

Pierre Katuszewki
Université de Bordeaux

Cette communication « Penser le théâtre avec Dario Fo », invite à une réflexion sur le théâtre à partir du travail de Dario Fo et Franca Rame et non pas, dans un premier temps tout du moins, à penser le théâtre de Dario Fo à partir de la discipline théâtre.

Effectivement, nous nous intéressons ici au processus spectaculaire mise en œuvre par Fo et en particulier à un aspect omniprésent, à la fois dans ses spectacles, mais également dans ses conférences sur l'acteur et dans ses entretiens : la construction de ses spectacles à partir de types de spectacles déjà existants, qu'il réutilise, qu'il réélabore et avec lesquels il joue continuellement. Dario Fo s'en explique par un attrait profond pour ces formes populaires que constituent la *commedia*, les contes, les jongleries, la variété etc. Certes, ces formes populaires qu'il utilise à sa manière permettent de créer un lien inaliénable avec le public ; un lien que l'on pourrait qualifier de populaire justement. Les spectateurs reconnaissent des types de spectacles qu'ils ont l'habitude de voir et le plaisir ne naît-il pas de ce processus de reconnaissance ? Mais au-delà d'un fait que l'on peut qualifier d'engagé et de politique, il est possible d'interroger cet intérêt quasi obsessionnel que Fo manifeste pour les formes populaires en fonction de l'historiographie des arts du spectacle et du théâtre en particulier. Ce qui permettra de situer Dario Fo dans l'histoire du théâtre contemporain, nous verrons comment en focalisant sa recherche théâtrale sur le jeu de l'acteur et les traditions spectaculaires populaires, il en revient à un théâtre dé-dramatisé, défait de ce qui constituait le théâtre dramatique, depuis Diderot notamment ; il s'inscrit ainsi dans le contexte des années 70 où la performance¹, le spectacle, le théâtre postdramatique² étaient en pleine effervescence.

¹ Pour une histoire de la performance, cf. Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari et Marc Boucher, Paris, Éditions théâtrales, 2008.

Ce lien entre finalement les deux bouts d'une chronologie que nous pourrions faire démarrer avec le théâtre médiéval – mais que nous pourrions faire remonter jusqu'à l'Antiquité et les théâtres grec et romain – et aboutir aux expériences performatives les plus contemporaines, ce lien, Dario Fo le fait constamment : il utilise des formes traditionnelles de spectacle afin de créer des spectacles qui reprennent les caractéristiques d'un certain type de performance contemporaine : le rapport direct au public, l'adaptation à l'actualité la plus présente, le travail sur le jeu de l'acteur quand, par exemple, il joue tous les personnages. Et ce n'est pas un hasard, les récents travaux de Denis Guénoun³, de Florence Dupont⁴ et de Pierre Katuszewski⁵ sur ce qu'il convient désormais de nommer « les théâtres du jeu », aide à situer Dario Fo dans ces théâtres où le spectacle est primordial et où le texte est indissociable de la performance – à contre-courant du théâtre aristotélicien encore très en vogue de nos jours. Ce constat nous amènera à la question examinée dans la seconde partie : la place du texte, justement, dans le théâtre de Dario Fo, une place qui n'est pas si évidente que ça. En effet, comment aborder ces textes ? Si la question paraît n'attendre qu'un seul type de méthode d'approche qui se situerait globalement dans la droite lignée des études littéraires, nous verrons que les récentes remises en cause d'un paradigme aristotélicien tout puissant dans l'approche des textes théâtraux permettent de penser autrement la fonction du texte littéraire dans le processus spectaculaire⁶.

I. Situer Dario Fo dans l'histoire du théâtre

Denis Guénoun, dans un ouvrage désormais classique des études théâtrales, *Le Théâtre est-il nécessaire ?* a désigné l'invention du cinéma (à la toute fin du XIXe siècle) comme déclencheur d'une transformation radicale de la pratique théâtrale. En effet, le cinéma a préempté au théâtre

² Pour une définition du théâtre postdramatique, on consultera Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

³ Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997.

⁴ Florence Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.

⁵ Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Paris, Kimé, 2011.

