

LE PAROXYSMES LINGUISTIQUE DE DARIO FO

« Figure éminente du théâtre politique qui, dans la tradition des troubadours, a fustigé le pouvoir et restauré la dignité des humbles », telle est la motivation de l'Académie Suédoise pour l'attribution, en 1997, du prix Nobel de Littérature à l'acteur-auteur Italien le plus connu, le plus traduit et le plus représenté dans le monde entier : Dario Fo. Ces quelques lignes résument les axes autour desquels se ramifie l'exceptionnelle œuvre théâtrale de Fo et qui préludent également à notre réflexion sur sa langue théâtrale. Notre idée est que l'invention linguistique de Fo, révélée depuis la production dramaturgique de *Mistero Buffo*¹, est déterminée par un refus de l'acceptation de la « langue du pouvoir » et s'exprime à travers la contamination de la langue et de la phoné dans le mélange des dialectes lombards-vénitiens et dans le jeu affabulatoire du grammelot. Nous tenterons d'insérer ces hypothèses à l'intérieur d'une réflexion plus complexe sur la valeur de la langue théâtrale par rapport à la tradition linguistique italienne et à la « nouvelle question de la langue² » débattue

1 Les trois éditions utilisées sont : Dario FO, *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, Turin, Einaudi, 1997 [1977 ; Dario FO, *Mistero Buffo* in *Compagni senza censura*, Milan, Mazzotta, 1970 ; Dario FO, *Mystère bouffe*, Paris, Dramaturgie, 1984.

2 Nous nous référons au recueil de textes publié par Oronzo PARLANGELI sous ce titre (*La nuova questione della lingua. Saggi raccolti da Oronzo Parlangeli*, Bari-Lecce, Editrice L'Orsa maggiore, 1969 ; nouvelle édition en 1971 avec une préface de Vittore Pisani et a cura di Giovanni Presa, Brescia, Paideia). On y trouve reproduit, autour du fameux texte de Pier Paolo PASOLINI intitulé *Nuove questioni linguistiche* (d'abord présenté lors d'une conférence faite en 1964 puis publié par *Rinascita* le 16 décembre de la même année et

pendant les années où Fo concevait son œuvre-monument *Mistero Buffo*. Le spectacle se présentait comme une énorme fresque romancée sur la vie, les miracles et la mort du Christ racontée par les humbles et les perdants.

Spécificité de la langue et du texte théâtral

Tout d'abord il est fondamental de se rappeler que le rapport liant la langue parlée sur la scène et la langue de la communication est étroit et a des racines anciennes que nous retrouvons dans l'histoire de tout le théâtre italien et en particulier dans le théâtre comique.

La langue théâtrale, définie comme code linguistique, est une langue particulière, distante à la fois de la langue poétique narrative et du parlé spontané³. Celle-ci est caractérisée par des processus communicatifs qui se

repris en tête du volume *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1972), l'essentiel des réactions suscitées à l'époque par cet article. La langue est une problématique centrale en Italie : n'ayant pas été résolue dans le passé, elle a été relancée dans les années 70. La question de la langue remonte au *De vulgari eloquentia* de Dante et s'affirme au xv^e siècle avec Pietro Bembo et l'*Accademia della Crusca*. Mais, comme l'affirme Giovanni Nencioni, le florentin de Dante, Pétrarque et Boccace était une langue nationale sans qu'il y ait une nation, une langue fondée sur un dialecte (*parlé naturel*) mais diffusée à travers la littérature, une langue qui n'était pas vraiment parlée. Le panorama change avec Manzoni (*I Promessi Sposi*, édition de 1840) et sa volonté de faire évoluer l'italien en une langue commune et démocratique. En effet, grâce à l'unité politique et administrative de l'Italie, à la diffusion de l'enseignement scolaire obligatoire, à l'émigration interne et à l'affirmation des nouveaux médias, il devint possible de réaliser une unification linguistique interrégionale de la classe moyenne. De toute façon, la tradition du langage courtois et puriste continue d'exister. Pasolini relève (en 1964, donc) qu'en Italie il existe encore deux réalités linguistiques distinctes : la langue écrite et la langue parlée, la *koinè*. L'italien est alors, pour lui, une invention, une langue artificielle, « impossible » et les œuvres littéraires qu'elle produit sont sans valeur. Les seules œuvres-valeurs existantes sont à retrouver au-dessus et au-dessous de cette langue « impossible ». Dans les mêmes années, don Lorenzo MILANI écrit *Lettera a una professoressa* [Florence, Libreria Editrice Fiorentina, 1967] qui a contribué à une nouvelle réflexion autour de la langue. Milani y soutient, notamment, qu'en Italie les pauvres sont privés de la parole et qu'il faut considérer la langue comme un facteur constitutif d'une société d'hommes égaux. Cf. Giovanni NENCIONI, *La nuova questione della lingua* in *Saggi di lingua antica e moderna*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1989, p. 209-219.

