, de raconter, et d'être spirituel, vif, grotesque. Pourquoi ? parce que le grotesque, le populaire, la satire, c'était le mode d'écoute alors. Il y avait des milliers de jongleurs. Et lui sûrement était un grand jongleur. Et alors il parlait ce langage populaire, clair. Il chantait. Il mimait. Il y a un chroniqueur qui dit de lui : « De tout son corps il faisait parole ».

qu'il prononça à Bologne en 1222 devant le palais communal, « où toute la ville semblait s'être donné rendez-vous ». L'auteur note l'admiration stupéfaite des « lettrés », les gens instruits, sachant le latin, face au sermon d'un homme inculte et pourtant capable de communiquer son message de manière neuve et convaincante. L'auditoire croyait entendre l'un des siens, brillant, plein de vie, et non l'un de ces religieux, d'ordinaire si ennuyeux et difficiles à suivre.¹

La première anecdote rapportée par Chiara Frugoni est reprise par Fo dans *Lu santo jullàre Francesco e lo pullàstro*, qui figure comme texte dans l'édition écrite mais n'est pas joué dans le spectacle. Quant à l'homélie évoquée ensuite, Fo fait de celle-ci le premier morceau du spectacle, *La concione di Francesco a Bologna*, qu'il élabore comme une *Concione giullaresca* exemplaire, c'est-à-dire une véritable « Harangue de jongleur » :

Del testo che vi vado a recitare non esiste nessuno documento scritto ; mi sono permesso con grande incoscienza di ricostruirlo attraverso le testimonianze e le cronache del tempo. Non vi starò a darvene conto, dovete fidarvi !²

La harangue de Francesco réélaborée par Fo utilise effectivement toutes les caractéristiques de l'art d'un jongleur, tel qu'il est défini par Fo : adresse paradoxale aux spectateurs, retournement ironico-grotesque de la situation, jeux sur les dialectes, chansons etc. Malgré les assertions de Fo et l'extraordinaire harangue que représente ce morceau, on peut douter de l'exactitude historique de la reconstitution. Fo, à tort ou à raison, a tendance à tirer Francesco vers le jongleur ; non pas à le faire plus jongleur qu'il n'est, mais certainement à le rapprocher de l'archétype du jongleur présenté et représenté dans son propre théâtre.

Di questa professione conosceva ogni tecnica, trucco e mestiere. I testimoni alle sue concioni, vere e proprie fabulazioni giullaresche, ci assicurano che Francesco possedesse un eccezionale vocalità che gli permetteva di proiettare il discorso ad una folla immensa che spesso superava le 5000 persone. Inoltre si esprimeva muovendo braccia, busto e gambe : « ... di tutto il suo corpo faceva parola » dice un cronista che presenziava ad una sua esibizione dinanzi a Onorio III, il papa che gli concesse la « regola bollata » e che, vedendolo quasi danzare davanti a sé, si ritrovò divertito e commosso allo stesso tempo.[...] Queste sue concioni trattavano degli argomenti più diversi, ma quasi sempre legati ai fatti tragici di quel tempo che portavano miseria, disperazione e lutti alla popolazioni di tutta Italia. Ma con quale linguaggio si esprimeva Francesco ? [...] Francesco era un autentico giullare e conosceva il linguaggio composito e duttile dei fabulatori che riuscivano a impastare idiomi provenienti da tutta la penisola, carichi di suoni onomatopeici, forme traslate, sempre sostenute dal gesto e da una straordinaria vocalità.³

¹ Chiara Frugoni, *Saint François d'Assise, La vie d'un homme*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, Paris, 1999 (édition originale italienne : 1997), p 53

² (L.S.J.F., Prologo, p 6) : « Du texte que je vais vous jouer il n'existe aucun document écrit ; je me suis permis avec une grande inconscience de le reconstituer à travers les témoignages et les chroniques de l'époque. Je ne resterai pas là à vous en rendre compte, vous devez me faire confiance ! »

³ (L.S.J.F., p 4) : « De cette profession il connaissait chaque technique, truc et secret du métier. Les témoins lors de ses harangues, véritables fabulations de jongleur, nous assurent que Francesco possédait

Difficile pour les spectateurs de ne pas identifier l'acteur qu'ils voient sur scène à ce personnage saint qui « de tout son corps fait parole », qui « amuse et émeut » ses interlocuteurs par sa présence corporelle et ses histoires. Mais il y a plus. Francesco est un homme qui, au XIII^{ème} siècle, propose et apporte des valeurs nouvelles à la chrétienté et aux fidèles. L'historien Jacques Le Goff résume son œuvre de novateur en quelques points essentiels :

En prenant et en donnant pour modèle le Christ lui-même et non plus ses apôtres, il engagea la chrétienté dans une imitation du Dieu-homme qui redonnait à l'humanisme les ambitions les plus hautes, un horizon infini.

En s'arrachant lui-même à la tentation de la solitude pour aller au milieu de la société vivante, dans les villes, et non dans les déserts, les forêts et les campagnes, il rompait de façon décisive avec un monachisme de la séparation.

En proposant pour programme un idéal positif, ouvert à l'amour de toutes les créatures et de toute la création, ancré dans la *joie* et non plus dans l'*accedia* morose, dans la tristesse, refusant d'être le moine idéal de la tradition voué à *pleurer*, il bouleversait la sensibilité médiévale et chrétienne et retrouvait la jubilation première, vite étouffée par un christianisme masochiste.

En faisant accéder à la spiritualité chrétienne la culture laïque chevaleresque des troubadours, et la culture laïque populaire du folklore paysan avec ses animaux, son univers naturel, le merveilleux franciscain a fait sauter le couvercle que la culture cléricale avait fait peser sur la vieille culture traditionnelle de l'humanité.¹

Francesco, en se proclamant jongleur, trouve une forme de communication et de prédication parfaites pour illustrer, transmettre, communiquer ses idées et valeurs nouvelles. Son corps se fait parole, il amuse et émeut en même temps, transmet son message de joie, convainc ses auditeurs et spectateurs. Revêtir l'habit de « jongleur de Dieu » pour Francesco est une opération de communication inédite qui véhicule une culture nouvelle. En réalité, c'est un peu la même chose pour Fo : lui aussi parle avec son corps, provoque le rire et l'émotion chez son public, possède une force de conviction énorme. Lui aussi endosse l'habit symbolique et oublié du jongleur pour communiquer au public des idées, des valeurs, une culture redécouverte, qui sont une manière de message.

une extraordinaire puissance vocale qui lui permettait de projeter son discours à une foule immense qui dépassait souvent les 5000 personnes. En outre il s'exprimait en bougeant les bras, le buste, les jambes : «... de tout son corps il faisait parole » dit un chroniqueur qui était là une fois où il se présenta à Onorio III, le pape qui lui concéda la « bulle de la règle » et qui le voyant presque danser devant lui, se retrouva amusé et ému en même temps. [...] Ses harangues traitaient des sujets les plus divers, mais presque toujours liés aux faits tragiques de son temps qui apportaient la misère, le désespoir et les deuils à toutes les populations d'Italie. Avec quel langage s'exprimait Francesco ?[...] Francesco était un authentique jongleur et connaissait le langage composite et souple des fabulateurs qui réussissaient à mélanger des idiomes provenant de toute la péninsule, chargés de sons onomatopéiques, de formes figurées, toujours soutenues par le geste et une extraordinaire puissance vocale. »

¹ Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, Gallimard, Paris, 1999, p 96

b) Messies et messages renouvelés

A l'époque de la rupture avec le théâtre institutionnel et l'entrée dans les circuits alternatifs, Fo qui s'était auparavant dit « *ami du peuple* » se définit désormais comme « *artiste au service du peuple* »¹. La terminologie peut faire sourire, mais elle dénote bien un projet, une profession de foi, et rend effectivement compte du théâtre politique de terrain mis en œuvre par Dario Fo et Franca Rame dans les années 70. Un « *artiste au service du peuple* », la définition convient parfaitement aussi au jongleur, dont Fo endosse l'habit à peu près à la même époque. « *Le jongleur naissait du peuple, et au peuple il prenait sa colère pour la rendre ensuite au peuple, médiatisée par le grotesque, la « raison », afin que le peuple prenne conscience de sa propre condition.*² » Ainsi parle l'historien Muratori, cité par Fo au début de *Mistero Buffo*. Mais dans le récit mythique de la *Nascità del giullare*, c'est Jésus-Christ soi-même qui invente le jongleur, et l'envoie devenir porte-parole, messenger et défenseur du peuple. Le jongleur apparaît bien ainsi comme une sorte de « *messie du petit peuple* », missionné par Jésus-Christ en personne.

Le Christ, justement, quelle image Fo en donne-t-il ? Le Jésus de la tradition populaire apparaît sous plusieurs jours : c'est bien sûr la divinité joyeuse qui vient sur terre « *rendre le printemps aux hommes* », figure douce et généreuse ; c'est aussi un « *stregonasso* », un sorcier qui fait des miracles, qui ressuscite magiquement les morts et transforme l'eau en vin. C'est encore un messie colérique qui s'attaque aux riches : qui, enfant, foudroie le « *fiils du patron* » (*Il primo miracolo di Gesù Bambino*) ; que Fo représente avec humour, dans une séquence du prologue aux *Nozze di Cana*³, attrapant les riches au collet au coin des rues, pour leur raconter la parabole du chameau et de l'aiguille... Dans un texte sicilien retrouvé par Fo, *Lamento di un servo a un santo crocifisso* (« *Lamentation d'un serviteur à un saint crucifix* ») c'est un Christ qui conseille, au serviteur venu se plaindre et le prier de détruire la race des patrons, de se faire justice lui-même :

« Forse tu hai le braccia spezzate ?
oppure sei inchiodato come me,
chi vuole la giustizia, se la faccia

¹ J. Guinot & F. Ribes, *Le métier d'acteur, paradoxe du théâtre politique*, Annexes de M.B. fr, p179

² M.B. fr, p 38

³ M.B. vidéo, II, 1977

non speri che qualcun'altro la faccia per lui.
 Se tu sei uomo, e non sei testa pazza,
 metti a profitto questa sentenza mia,
 io non sarei sopra la croce,
 se avessi fatto quanto sto spiegando a te. »¹

Fo évoque alors l'autre version du texte, transformée et publiée par les patrons.
 C'est toujours le Christ qui parle :

« E tu, ti sei scordato, testa pazza,
 quanto sta scritto nella legge mia ?
 Sempre in guerra sarà l'umana razza
 se con le offese le offese castiga.
 A chi ti offende, bacialo e abbracialo
 e in paradiso siederai con me. »²

D'un côté, un Christ qui prêche la résignation et l'attente du paradis, et qui rejoint le discours de l'Eglise officielle, et de l'autre, un Christ qui engage vigoureusement les hommes à combattre pour la justice tant désirée, au lieu de prier et pleurer.

En 1977, interrogé sur *Mistero Buffo*, Fo évoque le Christ qu'il a retrouvé dans la culture populaire, qu'il entend restituer et transmettre au public :

Sono sempre stato ateo, marxista, materialista convinto e continuo ad esserlo. Ma ricercando nei testi medioevali ho incontrato troppo spesso per poterlo ignorare questo Cristo trasformato dal popolo in una specie di eroe da opporre ai potenti, alle gerarchie ecclesiastiche. Che invece hanno sempre cercato di monopolizzarlo, di tenerlo lontano dalla gente. Basti pensare che fino a dopo il Mille al popolo era proibita la lettura dei Vangeli. E che la loro traduzione in volgare avvenne tardissimo. Ma il popolo non aveva accettato questa esclusione, e infatti aveva dato vita a moltissimo Vangeli apocrifi. Da cui usciva un Cristo diverso, più umano, sempre dalla parte dei più deboli. Che ha in sé una gioia pagana, quasi dionisiaca, per l'amore, le feste, la bellezza, le cose terrene. E allo stesso tempo è carico d'odio, di violenza per i preti ipocriti, per l'aristocrazia che vuol assoggettare i più umili, per la chiesa trionfante e per il suo potere temporale. Non sarà probabilmente il Cristo storico, ma è il Cristo prodotto dalla grande tradizione culturale del popolo. E infatti la gente di oggi lo capisce subito, senza bisogno di tante spiegazioni, lo coglie come parte della sua cultura e ci si riconosce.³

¹ (*Teatro politico di Dario Fo, Compagni senza censura I*, Mazzotta, Milano, 1970, p 49) : « Peut-être as-tu les bras cassés ? / ou bien es-tu comme moi cloué, / celui qui veut la justice, qu'il se la fasse / qu'il n'espère pas que quelqu'un d'autre la fasse pour lui. / Si tu es homme, et non tête folle / mets à profit cette maxime : / je ne serais pas sur cette croix / si tu avais fait tout ce que je t'explique en ce moment. »

² (*ibidem*, p 50) : « Et toi, tu ne t'es plus souvenu, tête folle, / ce qui est écrit dans ma loi ? / L'humaine race sera toujours en guerre / si par des offenses elle punit les offenses. / A celui qui t'offense, donne lui un baiser et embrasse-le / et au paradis tu seras assis avec moi. »

³ (Dario Fo, cité par Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, p 176) : « J'ai toujours été athée, marxiste, matérialiste convaincu et je continue à l'être. Mais en cherchant dans les textes médiévaux, j'ai rencontré trop souvent pour pouvoir l'ignorer ce Christ transformé par le peuple en un espèce de héros à opposer aux puissants, aux hiérarchies ecclésiastiques. Qui eux ont toujours essayé d'en faire leur monopole, de le tenir loin des gens. Il suffit de penser que jusqu'après l'an Mille la lecture des Evangiles était interdite au peuple. Et que leur traduction en vulgaire advint très tardivement. Mais le peuple n'avait pas accepté cette exclusion, et avait donné vie à de nombreux Evangiles apocryphes. De là ressortait un Christ différent, plus humain, toujours du côté des plus faibles. Qui a en soi une joie païenne, quasi

Fo, en redécouvrant le Christ de la religion populaire, ses manifestations et ses images, fait de lui une figure renouvée pour les spectateurs. Quand il le raconte ou le représente, ce « Christ rendu au peuple » se manifeste pour les spectateurs dans le corps d'acteur de Fo. C'est la même chose avec Francesco : Fo présente au public Francesco sous une nouvelle identité, celle d'un jongleur. Ce nouveau Francesco « jongleur de Dieu » devient sensible dans le corps de l'acteur aux yeux du public. Fo bénéficie de la familiarité – quand ce n'est pas le sentiment religieux – déjà existante entre les spectateurs et les personnages qu'il représente et raconte. Il manifeste sous une nouvelle apparence, un nouveau jour, des figures religieuses. Il renforce leur identité messianique tournée vers le peuple, se faisant lui-même porte-parole d'une autre façon de voir la religion.

3° Un rapport mystique avec le corps de l'acteur ?

a) Fo, « chamane terroriste »...

La présence unique du corps de l'acteur sur la scène vide, la relation extrêmement étroite qui s'installe entre Fo et les spectateurs, guidés et rassemblés par les manifestations de son corps d'acteur, ajoutées aux thèmes sacrés, à l'implicite et suggestive identification messianique, semblent créer des conditions favorables pour l'irruption d'une sorte de « rapport mystique » qui s'établirait entre le corps de Fo et le public. C'est en tout cas l'analyse très radicale que réalise le critique Paolo Puppa de la présence de l'acteur dans *Mistero Buffo*:

Anche il fatto che Fo campeggia da solo in scena, non solo ripropone, per certi aspetti, la secolare demurgia del mattatore ottocentesco nella versione di un divinismo politicizzato, ma per la totalità del segno, ricondotta alla pura presenza dell'attore nello spazio nudo, si affianca al misticismo corporale, dal Living a Grotowski, in una dimensione ovviamente sliricizzata e mondanizzata, così come conserva una fortissima carica *magico-empatetica*, dove le spiegazioni preliminari e le chiose introduttive che precedono le singole *performances* non diminuiscono, anzi accentuano l'energia ipnotica che scatta dalla pedana.¹

dionysiaque, pour l'amour, les fêtes, la beauté, les choses terrestres. Et en même temps, il est chargé de haine, de violence envers les prêtres hypocrites, envers l'aristocratie qui veut assujettir les plus humbles, pour l'Eglise triomphante et pour son pouvoir temporel. Probablement, ce n'est pas le Christ historique, mais c'est le Christ produit par la grande tradition culturelle du peuple. Et en effet les gens d'aujourd'hui le comprennent tout de suite, sans avoir besoin de tant d'explications, l'accueillent comme partie de leur culture et s'y reconnaissent. »

¹ (Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo, Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia, 1978, p 98): « Le fait également que Fo se tienne seul sur la scène, ne repropose pas seulement par certains aspects la

« Mysticisme corporel », « charge magico-empathique », « énergie hypnotique » : on comprend que Puppa, filant sa métaphore, aille jusqu'à dire de Fo qu'il joue seul « *come un sciamano terroristico* »¹, « comme un chamane terroriste ». Ce à quoi Fo répond avec l'argument habituel de l'« imagination » :

« E un teatro che si vale sì della magia dell'attore-stregone, ma è una magia razionale, scoperta [...] Per noi l'immaginare, l'esser preso nel gioco della fantasia non è affatto un momento negativo e passivo proprio perché impone uno sforzo del cervello, perché impone quindi l'attivizzazione, il che non ha niente a che vedere con la 'magia ipnotica' e con la 'fascinazione'. »²

Malgré le registre grotesque utilisé, malgré les prologues introductifs, Paolo Puppa va jusqu'à affirmer que *Mistero Buffo* représente un « démenti paradoxal des théories brechtiennes de l'effet d'étrangeté » et de la distanciation :

Paradoxalement Fo, quand il crée-évoque dans l'espace vide personnages, objets, situations avec de minimes cenns, reçoit le charisme que [...] accentue la *fossa magica*, que, de quelque façon, à un niveau idéologique, il aurait dû combler et annuler. [...] En fait le passage du théâtre agito-rappresentato drammatiquement, au théâtre littéralisé-raconté-épicié, se traduit en un surplus de fascination, la parole semble ouvrir magiquement de nouvelles présences proliférantes dans le vide de la scène, accentuant ses anciens pouvoirs animistes-évocateurs.³

La présence de Fo, son corps, sa parole, infusés de « charisme » (pour suivre la pensée de Puppa, il faudrait entendre le mot au sens théologique de « don particulier conféré par grâce divine »...), créant magiquement des images et des présences à partir de rien, alièneraient donc le public à ce corps d'acteur dans un rapport magique et fascinateur.

démiurgie séculaire du mattatore du 19^{ème} siècle, mais considérant la totalité du signe reconduite à la pure présence de l'acteur dans l'espace nu, s'apparente au mysticisme corporel, du Living à Grotowski, dans une dimension évidemment délirée et mondannée, tout comme elle conserve une puissante charge *magico-empathique*, où les explications préliminaires et les clauses introductives qui précèdent les performances individuelles ne diminuent pas, mais au contraire accentuent l'énergie hypnotique qui se dégage de l'estrade. »

¹ (*ibidem*, p 17)

² (Lanfranco Binni, *Attento te !*, Bertani, Verona, 1975, p 34) : « C'est un théâtre qui oui se sert de la magie de l'acteur-sorcier, mais c'est une magie rationnelle, à découvert [...] Pour nous le fait d'imaginer, d'être pris dans le jeu de la fantaisie n'est pas du tout un moment négatif et passif, justement parce qu'il impose un effort du cerveau, parce qu'il impose donc une activation, ce qui n'a rien à voir avec la 'magie hypnotique' et la 'fascination'. »

³ (Paolo Puppa, *op.cit.*, p 98) : « Paradoxalement Fo, quand il crée-évoque dans l'espace vide des personnages, des objets, des situations avec des allusions minimales, reçoit le charisme, accentue la *fossa magica*, qu'en quelque sorte, au niveau idéologique, il aurait dû combler et annuler. [...] En fait le passage du théâtre agi-représenté drammatiquement au théâtre littéralisé-raconté-épicié, se traduit en un surplus de fascination, la parole semble ouvrir magiquement de nouvelles présences proliférantes dans le vide de la scène, accentuant ses anciens pouvoirs animistes-évocateurs. »

b) *Un acteur sain dans un théâtre pauvre*

Que Fo utilise une scène qui met en valeur sa seule présence corporelle dans l'espace vide, qu'il use des pouvoirs évocatoires du geste et de la parole, qu'il évoque des thèmes religieux et sacrés et s'identifie implicitement aux yeux du public à des personnages sacrés ou mythifiés, qu'il parvienne à rassembler les spectateurs autour de son corps et de son discours, ne suffit pas à en faire un mage du « mysticisme corporel ». Puppa, par ses assertions, semble rattacher le Fo de *Mistero Buffo* à la famille des disciples d'Artaud, ce qui est une hérésie absolue. La conception du corps qu'il transmet et véhicule dans son théâtre est difficilement artaudienne. Le corps de Fo provient d'une tradition assez exclusivement occidentale, plonge ses racines dans le grotesque populaire médiéval, dans le théâtre comique, la farce, la *commedia*, des genres profanes. Le jeu d'acteur de Fo ne cherche à accéder à nulle transcendance, à nulle sainteté, à communiquer avec nulle puissance invisible. Le corps de Fo n'est l'objet d'aucune « révélation ». Le mysticisme recherche l'accès à une croyance cachée, l'union intime entre l'homme et le principe de l'être. L'effort de Fo, n'importe quel spectateur s'en rendra compte, ne semble certes pas aller dans cette direction...

Cependant, on ne nie pas qu'autour du corps de Fo se jouent des phénomènes ayant trait au religieux. On peut réévoquer l'identification messianique que le public est conduit à attribuer à Fo ; c'est un messianisme révolutionnaire de la lutte, de la résistance (parfois avec les armes de la joie, de l'ironie et du grotesque) contre les puissants et les oppressions qui est amené par le jongleur, le Christ et les autres, une invitation à mettre les mains à la pâte, et non la promesse d'un affranchissement miraculeux. Ce messianisme terrestre et matériel ne confère nulle dimension particulièrement « mystique » au corps de Fo. Que l'acteur représente Francesco ou le Christ sous un jour rénové, ne suffit pas à lire dans son corps la « manifestation », au sens théologique, de la présence divine. Il faut également évoquer les moments de participation-communion : Fo peut conduire ses spectateurs à une sorte regroupement-recueillement religieux, comme on le voit par exemple dans le final du *Santo Jullare Francesco* ; à une communion autour d'un événement ou personnage qui symbolise les valeurs de la communauté, tel le jongleur sur la place dans la *Nascità del giullare*. Mais la communion n'est pas forcément un moment grave et sérieux, pouvant être au contraire regroupement par le rire, comme dans le *risus paschalis* du moyen-âge : « la tradition ancienne permettait le rire et les plaisanteries licencieuses à l'intérieur de

l'église à l'occasion de Pâques. Du haut de sa chaire, le prêtre se permettait toute sorte de récits et plaisanteries afin d'obliger ses paroissiens, après un long jeûne et une longue pénitence, à rire de bon cœur et ce rire était une renaissance joyeuse.¹».

Quoique la structure, le contexte et la signification globale soient absolument différents, se produit pour les spectateurs ce sain regroupement par le rire. L'acteur n'est nullement prêtre. Cependant, dans l'alternance de prologues et de moments représentés, dans le fait de voir entrer et sortir du jeu le corps de Fo, ne s'installe-t-il pas une manière de ritualité, partagée entre l'acteur et les spectateurs ? La « consommation » du corps de l'acteur par les spectateurs dans le moment du jeu, impliqués physiquement et émotionnellement (le rire étant considéré comme une émotion), ne s'apparente-t-elle pas à une sorte de schéma eucharistique ?

