



Usage de l'Histoire dans le théâtre de Dario Fo. Jeux et enjeux

Brigitte Urbani

► To cite this version:

Brigitte Urbani. Usage de l'Histoire dans le théâtre de Dario Fo. Jeux et enjeux. Dérision et démythification dans la culture italienne, Jean Gonin et Marie Viallon, Nov 2001, Lyon, France. pp.255-274. hal-02554493

HAL Id: hal-02554493

<https://amu.hal.science/hal-02554493>

Submitted on 25 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

USAGE DE L'HISTOIRE DANS LE THÉÂTRE DE DARIO FO JEUX ET ENJEUX

Le nom de Dario Fo est lié au filon du théâtre politique, engagé, militant, voire propagandiste, un théâtre mettant en scène l'actualité la plus immédiate et la parodiant. Le public français songe aussitôt à des comédies devenues de grands classiques, jouées chaque année au festival *off* d'Avignon ou en tournées régulières à travers l'hexagone – *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970), *Faut pas payer ! (Non si paga ! non si paga !)*, 1974) – ou à des séries de sketches de type féministes comme ceux élaborés en collaboration avec Franca Rame. Or un spectacle comme *Mistero buffo*, qui pendant plus de vingt ans connut un franc succès en Italie et à l'étranger et valut à son auteur-interprète une renommée internationale, est un spectacle médiéval à caractère historique. C'est précisément avec ce chef-d'œuvre, dont l'action est située dans le passé, que Dario Fo est devenu véritablement célèbre.

En effet, à côté de comédies très profondément ancrées dans l'actualité de notre temps comme *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969), *Il Fanfani rapito* (1975), *Clacson trombette e pernacchi* (1981), *Il Papa e la strega* (1990), ou encore *Zitti stiamo precipitando* (1990), à côté d'autres spectacles qui peuvent apparaître à une première lecture comme de purs exercices de divertissement – les premières comédies de type « borghese » comme *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), ou les saynètes de la série du *Teatro comico* (1962) – Dario Fo s'est diverti à projeter l'action d'un nombre non négligeable de spectacles plusieurs siècles en arrière : dans un Moyen Âge entendu au sens large avec *Mistero buffo* (1969)¹, au temps de la première croisade avec *Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era* (1985)², au XIII^e siècle avec *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999)³, entre la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e avec *La colpa è sempre del diavolo* (1965)⁴, au temps des grandes découvertes avec *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963)⁵ ou *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991)⁶, à la fin du XVI^e siècle avec *Il diavolo con le zinne* (1997)⁷, au début du XVII^e avec *Quasi per caso una donna : Elisabetta* (1984)⁸. Il a d'ailleurs commencé sa carrière d'auteur-acteur avec une vaste fresque 'contre-historique', *Il dito nell'occhio* (1953), série de sketches où les moments les plus célèbres de l'Histoire étaient revisités, qui fut immédiatement suivie d'un second spectacle à grand succès, *Sani da legare* (1954), où de la même façon était revisitée l'actualité. Car la limite entre Histoire diachronique et actualité est illusoire : des pièces comme *La signora è da buttare* (1967), *Storia della tigre* (1979) ou toutes celles citées plus haut sont tout aussi historiques que les spectacles dont l'action est projetée dans le passé. Enfin il est vrai que le théâtre de Dario Fo est souvent un « théâtre d'occasion » ; mais les meilleures de ses pièces⁹ dépassent largement l'événement ponctuel qui les a fait naître. Leur dimension et leur portée justifient tout à fait que l'on en parle dans le cadre de ce colloque.

J'essaierai donc de montrer quelle démythification – et même souvent quelle démystification – veut opérer Dario Fo en situant maints spectacles dans un passé reculé, par quels procédés il y parvient, et dans quel but. Le corpus de cette communication se limitera

¹ *Le commedie di Dario Fo*, éd. cit., vol. V, 1977, pp. 5-171.

² *Ibidem*, vol. XI, 1997, pp. 5-103.

³ Torino, Einaudi, 1999, 139 p.

⁴ *Le commedie di Dario Fo*, éd. cit., vol. II, 1974, pp. 209-322.

⁵ *Ibidem*, pp. 1-86.

⁶ Firenze, Giunti, 1992, 119 p.

⁷ Torino, Einaudi, 1998, 187 p.

⁸ *Le commedie di Dario Fo*, éd. cit., vol. XI, 1997, pp. 193-282.

⁹ Car il faut reconnaître que la production est de qualité inégale.

aux textes actuellement disponibles dans le commerce¹⁰. Dans le cas de pièces en dialecte (*Mistero buffo*, *Johan Padan*, *Lu Santo Jullàre Francesco*, *Il diavolo con le zinne*), les citations seront empruntées à la traduction de Dario Fo lui-même (les éditions sont bilingues).

La démythification / démystification essentielle, au cœur des spectacles “historiques” de Dario Fo, est celle de la culture telle qu’elle est enseignée à l’école, qu’il s’agisse de l’histoire événementielle, de l’histoire de la littérature ou de l’histoire religieuse. Il va de soi que, tout au long de mon exposé, en spectatrice “bon public” je me placerai du côté de Dario Fo, en vertu du pacte de lecture nécessaire à la pleine jouissance d’un spectacle. Ce qui ne veut pas dire bien sûr que je partage à cent pour cent son interprétation de l’histoire de notre culture occidentale.

Dès son premier véritable spectacle, *Il dito nell’occhio*, Dario Fo se range contre l’Histoire telle que la présentent les livres, où sont grandies les figures des chefs et complètement occultés “les obscurs, les sans grade”, plus généralement le peuple. Il offre au public une série de tableaux allant de la prise de Troie à l’Italie fasciste en passant par Napoléon, Garibaldi, etc., qui démythifient le héros de la prise de Troie (l’invention du cheval serait due en réalité à un petit soldat), les grands chefs d’armée (Napoléon et Nelson se disputent sottement), le pouvoir (un voleur de poules confond l’aigle impérial avec un poulet).

