

## L'AUTRE DARIO FO

Rendons à César ce qui lui revient : le titre de cette intervention calque celui que Jacques Joly avait donné, en 1989, à une monographie consacrée à une part immergée des comédies de Goldoni, celle des comédies dites de Carnaval<sup>1</sup>. Il voulait ainsi combler un défaut de la mémoire des historiens et des praticiens de théâtre qui continuaient à ne prendre en considération que les comédies du Vénitien dites *majeures* parce que régulièrement lues, interprétées et jouées, contribuant aussi à la réorientation décisive de la recherche et de la pratique scénique goldoniennes.

Il est sans doute excessif de parler d'une « part immergée » de l'œuvre de Dario Fo. Il n'est qu'à voir, dans les archives Fo-Rame, le document qui enregistre les spectacles de Fo et Rame traduits et représentés à travers le monde<sup>2</sup>. Mais ce titre questionne de façon pertinente, me semble-t-il, une partie de l'activité théâtrale de l'artiste que le cadre *littéraire* ou historique des questions de concours ne permet pas d'aborder directement : celle la mise en scène d'œuvres *non siennes*, plus précisément des *opere buffe* rossiniennes qu'il *monte* entre 1987 et 2003. Outre la mise en scène du célèbre *Barbiere di Siviglia* (1816), sur un livret de Sterbini d'après la comédie de Beaumarchais, que lui commande l'Opéra

---

<sup>1</sup> Jacques JOLY, *L'altro Goldoni*, Pise, ETS editrice, 1989.

<sup>2</sup><http://www.archivio.francarame.it/estero.asp>. *Gli spettacoli di Fo-Rame nel mondo*, mise à jour 2001.

d'Amsterdam en 1987, reprise ensuite à Bari et Paris<sup>3</sup>, et celle du non moins célèbre *melodramma giocoso*, *L'Italiana in Algeri* (1813), livret de Angelo Anelli, créée au *Rossini Opera Festival* de Pesaro en 1994, reprise à Bologne et ailleurs en Italie, Dario Fo *monte* – comme on dit – deux œuvres *buffe* mineures de Rossini, oubliées et récemment redécouvertes. La première, *La Gazzetta*, est un *melodramma giocoso* en 3 actes de 1816, livret de Giuseppe Palomba, tiré d'une comédie goldonienne de la période française, *Il Matrimonio per concorso*<sup>4</sup>, où Rossini avait, selon sa méthode, recyclé des airs du *Turco in Italia* et de *La Pietra del paragone*, et dont il réutilise ensuite l'ouverture dans la *Cenerentola*. Dario Fo en propose en 2001 – en accord avec le musicologue Philipp Gossett qui avait sorti la partition de l'oubli en 1980 dans le cadre du *Rossini Opera Festival* de Pesaro – une adaptation scénique reprise, en 2005, au *Gran Teatre del Liceu* de Barcelone. La seconde est *Il Viaggio a Reims*, petit opéra en un acte composé par Rossini à Paris en 1825 – après *Moïse* et *Guillaume Tell* et juste avant le dernier opéra, *Le Comte Ory* – sur un livret de Luigi Balocchi, à l'occasion du sacre de Charles X. Il avait été joué devant le roi mais le succès ayant été très mitigé : Rossini l'avait fait retirer de l'affiche et en avait utilisé des extraits dans son dernier opéra. Cette œuvre, presque oubliée – on en jouait, parfois, l'ouverture en concert – fut ressuscitée en 1984 par Claudio Abbado à Pesaro<sup>5</sup>, révélant les qualités particulières de la partition – et elle est, depuis lors, régulièrement jouée dans le monde entier. Dario Fo s'en empare en 2003 à l'invitation du théâtre d'Helsinki et sa mise en scène est reprise au théâtre *Carlo Felice* de Gênes à l'automne de la même année.

Prétendre provoquer un bouleversement dans les études sur Dario Fo serait d'autant plus présomptueux que ces mises en scène ont déjà fait l'objet d'au moins deux études importantes sur lesquelles nous nous appuierons : celle de Christopher Cairns, intitulée *Dario Fo e la "pittura*

<sup>3</sup> Également repris par d'autres metteurs en scène, comme Arturo Corso au *Musikteater* de Malmö en 1996 « con la regia di Dario Fo ».

<sup>4</sup> Goldoni, *Il matrimonio per concorso*, 1763, écrit à Paris pour le théâtre *San Luca* de Venise. Version française de Sylvie Favalier, in Carlo Goldoni, *Les Années françaises*, Vol. I, Imprimerie Nationale, 1993. Cette comédie avait fait l'objet d'une adaptation lyrique de Simon Mayr représentée en 1809 à Bologne, puis de Giuseppe Farinelli, sur un livret du vénitien Giuseppe Foppa, représentée à Venise, au *Teatro di San Moisè*, en 1813.

<sup>5</sup> Repris à la *Philharmonie de Berlin* en 1992 (*Youtube*, version intégrale de la représentation). <http://www.youtube.com/watch?v=H5L-qOy3N1o&feature=related>.

*scenica*” : *arte, teatro, regia*<sup>6</sup> et celle de Silvia Varale intitulée « Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame 2. A colloquio con Dario, il pittore e il regista », contenu dans l’ouvrage collectif *Coppia d’arte Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*<sup>7</sup>.

Comme l’indiquent les titres, ces études interrogent le rapport passant entre l’activité de metteur en scène de Dario Fo, sa formation à l’Académie de Brera en peinture et scénographie et sa pratique de peintre, qui alimentent toutes largement ses mises en scène et sa pratique scénique<sup>8</sup>. La première étude prend en compte l’activité de mise en scène (œuvres en prose et œuvres en musique) de 1977 à 1997, qui comprend aussi *L’Histoire du soldat* de Stravinsky/ Ramuz – commandé par la Scala en 1979 – et une adaptation de *L’Opéra de quat’sous* de Bertold Brecht / Kurt Weil, en 1982, à l’invitation du *Berliner Ensemble*, précédant *Il Barbiere di Siviglia* et *l’Italiana in Algeri*, ainsi que les deux comédies farcesques de Molière *Le Médecin volant* et *Le Médecin malgré lui*, montées à la Comédie-Française en 1990-91. L’étude de Silvia Varale complète le panorama en s’intéressant plus particulièrement à la genèse de *La Gazzetta* et du *Viaggio a Reims* à partir des documents d’archives conservés dans l’Archivio Fo-Rame<sup>9</sup>, en particulier les innombrables dessins, esquisses de décors, de costumes, planimétries, *story-board* ou découpages variés que Dario Fo réalise pour ses mises en scène, dont l’analyse permet d’approcher les processus de création et le langage scénique élaboré par l’artiste.

<sup>6</sup> Christopher CAIRNS, *Dario Fo e la “pittura scenica” : arte, teatro, regia, 1977-1997*, Naples, Ed. scientifiche italiane, 2000.

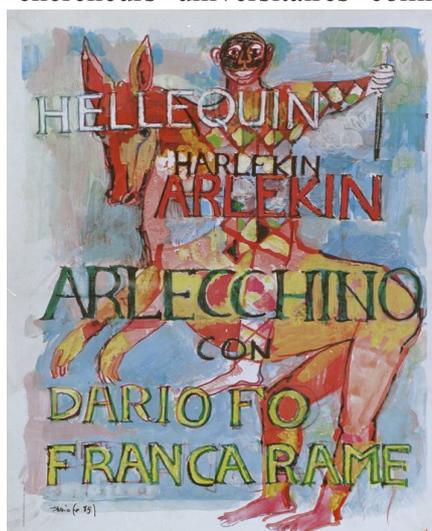
<sup>7</sup> Silvia VARALE « Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame 2. A colloquio con Dario Fo, il pittore e il regista », in *Coppia d’arte Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, a c. di Concetta d’Angeli e Simone Soriani, Pise, Edizione Plus, 2006, p. 57-80.

<sup>8</sup> Voir la *Lezione sul Cenacolo di Leonardo Da Vinci*, a cura di Franca Rame con la collaborazione di Silvia Varale, San Lazzaro di Savena, Nuovi mondi, 2001, puis Modène, F. C. Panini editore, [2007], édition riveduta e ampliata.

<sup>9</sup> Archivio Fo-Rame : <http://www.archivio.francarame.it/>

### Un deuxième souffle théâtral.

Loin d'être une activité marginale dans la carrière théâtrale de Dario Fo, il s'agit, selon Cairns, d'un véritable tournant, voire d'un « deuxième souffle », trop peu étudié et sous-estimé. Cairns estime que ce « tournant » correspond à ce que certains appellent « l'épuisement de la phase de création militante »<sup>10</sup> (*movimentista*) du début des années 70, conclue avec la farce mêlée d'intermèdes didactiques, *La marijuana della nonna* de 1976<sup>11</sup>. Cette nouvelle activité bénéficie, toujours selon Cairns, de la nouvelle notoriété acquise par Dario Fo après 1977 grâce notamment aux émissions télévisées auxquelles il participe et qui élargissent son public national et international. Elle coïncide aussi avec la *redécouverte* de la *commedia dell'arte* impulsée par des chercheurs universitaires comme Ferruccio Marrotti, Ferdinando Taviani dans les années 80<sup>12</sup>, qui lui inspire le spectacle *Hellequin / Arlekin / Arlecchino* de 1985 (ill. 1), et oriente ses choix de mises en scène. L'opéra – comme aussi les Molière qu'il choisit de mettre en scène à Paris – est un cadre idéal, par la pluralité des codes d'expression qu'il suppose, pour la vérification du travail entrepris sur l'histoire et les pratiques de la *commedia*. Témoins, entre autres éléments, les *Pantalone*, *Capitan Spaventa*, *Brighella*, *Colombina* et une troupe de *Zanni*<sup>13</sup> qui peuplent sa



<sup>10</sup> Voir l'introduction d'Ugo Volli à Dario Fo, *La storia di un soldato*, fotografie di Silvia Lelli Masotti, con un saggio di Ugo Volli, Milan, Electa, 1979, p. 9.