Que ces hypothèses ne nous fassent pas oublier la tonalité dominante de la vision du corps chez Fo, comico-grotesque, expression du bas matériel et corporel.

L'univers corporel évoqué et le corps de l'acteur lui-même apparaissent comme extrêmement sains et régénérants, notamment grâce au rire libéré qu'ils provoquent. Si ces manifestations corporelles semblent si saines et neuves dans le paysage contemporain, c'est aussi qu'elles sont, grâce à leur provenance de la culture populaire médiévale, bien antérieures à la conception du corps créée par la psychanalyse, et libérées des carcans, inhibitions et interprétations systématiques de celle-ci. L'art corporel de Fo d'ailleurs exprime et représente le corps matériel du peuple avec des émotions simples et essentielles : satisfaction corporelle et plaisir, rire, joie, émerveillement, douleur, colère, indignation ; faim et soif, de vie, de pain, de justice, de dignité. Et ce sont exactement les mêmes émotions simples qui sont suscitées chez le spectateur.

c) Un corps mémoire

Evacuée en partie la question du « mysticisme corporel », reprenons les critiques polémiques de Paolo Puppa sur *Mistero Buffo*, dont les observations sont souvent très intéressantes sur le plan descriptif, mais les conclusions discutables, et parfois contradictoires.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, p 87

Le critique considère la réalité historique du jongleur médiéval, qui se donnait en représentation au beau milieu de la foule, sur la place en fête, dans le désordre du carnaval, face à un peuple-public prenant réellement part à la fête, dans une « *participation effective du bas* ». La fête doit être considérée comme une explosion périodique, qui ne va pas au-delà d'une « *rébellion désorganisée* », et le critique y récuse bien sûr toute émergence d'une matrice de classe. Fo, en endossant l'habit du jongleur et se présentant comme tel à ses spectateurs, fausse doublement les choses : d'abord, en créant par ses discours le « *mythe polémique d'un monde paysan autonome* », et affirmant « *l'existence d'une conscience de classe en avance par rapport à la formation historique du prolétariat* » ; et surtout en ne reproduisant pas le modèle du circuit théâtral, à savoir le jongleur médiéval au sein de la foule, instaurant au contraire la séparation nette de la rampe, constituant une « *scène symbolique* », organisée et harmonisée. Les spectateurs de Fo seraient par conséquent coupés de la participation festive et ludique propre au spectacle médiéval.

Très justement, Puppa pointe sur le fait que la structure scénique de Fo ne cherche nullement à reproduire la fête populaire ou carnavalesque où le jongleur médiéval est mêlé à la foule, dans la confusion et l'agitation de la place, du marché. La séparation scène-salle, le maintien de la rampe est un choix délibéré de Fo, un choix dramaturgique et pas spécialement une trahison à la culture médiévale: selon lui, faire participer le spectateur ne consiste pas à aller lui marcher sur les pieds, lui imposer l'envahissement émotionnel et la proximité physique agressive ou dérangeante des acteurs, comme par exemple le Living Theater l'expérimente dans ces années-là. On le répète, Dario Fo n'a pas pour objectif de réaliser une reconstitution documentaire, en jongleur folklorique monté sur une estrade au milieu d'une foule de spectateurs ; il réinvente au contraire des formes qui soient adaptées à son discours. Dramaturgiquement et en terme de communication avec les spectateurs, il estime -et il a très certainement raison- que le jeu de maintien et de franchissement de la rampe (propre à la *commedia dell'arte*, aux revues du *varieta*, où Fo a fait l'apprentissage de l'efficacité de ce 4^{ème} mur ouvert), le rapport de porosité et d'élasticité qui s'installe entre la scène et la salle, le lien sans cesse tendu et retendu entre lui et le public, ont plus d'intérêt et de force qu'une immersion-circulation dans la foule, tous fidèles qu'ils soient au modèle du jongleur médiéval, ou qu'un « *mysticisme corporel* » justement « *terroriste* » venant envahir la salle. Cette structure mise en place par Fo prive peut-

être le public d'une participation de type festive-carnavalesque, mais certes pas d'une participation ludique par le rire et l'imagination. De plus Fo, réinventant le modèle du jongleur à sa façon, met tout en œuvre pour susciter la participation politique des spectateurs et la prise de conscience. Il politise le jongleur, politise le moyen-âge pour mieux politiser le présent, on n'a cessé de s'en rendre compte.

Cependant selon Puppa ce volet politique ne peut trouver son accomplissement dans *Mistero Buffo*, spectacle qui est « *la réalisation la plus lyrique, la plus complexe et ambiguë sémantiquement de toute la production de Fo* ». Ce lyrisme se manifeste par l'éclairage permanent qui est mis sur le personnage du jongleur dont Fo endosse l'habit avec un plaisir, une implication visibles et un talent indéniable. L'attention apparaît en effet nettement concentrée sur le destinataire plutôt que sur le destinataire. Fo, destinataire du message politique, en plaçant son corps au centre de la scène, en apparaissant au public aussi étroitement identifié au jongleur, figure lyrisée et mythifiée, infirme-t-il l'efficacité politique de son discours ? La présence corporelle et la charge charismatique qui le caractérisent, l'émotion réelle qu'il véhicule et déploie, brouillent-ils et rendent-ils confuses les idées que son discours développe ? Bien au contraire, ils les servent. Le public reçoit un message politique bien clair. Mais que devient-il ce message, quel est son avenir et sa survivance ?

La « bellezza » poetica, l'ambiguità del segno linguistico, la complessità dei registri usati, trovano un vuoto sostanziale per un eventuale proseguo sul piano di iniziative pratiche, quando dal popolo, dalla massa, dai topoi delle Sacre Scritture, cioè dai motivi unificanti, si passa a classi, a strategie, a codificazioni di circuiti alternativi, cioè quando dal religioso ci si trasferisce al politico.¹

Quoique Puppa semble regretter la trop grande richesse et complexité de l'ensemble, dissocie bizarrement les plans religieux et politique pourtant intrinsèquement mêlés dans la vision que Fo présente aux spectateurs, il ne se trompe pas tout à fait en avançant que *Mistero Buffo* n'est pas un spectacle qui génère des initiatives pratiques politiques « immédiates » au niveau des spectateurs, ce qu'il semble attendre d'un véritable théâtre politique. Puppa se place dans la perspective des autres productions de Fo, moins centrées sur sa personnalité d'acteur, plus concrètement militantes et tournées vers l'action. La farce *Non si paga!* par exemple, dont Fo n'était qu'un des protagonistes, de fiction qu'elle était avait contaminé la

¹ (Paolo Puppa, *op.cit.*, p 100): « La « beauté » poétique, l'ambiguïté du signe linguistique, la complexité des registres utilisés, trouvent un vide substantiel pour une éventuelle continuation sur le plan des initiatives pratiques, quand du peuple, de la masse, on passe aux classes, aux stratégies, aux codifications de circuits alternatifs, c'est-à-dire quand du religieux on passe au politique. »

réalité des luttes : comme dans l'intrigue de la pièce, des clients dans des quartiers populaires de villes italiennes s'étaient mis à passer à la caisse en refusant de payer le prix trop élevé des marchandises, décidant eux-même du prix à payer, voire dévalisant les supermarchés.

Mais finalement quel est l'enjeu réel de *Mistero Buffo* ? En réalité, pas tant celui de l'action immédiate que de la « mémoire ». *Mistero Buffo*, comme tout le reste du théâtre de jongleur de Fo, est un théâtre culturel et politique davantage que militant, un théâtre à long terme plutôt que du « théâtre à brûler ». Le spectacle a trouvé dans les années 70 son enracinement dans un contexte militant : il offrait soudain aux spectateurs un terrain culturel où enraciner leur conscience de classe, leur résistance au quotidien, et alimentait les grands débats des rapports entre politique et culture. *Mistero Buffo* consacrait aussi Fo comme jongleur, ce qu'il n'a pas démenti, en continuant au fil des années des spectacles réutilisant cette forme, en réinvestissant ses découvertes et trouvailles en matière de culture populaire, en poursuivant son entreprise de démystification la culture officielle dominante. Et dans cette perspective, l'omniprésence de Fo à la scène, son corps qui tisse un rapport ludique et non dénué d'affect avec les spectateurs, s'inscrivent dans la démarche d'une transmission d'une culture, et surtout de la fixation d'une mémoire. Le corps de Fo est en quelque sorte la mémoire vivante de la culture populaire qu'il évoque, support sensible et affectif indispensable aux spectateurs. Le corps de Fo ne fixe pas seulement le modèle culturel du jongleur : il raconte la mémoire du peuple, du prolétariat, du rire et des tragédies qui se vivent à fleur de peau.

BRÈVE TROISIÈME PARTIE

DES FORMES-SENS AU FIL DU TEMPS



« Sagome » et « arazzi » de la *Carovana contro le stragi impunite*

Préparation de la manifestation de Rome, décembre 1999

Dans cette brève troisième partie, il s'agit d'élargir quelques perspectives sur la question des formes-sens, en quittant le noyau interne du théâtre du jongleur pour aborder des domaines plus extérieurs ou marginaux : les conditions et le contexte de la représentation, dont l'évocation est indispensable pour compléter la dimension, la portée de l'entreprise de Fo sur le plan social, politique et militant. Ensuite, un détour par les images, considérant l'utilisation de l'iconographie par Fo, peut nous permettre de voir quel rôle elles acquièrent dans la transmission d'une culture populaire. Nous avons voulu considérer ces deux premiers points dans une perspective diachronique, qui prend comme repères le *Mistero Buffo* des années 70 et le dernier spectacle de 1999, *Lu Santo Jullare Francesco*. Enfin, l'évocation d'une manifestation organisée par Dario Fo et Franca Rame en décembre 1999 montrera le réinvestissement pertinent d'une forme de culture populaire religieuse et sacrée dans le cadre d'une lutte de politique et de mémoire.

A - Les conditions de la représentation : des théâtres de banlieue aux portiques de l'Ombrie...

Nous avons abordé en introduction les circuits et lieux alternatifs où *Mistero Buffo* a commencé sa carrière, rencontré son public et acquis sa popularité. *Mistero Buffo* a été joué sur des places, dans des usines en grève, des théâtres de périphérie, des lieux occupés, des parcs, des églises... A cette époque effervescente, le spectacle est toujours suivi d'une sorte de troisième mi-temps, un débat auquel le public est invité à participer. Cet espace du débat permet aux spectateurs de prendre la parole, de réagir au spectacle, d'apporter questions, commentaires, critiques, et expériences. C'est, théoriquement, le moment où le « peuple d'aujourd'hui » prend la parole. Selon Fo (en réponse aux critiques de Puppa sur la place assignée au spectateur), ces interventions du public sont la « véritable activation[du spectacle], solide et constructive, jamais émotionnelle et jamais passive ». Un certain nombre de ces interventions ont été retranscrites et publiées dans les volumes *Teatro politico di Dario Fo, Compagni senza censura*¹. On y entend des spectateurs mettre en question la démarche de Fo sur

¹ *Teatro politico di Dario Fo, Compagni senza censura I*, Mazzotta, Milano, 19, p

certain points, désigner *Mistero Buffo* comme un travail purement culturel, ou mettre en doute l'efficacité du rire, et Fo répondre en argumentant abondamment. On y parle du rôle de l'Eglise dans l'histoire, des théories marxistes, de l'éducation du peuple... Il est assez difficile pour nous d'en faire ressortir quelque chose, car les interventions sont assez disparates, touffues et pointues. Elles témoignent d'un véritable retour de la part des spectateurs, qu'ils contestent ou choisissent de réfléchir à partir des apports de Fo.

Pour donner une idée du contexte et de l'esprit du temps, est reproduit ci-contre un tract-programme de *La Commune* (de 1973, pour des représentations en banlieue de Rome) qui présente *Mistero Buffo* de façon très orientée, en énonce les destinataires par excellence -étudiants et ouvriers-, et s'achève par une allusion à l'actualité, la visite du Président du Sud-Viêt Nam au pape Paul VI. Mais le cadre de représentation qui existe à cette époque est encore plus large, permet d'aller au-delà de la dimension culturelle et politique contenue dans le spectacle proprement dit, au-delà du débat. C'est la fameuse dimension de « théâtre-meeting ». De plus, l'actualité politique fait irruption, volontairement ou non, dans les conditions de représentation.

Ainsi, il se trouve que la dernière des représentations de 1973 à Rome se déroule dans un climat de tension particulier, que relate (dans son article « Du théâtre au meeting, une soirée au Quarticciolo¹ ») le critique français Jacques Joly, présent ce soir-là, soirée dont se souvient aussi Chiara Frugoni². Récemment, à Primavalle, une autre banlieue de Rome, deux jeunes militants fascistes ont trouvé la mort dans un incendie criminel ; une pancarte « Giustizia proletaria », retrouvée sur les lieux, semblait signer le crime. L'extrême-gauche craint des représailles, et ce soir-là, tous les spectateurs sont fouillés à l'entrée du spectacle par un membre du Collectif La Commune. Dario Fo, avant de se lancer dans le *Mistero Buffo* proprement dit, évoque les menaces de l'extrême-droite dont lui-même et sa famille sont victimes, puis commente l'incident de Primavalle, en le dénonçant comme une provocation montée de toutes pièces par un groupe de fascistes ; il s'agissait pour l'extrême-droite de provoquer un faux incendie criminel, et d'indiquer un coupable -la mort des deux jeunes étant un accident dans l'entreprise. Le public suit Fo dans cette version qu'il illustre en mimant les différents moments du drame. Jacques Joly, après avoir décrit le *Mistero Buffo* auquel il a assisté, évoque dans son article l'aspect de *théâtre-meeting*:

¹ Jacques Joly, Travail Théâtral

² Chiara Frugoni, *La storia di Dario Fo*, (1977 et 1997), p 129

« Notre théâtre est un théâtre de propagande et de provocation qui soutient les luttes de la classe prolétarienne » écrit Dario Fo. A cette fin, chaque représentation du collectif de la Commune est suivie d'un débat[...]. Mais le débat n'est qu'un des aspects de l'action militante des comédiens : le spectacle s'insère dans une pratique politique concrète dont il est impossible de le séparer, la mobilisation idéologique qu'il provoque s'accompagne d'une sensibilisation du public aux luttes révolutionnaires en cours. On en arrive ainsi à une forme de *théâtre-meeting*, qui peut revêtir les aspects les plus divers. Ainsi, le soir où j'ai vu le *Mistero Buffo*, l'entracte a permis, outre la vente accoutumée de documents du collectif de la Commune (textes ou enregistrements des spectacles, photos, films etc.) une quête en faveur des éditeurs d'extrême-gauche Samona et Savelli, dont la maison d'édition venait d'être plastiquée. Et surtout à la fin de la représentation, Dario Fo a demandé aux spectateurs de rester pour assister à la projection d'un film sur la première grande manifestation d'opposition au régime grec : l'occupation de l'université d'Athènes par les étudiants en grève. La projection, commentée par un des animateurs de la Commune, fut suivie de la lecture de divers textes et télégrammes émanant d'organisations révolutionnaires du tiers-monde, et la soirée (où, exceptionnellement, l'urgence des événements politiques empêcha le déroulement d'un véritable débat sur le spectacle) s'acheva sur l'exposé d'un avocat romain d'extrême-gauche démontant parfaitement la version officielle des incidents de Primavera et mettant en cause les survivances de l'ère fasciste dans le code de procédure criminelle italien.

Ainsi, grâce à l'attrait de la représentation théâtrale et en l'insérant à l'intérieur d'une *soirée-meeting* orientée vers les luttes concrètes du prolétariat ou des organisations révolutionnaires, Dario Fo réussit à atteindre son but : « Stimuler une opinion publique virtuellement révolutionnaire ».

En juin 1999, Fo présente *Lu Santo Jullare Francesco* au festival des Deux Mondes à Spolète, en Ombrie. La représentation est à ciel ouvert, comme en témoigne la vidéo enregistrée ce soir-là ; tout à coup la caméra glisse sur l'éclat de rire de Massimo d'Alema, encore président du Conseil, présent dans l'assistance avec son épouse. Les temps changent... Et les spectacles aussi. *Lu Santo Jullare Francesco* est un spectacle magnifique, mais qui a peu à voir avec l'énergie virulente, politique et rentre-dedans du *Mistero Buffo*, élaboré dans un contexte idéologique très marqué. Ni avec la truculence de *l'Histoire du tigre* ou de *Fabulage obscène*. Il se situe dans la continuité plutôt de la *Bibbia dei Villani*, qu'on a peu évoquée, qui regroupe des récits issus des bibles populaires : animaux qui dialoguent avec Dieu, jeux et réinterprétations de l'histoire sacrée... Qu'il ait pour sujet central la figure du saint d'Assise change bien sûr les données. Les prologues entre les morceaux, très discrets, notifient à peine le maquillage historiographique, la tradition faussée que Fo se propose de rectifier par ses récits sur Francesco, ils jouent plutôt le rôle de chaîne narrative amenant d'un épisode à un autre. L'impression qui en ressort est celle d'un grand récit homogène qui se déroule, et non d'une fragmentation qui laisse place à des commentaires, explications, digressions. Dans un spectacle comme *Mistero Buffo*, le rythme général est nettement déterminé par la scansion des prologues. Ici, ce sont des moments internes au récit qui

semblent rythmer le spectacle : des moments où s'énonce une façon de voir les choses, une vision du monde, une morale. Dans la bouche de Francesco le plus souvent. Le « message », éthique ou politique, sort directement de la parole du saint jongleur.

Durant l'été et l'automne 1999, Fo tourne avec ce spectacle qu'il continue de jouer en plein air, en Ombrie et dans les régions environnantes, sous les portiques et sur les places de Bagnocavallo, Bobbio, Faenza, Meldola, Longiane, Montone, Gubbio, Mondaino, San Marino... longue liste que déroule le générique de la vidéo. Le choix de la représentation en extérieur, à ciel ouvert n'est pas tant esthétique que symbolique. Parler de Francesco dans les lieux de Francesco, sachant combien la spiritualité franciscaine emprunte aux lieux, à la nature de l'Ombrie, à la communication avec la nature, est un concept qui se vaut.

Certo, l'ho voluto proprio recitare fuori. Non posso farlo sempre. Su 15 volte che l'ho recitato, quando sono fuori... La dimensione, la magia... È un testo che si capisce, racconti San Francesco alla chiave di San Francesco, capisci la sua concezione del mondo, delle cose... Si sposa meravigliosamente con l'aria aperta. Non è un bisogno estetico, no ; laddove funziona una cosa, ha il suo mondo, lo suo spazio all'aperto, recito all'aperto.¹

D'autre part, c'est sur ce type de lieux, places des villages et des villes, que Francesco se faisait jongleur, que d'autres jongleurs se donnaient en spectacle devant la population. Fo, à l'époque de *Mistero Buffo*, le contexte le voulait, a été un jongleur des grandes villes, des banlieues, des usines. Le spectacle sur San Francesco lui permet de renouer avec les lieux et les espaces des jongleurs médiévaux, de renforcer en quelque sorte la dimension symbolique du jongleur qu'il incarne. Avec la charge émotionnelle et esthétique accrue que cela implique.

Mais Fo ne relègue pas pour autant dans un passé révolu la représentation en contexte militant et non-institutionnel, même si la chose est plus rare aujourd'hui. Un jongleur militant le demeure, malgré l'âge et les temps qui changent. Ainsi, en décembre 1999, Fo joue le spectacle à Assise, en extérieur, lors de la manifestation de la « Marche pour la paix », qui se tient chaque année dans la capitale franciscaine. *Mistero Buffo* est également représenté exceptionnellement par Dario Fo et Franca

¹ (Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : « C'est certain, j'ai vraiment voulu le jouer dehors. Je ne peux pas toujours le faire. Sur quinze fois où je l'ai joué, quand je suis dehors... La dimension, la magie... C'est un texte qui se comprend, tu racontes Saint François à la façon de Saint François, tu comprends sa vision du monde, des choses... Ça se marie merveilleusement avec le ciel ouvert. Ce n'est pas un besoin esthétique, non. Là où une chose fonctionne, possède son univers, son espace à l'extérieur, je joue à l'extérieur. »

Rame au « Centro Sociale¹ Leoncavallo » à Milan, en juin 2000, pour la cause des mères d'un pays d'Amérique du Sud.²

B - L'usage de l'iconographie : de l'utilisation à la production des images



Foto 2. Sequenza di buffonata.

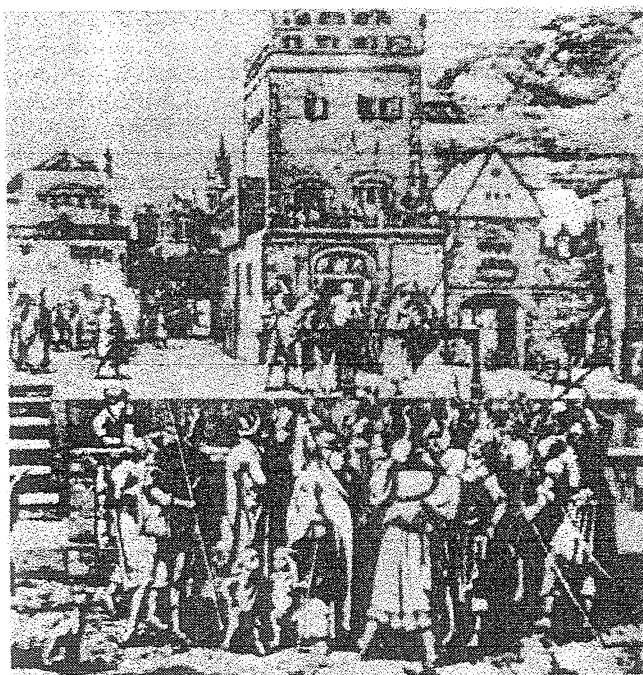


Foto 3. Rappresentazione comico-grotesca nella piazza municipale di Anversa (1465).

Illustrations présentées par Fo sous forme de diapositives dans *Mistero Buffo*

¹ Les « centri sociali », littéralement « centres sociaux », sont en Italie des lieux autogérés, alternatifs, fréquentés essentiellement par des jeunes. Y sont organisés des événements de type plus ou moins culturel (concerts, projection de films, théâtre etc). Le *Leoncavallo* est un des « centres sociaux » les plus connus et actifs de Milan.

² Je n'ai hélas pu assister à aucune de ces deux représentations « hors-circuit ».

Lors des premiers temps de *Mistero Buffo*, Fo commençait la représentation par un prélude assorti de diapositives, qu'il montrait et commentait un bâton à la main, tenant un véritable cours sur le théâtre populaire médiéval, à partir d'images, de gravures, voire de dessins reconstitués par lui-même. Certains morceaux ensuite étaient pareillement illustrés par une diapositive. Outre la dimension didactique, les images présentées jouaient dans une certaine mesure le rôle de justification, de preuve historique des sources invoquées par Fo. Progressivement, Fo se débarrasse de ces diapositives accessoires et ne garde que les ressources de la parole et du corps pour instruire et convaincre ses spectateurs, incités à imaginer par eux-mêmes.