L’importance d’une histoire parallèle, conduite par le peuple mais occultée par l’histoire officielle, est très joliment mise en scène dans *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* où le protagoniste, un Padouan rusé et débrouillard monté en toute hâte sur l’un des navires de la quatrième expédition de Christophe Colomb, échappe à un naufrage et, pour sauver sa peau et atteindre la Floride, où il sait qu’est établie une garnison espagnole, gagne la confiance des Indiens. Nouvel Abraham, à l’issue de son périple il est à la tête d’une troupe de plus de cinq mille indigènes à qui il a tout appris : à monter à cheval, à fabriquer des feux d’artifice, à chanter des cantiques chrétiens. Mais comme l’accueil qu’ils reçoivent des Espagnols est loin d’être celui qu’ils attendaient, Johan devient le chef de la résistance indienne et parvient non seulement à éliminer les colons implantés là, mais encore à empêcher toute nouvelle installation d’Espagnols en Floride. Le texte de la jaquette de l’édition Giunti souligne le côté authentique du fond historique de l’intrigue : « Ben poco vi si trova di inventato. Ogni dettaglio, anche il più minuto, è rigorosamente storico, che si tratti dei nomi dei condottieri spagnoli o del modo con cui gli indigeni spennano i tacchini ». Le texte est fondé sur une vérité : qu’il fut extrêmement ardu pour les Espagnols de conquérir la Floride, à tel point qu’ils abandonnèrent un temps l’entreprise. Johan Padan cite les noms des *condottieri* qui débarquèrent là et ne rentrèrent jamais au pays, car ses hommes et lui les firent disparaître : Panfilo Narvaèz, Luca Vasques de Ayllon, Michel Vasques de Ayllon, Hernando de Soto,

¹⁰ Le théâtre de Dario Fo est disponible chez Einaudi, qui a ce jour a publié treize volumes rassemblant chacun au moins trois comédies (titre d’ensemble : *Le commedie di Dario Fo*). Quelques autres pièces ont fait récemment l’objet de publications séparées, soit chez Einaudi, soit chez d’autres éditeurs. Car les premières éditions des textes des différents spectacles sont introuvables aujourd’hui dans le commerce.

Parmi les monographies sur Dario Fo encore disponibles dans le commerce, citons Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, 198 p. (republiation en 1998 avec un chapitre supplémentaire d’“aggiornamento”) ; Lanfranco Binni, *Dario Fo*, Firenze, la Nuova Italia, “Il castoro”, 1977, 101 p. ; Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997 (1^a ed. 1982), 159 p. ; Marisa Pizza, *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, 471 p. J’ai moi-même publié trois études sur Dario Fo dans les numéros 1, 7 et 11 de « Théâtres du Monde » (Revue de l’ARIAS, Publications de l’Université d’Avignon), en 1991, 1997 et 2001.

Luis Cancel Balvastro, Tristan de la Luna... ; si bien que Charles Quint cessa d'envoyer des navires dans cette région.

Dans *Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era*, nous voyons les moines des fiefs lombards de Oddo d'Angera et de Omobono de Travedona profiter des discordes puis du départ à la croisade de leurs tyrannaux respectifs pour éduquer les populations et les ériger en libres communes. Dans *La colpa è sempre del diavolo*, est mise en scène (entre autres péripéties) une révolte – manquée – de « comunitardi » hérétiques contre le duc de Milan. Ce thème de la force potentielle des peuples est très fortement mis en avant par l'auteur qui affirme avoir fait des recherches et des découvertes étonnantes, alors qu'il travaillait aux monologues de *Mistero buffo*. Il explique par exemple que l'histoire de la lutte des Communes d'Italie du Nord contre Frédéric Barberousse est riche en rebondissements et en faits exceptionnels ; et il cite le cas d'Alessandria, fondée par une population de petits artisans qui, en utilisant leurs outils de travail comme armes, réduisirent l'armée de l'Empereur à une maigre troupe d'éclopés : ils jetèrent de la chaux vive dans le fossé rempli d'eau qui entourait la forteresse au moment où hommes et chevaux le traversaient, puis inondèrent le camp impérial en ouvrant des écluses.

Non gli [à l'Empereur] restò che la ritirata. Così, raccolti quei quattro stracci, anche di uomini, che gli rimanevano, abbandonando al loro destino quelli che non ce la facevano a muoversi, l'Imperatore se ne andò bel bello verso la val di Susa [...] E lì si rintanò per tutta l'estate a leccarsi le ferite.

Quello che è avvenuto in seguito (battaglia di Legnano, pace di Venezia col Papa Alessandro che glielo mette in quel posto ai Comuni, ecc.) lo sanno tutti, ma pochi sanno come siano andate le cose in verità¹¹.

Dans un passage de *Mistero buffo*, il raconte la révolte des « comunitardi » de Lombardie, matée grâce à l'aide des troupes du Pape Boniface VIII, lesquelles, en partance pour la Croisade, firent un large, très large détour. Mais de cela aucune trace dans les livres d'école, écrit-il (avec, il faut l'admettre, une bonne dose de parti pris) car : « Chi organizza la cultura ? Chi decide cosa insegnare ? Chi ha interesse a non dare certe informazioni ? Il padrone, la borghesia »¹².

De même le spectacle sur Saint François d'Assise, *Lu Santo Jullàre Francesco*, est écrit à partir d'une base authentique qui n'est pas, dit-il, l'histoire officielle édulcorée imposée au XIV^e siècle par Bonaventura di Bagnoregio : « Del testo che vi vado a recitare non esiste nessun documento scritto ; mi sono permesso con grande incoscienza di ricostruirlo attraverso le testimonianze e le cronache del tempo. »¹³

Tout le spectacle *Mistero buffo*, dans les multiples prolongements qu'il a connus ensuite (Dario n'a cessé pendant des années de poursuivre ses recherches et de varier les textes) est une apologie de la culture populaire, représentée par la figure du jongleur : non pas le bouffon

¹¹ Dario Fo, « Organizzazione della guerriglia nel Medioevo (a proposito di *Mistero buffo*) » in : Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta, Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 131. Histoire d'Alexandrie : pp. 121-131. Selon Fo, la période des Communes avait représenté, en Italie, « un movimento di libertà repubblicana, democratica ; forse uno dei periodi più alti, senza voler fare del campanilismo o dello sciovinismo della storia (*Ibidem*, p. 112). « Ma la storia, si sa, la scrivono i padroni, e così il popolo ci fa sempre la parte del coglione ! » (*Ibidem*, p. 133).

¹² *Mistero buffo*, p. 110. « La cultura è sempre stata di classe. Cos'è la cultura ? È una visione politica del mondo : è un modo di parlare [...] È scegliere un contenuto piuttosto che un altro, dare una forma piuttosto che un'altra. » (Dario Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos edizioni, 1992, p. 48).

¹³ *Lu Santo Jullàre Francesco*, p. 6.

aristocratique qui amuse la cour du prince, mais celui qui se produit sur les places publiques et raconte de féroces histoires satiriques avec sa langue acérée¹⁴.

Les éditions de *Mistero buffo* s'ouvrent sur le script d'un "cours de littérature" ou plutôt de "contre-littérature", de Fo au public, qui donne le ton à l'ensemble du spectacle. Il s'agit de l'interprétation "exacte" du *contrasto* médiéval *Rosa fresca aulentissima*, dont l'auteur ne serait pas l'aristocratique et intellectuel Cielo d'Alcamo que l'on dit, mais le jongleur populaire Ciullo d'Alcamo (Ciullo étant un "nome d'arte" quelque peu "pesante" comme s'en donnaient couramment les jongleurs, puisqu'en dialecte lombard le terme désignerait le sexe masculin), dont le sujet ne serait pas un fin dialogue allégorique entre une jeune fille riche et un jeune noble, mais entre un collecteur d'impôts et une lavandière, où le jeune homme, en termes codés mais tout à fait clairs pour l'époque, dit à la jeune fille qu'il est tombé amoureux de son postérieur en la voyant laver à la rivière, et qu'il veut à tout prix conclure¹⁵. Un texte que de Dante à Croce et au-delà, dit Dario Fo, la culture officielle, faute de le comprendre, a accaparé, a volé à la culture populaire¹⁶.