<sup>11</sup> Voir le volume 12 de *Le commedie di Dario Fo*, Turin, Einaudi, 1998, coll., "Gli Struzzi".

<sup>12</sup> Sur les circonstances de cette *redécouverte* et sur la manière dont elle s'articule avec la pratique antérieure *giullaresca* de Dario Fo, voir Paolo PUPPA, *Il teatro di Dario Fo : dalla scena alla piazza*, Venise, Marsilio editori, 1978 et *The commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo. The Italian origins of European theater* edited by Christopher Cairns [Society for Italian Studies, conférence, 1988], Lewiston N.Y., The Edwin Mellen Press, 1989.

<sup>13</sup> *Dario Fo e la pittura scenica*, cit., p. 108.

version de l'*Opéra de quat'sous*, ou la foule bariolée et vibrante de *Zanni*, d'Arlequins acrobates et musiciens, qui se livrent, pendant l'ouverture et la première scène de *Il Barbiere di Siviglia*, à divers *lazzi* gestuels très rythmés<sup>14</sup>. Ainsi l'on peut considérer cette activité *registica* comme une mise en œuvre des réflexions sur l'art de l'acteur et sur sa pratique théâtrale réunies au cours de ces mêmes années dans le *Manuale minimo dell'attore*, dont la date de publication coïncide précisément avec la mise en scène du *Barbiere*<sup>15</sup>.

### Une activité paradoxale

La mise en scène, au sens d'interprétation scénique de textes autres que les siens – et moins encore la mise en scène d'opéras – n'est pas l'activité à laquelle on associe d'emblée, et de façon naturelle, l'acteur-auteur qu'est Dario Fo. Dans le *Manuale minimo dell'attore*, par exemple, elle n'est envisagée qu'au détour d'une remarque sur la représentation de ses propres œuvres à l'étranger (« Les Italiens naissent avec des moustaches »<sup>16</sup>), où il regrette que ses textes soient mis en scène pour « faire recette » parce qu'ils font rire (même si les metteurs en scène ne le reconnaissent pas ouvertement) et dénonce, plus généralement, les conventions ou les clichés qui poussent les metteurs en scène de textes italiens à l'étranger à agrémenter leurs textes scéniques de personnages avec « chaussures jaunes ou bicolores, cheveux très noirs, brillantinés, côtelettes jusqu'aux mâchoires ». On ne trouve aucune allusion à sa propre pratique de *regia* (ni de prose, ni lyrique), qui remonte pourtant, comme on a vu, aux années 1979 et 1982. Même la mise en scène, désormais célèbre, avec laquelle cette activité *registica* s'affirme et se systématisait, celle du *Barbiere* ne fait l'objet d'aucune mention ou commentaire. Il faut se référer aux notes de mise en scène qui ont été recueillies ensuite, ou aux nombreuses interviews que l'on trouve maintenant sur Internet ou dans les bonus des DVD, ainsi qu'au volume *Il mondo secondo Fo : conversazione con*

<sup>14</sup> Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, The Netherlands Opera, direction musicale Alberto Zedda, avec David Malis, Jennifer Larmore, Richard Croft, Renato Capecchi, Simone Alaimo, DVD video Arthaus Musik, 100412.

<sup>15</sup> Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 1987.

<sup>16</sup> Dario FO, *Le Gai savoir de l'acteur*, avec des dessins de l'auteur et une intervention de Franca Rame ; texte français de Valeria Tasca [traduction de *Manuale minimo dell'attore*], Paris, L'Arche, 1990, p. 224-225.

*Giuseppina Manin* de 2007<sup>17</sup> pour avoir quelques précisions ou réflexions personnelles sur sa démarche.

De son propre aveu dans les *Conversations*, son intérêt a été construit pour répondre aux sollicitations des directeurs de salle, il n'est pas naturel :

Dans un premier temps j'ai nourri quelques perplexités. Je n'ai jamais été familier de l'opéra mais, curieux de tout comme je suis, l'idée d'affronter un nouveau défi me tentait<sup>18</sup>.

Ce qui, soit dit en passant, contredit ce qu'il affirme, par ailleurs, dans une interview figurant dans l'enregistrement de la *Gazzetta* (version de Barcelone<sup>19</sup>), où il raconte qu'il connaissait par cœur le *Barbiere* grâce une tante cantatrice qui répétait sans cesse son rôle.

Si l'on se reporte à d'autres textes plus anciens, de ses débuts, cette curiosité affichée frôle même le paradoxe : ainsi dans un texte de 1965, aujourd'hui reproduit dans l'introduction du volume cité plus haut *Coppia d'arte*, pour affirmer la nécessaire symbiose entre la parole et le geste, le retour à l'éloquence du corps et à la dramaturgie de l'acteur – centre de toute sa poétique théâtrale<sup>20</sup> –, et pour dénoncer les « mauvais » acteurs préoccupés seulement par la beauté de l'émission de leur texte, il file une métaphore que l'on peut qualifier de *lyrique*, stigmatisant ouvertement les *ténors* qui (presque tous, dit-il) « ne savent pas ou ne se préoccupent pas de ce qu'ils *gorgheggiano*<sup>21</sup> », allusion quelque peu ironique au style

<sup>17</sup> Parme, Guanda, 2007, "Biblioteca della Fenice" [*Le monde selon Fo : conversations avec Giuseppina Manin*, traduit de l'italien par Dominique Vittoz, Paris, Fayard 2008].

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>19</sup> Gioacchino Rossini, *La Gazzetta, Gran Teatre del Liceu* Barcelone, 2005, direction musicale. Maurizio Barbacini, avec Cinzia Forte, Bruno Praticò, Pietro Spagnoli, Charels Workman, Angela Bienkowska, DVD Opusarte Bluray.

<sup>20</sup> « La sua teatralità si fonda sulla gestualità, l'essere contemporaneamente più personaggi, il passare da un ruolo all'altro con ritmi veloci ». In : Elena DE PASQUALE, *Il segreto del giullare/ La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Naples, Liguori, 1999, p. 34. Voir aussi Claudio MELDOLESI (*Su un comico in rivolta : Dario Fo, i bufali, il bambino*, Rome, Bulzoni, 1978) selon qui Dario Fo n'est pas un « comico di voce », la source de son comique étant dans le geste.

<sup>21</sup> *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame*, op. cit., p. 9. Fo y définit aussi les rapports entre le geste et la voix – « Del gesto, proprio perché costringe ad un rigore, perché condiziona, dentro ad una metopa, il valore dell'emissione vocale, si è sempre parlato con fastidio [...] » – et associe son intérêt pour la *Commedia dell'arte* précisément à la valeur

excessivement orné et belcantiste de l'opéra italien du XVIII<sup>e</sup> et du début de XIX<sup>e</sup> siècle. Trace minime, peut-on dire, mais parlante, qui souligne la distance existant – en tout cas, dans ces années de formation – entre la création et la production lyriques – activité essentiellement de commande et institutionnelle, et la pratique personnelle de l'auteur-acteur-créateur qu'est Dario Fo, appuyée, rappelons-le, sur le refus du théâtre *bourgeois*, des contraintes liées aux lieux fixes et aux institutions, l'attachement fort au geste physique de l'acteur, à sa *liberté*, à la possibilité d'inventer le texte ou de le réinventer<sup>22</sup>. Appuyée surtout sur la primauté accordée jusque dans la création du texte au spectateur dont Fo dit qu'il ne doit jamais être un récepteur passif mais un « vérificateur », et un « aiguillon » (un *sollecciatore*).

Il y a plus : en tant qu'auteur, les mises en scène d'autrui sur ses propres œuvres l'insupportent. Dans une conférence tenue à l'université Bocconi de Milan, le *Discorso della Bocconi*, précisément en 1987, année du *Barbiere*, qui pourrait être considérée également comme un manifeste de sa pratique de metteur en scène, il accuse les metteurs en scène et scénographes étrangers qui travaillent sur ses comédies de *protagonismo* en leur reprochant de vouloir « se mettre au premier plan avec leur présomptueuse originalité<sup>23</sup> ».

On peut donc légitimement se demander ce que fait Dario Fo dans la *galère* de la production lyrique, régie par des codes esthétiques, artistiques et économiques contraignants, lui pour qui le théâtre ne saurait être un simple divertissement, mais un engagement ancré dans le présent, une occasion de dénoncer, de s'indigner, d'intervenir sur les événements de son temps, de susciter les réactions des spectateurs, et une création toujours *in progress*, attentive aux auditoires qu'il convoque, et modulable selon les réactions de ces auditoires : le contraire de ce qu'est, dès l'origine, le *dramma per musica*, art de l'émotion, des *affetti*, du plaisir, régi, tout au long de son histoire, même si différemment selon les périodes, par des codes d'écriture complexes, et verrouillé par des conventions de représentation et de réception parfois despotiques.

On peut comprendre ce qui le pousse à accepter de mettre en scène

---

primordiale qu'il confère au geste et à son association *non décorative* à la parole.

<sup>22</sup> Josette FÉRAL, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, vol. 2. *Le corps en scène*, Montréal, Éd. Jeu/Carnières/Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2001, p. 120 et suiv.

