



HAL
open science

Les prologues du théâtre de Dario Fo et de Franca Rame

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Les prologues du théâtre de Dario Fo et de Franca Rame. Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, Université Nancy 2, Dec 2011, Nancy, France. hal-02554502

HAL Id: hal-02554502

<https://amu.hal.science/hal-02554502>

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.

Les prologues du théâtre de Dario Fo et Franca Rame

Les prologues sont une spécificité du théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Chronologiquement, du moins dans leur version imprimée, ils apparaissent avec *Mistero Buffo* où ils constituent une part essentielle du texte, auquel ils sont fondus. À partir de cette date, la quasi totalité du théâtre publié du couple en a été progressivement pourvue, sinon dès les premières éditions, du moins dans le volume *Teatro*, paru chez Einaudi qui rassemble les pièces jugées par Franca Rame comme étant les plus représentatives de leur carrière¹. *Morte accidentale di un anarchico*, par exemple, qui n'avait pas de prologue dans l'édition Einaudi de 1974, en est dotée dans celle de 2000. Quand le texte imprimé n'en comporte pas, le relais est pris par la version DVD où, dans une présentation introductive filmée à l'intérieur de son appartement, l'auteur s'explique sur les conditions qui ont présidé à la naissance de tel ou tel spectacle (*Settimo : ruba un po' meno, Claxon trombette e pernacchi*), à tel point que l'on peut aboutir à un double, voire à un triple prologue : celui du Dario Fo de quatre-vingts ans qui présente la version filmée de 1980, celui du Dario Fo de cinquante ans qui présente ce même spectacle, et celui du livret joint au disque (qui peut être différent de celui de l'édition 2000). Certains prologues accompagnant le texte publié ont été rédigés bien après, et le fait que tous les spectacles DVD en soient systématiquement pourvus est bien la preuve que Dario Fo accorde une grande importance à ce moment de présentation. Sa longueur, très variée, en est d'ailleurs un témoignage : moins d'une page pour *Non si paga ! Non si paga !*, dix pages pour certains monologues de *Mistero Buffo*, comme l'attestent les prologues publiés en annexe aux éditions récentes de la pièce. Il est bien connu que la caractéristique du théâtre de Fo est d'être « mobile » : lié comme il est au contexte – actualité quotidienne mais aussi public de la salle – le prologue est forcément encore plus « mobile » que la pièce elle-même : le corpus sur lequel nous nous appuyons se limitera donc aux prologues qui ont été publiés (et, à l'occasion, à ceux enregistrés en DVD). Dans son passionnant ouvrage, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Simone Soriani consacre une riche rubrique à la structure du monologue dans *Mistero buffo* et met en relief l'importance du prologue² : notre but est, entre autres, d'élargir cette analyse à l'ensemble du théâtre publié de Dario Fo et Franca Rame.

Le prologue appartient aux origines mêmes du théâtre. Le théâtre antique en était pourvu, le théâtre renaissant, imitant les modèles de la comédie latine, l'a conservé pour son rôle informatif, didactique, pour la fonction qu'il avait d'exposer au public le sujet de l'action et de présenter les lieux et les personnages. Puis il a disparu, absorbé par la scène d'exposition, quand sa nécessité (ou tout simplement son utilité) n'a plus été reconnue, ou peut-être quand le public de théâtre s'est modifié, s'est fait moins « populaire », est devenu plus à même de comprendre d'entrée l'*ante factum* et de suivre ensuite les péripéties de l'action... Néanmoins s'il faut bien évidemment reconnaître dans les prologues de Fo nombre d'éléments présents

¹ Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Milano, Einaudi, 2000, 1242 pages. Pour des raisons de commodité, ce recueil du « best off » du couple sera notre édition de référence pour les pièces qui y sont rassemblées.

² Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, 469 pages. Cf. la rubrique *Verso un teatro narrativo : la voce del destinatario*, pp. 273-291.

dans le théâtre antique et la comédie renaissante, chez lui l'importance et la portée de ce moment vont bien au-delà de ce qu'était le prologue autrefois.

Des prologues préfaciels

Dans la comédie latine le terme « prologus » désignait souvent à la fois la partie initiale de la comédie et le personnage qui la récitait devant le public. Souvent le Prologue donnait le nom de la comédie grecque dont s'était inspiré l'auteur latin, mentionnait des anecdotes relatives à la représentation, exposait brièvement le sujet, racontait l'*ante factum* ; enfin il invitait le public (bruyant et indiscipliné) à se taire et à demeurer attentif³. Les prologues des premières comédies italiennes de la Renaissance reprennent ce même schéma et exercent les mêmes fonctions : ils vont parfois jusqu'à fournir les noms des différents personnages, ébaucher leur trait dominant, désigner la maison qu'ils habitent, esquissée sur la scène. Y figurent aussi des excuses de l'auteur pour ce qui pourrait être imparfait, souvent tournées de manière humoristique, ainsi que le souhait de divertir le public, voire la certitude de le faire « smascellarsi per le risa »⁴.