Dans bien des écrits ou des interviews, il tempête contre les mauvaises interprétations émises par les professeurs, incapables de percevoir la dimension ironique et satirique d'un texte théâtral, pour la simple raison que, non formés au théâtre, ils n'envisagent pas le rôle de la gestuelle, laquelle, par ses mimiques, ses clins d'œil, les variations de tons, donne le vrai sens du texte – en un mot, ils n'imaginent pas les "exercices de style" que peut réaliser l'acteur autour d'un même texte. Et donc ils effectuent de magistraux contre-sens, et attribuent au camp des officiels cultivés ce qui en réalité appartient au camp du prolétariat¹⁷.

D'où aussi son besoin de redresser des interprétations erronées relatives à Shakespeare – un grand modèle pour Dario Fo¹⁸. Il s'en explique longuement, à plusieurs reprises, à propos de *Hamlet*, une pièce située – ce n'est pas un hasard – plusieurs siècles en arrière, dans un Danemark médiéval. Ce sont les aristocrates et les bourgeois romantiques, affirme-t-il, qui ont fait d'Hamlet le beau héros ténébreux qui fait battre le cœur des spectatrices. En réalité Hamlet

è un personaggio che attraverso le parole e la didattica cerca di non prendere mai posizione. È uno che si suicida, alla fine, è uno che manifesta impotenza sessuale [...] è l'intellettuale marcio e vigliacco che trova tutti i modi, tutte le scuse per non prendere mai posizione. È un personaggio negativo e invece viene sempre portato dalla borghesia come il principe dorato, il principe dolce, che non sa, che ha dubbio, la malinconia dolce e tenebrosa, eccetera. Una lettura cruda e parodistica dell'Amleto, così come Shakespeare lo sottolineava, un grassoccio mammone con le efelidi di chi non scopa mai, è accuratamente evitata perché è anche una critica all'intellettuale di corte di allora : perché Amleto è un intellettuale, prima di essere un principe, è chiaro¹⁹.

La démystification concerne aussi l'histoire religieuse et sa collusion avec l'histoire politique.

¹⁴ *Mistero buffo* è un acte de « ribellione alle regole imposte dall'uso di tradizione della cultura ». Fo manifeste la même attitude antiacadémique que les étudiants. (C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 98).

¹⁵ Dario Fo reprend à son compte une interprétation avancée, dit-il, par « un certo Toschi e un altro che si chiama De Bartolomaei » (*Mistero buffo*, p. 6).

¹⁶ Cf. les trois spectacles *Ci ragiono e canto* (1966, 1969, 1973) qui démontrent bien que la chanson populaire est véritablement texte d'auteur à forte valeur culturelle, politique et humaine. Dario Fo va jusqu'à affirmer : « La storia della latteratura è la storia della violenza della classe dominante verso la cultura del popolo. » (*Fabulazzo*, cit., p. 34).

¹⁷ Cf. Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Bari, Laterza, 1990, pp. 128-130.

¹⁸ Shakespeare est le premier auteur que Dario Fo ait étudié avec attention au lycée. A quatorze ans, il connaissait des passages entiers d'*Hamlet*, du *Roi Lear*, de *Richard III*. (*Ibidem*, p. 50).

¹⁹ *Fabulazzo*, cit., p. 48. Cf. également *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1979, pp. 72-73.

Les textes de *Mistero buffo* dénoncent l'exploitation des pauvres sous le manteau de la volonté divine. Témoin l'extraordinaire (très connu) texte de *La nascita del villano*²⁰, où, reprenant un texte du jongleur médiéval Matazone da Caligano, Fo poursuit le récit de la Genèse biblique et justifie satiriquement par un mythe grotesque l'existence de classes sociales fortement tranchées et la sujétion des pauvres aux riches. Le vilain, explique-t-il, a été créé pour soulager l'homme des durs travaux de la ferme et des champs : de son doigt miraculeux Dieu a fécondé un âne qui, au bout de neuf mois, a mis bas, d'un pet magistral, « il villano puzzolente ».

Dario Fo restitue les grands personnages de l'histoire sainte au peuple dont ils sont directement issus. « Anche del fatto religioso, del sentimento religioso, si dà un quadro storico che dimostra il processo di mistificazione operato nel corso dei secoli dalle classi dominanti che hanno fatto del dramma umano (oltreché “divino” per i credenti) della Passione l'oggetto di una liturgia, staccata ormai dalla realtà » écrit-il dans la préface d'une édition de *Mistero buffo*²¹. Les textes de la passion de *Mistero buffo* mettent en scène une Marie qui, en toute innocence, se promène en ville avec son amie Giovanna au moment précis où Jésus est mené au calvaire. Sa voisine Amelia veut la faire rentrer chez elle pour qu'elle n'assiste pas à la scène, et met en avant qu'il est temps de « mettere l'acqua sul fuoco per la minestra »²². On la voit aussi, au pied de la croix, pathétique, qui insulte la sentinelle et grimpe de force à l'échelle pour décrocher son fils, lequel la prie de rentrer à la maison (« va a casa, mamma, ti prego »)²³. Rien d'irrévérent dans ces scènes, en dépit de ce qu'a pu en penser la censure catholique, mais une gigantesque humanité. Charmante est la scène des Noces de Cana où le Christ change l'eau en vin en claquant des doigts, et insiste pour que sa mère en boive un peu (« Ma no, mamma, non ti può far male, ti porterà solamente un po' di allegria ! Non ti può far male, questo vino, è vino schietto questo, è vino buono... l'ho fatto io!... »²⁴).

De même le Saint François de Dario Fo est un très joyeux compagnon un peu fou, qui adore raconter des histoires, un « grande giullare » qui ose se moquer lourdement du Pape en prenant ses paroles à la lettre (il se roule dans une porcherie, puis, tout souillé et malodorant, va troubler un banquet donné par le pontife), fécond en de trouvailles drôles pour faire passer son message.