<sup>23</sup> Voir *Dario Fo e la pittura scenica*, cit., p. 132 et suiv..

*L'Histoire du Soldat* de Stravinski<sup>24</sup>, commande de la Scala sans doute, – l'un des *temples* de l'art lyrique les plus ritualisés peut-être –, mais qui n'est pas à proprement parler un *opéra* : il s'agit d'une *musique de scène* destinée à accompagner le récit d'une légende inventée par Ramuz, d'inspiration faustienne, qui traite de l'opposition entre *le bien et le mal* et se termine sur la victoire du *mal*, le diable auquel un pauvre soldat a vendu son âme – son violon – contre un livre magique qui lui permet de prévoir l'avenir et de devenir riche. Le personnage du soldat au destin tragique, la forme du récit et sa portée sociale rejoignent donc l'attrance de l'artiste pour les formes de récits dramatiques populaires d'où est absente la théâtralité artificielle du théâtre érudit ou bourgeois. On peut dire la même chose pour *L'Opéra de quat'sous*<sup>25</sup>, une commande également, cette fois, comme on a dit, du *Berliner ensemble*, temple du théâtre, lui aussi, mais chargé de la mémoire brechtienne et, plus encore que le précédent, un *anti-opéra*<sup>26</sup> : Brecht mélange des éléments littéraires venant du *Beggar's Opera* de John Gay (1728), et de Villon, pour écrire un livret de type expressionniste dans lequel mendiants et prostituées essaient de résister aux souteneurs et aux gangsters qui les exploitent, et la partition de Weil emprunte à divers styles : choral, luthérien, jazz, romance, opéra, *songs* et chansons de cabaret allemandes, alternant déclamation, parole, chant.

Mais Rossini ? Et le Rossini *buffo* de surcroît, chez qui la partition musicale fait alterner, dans une suite implacable, airs, duetti, *pezzi d'insieme*, finales, récitatifs secs passe-partout et impose, de façon impérative et non négociable, aussi bien pour les musicologues que pour les *maestri* et les amateurs d'opéra (surtout italiens), un cadre difficile à égratigner sinon marginalement ?

Un coup d'œil sur les critiques journalistiques assez mitigées des mises en scène rossiniennes de Dario Fo (consultables dans l'*Archivio Fo-Rame*) suffit pour comprendre qu'en Italie surtout, mais aussi en France, on ne touche pas impunément aux *opere buffe* du *maestro* Rossini. Juste après la création du *Barbiere* à Amsterdam, en mai 1987, dans *la Repubblica*, l'envoyé spécial Michelangelo Zurlini qui, à juste titre, considère qu'il était « fatal » que Dario Fo se dédie à l'opéra et surtout à l'*opera comica*, déplore que sa « torrentielle inventivité » ait manipulé les « géométries »

<sup>24</sup> Création à Lausanne le 28 septembre 1918.

<sup>25</sup> *Die Dreigroschenoper*.

<sup>26</sup> Il s'agit plutôt d'une pièce avec musique en un prologue et huit tableaux (créée le 31 août 1928 au *Theater am Schiffbauerdamm* de Berlin).

impeccables et extraordinaires de la partition « jusqu'à les absorber complètement dans le jeu gestuel ». Et en mars 1988, après la reprise à Bari, Lorenzo Arruga, s'interrogeant dans *Panorama* sur l'absence de réaction du public de Bari (contrairement à ce qu'il s'était passé à l'opéra d'Amsterdam), reproche à Dario Fo de réduire la partition au rang de « bande son », pour suivre des motivations selon lui très éloignées de la mythique œuvre rossinienne :

La civiltà barese è alle prime più torpida di quella olandese ? Penso che a Amsterdam hanno riso come accade quando la *commedia dell'arte* va all'estero [...] qui non cerchiamo un genere teatrale perduto e ritrovato, ma *Il Barbiere di Siviglia*.

La prolifération des Arlequins et des Zannis, et les lazzis gestuels qui scandent, comme nous l'avons dit, sans aucune interruption l'ouverture et la première scène du *Barbiere* version Fo ne laissent aucun doute : Dario Fo cherche sur la scène lyrique, à travers Rossini, un « genre théâtral perdu et retrouvé », malgré les recherches pointues sur le compositeur qu'il effectue pour préparer son travail d'exégèse scénique<sup>27</sup>. Mais ne cherche-t-il que cela ?

### Intentions

Si l'on en croit une note manuscrite de 1986 concernant la préparation de la mise en scène du *Barbiere*, l'intérêt qu'il porte à Rossini serait tout sauf « politique » :

Non era di certo un patriota. Quella di Rossini è una musica da risucchiare oltre che da ascoltare. Una musica che puoi sorbire meglio da sdraiato che seduto se poi mentre sorbi te ne stai con un bicchiere di vino secco frizzante ; ...e l'altra mano che cinge poi con l'ausilio del braccio, la vita di una bella donna che ti sta distesa al fianco, beh allora si gusterebbe al massimo.

Son but, explique-t-il plaisamment dans cette même note, est de procurer au public d'Amsterdam une émotion semblable à celle qu'il avait

---

<sup>27</sup> Cairns affirme que pour aborder Rossini, Dario Fo s'appuie deux études universitaires (alors récentes) : celle de Fedele D'AMICO, *L'opera teatrale di Gioacchino Rossini*, Rome, Ed. Elia, 1974 et celle de Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Turin, Einaudi, 1977.

ressentie lui-même en écoutant à Milan, allongé sur l'herbe dans un parc, l'ouverture de *L'Italienne à Alger*, jouée par une fanfare :

Devo ammetterlo non era un'interpretazione felice. Ma mi piacque perché mi trovai proprio... lungo disteso nell'erba ... Certo non posso pretendere che la platea del teatro di Amsterdam venga trasformata in prato. Ma vorrei tanto che gli spettatori che vedranno questo *Barbiere di Siviglia* si portassero in quello stato d'animo, da sdraiati, che s'immaginassero il bicchiere di vino, qualche grappolo d'uva in grembo... e poi fuoriuscende dal taschino della giacca uno sfilatino con salame e burro<sup>28</sup>.

Le plaisir avant tout donc, gourmand et sensuel, confirmé par ce que l'artiste affirme plus tard dans le *Monde selon Fo* lorsqu'il dit que sa relation à Rossini a commencé par un « coup de foudre », et qu'il se sent proche de Rossini par « le sens de l'ironie, du sarcasme, un amour gourmand de la vie que nous savourons dans chacun de ses fruits, que ce soit le plaisir de l'art, le goût des belles femmes et de la bonne chère. Et une dose non négligeable de folie... »<sup>29</sup>.

Il y a, évidemment, beaucoup plus que cela.

Pour essayer de démêler la question, revenons un instant sur le caractère prétendument fermé de la forme opératique. L'opéra – même le bel canto –, contrairement à ce que l'on pense souvent, est une forme artistique complexe et ouverte, du fait même qu'y coexistent différents arts : la poésie et la musique, au premier chef, mais aussi l'architecture, la peinture, la danse et différents modes d'expression signifiants (sonore, visuel, gestuel) dans des rapports hiérarchiques variables, à la fois cohérents (musique et texte sont étroitement complémentaires, voire redondants) et divergents (la musique peut dire autre chose que le texte). Cette hybridation des arts induit la possibilité, pour les auteurs, de jouer sur la diversité des émotions du public et donc aussi sur la diversité infinie des perceptions, ce qui confère à l'œuvre lyrique une grande plasticité d'interprétation du *texte dramatico-musical*<sup>30</sup>. Une plasticité augmentée par le fait que le texte poétique destiné à être accompagné par la musique est, le plus souvent – y compris dans l'opéra que l'on définit comme *vériste* –, porteur de

<sup>28</sup> Archivio Fo-Rame, *Il Barbiere di Siviglia*, appunti.

<sup>29</sup> *Le monde selon Fo, Conversations...*, cit., p. 160.

<sup>30</sup> Voir Isabelle MOINDROT, *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris, P.U.F., 1993.

caractères et de passions plus universels et donc plus métaphoriques que le théâtre en prose. Ce qui rigidifie l'œuvre dramatique en musique, ce ne sont pas les divers codes mêlés utilisés par les créateurs<sup>31</sup>. Ce sont les conventions de représentation, liées aux institutions, aux chanteurs, aux habitudes, aux désirs et aux attentes (souvent routinières) des publics qui ont pesé sur les codes d'écriture ou bien se sont greffées sur l'histoire de l'œuvre en scène – en particulier au XIX<sup>e</sup> siècle –, détournant souvent les choix originels des auteurs : ainsi, pour le *Barbieri*, faire chanter Rosine par une soprano alors que la partition est écrite pour une voix d'alto ; ajouter des *vocalises* ou les enlever, jouer l'*espagnolade* dans les costumes et les accessoires – guitare, résille pour Figaro, éventail et jupons espagnols pour Rosina – ou encore voir en Basile un ecclésiastique.