Les premières comédies de Dario Fo – celles de la période communément dite « borghese » – ne contiennent pas de prologue, mais l'on peut dire que les chansons qui les ouvrent (et les ferment) revêtent la fonction du prologue traditionnel (et de l'exodos de la tragédie grecque). La « canzone dei balordi » qui ouvre *Gli arcangeli non giocano a flipper* présente au public les personnages qui interviendront dans le premier acte, de même que la « canzone dei burocrati », qui ouvre le deuxième acte, annonce clairement la satire qui sera développée dans la suite de la pièce. *Settimo : ruba un po' meno* s'ouvre avec la « canzone dei becchini » qui informe le public du lieu, de l'identité et de la fonction des personnages qui entoureront la protagoniste, et se clôt par celle des « italioti » qui donne la clef d'interprétation de la comédie.

C'est avec *Mistero Buffo*, après la rupture du couple avec le théâtre « bourgeois », avec le développement d'un fort intérêt pour le théâtre populaire que Dario Fo se lance dans les prologues et même, pourrait-on dire, s'y complaît. Les prologues de *Mistero Buffo* sont nombreux et longs ; ceux des autres spectacles sont de longueur plus raisonnable, qu'ils apparaissent dès la première publication du texte (*Storia della tigre*, *Lu Santo Jullàre Francesco*, *L'anomalo bicefalo*) ou qu'ils aient été composés a posteriori, à l'occasion d'une republication (*Morte accidentale*) ou d'une nouvelle ou énième représentation (*Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, *Tutta casa letto e chiesa*).

Or, bien plus qu'une simple reprise du modèle antique renaissant, le prologue chez Fo a un statut comparable à celui de la préface auctoriale : de même que la préface s'adresse directement au lecteur et, par définition, doit être lue avant le texte dont elle constitue l'entrée, le prologue s'adresse directement au public et doit être récité avant le spectacle proprement dit. La différence est qu'à chaque réédition d'un texte la préface auctoriale demeure, éventuellement accompagnée d'une nouvelle préface, alors que le prologue disparaît quand les pièces du couple Fo-Rame sont jouées par des acteurs autres que les auteurs. En effet, si les personnages ou le *giullare* peuvent être incarnés par le corps et la voix d'acteurs, si le Prologus latin ou le Prologo renaissant était prononcés par un acteur, les prologues de Fo difficilement peuvent passer par un canal autre que la voix de leur auteur.

³ Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Colin, 1988, p. 107 ; cf. également Olivier Got, *Le théâtre antique*, Ellipses, 1997, 120 p.

⁴ Machiavelli, Prologue de *La Mandragola*.

Gérard Genette, dans son célèbre ouvrage *Seuils*, fournit pour le terme de “préface” toute une série de synonymes : introduction, avant-propos, prologue, note introductive, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, discours préliminaire...⁵ : ce sont toutes ces nuances que recouvrent les prologues théâtraux de Fo, quel que soit le temps de leur écriture (ou de leur récitation). Genette signale également que les préfaces tardives sont souvent le lieu d’une réflexion plus mûre⁶, et il souligne que la préface « postule chez son lecteur une lecture imminente » sans laquelle les commentaires « seraient en grande partie dépourvus de sens et d’utilité »⁷.

Si l’on prend en considération les diverses fonctions de la préface selon Genette, force est de reconnaître que les prologues de Dario Fo obéissent à la lettre à ces différents critères, notamment en ce qui concerne les circonstances de composition du texte, l’exposition de l’intrigue et la fonction dite « paratonnerre ».

L’un des exemples les plus représentatifs est celui de *Morte accidentale*, l’une des comédies les plus célèbres et les plus jouées : les circonstances de composition du texte sont clairement et utilement exposées dans le prologue (a posteriori) figurant dans l’édition « best off » de 2000⁸. Fo y explique qu’il a élaboré cette pièce pour combler le vide laissé par la presse qui « taceva » avec pour effet que la population croyait aux informations lacunaires rapportées par les journaux. Il déclare que lui-même décida, après la sortie du livre de Ligini, *La strage di Stato*, de mener une recherche, bénéficiant du concours d’avocats et de journalistes qui lui permirent de se procurer des documents inédits sur les enquêtes judiciaires ; que la comédie fut nombre de fois modifiée (une simple farce à l’origine, dont le discours devint de plus en plus explicite) ; qu’elle rencontra toujours, malgré le poids de la censure, un immense succès ; et que ce succès se maintient car, malgré de nouvelles apparences, le pouvoir aujourd’hui est toujours le même. Le prologue de *Johan Padan* relie la composition du texte aux cérémonies colombiennes du 500^e anniversaire de la découverte de l’Amérique et à la pièce *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* composée trente ans plus tôt, irréprésentable en 1992 car les Espagnols, explique-t-il, projetaient de faire canoniser la reine Isabelle de Castille (dont la comédie de 1963 offrait une image ambiguë). Celui de *Storia della tigre* relate le séjour en Chine de l’auteur et l’occasion qui lui fut donnée d’entendre un conteur chinois dans une campagne de Shanghai : un spectacle qui eut pour effet un véritable déclic, tant pour le contenu de la fable que pour la langue et les gestes accompagnant le discours oral. Le prologue de *L’anomalo bicefalo* expose les circonstances de composition de cette comédie entravée par la censure, à une époque où le couple, pour de compréhensibles raisons d’âge, pensait ne plus devoir monter sur les planches : mais l’urgence de la situation nationale et internationale eut pour effet de réveiller en eux la nécessité impérieuse de “descendre à nouveau sur le terrain”.