Dans *Lu Santo Jullare Francesco*, c'est le grand retour des images : l'arrière de la scène est occupé par une grande toile de fond (cf page suivante), sorte de tapisserie peinte, devant laquelle Fo joue, et qu'il commente à un moment du spectacle :

Qui sul fondale ho dipinto i fatti salienti che vado a presentare questa sera. Nel centro appare San Francesco che si fa curare gli occhi, poi c'è la scena di un condannato che si confida con il Santo, più a destra c'è Francesco che si spoglia fino a presentarsi nudo. Sotto questo enorme albero si scorge il frate che parla con gli ucelli, poi sul cavallo come cavaliere ; qui che abbraccia un maiale, e lassù una vera e propria schiera di streghe volanti e personaggi mitici delle favole dell'Umbria che hanno origini etrusche e anche greche.¹

Fo, qui, ne l'oublions pas, a une formation initiale de peintre et d'architecte, entreprend donc, pour évoquer la vie de Francesco, de produire lui-même une iconographie. Ainsi le montage de la vidéo du spectacle entrecoupe l'image de la représentation de nombreux tableaux réalisés par Fo sur les épisodes de la vie de Francesco (on retrouve quelques exemplaires dans le livre). Fo a fait un travail assez considérable dans ce domaine.

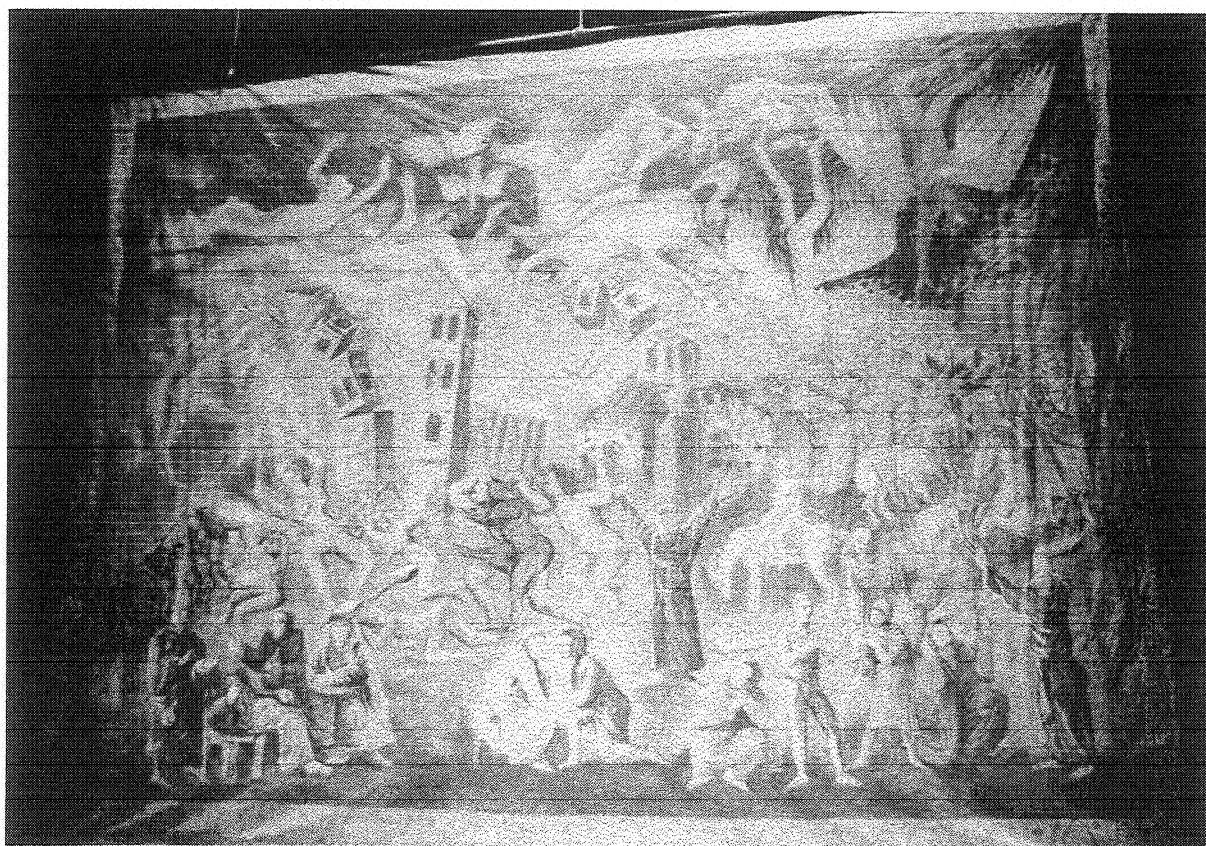
Ce travail de productions d'images n'est pas vraiment une nouveauté. Depuis longtemps, Fo a l'habitude d'élaborer ses pièces avec des mots autant qu'avec des croquis, des dessins, des images. Ainsi, les premiers feuillets manuscrits de *Lu Santo Jullare Francesco* se présentent comme de grandes feuilles, écrites aux feutres de couleur, avec quelques morceaux de phrases en lettres capitales et des croquis rapides qui les illustrent. L'édition de *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1992),

¹ (L.S.J.F. , p 22) : « Là sur la toile de fond j'ai peint les faits saillants que je vais représenter ce soir. Au centre apparaît San Francesco qui se fait soigner les yeux, puis il y a la scène d'un condamné qui se confie au saint, plus à droite on voit Francesco qui se déshabille jusqu'à se présenter nu. Sous cet arbre énorme on aperçoit le frère qui parle avec les oiseaux, puis le voilà à cheval comme cavalier ; là, il embrasse un cochon, et là-haut une véritable bande de sorcières volantes et de personnages mythiques des fables de l'Ombrie, qui ont des origines étrusques et mêmes grecques. »



Foto 13. «Bonifacio VIII». Ricostruzione da un codice trecentesco.

Dans *Mistero Buffo* : un dessin médiéval « reconstruit » par Fo



La toile de fond de *Lu Santo Jullare Francesco*

fabulation narrée par un aventurier embarqué dans la conquête du continent américain par les conquistadors espagnols, offre non seulement le texte mais aussi pour la première fois tous les dessins réalisés par Fo, qui accompagnent chaque séquence de la fabulation. Le découpage des scènes, le mouvement et la vivacité du trait, les positions des personnages contenus dans les croquis donnent une idée de la part non négligeable qu'ils ont dans l'élaboration scénique des séquences narratives, dans le travail d'acteur de Fo.

Mais, en produisant pour *Lu Santo Jullare Francesco* une véritable iconographie, en représentant des moments de la vie du saint en images, Fo réalise quelque chose d'assez nouveau. Il semble qu'il amène lui-même des images, c'est un comble de le dire, pour « constituer la culture qu'il désire restituer ».

Concernant Francesco, la chose a cependant du sens. L'historiographie a assez montré comment l'image du saint a été transformée, édulcorée dans la peinture et l'iconographie, puis transmise telle quelle. Là où le saint était représenté comme « un petit homme noir », on retouchait la fresque pour en faire un grand blond, pourvu ou non de l'auréole, conformément au stéréotype de la sainteté. Les très belles fresques de Giotto dans la Basilique supérieure d'Assise, qui feront loi pendant plusieurs siècles, sont un exemple frappant de cette transmission faussée, étant basées sur la *Leggenda Maggiore* de Bonaventura, qui on s'en souvient, avait fait table rase sur toutes les biographies et témoignages antérieurs existants. Francesco y apparaît comme un saint auréolé, blond et un peu hiératique dans les divers moments de sa vie, dont certains particulièrement contribuent à élever le saint à un niveau surnaturel, le rendant inimitable, irrejoignable : ainsi les miracles qu'il aurait réalisés (chasser les diables d'Arezzo, ressusciter des morts...), et les fameux stigmates¹.

Pour représenter des épisodes connus, Fo reprend des éléments de la tradition iconographique (à Giotto notamment ; cf illustrations pages suivantes) et recompose ses images, montrant un Francesco au corps traversé par des mouvements bien plus jongleresques que hiératiques. D'autres images de Fo inaugurent des épisodes jusque là inexistantes dans la tradition iconographique (et dans la tradition tout court), comme la *Concione a Bologna, Il tremmamoto delle torri*. Quant à la grande toile de fond du spectacle, elle raconte à la fois la vie, l'univers et l'« œuvre » culturelle de Francesco

¹ Sur la question des stigmates et la modification de la chaîne iconographique réalisée par Giotto, lire le chapitre « Les stigmates : découverte, récit pieux ou invention ? », dans Chiara Frugoni, *Saint François d'Assise, La vie d'un homme*, 1999, p 143-171



Dessin de Dario Fo (1999)

La prédication aux oiseaux



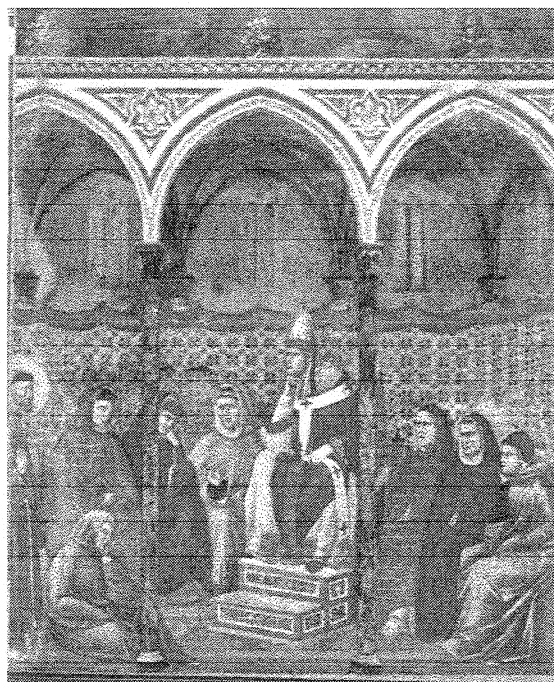
Fresque de Giotto dans la Basilique supérieure d'Assise (fin XIIIème siècle)



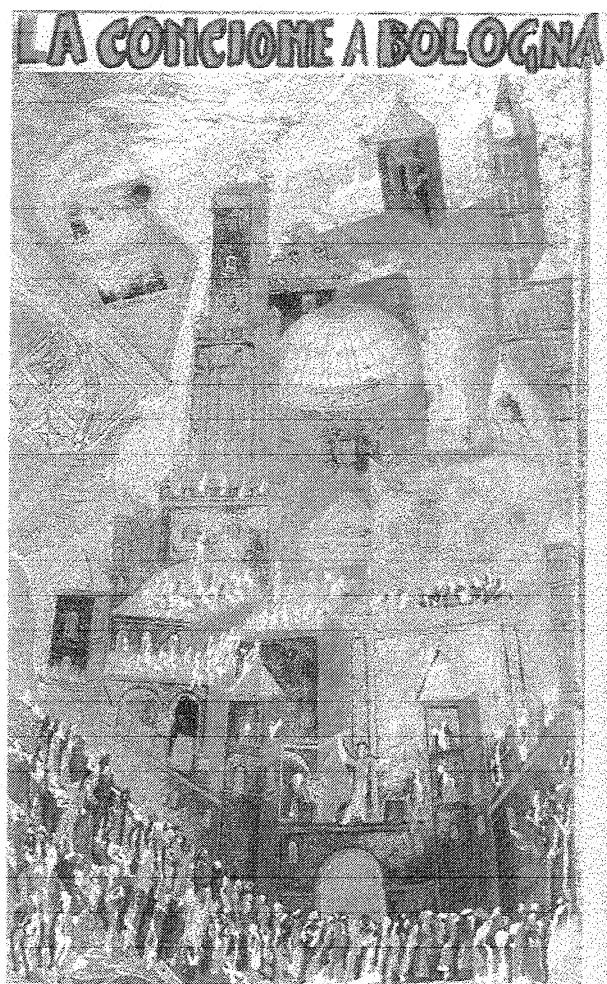
Dessin de Dario Fo (1999)

Francesco et le pape Honorio III

Chez Giotto, un pape pensif et central
 Chez Fo, un Francesco qui « de tout son corps fait parole »



Fresque de Giotto, Basilique supérieure d'Assise (fin XIIIème)



La « harangue » de jongleur de Francesco à Bologne, dessinée par Dario Fo



Francesco parle au loup
(et les spectateurs du saint jongleur tendent l'oreille...)

Dessin de Dario Fo

selon Fo: « *la cultura di Francesco è una cultura che nasce dal profondo della conoscenza antica, cioè riprende tutti miti delle religioni non cristiane e li tira dentro il cristianesimo.* »¹ Toutes ces créatures étranges qui occupent le haut du tableau sont effectivement les personnages de mythes anciens, de fables populaires, que Francesco fait entrer dans le christianisme.

Cette interprétation iconographique renouvelée, cette production d'images qui vient en surcroît du spectacle, participe, intentionnellement ou non, au mouvement d'affirmation d'une « culture autre », issue, non de la voix, mais du pinceau du jongleur...



¹ (Questions à Dario Fo, Milan, mars 2000) : « la culture de Francesco est une culture qui naît des profondeurs de la connaissance antique, c'est-à-dire qui reprend tous les mythes des religions non-chrétiennes et les intègre au christianisme. »

C - La carovana contro le stragi impunte :
une manifestation-procession, des images pour la mémoire

C'est encore de la production d'images que nous allons parler en évoquant la grande manifestation organisée au mois de décembre 1999 par Dario Fo et Franca Rame. Cette manifestation a pour objet une page tragique de l'histoire contemporaine de l'Italie, encore remplie de mystères, de faits inexpliqués, qui affiche des centaines de victimes, et surtout des coupables impunis.

Le 12 décembre 1969, trente ans en arrière, une bombe explose dans la Banque Nationale de l'Agriculture, Piazza Fontana, à Milan : 16 morts, 87 blessés. L'enquête s'oriente immédiatement sur la piste anarchiste, on arrête notamment un cheminot du nom de Giuseppe Pinelli. Le 15 décembre, durant l'interrogatoire qu'il subit, Giuseppe Pinelli tombe du 4^{ème} étage du commissariat de police de Milan, et meurt. L'enquête conclut à un « malaise » de l'anarchiste. L'incident heurte douloureusement la conscience de la gauche, et inspire à Dario Fo *Mort accidentelle d'un anarchiste*. Ce n'est qu'en 1971 que l'enquête se dirigera vers la piste néo-fasciste. Le procès, qui désigne des coupables en 1979, puis les absout en 1985 en cour d'appel, n'est toujours pas résolu... En février 2000, il est rouvert à Milan. L'attentat de la Piazza Fontana reste le premier sur une longue liste et signe le début de ce qu'on nomme en Italie « la stratégie de la tension ». Les bombes qui éclatent en sont la manifestation visible, créant un climat de terreur, d'instabilité, de menace. Pour ne citer que les plus connus et meurtriers : à Brescia, Piazza della Loggia, en 1974 ; dans le train Italicus, la même année ; en 1980, l'avion Ustica qui tombe dans la mer ; puis l'attentat à la gare de Bologne. Et encore des trains qui explosent, des étudiants tués dans la rue par des policiers, des journalistes mystérieusement assassinés sur la piste de trafics d'armes internationaux, et une dernière vague d'attentats en 1993, à Florence, Rome et Milan. A chaque fois, même scénario pour les enquêtes : preuves effacées, fausses pistes, piétinement... Presque qu'aucun de ces attentats n'a désigné ses responsables. On sait aujourd'hui que des membres des services secrets, des hauts gradés des forces armées, d'importants fonctionnaires d'Etat sont impliqués dans le retardement des enquêtes, la disparition des preuves, la couverture des délits et des coupables. La « stratégie de la tension » désigne ce jeu complexe et occulte, mené dans les coulisses du pouvoir par une coalition de forces souvent en conflit entre elles (services secrets italiens, groupes

armés illégaux, extrême droite, lobbies, industriels corrompus etc), qui, on l'interprète ainsi, avait pour objectif de maintenir de conserver le pouvoir au centre, contre toute forme de changement social, politique, contre le spectre d'une gauche qui prenait de l'importance.¹

« *La carovana contro le stragi impune* », littéralement 'La caravane contre les massacres impunis', encore appelé « *Il treno della memoria* » ('le train de la mémoire') entend donc évoquer la tragique saison des attentats et réclamer justice à l'Etat. Et également faire œuvre de mémoire. Quelques mois auparavant a été constitué le « *Comitato per la memoria e la verità sulle stragi terroristiche, sugli omicidi e le violenze politiche, sulle manovre occulte di potere nella storia della repubblica italiana* » ('Comité pour la mémoire et la vérité sur les massacres terroristes, sur les homicides et les violences politiques, sur les manœuvres occultes du pouvoir dans l'histoire de la République italienne'), qu'ont rejoint les diverses associations de familles des victimes des attentats. La manifestation organisée les 12 et 13 décembre 1999 est une manifestation itinérante entre Brescia et Rome, faisant étape à Milan, Bologne, Florence, villes où ont eu lieu des attentats marquants. Le Comité a demandé que soit affrété un train spécial pour transporter les manifestants (les *Ferrovie dello Stato*, les chemins de fer italien, ont d'ailleurs exigé un paiement assez considérable).

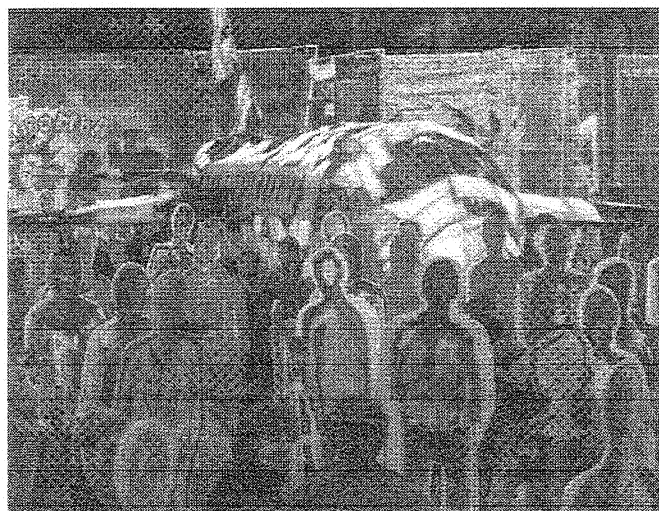
Le cortège qui défile dans les rues de Brescia, de Milan, de Rome, ne ressemble pas à une manifestation traditionnelle, avec banderolles et slogans proférés. Aux côtés des manifestants, apparaissent d'innombrables « silhouettes² » humaines, découpées dans du bois, sommairement peintes, fixées sur des roulettes qui permettent de les traîner sur le pavé. Elles figurent les centaines de victimes innocentes, femmes, hommes, enfants, mortes ou blessées dans les attentats. Ces silhouettes dressées, ce fracas étrange des roues sur la chaussée remplacent avantageusement tous les cris d'accusation et de colère. Puis il y a plusieurs dizaines de grandes banderolles peintes, des tableaux de trois mètres sur quatre, des « tapisseries », qui avancent elles aussi, telles des bannières, tenues à bout de bras par des manifestants. Toutes ces tapisseries peintes racontent, évoquent, commentent des épisodes de l'histoire des massacres.

¹ source : site internet www.misteriditalia.com/strategiatensione/index.html

² Je traduis littéralement les mots « sagome » et « arazzi » par « silhouettes » et « tapisseries » pour rester près de l'italien, même si la chose n'est pas très heureuse en français.



Préparation de la manifestation, Rome, Piazza della Repubblica, 13 décembre 1999



Cortège des « silhouettes » et des « tapisseries »
(également : la maquette grandeur nature de l'avion Ustica)
Rome, 13 décembre 1999

Ce choix de représentation ambitieux a été imaginé par Dario Fo et Franca Rame, selon une idée initiale que lui-même explique à une journaliste qui réalise un film sur la manifestation, dans le train qui va de Brescia à Milan :

Da dove è venuta questa messa in scena ? Proprio seguendo la memoria dei riti religiosi che quando ero ragazzo ho visto nel sud. Ho immaginato che uno dei modi di ricordare e soprattutto di far ragionare la gente sulla storia e su quello che è avvenuto a proposito delle stragi fosse quello di rappresentarlo ; di mettere in piedi subito una rappresentazione di tipo sacro. M'è venuta l'immagine degli arazzi che si contavano a bracci nelle strade del paese, e la gente saliva il monte, il calvario di Cristo. Ed era la storia dei santi, dei miracoli, delle violenze subite, della generosità... Certo, è una nuova rappresentazione, cioè di fare uno spettacolo : inventiamo delle sagome, degli immagini. Loro sono gli attori, che eseguono il canto, il contro-canto. C'è una volontà di rituale collettivo, che è rappresentazione. Nel Medioevo si faceva così, no ? Si metteva tutti in processione, e si realizzava qualcosa di immaginistico, non soltanto di slogan, ma una sorte di grida...¹

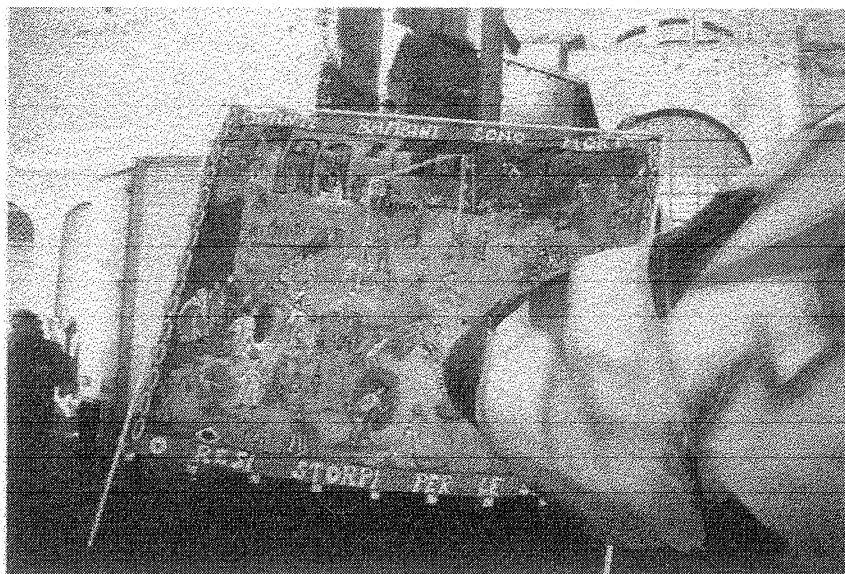
La culture populaire médiévale sacrée et religieuse, la tradition des processions, encore présente en Italie, est donc ainsi réinvestie pour construire une manifestation qui est le rappel d'une histoire récente et tragique, concernant le peuple italien dans son ensemble. Cette mise-en-scène est bien celle du peuple qui se représente lui-même, dans son histoire, ses tragédies, sa colère et son indignation. La récupération d'un modèle religieux pour mener une protestation politique, laïque et militante est une opération d'une grande force symbolique.

Techniquement², ont été sollicitées la solidarité et la participation de divers acteurs: c'est une coopérative menuisière du centre de l'Italie qui s'est offert de réaliser les silhouettes en bois et leurs structures à roulettes. Pour les tapisseries, Dario Fo a fait appel aux élèves des Académies d'Art, des écoles de Beaux Arts de toute l'Italie, qui ont pris sur leurs week-ends et leurs vacances pour finir le travail à temps.