Or, le moment où Fo se trouve sollicité et s'engage dans cette voie est précisément celui où l'on prend conscience de la nécessité de rompre avec les conventions, de repenser, voire de dépasser, une forme jugée inadaptée à la création musicale contemporaine et aux attentes des nouveaux publics. C'est le moment où l'on oppose à l'*opéra*, considéré comme momifié, le *théâtre musical*, ouvert à l'expérimentation de nouveaux rapports entre poésie, musique et spectacle, libéré du poids d'une institution séculaire et désormais stérile. Le répertoire trop restreint des opéras déjà écrits proposé au public doit être élargi, le cadre institutionnel des temples de l'opéra assoupli, les lieux diversifiés et les conventions de représentation sinon abolies du moins bousculées : à ce prix seulement, les œuvres peuvent être régénérées, l'on peut espérer développer chez les spectateurs d'autres modes de perception du spectacle lyrique et, partant, proposer des interprétations qui fassent émerger les sens cachés des œuvres. À cela ont contribué les films-opéras des années 70-90, et les opéras filmés retransmis par la télévision qui rendent accessibles les œuvres lyriques du répertoire, dans leur intégralité – nous pourrions même dire dans leur intégrité poético-musicale, mais hors de leur cadre institutionnel traditionnel – à un public plus large. Y contribuent aussi les metteurs en scène, nouveaux maîtres –

---

<sup>31</sup> Rossini et ses contemporains devaient sacrifier, par exemple, dans toutes leurs partitions à la mode des *pezzi d'insieme*, sextuors ou septuors, fort prisés par le public, où tous les personnages s'alignent sur le devant de la scène pour chanter ensemble sur un texte insipide. Certains appellent ces *concertati* où l'action se perd, difficiles à mettre en scène, le *rang des artichauts*, suivant l'expression imagée utilisée par Edmond MICHOTTE dans *La Visite de Wagner à Rossini (Paris 1860)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1906 (rééd. Arles, Actes Sud, 2011).

bientôt contestés eux-aussi – des *temples* de l’opéra. Il s’agissait alors, selon Peter Brook (pour ne citer que lui), d’un défi lancé aux metteurs en scène afin de rendre à l’opéra sa vraie nature, celle d’une expression des passions humaines aussi ancienne que l’histoire de l’homme :

L’opéra naquit il y a cinquante mille ans, quand des gens émettaient des sons en sortant de leurs cavernes. De ces bruits sont issus Verdi, Puccini ou Wagner. Il y avait un bruit pour la peur, pour l’amour, pour le bonheur ou pour la colère. Il s’agissait d’un opéra à une note et atonal et c’est là que tout a commencé. A ce stade-là, c’était une expression humaine naturelle qui devint chant. Bien plus tard, ce processus a été codifié, structuré et transformé en art. Jusque-là rien à dire. Mais, à un certain moment, la forme s’est gelée et les amateurs d’opéra vouèrent une admiration formidable à un art sous sa forme artificielle. Je dirais que le plus grand défi aujourd’hui, à ce moment du XX<sup>e</sup> siècle, c’est de remplacer – aussi bien dans l’esprit des artistes que dans celui des spectateurs – l’idée que l’opéra est artificiel par l’idée que l’opéra est naturel. C’est réellement la chose la plus importante. Je crois même que c’est possible<sup>32</sup>.

La forme opératique n’est donc pas seulement une forme hybride associant tous les arts et qui ne pouvait que susciter l’intérêt d’un créateur complet comme Dario Fo. Elle est aussi, au moment où Fo s’y engage, un champ d’action idéal pour vérifier son credo d’homme de théâtre : l’horreur – déjà soulignée – des conventions et la recherche de l’originalité, à entendre comme la volonté d’expression d’une identité artistique propre, notion centrale de sa poétique d’acteur-auteur<sup>33</sup>.

Lui qui, en 1980, alors qu’il est sollicité par le *Berliner ensemble* pour monter *L’Opéra de quat’sous*, affirmait la nécessité, pour un metteur en scène, de ne pas se laisser intimider par le « terrorisme » exercé par les grands classiques et de les traiter « sans respect » pour mieux comprendre et faire comprendre les idées qu’ils expriment<sup>34</sup>, lui dont la réputation d’artiste

<sup>32</sup> Peter BROOK, *Points de suspension. 44 ans d’exploration théâtrale*, Paris, Seuil, 1992, p. 245. Ce défi, Peter Brook le relève lui-même, notamment avec sa *réécriture* de *Carmen* aux *Bouffes du Nord* en 1980, pour laquelle il demande une nouvelle partition à Marius Constant et réécrit le livret en retournant à la source de Mérimée.

<sup>33</sup> Anna BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni editore 2007, p. 380.

<sup>34</sup> *Introduzione alle Note di regia e sull’impianto scenico in L’Opera dello sghignazzo : dalla Beggars Opera di John Gay e di alcune idee di mio figlio Jacopo*, Milan, F. R. La Comune, 1981 (cité in *Dario Fo e la pittura scenica*, cit., p. 105).

engagé avait à ce moment-là acquis une dimension internationale, comment n'aurait-il pas été courtisé par les directeurs de salle soucieux de voir bousculer les conventions et les vieilles habitudes de l'opéra, de créer de nouveaux codes de représentation et de réception, de renverser la hiérarchie des valeurs liées à la représentation opératique et de désacraliser les œuvres majeures du répertoire classique ? Comme Peter Brook avec *Carmen*, Fo relève le défi avec *L'Opéra de quat'sous*, qu'il transforme en une « comédie musicale », en modifiant le titre qui, par référence à la source anglaise, devient *L'Opera dello Sghignazzo*, et en remplaçant la partition de Weil par du rock, persuadé en outre que, si le dramaturge devait mettre en scène aujourd'hui sa pièce, il aurait lui-même introduit dans sa mise en scène « le problème de la drogue, des prises d'otages, du terrorisme international, du marché du sexe, de la psychanalyse de bas étage... »<sup>35</sup>.

Cette relecture *actualisée* de Brecht / Weil n'alla, contrairement à ce qu'il semblait attendre, pas de soi, son projet initial, intitulé plus régulièrement *L'Opera di tre soldi*, dont on trouve quelques traces dans les archives<sup>36</sup>, n'ayant pas reçu l'approbation de la fille de Brecht. La question des droits et des autorisations ne se posait pas pour Rossini : il était peut-être plus facile de remettre en question les habitudes réceptives des mélomanes, de refuser le *terrorisme* de la convention et d'affirmer liberté et originalité, précisément par le côté très formel des œuvres, par l'affaiblissement de la portée politique des textes originels dans le passage au livret<sup>37</sup>, et surtout par la toute-puissance de la musique qui rend le texte quasi inexistant au profit du geste musical et scénique. Ce qui rejoint l'un des principes fondateurs du théâtre de Fo. On peut dire de Rossini ce que Valeria Tasca dit de Molière dans son *Introduction* à la traduction du *Manuale minimo* : « Quand Dario Fo met en scène Molière, il met en scène le théâtre<sup>38</sup> » et plus précisément, dirons-nous, ce qu'il considère comme *LE*

<sup>35</sup> ID., *ibid.*

<sup>36</sup> La version que Fo intitule *L'opera dello Sghignazzo* est créée en Italie au *Fabbricone di Prato*, puis au *Teatro Stabile* de Turin. Voir Archivio Fo-Rame, *L'opera dello Sghignazzo*. À signaler que Dario Fo s'inscrit aussi dans la lignée de Strehler, qui lui aussi avait modernisé l'œuvre, en accord avec Brecht, en la situant parmi les immigrants italiens des États-Unis, et non plus dans le quartier londonien de Soho, comme dans l'original. Selon Cairns, dans les « sources » possibles de Dario Fo, il faudrait aussi inclure le film de Peter Brook sur le *Beggar's Opera*, tourné en 1952.

<sup>37</sup> Sur le *Barbiere di Siviglia*, voir Daniela GOLDIN, *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 164-189.

<sup>38</sup> *Le Gai savoir de l'acteur*, cit., p. 12.

théâtre, la *commedia dell'arte*, théâtre *pur* et *total* où texte, musique et art du geste sont étroitement mêlés. Or, comme l'a démontré Delia Gambelli, dans les comédies farcesques de Molière qu'il choisit de mettre en scène à Paris – *Le Médecin volant* et le *Médecin malgré lui* – plane certainement l'ombre de l'Arlequin Biancolelli et du grand Scaramouche, maître de Molière<sup>39</sup>. Et de nombreux éléments des canevas et des techniques des improvisateurs confluent aussi dans *l'opera buffa* napolitain au XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec l'un comme avec l'autre, Dario Fo met donc en scène son idée et sa pratique du théâtre et du spectacle.

### **Le langage scénique de Dario Fo : dénotation et messages subliminaux**

Artiste complet, Dario Fo invente un langage scénique où se conjuguent la parole, la voix parlée et chantée, la musique, l'acrobatie, le mime : un échantillonnage significatif de ce langage très particulier se trouve, par exemple, dans le montage qui ouvre la captation aujourd'hui disponible en DVD de *Mistero buffo*<sup>40</sup>. C'est ce même langage qu'il applique avec souplesse aux lectures d'œuvres autres, en prose ou chantées, après 1977. Les principaux éléments visuels, gestuels, scénographiques, repérables dans les captations de spectacle et dans les divers documents préparatoires aux représentations, qu'il réutilise dans ses mises en scène lyriques, sont les suivants :

\*\*les *animaux* animés par des figurants acrobates, qui forment un vaste bestiaire scénique modulable selon l'histoire racontée. L'âne chevauché (à l'envers) par Arlequin, issu de toute évidence de la tradition carnavalesque et populaire, passe de *Arlecchino* au *Barbieri* (**ill. 2**). Cet âne devient naturellement chameau dans la première partie de *L'Italiana in Algeri*, (**ill. 3**), entouré, comme il se doit dans une turquerie<sup>41</sup>, de tout un zoo

<sup>39</sup> Delia GAMBELLI, *La commedia dell'arte. Arlecchino a Parigi*, vol. 2. *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Rome, Bulzoni, 1993-97, à propos de *Le Médecin volant*, réécriture par Molière d'un canevas de Domenico Biancolelli, fameux Arlequin de la Comédie-Italienne de Paris.