⁶ Sur ces questions, on consultera Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

une de ses principales fonctions, à savoir l'identification à un personnage qui est passée sous l'autorité de ce nouveau média : « C'est désormais au cinéma que l'on se rend si l'on veut voir des personnages (et s'identifier à eux), ou si l'on veut s'éprouver comme sujet-spectateur de la représentation. D'où la valeur dont le cinéma jouit, et qu'il infuse en quelque sorte aux différents modes de communication qui le portent : télévision, vidéos, publicité, etc. »⁷ Le théâtre a dû alors retrouver une nécessité, d'où le titre de l'ouvrage de Denis Guénoun. Pour résumer, il affirme que « désormais, sur scène, ne reste que le jeu. [...] La nécessité du jeu, c'est le jeu ». Comment définit-il alors le jeu ? « Le jeu, nous dit-il, est d'abord ce qui ne s'efface pas derrière ses effets de figure. [...] Les acteurs montrent désormais, d'abord, qu'ils jouent. Ils exposent la nudité de leur jeu, déshabillée des appareils et voiles du rôle. »⁸ Cette définition ne s'applique-t-elle pas parfaitement à Dario Fo et à certains de ses spectacles ? Dans *Mistero Buffo*, par exemple, où, comme nous le rappelle José Guinot et François Ribes, « l'absence de dialogue ne tient pas tellement au fait que la scène soit occupée par un seul acteur. Elle vient surtout de ce fait que l'acteur, plutôt que de chercher à incarner un ou même plusieurs personnages, s'emploie à les présenter, à les décrire, à les figurer, à les commenter. »⁹ Dario Fo met ainsi à distance le ou les personnages, il fait de la représentation non plus l'illustration incarnée d'un texte, mais un moment de partage. La distance, ici, ne provoque pas un éloignement critique du spectateur mais, au contraire, un rapprochement entre l'acteur et le spectateur par la mise en place d'une connivence, d'une complicité, c'est comme si Dario Fo disait : « Nous jouons tous ensemble ce soir. » Il établit une communauté éphémère réunie le temps de la performance afin de partager une émotion, en l'occurrence le rire. Nous sommes bien loin, comme nous le soufflent Marc Prin et Julien Dieudonné dans le dossier pédagogique qu'ils ont réalisé à l'occasion de leur mise en scène de *Klaxon, trompettes et pétarades*, en 2010 aux Amandiers à Nanterre, « de la grande comédie

⁷ Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 143.

⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁹ José Guinot et François Ribes, « Le métier d'acteur, paradoxe du théâtre politique », dans Dario Fo, *Mystère Bouffé*, Paris, Dramaturgie, 1984, p. 176.

littéraire à la française, bien loin de l'esprit de sérieux français, pour lequel le désir de divertir, d'amuser ou de faire rire est toujours suspect. »¹⁰

Dario Fo, donc, se situe dans cette lignée des théâtres du jeu que nous pouvons faire remonter jusqu'au théâtre romain antique, le théâtre du jeu par excellence où le moyen devient une fin, un théâtre qui était un rituel religieux et pour lequel « le plaisir des hommes était le signe du plaisir des dieux. »¹¹

Le lien entre des formes anciennes et le théâtre contemporain, entre deux extrêmes temporels qui peuvent paraître incomparables, et que Dario Fo accomplit – il est bien notre contemporain et il emprunte à ces formes anciennes que sont la jonglerie médiévale ou la tradition du conteur – ce lien est constitué par le jeu, justement. Ce jeu, qui permit au théâtre de retrouver sa spécificité au moment de l'invention du cinéma, est quelque chose qui existait depuis fort longtemps, à Rome, en Grèce et même dans l'Angleterre Elisabéthaine – rappelons-nous que François Laroque, grand spécialiste de Shakespeare, a écrit un essai intitulé *Shakespeare et la fête*¹². C'est, en France, à l'époque de la Renaissance, que la culture antique a été véritablement préemptée. Ainsi, une grande importance fut donnée notamment à la *Poétique* d'Aristote¹³, ce qui conduira, entre autres, et en étant conscient du raccourci formulé ici, au drame diderotien, symbolique d'une mort du théâtre participatif et ludique, ou, en d'autres termes des théâtres du jeu. Rappelons qu'Aristote n'assista jamais à un spectacle de tragédie grecque du Ve siècle avant J.-C. et « on ne saurait trop insister sur la distance séparant la *Poétique* – qui est une théorie du texte tragique – et la réalité historique du théâtre à Athènes. »¹⁴

¹⁰ URL : http://www.nanterre-amandiers.com/uploads/play/146_drama.pdf (p. 6). Consulté le 6 février 2012.

¹¹ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1997, p. 27.

¹² François Laroque, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, PUF, 1992.

¹³ « Aristote, en effet, a isolé le texte de théâtre pour en faire un objet d'analyse, ce que signale le titre : *Poétique* est un adjectif qui renvoie à la technique d'écriture d'une pièce de théâtre ou d'une épopée, alors que le seul *poiein*, le seul « faire », théâtral qu'ait connu le public grec était la performance rituelle des Grandes Dionysies. Ni Eschyle ni Sophocle, ni même Euripide ne se sont désignés eux-mêmes autrement que comme *aoidoi* (chanteur) », Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 26.

Penser le théâtre avec Dario Fo, c'est ainsi penser qu'un autre théâtre est possible, un théâtre débarrassé d'un carcan littéraire qui pèse encore beaucoup trop, selon nous, de nos jours sur les scènes théâtrales françaises.