Les textes font ainsi apparaître une dichotomie au sein de la Trinité : un Dieu le Père qui protège les riches et un Fils tout entier du côté des pauvres, capable de leur insuffler l'Esprit Saint (la parole). C'est Dieu le père qui a créé le vilain, mais c'est Jésus-Christ qui a créé le jongleur, comme le raconte l'autre très célèbre texte qu'est *La nascita del giullare*²⁵ : le jongleur est né quand le seigneur féodal a tout pris au paysan, sa terre, ses bêtes, et a violé sa femme sous ses yeux et ceux de ses enfants. Jésus, qui par hasard passait par là, a voulu aider le malheureux : il lui a fait don de la parole, une parole coupante comme un couteau.

L'autre très célèbre texte qu'est la rencontre de Boniface VIII et du Christ, l'un soufflant sous le poids de sa tiare, de son lourd manteau brodé de pierreries et de sa crosse, l'autre portant sa croix sur le chemin du calvaire, démystifie féroce la trahison dont sont coupables les représentants de l'Église. Dérison de l'hypocrisie du Pape qui, afin de se faire bien voir, se précipite pour aider le Christ à porter sa croix, et démystification du pouvoir illicite que le Pape s'arroge, puisque, Boniface finit par recevoir du Christ... un coup de pied :

Cristo!!! Una pedata a me ?! Bonifacio! Il Principe! Ah, bene... canaglia... malnato... Oh se lo sapesse tuo padre... disgraziato ! Capo degli asini! Senti, non ho paura a dirtelo che mi fa piacere

²⁰ *Mistero buffo*, pp. 84-97.

²¹ *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 13.

²² *Maria*, in *Mistero buffo*, pp. 136-145.

²³ *Maria alla croce*, *Ibidem*, pp. 160-171.

²⁴ *Mistero buffo*, p. 66.

²⁵ *Ibidem*, pp. 72-83.

vederti inchiodato : che oggi giusto mi voglio ubriacare, voglio togliermi il piacere di ballare... ballare ! Andare a puttane ! [...]»²⁶

Explications en paratexte ou insérées au beau milieu des scènes pour démythifier, dérision pour démystifier. La dérision implique certains procédés de comique. Les procédés démythifiants chez Dario Fo présentent plusieurs constantes.

La dérision démystificatrice s'opère généralement par le grotesque, l'absurde, les anti-héros, la contre-vérité réductrice, bref toute la série des ficelles qui tissent le réseau du monde extravagant et tragi-comique de notre auteur-acteur.

En effet l'Histoire, dans les œuvres que nous avons prises en considération, est toujours vue par le biais de personnages qui sont des anti-héros, des "petits", des "pas beaux"²⁷, ou bien elle est filtrée par la médiation du théâtre dans le théâtre.

Johan Padan est un protagoniste à la fois héroïque (il gagne à sa cause toute une partie des "Indes" et devient le chef d'une résistance armée et victorieuse) et anti-héroïque : il s'avoue plutôt laid, lâche, menteur. Piero d'Angera, du moins tout au long du premier acte de *Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era*, est d'une si grande naïveté et tellement hors du monde qu'il s'envole pour de bon en ses moments de ravissement, au point de se cogner la tête contre le plafond de l'église ou de risquer de s'embrocher à la flèche du clocher. Le personnage qui semble tirer les ficelles de *La colpa è sempre del diavolo* est un diable nain, alors que le Duc de Milan, Giangaleazzo, est un demeuré, couard et hystérique ; et c'est à travers le regard compatissant de ce "bon diable" – mais diable tout de même – que sont vus les cathares et leur injuste condamnation. La véritable protagoniste (ou presque) de *Il diavolo con le zinne* est Pizzocca, la brave servante du juge Alfonso de Tristano : une vieille fille laide, maigre et plate, qui ne cesse d'invoquer de façon comique les saintes martyres (« Santa Geltrude violata dai turchi ! », « Santa Agata dalla tetta tagliata ! ») et se mêle délibérément de tout ce qui touche à son bon maître.

De même, bien des scènes de *Mistero buffo* mettent au premier plan de "petits" protagonistes. La dernière Cène du Christ est évoquée par un Fou qui joue au cartes avec des amis dans la pièce à côté ; la crucifixion est vue du côté des crucifieurs (qui ont du mal à viser l'emplacement des trous), puis encore du Fou qui a combiné un marché avec les gardiens (il veut détacher le Christ tant qu'il est encore vivant et le remplacer par le corps de Judas qui s'est pendu là, tout près)... La résurrection de Lazare est vécue en direct par un spectateur qui n'a pas pu voir le dernier miracle du Christ (il y avait trop de monde) et ne veut pas manquer celui-là. Les noces de Cana sont racontées par un ivrogne qui coupe plusieurs fois la parole à un ange, qui lui-même s'apprêtait à raconter une histoire « vraie » (« Buona gente, tutto quello che vi andremo a raccontare sarà tutto vero, tutto incomincia dai libri e dai vangeli... », répète l'Ange, excédé²⁸), lui arrache une plume, deux plumes, et le menace de le plumer tout entier s'il ne lui cède pas la place : alors seulement l'ivrogne peut raconter son histoire, non point l'histoire officielle, trop solennelle, mais la véritable histoire, chaleureuse et vivante, du miracle de l'eau changée en vin²⁹.

²⁶ *Ibidem*, p. 118.

²⁷ Et non des "grands pas beaux" comme le fait par exemple Bernard Shaw – qui fut un des maîtres de Dario Fo – dans *César et Cléopâtre*.

²⁸ *Mistero buffo*, p. 58.

²⁹ C'est là un expédient courant de l'ensemble du théâtre de Dario Fo. Dans *Storia della tigre* les luttes communistes de la Chine sont vues par un soldat blessé de l'armée chinoise, abandonné à sa gangrène et sauvé

Quant à l'expédient du théâtre dans le théâtre, c'est une façon à la fois de mettre en abyme les événements et d'en souligner la vérité. L'action de la pièce *Isabella due caravelle e un cacciaballe* se déroule sur un échafaut où un acteur, condamné pour hérésie, est autorisé, avant de mourir, à jouer une dernière fois. Toute liberté lui est accordée (on est en temps de Carnaval) ; et donc, comme « *non esiste censura* » (le messager du gouverneur l'a affirmé) l'acteur pourra jouer la vérité. Auparavant le spectacle s'est ouvert sur le dialogue de deux charpentiers préparant la potence, et leurs paroles, hérétiques dans la perspective du théâtre selon Fo – « *come può essere eretico uno che ripete solo cose imparate a memoria* »³⁰ dit l'un d'eux – ont déjà annoncé *a contrario* que ce que nous entendrons sera de la "contre-histoire".

Forte est la présence du grotesque à travers des situations ridicules ou des détails extravagants. Les grands de ce monde, par exemple, sont systématiquement ridiculisés. Les couples royaux sont mal assortis : Isabelle de Castille, qui est dans son bain à l'ouverture du rideau, est une reine autoritaire et Ferdinand d'Aragon un benêt. Le duc de Milan est un peureux hypocondriaque et son épouse une sotte femme. Federica, l'épouse d'Oddo d'Angera, est une nymphomane qui papillonne d'un conseiller à un autre. Élisabeth d'Angleterre, pour plaire encore à son jeune amant, se fait rafistoler par une matrone qui lui tire la peau du visage à grands renforts d'épingles à cheveux, pratique une liposuccion au moyen de sangsues, et lui raffermir les seins et les fesses avec des piqûres de guêpe.