Comme les prologues du théâtre antique, ceux de Fo fournissent un résumé de la pièce mais vont bien au-delà de la traditionnelle scène d’exposition qui se limitait à résumer l’antefact et à présenter les protagonistes. Certes, l’ensemble des textes de *Mistero Buffo* est précédé d’un court prologue initial où l’auteur énonce la définition du terme « mistero » et situe son théâtre dans le sillage du théâtre populaire ; mais ensuite chacun des monologues est précédé d’un prologue résumant toute l’histoire, dénouement compris, sans laisser place au suspense (*Nascita del giullare, Nascita del villano, Moralità del cieco e dello storpio...*). Il en sera de même pour *Storia della tigre, Fabulazzo osceno, Lu Santo Jullàre Francesco...* Le résumé, très complet, de la prestation imminente est souvent accompagné de clefs de lecture :

⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p. 164. Cet ouvrage comporte trois chapitres sur les préfaces, pp. 164-296.

⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁸ Dario Fo, *Teatro*, cit., pp. 545-547

« la dignità di guadagnarsi la vita » pour la *Moralità del cieco e dello storpio*, la fonction du *giullare* dans *La nascita del giullare*, le commerce des reliques et la vision étroite d'un Christ sorcier dans *Lazzaro*, l'éternelle condition de souffrance des humbles, dominés par « i padroni », dans *Maria alla croce*, le sexe de l'homme comme protagoniste absolu de *Tutta casa letto e chiesa*, la bestialité des occidentaux et l'humanité des indigènes dans *Johan Padan*... D'où des textes foncièrement didactiques par lesquels l'intellectuel engagé veut s'assurer que le message sera bien reçu et compris de son auditoire.

Enfin, même si cet aspect apparaît dans une mesure moindre, les prologues de Fo peuvent exercer aussi, comme les prologues antiques et les préfaces, la fonction de « paratonnerre », être un moyen de mettre les mains en avant contre d'éventuels ou d'inévitables détracteurs. Le premier front hostile qui pouvait se constituer face à *Mistero Buffo* était celui de l'Église et des catholiques : Dario Fo a soin, à propos de *Maria alla croce*, un texte tragique et même blasphématoire, de préciser par deux fois qu'il n'a rien inventé à la base, que ce genre de texte est fréquent au Moyen Âge, et qu'il en a parlé avec « un amico prete » qui lui donnait raison. À propos de *Bonifazio VIII*, il se défend d'avoir voulu, contrairement à ce que pense toujours le public, viser le pape au pouvoir, qu'il s'agisse, selon l'époque, de Paul VI ou de Jean-Paul II. Il doit se défendre aussi quant à l'authenticité de ses sources, et même s'il faut reconnaître qu'il n'est jamais explicite, il avance néanmoins des sources siciliennes pour *La nascita del giullare*, Matazone da Caligano et divers autres textes médiévaux pour *La nascita del villano*, un monologue des XII^e-XIII^e siècles pour le *Gioco del matto sotto la croce*, les évangiles apocryphes pour *Il primo miracolo di Gesù bambino*, les récits de voyage de Caveza de Vaca et de Michele da Cuneo pour *Johan Padan*, des textes autres que la biographie officielle de Bonaventura di Bagnoregio pour *Francesco*, etc. Bref, comme le faisaient avant lui la plupart des auteurs de préfaces, il a à cœur de déclarer avec véhémence que rien dans ses textes n'est contraire à l'essence de la religion (il a soin de souligner d'emblée, dans le prologue introductif à l'ensemble du spectacle, que le jongleur médiéval « non si buttava a sbeffeggiare la religione, Dio e i santi, ma piuttosto si preoccupava di smascherare, denunciare in chiave comica le manovre furbesche di coloro che approfittando della religione e del sacro si facevano gli affari propri »⁹), de même qu'il affirme n'avoir rien inventé de certaines histoires qu'il raconte, même si les livres d'histoire volontairement les occultent, comme par exemple, au centre du monologue *Il tumulto di Bologna (Fabulazzo osceno)*, le récit de l'assaut des habitants de Bologne contre le légat du pape, chassé à coups d'excréments¹⁰. D'ailleurs les diapositives qu'il projetait autrefois pour illustrer les premiers textes de *Mistero Buffo* (reproduites dans les éditions imprimées) veulent être une preuve scientifique de la véracité de ses affirmations.

Mais en accompagnement de ces arguments (toujours fortement soulignés) se tiennent dans les prologues de véritables déclarations de poétique.

Des prologues profession de foi, déclarations d'une poétique théâtrale

Très éclairant à ce titre est le prologue d'une représentation de *Mistero Buffo* donnée en 1991 et reproduit en annexe de l'édition 2000 (puis 2003) sous le titre *La guerra del Golfo*¹¹. En effet ce texte est une vraie profession de foi, l'affirmation véhémente de la nécessité de lier contexte politico-social (chronique quotidienne) et théâtre. On y apprend que les prologues ont pu constituer les embryons, les ébauches de futures pièces de théâtre. Si l'on en

⁹ Dario Fo, *Teatro*, cit., p. 215.

¹⁰ Dario Fo, *Fabulazzo osceno*, Milano, Fabbri, 2006, pp. 62-63.