Dario Fo est à la croisée des chemins : profondément ancré dans son époque avec une appétence pour la performance, pour un théâtre qui se crée avec le public, au présent, et ancré dans la tradition théâtrale avec les formes anciennes qu'il réélabore dans ses spectacles.

Un autre élément caractéristique du théâtre de Dario Fo permet de le situer de nouveau à cette croisée des chemins, un aspect proche des théâtres rituels, notamment entre 1968 et 1973, période pendant laquelle, comme le rappellent José Guinot et François Ribes, « l'attente du spectacle constituait un événement qui suscitait une effervescence débordant largement le cadre de la représentation elle-même. Les activités du Collectif artistique de "La Comune" étaient soutenues à travers toute l'Italie par les groupes militants d'extrême-gauche. Chaque soir le spectacle présenté lors de ces vastes rassemblements qui prenaient figure de meetings, était l'occasion de mobiliser les masses sur les problèmes brûlants de l'actualité locale ou nationale. [...] On comprend alors que la prestation artistique de Dario Fo et de ses camarades, partie intégrante des luttes et moyens d'expression, par le théâtre, de ces luttes, ne constituait par elle-même la finalité des rassemblements. On pourrait dire qu'elle était le noyau vivant autour duquel s'organisait et se répercutait l'expression multiforme de la parole populaire. »¹⁵ Cette citation permet de comparer l'événement dans lequel prenaient place les performances de Dario Fo au début des années 1970 aux rituels antiques, par exemple, au cours desquels avaient lieu les spectacles. C'est l'événement dans son entier qu'il faut analyser si nous voulons en comprendre la signification.

Le parallèle peut se faire ici avec les spectacles indiens de kathakali donnés hors du cadre du rituel, pour les touristes ; de la même façon, les mêmes spectacles que Dario Fo donnait lors de ces rassemblements n'avaient pas la même portée quand ils furent repris à Paris, par exemple :

¹⁵ José Guinot et François Ribes, « Le métier d'acteur, paradoxe du théâtre politique », *op. cit.*, p. 173.

« En France, à l'occasion des représentations de *Mistero Buffo* à Chaillot, il ne nous fut pas possible de percevoir comment, en Italie, la durée propre du spectacle s'articulait sur cette autre durée : la durée réelle de l'action politique. »¹⁶ Certes, nous sommes passés du religieux au politique, mais il n'en reste pas moins que l'événement théâtral, et, partant, le texte qui y est énoncé, ne sont compréhensibles et appréhendables que dans le contexte plus large du rassemblement politique.

II. Le texte de Dario Fo est illisible

Quelle place pour le texte dans ce processus global ? Et surtout, nous poserons la question de la méthode d'approche de textes créés initialement pour un événement particulier. Le parallèle avec l'Antiquité sera ici de nouveau éclairant. En effet, des chercheurs ont récemment posé les fondements d'une approche originale des textes, une approche désignée comme « ethnopoétique »¹⁷. Une approche qui ne situe plus le texte comme point de départ de la performance – comme l'initiateur d'un travail dramaturgique qui conduirait à en déduire un ou plusieurs sens afin de les faire advenir à la scène par l'accomplissement d'une mise en scène – mais comme un matériau spectaculaire au même titre que la musique ou la danse. En effet, dans l'Antiquité, le théâtre est un spectacle chanté et dansé, et complètement codifié. Le texte est écrit en fonction du code scénique, le processus est donc inverse que celui qui existe de nos jours : le texte est impermanent et le spectacle est ce qui perdure ; le texte n'est pas destiné à être publié, joué une seule fois, il n'est d'actualité qu'au moment de son énonciation, aucune monumentalisation n'exista avant l'avènement de la bibliothèque d'Alexandrie.

Alors ne peut-on pas envisager les textes de Dario Fo dans cette perspective ? Reprenant des types de spectacles traditionnels, on peut effectivement considérer qu'il en reprend les principaux codes et que ce sont ses textes qui sont créés en fonction du contexte spectaculaire.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ On consultera *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010. On lira, par exemple : « Pour l'ethnopoétique, la signification n'est pas le sens des énoncés transformés en textes : elle est l'effet ou la somme des effets produits sur les co-énonciateurs et par les co-énonciateurs lors de la performance », p. 11.