Dans plusieurs des pièces examinées interviennent des personnages surnaturels dont l'autorité traditionnelle est remise en question : Brancalone, le diable de *La colpa è sempre del diavolo*, a été précipité en Enfer par erreur, lors de la révolte menée par Lucifer : c'est un diable nain qui s'exprime en dialecte vénitien³¹. De même un diable plutôt sot est mis à l'épreuve dans *Il diavolo con le zinne*, et pénètre par méprise dans le corps de Pizzocca au lieu de se glisser dans celui du juge. Dans *Storia vera di Piero d'Angera*, c'est un ange ivrogne et à moitié déplumé qui aide le jeune Piero.

Le grotesque est également présent dans la dimension scatologique de nombre de scènes ou de pièces. On devine par où le diable s'introduit par erreur dans le corps de Pizzocca. Nombreux sont les détails terre à terre dès qu'il s'agit de cochons ou de pigeons dans *Johan Padan* ou dans *Francesco*. L'estropié de *Mistero buffo* a des problèmes d'évacuation. Le crottin de cheval a de l'importance dans le déroulement de l'intrigue de *Il diavolo con le zinne*. Élisabeth d'Angleterre se fait pipi dessus dès qu'elle a peur... Et bien sûr tous les personnages des diverses comédies ont leur franc-parler. Toutefois, il faut le souligner, le franc-parler et la scatologie ne vont jamais jusqu'à la vulgarité gratuite. L'auteur connaît la limite entre le comique et le vulgaire et sait ne pas la franchir.

Le grotesque à forte portée démythifiante apparaît aussi dans le maniement de l'humour noir au sein de récits horribles effectués avec désinvolture. Nez et oreilles coupées, humains que l'on rôtit à la broche dans *Johan Padan*. Dans *Isabella C. Colomb*, traduit en justice, raconte à ses accusateurs :

Colombo : [...] Ho visto un selvaggio armato di sega afferrare un mio soldato e poi, dopo averlo ben bene immobilizzato, incominciare a segarlo a partire da in cima all'elmo, con una precisione, e producendo uno stridio così fastidioso ! Non vi dico quel che ho visto fare da un altro con una pialla. Ve lo dico ?

Accusatori (inorriditi in coro) : No !

par une tigresse et son tigrichon. L'histoire des États-Unis des années 60 est grotesquement parodiée par des clowns sous un chapiteau de cirque dans *La Signora è da buttare*.

³⁰ *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, p. 5.

³¹ Un dialecte qui, dans une pièce en langue italienne, introduit une dimension grotesque, comme le faisait la langue des *zanni* de la commedia dell'arte ou celle des serviteurs dans les pièces de Goldoni ou de Gozzi.

Dans *La colpa è sempre del diavolo*, on assiste à un duel au cours duquel volent oreilles, pieds, jambes..., sous les yeux effarés des femmes qui, lorsqu'elles voient passer un membre ou une oreille, s'exclament en chœur, parodiant les tragédies grecques : « Oh ! che orrore ! ». À la fin, le vainqueur revient triomphant, sautillant sur l'unique pied qu'il lui reste, et réduit à un tronc (« Ho vinto. Il duca è morto... »)³³.

Un autre type de mutilation grotesque est le nanisme dont certains personnages se trouvent affligés à force d'avoir reçu des coups de plat d'épée ou de masse, ou à la suite d'une grosse chute méritée ; un nanisme qui ne les empêche nullement d'accéder à un pouvoir encore plus grand. Le moine féroce de *La colpa è sempre del diavolo*, qui convoitait le rang d'évêque, y parvient à la fin, et revient sur scène, vêtu de rouge mais « *nanerottolo* ». De même le tyranneau Omobono de *Storia vera di Piero d'Angera* a reçu tant de coups de massue qu'il ne dépasse plus un mètre de hauteur.

François d'Assise lui-même, d'après des sources retrouvées par Fo, utilise le procédé de l'humour noir pour sermonner les habitants de Bologne, venus l'écouter prêcher :

(*Con enfasi*) Bolognesi ! bella razza voi siete ! E strarompenti di tempra e di coraggio, vi lanciate a combattere, vi scannate pazzi di piacere (Improvvisa un'assurda danza di guerra con pantomima di scontri e canto di battaglia) [...]

Bolognesi !

Belli che voi siete ! È da tempo infinito che vi trovate in guerra contro gli Imolesi, quella razza infame, che cagne-bestie animali sono ! È più che giusto e santo che voi vi gettiato allo scanno urlando contro tutti quelli, all'impazzata !

Che scontro ! Che battaglia ! [...]

Al Papa Innocenzo III zomparono tutti i santissimi intorno al capo, montò a cavallo e, caricando di lancia come fosse un guerriero, trascinò l'armata dei Francesi contro gli Albighesi ! E anche voi Bolognesi siete montati a cavallo con loro.

È stato un massacro trionfale³⁴ !

Grotesque démythifiant également dans le dévoilement progressif des ficelles de l'intrigue, quand on finit par s'apercevoir que tout le monde a trompé tout le monde : Colomb n'était qu'un « cacciaballe » qui a voulu jouer au plus fort ; le juge Alfonso de Tristano découvre peu à peu que tous ses pseudo-amis sont complices et cherchent à l'éliminer, Élisabeth déjoue le complot fomenté par ses Lords. Que l'on soit au Moyen Âge ou au XVII^e siècle, chaque groupe essaie de faire passer la bande rivale pour coupable de façon à s'assurer le pouvoir. Si bien que le monde politique apparaît comme un féroce univers labyrinthique, un entrelacs de ficelles dans lequel les plus généreux ou les plus naïfs se trouvent « incastrati », un monde factice destiné à tromper le peuple, comme cela apparaît métaphoriquement à la fin de *La colpa è sempre del diavolo* : les Impériaux sont venus à Milan placer sur le trône un autre duc fantoche et renforcer le pouvoir des ecclésiastiques en place. Ils envahissent toute la scène,

³² *Isabella*, p. 74. Il raconte aussi qu'il a puni de mort un capitaine parce que « trattava male gli indigeni, violentava le ragazze. Un giorno, per rubare un anello d'oro dal naso di un indigeno, strappò con tal violenza che all'anello rimase appresso anche parte del naso; ma non si scompone granché : fazzoletto, una soffiattina e via » (*Ibidem*, pp. 72-73).

³³ *La colpa è sempre del diavolo*, pp. 282-284.