¹¹ Dario Fo, *Teatro*, cit., pp. 509-514.

croit Dario Fo, le massacre de Piazza Fontana et l'intérêt que le couple porta à l'événement tout au long des jours et des semaines qui suivirent se cristallisèrent dans les prologues du *Mistero Buffo* qu'il récitait alors : « Da quella sequenza di prologhi è poi nato *Morte accidentale di un anarchico* »¹². Le processus de création est identique pour, des années plus tard, le monologue *Ubu roi-Ubu bas*, puis la comédie *L'anomalo bicefalo*, dont le protagoniste est le même, deux spectacles nés, le premier de précédents prologues, le second du monologue. « Come mia abitudine nel prologo immancabilmente accenno agli avvenimenti e ai fatti di cronaca », rappelle Fo : d'où, durant l'année 1991, en ouverture à *Mistero buffo*, une série de prologues sur la guerre du Golfe, centrés sur l'intervention italienne « con massacro finale annunciato e realizzato »¹³.

Ce prologue est particulièrement intéressant et résume à lui seul bien des interviews et textes théoriques que Dario Fo et la critique ont pu écrire. Il nous offre en effet à la fois la transcription du discours qui avait été prévu et l'évocation d'un incident advenu dans la salle. Après s'être déclaré d'accord avec le Pape qui invective contre la guerre et critique féroce Spadolini et les ministres qui ont envoyé des soldats italiens lancer des bombes (et en recevoir), Fo évoque la réaction d'un spectateur (vrai spectateur ou acteur mêlé au public ?) qui se mit à protester car, dit-il, il n'était pas venu à un meeting mais au théâtre (où il entendait bien se divertir). Dario Fo saisit cette occasion (réelle ou ménagée) pour administrer au public (et aux lecteurs à qui il donne à lire cette version) une leçon justifiant l'habitude qu'il a de prononcer systématiquement des prologues. « Da anni noi mettiamo in scena ogni testo facendolo sempre precedere da una chiacchierata sulla diretta attualità », affirme-t-il¹⁴ ; un spectacle du couple Fo-Rame n'est jamais « uno spettacolo digestivo » ; en tant que citoyen Fo revendique le droit d'exprimer ses idées, et à plus forte raison dans son théâtre, qui est son espace naturel. D'où l'affirmation, clairement exposée à l'occasion de l'intervention du spectateur ignorant, du lien entre passé et présent, événements d'il y a plusieurs siècles et événements d'aujourd'hui, et donc entre l'actualité immédiate et les spectacles donnés par le couple, même si, comme dans *Mistero Buffo*, l'action met en scène un passé lointain. L'intention des prologues est de « realizzare un aggancio logico con il testo di *Mistero Buffo* vero e proprio e farvi intendere che quello che stiamo vivendo si è già perpetrato, con qualche variante, secoli addietro, nel Rinascimento, come nel Medioevo »¹⁵. D'ailleurs, dans la présentation de l'ensemble de *Mistero Buffo*, qui sert de prologue introductif à la globalité du spectacle¹⁶, Fo, définissant le mot « mystère », présente le théâtre populaire comique comme « mezzo di provocazione e di agitazione delle idee » – un « théâtre d'agit-prop » avant l'heure, en somme. Et il termine par cette conclusion, brève mais incisive : « Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato delle cosiddette "classi inferiori" »¹⁷.

Si dans des spectacles tels que *Mistero Buffo* il était effectivement important de souligner le lien entre scènes situées dans un lointain passé et actualité (d'où la présence systématique du prologue avant chacun des moments du spectacle), le prologue des comédies dont l'action se situe dans le présent souligne d'un gros trait la volonté de contre-information et d'intervention qui a présidé à l'élaboration du spectacle. L'intention est clairement déclarée dans le prologue de *Morte accidentale*, véritable « J'accuse » où sans ambages l'auteur inculpe le pouvoir et déclare presque mot pour mot ce qu'il fera dire au Matto enquêteur vers la fin de la pièce :

¹² *Ibid.*, p. 509.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 511.

¹⁵ *Ibid.*, p. 512.

¹⁶ La mention « DARIO » indique clairement qu'il est destiné à être prononcé.

¹⁷ Dario Fo, *Teatro*, p. 215.

Bisognava far caciara, con ogni mezzo : perché la gente che è sempre distratta, che legge poco e male e solo quel che gli passa il convento, sapesse come lo Stato può organizzare il massacro e gestire il pianto, lo sdegno, le medaglie alle vedove e agli orfani, e i funerali con i carabinieri sull'attenti che fanno il presentat'arm. [...] il discorso sulla socialdemocrazia e le sue lacrime da coccodrillo, l'indignazione che si placa attraverso il ruttino dello scandalo, lo scandalo come catarsi liberatoria del sistema [...] si viene a scoprire che massacri, truffe, assassini sono organizzati e messi in atto proprio dallo Stato e dagli organi che ci dovrebbero proteggere.¹⁸

Dès les premières phrases est clairement exprimée l'idée du théâtre comme mission, devoir d'informer, qui plus est en cas de « situazione di necessità », afin de combler le vide, le silence, les hypothèses lénifiantes : « Si comincia a intuire che se la polizia e qualche sindaco più o meno governativo si danno tanto da fare perché certe cose non si sappiano... ebbene, certe cose vanno assolutamente sapute »¹⁹. Le théâtre se place ainsi au même niveau que les essais, à la différence qu'il est à même de toucher un public plus vaste (et de façon à la fois plus immédiate et distrayante). Si la pièce continue à avoir du succès, poursuit Fo, c'est parce qu'elle nous parle encore aujourd'hui (« volti mascherati con sotto le stesse facce »). D'où cette affirmation, à maintes reprises réitérée sous diverses formes concrètes et éloquents : Franca et lui ont toujours la même force, la même rage et la même détermination à vouloir « mostrare di nuovo al pubblico il deretano nudo e orrendo dell'ipocrisia »²⁰. De même, c'est pour dévoiler les hontes grandissantes que le couple, désormais âgé, est remonté sur scène pour tourner en dérision le gouvernement Berlusconi et mettre « le chiappettine » du Président du Conseil « al vento »²¹.