<sup>40</sup> Extraits de *La signora è da buttare*, satire antiaméricaine, du *Collettivo La Comune*, 1976, in *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, DVD, 2006, Fabbri editori, con Video R, RCS libri S. p.A, Milano.

<sup>41</sup> Proche, par l'histoire, de *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart, *L'Italiane à Alger* se

exotique (zèbre, lion, singes, autruche) qui à la scène 2 de l'acte I, forment cercle autour de Lindoro et écoutent avec émotion sa première cavatine (« Languir per una bella »)<sup>42</sup>. On retrouve le même *chameau* à côté d'un paon et d'un zèbre cette fois masqués dans la turquerie feinte, organisée par Filippo l'aubergiste amoureux pour tromper le prétentieux et stupide Don Pomponio et conquérir celle qu'il aime, dans le finale de la *Gazzetta*<sup>43</sup> (ill. 4). Enfin l'âne d'Arlequin refait surface, mais sans Arlequin, dans *Il Viaggio a Reims* à côté d'un autre élément récurrent des mises en scène, le baldaquin porté par des figurants qui couronne les protagonistes (ill. 5).



## 2. *Il Barbiere di Siviglia* : défilé d'Arlequins et de Zanni sur l'Ouverture

déroule dans le Sérail du Bey d'Alger Mustafà, qui, lassé de sa première épouse (Elvira), veut la remplacer par une « beauté italienne ». Ce sera Isabella, qui arrive sur un bateau, accompagnée par un soupirant qu'elle manipule (Taddeo). Elle vient chercher chez Mustafà celui qu'elle aime (Lindoro), que le Bey a réduit en esclavage et dont il a fait son favori.

<sup>42</sup> Gioacchino Rossini, *L'Italiana in Algeri*, mise en scène Dario Fo, directeur musical Donato Renzetti, avec Marianna Pizzolato (Isabella), Marco Vinco (Mustafà), Maxim Mironov (Lindoro), Bruno de Simone (Taddeo), Barbara Bagnesi (Elvira), J. Maria del Monco –Zulma), Alex Espositio (Haly), Rossini Opera Festival, enregistrement DVD Dynamic, High definition.

<sup>43</sup> L'intrigue est construite, comme chez Goldoni, autour de Lisetta, fille du marchand nouveau riche, Don Pomponio, qui pour marier sa fille n'a rien trouvé de mieux que de passer une annonce dans la gazette, alors qu'elle est amoureuse de et aimé par un jeune aubergiste de talent, Filippo. Dans l'auberge de Filippo, où le père et la fille sont descendus, les prétendants se pressent et Filippo est obligé d'inventer divers stratagèmes et déguisements pour obtenir la main de celle qu'il aime et dont il est aimé.

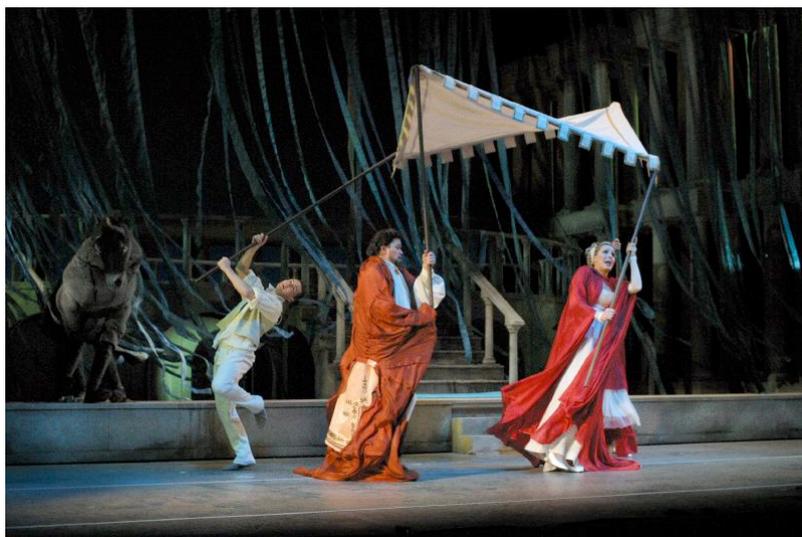
F. DECROISSETTE



**3. *L'Italiana in Algeri* : l'âne version chameau**



**4. *La Gazzetta* : démultiplication des animaux animés**



### 5. *Il Viaggio a Reims* : l'âne et le baldaquin

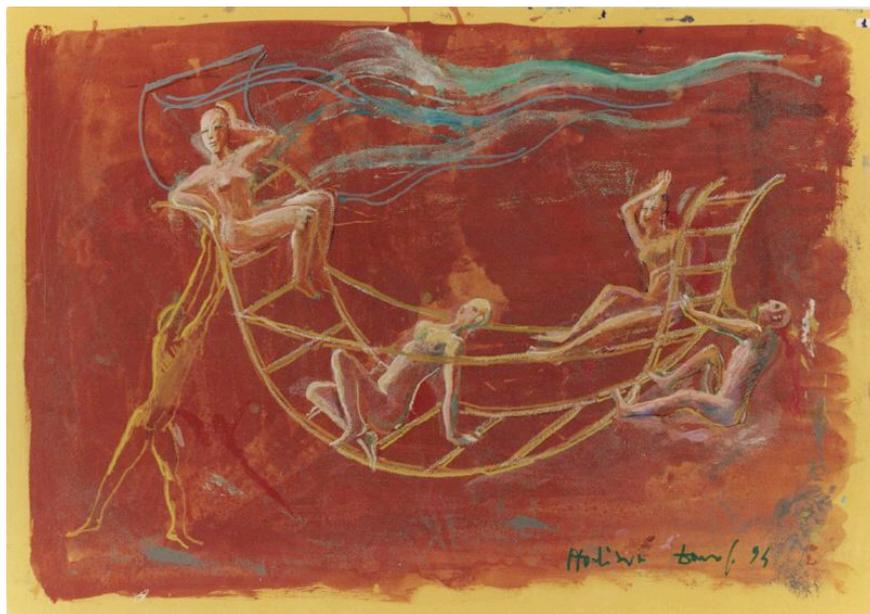
\*\*la balançoire, objet mobile par excellence, où le rythme – donc la musique – et le geste s'associent étroitement. D'un simple tapecul dans *La Storia di un soldato* (ill. 6), elle devient une escarpolette très XVIII<sup>e</sup> siècle sur laquelle Rosina dit à Figaro sa joie d'être l'élue du cœur d'Almaviva (*Il Barbiere*, acte 1, air « Dunque io son ») (ill. 7), puis une balancelle bi-place en fer mi-navire mi-prison, aux formes très orientales, dans *L'Italiane* : elle surgit un instant – façon navire – dans les flots déchaînés qui accompagnent l'ouverture, puis – façon prison – elle sert pour amener Isabella, captive après son naufrage, devant le concupiscent Mustafà. (ill. 8)



### 6. *La Storia del Soldato* : balançoire et acrobates.



**7. *Il Barbiere di Siviglia*, acte I : Rosina sur la balançoire**



**8. *L'Italiana in Algeri* (1994) : variations sur la balançoire**

\*\*les ombrelles et autres parapluies : il y a celles (multipliées à l'envi) annoncées dans l'ouverture qui accompagnent l'air de la *Calomnie* dans le *Barbiere* (ill. 9) ; il y a celle, plus poétique, de *L'Italiana*, délicatement portée par un mannequin-marionnette vêtu de blanc à la fin de la cavatine de Lindoro « Concedi amor pietoso », lorsqu'il chante sa joie

d'avoir retrouvé l'amour d'Isabella, et son espoir de la serrer bientôt contre lui (ill. 10) ; et il y a les ombrelles devenues arbres/parasols du jardin de l'hôtel dans *La Gazzetta*, sous lesquelles Filippo et Lisetta se disputent, se menacent, s'expliquent et se redisent pour finir leur amour en se jurant fidélité (duetto « In bosco ombroso e folto ») (ill. 11).



9. Variations sur les ombrelles : *Il Barbiere*, « La calunnia è un venticello »



10. *L'Italiana in Algeri*, acte II, cavatine de Lindoro (« Concedi atto amoroso »)

F. DECROISSETTE



11. *La Gazzetta* : les ombrelles / arbres du jardin

\*\* le *mannequin de paille* lancé en l'air, inspiré par un célèbre tableau de Goya. Déjà présent dans la *Storia del soldato* (ill. 12), il apparaît à diverses reprises dans *Il Barbiere* : dans l'ouverture où, à côté des Zanni, les jeunes filles en robes aux délicates couleurs pastel, jettent en l'air un mannequin de carnaval figurant les deux futurs *trompés*, puis à nouveau, et logiquement, dans le finale du premier acte où l'on retrouve le même mannequin lancé pour signifier la première défaite de Bartolo (ill. 13). Il figure aussi dans les Molière de la *Comédie-Française*, et on le voit encore sur les esquisses de la première scène de *Il Viaggio a Reims*, au cours de laquelle Maddalena, la gouvernante d'une auberge de la ville thermale de Plombières (où un groupe de personnalités venues des quatre coins de l'Europe<sup>44</sup> pour assister au couronnement de Charles X à Reims est retenu

<sup>44</sup> Le livret se réfère à *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël et présente une allégorie de la nouvelle situation européenne dominée par la *Sainte Alliance* organisée par Metternich. L'une des protagonistes féminines est Corinna, célèbre poétesse improvisatrice romaine, courtisée par le jeune officier français Belfiore à qui elle cède, à la fin. La France est aussi représentée de façon burlesque par la comtesse de Folleville, passionnée de mode et préoccupée par ses toilettes, flanquée d'un cousin, Don Luigino. On trouve aussi une représentante de la Pologne asservie, la veuve Melibea, adorée par le fougueux Don Alvaro, grand d'Espagne et amiral, jaloux des avances trop pressantes du comte Libenskof, général russe. Outre Corinna, l'Italie, alors à la recherche de son indépendance, est représentée par Don Profondo, passionné d'antiquités et prévenu contre la passion amoureuse, opposé au baron allemand Trombonok, passionné, lui, de musique. Enfin l'orpheline Delia, protégée de Corinna, représente la Grèce asservie par les Turcs.

faute de chevaux) se dispute avec un chœur de paysans, de jardiniers et de domestiques qui refusent d'obéir à ses ordres (ill. 14).