³⁴ *Lu Santo Jullàre Francesco*, pp. 10-14. Et puis ils sont allés en Terre Sainte, libérer le Saint Sépulcre : « Ah ! Aha ! Che massacrata santa ! Che bellezza ! Bravi ! » Et ceux qui sont restés à Bologne, « che facevano ? si grattavano la pancia ? » Non, ils se sont entretenus entre familles rivales : « Che scannata ! Quattrocentocinquanta morti in una settimana ! Tutti Bolognesi ! Che soddisfazione... accopparsi in famiglia ! » (p. 14).

La scène, interprétée par l'auteur en personne, vaut la peine d'être vue et entendue : mêlée de grammelot, de sons gutturaux, de mimiques faussement joyeuses. Cf. la vidéocassette qui accompagne le texte (Einaudi Stile libero/Video).

formant une solide barrière martiale. Mais un nouveau passage de cette armée, en sens contraire cette fois, nous montre l'envers du décor :

Ci rendiamo conto che proprio di una « macchina » si tratta : dietro gli scudi, appaiati l'uno all'altro, non vediamo altro che una teoria di teste di manichini nascoste dentro elmi di ferro, ma sotto non c'è corpo. Dal basso degli scudi pendono stivali impagliati che ondeggiano avanti e indietro a simulare un passo marziale. Tutta la macchina, divisa in quattro tronconi, è trasportata da soli sei uomini³⁵.

Mais tout ce grotesque féroce n'a pas pour seul but de démythifier un passé lointain et de faire rire. La dérision n'est jamais gratuite chez Fo. Pas de « buffoneria » mais un comique « terribilmente serio »³⁶, comme il a eu souvent l'occasion de le souligner face à des détracteurs hâtifs ou à des supporters chagrinés³⁷.

Démythifier le passé permet de démystifier et de tourner en dérision le présent³⁸. Un maître en la matière, pour Dario Fo, a été Shakespeare. Il s'en est souvent expliqué, il l'a même exposé de manière très didactique dans la pièce *Quasi per caso una donna : Elisabetta*.

Elisabetta : Dimmi tu se in questo Enrico IV, e anche in questo Riccardo III, non si fa il verso a me... alla mia vita, al mio modo di governare...

Marta : Ma questo mica se l'è inventato : è storia.

Elisabetta : Certo, non posso prendermela con la storia che ha copiato dalla mia vita, ma me la posso prendere con questo bastardo infame che ha deciso di metterla in scena con evidenti allegorie³⁹ !

L'auteur nous fait assister à une longue scène où, la Reine furieuse, examine le texte d'*Hamlet*, qui se joue au même moment au Théâtre du Globe, pour lequel les censeurs n'ont rien trouvé à objecter. Elle est convaincue que Shakespeare a voulu la singer à travers le prince danois (« In tutto 'sto lavoro c'è un attacco assatanato contro la mia persona e tutta la mia politica. Questo teatrante da strapazzo mi sputtana tutte le sere al Globe »⁴⁰). Une scène où la dérision politique est elle-même mise en abyme au sein d'un contexte hautement désacralisant : car Élisabeth, qui se reconnaît parodiée, fait des recoupements avec l'actualité de son temps et cherche à les expliquer à sa servante, pendant que la matrone vénitienne masse ses graisses et fait à son tour, en vénitien alerte, des relations directes avec l'Italie. Une scène qui est en quelque sorte pour Dario Fo une profession de foi, la représentation distanciée de son propre théâtre, par le biais de laquelle il fait à son tour des allusions directes à l'Italie du moment.

³⁵ *La colpa è sempre del diavolo*, p. 322.

³⁶ *Fabulazzo*, cit., p. 69.

³⁷ « I comici reazionari di oggi, i comici del vuoto a perdere e della buffoneria fine a se stessa che sono la fitta parte di quelli che s'affacciano al teleschermo, tendono quasi tutti a calarsi nel qualunquismo più vieto. [...] La 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. Dove manca quella spinta, le satire daranno sempre sul parodistico, sul fredduristico da vignetta o addirittura sul "puttanesco", sul "pecoreccio". » (L. Allegri, *op. cit.*, p. 5.).

³⁸ Dario Fo reproche d'ailleurs aux auteurs de théâtre actuels de ne pas s'impliquer suffisamment : « C'è un fuori scena fondamentale da parte degli autori italiani, ossia un totale distacco dall'attualità, dalla storia che stiamo vivendo, uno svincolare da un impegno anche minimo verso i problemi della vita sociale » (*Ibidem*, p. 84).

³⁹ *Quasi per caso una donna : Elisabetta*, p. 200.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 217.

En effet, dans la mise en scène démythifiante du passé, le lien passé-présent est toujours là, à la fois pour souligner une continuité inéluctable d'un siècle à l'autre et, comme le faisait Shakespeare, afin de mettre en scène l'actualité selon une grille de lecture codée⁴¹.

Raconter l'histoire de la naissance du vilain dans *Mistero buffo*, c'est raconter allégoriquement l'histoire de l'ouvrier, exploité et condamné à l'être éternellement par une loi prétendument divine⁴². Le vilain n'a pas d'âme – « E come potrebbe avere l'anima questo villano becco / se è venuto fuori da un asino con una scoreggia ? »⁴³ – de même que ne pouvaient pas avoir d'âme les Indiens guidés par Johan Padan. Afin de les sauver de la tuerie ou de l'esclavage, Johan leur a enseigné le cathéchisme et leur a appris des cantiques avant de les présenter au camp espagnol. Ainsi on ne les a pas capturés comme esclaves, mais on a fait d'eux les sujets de l'Empereur et on les a mis au travail :

'Sti buoni selvaggi sono sudditi nostri ! Sudditi e fratelli in Cristo, sia chiaro, non schiavi. [...] Dunque... da domani [...] tutti saranno qui a lavorare sul porto a caricare le navi... in piantagioni a tagliare stoppie di granturco... lavorare le scese per il cotone, proprio da buoni cristiani... liberi. Liberi di lavorare in libertà⁴⁴ !

Les luttes ouvrières du XX^e siècle ont existé depuis toujours, veut nous dire Dario Fo, les mouvements communistes aussi. C'est ce qu'il met en scène, dans *La colpa è sempre del diavolo*, faisant des mouvements de gauche une émanation directe de l'enseignement du christianisme à travers les cathares, « comunitardi » qui ont la folle prétension que l'Évangile soit appliqué à la lettre. Le diable Brancalone explique à la belle Amalasunta :

Ma non ti rendi conto che se si applicasse questa regola sul serio succederebbe il pandemonio ? Te li vedi tu, i nostri capintesta costretti ad andarsene in giro a piedi nudi dentro i sandali, soli, senza portantina, senza l'anello al dito da far baciare⁴⁵ ?