C'est là sans doute la réussite la plus certaine dans le processus de transmission de la mémoire : ce sont des jeunes, bien souvent ignorants de cette page de l'histoire contemporaine italienne que l'on n'apprend pas à l'école, qui ont conçu et réalisé les

¹ (Questions à Dario Fo, décembre 1999, Brescia-Milan) : « D'où est venue l'idée de cette mise-en-scène ? Précisément en suivant la mémoire des rites religieux que quand j'étais jeune j'ai vus dans le Sud. J'ai imaginé qu'une des façons de faire se souvenir et surtout de faire réfléchir les gens sur l'histoire et sur ce qui est arrivé à propos des massacres, soit celle de le représenter ; de mettre en place tout de suite une représentation de type sacré. M'est revenue l'image des bannières qui envahissaient les rues des villages, et les gens montaient ainsi sur le mont, le calvaire du Christ. C'était l'histoire des saints, des miracles, des violences subies, de la générosité... Certainement, c'est une nouvelle forme de représentation, c'est-à-dire de faire un spectacle : on invente des silhouettes, des images. Ceux-ci sont des acteurs qui exécutent le chant, le contre-chant. Il y a une volonté de rituel collectif, qui est représentation. Au moyen âge, ça se passait comme ça, non ? On se mettait en procession, et on réalisait quelque chose d'imagé, qui n'était pas seulement un slogan, mais une sorte de cri... »

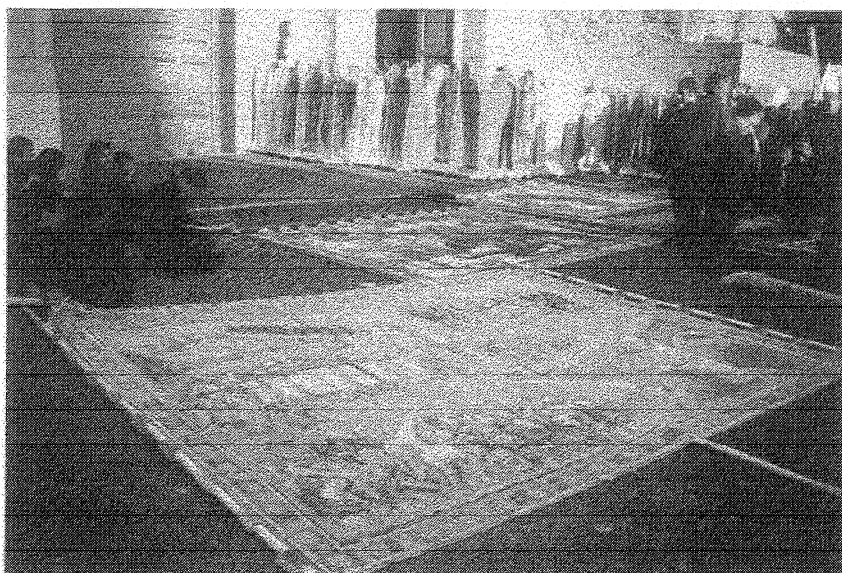
² Financièrement, sur un appel du comité, les mairies des grandes villes d'Italie et aussi de petites communes ont apporté leur soutien financier à la manifestation (cf document en annexe)



Le nez de l'avion Ustica (maquette grandeur nature)
et une image reprenant un tableau de Brueghel :

« *Quanti bambini sono morti, o resi storpi per le strage ?* »
(‘Combien d’enfants sont morts ou ont été estropiés par les massacres ?’)

Rome, Piazza della Repubblica, 13 décembre 1999



Préparation de la manifestation

images représentant cette histoire. Certaines, réellement, méritent le qualificatif d'œuvres d'art. Mais surtout, ces images sont bien nées d'une réappropriation de « leur histoire » par des jeunes, et produites en conséquence. Des images qui véhiculent une mémoire renouvelée. Qui arborent des couleurs neuves et vives comme pour dire que le passé ne s'oublie pas. Ces tapisseries, après la manifestation, constitueront une exposition itinérante qui sera présentée dans diverses communes d'Italie. Dario Fo a ainsi réussi à impliquer énormément de jeunes énergies, sur un sujet qui dans les années précédentes mobilisait une population de plus en plus rare et d'âge mûr.

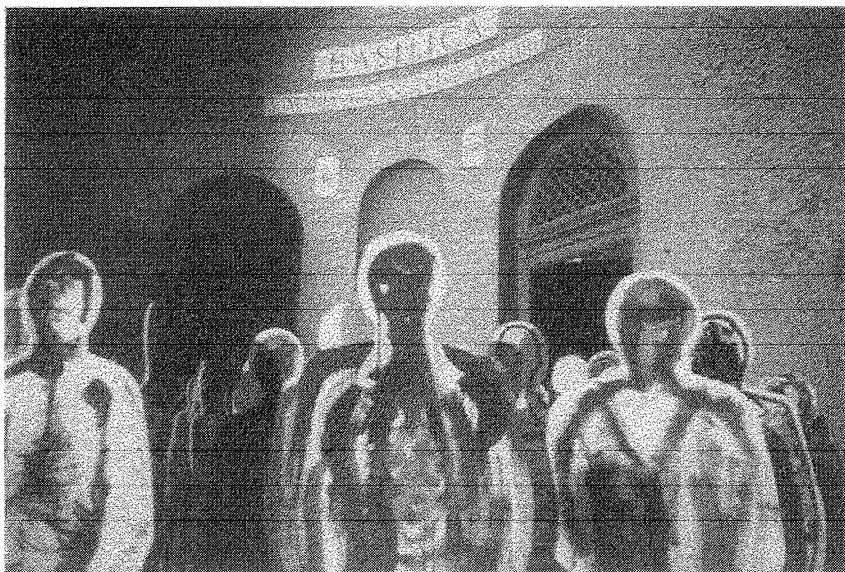
Fo, dans ses interventions lors de la manifestation, ne cesse de préciser l'idée de la mémoire qui sous-tend toute cette entreprise : la mémoire non comme une commémoration tragique, la mémoire non comme une connaissance vaine, mais comme une connaissance vive, c'est-à-dire une conscience de ce qui s'est passé.

Malgré l'extraordinaire entreprise que représente cette manifestation, les remous et avancées qu'elle génère¹, la mobilisation des gens, en terme de nombre de participants, reste un peu décevante sur l'ensemble. Le train est par exemple loin d'être rempli, bien peu sont ceux qui suivent la caravane sur tout son trajet, à cheval entre un dimanche et un lundi il est vrai. A Rome, il manque des bras pour porter toutes les silhouettes et les tapisseries, et le cortège part quasiment au crépuscule dans une capitale étrangement déserte. Interrogeant Dario Fo quelques mois plus tard sur cette mobilisation limitée, celui-ci me répond en comparant les choses avec la « politique-spectacle » de la droite :

Avrebbe dovuto avere un seguito straordinario... Invece tu vedi certi partiti politici, per esempio quello di Berlusconi... Fanno la pubblicità a loro elettorato invitandolo in forme di *kermesse*, per cui c'è la nave, il pranzo, i cotillons, la danza alla sera... cioè tutto quello che non esiste nella politica, perché si inventa. Invece la sinistra è rimasta proprio per terra e ha perso tutto. Ha perso il rapporto con i giovani dell'Università, con i giovani del mondo operai, con le donne, i vecchi, gli anziani, le case del popolo, i centri culturali. E non ha più niente. È un miracolo che noi ci siamo salvati, rispetto a quello che succede normalmente.²

¹ voir les articles de presse en annexes

² (Questions à Dario Fo, Milan, avril 2000) : « Il y aurait dû avoir un suivi extraordinaire... Au lieu de ça, tu vois certains partis politiques, par exemple celui de Berlusconi... Ils font de la publicité à leur électorat en les invitant à une sorte de kermesse, pour ça il y a le bateau, le dîner, les cotillons, le bal le soir... c'est-à-dire tout ce qui n'existe pas dans la politique, parce que ça s'invente. A côté de ça, la gauche a été complètement dépassée, et a tout perdu. Elle a perdu le rapport avec les jeunes de l'Université, avec les jeunes du monde ouvrier, avec les femmes, les vieux, les anciens, les maisons du peuple, les centres culturels. Et elle n'a plus rien. C'est un miracle que nous ayons sauvé le jeu, par rapport à ce qui se passe normalement.



« Silhouettes » entreposées devant la Basilique *Santa Maria degli angeli e dei martiri*
Rome, Piazza della Repubblica, 13 décembre 1999



La « tapisserie » évoquant la « strage di Piazza Fontana »
Préparation de la manifestation
Rome, Piazza della Repubblica, 13 décembre 1999

En somme, face à une droite qui -parmi d'autres- invente une « politique-spectacle » très populiste, qui transmet une véritable sous-culture aux masses, tout reste à faire.

Rispetto agli anni 60-70, il « popolo » di oggi non sembra più costituire una comunità...

È disgregata, ma era disgregata anche allora. Non facciamo dei miti, non creiamo dei miti. Disgregata e soprattutto privata della conoscenza, della cultura attraverso i mass-media che tempestano di false idee, di falsi miti, della possibilità di guadagnarsi miliardi giocando alle lotterie, applaudendo Berlusconi che gli dà l'immagine di una vita facile e naturalmente dignitosa, mentre invece li usa mentalmente, sfruttandoli e soprattutto trattandoli come degli imbecilli, anzi approfitta della non cultura e dell'equivoco di cultura per cui la tranquillità, la pace si caricano di valori incredibili... Cioè si mostra quello che c'è sempre stato, la cronaca, i criminali, la gente che fa rapine... e si fa credere che questo è la conseguenza di un cattivo governo, invece ci vuole qualcosa di più : è la conseguenza d'una cattiva amministrazione, d'un modo orrendo di cultura... e soprattutto la responsabilità di quelli che possiedono i mezzi di produzione... Berlusconi, che da niente è arrivato a far qualcosa. Basta notare cosa che c'è sotto, cosa che c'è indietro, come è riuscito... Ma la gente dice « Cazzo ! » si ci è riuscito quello anche io voglio un mezzo veloce per raggiungere un ben essere, raggiungere la felicità, la fortuna ecc. C'è tutto spostato, sul falso, sulla speculazione, sull'errore. E allora noi dobbiamo cantare questo, dobbiamo raccontare quello che ho detto adesso però con umorismo, con fantasia, con provocazione, con immagini...¹

Tout reste à faire, et la gauche se doit d'inventer, d'imaginer ses spectacles populaires et politiques, pour exprimer une culture autre, authentique, différente de la sous-culture délivrée à la masse par les nouvelles classes dirigeantes. « La carovana contro le stragi impuniti » était bien l'un de ces spectacles.

¹ (Questions à Dario Fo, train Brescia-Milan, décembre 1999) : *Par rapport aux années 60-70, le « peuple » d'aujourd'hui semble ne plus former de communauté...* « Elle est désagrégée, mais elle était désagrégée aussi alors. Ne faisons pas de mythes, ne créons pas de mythes. Désagrégée et par dessus tout privée de la connaissance, de la culture, à travers les mass-media qui la bombarde de fausses idées, de faux mythes, de la possibilité de gagner des milliards à la loterie, applaudissant Berlusconi qui leur donne l'image d'une vie facile et naturellement convenable, alors qu'au contraire il les utilise mentalement, les exploitant et surtout les traitant comme des imbéciles, profitant même de la non-culture et de l'équivoque de culture pour laquelle la tranquillité, la paix se chargent de valeurs incroyables... C'est-à-dire qu'est montré du doigt ce qui a toujours été, les faits divers, les criminels, les gens qui font des vols... Et on fait croire que tout ça est la conséquence d'un mauvais gouvernement, mais il y a plus : c'est la conséquence d'une mauvaise administration, d'une façon épouvantable de transmettre la culture... et par dessus tout la responsabilité de ceux qui possèdent les moyens de production... Berlusconi, qui de rien est arrivé à faire quelque chose... Il suffit de voir ce qu'il y a dessous, ce qu'il y a derrière, comment il a réussi... Mais les gens se disent « merde ! », si celui-ci y a réussi, moi aussi je veux un moyen rapide pour atteindre le bien-être, atteindre le bonheur, la fortune etc. Tout est déplacé, fondé sur le faux, sur la spéculation, sur l'erreur... Et alors nous devons le chanter, nous devons raconter ce que je viens de dire, mais avec humour, avec imagination, avec provocation, avec des images...



Préparation de la manifestation
Rome, Piazza della Repubblica, 13 décembre 1999



Dario Fo et Franca Rame dans la manifestation du 12 décembre 1999, à Milan (jour
anniversaire de l'attentat de la Piazza Fontana)

Ecriteau tenu par un manifestant :

« Qui...ça a été »

ou

« Qui...c'est l'Etat »

Conclusion

Qu'en est-il alors de l'efficacité et de la validité des formes-sens déployées par Dario Fo dans son théâtre de jongleur pour « rendre » au public-peuple la culture qui serait la sienne ?

Nous avons eu l'occasion d'observer et de décrire un certain nombre de procédés et techniques dramaturgiques du jongleur, des plus voyants aux plus infimes, en étant parfois entraînés dans la profusion de l'univers de Fo, quitte à perdre un peu pied ; beaucoup de ces formes-sens gagneraient à être davantage analysés, selon des perspectives plus complètes et poussées. Pour tenter de répondre tout de même à notre questionnement, nous reprendrons et retiendrons quelques axes principaux et déterminants.

Premier gage de dynamisme et de réussite de l'entreprise, l'affirmation de cette culture populaire chez Fo commence par la démystification, la dénonciation et la déconstruction de la culture dominante. Ce processus dialectique est porté par un discours politique mobilisateur, qui révèle et assène que la culture dominante a été, et continue d'être établie par les classes dirigeantes, pour servir leurs propres intérêts, passant sous silence ou effaçant l'authentique culture du peuple. Par la « révélation » de l'existence de cette culture populaire, opposée et différente de la culture des patrons, Fo ménage un effet spectaculaire marquant dont il ne faut pas négliger l'importance. Il ouvre d'emblée chez un public de gauche une faille favorable, une réceptivité certaine. Et ce perpétuel mouvement de démystification de la « culture des patrons » et de réaffirmation de la culture populaire, dialectique et démonstratif, qui trouve son illustration et son gage dans les récits subversifs que Fo reprend aux jongleurs et aux fabulateurs, est à la fois séduisant et convaincant. Ce n'est pas un simple fonds culturel que Fo, en tant que jongleur, délivre aux spectateurs, mais tout un processus de conscience : une incitation à la méfiance par rapport aux valeurs établies, un encouragement à affirmer une vision des choses autre.

La structure en deux volets du monologue est une forme dramaturgique originale et décisive pour la bonne transmission du message de Fo. Cette structure en deux volets instaure un rapport absolument privilégié entre Fo et son public, rare au théâtre. Les

spectateurs, dans l'espace des prologues, entendent et voient un homme, pas seulement un acteur. Un homme, Dario Fo, qui assume le discours qu'il tient et leur adresse directement. Au lieu d'un théâtre qui fait entendre la voix de l'auteur ou du metteur en scène par l'intermédiaire des images, du texte, des acteurs, le public a devant soi un être humain qui lui communique son message sans médiation, qui dit « je » en son nom.

Cette présence de Dario Fo en tant que Dario Fo instaure d'office une distanciation par rapport au phénomène théâtral, qui est encore renforcée par les multiples interruptions que l'acteur opère, soit dans le discours, soit dans le jeu, conservant des moments de dialogue direct avec son public. Fo fait de cette « distanciation épique » l'un des éléments de la culture populaire qu'il entend restituer, en appelle à un public qui s'amuse en sachant où est la réalité, où est l'artifice. Après le prologue, l'entrée en jeu de Fo se fait donc selon une « convention consciente » passée entre lui et le public : les spectateurs savent que l'acteur va jouer, que, tels les spectateurs médiévaux des jongleurs, ils vont devoir projeter des images à partir de son corps dans l'espace vide. Cependant, cette « convention consciente », toute distanciante qu'elle soit, n'est nullement dénuée de ritualité, à force d'être réitérée à chaque nouveau monologue, tout au long du spectacle. L'entrée en jeu de l'acteur, porte-parole de la communauté, constitue un moment de réunion, de rassemblement pour les spectateurs. Cette union entre distanciation épique et ritualité est une des ambivalences efficaces du théâtre populaire de Fo.

La structure en deux volets du monologue sert encore la dimension très nette de « théâtre-école », dimension permettant à Fo de transmettre une culture populaire mal connue du public. Dans le prologue, Fo se fait en quelque sorte professeur, et apporte aux spectateurs un savoir, une connaissance vivantes, prenant le soin non seulement de présenter les choses de façon distrayante mais aussi d'actualiser son propos de façon pertinente, traçant sans cesse des parallèles entre le passé et le présent, donnant immédiatement aux éléments culturels et historiques qu'il amène un sens politique susceptible d'impliquer le public. Le discours est certes très orienté à gauche, parfois dogmatique : on fait du théâtre politique ou on n'en fait pas. Ainsi le prologue est-il institué comme espace où le public acquiert une connaissance de la culture populaire : il se voit restituer non seulement des histoires, mais leur contexte, leur signification pour

le peuple qui les a inventées, les valeurs qu'elles véhiculent, et donc l'interprétation qu'il faut leur donner. Après ce « cours », le volet de la représentation devient pour les spectateurs l'espace ludique de l'imagination, de la projection des images, ceux-ci faisant la synthèse entre les informations reçues, le corps et la parole de l'acteur qui joue sur la scène. L'ambiguïté serait celle d'un encadrement didactique trop poussé pour laisser au spectateur une quelconque liberté, pour qu'effectivement il se « désaliène » par le jeu de l'imagination: mais, le spectateur, à partir de ce qui lui a été restitué dans le discours et de ce qui lui est évoqué sur la scène, se constitue progressivement un imaginaire.

L'omniprésence des manifestations du corps dans le théâtre du jongleur est un autre véhicule puissant de la transmission. Outre la vive célébration du corps populaire, du bas corporel, dans une poétique saine, épaisse et charnelle inspirée de la culture médiévale, Fo donne une dimension politique à toutes les manifestations du corps, sans dissocier le passé du présent. Le choix du registre comique et de la satire, savamment dosés, pour évoquer les aventures tragiques du corps populaire empêche tout phénomène de pathos; mais le public qui rit des corps malmenés le fait dans un rapport de sympathie avec eux, et non de supériorité. L'intrication du corporel et du politique implique en effet le public de façon à solliciter en lui le sentiment d'une appartenance au grand corps populaire, désireux d'affirmer sa dignité contre les oppressions de toutes sortes.

Le corps d'acteur de Fo complète cette transmission de la culture populaire, image des valeurs que son discours exprime, digne et vivante mémoire du corps populaire, offrant aux spectateurs l'image d'un corps sain, comique et virtuose. Fo, par sa connaissance experte du métier, instaure une communication très serrée entre le corps des spectateurs et le sien. L'unification des spectateurs autour de son corps d'acteur advient aussi à travers la dimension religieuse qui rejaillit parfois, étant donné la fonction de porte-parole que Fo s'assigne, les personnages saints qu'il évoque, et certainement sa présence unique sur la scène.

Dario Fo, en tant que jongleur, se présente donc pour le public comme un extraordinaire pont entre le passé et le présent, capable effectivement de ramener une culture populaire - en partie authentique, en partie retraversée par une vision très politique des choses - au présent. Ce qui n'empêche pas les spectateurs de prendre de la

distance par rapport à son discours et de s'interroger, comme en témoignent par exemple les interventions et questions du public dans les débats qui suivaient *Mistero Buffo* dans les années 70. Dario Fo apparaît aussi, et c'est important, comme un leader charismatique pour un public de gauche, répondant à la fonction archétypale de « jongleur du peuple » qu'il s'est assignée et à laquelle il reste fidèle. Et ce corps prétendument emprunté au jongleur est encore un corps de mémoire, un corps sachant distraire et régénérer.

Prenant en compte ses ambiguïtés, il faut considérer le théâtre du jongleur de Fo comme un théâtre qui parvient à être politique *et* populaire, justement par ce formidable mélange de distanciation épique et d'implication affective, participative qu'il requiert des spectateurs. Par cette cohabitation d'une religiosité populaire et d'une laïcité politique certaine. Par son origine de représentation sacrée dont les caractères viennent atteindre en partie les structures de la représentation et la perception des spectateurs, et le regroupement conscient et volontaire qu'il mobilise, faisant appel à des valeurs mobilisantes.

Le titre *Mistero Buffo* faisait référence au *Mystère Bouffe* de Vladimir Maïakovski, pièce dans laquelle le poète russe, au début du siècle, avait voulu représenter, sous forme farcesque et populaire, la parabole du prolétariat en lutte. La pièce fut mise en scène par Meyerhold, à une époque où les deux artistes travaillaient pour le régime soviétique, spectacle-manifeste du théâtre d'agit-prop' et de la scène constructiviste. Le théâtre du jongleur de Dario Fo ne peut pas se définir comme un simple théâtre d'agit-prop', d'agitation des idées et d'incitation à l'action. Le processus enclenché est beaucoup plus profond, a pour cadre une durée beaucoup plus étendue. C'est un théâtre qui va chercher très loin en arrière, pour offrir aux spectateurs des racines, des soubassements, non pour être simplement le « journal dramatisé du peuple » mais bien « la mémoire dramatisée du peuple ». Mémoire comme connaissance active de soi et de son histoire : « *Pour savoir où l'on va, il faut savoir d'où l'on vient.* » disait Gramsci dans une phrase que Fo cite souvent. Il aurait fallu se pencher davantage sur les théories de Mao et Gramsci sur la culture du peuple, sur lesquelles Fo se base presque sans distanciation à une certaine période. Le théâtre de Fo ne correspond pas au non plus à

plus à un théâtre de type brechtien quoiqu'ils aient des parentés : dans la dimension de « théâtre-école », la volonté de ne pas séparer la culture et le divertissement, dans les phénomènes de distanciation et d'effet d'étrangeté, et la désaliénation qu'ils impliquent. Mais les principes épiques de Fo diffèrent de ceux de Brecht car, comme le dit l'acteur, son épique provient de la grande tradition du théâtre populaire, qui se permet de dessiner un rapport plus serré, plus affectif entre l'acteur-narrateur et le public. L'acteur épique populaire évite la froideur un peu mécanique et détachée de la récitation brechtienne où l'acteur doit mettre, artificiellement, le texte et le personnage représentés à distance. Dans l'épique de Fo le spectateur sent un souffle vital qui n'est pas celui d'une simple convention.

Le théâtre de Fo se situe au carrefour d'héritages théâtraux si multiples et si riche qu'il excède sa dimension politique: parce que Fo réussit à réaliser une synthèse extraordinaire entre le théâtre des jongleurs médiévaux, la tradition populaire italienne de la *commedia dell'arte* au *varieta*, les influences de la comédie de Molière, du drame shakespearien, le théâtre politique du XXème siècle, les influences plus modernes du cinéma, traditions hautes et traditions basses mêlées.

Le théâtre du jongleur en vient à être en quelque sorte le « répertoire classique » de Dario Fo, étant en terme d'influences culturelles le plus riche, et aussi le plus reconnaissable pour l'institution littéraire. Mais ce « répertoire » de jongleur qui s'enrichit depuis *Mistero Buffo* jusqu'à aujourd'hui, finit par constituer, au sein de la culture institutionnelle et semble-t-il sans être « récupéré » outre mesure, l'espace réel d'affirmation d'une culture populaire. Une culture populaire sans doute pas tout à fait authentique, mais authentiquement populaire, autonome, avec sa langue propre, son univers et ses mythes, ses images, ses valeurs affirmées. Une culture populaire base de rassemblement et de régénération pour le « peuple » qui devient tel en choisissant de s'y reconnaître, source d'identité, source d'inspiration pour mener les luttes politiques et culturelles du présent.

ANNEXES

Biographie de Dario Fo en français	I
Discours du Nobel de Dario Fo, octobre 1997	VII
Articles de presse sur la <i>Carovana contro le stragi impunte</i> , décembre 1999	XIII
Photographie : Murales d'Orgosolo sur les « stragi di Stato »	XVIII

Biographie de Dario Fo¹

Né en 1926 à San Giano, au bord du Lac Majeur, d'une famille de traditions démocratiques et antifascistes. Doué d'un talent de peintre et de dessinateur, Fo commence au Politecnico de Milan des études d'architecture qui resteront interrompues.