De quelle matière sont donc faits ces textes ? On pourrait dire que le prétexte de départ est puisé dans l'actualité. C'est intrinsèque aux *Mistero Buffo*, Dario Fo rappelle constamment que les jongleurs du Moyen-Age étaient des sortes de gazettes vivantes. On sait qu'il adapte, qu'il improvise pour ses spectacles qui sont, au final, de véritables performances d'acteurs. Ce théâtre de l'événement, et le terme prend ici au moins deux acceptions – l'événement en tant que performance spectaculaire et l'événement parce qu'il tient compte de l'actualité – ce théâtre de l'événement est à rapprocher une nouvelle fois des théâtres antiques et élisabéthain, car c'est seulement au moment de la présence du public que la référence à l'actualité immédiate prenait tout son sens – il n'y avait aucune volonté de prolonger le sens de ce qui était raconté au-delà du moment de co-présence des acteurs et du public – malgré ce que nous suggère la multitude d'études produites sur le sujet. Prolonger le sens, prétendre que le texte de théâtre aurait forcément pour fonction d'universaliser, c'est manquer l'événement théâtral dans sa performativité et dans sa singularité. L'événement, et nous retrouvons là notre proposition initiale d'un théâtre affirmant sa spécificité, l'événement est ainsi quasiment systématiquement de nos jours inscrit dans les textes mêmes.

Prenons un exemple dans le théâtre de Dario Fo : dans *Klaxon, trompettes et pétarades*, le personnage d'Antonio interrompt la représentation, presque au début de la pièce, afin d'expliquer la situation aux spectateurs et, dans un dialogue avec sa maîtresse Lucia, il raconte les événements qui ont conduit à la situation initiale de la pièce :

Antonio : Pardon.... Excusez-moi, mais là il faut que j'intervienne parce qu'on est en plein quiproquo. (*Les acteurs se figent. Antonio s'avance sur le devant de la scène et s'adresse au public. La lumière disparaît sur la salle de réanimation. Les acteurs sortent et, derrière Antonio qui est sur l'avant-scène, entre une estrade avec deux sièges de voiture et quelques pièces de récupération qui indiquent une casse.*) Dans la comédie, je joue le personnage d'Antonio, le mari de Rosa, mais tout esquiné sur le chariot de réanimation, ce n'est pas moi. »¹⁸

Dario Fo utilise un procédé caractéristique des théâtres jeu, à savoir la métathéâtralité. Ce long récit sert la performance de l'acteur car, pour l'intrigue, il aurait pu se réduire à quelques lignes. De la même façon, les scènes de quiproquo, quand Antonio et son sosie sont tous les deux

¹⁸ Dario Fo, *Klaxon, trompettes et pétarades*, trad. Marie-France Sidet, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2010, p. 20.

présents dans l'appartement d'Antonio et que Rosa ne sait plus qui est qui, ces scènes ne sont que le prétexte d'effets comiques absolument redoutables. On en arriverait presque à oublier l'événement réel qui est repris dans la pièce, à savoir l'enlèvement d'Aldo Moro (ici, c'est Agnelli, le fondateur de la Fiat, qui est enlevé). On pourrait multiplier les exemples qui montrent bien que le texte, d'une part, ne peut pas se passer de la performance et donc de la présence du public et, d'autre part, que l'actualité qui sert de prétexte à l'écriture de la pièce, même s'elle peut trouver des écho à d'autres époques, est très vite détournée au profit de procédés comiques qui ont pour vocation de susciter l'hilarité du public.

Nous concluons en disant, de façon certes un peu provocatrice pour un auteur qui reçut le prix Nobel de littérature, que le théâtre de Dario Fo est illisible – c'est-à-dire qu'il ne peut se saisir qu'en fonction de l'événement spectaculaire qui lui donne corps et voix et qu'hors contexte, on perd ce qui fait sa truculence et sa vocation première, à savoir le divertissement et la force politique du rassemblement populaire. Citons de nouveau Dario Fo : « Il y a rire et rire. La culture du rire indique la qualité d'un peuple. Chez certains, c'est le ricanement et chez d'autres, la franche rigolade... Et d'autres encore ont le sens de l'ironie. C'est la forme de rire la plus haute. On ne sait guère la pratiquer en Italie : vous la trouverez à Naples, en Toscane, en Vénétie et en Lombardie. Des régions où les gens sont habitués à ne jamais prendre au sérieux le pouvoir. L'humour enjambe la barrière des classes sociales, on ne l'apprend ni à l'école ni dans un salon. La culture de l'ironie est transversale, les paysans par exemple l'ont pratiquée depuis toujours dans les *fabulazzj* et les *mariazzi*, ces histoires orales transmises à l'occasion des mariages et autres événements sociaux. De véritables spectacles, éventuellement sans texte. Il faut élargir le champ du terme spectacle. Quand on sait s'y prendre, même un cours peut devenir un divertissement. Du théâtre au sens le plus vrai et originel du mot. »¹⁹

¹⁹ Dario Fo, *Le Monde selon Fo*, trad. Dominique Vittoz, Paris, Fayard, 2008, p. 99.