[...] Non solo, ma vogliono l'abolizione della proprietà, la comunità dei beni... E, cara mia, oggi come oggi appena metti in giro la voce che uno è un comunitardo, lo puoi prendere a calci in faccia che nessuno ti dice niente : anzi, ti chiamano difensore della libertà⁴⁶.

Même chose dans *Il diavolo con le zinne* : les hérétiques « comunitardi » sont accusés de l'incendie de la cathédrale (alors que ce sont les notables, cardinal en tête, qui ont mené l'opération) : « Oh, ecco che infine abbiamo trovato gli infami da incarcerare ! Gli eretici e i ciompi vengono sempre buoni ! »⁴⁷.

Mais outre la continuité historique de l'histoire des exploitations et des vexations, ce sont maints détails visant directement le présent que l'auteur focalise de temps en temps. Par

⁴¹ « Penso che tutto il grande teatro, quello che è arrivato sino a noi, avesse sempre dentro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà... o l'indignazione. Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti delle società. » (L. Allegri, *op. cit.*, pp. 148-149.).

⁴² « Ma appunto parlando della religione, come facevano i giullari, io intendevo parlare della politica, facendone spettacolo. » (*Ibidem*, p. 140).

⁴³ *Mistero buffo*, p. 94. « Quando io parlo del villano è l'operario della ferreria uguale preciso il contadino ancora oggi, è l'impiegato, è perfino lo studente che è il povero villano. Il villano nato dal sedere dell'asino, è presente, costante, in ogni momento. » (*Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 60.)

⁴⁴ Johan Padan, pp. 99-101.

⁴⁵ *La colpa è sempre del diavolo*, p. 214.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 228.

⁴⁷ *Il diavolo con le zinne*, p. 75.

exemple l'interdiction, dans un État moderne comme l'Angleterre d'Élisabeth, de la torture pour faire avouer au malheureux ce que l'on attend de lui :

Egerton : Ma, Signora, da che mondo è mondo, la polizia, se vuole ottenere delle confessioni, è costretta...

Elisabetta : [...] Vostro dovere è quello di continuare imperturbati a torturare, ma senza venirmelo a raccontare, per Dio⁴⁸.

ou l'usage, commode pour connaître la vérité, de la fameuse « *legge sui contriti* » :

Ma sì, quella ideata da mio fratello Edoardo. Prima si spaventa ben bene il prigioniero col fargli vedere la forca da vicino... poi di colpo gli si promettono libertà e quattrini, se parla... All'istante, vedrete, comincerà a denunciare tanta di quella gente che dovrete dirgli "basta", altrimenti ci riempie le galere⁴⁹ !

ou encore la nécessité de ne pas céder au chantage de ravisseurs, au nom de la raison d'État, quand on ne souhaite pas que les victimes d'enlèvement reviennent vivantes, surtout si ce sont des hommes politiques : « Ma non possiamo cedere ! Questo è il momento della fermezza ! non possiamo scendere a compromessi con dei criminali ! [...] Lo Stato non può cedere ! »⁵⁰

Transparente et exemplaire est la lecture moderne de *Il diavolo con le zinne*, où le juge Alfonso de Tristano, grâce à un flair et à un raisonnement digne de Sherlock Holmes, est arrivé si loin dans son enquête que les notables veulent le supprimer en plaçant une bombe près de sa maison, puis en cherchant à le noyer, enfin en l'accusant de corruption et en le traduisant à son tour en justice sans qu'il lui soit possible de se défendre car ses témoins sont trucidés avant même d'avoir eu le temps de parler. D'ailleurs, au tout début de la pièce la bonne et bavarde Pizzocca, après s'être anachroniquement présentée au public comme « la perpetua » de l'irréprochable juge, a d'entrée invité le public à la vigilance :

State attenti che la commedia non è difficile [...]... Mi raccomando però di non addormentarvi sulla poltrona... perché ci sono le allegorie e bisogna avere le orecchie lunghe [...] il teatro è come nella vita : quel che è fatto è fatto ! Non si ritorna indietro⁵¹ !

Elle renouvellera de temps en temps ce petit jeu avec le public, signifiant toujours à demi-mot que ce qui se déroule sur scène est la vérité du présent.

Pourquoi tant de plaisanteries sur des problèmes aussi graves ? pourquoi cette dérision de faits douloureux ? Justement pour faire mal, dit Dario Fo. À petite ou à forte dose selon les moments de la pièce, le rire du public vire au jaune. Interrogé sur la forte présence du comique dans les spectacles politiques, il explique :

Sì, noi si spingeva sull'impegno, sulla denuncia, sul coinvolgimento politico, ma mai ci si scordava della prima essenza del teatro che è il divertimento, il gioco delle situazioni drammatiche e comiche da mettere in atto. Consapevoli del fatto che se non funziona la macchina teatrale con tutti i suoi ingredienti spettacolari, non funziona nemmeno il discorso politico. Tutto si risolve in un comizio di quart'ordine, palloso e insopportabile⁵².

Au tragique il préfère le comique :

⁴⁸ *Quasi per caso una donna* : *Elisabetta*, p. 202.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 204.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 276.

⁵¹ *Il diavolo con le zinne*, p. 29.

⁵² L. Allegri, *op. cit.*, p. 150.

Perché è più ricco di iperbole, di allusività, perché ti mette a disposizione mezzi infiniti di espressione. Nel tragico, per commuovermi, tu hai a disposizione una chiave sola. Col comico posso giocare di più. Mi posso permettere di farti fare una risata e di farti sentire indignato della stessa risata che fai⁵³.

Le rire suscité chez le spectateur n'est pas cathartique. L'auteur n'en veut pas⁵⁴. D'ailleurs ces comédies grotesques, pour la plupart, finissent mal : l'acteur de *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, qui espérait obtenir une grâce, est exécuté ; les cathares innocents de *La colpa è sempre del diavolo* sont condamnés et le méchant moine, promu par l'Empereur au rang d'évêque, conserve son pouvoir. Johan Padan ne rentrera jamais au pays et, malgré la douceur de la vie qu'il mène chez les Indiens, éprouve de temps en temps une grande nostalgie. Le juge Alfonso de Tristano a pu sauver sa tête, mais il est condamné à ramer cinq ans sur les galères (la comédie finit de manière grotesque, avec une Pizzocca désormais bien pourvue de « zinne » qui, tombée amoureuse de son juge, pagaie dans une petite barque pour rattraper la galère – « Alfonso, aspettami... »). Élisabeth, à la fin de la pièce homonyme, a des visions de cauchemar... D'ailleurs presque toutes les pièces de Fo, qu'elles soient ou non situées dans le passé, finissent avec la défaite des « bons » et la victoire des « méchants » : parce qu'elles veulent présenter en filigrane la réalité et la dénoncer⁵⁵.