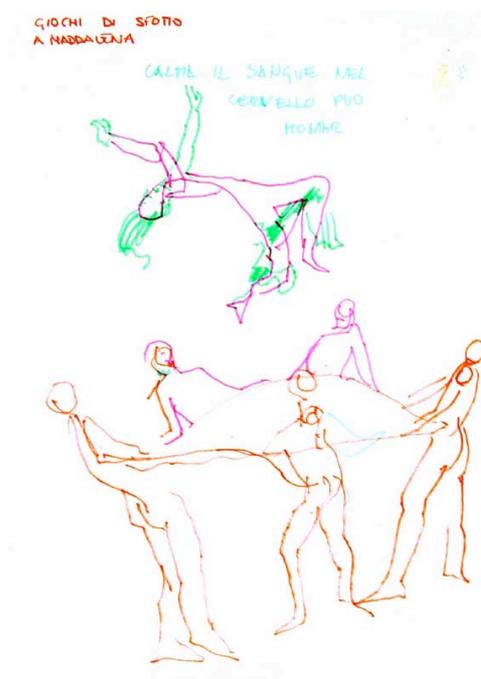


12. Le mannequin lancé dans *La Storia del Soldato*



13. Le mannequin lancé dans *Il Barbiere*

F. DECROISSETTE



#### 14. Le mannequin lancé dans *Il Viaggio a Reims*

\*\* les banderoles portant des surtitres (Dario Fo est appelé par certains critiques « le roi des surtitres »), manipulées sur scène par les figurants qui entourent les solistes. On peut y voir la reprise sur scène d'une idée utilisée pour la première fois par Ingmar Bergman dans sa version cinématographique de la *Flûte enchantée* (1975) entièrement chantée en suédois. Ces banderoles de surtitrage totalement intégrées dans la scénographie et dans le jeu scénique, qui prennent les formes les plus variées, sont présentes notamment dans les spectacles donnés dans les opéras étrangers<sup>45</sup>, en hollandais *Barbiere*, et en catalan pour *La Gazzetta*

<sup>45</sup> Dans *L'Italiana in Algeri*, au lieu des surtitres, inutiles pour le *Festival Rossini* de Pesaro, apparaissent à deux reprises des banderoles (manipulées par des comparses maladroits) où sont inscrites des informations sur l'œuvre et sur la situation des personnages. Pendant l'ouverture apparaît, notamment, un panneau avec plusieurs dates barrées, suivies d'un point d'interrogation. Allusion à la question du choix des *morceaux* révisés par Rossini entre 1813 et 1815. Dario Fo et le *maestro* Renzetti ne retiennent pas, par exemple, pour la cavatine d'Isabella à la scène IV de l'acte I (lorsqu'elle débarque avec d'autres esclaves dans le sérail de Mustafà) le « Cimentando i venti e l'onde », écrit en 1813 pour Vicence pour une voix moins grave que celle écrite pour la création à Venise : « Cruda sorte ». Ils optent, en revanche, pour la cavatine « Concedi amor pietoso » de Lindoro à l'acte II, écrite pour Milan en 1814, dont l'attribution à Rossini est attestée alors que « Oh come il cor di

(**ill. 15**). L'artiste sacrifie ainsi à la nécessité de *faire comprendre* le texte et l'histoire aux spectateurs, désormais formés à la perception de l'opéra à travers le film et la télévision, en exploitant une pratique venue du cinéma qui vient conforter sa préoccupation d'intégrer le spectateur dans le spectacle et appuie aussi sa conception très particulière et très mobile de la scénographie.



### 15. *La Gazzetta* : surtitres en catalan

\*\* les tréteaux – ou estrades – intermédiaires, qui sont précisément les éléments majeurs de cette conception. Ils sont transportés à bout de bras par des comparses dans *L'Histoire du Soldat* (**ill. 16**), technique reprise dans *Il Barbiere* où les Zannis et jeunes filles du défilé initial de l'ouverture amènent sur la scène, en déplaçant aussi le décor modulable de la maison de Bartolo, deux estrades mobiles sur lesquelles Almaviva chante sa sérénade « Ecco ridente il cielo », puis Figaro la fameuse cavatine « Largo al factotum » (**ill. 17**). Des tables du mobilier, ou un piano, peuvent servir de tréteaux mobiles, comme dans le premier finale du *Barbiere* et dans la scène de la leçon de musique au deuxième acte. Ces estrades se stabilisent parfois.

---

giubilo », parfois chantée, n'est probablement pas de la main de Rossini. Et pour le deuxième finale, ils choisissent le récitatif et *Rondò* originel « Pensa alla patria », réécrit par Rossini, en 1815, pour Naples, juste après la chute de Murat et la Restauration des Bourbons, sur un texte moins patriotique : «Sullo stil dei viaggiatori ».

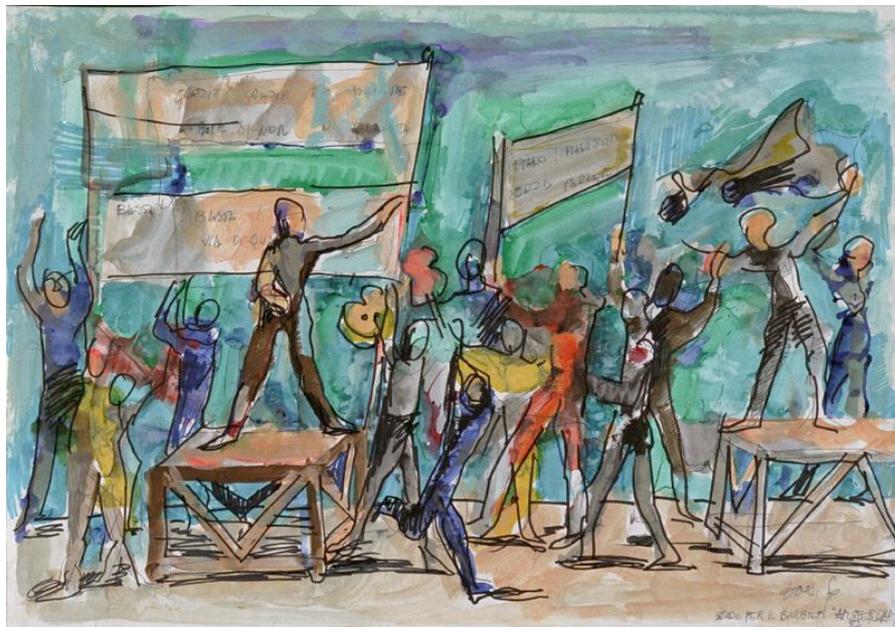
F. DECROISSETTE

Dans la *Gazzetta*, elles prennent la forme d'une piste d'escrime pour le duel feint entre Don Pomponio, le père *abusif* de Lisetta, Alberto son prétendant par erreur et Filippo, l'aubergiste amoureux (trio « *Primmo nfra voi coll'armi* », acte II) (ill. 18) ; dans *Il Viaggio à Reims*, elles deviennent un ring circulaire, véritable scène dans la scène, pour le sextuor (scène 11) qui oppose, autour de la veuve polonaise Melibea, ses deux soupirants rivaux et jaloux, Libenskof et Don Alvaro, sous le regard pacificateur des deux *artistes* Don Profondo et Trombonok, et de la patronne de l'hôtel, Madama Cortese (ill. 19)