Après diverses expériences de théâtre satirique du type théâtre de cabaret, Fo écrit pour la R.A.I. (la radio italienne) les émissions du *Poer Nano* : monologues comiques dans lesquels il démystifie les lieux communs de son époque, revalorisant, par exemple, « le marginal » Caïn contre l'hyper-intégré, le privilégié Abel. Les monologues du *Poer Nano* seront ensuite représentés au théâtre auquel Fo continue de s'initier en suivant le travail de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan.

En collaboration avec Parenti (le futur « Ruzzante » des mises en scène de Gianfranco de Bosio) et Durano, Fo monte plusieurs revues :

- *Cocorico*, 1952, satire de la revue d'importation de style américain
- *Il dito nell'occhio* ('Le doigt dans l'œil'), dérision des fausses valeurs de l'historiographie officielle et revalorisation du bon sens et de l'ironie contre le culte des « héros »
- *Sani da legare* ('Sains à lier') 1954, satire de la vie quotidienne en Italie.

Les difficultés rencontrées par Fo, Parenti et Durano mettent fin à leur collaboration.

De 1955 à 1957, Fo travaille pour le cinéma et interprète un de ses scénarios, *Lo svitato* ('Le déboussolé') mis en scène par C. Lizzani.

En 1958 et 1959, Fo écrit et interprète avec sa femme, Franca Rame, plusieurs farces populaires en un acte, inspirées de la tradition de la Comedia dell'arte. Il utilise d'anciens canevas que possède la famille de Franca Rame, famille de comédiens ambulants :

- *Ladri, manichini et donne nude* ('Voleurs, mannequins et femmes nues') composé de :
 - *L'uomo nudo, l'uomo in frac* ('l'homme nu, l'homme en frac')

¹ Pour un véritable et bon aperçu biographique de Dario Fo, de ses œuvres et activités, mais en italien, consulter plutôt celui fait par Chiara Valentini dans *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, 1997

- *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano* ('on expédie les cadavres on déshabille les femmes')

• *Comica finale* composé de :

- *Un morto da vendere* ('Un mort à vendre')

- *La Marcolfa* ('Marcolfa')

- *I tre bravi* ('Les trois coupe-jarrets')

- *Quando sarai povero, sarai re* ('Quand tu seras pauvre, tu seras roi')

- *Il 999° dei Mille* ('Le 999° des Mille') (donné seulement à la radio, satire de la rhétorique scolaire sur le Risorgimento).

1959-1967 : c'est la période « bourgeoise » de Fo. En 1959, il fonde avec sa femme, la « Compagnie Dario Fo - Franca Rame ». Il écrit et interprète sept comédies, destinées au théâtre institutionnel, mais dans lesquelles s'affirme la volonté de pousser plus loin l'exploration de la culture populaire et de promouvoir, grâce à l'ironie et au grotesque, une critique à la fois sociale et politique de l'époque. Les sept comédies sont :

• *Gli archangeli non giocano al flipper* ('Les archanges ne jouent pas au flipper') 1959-1960, satire de la bureaucratie.

• *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* ('il avait deux pistolets et des yeux blancs et noirs') 1960-1961.

• *Isabella, tre caravelle et un cacciaballe* ('Isabelle, trois caravelles et un charlatan') 1964-1965.

• *Settimo : Ruba un po' meno* ('Septième commandement : Vole un peu moins') 1964-1965.

• *La colpa è sempre del diavolo* ('C'est toujours la faute du diable') 1965-1966.

• *La signora è da buttare* ('Il faut balancer cette dame') 1967-1968, critique de l'état bourgeois et de l'impérialisme américain.

Fo adapte également *La Promenade du dimanche* de Georges Michel.

Plusieurs de ses comédies seront jouées à l'étranger, en France notamment.

La naissance du centre-gauche en Italie fait appeler Dario Fo à la télévision : Fo et Rame triomphent dans *Chi l'ha visto ?* ('Qui l'a vu?'), satire des lieux communs de

l'apolitisme, et surtout dans *Canzonissima* (1962). Dans cette dernière émission, Fo dénonce, par le biais de satires, les industriels, le clergé, la mafia, et parle des problèmes quotidiens de la vie des masses. Après de nombreuses difficultés avec la censure, et un conflit ouvert au sujet de la huitième émission, portant sur la spéculation foncière, en pleine grève des 70 000 ouvriers du bâtiment, Dario Fo et Franca Rame mettent fin à leur collaboration avec la télévision pour protester contre la censure à laquelle une émission a été soumise. En 1976, Fo monte *Ci ragiono e canto* ('Je raisonne et je chante'), exaltation de la richesse de la culture populaire à travers ses chants. Il écrit lui-même des chansons engagées et réunit autour de lui les meilleurs chanteurs populaires italiens : Givanna Daffini, Ivan della Mea, Giovanna Marini, le groupe padouan De Pielada, le groupe sarde de Agius.

Dans le contexte international et national des luttes de 1968, Dario Fo constate d'autre part qu'être un artiste « ami du peuple » ne correspond plus à ce qu'il cherche. Il décide de devenir un artiste « au service du mouvement révolutionnaire prolétarien », « un jongleur du peuple au milieu du peuple, dans les quartiers, dans les usines occupées, sur les places, dans les marchés couverts, dans les écoles », et de rompre avec le théâtre institutionnalisé.

La Révolution Culturelle chinoise, les événements de mai 1968 en France, les mouvements de lutte en Italie, ont ainsi amené Dario Fo, Franca Rame et quelques uns de leurs camarades, à sortir des circuits théâtraux habituels. Tous les membres de la compagnie n'étant pas d'accord avec la nouvelle orientation, la compagnie « Dario Fo - Franca Rame » est dissoute. Dario Fo et Franca Rame créent l'association « Nuova Scena » qui se déclare « au service des forces révolutionnaires, non pour reformer l'état bourgeois, mais pour favoriser la croissance d'un processus révolutionnaire capable de porter la classe ouvrière au pouvoir ». Nuova Scena décide de présenter ses spectacles dans le circuit dit « alternatif » de l'A.R.C.I. (Association Récréative et Culturelle Italienne). Ce circuit alternatif s'insère dans les luttes politiques des partis de gauche en particulier du Parti Communiste italien.

En 1968, il met en scène et interprète *Gran pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* ('Grande pantomime avec drapeaux et pantins petits et moyens') sur la lutte des classes entre le « dragon » du prolétariat et « le fantoche » de la bourgeoisie. Fo utilise dans ce spectacle, masques, pantins et marionnettes.

En 1969, avec *Ci ragiono e canto 2* ('Je raisonne et je chante 2') Fo poursuit l'expérience de 1966 : la culture populaire du passé est reliée aux luttes présentes du prolétariat urbain pour lequel il écrit plusieurs chansons.

Avec *Mistero Buffo* ('Mystère Bouffe') Fo atteint le point d'aboutissement de ses recherches sur la culture populaire et sur la fonction répressive des classes dominantes. Seul en scène, il sélectionne à chaque fois cinq ou six « jongleries » parmi la quinzaine de textes médiévaux qu'il a réélaborés, et les joue après les avoir présenté en fonction du lieu, du public et de l'actualité. Ce spectacle est devenu le spectacle emblématique de l'acteur Fo, « jongleur » d'aujourd'hui.

Legami pure, che tanto spacco tutto lo stesso ('Tu peux toujours me ligoter, je casserai tout quand même') qui comprend :

- *Il Telaio* ('Le Métier à tisser') sur le travail à domicile.

- *Il funerale del padrone* ('L'enterrement du patron')

- *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone* (L'ouvrier connaît 300 mots, le patron 1000, c'est pour ça qu'il est patron) sur l'intelligence et les connaissances que doit avoir la classe ouvrière pour mener ses combats.

Graduellement, Fo se sépare du Parti Communiste que ses spectacles attaquaient de plus en plus ouvertement. La rupture est nette à partir de cette dernière pièce, dont le titre déjà, est critiqué par le P.C.I., lequel est d'ailleurs clairement accusé dans l'ouvrage « d'avoir manqué sa fonction de parti révolutionnaire en ayant abandonné les masses à la culture des patrons. »

En 1970, Dario Fo, Franca Rame et leurs camarades fondent le collectif théâtral « la Comune » qui met sur pied un nouveau circuit, distinct de celui de l'A.R.C.I. et produit des spectacles de Dario Fo.

- *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* ('Je voudrais mourir dès ce soir si je devais penser que cela n'a servi à rien') sur la résistance italienne et palestinienne.

- *Morte accidentale di un anarchico* ('Mort accidentelle d'un anarchiste'), sur la mort, dans les locaux de la police, de l'anarchiste Pinelli. (1970-1971).

- *Morte e resurrezione di un pupazzo* ('Mort et résurrection d'un pantin') sur la trahison de la classe ouvrière par les réformistes depuis 1943. (1971-1972).

• *Feddayn* joué par des Palestiniens du Front de Libération que présentait Franca Rame et qui interprétaient des textes et chants de leur résistance. (1971-1972).

• *Ordine per dio ooo ooo ooo!* ('De l'ordre, au nom du fric, bon dieu!') qui reprend la trame du « Métier à tisser », en marquant l'évolution des luttes depuis 1969. (1972-1973).

• *Pum! Pum! Chi è? La polizia!* ('Pan! Pan! Qui c'est? La police!'), sur les scandales politico-policiers, les attentats, assassinats, disparitions et leurs versions officielles.

• *Ci ragiono e canto 3* ('Je raisonne et je chante 3') où la réflexion sur la culture populaire s'ouvre sur la proposition d'une culture « alternative » : « réécriture ou écriture à rebours, de l'histoire de la culture du point de vue de la classe ouvrière ». (1972-1973).

• *Guerra di popolo in Cile* ('Guerre du peuple au Chili') sur le coup d'état fasciste au Chili et le double jeu de la Démocratie Chrétienne en Italie. (1973-1974).

• *Non si paga, non si paga!* ('Faut pas payer!') une farce sur le refus collectif de ne pas payer dans un supermarché. (1974-1975).

• *Fanfani rapito* ('L'enlèvement de Fanfani') à l'occasion des élections municipales et régionales de 1975.

• *La marijuana della mamma è la piu bella* ('La marijuana de maman est la meilleure') à l'occasion de la promulgation d'une loi apparemment libérale envers les petits revendeurs de drogue. (1976).

• *Tutta casa, letto e chiesa* de Franca Rame et Dario fo à l'occasion des luttes des femmes, textes jouées par Franca Rame, seule en scène. De nombreuses tournées en Italie et en Europe ont popularisé cette jonglerie pour une actrice (1977).

• *La storia di un soldato* ('L'histoire du soldat'), adaptation par Dario Fo de l'histoire de Ramuz et Stravinsky, à la Scala de Milan. (1978).

• *Storia della tigre e altre storie* ('Histoire du tigre et autres histoires') cette nouvelle jonglerie réfère à la « tentation du reflux » et le combat « avoir le tigre », selon un proverbe chinois très connu, signifie ne pas renoncer.

• *Clacson, trompete e pernacchi* ('Klaxon, trompettes ... et pétarades') qui repose sur le jeu des sosies entre Giovanni Agnelli, le patron de la Fiat, et un de ses ouvriers (1980).

• *L'opera dello sghignazzo* ('L'opéra du ricanement') adaptation de L'opéra des gueux de John Gay avec danseurs, chanteurs et orchestre rock. (1981).

- *Fabulazzo osceno* ('Fabulage obscène') une jonglerie qui comprend deux textes médiévaux, un texte tiré de Lucien de Samosate et un texte fondé sur des écrits et des paroles d'Ulrike Meinhof.

- *Coppia aperta quasi spalancata* ('Couple ouvert à deux battants') - (1983)

- *Quasi per caso una donna* : Elisabetta ('Presque par hasard une femme : Elisabeth') - (1984)

- *Hellequin, Harlequin, Arlecchino* ('Arlequin') - (1985)

- *Il ratto della Francesca* ('L'enlèvement de Francesca') - (1986)

- *Parti femminili* ('Rôles de femmes') (avec un jeu de mots sur *parti*, rôles/parties du corps). - (1987)

- *Manuale minimo dell'attore* ('Manuel minimum de l'acteur') - (1987)

- *Venticinque monologhi per una donna* ('Vingt-cinq monologues pour une femme') - (1989)

- *Il papa e la strega* ('Le pape et la sorcière') - (1989)

- Dario Fo met en scène à la Comédie-Française *Le Médecin malgré lui* et *Le Médecin volant* de Molière. - (1990)

- *Zitti stiamo precipitando!* ('Silence! On est foutus!') - (1990)

- *Parliamo di donne : l'Eroïna. Grassa e bello* ('Parlons de femmes : l'Héroïne. Vivent les rondes!') - (1991)

- *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* ('Johan Padan à la découverte des Amériques') - (1991)

- *Settimo : ruba un po' meno n°2* ('Septième commandement : tu voleras mais un peu moins n°2') - (1992)

- *Dialoghi su il Ruzzante* ('Dialogues sur Ruzzante') - (1993)

- *Mamma! I sanculotti!* ('Maman! Au secours!') - (1993)

- *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, da "Lo zen e l'arte di scopare" di Jacopo Fo (Du sexe? Merci, juste pour goûter') - d'après « *Le zen et l'art de baiser* » de Jacopo Fo. (1994)

- *Il diavolo con le zinne* ('Le diable avec des tétons') - (1997)

—Mirrors— • —Search—  —Site-map— • —Timeline—

[På svenska, tack]
[In English, please]

©THE NOBEL FOUNDATION 1997

General permission is granted for the publication in newspapers in any language after December 7 1997, 5.30 p.m. (Swedish time). Publication in periodicals or books otherwise than in summary requires the consent of the Foundation. On all publications in full or in major parts the above underlined copyright notice must be applied.

DARIO FO

Discorso del Nobel

1997

CONTRA JOGULATORES OBLOQUENTES

Legge emessa da Federico II (1221, Messina) che permetteva di infliggere violenza ai giullari senza incorrere in alcuna pena o sanzione

Le tavole che vi sto mostrando sono state disegnate e dipinte da me.

A voi sono state distribuite delle immagini leggermente ridotte rispetto a queste.

Ecco, io sono abituato da tanto tempo a realizzare dei discorsi con le immagini, invece di scriverli li disegno. Questo mi permette di andare a soggetto, di improvvisare, di esercitare la mia fantasia e di costringere voi ad usare la vostra.

Mentre io leggerò questi testi, ogni tanto vi mostrerò dove siamo, così non perderete il filo, e questo servirà soprattutto a coloro che non conoscono né l'italiano né lo svedese; gli inglesi avranno un vantaggio straordinario perché si immagineranno cose che io non ho detto né pensato. C'è il problema delle due risate: quelli che capiscono l'italiano rideranno subito, quelli che debbono aspettare per ridere la traduzione in svedese di Anna (Anna Barsotti, la traduttrice, n.d.t.) e gli altri che non sanno se ridere alla prima battuta o alla seconda. Ad ogni modo cominciamo.



Signore e Signori: il titolo di questa mia chiaccherata è "contra jogulatores obloquentes" e avete capito tutti che si tratta di latino, latino medievale. Questo è il frontespizio di una legge che è stata promulgata nel 1221 in Sicilia dall'Imperatore Federico II di Svevia, un "Unto del Signore" che a scuola ci presentano come un imperatore illuminato straordinario, liberale. Ora voi, da quello che segue, giudicherete se questo prossimo a Dio fosse veramente liberale. "Jogulatores obloquentes" significa "giullari che diffamano e insultano". La legge in questione permetteva a tutti i cittadini di insultare i giullari, di bastonarli e, se si era un po' nervosi, anche di ammazzarli senza rischiare alcun processo con relativa condanna. Vi avverto subito che questa legge è decaduta e quindi posso continuare, tranquillo.

Signore e Signori.....

Alcuni amici miei, letterati, artisti famosi, intervistati da giornali e televisioni, hanno dichiarato: "Il premio più alto va dato senz'altro quest'anno ai Membri dell'Accademia svedese che hanno avuto il coraggio di assegnare il Nobel a un giullare!" Eh sì, il Vostro è stato davvero un atto di coraggio che rasenta la provocazione.

Basta vedere il putiferio che ha causato: poeti e pensatori sublimi che normalmente volano alto... e

poco si degnano di quelli che campano rasoterra... si sono trovati all'istante travolti da una specie di tromba d'aria.

Ebbene, io applaudo e sono d'accordo con loro.

Stavano già beati nel Parnaso degli eletti e Voi, con questa Vostra insolenza, li avete abbattuti e precipitati giù a sbattere musi e pance nel fango della normalità.

Si son levati urla e improprii tremendi, rivolti all'Accademia di Svezia, ai suoi Membri e ai loro parenti prossimi e lontani fino alla settima generazione.

I più scatenati hanno gridato: "Abbasso il Re... di Norvegia!".

Nel trambusto si sono sbagliati di dinastia.

A questo punto potete voltare pagina... vedete che c'è l'immagine di un poeta nudo travolto da un turbine di vento.

Qualcuno ha battuto anche la parte bassa: ci sono stati dei poeti e scrittori che hanno avuto crisi di nervi e di fegato spaventose.

In quei giorni in Italia, nelle farmacie, non si trovavano più calmanti.

Ma bisogna ammetterlo, diciamo la verità, cari Membri dell'Accademia, stavolta avete esagerato: andiamo, avete cominciato una diecina d'anni fa col premiare un nero... un Nobel di colore. Poi avete dato il Nobel a un ebreo... adesso addirittura a un giullare!! Ma che, - come dicono i napoletani -pazziamme?

Anche nel clero alto ci sono stati momenti di pazzia... proprio i grandi elettori del Papa: vescovi, cardinali, prelati dell'Opus Dei sono andati in escandescenze. Tant'è che costoro hanno richiesto che venga ripristinata la legge che permette di bruciare i giullari sul rogo: una cosa delicata, a fuoco lento.

Per contrasto devo dirVi che però ci sono state masse straordinarie di persone che hanno gioito con me in modo incredibile per questa Vostra scelta.

E io Vi porto il più festoso dei ringraziamenti da parte di una caterva di guitti, di giullari, di clown, di saltimbanchi, di contastorie.

Siamo arrivati qua (mostra una tavola).



E 'a proposito di contastorie non posso dimenticare i fabulatori del mio paese sul Lago Maggiore, dove sono nato e cresciuto e dove c'è una grande tradizione di fabulatori; loro, i vecchi fabulatori, maestri soffiatori di vetro, che hanno insegnato a me e ad altri ragazzi il mestiere, l'arte, di raccontare assurde favole, che noi ascoltavamo commentandole con sghignazzi e silenzi improvvisi a strozzagola per la tragica allegoria che di colpo sormontava ogni sarcasmo. Ancora mi ricordo la favola della Rocca di Caldé. "Tanti anni fa... - raccontava il maestro soffiatore -sul dorso scosceso di quel cocuzzolo che si erge dal lago... lassù, stava arroccato un paese di nome Caldé, che giorno dopo giorno franava tutt'in blocco giù verso il fondo del dirupo. Era uno splendido paese con il campanile, con le torri arroccate proprio in cima, con tutte le case una dietro l'altra. E' un paese che esisteva e adesso non c'è più: nel 1400 è sparito. 'Ehi... - gli gridavano i contadini e i pescatori di fondovalle - attenti, state franando... sloggiate di lassù!'. Ma i roccaroli non ascoltavano, anzi ridevano, scherzavano, sottevano: 'Furbi voi, cercate di terrorizzarci per convincerci a scappare, andare via lasciando le case, i nostri terreni per poi fregarveli voi. Non ci caschiamo.' E così continuavano a potare le viti, seminare i campi, sposarsi, fare all'amore. Andavano a messa. Sentivano slittare la roccia sotto le fondamenta delle case... ma non se ne curavano più di tanto: 'Normali mosse d'assestamento...' si rassicuravano.

La grande scheggia di roccia stava affondando nel lago. 'Attenti, avete i piedi nell'acqua!', gridavano dalla costa. 'Macché, è l'acqua di scolo delle fontane, è soltanto un po' più umido'; e così, piano piano ma inesorabilmente, il paese intero s'affonda nel lago.

Glu... glu... pluf... affondano... case, uomini, donne, due cavalli, tre asini... iaa... glu... Il prete continuava imperterrito a confessare una suora: 'Te absolvi... animus... santi... gluu... Aame... Glu...'. Scompare la torre, va sotto il campanile con le campane: don... din... dop...plok...'

"Ancora oggi - raccontava il vecchio soffiatore di vetro - se ci si affaccia dallo spuntone di roccia rimasto a picco in quel punto del lago... se in quell'istante scoppia un temporale, i lampi riescono ad illuminare il fondo dell'acqua e, incredibile, là sotto si scorge il paese affondato con le case e le strade ancora intatte e, come in un presepe vivente, si scoprono loro, gli abitanti della vecchia Rocca, che si muovono ancora... e imperterriti ripetono: 'Non è successo niente'. I pesci passano loro davanti agli occhi di quà e di là... fin nelle orecchie... 'Niente paura!... è solo un tipo di pesce che ha imparato a nuotare nell'aria', commentano. 'Eccil!'. 'Salute!'. 'Grazie... fa un po' umido oggi... fa più umido di ieri... ma va tutto bene!'. Sono sprofondata... ma per loro non è successo assolutamente nulla."

Non si può negare che una favola del genere sia ancora oggi di sconvolgente attualità.

Ripeto, devo molto a quei miei maestri soffiatori di vetro e anche loro, Vi assicuro, oggi sono immensamente grati a Voi, Signori Membri dell'Accademia, per aver premiato un loro allievo.

E in modo follemente esplosivo Ve lo manifestano. Infatti al mio paese giurano che la notte in cui si è saputo del Nobel a un loro concittadino fabulatore, si è sentito un tremendo botto! Dal grande forno della vetreria spenta da cinquant'anni, è esplosa una bordata di lava infuocata e una miriade di schegge di vetro fuso colorato s'è proiettata altissima in aria come in un finale di fuochi d'artificio... ed è ricaduta rovente nel lago, sparando gran vapore.

Mentre voi applaudite bevo un po' d'acqua; (rivolgendosi all'interprete) ne vuoi anche tu? Importante è che mentre beviamo voi parliate tra di voi perché se tentate di sentire il glu glu glu che fa l'acqua che scende ci va tutto di traverso e cominciamo a tossire. Allora parlate: "o che bella serata che è questa".

Secondo tempo: pagina nove. Ma adesso sarò veloce, non preoccupatevi.

Sopra tutti, questa sera a Voi si leva il grazie solenne e fragoroso di uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto non soltanto da voi e in Francia, Norvegia, Finlandia... ma poco noto anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare.

Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia. E soprattutto avevano un difetto tremendo: raccontavano queste cose facendo ridere. Il riso non piace al potere. Ruzzante poi, vero padre dei comici dell'Arte, si costruì una lingua, un lessico del tutto teatrale, composto di idiomi diversi; dialetti della Padania, espressioni latine, spagnole, perfino tedesche, miste a suoni onomatopeici completamente inventati. Da lui, dal Beolco Ruzzante ho imparato a liberarmi della scrittura letteraria convenzionale e ad esprimermi con parole da masticare, con suoni inconsueti, ritmiche e respiri diversi, fino agli sproloqui folli del grammelot.

A lui, al Ruzzante, permettetemi di dedicare una parte del riconoscimento prestigioso che Voi mi offrite.