À travers un passé démystifié ou grotesquement manipulé, Dario Fo entend donc démystifier le présent, mais aussi réveiller le spectateur / lecteur, ou du moins l'éduquer. La leçon était ouvertement déclarée dans les deux pièces des années 60 que nous avons considérées. *Isabella* se terminait avec ces mots amers de l'acteur, déçu que personne ne soit arrivé pour le sauver, mais soudain illuminé :

Ah, ah !... E io che me ne stavo qui ad aspettare l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che i nostri siamo noi ! Ma certo ! E che se rimaniamo sempre qui seduti tranquilli, abboccati, ad aspettare che arrivi qualcuno a salvarci, a tirarci fuori, ci incasteranno sempre⁵⁶ !

La colpa è sempre del diavolo se terminait sur cette invective en vénitien du bon mauvais bougre de Brancalone qui, faisant le bilan de son aventure, commentait le massacre des pauvres cathares :

Me despiase, poveri ribeli [...] Me despiase perché, a pensarghe ben, i gera nel giusto. L'intension la gera bona, onesta, i g'avea reson. (Gridando) I g'avea reson! (Disteso, con voce soffocata) Soltanto che i gera in pochi, i gera tropi pochi ! (Ridendo provocatorio) I gera in pochi perché i altri i dorme sempre ! (Soprano con gran compiacimento) Sempre i dorme (Al pubblico [...]) No sti a far frecao, benedeti, che dopo i se desvegia davvero e i xe guai per noi altri... Lasii dormir ; e dormí anca voialtri : beati, tranquili e insognive de i imperiali, che i vince sempre! (Pausa, poi buttando via) Par adesso⁵⁷ !

Les pièces suivantes ne provoquent plus le public de façon aussi directe, mais la leçon est implicite, à travers l'échec de celui qui était du "bon" côté, ou tout simplement à travers

⁵³ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁴ « In questo caso invece lo spettacolo non ti permette di liberarti ; perché, nella risata, ti rimane dentro il sedimento della rabbia, non riesci ad andar fuori. Nella risata tu non riesci a liberarti. » (C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 179).

⁵⁵ « Come diceva Voltaire : "L'importante è resistere con allegria". Da quando sono nato, per quanto riguarda la politica, ho sempre perso... Se non sono allegro io ! » (Prologue à *Mamma ! I Sanculotti !*, in : *Le commedie di Dario Fo*, éd. cit., vol. XII, p. 407).

⁵⁶ *Isabella*..., p. 85.

⁵⁷ *La colpa*..., p. 320.

l'enseignement dispensé précisément par le processus de démystification par la dérision. Le théâtre de Dario Fo est un théâtre d'action, débouchant directement sur l'action⁵⁸.

Dario Fo est bien, comme il souhaite qu'on le considère, un grand jongleur médiéval en habits modernes, ou mieux le grand jongleur de notre siècle. Aujourd'hui l'usage qu'il fait de l'Histoire n'a rien à voir avec des risques de censure qui, de nos jours, du moins dans notre monde occidental, frôleraient l'anachronisme. S'il en use, c'est pour donner à ses spectacles, et aux messages qui y sont délivrés, une dimension supplémentaire : oui, il en a toujours été ainsi, mais faut-il se résigner pour autant ? Son théâtre, inspiré de sources médiévales, authentiques⁵⁹, s'ouvre de façon déclarée sur la vie.

Dans des cas de réécritures prétendument fidèles comme celles de *Mistero buffo* ou de *Lu Santo Jullàre Francesco*, il n'y a pas lieu de chercher à tout prix à comparer les originaux (s'ils existent) et la mouture moderne de Dario Fo. Il s'agit bien d'une adaptation, comme le déclare ouvertement l'auteur, qui d'ailleurs a eu l'occasion déjà de citer assez exactement ses sources⁶⁰. On le sait, la tradition orale, souvent seul canal de sauvegarde de textes précieux (il le souligne à propos de St François), a tendance à enjoliver ou à forcer la dose. Sans doute pourrait-on avancer (même s'il s'en défend) qu'en voulant démythifier il a créé à son tour un nouveau mythe – celui du prolétaire disciple direct du Christ, celui de St François tout entier homme du peuple – et noirci à l'excès un anti-mythe, celui du mauvais Pape⁶¹, du représentant dégénéré du Christ, ou plus généralement du mauvais souverain.

Enfin – il est important de le souligner – même si toutes les pièces que Fo a écrites et montées sont nées de circonstances liées à l'actualité immédiate, elles vont largement, quand elles sont bonnes, au-delà de la contingence qui les a faits naître. De même qu'aujourd'hui nous continuons à apprécier Molière ou Shakespeare, au sein d'un contexte historique tout autre, de même nous apprécions Dario Fo plus de trente ans après la première représentation des spectacles les plus réussis. Car la dérision qui y est menée, la démythification ou la dénonciation qui y sont exercées, dépassent largement le fait contingent de chronique. Et de toute façon, comme l'ont fait avant lui Shakespeare ou Molière, comme il conseille aux acteurs de le faire avec ses propres pièces, comme lui-même l'a toujours fait, ses textes ne sont pas figés, ils sont destinés à être sans cesse remaniés, réadaptés aux circonstances du moment où ils sont rejoués⁶². Quant aux figures qu'il met en scène, si elles ne sont pas historiquement authentiques, ce sont des constructions imaginaires inventées « pour un meilleur usage de l'Histoire ».

⁵⁸ Et ceci vaut pour toutes les pièces, y compris celles des années les moins bonnes de notre auteur (celles de la période propagandiste, qui avaient perdu la dimension spectaculaire du divertissement grotesque).

⁵⁹ Et obéissant à l'enseignement de Gramsci sur l'utilité de l'Histoire (« Se non sappiamo da dove veniamo, difficilmente possiamo capire dove vogliamo andare »), il dit : « Per uno sfruttato, conoscere la propria storia, come è arrivato ad essere sfruttato, quali sono le ragioni, il perché, i metodi che il padrone ha imposto per lo sfruttamento è determinante a una classe in lotta. È un momento della cultura. » (*Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 71).

⁶⁰ Cf. *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 51-53.

⁶¹ Ou du pape sot et inconscient : cf le spectacle de 1990, *Il Papa e la strega* (*Le commedie di Dario Fo*, éd. cit., vol. X, 1994, pp. 215-300). Il précise toutefois : « Il mio piacere non consiste però nel distruggere la figura del pontefice ma l'ideologia che lui incarna e rappresenta. » (*Fabulazzo*, cit., p. 61).

⁶² Dario Fo soutient l'urgence de parler de son époque, au théâtre. Il est farouchement contre ceux qui « revisitent » les classiques pour de seules raisons d'esthétique ou d'originalité. Faire ceci, c'est s'éloigner « completamente dal problema di che cosa vai a dire e perché lo vai a dire, di qual è il tuo rapporto con la realtà ». (L. Allegri, *op. cit.*, p. 73.).