Un théâtre tellement en prise avec l'actualité que Dario Fo réitère dans les prologues (tels qu'on peut les lire ou les entendre grâce aux DVD) que s'est instaurée une course qui, figurée au départ comme course du théâtre derrière l'actualité, s'est souvent renversée en actualité courant pour rattraper voire dépasser le théâtre, à en juger par les situations folles qui s'y vérifient. Le prologue de *Non si paga ! Non si paga !* évoque des mises à sac de supermarchés dans le droit fil du thème de la pièce qui avait été récemment représentée ; les prologues prononcés dans les versions DVD de *Settimo : ruba un po' meno n°1*, puis *n°2* soulignent que la réalité a ensuite largement dépassé la fiction ; celui de *L'anomalo bicefalo* affirme la même vérité, sans manquer de lancer humoristiquement que ces messieurs du gouvernement n'ont jamais payé au couple Fo-Rame les moindres droits d'auteur.

Un autre élément essentiel de la poétique théâtrale spécifique de Dario Fo est le rôle assigné au fou. L'auteur se place, pour le justifier, dans le sillage du théâtre antique et médiéval. À l'intérieur de *Mistero Buffo* le fou ainsi nommé apparaît pour la première fois en personne dans *Il Matto e la Morte*. D'où, dans le prologue, un discours sur l'éternelle figure du fou, qui, explique Fo, appartient à toutes les cultures, et sur la signification de sa présence au théâtre :

Nel teatro popolare dei primordi il Matto indica il personaggio di contrappunto, il capovolto, fuori-regola che non accetta né consuetudini né logica... per non parlare di tutto ciò che la società presenta come regolamento, legalità, dogma assoluto. Insomma è il rappresentante allegorico di tutti gli scombinati che si chiamano fuori²².

¹⁸ *Teatro*, cit., p. 545 et p. 547.

¹⁹ *Ibid.*, p. 546

²⁰ *Ibid.*, p. 547 (Ce que la pruderie appelle, liant concret et indécence, « les parties honteuses », les « vergogne »).

²¹ Dario Fo e Franca Rame, *L'anomalo bicefalo*, Milano, Fabbri, 2006, p. 17.

²² Dario Fo, *Teatro*, cit., p. 381.

D'où aussi l'évocation de la légendaire « nef des fous » sur laquelle autrefois quelque État expéditif embarquait vers le pôle Nord les « rompiscatole » dont il souhaitait se débarrasser. D'où, affirme Fo par déduction, la présence du fou dans nombre de « sacre rappresentazioni » : à l'aide de diapositives, il a d'ailleurs fait remarquer que le « Jolly, il matto – allegoria del pensiero non ufficiale », était présent sur les images de mystères médiévaux²³. Le Matto de Dario Fo est donc l'héritier d'une longue tradition de champions de la contre-information – et donc de la vérité. Dans le prologue à *La strage degli innocenti* il précise que la « madre, fuori di senno » peut se permettre de prononcer des phrases qu'un acteur ou une actrice interprétant la Vierge Marie ne pourrait en aucun cas se permettre²⁴.

Enfin le prologue est le lieu où Fo rappelle le rôle qu'il assigne au comique dans la dénonciation des abus de pouvoir, de l'hypocrisie et des scandales. Dès l'introduction à *Mistero Buffo*, il se réfère pour cela aux origines du théâtre : « per il popolo, il teatro, specie il teatro comico, è sempre stato il mezzo primo d'espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee »²⁵. Il l'a signalé maintes fois à l'occasion d'interviews et toujours (ou presque) dans ses présentations orales. De même Franca Rame, dans le prologue à *Tutta casa letto e chiesa*, termine son discours sur l'effet de très courte durée émanant du tragique, alors que le comique nécessite « intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione ! »²⁶. Enfin, c'est sur la revendication du comique comme ingrédient indispensable de la pièce dénonciatrice – et qui plus est, dans ce cas, du comique grotesque – que se clôt le prologue de *L'anomalo bicefalo* :

Ad ogni modo, come dicevamo, la chiave di questo lavoro è la satira : il gioco del grottesco, una macchina straordinaria che esiste dall'inizio dei tempi, basti pensare ad Aristofane e ai giullari del Medioevo. [...] Diceva Molière : « Io non amo la tragedia perché con il dramma, con la disperazione, con l'angoscia si ottiene alla fine un effetto liberatorio, di catarsi : giungono le lacrime che, scivolando sul viso, cancellano tutti i fermenti della ragione, mentre con la satira, nello sghignazzo, si ride, si spalanca la bocca, ma nello stesso tempo si spalanca anche il cervello e i chiodi della ragione si ficcano in fondo al cranio senza più uscirne. »²⁷

Mais le prologue, par le contact direct qu'il instaure avec l'auditoire, a pour fonction essentielle de permettre à Dario Fo de se présenter comme *giullare* des temps modernes, dans la pure tradition des *giullari* d'autrefois.