Qualche giorno fa, un giovane attore di grande talento mi ha detto: "Maestro, tu devi cercare di proiettare la tua energia, il tuo entusiasmo ai giovani. Questa carica che tu hai devi darla a loro. Ai giovani devi dare la conoscenza e la sapienza del tuo mestiere". Io e Franca (mia moglie) ci siamo guardati e abbiamo detto: "Ha ragione". Ma quando noi insegneremo un mestiere, daremo una carica effervescente di fantasia, poi a che cosa servirà, dove verrà portata questa fantasia, questa vitalità, questo entusiasmo, questo mestiere?

A che scopo e verso cosa far proiettare vitalità e entusiasmo?

Negli ultimi mesi mi è capitato con Franca di girare per parecchie Università tenendo stages e organizzando conferenze davanti a platee di giovani. La cosa che più ci ha colpiti e quasi sconvolti, è stato scoprire la loro ignoranza rispetto al tempo in cui stiamo vivendo. Raccontavamo loro del processo che si sta svolgendo in Turchia contro gli esecutori della strage di Sivas. In Anatolia trentasette intellettuali democratici fra i più prestigiosi del paese, riuniti per ricordare un famoso giullare del Medioevo ottomano, venivano bruciati vivi, intrappolati dentro un Hotel, in piena notte. Ad appiccare il fuoco era stata una banda di fanatici integralisti ben protetta da elementi di governo. In una notte, trentasette fra i più importanti artisti, scrittori, registi, attori e attrici, famose danzatrici del rito curdo, sono stati all'istante cancellati dalla terra. In un sol colpo quei fanatici avevano distrutto, si può dire, gli uomini più importanti della cultura di quel paese.

Ascoltavano questo nostro racconto migliaia di studenti, che ci guardavano attoniti, increduli. Non sapevano nulla di quel massacro. La cosa che mi ha impressionato è che anche i professori presenti a questo mio discorso non ne sapevano niente. Eppure la Turchia è lì, nel Mediterraneo, quasi di fronte a noi, insiste per essere ammessa nella Comunità Economica Europea... ma loro del massacro nulla sapevano. Giustamente Salvini, un grande democratico del nostro Paese, diceva: "L'ignoranza diffusa dei fatti è il maggior supporto all'ingiustizia." Ma questa assenza distratta dei giovani viene da chi li educa e li dovrebbe informare, e costoro sono invece i primi assenti e disinformati, parlo dei maestri e dei responsabili della scuola. I giovani, in gran parte, soccombono al bombardamento di banalità e oscenità gratuite che ogni giorno i mass-media propinano loro: telefilms truculenti dove in dieci minuti avvengono tre stupri, due assassinii... un pestaggio e uno scontro di dieci auto su un ponte che crolla e tutti, macchine, autisti e passeggeri, precipitano nel mare... solo uno si salva, però non sa nuotare e annega fra le risate dei curiosi accorsi in massa.

In un'altra Università abbiamo denunciato il progetto, ormai in via di realizzazione, della manipolazione genetica... cioè di brevettare organismi viventi, proposto dal Parlamento Europeo... abbiamo sentito un gran gelo salire dalla platea. Io e Franca spiegavamo come i nostri eurocrati, stimolati dalle strapotenti e onnipresenti multinazionali, stanno preparando un piano degno di un film di fantascienza-trucida dal titolo "Il fratello porco di Frankenstein". Vogliono cioè approvare una direttiva che (attenti alla trovata) autorizzi le industrie a brevettare esseri viventi, o loro parti, create con quella tecnica da apprendista stregone che è la manipolazione genetica.

Le cose andrebbero così: uno scienziato riesce, andando a mettere le mani nel corredo genetico di un maiale, a renderlo più simile all'uomo, col risultato, stravolgente, che grazie a questo arrangiamento sarà più facile staccargli il fegato, o un rene... a scelta, per trapiantarlo in un uomo. Ma per essere più sicuri che gli organi trapiantati attecchiscano, bisognerà inserire nell'uomo delle particelle del maiale che ne condizionino e modifichino la struttura; avremo così, finalmente, un uomo-maiale (voi direte che ne abbiamo già tanti) o un maiale-uomo... e ogni parte di questo nuovo essere si potrà brevettare, imporgli il copyright; e chi vorrà un pezzo di questo porco umanizzato dovrà pagare i diritti d'autore all'industria che lo avrà "inventato". Malattie conseguenti, deformazioni mostruose, morbi trasmissibili in massa... tutti sono optional inclusi nel prezzo.

Il Papa è rimasto indignato da questa operazione, da questa mostruosità genetica da bassa stregoneria, e l'ha chiamata un obbrobrio contro l'umanità, contro la dignità dell'uomo, l'ha insultata ricordando che la morale in questo caso è spenta ed è ridotta a livello sotto-animale.

La cosa incredibile è che nello stesso tempo c'è un americano, uno stregone straordinario, voi l'avete letto sul giornale sicuramente: è quello che taglia la testa a un babbuino e poi mozza la testa a un altro babbuino, prende la prima testa e la seconda testa e le scambia. Il babbuino rimane un po' male. In verità rimangono sempre paralizzati, tanto l'uno che l'altro, poi muoiono ma l'esperimento è riuscito che è una meraviglia. La cosa incredibile è che questo personaggio che si chiama White, professor White, sembra proprio Frankenstein. Questo White è membro dell'Accademia delle Scienze del Vaticano. Bisognerebbe avvertire il Papa.

Ecco, noi raccontavamo queste farse criminali ai ragazzi, agli studenti e loro ridevano come dei matti: dicevano di me e di Franca: "Ma come sono simpatici, si inventano delle storie incredibili"; non avevano assolutamente, neanche per l'anticamera del cervello, l'idea che quello che raccontavamo fosse vero. Allora sempre di più siamo convinti, come incitava Savinio, un grande poeta italiano: "raccontate, uomini, la vostra storia". Il nostro dovere di intellettuali, di gente che monta in cattedra o sul palcoscenico, che parla soprattutto con i giovani è quello non soltanto di insegnare come si muovono le braccia, come si respira per recitare, come si usa lo stomaco, la voce, il falsetto, il

Negli ultimi mesi mi è capitato con Franca di girare per parecchie Università tenendo stages e organizzando conferenze davanti a platee di giovani. La cosa che più ci ha colpiti e quasi sconvolti, è stato scoprire la loro ignoranza rispetto al tempo in cui stiamo vivendo. Raccontavamo loro del processo che si sta svolgendo in Turchia contro gli esecutori della strage di Sivas. In Anatolia trentasette intellettuali democratici fra i più prestigiosi del paese, riuniti per ricordare un famoso giullare del Medioevo ottomano, venivano bruciati vivi, intrappolati dentro un Hotel, in piena notte. Ad appiccare il fuoco era stata una banda di fanatici integralisti ben protetta da elementi di governo. In una notte, trentasette fra i più importanti artisti, scrittori, registi, attori e attrici, famose danzatrici del rito curdo, sono stati all'istante cancellati dalla terra. In un sol colpo quei fanatici avevano distrutto, si può dire, gli uomini più importanti della cultura di quel paese.

Ascoltavano questo nostro racconto migliaia di studenti, che ci guardavano attoniti, increduli. Non sapevano nulla di quel massacro. La cosa che mi ha impressionato è che anche i professori presenti a questo mio discorso non ne sapevano niente. Eppure la Turchia è lì, nel Mediterraneo, quasi di fronte a noi, insiste per essere ammessa nella Comunità Economica Europea... ma loro del massacro nulla sapevano. Giustamente Salvini, un grande democratico del nostro Paese, diceva: "L'ignoranza diffusa dei fatti è il maggior supporto all'ingiustizia." Ma questa assenza distratta dei giovani viene da chi li educa e li dovrebbe informare, e costoro sono invece i primi assenti e disinformati, parlo dei maestri e dei responsabili della scuola. I giovani, in gran parte, soccombono al bombardamento di banalità e oscenità gratuite che ogni giorno i mass-media propinano loro: telefilms truculenti dove in dieci minuti avvengono tre stupri, due assassinii... un pestaggio e uno scontro di dieci auto su un ponte che crolla e tutti, macchine, autisti e passeggeri, precipitano nel mare... solo uno si salva, però non sa nuotare e annega fra le risate dei curiosi accorsi in massa.

In un'altra Università abbiamo denunciato il progetto, ormai in via di realizzazione, della manipolazione genetica... cioè di brevettare organismi viventi, proposto dal Parlamento Europeo... abbiamo sentito un gran gelo salire dalla platea. Io e Franca spiegavamo come i nostri eurocrati, stimolati dalle strapotenti e onnipresenti multinazionali, stanno preparando un piano degno di un film di fantascienza-trucida dal titolo "Il fratello porco di Frankenstein". Vogliono cioè approvare una direttiva che (attenti alla trovata) autorizzi le industrie a brevettare esseri viventi, o loro parti, create con quella tecnica da apprendista stregone che è la manipolazione genetica.

Le cose andrebbero così: uno scienziato riesce, andando a mettere le mani nel corredo genetico di un maiale, a renderlo più simile all'uomo, col risultato, stravolgente, che grazie a questo arrangiamento sarà più facile staccargli il fegato, o un rene... a scelta, per trapiantarli in un uomo. Ma per essere più sicuri che gli organi trapiantati attecchiscano, bisognerà inserire nell'uomo delle particelle del maiale che ne condizionino e modifichino la struttura; avremo così, finalmente, un uomo-maiale (voi direte che ne abbiamo già tanti) o un maiale-uomo... e ogni parte di questo nuovo essere si potrà brevettare, imporgli il copyright; e chi vorrà un pezzo di questo porco umanizzato dovrà pagare i diritti d'autore all'industria che lo avrà "inventato". Malattie conseguenti, deformazioni mostruose, morbi trasmissibili in massa... tutti sono optional inclusi nel prezzo.

Il Papa è rimasto indignato da questa operazione, da questa mostruosità genetica da bassa stregoneria, e l'ha chiamata un obbrobrio contro l'umanità, contro la dignità dell'uomo, l'ha insultata ricordando che la morale in questo caso è spenta ed è ridotta a livello sotto-animale.

La cosa incredibile è che nello stesso tempo c'è un americano, uno stregone straordinario, voi l'avete letto sul giornale sicuramente: è quello che taglia la testa a un babbuino e poi mozza la testa a un altro babbuino, prende la prima testa e la seconda testa e le scambia. Il babbuino rimane un po' male. In verità rimangono sempre paralizzati, tanto l'uno che l'altro, poi muoiono ma l'esperimento è riuscito che è una meraviglia. La cosa incredibile è che questo personaggio che si chiama White, professor White, sembra proprio Frankenstein. Questo White è membro dell'Accademia delle Scienze del Vaticano. Bisognerebbe avvertire il Papa.

Ecco, noi raccontavamo queste farse criminali ai ragazzi, agli studenti e loro ridevano come dei matti: dicevano di me e di Franca: "Ma come sono simpatici, si inventano delle storie incredibili"; non avevano assolutamente, neanche per l'anticamera del cervello, l'idea che quello che raccontavamo fosse vero. Allora sempre di più siamo convinti, come incitava Savinio, un grande poeta italiano: "raccontate, uomini, la vostra storia". Il nostro dovere di intellettuali, di gente che monta in cattedra o sul palcoscenico, che parla soprattutto con i giovani è quello non soltanto di insegnare come si muovono le braccia, come si respira per recitare, come si usa lo stomaco, la voce, il falsetto, il

contraccampo. Non basta insegnare uno stile: bisogna informarli di quello che succede intorno. Loro devono raccontare la loro storia. Un teatro, una letteratura, una espressione d'arte che non parli del proprio tempo è inesistente.

Io sono andato ultimamente a un grande congresso con tantissima gente e cercavo di spiegare a loro e soprattutto ai giovani un processo che si è svolto in Italia, un processo che si è sviluppato in sette processi; alla fine di questi processi, tre politici di sinistra sono stati condannati a 21 anni di carcere, accusati di aver trucidato un commissario di polizia. Io ho studiato le carte del processo come avevo fatto con "Morte accidentale di un anarchico". Ebbene, raccontavo i fatti di questo processo assurdo, addirittura farsesco nel modo in cui è stato condotto, e a un certo punto ho capito che parlavo nel vuoto perché la gente non era al corrente degli antefatti, non conosceva cosa era successo cinque anni prima, dieci anni prima: le violenze, il terrorismo, niente sapeva, non sapeva delle stragi di stato avvenute in Italia, né dei treni che sono saltati in aria, né delle bombe nelle piazze, né dei processi che sono stati portati avanti come farse. Il guaio terribile è che per raccontare la storia di oggi devo cominciare a raccontare la storia da trent'anni fa a venire avanti, non mi basta raccontare di adesso; e state attenti, questo succede dappertutto, in tutta l'Europa. Io ho provato in Spagna ed era lo stesso discorso, ho provato in Francia, ho provato in Germania, devo ancora provare qui da voi in Svezia, ma verrò a provare.

E per finire permettete che io dedichi una buona metà della medaglia che mi offrite, a Franca.

Franca Rame, la mia compagna di vita e d'arte che Voi, Membri dell'Accademia, ricordate nella motivazione del premio come attrice e autrice, che con me ha scritto più di un testo del nostro teatro.



Franca proprio in questo momento sta recitando in Italia ma dopodomani sarà qui: arriva a mezzogiorno, se volete venire andiamo tutti insieme a prenderla all'aeroporto. Franca è molto spiritosa, ve lo assicuro. A dei giornalisti che le chiedevano: "Ma scusi, lei come si sente adesso ad essere la moglie di un Nobel? Con un monumento in casa?" rispondeva: "Non sono preoccupata, non mi sento a disagio perché mi sono sempre allenata. Tutte le mattine faccio flessioni: mi piego in due appoggiando le mani a terra, così mi sono abituata a diventare piedestallo al monumento. Ci riesco benissimo." Vi avevo detto che è molto spiritosa... e a volte addirittura autolesionista nella sua ironia. Ma davvero senza di lei per una vita al mio fianco personalmente non ce l'avrei mai fatta a meritare questo premio. Insieme abbiamo montato e recitato migliaia di spettacoli in teatri, fabbriche occupate, Università in lotta... perfino in chiese sconsacrate, in carceri, in piazza col sole e la pioggia, sempre insieme. Abbiamo sopportato

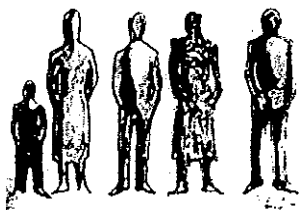
vessazioni, cariche della polizia, insulti dei benpensanti e le violenze. E soprattutto è lei, Franca, che ha subito la più atroce delle aggressioni. Lei, più di tutti, sulla sua pelle, ha pagato per la solidarietà che davamo agli umili e ai battuti.

Il giorno in cui mi è stato designato il Nobel mi trovavo davanti al Teatro in via di Porta Romana, a Milano, dove Franca stava recitando, con Giorgio Albertazzi, "Il diavolo con le zinne." All'istante è arrivata una turba di fotoreporter, cronisti, operatori con le loro telecamere. Un tram che transitava in quel momento s'è fermato, il conduttore s'è sporto a salutarmi, sono scesi tutti i passeggeri, mi applaudivano, mi volevano stringere la mano per felicitarsi... ma poi si sono bloccati e tutti in coro hanno gridato: "E Franca dov'è?" e hanno chiamato a gran voce "Francaaa!" e lei dopo un po' è apparsa... frastornata... commossa alle lacrime, ed è venuta ad abbracciarmi.



All'improvviso, come dal nulla, è apparsa una banda musicale di soli fiati con tamburi, erano tutti ragazzi, che accorrevano da punti diversi della città, musicisti che suonavano insieme per la prima volta, hanno intonato "Porta Romana bella, Porta Romana" a ritmo di samba. Non ho mai sentito stonare a quel modo ma era la più bella musica che Franca e io avessimo mai ascoltato.

Credetemi, questo premio l'avete proprio dato a tutti e due.



A.S.
MILANO

Brescia, Milano, Bologna, Firenze, infine Roma. Tra la mattina di domenica 12 dicembre, trentesimo anniversario della strage di piazza Fontana, e il pomeriggio di lunedì 13, il treno voluto dal «Comitato per la memoria e la verità» - che riunisce le associazioni dei familiari delle vittime delle stragi - e da Franca Rame e Dario Fo, Daniele Marfori, Gianni Barbacetto, Micromega, percorrerà mezza Ita-

lia. È un treno assai speciale perché porterà con sé il lavoro creativo dei ragazzi di tante accademie d'arte da Brera a Palermo e di tante scuole che, sotto la direzione di Fo, hanno dipinto i giganteschi arazzi che con gli aerei (il carnevale di Viareggio ha costruito quello lungo 14 metri della strage di Ustica), i pupazzi, le 400 sagome delle vittime realizzate della cooperativa operaia di Longiano, racconteranno una tragica storia. Una «processione laica che chiede giustizia» l'ha definita Dario Fo, una processione contro la regia sapiente del potere che ha occultato e depistato e contro i tentativi di rimozione. Una processione - ad accompagnarla la Mabo Band di Perugia, un coro romano, uno bolognese, i Tubabu con i loro tamburi - che aggiungerà ad ogni stazione qualche segmento di memoria.

Si parte alle 11,30 da Brescia dopo la manifestazione delle 9,30 in piazza della Loggia e si arriva a Milano. Una cinquantina di sagome e gran parte degli arazzi arriveranno alle 15 in piazza della Scala per partecipare poi in

piazza Fontana alla manifestazione. La carovana ripartirà e sarà a Bologna, in stazione, alle 20,30: lì aggiungerà i simboli della strage del 2 agosto dell'80, dell'Italicus e del rapido 904. La mattina dopo - lunedì - tappa alle 9,30 a Firenze e infine nel primo pomeriggio, giunto a Roma, il lungo funerale laico ormai completo si snoderà da piazza Esedra a piazza Santissimi Apostoli. Una delegazione del comitato sarà ricevuta dal presidente della repubblica. Lungo l'elenco dei comuni - e manca Bologna - che hanno contribuito economicamente alla manifestazione: Roma, Brescia, Milano, Viareggio, Genova, Venezia, Firenze, Napoli, Palermo, Perugia, Ravenna e altri ancora. La Cgil nazionale allestirà il palco per la manifestazione di Roma. Detto che gli orari sono ancora approssimativi, Franca Rame lancia un appello: serve a Milano come a Roma e altrove gente che aiuti, che scarichi dai treni le sagome e gli arazzi. «Per favore qualcuno si ricordi di essere un compagno» (Informazioni: alfo 0258320843, oppure 051253925).



Arch.
Via d'Averio
Umanitaria
Tribunale
Al. h

Viaggio in Italia

30 anni fa piazza Fontana. Con Fo

ASSUNTA SARLO
MILANO

«**S**embrava impossibile conoscerli, è invece è stato facilissimo... E incontri così succedono assai raramente». Alessandro ha trent'anni e parla di chi qui non c'è per caso, ma ringrazia di esserci arrivato quando ha sentito per radio che Dario Fo e Franca Rame avevano bisogno di gente che desse una mano a far partire la carovana. E i pezzi di questa carovana, gli arazzi enormi - qui la morte di Roberto Franceschi, là il sequestro di Franca Rame al quale si brindò in una caserma di carabinieri, per terra i morti di Milano del 12 dicembre del 1969 - richiamano lo sguardo con i colori forti della violenza o i bianchi e neri dell'angoscia...

Qui, dove negli anni '50 c'erano una fabbrica di aceto e un'azienda elettromeccanica, qui è via Bordighere a Milano, sotto la ferrovia, vicino ai Navigli. Questo è lo spazio di Dario Fo e Franca Rame, grande, un po' magico - da un armadio spumeggiano le sottovesti di tanti spettacoli di Franca, in un angolo ecco i ritagli del *Village Voice* - in questi giorni animato di matto lavoro. Lavorano tutti, Dario, Franca, i loro collaboratori, il «capocantiere» Lino che da 35 anni sta con Fo, i ragazzi dell'accademia di Brera che, come i colleghi di mezza Italia, si stanno dando da fare per la buona riuscita della «processione laica» che è la storia delle stragi, della violenza politica, dei depistaggi, dei morti di mafia, storia voluta da chi non ci sta a smemorarsi. Al secondo piano, in uno stanzone dal bellissimo soffitto a capanna, ecco quattro arazzi già dritti sulle aste che li porteranno per vie e piazze da Brescia a Milano e poi Bologna, Firenze, giù fino a Roma. Uno dietro l'altro pezzi tragici di storia: «Pinelli cade per malore attivo» su disegno di Enrico Bay; Dalla Chiesa muore con la giovane moglie a Palermo e l'ha ideato Matta; su un fondo rosa carico i corpi proiettati lontano dall'e-

splorazione di piazza Fontana, ancora una strage milanese, via Palestro, in un'estate di pochissimo tempo fa...

E mentre la memoria fa personallissimi percorsi, Dario Fo si arrabbia. Perché qui c'è da ricordare, ma anche da lavorare come si deve e qualcuno ha lasciato i pennelli sporchi. «Ai miei tempi in accademia si beccavano cazzialoni storici, lo sapete?». Si prova a chiedere qualcosa, ma zitti, adesso c'è da ascoltare la musica dei Tubabu che ci daranno dentro con maracas, tanti tam, kenkeni. Il motore organizzativo sta nel telefonino di Franca Rame che squilla, nei cinquecento fax che ha in-

Queste pagine sono state illustrate con i bozzetti di Dario Fo e Franca Rame preparati per la «carovana». A destra la «storica» copertina de «La strage di stato»

viato a tutti per chiedere l'adesione - e ne sono arrivate dalla Svezia come da Cambridge - sta nelle mille notizie che dà e nei tanti problemi che risolve. Sospira, giura che sarà l'ultima sua idea, ma che ci voleva, che l'ha pensato quando dall'inchiesta di Guido Salvini sono emersi i particolari più terribili della violenza che nel 1973 subì per mano dei fascisti, che non è stato facile mettere insieme tante teste e che ancora adesso che manca pochissimo, gli orari sono approssimativi, il treno non è certissimo, anche se i ferroviari dei sindacati autonomi che faranno sciopero domenica sera le hanno assicurato che «questo» treno partirà e tornerà.

E a Firenze ci sarà Antonino Caponnetto, a Palermo i ragazzi dell'accademia stanno lavorando di notte per finire l'arazzo sulle stragi di Falcone e Borsellino. Ci voleva tutto questo perché la memoria non si impolverasse, le colpe sono tante e anche nostre, dice, e ci mette dentro la televisione, i libri di storia, la sinistra, i ricordi di uno spettacolo del 1969 che cominciava con lo smantellamento di una biblioteca di una casa del popolo. «È la macchina del potere, sono stati sempre bravissimi» commenta Fo, mentre ritocca con un pennello tinto d'azzurro l'arazzo delle stragi della Uno bianca. Le polemiche, le differenze, i discussi esiti giudiziari di alcune inchieste, l'opportunità del «mettere insieme» tanti e diversi pezzi della nostra storia sembrano, visti da qui, un passaggio successivo e lontano. La cosa principale resta la capacità di Fo e Rame di lavorare in maniera netta e creativa sulla trasmissione della memoria, su quel black out che ha molte cause e molti responsabili. «Ma si - dice Franca Rame - di critiche forse ce ne saranno, ma noi abbiamo lavorato con onestà e non da soli sul filo nero che lega tutte queste vicende. E d'altra parte la nostra vita di critiche ne ha viste tante».