³ Cesare SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turin, Einaudi, 1984. Segre souligne la spécificité du texte théâtral par rapport aux autres genres littéraires. Franco Ruffini, au contraire, s'intéresse à la spécificité de la mise en scène dans son opposition à l'acte communicatif quotidien surtout pour ce qui concerne la composante

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

déplacent dans une double direction : le niveau communicatif vertical qui concerne le rapport entre auteur et public, et celui, horizontal, qui représente le niveau communicatif interne au texte, entre acteurs et acteurs. La recherche théâtrale de Fo s'exprime par une exigence communicative et se traduit par une tentative constante d'abattre le quatrième mur en privilégiant le système communicatif vertical⁴. Avec le terme « quatrième mur » nous nous référons, évidemment, à la théorie de Diderot⁵ selon laquelle il existe un mur invisible qui fait de la scène un espace-temps séparé de la salle et qui place le public et les acteurs dans deux mondes différents : le public regarde comme un voyeur ce qui se passe sur la scène.

On doit, par ailleurs, tenir compte du caractère spécifique du texte théâtral comme type d'écriture qui appartient à la catégorie des textes écrits mais qui est une écriture destinée à la scène, une langue orale-écrite ou bien une oralité-construite. Comme le souligne Ferdinando Taviani, la capacité des textes de Fo de « se mettre en contact avec l'oralité⁶ » est leur point fort et le secret de la fascination qu'ils exercent sur le public, « ce qui ne veut pas dire qu'ils sont faits [seulement] pour être joués », mais signifie plutôt que « quand on les lit ils réussissent à transmettre le caractère aléatoire du jeu d'acteur. Ce qui est un avantage littéraire considérable⁷ ». Il est également fondamental de souligner que dans l'italien de la comédie, une tradition linguistique autre que celle du modèle littéraire élaboré et imposé

pragmatique. Cf. Franco RUFFINI, *Semiotica del testo : l'esempio teatro*, Rome, Bulzoni, 1978.

⁴ Simone SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Pisa, Titivillus, 2007.

⁵ « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas. ». Denis DIDEROT, *Le Père de Famille. Comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*, À Amsterdam, [s.n.], MDCCLVIII, p. 86. Fo à propos du « quatrième mur » dit : « Quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita » [« Ce moment magique déterminé par le cadre de la scène qui sépare de fait les spectateurs et les acteurs ». C'est nous qui traduisons]. Dario FO, *Fabulazzo*, Milan, Kaos Edizioni, 1992, p. 80.

⁶ Ferdinando TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro : la scena sulla coscienza*, Rome, Officina, 2010, p. 134. Les citations de Dario Fo et Franca Rame seront transcrites dans le texte en langue originale quand cela sera utile à notre analyse. En ce qui concerne les autres citations, elles seront traduites en français (sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons).

⁷ *Ibid.*

par la codification établie par Pietro Bembo a pu se faire jour, même si cela s'est produit à l'intérieur de certaines limites⁸. De ce fait, chaque fois que la question de la langue a ressurgi avec force, le théâtre en a expérimenté dans ses textes toutes les solutions possibles.