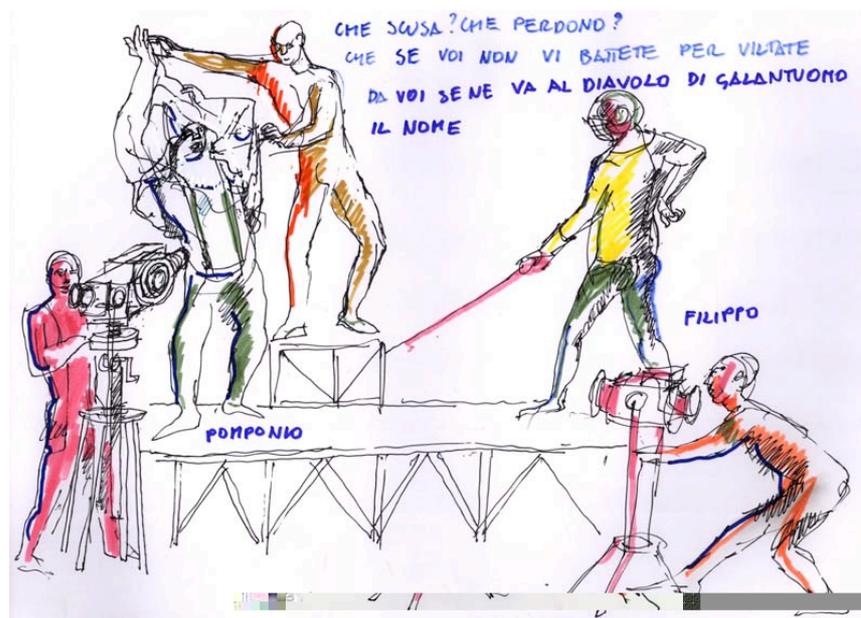


16. *Il Soldato* : estrade portée

L'autre Dario Fo



17. *Il Barbiere* : banderolles et estrades



18. *La Gazzetta* : estrade interne

F. DECROISSETTE



19. *Il Viaggio a Reims*, scène 11 : plan d'ensemble

Pour certains critiques, ce langage scénique répétitif et systématique va à l'encontre de ce que le public recherche dans un spectacle de Dario Fo : le rire, et ils déplorent que la répétition finisse par ne plus le susciter<sup>46</sup>. Il est vrai que le risque – pour Fo comme pour de nombreux metteurs en scène d'opéra – est de créer une nouvelle convention qui fige l'œuvre tout autant que les anciennes en ne s'adressant pas à l'intelligence des spectateurs et à leur capacité de lire les signes scéniques dans leur cohérence avec le texte poético-musical. Mais le *rire* – surtout s'il est entendu dans l'absolu : le rire pour le rire et pour faire recette –, comme nous l'avons vu, n'est précisément pas ce que Fo lui-même reconnaît comme primordial dans son travail. Il convient donc de s'interroger sur la manière dont Fo adapte son langage scénique à chaque œuvre et comment il articule les éléments récurrents avec le texte poético-musical pour proposer une lecture personnelle des œuvres.

Revenons aux ombrelles : comme l'a montré Christopher Cairns, dans *Il Barbiere* Dario Fo reprend un procédé déjà employé dans *La Grande pantomima con pupazzi* où de petits *pupazzi* sortaient d'un gros *pupazzo*, produisant l'idée de « parturition de petits exemplaires de l'accessoire

<sup>46</sup> C'est le point de vue du musicologue Paolo Gallarati à propos du *Viaggio a Reims* de 2003, qui parle des « salti, lazzi, piroette, gesti che trasformano l'opera in un balletto [...] che non fanno ridere, così gratuiti che chi ha già visto altre regie di Dario Fo ha l'impressione di rivedere sempre lo stesso spettacolo ». Voir :

<http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=238>, 23/10, 2003.

scénique »<sup>47</sup>. Dans le *Barbiere*, les petites ombrelles sortant de la grande ombrelle dénotent, en parfait accord avec le texte et la musique dans ce cas, les parcours sinueux de la calomnie qui se répand et se déverse à partir d'une source unique. Cette simple fonction dénotative évolue dans *L'Italiana in Algeri* où l'accessoire, redevenu accessoire de mode féminin, se combine avec le mannequin-marionnette (cher à Dario Fo également) et acquiert, de ce fait, une charge sémantique plus complexe et plus dramatique. L'ombrelle vient, en effet, compléter la parure virginale d'un mannequin que l'on découvre tout d'abord (dans la scène précédant la cavatine) au centre de la garde-robe d'Isabella et qui reste en scène, avec Lindoro, après le départ de la protagoniste. Celle-ci, d'abord contrariée par ce qu'elle croit être l'infidélité de Lindoro, s'est finalement convaincue de sa bonne foi et lui a donné rendez-vous pour préparer leur fuite. Resté seul, Lindoro chante son amour en évoquant la « voix tendre » de sa bien-aimée qui résonne encore dans son cœur et les futures joies – non encore certaines – qu'il éprouvera lorsqu'il pourra réellement serrer Isabella contre lui. Le mannequin virginal avec lequel il entame d'abord une sorte de danse, qui volète autour de lui, qu'il cherche à saisir puis qui lui échappe soit en coulisse soit dans les cintres, qui danse derrière lui avec un acrobate perché sur des échasses – projection de Lindoro lui-même –, se fait donc le double rêvé d'Isabella : il est la matérialisation visuelle des paroles chantées par le ténor et, en même temps, il exprime par ses va-et-vient cette joie encore peu certaine. Il a donc valeur dramatique et cette connotation particulière est encore enrichie par le fait qu'il est, par sa forme générale, l'écho visuel de la grande poupée désarticulée, composée de légumes variés que les eunuques assemblent sur la scène<sup>48</sup> pendant le duo entre Mustafà et Lindoro (« Se inclinassi a prender moglie ») alors que Lindoro, interrogé par Mustafà, tente d'expliquer quel est son idéal féminin.

Quant aux balançoires et autres matériels d'acrobatie, qui ont valu à Fo le reproche cinglant d'avoir transformé la *Scala* en cirque, ils peuvent en effet apparaître comme une façon artificielle – voire facile – de bousculer, par un mouvement constant, le caractère statique de l'opéra belcantiste, avec ses suites d'*aria da capo* ou de cavatines ornées. Mais il ne s'agit pas seulement d'expédients formels qui scandent rythmiquement la partition. La balançoire du *Barbiere* sur laquelle Rosina s'assoit pour exprimer sa joie

<sup>47</sup> Dario Fo e la pittura scenica, cit., p. 144.

<sup>48</sup> Acte I, scène 2.

lorsqu'elle apprend de Figaro qu'elle est aimée par Lindoro, avant de donner au barbier confondu par sa malice le billet déjà préparé, exprime plus que le lyrisme de la mélodie chantée. Venant après la première cavatine, « Una voce poco fa », où, entourée par le groupe de jeunes filles, Rosina scande son air en utilisant un tambour à broder comme raquette de jokari, et en jonglant avec les pelotes et les écheveaux de laine qu'en jeunes filles sages et soumises, elle et ses compagnes devraient tricoter, la balançoire, que Figaro utilise aussi brièvement dans leur dialogue, accentue le caractère frondeur et rebelle de Rosina, sa volonté de ne pas rester « cloîtrée entre quatre murs » et enterrée, et dit sa capacité à y arriver presque sans l'aide du talentueux barbier.

Encore plus riches sémantiquement sont les tréteaux et estrades intermédiaires, mobiles pour la plupart, déclinées diversement selon les temps et les lieux de l'action<sup>49</sup>. Tout d'abord parce qu'ils situent clairement Dario Fo dans la lignée des avant-gardes théâtrales allemandes des années vingt, notamment d'Erwin Piscator<sup>50</sup>, co-fondateur avec Brecht du théâtre prolétarien, pour qui la mobilité des décors, l'utilisation d'échelles et autres éléments modulables construits et déconstruits à vue signifiait le refus de l'esthétique à *tableaux* propre au théâtre bourgeois. La reprise de cette esthétique *révolutionnaire* permet à Dario Fo un double discours : metathéâtral et politique. Sur leurs estrades surélevées et autres scènes secondaires où ils prennent place pour chanter leurs arias, duettos et morceaux d'ensemble toujours entourés d'une foule de figurants et choristes qui participent gestuellement à leur chant, les protagonistes-solistes s'offrent, en virtuoses tout puissants de la voix, à la contemplation de cette communauté anonyme scénique comme à celle du public dans la salle, l'une représentant l'autre. Dario Fo sacrifie ainsi aux codes d'écriture de l'opéra rossinien en ne cherchant pas à les nier – ce qui irait *contre* Rossini – mais en les exagérant et, en même temps, en les insérant dans son propre système sémantique. Les solistes, assimilés sur leurs estrades à des bateleurs au discours convenu, dénoncent visuellement le caractère artificiel et formel des *numéros*. Mais, comme ils sont accompagnés par le jeu constant de

---

<sup>49</sup> Par exemple, dans *L'Italienne à Alger*, les tréteaux ou estrades mobiles sont *orientalisées*. Elvira chante son premier air dans une litière à porteurs, entourée par ses femmes et eunuques, tandis que Mustafà la congédie depuis un petit édifice en forme de minaret, d'inspiration phallique, dont Isabella, à la fin, prend possession, pour signifier ses ordres à Mustafà et se libérer de lui.

<sup>50</sup> *Dario Fo e la pittura scenica*, cit., p. 108-121.

scènes mimées par des comparses humains ou animaux qui explicitent le contenu des morceaux mélodiques, la rupture entre récitatif et airs, entre action et pause lyrique, est effacée, et les protagonistes solistes sont ramenés dans la sphère du dramatique. En outre, de cette manière, la communauté des figurants, non inscrite dans les œuvres mais transfusée dans l'opéra à partir de l'univers propre de Dario Fo, devient la projection scénique, corporelle et charnelle de la partition, des mélodies, du rythme, de l'orchestre, comme un *continuum humain* qui double l'orchestre et donne en scène une *parole* au public passif des spectateurs que Dario Fo entend émouvoir et avec lequel il entend ménager, comme dans ses propres performances, un échange constant. L'ouverture du *Barbiere*, où les zannis-figurants découvrent avec étonnement l'orchestre et le public – héritage, là encore, de la théorie brechtienne de la distanciation et de l'abolition du *quatrième mur* –, en renvoyant au public son propre émerveillement au lever du rideau, est très éclairante sur ce point, de même que dans *La Gazzetta*, les apartés de Don Pomponio avec le public et même avec le *maestro*, ajoutés dans le récitatif, ou encore l'adoption, dans le duo du premier acte entre Don Pomponio et Lisetta (« Pe dà gusto a la Signora »), d'une mélodie célébrissime de Rossini, *La Danza*, en version dialoguée napolitaine<sup>51</sup>.