Non ha dubbi la venticinquenne Dominique, «è così bello imparare da Dario davanti agli arazzi e





12 DICEMBRE '69

Una cartolina da Mestre, macchia rossa su sfondo nero

Zorzi, Maggi, Digilio... Ritratti di fascisti «frustrati» nel libro di Bettin e Danese

MANUELA CARTOSIO

In piazza Barche a Mestre c'è un centro commerciale, le panchine lì davanti sono il punto di ritrovo degli scoppiati, fatti di birra già al mattino. Cose che non c'erano trent'anni fa. In un punto riparato della piazza, qualche giorno prima del 12 dicembre '69, Delfo Zorzi apre il

portabagli della 1100 del dottor Carlo Maria Maggi e chiede una consulenza all'esperto Carlo Digilio. Vuole essere sicuro che l'esplosivo non scoppi nel viaggio verso Milano con tappa a Padova «per mettere a posto il congegno». Digilio, «zio Otto» per la passione per una pistola marca Otto Lebel, rassicura sull'esplosivo, ma consiglia di cambiare i contenitori,

cassette di legno con una scritta militare inglese, possono dare nell'occhio. Nessun problema, replica Zorzi, abbiamo già acquistato delle cassette metalliche Jewell, di quelle che si usano per i soldi.

L'hotel Plaza è in faccia alla stazione di Mestre e c'è da un pezzo. Lì, nel 66, Pino Rauti tiene una riunione ristretta con gli esponenti di Ordine Nuovo del Triveneto; dice che «il Pci sta per prendere il potere» e che Ordine Nuovo si propone come baluardo contro il comunismo. Nel gennaio del '70, all'hotel Plaza, l'insegnante Guido Lorenzon, un giovane dabbeno, incontra Freda e Ventura (che a Lorenzon aveva già fatto strani discorsi su bombe e attentati). Sotto la giacca ha un registratore; dentro una Nsu Prinz posteggiata

sul piazzale della stazione. Il sostituto procuratore di Treviso, Pietro Calogero ascolta in cuffia la conversazione. Una miniera per le indagini sulla coppia nera, pensato che altri magistrati, a Roma, considerino Lorenzon «un nano mame» e Ventura «una brava persona».

La strage. Piazza Fontana. Verità e memoria, appena edito nell'Universale Economica Feltrinelli, è una cartolina della Mestre nera di trent'anni fa, città prima in ombra nella costellazione neofascista del Triveneto e poi balzata in primissimo piano. Gli autori, il giornalista Maurizio Danese e il prosindaco-scrittore Gianfranco Bettin, sono del posto e sta qui il valore aggiunto del libro, una visita guidata a ritroso «alle città più brutta d'Italia»: abitazioni, sedi, bar, scuole dei neofascisti, il casele dove tenevano l'esplosivo, il laboratorio usato prima per confezionare i botoli poi per taroccare le griffe (in questo il samurai Delfo Zorzi è stato un banale nordestino). Il libro, come molti che l'hanno preceduto, attinge a piene mani alle ordinanze-sentenze del giudice Guido Salvini, è un utile riassunto per prepararsi all'ottavo processo per la strage di piazza Fontana che inizierà a Milano il 16 febbraio contro Delfo Zorzi (il mestrino-giapponese che continueremo a vedere solo in fotografia), Carlo Digilio, Carlo Maria Maggi, Giancarlo Roggoni. Non svela nulla di inedito e però si segnala per la domanda che pone: «perché Mestre?» — e per la risposta che prova a dare. Nel Veneto bianco Mestre, per la sua storia industriale, sociale e urbana, è stata la macchia rossa. Qui i fascisti negli anni '60 e '70 non potevano permettersi arroganze e propensioni. I neri mestrini sono stati costretti a «sfogare altrove» una certa frustrazione, «si sono inventati un ruolo diverso da quello di semplici picchiatori e squadristi», «hanno trasformato la città — ingrata nei confronti delle loro ambizioni più plateali — in un crocevia determinante, ancorché «coperto», della strategia della tensione, cioè nel retroterra sicuro dello stragismo, ben protetto sia dall'apparente calma esteriore sia da solide complicità».

L'altro punto di forza del libro sono i profili umani e caratteriali dei neofascisti mestrini. Martino Siciliano è un beone falstaffiano, cosa non molto adatta al ruolo di teste chiave. Carlo Maria Maggi è tagliato in due: dottore dei poveri, amatissimo alla Giudecca; capo di Ordine Nuovo nel Triveneto, corresponsabile di stragi. Delfo Zorzi esoterico, buddista e però duro: una volta in palestra spegne la sigaretta nell'orecchio a tal Marcello perché non aveva eseguito con diligenza l'esercizio. Passa da Mestre anche la storia di Gianfranco Bertoli, lanciatore della bomba ananas alla questura di Milano nel '73 (è in corso un nuovo processo). «Un mona», uno schizzato, un informatore del Sifar; tutto fuorché un anarchico, per quanto individualista.

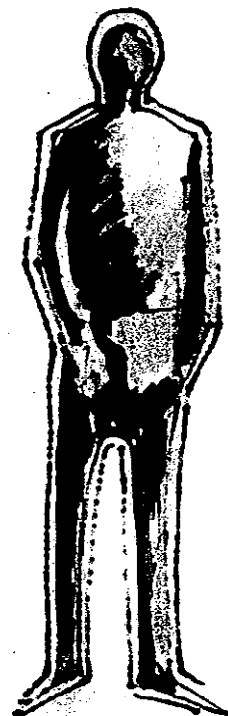
Quanto allo scenario più generale, il libro fa propria l'ipotesi del massimo coinvolgimento dello Stato: attraverso i Servizi, per nulla devianti, ha usato e coperto propri sicari in Ordine Nuovo.

attraverso le stragi

parte una «carovana» di 400 sagome

non avere paura di sperimentare: questo è il posto giusto anche per Davide Denti che il 12 dicembre del '69 era in Camera del lavoro e adesso dice «meno male che qui ci sono i giovani». Ed Anna e Sun che arrivano da Brera con gli aerei che accompagneranno quello grandissimo di Ustica una cosa così «sociale» non l'hanno mai fatta e ne sono assolutamente entusiasti.

Ma ancora Fo, prima di spegnere le luci: «La cosa importante è che in questi giorni mi stanno saccheggiando la libreria... Sentono il bisogno di conoscere una storia che è stata falsificata o edulcorata».



LIBRI 12 DICEMBRE

La verità, innanzitutto

«La strage di stato», riedizione

D. LU.

Ancora oggi, a dispetto dell'aumento di mezzobusti televisivi e della valanga di informazioni incontrollate scaricabili da Internet, tra i giovani che si affacciano alla professione è rimasta traccia del fascino discreto

ricognoscibile nella figura mediatica (apparentemente) in via di estinzione: quella del giornalista che, consumando la suola delle proprie scarpe, scava sotto (evitiamo apposta di dire dietro) le versioni preconfezionate della realtà. A 30 anni della strage consumata in una banca, nel presentare la nuova edizione di «La strage di stato, una controinchiesta», vale la pena di provare ad abbattere (con buone intenzioni) un luogo comune della sinistra: la controinformazione.

Stampata in fretta e furia per l'anniversario, questa nuova edizione del libro a più mani che rovescia ipotesi corrente del tempo (la pista anarchica) per attribuire la responsabilità dei morti a fascisti e apparati riservati dello stato, è volutamente indirizzata ai giovani. Giusto. Che imparino, non solo quale è la storia da cui vengono. Di più, che imparino una lezione: un gruppo di persone senza potere e senza mezzi può farsi largo nello scintillio del sistema mediatico e annunciare che il re è nudo. Sempreché, ovviamente, dica la verità. Perché questa è la grande forza. E qui sta anche la rottura con il luogo comune che dice la verità è un controinformazione o più semplicemente è uno che informa correttamente, uno che fa il suo dovere? Benché anonimi la parte i morti: Eduardo Di Giovanni, Marco Ligin: ed Edgaro Pellegrini, i componenti del gruppo che cade vita all'inchiesta per scoprire gli esecutori e i mandanti di Piazza Fontana, e che oggi ha aggiornato con una serie di schede e una cronologia processi

suali, sono infatti quasi tutti legati al mondo dell'informazione: chi a tempo pieno, chi come collaboratore. Bellissima, ad esempio, la testimonianza di Pellegrini (ripresa da «Avvenimenti») che racconta il clima, il metodo di lavoro nella redazione esteri dell'Unità in quegli anni (e gli insegnamenti ricavati dal giornalismo anglosassone). Tanto più utile ragionare intorno a questi argomenti nel giorno in cui la federazione della stampa ha indetto lo sciopero: certo, non sono argomenti da piattaforma contrattuale, ma monti per le deontologie professionali di chi si occupa di informazione.

Dopo i complimenti, tuttavia, il libro si merita un paio di note critiche. La prima riguarda la semplificazione con cui si enuncia che «lo stato si autoassolve». Non è proprio così, per chiunque abbia letto l'ordinanza del giudice Guido Salvini. Fra l'altro, per avere ostinatamente cercato la verità (e non avere assolto lo stato), il magistrato e il suo investigatore principale (un carabiniere, un giovane capitano) hanno entrambi pagato uno scotto (procedimenti disciplinari e penali).

La seconda nota finale va alla poco approfondita prefazione degli editori, il trio Bim, Leoncavallo libri e Odradek. Riproducendo lo schema amico-nemico, utilizzando analisi semplificate (per mancanza di spazio?) sui fatti di quegli anni, ma anche su quelli successivi, dividendo il mondo tra buoni e cattivi, rischia di trasformare un'opera teoricamente indirizzata a tutti (la verità non appartiene a nessuno) in quella destinata soltanto a chi la pensa allo stesso modo.

12 DICEMBRE '69

TORNA IN LIBRERIA «IL GIORNO DELL'INNOCENZA PERDUTA»

Torna in libreria, ristampato da Einaudi, «Piazza Fontana. 12 dicembre 1969: il giorno dell'innocenza perduta», di Giorgio Boatti. Il libro, uscito nel '93 da Feltrinelli, aveva portato all'autore grandi onori e una querela per diffamazione, sporta dal neofascista Massimiliano Fichini. Processo finito lo scorso marzo con l'assoluzione di Boatti e il pieno riconoscimento del diritto di critica. Nella nuova introduzione Boatti spiega perché ha tolto la dedica «A tutti coloro che si sono ricordati di non dimenticare». Si è reso conto che «finiva col delineare la memoria di quei fatti come luttuoso cimitero. Era — quindi — la prefigurazione di una sconfitta che, invece, non può e non deve esserci». Nel fare memoria, aggiunge, «a ognuno il suo». Gli storici facciano gli storici, i giudici i giudici. Ma anche il ricordo, dentro una comunità, è fatto per essere superato. Spetta alla politica, nella sua forma più alta, interrompere l'intercetto tra silenzio e potere. Altrimenti non c'è futuro: poiché, citando dal Macbeth, «le cose che nel male hanno avuto inizio, dal male trarranno ancora forza».

LIVIO QUAGLIATA
ROMA

Il rumore che fanno le rotelline di metallo sui sanpietrini — come il rumore di un treno in corsa, lento e ininterrotto — è la colonna sonora del «funerale collettivo» che ieri ha attraversato le strade senza voce del centro di Roma a trent'anni dalla strage di piazza Fontana. Le rotelline servivano a trasportare 400 sagome di legno, 400 volti muti, non occhi, né bocche, 400 vittime da stragi. Il «funerale» è stato voluto da Dario Fo e da un «Comitato» nato per l'occasione. Hanno lavorato per mesi insieme ai ragazzi delle accademie di belle arti di mezza Italia: sabato sono partiti da Brescia, domenica erano a Milano, ieri mattina a Firenze, ieri pomeriggio, sotto un cielo rosa, sono arrivati a Roma, pagandosi il treno. I morti li hanno voluti far sfilare tutti, senza distinzioni, come se tutti pesassero allo stesso modo: da quelli di piazza della Loggia al generale Dalla Chiesa, dallo studente Varalli al magistrato Borsellino. Non è così. Ma se non fosse stato per loro quest'anno il 12 dicembre avrebbe soltanto preceduto di dodici giorni il natale.

Senza slogan né striscioni

Si rimonta il funerale in piazza della Repubblica, davanti alla Basilica di Santa Maria degli angeli e dei martiri. Fo — colbacco e cappotto nero — urla: «Lettere e filosofia dove siete? forza a montare, uscite dalle stalle». I ragazzi sollevano da terra un primo arazzo: sagome e umani, «1969, eravamo tutti vivi». Un altro: «Pinelli cade per malore attivo». E molte mani lo spingono nel vuoto. Un altro ancora: un grande prenuntico, un piccolo corpo, «Milano 17 aprile 1975, Ziletti travolto e ucciso da un camion della polizia». Da dietro un camion spunta la carcassa di un aereo, un Dc 9 dell'Itavia, spinto da ragazzi marocchini. A poco a poco aereo, sagome e arazzi prendono forma e vita, decine di enormi e pesantissimi quadri colorati si allineano lungo via Cavour. E' *Fitzcarraldo*, è un libro di storia che si apre per strada, è un cantastorie che racconta a colori. Un signore si avvicina, non capisce: «Che cos'è questa manifestazione? senza striscioni e senza slogan? Capisco invece i bambini, quelli che ancora non sanno leggere, vedono facce divise, bocche che urlano, treni spezzati, bombe e pistole, ci girano attorno, li guardano di sotto, sgranano gli occhi, ricorderanno». «Italcus, 4 agosto 1974, 12 morti, 44 feriti». «Sicilia: 75 sindacalisti uccisi dalla mafia, i latifondisti ringraziano». «Pisa, 5 marzo 1972, ammassamento di Serantini». «Brescia, 28 maggio 1974, 8 morti, 102 feriti, nessun colpevole». «Firenze, 27 maggio 1993, 5 morti e 41 feriti». «Strage alla stazione di Bologna, 2 agosto 1980, 85 morti, 200 feriti». «Fausto e Iain», dipinto dalla «quinta liceo del liceo scientifico di Viareggio». Gea, ventenne genovese e studentessa a Bologna, a fatica porta l'arazzo che precede quello dedicato ai due ragazzi del Leoncavallo di Milano. Si volta e domanda chi erano, e poi: «Uccisi, perché?».

Una sagoma solitaria

Roma guarda passare pezzetti di storia colorata senza fermarsi, «Roma città morta» dirà Franca Rame in piazza Santi Apostoli. Il sindaco Rutelli fa capolino in fondo a via Cavour, passeggia come a casa sua, domanda a due ragazzi — da dove venite? — e se ne va. Fo racconta di Milano, del sindaco Al-

12 DICEMBRE

TERMINA A ROMA IL «FUNERALE» DELLE STRAGI ITALIANE

I cantastorie in piazza

Sagome in legno e bellissimi arazzi colorati raccontano bombe e vittime a 30 anni da piazza Fontana. Fo: «La memoria è vuota senza conoscenza»



Dario Fo, a destra un suo disegno per l'installazione sulle stragi, sotto all'arrivo della manifestazione a Roma (foto ap)

bertini che neppure c'era domenica in piazza Fontana e dei fischi al presidente del consiglio comunale, De Carolis, «l'hanno fatto scappare il piduista».

In piazza Venezia un tabellone verde alle sei di sera ricorda a tutti che mancano 438 ore al 2000. Un signore, solo, spinge la sua personalissima sagoma, da piazza della Repubblica in poi non l'ha mai abbandonata. Si chiama Angelo Gracci, ha ottant'anni, a ventiquattro entrava nella sua città — Firenze — a capo dei partigiani: «Gracco, il nome di battaglia», non consegnò le armi agli alleati. «Comunista? sì». «Entrato in qualche-partito?». Guarda la sagoma solitaria e sorride, «Hai già capito tutto».

In piazza Santi Apostoli è tempo di salutarsi. Un palco allestito dalla Cgil, nessuna autorità, unica forza politica Rifondazione. Dario Fo dichiara chiuso il funerale: «Non commemoriamo. E non usiamo la parola memoria. La memoria è vuota se non c'è conoscenza...».

PIAZZA FONTANA

La Milano che non dimentica Pinelli domani in piazza con gli anarchici

Dopo i fischi di domenica a Diliberto e De Carolis manifestazione con Valpreda, Prc e i centri sociali

LUCA FAZZO
MILANO

Dopo la manifestazione ufficiale di domenica scorsa, disturbata dai fischi indirizzati al ministro della giustizia Diliberto e (giustamente) al presidente del consiglio comunale milanese De Carolis, domani sera — alle 21,30 in piazza Fontana — ci sono gli anarchici. Si tratta dell'ultima manifestazione di un trentennale poco sentito (Milano è sempre altrove), nonostante la straordinaria voglia di fare di Dario Fo e Franca Rame, gli unici che almeno sono riusciti a sbloccare la ritualità un po' mesta che da troppi anni accompagna il ricordo della strage.

Domani il rischio di incontrare in piazza le stesse persone di sempre è forte, e anche un po' bello. Ne sono consapevoli gli anarchici del Ponte della Ghisolfia che infatti hanno organizzato «una serata un po' diversa» in memoria di Giuseppe Pinelli, il ferroviere anarchico ucciso dalle finestre della questura di Milano nella notte del 15 dicembre '69 — per un «malore attivo», venne detto per chiudere l'istruttoria. Diversa è la performance teatrale preparata dalla Compagnia degli Stracci e già rappresentata al Festival di Volterra: «La scarpa di Pinelli a sorpresa», diversa vuole essere anche la conclusione della manifestazione che — dopo gli interventi di Mauro Decortes e di Pietro Valpreda — si trasferirà nei locali sotto sgombero del Deposito Bulk (via Sturzo 51). Andiamo al Bulk — spiega Decortes — perché ci sembra giusto contestare uno sgombero che inibisce l'azione di chi progetta qualcosa di alternativo». In piazza Fontana ci saranno anche i centri sociali e

Rifondazione comunista.

Ancora ieri Rifondazione, dopo la contestazione di piazza dell'altro giorno, ha attaccato Oliviero Diliberto, che dal palco aveva chiesto al (suo) governo di levare il segreto di Stato su tutte le stragi. «Viene da domandarsi come si concilia questa solenne affermazione — attacca Saverio Ferrari, coordinatore cittadino di Rifcom — con il regolamento varato attraverso un decreto dello scorso 7 agosto, e sottoscritto dallo stesso Diliberto, che prevede l'assoluta riservatezza per mezzo secolo di tutte le notizie che potrebbero «pregiudicare la sicurezza, la difesa nazionale e le relazioni internazionali». Se qualcuno non a torto ha letto i fischi diretti al ministro come l'ennesimo spiacevole episodio di un affare interno ai due partiti comunisti — e il Comitato Permanente Antifascista ha addirittura chiesto scusa ai milanesi per «le incoscienti contestazioni» — meritano una diversa valutazione i fischi diretti contro Massimo De Carolis. Gridavano in molti: due centri sociali, semplici cittadini che non hanno perso la memoria, Mario Capanna e anche Dario Fo. De Carolis, molto prima di salire sul palco per commemorare la strage di piazza Fontana, giusto trent'anni fa, fu uno dei leader del movimento reazionario chiamato «maggioranza silenziosa», e in seguito il suo nome comparve anche nella lista della P2. Contro quella presenza inopportuna ieri ha protestato anche il verde Basilio Rizzo, interrompendo un convegno su piazza Fontana organizzato a Palazzo Marino. Si è alzato e ci è restato a lungo sventolando un vecchio libro. La strage di stato.

ROMA, 14 DICEMBRE 1999 - ORE 15.00
SALA DELLA SACRESTIA - VICOLO VALDINA
Incontro sul tema

REGOLE DEL LAVORO E REGOLE DELLA RAPPRESENTANZA

La mancata approvazione della legge sulla rappresentanza sindacale, l'ultimo assalto referendario ai diritti del lavoro, le nuove regole sul diritto di sciopero.

Organizzano Progetto Diritti o.n.l.u.s., Centro ricerca ed elaborazione per la democrazia (Cred), Centro studi sulle trasformazioni economiche e sociali (Cestes), Ufficio Legale Nazionale Federazione delle Rappresentanze Sindacali di Base, rivista Proteo, Camera territoriale del lavoro e del non lavoro.

Sono invitati i componenti della Commissione Lavoro di Camera e Senato e le forze politiche e sindacali.

Partecipano Piero Bernocchi, Maria Rosaria Damizia, Riccardo Faranda, Giorgio Gardiol, Franco Giordano, Pierpaolo Leonardi, Franco Russo, Arturo Salerni, Luciano Vaspallo

Per informazioni: Associazione Progetto Diritti
tel. 06/3722328 fax 06/3723198
e-mail studiocarso236@mcclink.it

Tensione al corteo per il trentennale dell'attentato. Il procuratore D'Ambrosio: buona la proposta del Guardasigilli

Diliberto: stragi, via il segreto di Stato

Piazza Fontana, fischi al ministro. Che replica: triste vedere la sinistra ancora divisa

MILANO — Piazza Fontana, ieri pomeriggio. Il ministro di Grazia e Giustizia, Oliviero Diliberto, sceglie il trentesimo anniversario della strage alla Banca nazionale dell'agricoltura per fare «una proposta a tutto il governo di centrosinistra». E cioè per dire che «è tempo di togliere gli omisisti. Di cancellare i segreti di Stato». Si proclama «convinto», il ministro, che «i tempi siano maturi per consegnare alla storia le parole di verità su questi anni terribili». Parole accolte favorevolmente dal procuratore di Milano Gerardo D'Ambrosio: «È una buona proposta».

Ma quello sul segreto di Stato è il solo passaggio che la piazza non contesta a Diliberto. È l'unico che strappa un applauso più fragoroso dei cori di «venduto» e «Cossiga-bola» che finora hanno tenuto banco. Diliberto incassa la rabbia di chi presenta il conto a suon di fischi per la partecipazione al governo D'Alema, l'avviso della guerra in Kosovo o la vicenda Occhetto.

Trent'anni dopo la bomba del 12 dicembre '69, la piazza Fontana che contò 16 morti e 84 feriti ospita molto di più di una formale commemorazione. La tensione che si respira sotto il palco ricorda altri templi. E Diliberto non è fra il popolo dei contestatori. Lui sta dall'altra parte della «barricata»: glielo ricordano i fischi, appunto, che lo interrompono continuamente. Fino a fargli dire: «Restate tranquilli, cari compagni che gridate, perché non mi farò intimidire da voi dopo che per trent'anni mi hanno fischio i fascisti. E poi trovo triste che tutto ciò venga da una parte della sinistra che in un giorno come questo avrebbe dovuto essere tutta unita».

Durante il tragitto del corteo fra piazza della

Scala e piazza Fontana al Guardasigilli era stato chiesto un commento sull'assenza del sindaco milanese Gabriele Albertini, negli Stati Uniti per lavoro. «Parliamo del giocatore del Milan?», ha scherzato lui. Per aggiungere: «La sua decisione la giudicano i cittadini. Io sono qui e rispondo per me che, come lui, devo essere votato. Ciascuno giudicherà».

Ha dato spiegazioni anche sull'ultima delle polemiche che lo riguarda: la decisione di associarsi al procedimento disciplinare sul giudice Guido Salvini, che individuò in aderenti a Ordine Nuovo gli autori della strage di Piazza Fontana. «Ho ritenuto che bisognasse continuare a verificare se il comportamento del giudice fosse stato o meno corretto», ha detto Diliberto.

Che non esprima «alcun giudizio sul conto di Salvini».