Dario Fo et Franca Rame : *giullari* del popolo

Si, à partir de *Mistero Buffo*, le prologue surgit et occupe une place aussi importante, c'est précisément parce qu'avec ce spectacle Dario Fo et Franca Rame se font « *giullari del popolo* » et assument avec un fort engagement didactique leur rôle d'éducateurs du public. Le premier monologue, *Rosa fresca aulentissima*, prolongement du texte initial, sert de prologue illustratif à l'ensemble du spectacle. Il constitue la preuve, académique et contre académique, de ce qui a été synthétiquement exposé dans le préambule introductif et justifie la suite. L'auteur dont Fo élucide la poésie, Ciullo/Cielo d'Alcamo, est selon lui un « *giullare del*

²³ *Ibid.*, p. 226.

²⁴ *Ibid.*, p. 239.

²⁵ *Ibid.*, p. 215.

²⁶ *Ibid.*, p. 962.

²⁷ Dario Fo, *L'anomalo bicefalo*, cit., pp. 9-10.

popolo ». C'est là une façon pour Fo de présenter un très ancien double de lui-même, un *giullare* qui, dans cette poésie, fait la satire du droit de violer dont jouissaient les riches, puisqu'il leur suffisait d'avoir sur eux une certaine somme d'argent et de prononcer une phrase à la gloire de l'empereur Frédéric II pour être immédiatement blanchis. Une thématique d'entrée en accord avec celle de toute la production de l'auteur, à savoir : comment le riche « fa il povero “cornuto e mazziato” »²⁸. Révéler au public la véritable signification (selon lui) de cette poésie, dont le sens fut dévoyé par la culture académique, signifie ouvrir les yeux au public, « spalancargli il cervello ». Ce faisant, Fo se positionne en tant qu'intellectuel accomplissant son devoir civil et civique.

Prononcer cette leçon de littérature, c'est aussi s'adresser directement au public, rompre le quatrième mur : tout *Mistero Buffo* (tel que Fo le conçut) est un jeu continu de va-et-vient où l'auteur-acteur s'adresse directement à la salle, puis joue le rôle du *giullare* s'adressant à un public d'autrefois, que le public présent est censé imaginer et avec qui, par le biais de la transition opérée par le prologue (et des clefs de lecture qui y sont données), il est invité à s'identifier. À partir de là tous les prologues prononcés par Dario Fo, dans *Mistero Buffo* et après, seront des moyens de rompre ce quatrième mur et d'entrer en contact avec les spectateurs. D'ailleurs, dans le prologue à *Il Papa e la Strega*, Fo déclare, après avoir effectué un lien entre cette comédie et son contexte :

Un'altra ragione della mia uscita in proscenio serve per distruggere il solito diaframma che esiste a teatro, cioè questa specie di cortina, questa terza o quarta parete che blocca il rapporto. È un'uscita intesa a compiere un breve e rapido sondaggio, cioè a cercare di capire con che pubblico abbiamo a che fare di sera in sera²⁹.

À partir de *Mistero Buffo*, donc, Fo se place dans la tradition des *giullari* et assimile à un *giullare* tout personnage charismatique et provocateur agitant des idées professées par ce que nous appelons la gauche. En somme il s'approprie ces personnages moyenâgeux de la même façon que les *giullari* du Moyen Âge s'approprièrent le Christ. Les deux prologues à *Bonifazio VIII* présentés dans notre édition font référence, afin d'éclaircir des éléments du texte qui sera récité, aux différents « estremisti » qui critiquèrent violemment ce pape et furent sévèrement punis : « Jacopone da Todi, pauperista evangelico, un estremista, diremmo oggi » et « fra l'altro uno straordinario uomo di teatro »³⁰ ; Fra Segarello da Parma, « un altro estremista » qui voulait que le Pape et l'Église soient pauvres, un « frate dal soprannome quasi da giullare » (Segarello) qui « andava in giro a provocare i contadini », affirmant que « la terra è di chi la lavora »³¹ ; Fra Dolcino lui aussi « andò intorno ancora a provocare i contadini, a fare il giullare », répétant lui aussi que « la terra è di chi la lavora », Fra Dolcino que les paysans considéraient comme « pazzo » mais dont ils admettaient qu'il ne disait pas de « cose sceme » ; il évoque enfin les paysans « comunitardi » de la zone Nord-Ouest de l'Italie qui mettaient les biens en commun et distribuaient « secondo il bisogno »³². Le *giullare* Fo, en somme, actualise le Moyen Âge, en fait une époque où existaient, comme aujourd'hui, des « padroni », des salariés exploités, des extrémistes, et des mots d'ordre semblables à ceux de la gauche des années 60-70.

Plus tard c'est de François d'Assise que Fo fait l'un de ses prédécesseurs, d'autant plus que, comme on sait, François lui-même se disait jongleur, « giullare di Dio ». L'auteur

²⁸ Dario Fo, *Teatro*, cit., p. 223.

²⁹ Dario Fo, *Il Papa e la Strega, Le commedie di Dario Fo*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1994, vol. X, p. 220.

³⁰ Dario Fo, *Teatro*, cit., p. 422.

³¹ *Ibid.*, p. 424.