Cette orientation métathéâtrale de la mise en scène n'empêche pas qu'elle soit aussi porteuse d'une interprétation plus politique des œuvres. Le groupe des figurants pensé comme *continuum humain*, expressif et dramatique en même temps, est, selon Christopher Cairns, une trace persistante de l'esprit communautaire qui anime l'artiste depuis longtemps dans ses pratiques théâtrales et qu'il recherche précisément dans la *commedia dell'arte*<sup>52</sup>. De même, l'on peut voir dans les interventions qu'il s'autorise sur les livrets et sur les partitions – surtout les deux œuvres mineures, *de recyclage* –, une trace non négligeable de sa veine satirique.

De son propre aveu, *La Gazzetta* est pour lui l'occasion de dénoncer les excès des pratiques modernes de la publicité : il insère même dans la

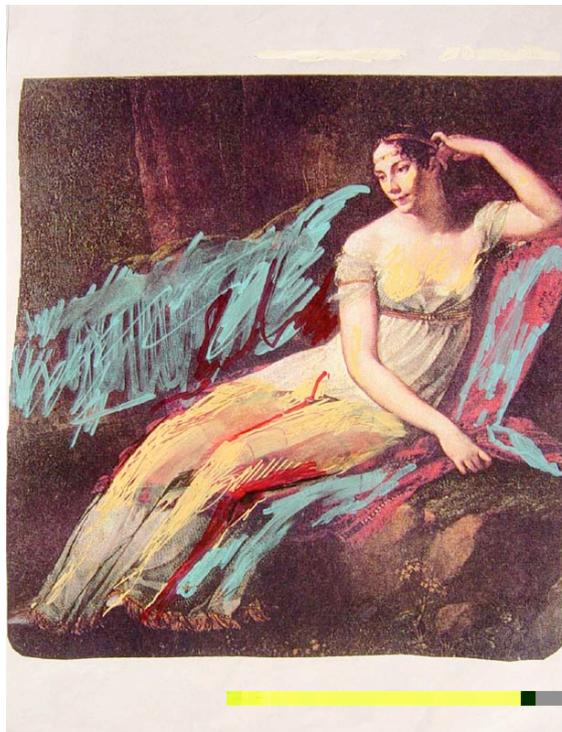
---

<sup>51</sup> Une grande partie du livret de la *Gazzetta* est écrite en dialecte napolitain, une concession des auteurs au public de la création, que Dario Fo exploite largement, dans cette scène et plus loin lorsque, Lisetta s'étant évanouie à l'annonce du *prétendu* mariage de Filippo avec Mme La Rose, Don Pomponio chante son désespoir à la manière napolitaine (« Figlia mia tu se morta, / Io me mor accanto a te ») accompagné par un petit chœur de pleureuses femmes.

<sup>52</sup> *Dario Fo e la pittura scenica*, cit., p. 158.



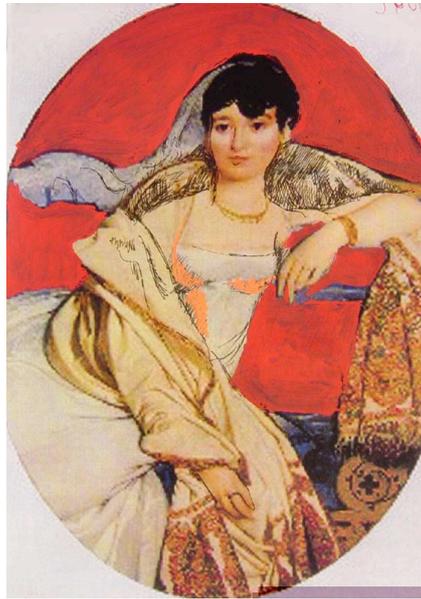
interprétation. Le tableau est alors adapté à son système mais il projette, dans le spectacle fini, une série de messages subliminaux que l'on peut reconstruire à partir des archives et qui donnent la clef de l'interprétation de l'œuvre. Dans *Il Viaggio a Reims*, le personnage de Corinna, habituellement référé à Mme de Staël suivant la source littéraire affichée<sup>53</sup>, associe les formes, les vêtements, les couleurs, la coiffure du portrait de Joséphine de Beauharnais par Prud'hon et du portrait de Madame Rivière de Ingres (ill. 21, 22, 23), ce qui le situe plus dans un temps historique et politique que dans un temps littéraire.



21. Inspiration picturale de Fo : *Il Viaggio a Reims* (d'après Pierre-Paul Prud'hon, *Joséphine de Beauharnais*)

<sup>53</sup> Dans la célèbre mise en scène de Luca Ronconi de 1985, reprise récemment (2009) à la *Scala*, Corinna apparaissait couronnée d'une lyre, en référence au portrait de Mme de Staël par Elisabeth Vigée Lebrun.

F. DECROISSETTE



22. Desin pour *Il Viaggio a Reims* (d'après Jean-Dominique Ingres, *Madame Rivière*)



23. *Il Viaggio a Reims* : Corinna

Encore plus secrets mais très puissants, sémantiquement parlant, sont, pour le même *Viaggio a Reims*, la récupération et le découpage visuel de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, inscrits dans la grande scène du sextuor déjà citée (scènes 9 à 11 du livret) (ill. 24, 25, 26).



24. D'après Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*



25. *Il Viaggio a Reims* : revampage de *La liberté guidant le peuple*

F. DECROISSETTE



### 26. *Il Viaggio a Reims* : scène 11, gros plan

Cette inscription est restée sans doute imperceptible pour beaucoup de spectateurs d'aujourd'hui mais elle nous permet de réfuter les accusations de superficialité ou de gratuité des signes scéniques. Dario Fo avait déjà utilisé les drapeaux piqués dans le dos des acteurs pour le spectacle *La signora è da buttare*<sup>54</sup>. Ici, l'intrigue elle-même les justifie, les divers personnages, d'apparence futile et ridicules, représentant pour Rossini et son librettiste, une allégorie de la situation européenne postérieure à la chute de Napoléon, où la Sainte Alliance conservatrice des monarques européens tente de contenir les luttes de divers peuples pour leur indépendance nationale. Ces drapeaux – un topos, en réalité, des mises en scène de l'œuvre, Ronconi les utilisait aussi – ne seraient que dénotatifs s'ils n'avaient précisément, inscrits en sous-texte, cette *Liberté guidant le peuple* qui leur confère une valeur polémique. Cette intention est, par ailleurs, confirmée par le travail d'analyse historique que Dario Fo effectue en amont de la mise en scène sur la personnalité de Charles X, sur la situation française et européenne, sur les vains efforts de pacification des peuples et les prétentions coloniales des gouvernants – travail dont les archives gardent

<sup>54</sup> Voir supra note 39.

d'importantes traces. Fo veut, déclare-t-il en justifiant les modifications apportées au texte du livret<sup>55</sup>, traduire aujourd'hui ce que le public de l'époque de Rossini pouvait saisir d'offensif dans un texte dont l'ahurissante futilité est démentie par une musique en contradiction avec les paroles chantées. Et il veut également donner crédit à Rossini, derrière l'apparente complaisance vis-à-vis de la monarchie française restaurée que l'opéra semble exposer, d'avoir opposé, par sa musique, mais aussi en refusant que son œuvre soit rejouée, une sorte de résistance à la censure, aux lois injustes et au déni des valeurs démocratiques que Charles X incarnait au moment du sacre. Les modifications apportées, avec la caution du musicologue Philipp Gossett, au texte du livret, dont on conserve deux exemplaires annotés par Fo, vont dans ce sens : Dario Fo transforme notamment l'élogieux portrait final de Charles X (« Dal maestoso / regal suo viso / Traspar del core / La nobiltà ») en un tableau grotesque de la cérémonie du sacre où le monarque est totalement avili et ridiculisé (« Gelar sul marmo / Carlo si sente / Un gran sternuto / Non sa frenar [...] Sente il prurito per il corpo inter/ Ha il foco adosso / E un gran febbre »). Sur scène, l'âne gris qu'étrangement on voit apparaître derrière le baldaquin de la procession<sup>56</sup> ne serait que burlesque et répétitif n'était la précision que le metteur en scène nous livre dans ses *appunti* pour la révision du livret, sur l'existence d'une caricature ancienne qu'il aurait eue sous les yeux, représentant « le roi sous les traits d'un âne avec de très grandes oreilles dressées, et coiffé d'un couvre-chef qui fait allusion à la tiare papale, mais avec d'évidentes connotations d'étron en spirale »<sup>57</sup>.

L'autre Dario Fo, le rossinien par plaisir, demeure, dans son travail d'exégèse scénique, le Dario Fo engagé des années antérieures.

**Françoise DECROISSETTE,**  
Université Paris 8

---

<sup>55</sup> Voir le *Testo manoscritto e dattiloscritto di Dario Fo con correzioni di Franca Rame in cui spiega come ha operato nel modificare il libretto dell'opera di Gioacchino Rossini, II Viaggio a Reims*. Archivio.francarame.it/scheda.asp?id=027778.

<sup>56</sup> Voir supra Diapo 5.

<sup>57</sup> L'affirmation est crédible. Voir ce qu'affirme Annie DUPRAT : « Le bestiaire, la ménagerie et la zoomorphisation, thèmes de prédilection de la caricature, sont très présents dans le corpus de Charles X. Le roi subit diverses métamorphoses, de l'âne à la girafe, du dindon à l'écrevisse, en passant par le lapin, le mouton ou encore le corbeau. » In « Le roi a été chassé à Rambouillet », *Sociétés & Représentations* 2/2001, n° 12, p. 30-43.