Hanno espresso ben più di un giudizio, invece, i manifestanti che davanti all'ingresso della Bna hanno aperto «il fuoco» contro il presidente del consiglio comunale di Milano, Massimo De Carolis (FI), un nome fra i tanti della lista P2. Le parole d'ordine, dalla piazza, erano «Vattene, vergognati, il Comune non può essere rappresentato dalla P2». E Mario Capanna, memoria storica del '68, guidava la rivolta. De Carolis ha dovuto lasciare la piazza a metà delle celebrazioni. E da casa ha spiegato poi di essere «contento, perché sono ringiovanito di trent'anni». Fra chi non l'avrebbe invitato in piazza Fontana c'erano il Nobel Dario Fo e Franca Rame, organizzatori del *Treno della memoria*: partito ieri mattina da Brescia e atteso per oggi a Roma, dove alle tre del pomeriggio ci sarà l'ultima manifestazione di questo trentennale.

Giulio Fasanaro



FISCHI Mario Capanna (a sinistra) e Carlo Monguzzi dei Verdi protestano per la presenza sul palco del presidente del consiglio comunale Massimo De Carolis (AP)

LA SCHEDA

• CHE COS'È

Il segreto di Stato, che riguarda informazioni riservate raccolte su persone o su fatti, viene posto «a tutela di interessi fondamentali della Repubblica». È escluso solo per i reati di eversione dell'ordinamento e mafia. Attualmente è conservato in molte inchieste sulle stragi.

• I PROGETTI

In Parlamento negli ultimi anni sono stati presentati quattordici progetti di riforma del segreto: quasi tutti per renderlo temporaneo ed escluderlo in caso di terrorismo o strage.

• IL GOVERNO

Il disegno di legge (del 16 luglio) prevede la cessazione automatica del segreto dopo quindici anni o dopo trenta per ragioni di sicurezza militare e in altri casi particolari. Ma il segreto può essere mantenuto anche dopo se «eccezionali ragioni rendono atteso motivi che hanno determinato».

OGGI A ROMA

Dario Fo guida il treno della memoria: «Per non pagare dovevamo essere tifosi»

DAL NOSTRO MILITANT

BOLOGNA — «L'abbiamo chiamato "il treno della memoria e del dolore", ma vorremmo fosse il treno della conoscenza. Sulle stragi non bisogna cedere alla tentazione della sola commemorazione. Bisogna spiegare ai ragazzi le verità che non sanno. Se i giovani non conoscono, se la parte più viva della società non ha coscienza di trent'anni di storia italiana, allora è inutile illudersi di fare giustizia». Il premio Nobel Dario Fo riassume così il senso della «manifestazione viaggiante» che ieri, trent'anni dopo la bomba di piazza Fontana, ha toccato le città simbolo delle stragi più sanguinose: un treno speciale che ha portato famigliari delle vittime, artisti, studenti, operai e cittadini a sfilare per Brescia e Milano fino a Bologna e che proseguirà oggi per Firenze e Roma.

Il figlio Jacopo lo definisce «un grandioso corteo itinerante», che ad ogni stazione, si è caricato di sagome delle vittime (alla fine se ne conterranno 395), di militanti e di dimostranti, e di grandi arazzi su cui i giovani di 18 accademie hanno disegnato l'orrore delle bombe che insanguinarono piazza della Loggia, piazza

Fontana, la Questura di Milano, il treno «904», l'Italicus, Bologna, Ustica, fino a via Palestro e via dei Georgofili.

L'esordio, a Brescia: in piazza della Loggia, un alto-parlante ripete il discorso del sindacalista che, il 28 maggio 1974, fu interrotto dalla bomba dopo queste parole: «I neofascisti non

la, «il momento più bello per Franca Rame. Infine, piazza Fontana. I discorsi fischi, gli insulti. La moglie di Fo si stupisce della scia azzurra di Ombret Colli: «Ma è il colore del provincia?».

Alle 18.25 il «Treno della memoria» riparte per Bologna. E in carrozza tier banco il grande essent

«Ho telefonato Clinton per chi dergli l'espulsione di Albertini scierra Dario Fo. Mentre Manlio Mani, che nella strage di Brescia i perso la moglie non si capisce. «Quel sindaco non ha un minimo sensibilità istituzionale».

Fra strette, mano e analisi storico-giudiziarie arriva a Bologna Paolo Bolognesi, nome del famis



STAZIONE L'arrivo di Dario Fo a Milano (Ap)

riusciranno a fermare la democrazia con le bombe... come a Milano». Sono le 10.12, l'ora della strage. Il megafono urla: «È un attentato, lasciate la piazza». Poi le sagome che ricordano le 8 vittime sono al centro di un «passaggio della memoria» tra generazioni: 8 partigiani le consegnano a 8 ragazzi di oggi. Quindi tutti in treno verso Milano.

In Centrale, l'accoglienza è festosa: una «Banda degli ottoni» targata Leoncavallo suona «Bella ciao». Quindi, tutti in metrò fino alla Sca-

delle vittime, cienza, sotto la lapide, i Comuni che hanno sostenuto la manifestazione. La folla prima si plaude, poi lo interrompe. «E Bologna?». Il Comune non ha ancora aderito. I soli.

Ultimo mistero buio: «I

direzione delle Ferrovie

rivela Fo — ha preteso: mia moglie è malata e l'ungheia per questo treno

memoria delle stragi. Se

l'altro e colpa nostra, p

viaggiare da sola, com'era

vestire da sola».

Paolo Bolognesi

Concluse ieri le celebrazioni del trentesimo anniversario di piazza Fontana

Il corteo senza slogan delle vittime-manichino

A Roma il treno della memoria voluto da Dario Fo

ROMA (g.m.b.) — Le sagome di legno poggiano su piccoli carrelli con le ruote che, passando sui sampietrini del centro di Roma, sferragliano come i vagoni di un treno. Non ci sono slogan gridati, né canzoni nella manifestazione per la memoria e la verità sulle stragi. C'è solo questo sferragliare che ricorda alcuni dei luoghi dove furono sistemate le bombe. Da chi? La risposta è scritta e dipinta sui giganteschi arazzi realizzati da studenti delle accademie di tutt'Italia: fascisti, servizi segreti, apparati dello Stato. E, esattamente quanto negli anni '70 veniva gridato nei cortei, forse più per rabbia che per reale convinzione. Sembrava un po' troppo, allora. Poi si è scoperto che tutti i sospetti peggiori erano al di sotto della realtà. Si è saputo che la bomba di piazza Fontana fu sistemata con la supervisione di uomini dei Servizi americani. E che i carabinieri di Milano brindarono alla notizia dello stupro di Franca Rame da parte dei fascisti.

C'è un arazzo che ricorda quella brutta storia. L'ha ideato Dario Fo che, con Franca Rame, è uno degli organizzatori della manifestazione per la memoria e che ora s'affanna a tracciarne le sagome di legno per dare una forma e un ordine al corteo. Lungo capotreno nero e colbacco nero, il premio Nobel se la prende con un militante di Rifondazione comunista che regge una bandiera del partito: «Perché hai portato quella bandiera?», grida - mettila da parte. Non è di buon gusto in questa manifestazione. «E dove la metto?», chiede il militante di Rifondazione che, in effetti, con l'altra mano stava già reggendo un arazzo. Poi, imbarazzato, ripiega lo stendardo di partito.

A Firenze, dove ha fatto tappa prima di raggiungere Roma, il treno della memoria è stato salutato dal sindaco Leonardo Domenici e dall'ex magistrato Antonino Caponnetto che si è rivolto ai giovani: «Svegliatevi! ha detto - per dare corpo alla speranza e alla fiducia». C'era anche Adriano Sofri: «Da molto tempo non mi chiedo più se le cose servono o non servono. E questa è bellissima e giustissima». E c'era Giovanna Chelli, madre di Francesca, che ha perso il fidanzato nell'attentato di via dei



Il Dc9 di legno

A destra, Dario Fo con i manichini di legno raffiguranti le vittime delle stragi italiane, durante il corteo di ieri per le stragi di Roma. A sinistra, un altro momento del corteo: tra le sagome delle vittime quella del Dc9 dell'Itavia abbattuto a Ustica

La sosta di Firenze, con Domenici e Caponnetto Sofri: «Una cosa bellissima e giustissima»

Il premio Nobel e una delegazione dei familiari delle vittime sono stati ricevuti da Ciampi al Quirinale

sta chiedere dalle Ferrovie dello Stato 40 milioni per pagare il l'affitto del «treno della memoria».

La manifestazione giunge poco prima delle 18 in piazza Santi Apostoli. Ci sono molte persone che l'attendono, anche i genitori di Ilaria Alpi. «Questa manifestazione è come un funerale collettivo per questi morti che non trovano giusta sepoltura», dice Dario Fo. E ringrazia i giovani delle accade-

mia per quanto hanno fatto: «vorando per questa manifestazione hanno conosciuto le storie e le stragi di cui nella scuola italiana non si fa sapere nulla, le storie di gente che ha pagato con il proprio coraggio, proprio come gli Alpi e Giordana Masi».

Poco dopo Dario Fo e una delegazione dei familiari delle vittime sono stati ricevuti al Quirinale presidente Ciampi.

Il viaggio di Dario Fo con 400 morti di legno

Da Brescia, a Milano, a Bologna... Il treno delle stragi è partito

di LUCA FAZZO

Una gara di solidarietà per costruire e dipingere le sagome che rappresentano le vittime degli anni delle bombe

BOLOGNA — Pallida, disteso sul sedile del vagone, c'è Franca Rame. «Basta, è stata una fatica infernale, mi sono procurata persino un'ischemia cerebrale...». A Dario Fo, che è venuto a Bologna, mi è venuto un'idea: «fatti marciare le sagome di legno in una stanza».



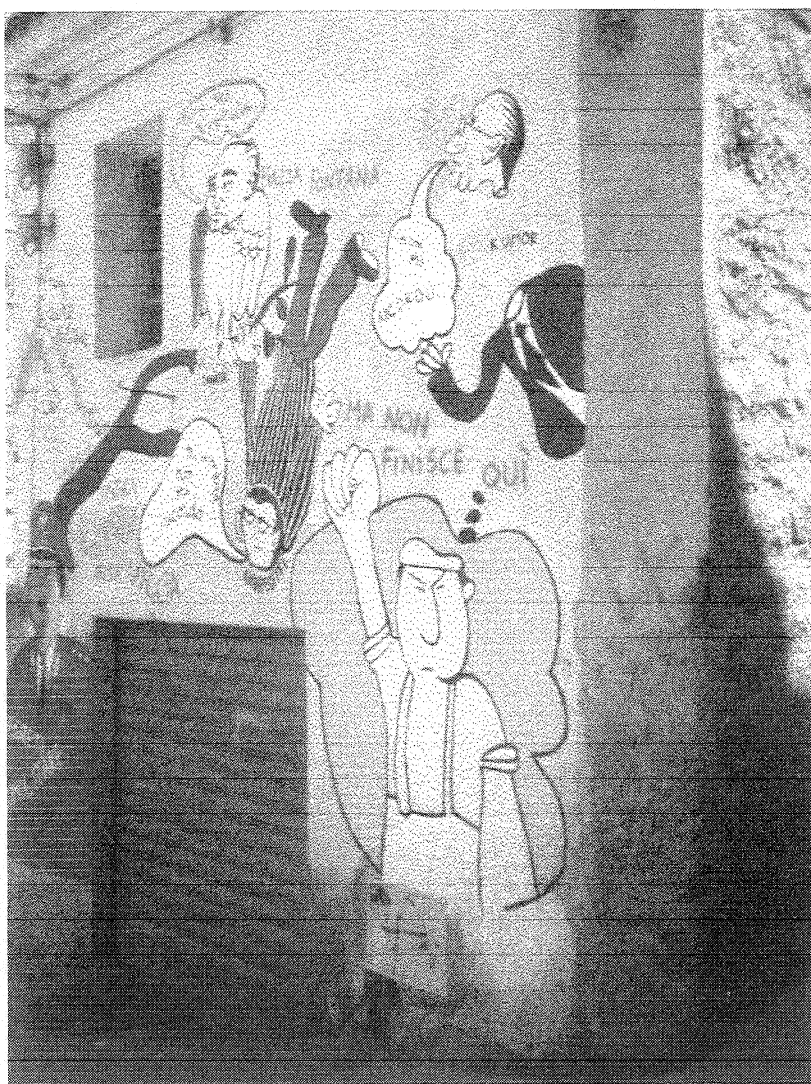
Alle spalle, il treno a vapore che ha fatto il corteo a Brescia e a Milano e che oggi aumentiamo di numero e abbiamo fatto un corteo a Bologna. Ma Dario Fo, ma in realtà se avessimo fatto davvero una sagra per ogni morto assassinato da questi anni, avrebbero dovuto essere il triplo.

Ad accendere di entusiasmo la Rame è il racconto di come in una marcia di settimane, un numero incredibile di persone si sia raccolto e abbia lavorato intorno a questa iniziativa. Ci hanno dato le loro vite, le loro storie, le loro lacrime. L'arica, per gli operai della cooperativa di Lomiano, vicino a Cesena, che hanno risposto al lavoro per quanto hanno fatto: «vorando per questa manifestazione hanno conosciuto le storie e le stragi di cui nella scuola italiana non si fa sapere nulla, le storie di gente che ha pagato con il proprio coraggio, proprio come gli Alpi e Giordana Masi».

Poco dopo Dario Fo e una delegazione dei familiari delle vittime sono stati ricevuti al Quirinale presidente Ciampi.

La manifestazione giunge poco prima delle 18 in piazza Santi Apostoli. Ci sono molte persone che l'attendono, anche i genitori di Ilaria Alpi. «Questa manifestazione è come un funerale collettivo per questi morti che non trovano giusta sepoltura», dice Dario Fo. E ringrazia i giovani delle accade-

mie per quanto hanno fatto: «vorando per questa manifestazione hanno conosciuto le storie e le stragi di cui nella scuola italiana non si fa sapere nulla, le storie di gente che ha pagato con il proprio coraggio, proprio come gli Alpi e Giordana Masi».



Murales d'Orgosolo (Sardaigne) à propos des « Stragi impuniti »

Traduction :

« Et ne pas faire de faux témoignages »

BOLOGNE

USTICA

PIAZZA DELLA LOGGIA

SECRET MILITAIRE

« Il me semble... Je ne me souviens pas. »

(Andreotti)

« Je ne me souviens pas... » (Tanassi)

PIAZZA FONTANA

« Je ne me souviens pas... » (Rumor)

« MAIS ÇA NE S'ARRETE PAS COMME ÇA »

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Textes

Dario FO, *Mistero Buffo*, Einaudi, Collezione Stile Libero, Torino, 1977 et 1997

Dario FO, *Mystère-Bouffe*, Dramaturgie, Paris, 1984

Dario FO, *Mistero Buffo*, Bertani, Verona, 1977

Dario FO, *Histoire du tigre et autres histoires*, (volume contenant également *Fabulage Obscène*), Dramaturgie, Paris, 1984

Dario FO, *Il teatro di Dario Fo: Storia della tigre e altre storie*, F.R. La Commune, Milano, 1981

Dario FO, *Il teatro di Dario Fo: Fabulazzo Osceno*, F.R. La Commune, Milano, 1982

Dario FO, *La Bibbia dei Villani*, (copione di scena), Festival Benevento Città Spettacolo, juillet 1996

Dario FO, *Lu Santo Jullàre Francesco*, Einaudi, Collezione Stile Libero, Torino, 1999

Vidéos

Dario FO, *Mistero Buffo Parte I et II*, Einaudi, Torino, 1997 (2 cassettes vidéo)

Dario FO, *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, Torino, 1999 (1 cassette vidéo)

Autres textes de Dario Fo:

Teatro politico di Dario Fo, Compagni senza censura 1, Mazzotta, Milano, 1970

Teatro politico di Dario Fo, Compagni senza censura 2, Mazzotta, Milano, 1973

Dario FO, *Le commedie di Dario Fo V (Mistero Buffo, Ci ragiono e canto)*, Einaudi, Torino, 1977

Autres «monologues de jongleur»:

Dario FO, *Poer Nano* (avec des dessins de Jacopo Fo), Ottaviano, Perugia, 1976

Dario FO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Giunti Editore, Firenze, 1992

Dario FO, *Johan Padan à la découverte des Amériques*, Dramaturgies, Paris, 1995

Dario FO, *Dario Fo recita Ruzzante*, (copione di scena), Sala di Cesenatico, janvier 1995

Comédies et spectacles sur l'histoire du terrorisme et des « stragi di Stato »:

Dario FO, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino, 1974

Dario FO, *Mort accidentelle d'un anarchiste* (suivi de *Faut pas payer!*), Dramaturgie, Paris, 1978

Dario FO, *Pum! Pum! Chi è? La polizia?*, Bertani, Verona, 1974

Dario FO, *Marino libero! Marino è innocente!*, Einaudi, Torino, 1998

Monologues sur la « condition des femmes » (joués par Franca Rame):

Dario FO et Franca RAME, *Tutta casa, letto e chiesa*, F.R La Commune, Milano, 1980

Dario FO et Franca RAME, *Venticinque monologhi per una donna*, in *Le Commedie di Dario Fo VIII*, Einaudi, Torino, 1989

Dario FO et Franca RAME, *Récits de femmes et autres histoires*, Dramaturgie, Paris, 1986

Dario FO et Franca RAME, *Sesso? Grazie, tanto per gradire...*, in *Le Commedie di Dario Fo e Franca Rame XIII*, Einaudi, Torino, 1998

Ouvrages critiques (sur Dario Fo ou de Dario Fo)

Lanfranco BINNI, *Attento te...! il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975

Marina CAPPA et Roberto NEPOTI, *Dario Fo*, Gremese, Roma, 1982, édition revue en 1997

Bernard DORT, *Théâtre en jeu ; essais de critique 1970-78*, Seuil, Paris, 1979, « Pour Dario Fo », p 201-215

Dario FO, *Le Gai savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990

Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987

Dario FO et Luigi ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, Laterza, Bari, 1990

Dario FO, *Fabulazzo ; il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi 1960-1991*, Kaos Edizioni, Milano, 1992

Claudio MELDOLESI, *Su un comico in rivolta ; Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma, 1978

Marisa PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione ; poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma, 1996

Paolo PUPPA, *Il teatro di Dario Fo ; dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia, 1978

Chiara VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, édition revue en 1997

Articles sur Dario Fo

Josiane CHAUDERON et Olivier-René VEILLON, « La langue du tigre », *Théâtre Public* n°39, 1981, p 52-55

Bernard DORT, « Dario Fo: un acteur épique », *Travail Théâtral* n°15, 1974, p 112-117

Alain GIRAULT, « Le comique populaire », *Théâtre Public* n°13, 1976, p 8-14

José GUINOT et Jean-François RIBES, « Le métier d'acteur, paradoxe du théâtre politique », en annexes de *Mystère Bouffe*, Dramaturgie, Paris, 1984 ou dans *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983

Jacques JOLY, « Le théâtre militant de Dario Fo », *Travail Théâtral* n°14, 1974, p 2-29

Jean-Pierre LEONARDINI, « De l'usage de Fo », *Théâtre Public* n°24, 1978, p 39-41

« Culture populaire et travail militant: Dario Fo et le collectif La Comune », *Les Cahiers du cinéma* n°250, 1974, p 11-25

Théâtre: ouvrages et études

Bertold BRECHT, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1978

Peter BROOK, *L'espace vide*, Le Seuil, Paris, 1977

Michel CORVIN, *Lire la comédie*, Dunod, Paris

André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Saint Genouph, 1992

Jerry GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne, 1971

Denis GUÉNOUN, *L'exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*, Edition de l'Aube, Collection Monde en cours, Marseille, 1992

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996

Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996

Fernandino TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna, 1997

Sur le théâtre médiéval des jongleurs:

Luigi ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma, 1988

Edmond FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Slatkine, Genève, 1987

Allardyce NICOLL, *Lo spazio scenico*, Bulzoni, Roma, 1999

Ouvrages divers:

Sur la culture populaire médiévale et sacrée :

Mikhaïl BAKHTINE, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard, Collection Tel, Paris, 1970

Carlo LAPUCCI, *La Bibbia dei poveri, Storia popolare del mondo*, Garzanti, A. Vallardi, Milano, 1995

Evangelies apocryphes, réunis et présentés par France QUÉRÉ, Seuil, Collection Sagesses, Paris, 1983

Sur François d'Assise:

Chiara FRUGONI, *Saint François d'Assise, La vie d'un homme*, Hachette Littératures, collection Pluriel, Paris, 1999

Jacques LE GOFF, *Saint François d'Assise*, Gallimard, Paris, 1999

Autres:

Henri BERGSON, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1940

La Bible, Ancien et Nouveau Testament, Société biblique française, Paris, 1978

Bernard DUPRIEZ, *Gradus, Dictionnaire des procédés littéraires*, 10/18, Paris, 1984

Gianfranco FOLENA, *Il linguaggio del caos, Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Edizione Bollati Boringheri

Antonio GRAMSCI, *Textes*, Messidor/ Editions sociales, Paris, 1983

Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, Paris, 1978

Sources des illustrations

Illustration de couverture : Dessin de Dario Fo, « Jongleur », extrait de *Fabulazzo*, Kaos Edizioni, 1992, p 136

Première partie : photographie, Dario Fo dans *Mistero Buffo* (années 70), extraite de Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, 1977

I Photographie, *Mistero Buffo* au Palalido en 1975, extraite de C. Valentini, *op.cit.*

II Photographie, Dario Fo dans *Mistero Buffo* (années 70), extraite de l'article de B.Dort, « Dario Fo : un acteur épique », *Travail théâtral* n° 15, 1974

Page 37 : Photographie, Dario Fo dans *Mistero Buffo* à la Palazzina Liberty à Milan en 1975, extraite de C. Valentini, *op.cit.*

Deuxième partie : dessin de Dario Fo, extrait de *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, 1999

I Photographie, Dario Fo dans *Lu Santo Jullare Francesco* à Spolète en 1999, extraite de la Plaquette du Festival des Deux Mondes, Spolète, juillet 1999

II Photographie, Dario Fo, photo de couverture de *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, 1999

Page 102 : Photographie, Dario Fo, extraite de *Fabulazzo*, Kaos Edizioni, 1992, p 5

Troisième partie : Photographie, manifestation, Rome, décembre 1999, photo personnelle

Page 129 : Illustrations extraites de *Mistero Buffo*, Einaudi, 1997, p 13 et p 18

Page 132 : Photo de presse, Dario Fo dans *Lu Santo Jullare Francesco* à Spolète, juillet 1999

- I Illustration extraite de *Mistero Buffo*, Einaudi, 1997, p107
Photographie, toile de fond *Lu Santo Jullare Francesco*, Teatro Verdi de Pise, février 2000, Photo personnelle
- II Dessin de Dario Fo, *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, 1999
Fresque de Giotto, extraite de J. Legoff, *Saint François d'Assise*, Gallimard, 1999
- III Dessin de Dario Fo, *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, 1999
Fresque de Giotto, extraite de *Assise, art et histoire dans les siècles*, Plurigraf, Terni, 1974
- IV Dessin de Dario Fo, *Lu Santo Jullare Francesco*, Einaudi, 1999
- V Dessin de Dario Fo, *ibidem*
- VI Manifestation, Rome, décembre 1999, photo personnelle
Photo de presse, journal *La Repubblica*, 14 déc. 1999
- VII Photos personnelles, Rome, déc. 1999
- VIII Photos personnelles, Rome, déc. 1999
- IX Photo personnelle
Photo de presse, journal *La Repubblica*, 13 déc. 1999