³² *Ibid.*, pp. 424-425.

souligne que ce fut un acte de courage de la part de François que de se déclarer jongleur (puisque la vie des *giullari*, haïs des puissants, n'était pas sans danger) et même une provocation. Francesco, affirme Fo, était un authentique *giullare*, qui connaissait les ficelles du métier et savait utiliser efficacement sa langue et son corps ; lui aussi, affirme-t-il, utilisait le « ribaltone » et, pour se faire comprendre en tout lieu, parlait l'idiolecte des *giullari*. C'est là évidemment, selon Fo, l'une des raisons pour lesquelles il ne nous est presque rien parvenu de ces textes, que l'Église officielle élimina au profit de la légende édifiante rédigée par Bonaventura da Bagnoregio, laquelle, « come nuova biografia ufficiale, censurava ed arrangiava abbastanza smaccatamente il pensiero originale del Santo »³³.

Dans les prologues, enfin, Dario Fo justifie la gestuelle du récit et la langue qu'il invente et emploie durant les performances. Dans l'introduction à la *Moralità del cieco e dello storpio*, il explique que les *giullari* jouaient tous les rôles, comme lui-même le fera. Dans celle aux *Nozze di Cana* il insiste sur la gestuelle et sur le rythme de la récitation, qui non seulement justifient que les divers rôles soient joués par un seul personnage mais le rendent nécessaire (il n'y a pas de sa part, écrit-il, « eccesso di protagonismo »). À la lumière de ces éclaircissements, il apparaît évident qu'un texte de Fo est indissociable du jeu de l'acteur ; le jeu fait partie intégrante du spectacle. Dans le prologue de *La resurrezione di Lazzaro*, il insiste sur la difficulté à jouer cette scène car l'acteur doit interpréter au moins seize personnes en n'utilisant que les mouvements du corps et les inflexions de la voix ; d'où la nécessité d'improviser en fonction de l'assistance, afin d'avoir l'assurance de conserver son attention et son intérêt. Il va jusqu'à donner des conseils aux acteurs qui souhaiteraient interpréter ses textes (*La Madonna incontra le Marie*).

Des explications sur la langue sont présentes dès le prologue du premier texte en « padano », *La strage degli innocenti*, où il est clairement déclaré que la langue utilisée sera « il dialetto, ovvero il volgare parlato nella piana del Po dal secolo XIII al XV », plus précisément un mélange des dialectes des différents villages de la zone, parce que telle était la langue des *giullari* qui « per farsi intendere ogni volta erano costretti ad adattare il testo inserendo termini del luogo onde rendere più accessibile la loro parlata », si bien qu'ils finirent par inventer « una lingua passe-partout » mêlant dialectes et idiomes divers (« provenzale, catalano e perfino latino ») et onomatopées, choisissant toujours les mots aux sons les plus rythmés³⁴. C'est ce que met en pratique le couple, variant le choix des mots en fonction de l'origine du texte : du « padano » des premiers monologues on passe au dialecte ombrien ancien avec *Maria alla croce* ; le *Grammelot dell'avvocato inglese* est mêlé de vieil anglais d'époque élisabéthaine. Pour raconter l'épopée de Johan Padan Fo insère dans la langue des termes et échos latino-américains. De même, il affirme que Francesco s'exprimait dans la langue des *giullari*, « passe-partout della comunicazione ». Quant au grammelot, le prologue à *La fame dello Zanni* en explique l'origine : la nécessité, pour les *comici dell'arte* (héritiers des *giullari*), de se faire comprendre partout où ils se produisaient. L'usage de ces idiolectes et la gestuelle qu'ils impliquent font de Dario Fo un descendant des *giullari* d'autrefois. En outre, loin de reproduire un spectacle relevant purement et simplement du musée, Fo réactive le passé à la lumière du présent : comme l'a très bien signalé Simone Soriani, grâce à l'élucidation de l'action que le résumé figurant dans le prologue a résolue d'entrée, est ménagée une distanciation qui oblige l'auditoire à écouter de façon active, critique³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 881. Du Pape Jean-Paul I^{er} Dario Fo fait également une forme de *giullare*, dans le prologue de 1978 à *Il primo miracolo di Gesù bambino*.

³⁴ *Ibid.*, p. 240.

³⁵ « Anticipando al pubblico la trama del recitativo, il prologo inibisce “anche il *coup de théâtre*, nel senso del fattore sorpresa” [...]. Il destinatario, cioè, è stimolato a non investire tutta la propria

On peut affirmer enfin que le spectacle proprement dit commence dès le prologue, qui est loin de n'infliger qu'un discours austèrement théorique. Bien des prologues sont, en tout ou en partie, des *giullarate* et constituent un excellent hors-d'œuvre au texte idiolectal ou à la comédie. Dans *Mistero Buffo*, par exemple, le prologue de *La nascita del villano* est déjà le début, en langue italienne, de la *giullarata* dont il raconte l'antefact. Le prologue aux *Nozze di Cana* publié en annexe est un savoureux moment semé de digressions où Dario Fo commence par faire un petit exposé comparatif d'histoire de l'art (le Christ « signorile » des *Noces de Cana* de Véronèse et le Christ insensible à la douleur de la *Flagellazione* de Piero della Francesca) dont on peut aisément imaginer, à travers les mots du texte, les jeux de scène et les mimiques dont l'auteur l'a accompagné ; mais c'est surtout quand il passe à ses souvenirs de catéchisme qu'il nous offre un récit délicieusement loufoque, comme devaient l'être les historiettes du *Poer nano* : une *giullarata* sur le bonheur de naître pauvre et le malheur de naître riche, comme le prouve le martyr du pauvre chameau contraint de passer par le chas d'une aiguille et qui en perd sa bosse : et Fo de mimer une scène où il joue tous les rôles. La digression *giullaresca* peut être brève et agrémentée d'étymologies joyeusement fantaisistes comme l'auteur sait en imaginer : par exemple, dans le Prologue au *Primo miracolo di Gesù bambino*, il s'amuse à expliquer l'origine de la crosse recourbée de l'évêque et de la forme particulière de la tiare (fendue en son milieu), dues, explique-t-il, aux disputes acharnées qui avaient lieu sur des points mineurs de théologie et qui amenaient les évêques à se donner mutuellement des coups sur la tête.

Franca Rame, quant à elle, dans le prologue au *Stupro* où elle explique pourquoi une femme violée porte rarement plainte – à cause du jeu sadique auquel se livrent généralement ces messieurs de la police – reproduit un interrogatoire type, récitant en *giullaressa* tragico-comique une petite scène de théâtre dans le théâtre. Plus généralement, tout le prologue de *Tutta casa letto e chiesa* est une savoureuse *giullarata*, notamment la digression sur les noms désastreux dont on a affublé les organes sexuels féminins, comparés aux termes glorieux nommant les attributs des mâles.

Il est néanmoins permis d'observer que parfois Dario Fo « en fait trop ». Certains prologues ont une longueur démesurée, justifiée en partie, certes, par des éléments d'actualité particulièrement prégnants, mais où l'auteur-acteur peut finir par « dérailler ». C'est le cas, nous semble-t-il, d'un long prologue à *Bonifazio VIII* publié en annexe où, le public étant toujours enclin à penser qu'est visé le pape régnant, Fo affirme avec force et humour que Jean-Paul II n'a rien à voir avec Boniface VIII, que c'est même tout son contraire : et démarre une longue digression sur ce pape qui embrasse la terre, les enfants... – digression qui finit par être ennuyeuse et hautement contre-productive. On peut dire de même du prologue au *Primo miracolo di Gesù bambino* publié en annexe : Fo y raconte l'élection de Jean-Paul Ier comme une farce jouée au pape (et à la chrétienté). Le pape est évoqué comme une sorte de *giullare* gentil et un peu fou, dont la manière imagée de parler de la foi faisait rire – et jusque là le récit est plaisant – bien différent du sévère Paul VI, lequel toutefois avait la passion de la bicyclette... bla bla bla... et là il est permis d'avancer que Fo dépasse les bornes et de se demander pourquoi, s'il a débité autant de « coglionate » (empruntons un terme qui lui est familier), son épouse a choisi de placer ces prologues en annexe.

Et si la réponse était à chercher du côté de Franca Rame ? Franca Rame, curatrice attentive de la production publiée de son illustre époux, pilier de toujours de son théâtre, administratrice, conseillère, « contrappuntista » ; Franca, dont le mérite auctorial a été reconnu bien tard, Franca à qui ne fut pas officiellement décerné le prix Nobel en 1997 alors qu'il aurait été légitime que la récompense aille au couple, et non au seul Fo. L'introduction

attenzione nell'esito della storia inscenata, ma piuttosto a concentrarsi e giudicare le singole situazioni che si succedono alla ribalta. » Simone Soriani, *op. cit.*, p. 288.

au volume *Teatro* de 2000 a le statut d'un prologue à l'ensemble de la publication : elle s'y adresse en personne au public, revendiquant clairement – et humoristiquement – le rôle qu'elle a toujours joué, réglant ses comptes avec ceux qui attribuent tout le mérite au seul Dario : une sympathique *giullarata* où la satire, pour être modérée, n'en est pas moins pétrie d'amertume. Si, clairvoyante comme elle était quant au rythme et au contenu des textes, Franca Rame a inséré ces deux prologues qui « partent en vrille » (« vanno in tilt » dirait le Fo des *Arcangeli*), j'aime à penser qu'elle l'a fait exprès, mais de manière discrète, en annexe...

Conclusion

Contrairement aux préfaces – que, avouons-le, bien des lecteurs lisent (quand ils les lisent) après avoir lu les textes – il est indispensable de lire les prologues du couple Fo-Rame, car ils sont le véritable début des pièces, en constituent l'entrée, la clef de lecture, de la même façon que, représentés, ils constituaient le début nécessaire du spectacle. Quand Dario Fo jouait et que la performance était en dialecte, le prologue permettait de mieux la comprendre, de mieux en saisir le message et d'apprécier au mieux la virtuosité de l'acteur. Quand le théâtre du couple est joué par d'autres acteurs, ou en traduction à l'étranger, les prologues sont malheureusement éliminés. Ils ne peuvent être récités que par leurs auteurs, parce que, comme nous l'avons vu, ce sont en fait, sous forme de *giullarate*, des déclarations de poétique, et seul l'auteur – non ses interprètes – peut les proférer sous forme d'une adresse directe au public³⁶. C'est pourquoi les représentations de *Mistero Buffo* auxquelles on peut assister sont souvent décevantes : la contextualisation disparaît, le message politique et social s'estompe voire s'efface, et il est fréquent le public n'y voie plus qu'un divertissement...

³⁶ Le titre choisi par Simone Soriani pour la rubrique citée plus haut, *La voce del destinatore*, est particulièrement pertinent. Il est évident que le destinataire des prologues ne peut être que Fo lui-même ou Franca Rame, non leurs interprètes.