La « nuova questione della lingua » dans le théâtre italien

Pour en venir à notre époque, les réflexions des linguistes et des littéraires autour d'une « nouvelle question de la langue » au cours des années 70 ont mis en évidence l'important processus de transformation sociale qui a introduit des changements substantiels par rapport au passé dans l'italien contemporain. Gramsci, une des références idéologiques de Fo, soulignait dans son ouvrage *Letteratura e vita nazionale* que « chaque fois que la question de la langue survient, cela signifie qu'elle soulève une autre série de problèmes⁹ », surtout au niveau de la réorganisation de l'hégémonie politique. Pour Gramsci et – comme nous essaierons de le démontrer – pour Fo, la question de la langue est un aspect de la lutte politique.

L'avant-garde théâtrale européenne accomplit dans ces mêmes années une inversion de tendance par rapport à l'orientation littéraire ; l'idée d'un théâtre révolutionnaire soustrait à la suprématie de la parole est en train de faire son chemin et s'affranchit de la littérature. On s'oriente vers la découverte-redécouverte des codes alternatifs au mode d'expression verbal, c'est-à-dire le code gestuel, visuel et sonore. Chez Fo, l'activité de récupération et d'assemblage de filons multiples (anciens et modernes) du théâtre populaire, avec une prédilection pour le modèle de la *Commedia dell'Arte*, « s'accorde aux orientations antinaturalistes et plurilingues des avant-gardes du XX^e siècle¹⁰ », visant à contester avec « les armes dello sberleffo et du déguisement caricatural¹¹ » le système des normes et des conventions de la culture dominante.

En Italie, parallèlement aux résultats de recherche de l'avant-garde, on peut aussi mettre en évidence un axe de développement par rapport au

8 Pietro TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, p. 7.

9 Antonio GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Turin, Einaudi, 1950.

10 P. TRIFONE, *op.cit.*, p. 103.

11 *Ibid.*

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

« théâtre de parole » théorisé par Pier Paolo Pasolini¹² et mis en pratique par Giovanni Testori¹³. Dans ce cas particulier, la parole – donc le texte – était encore considérée comme un élément expressif privilégié.

Pour le célèbre linguiste italien Pietro Trifone, jusqu'à la fin du XX^e siècle, « simulation » signifiait plutôt « invention » d'un italien parlé, qui de fait n'existait pas. Effectivement :

Le manque de tradition d'un italien parlé a marqué négativement les genres théâtraux, contribuant à limiter l'importance de son rôle dans la culture italienne et européenne avec l'exception d'une forme scénique comme l'*improvvisa* et le mélodrame (le *dramma per musica*), dans lesquels le geste et la musique comptent plus que la parole¹⁴.

La langue de Dante et de Boccace, même si elle est efficace théâtralement, est devenue la langue de la littérature et non celle de la société italienne et donc du théâtre. En effet, le théâtre, parce qu'il est le plus social des arts, a besoin d'« une société de parlants ». Ainsi, ce qu'il est possible de repérer dans le théâtre italien, ce n'est pas tant un auteur important que la figure diffuse de « l'auteur-acteur¹⁵ » à laquelle on peut faire référence dans le cas des trois hommes les plus importants du théâtre italien du XX^e siècle : Pirandello¹⁶, Eduardo de Filippo et Dario Fo. Tous

12 Pier Paolo PASOLINI, « Manifesto per un nuovo teatro » in *Nuovi argomenti*, n. s., 9, gennaio-marzo, 1968.

13 Cf. *L'Amleto*, Milan, Rizzoli, 1972, *Macbetto*, Milan, Rizzoli, 1974 et *Edipus*, Milan, Rizzoli, 1977. Giovanni Testori [1923-1993] proposa une dramaturgie dont le centre de l'action est la parole. Dans ses pièces, la langue dramatique est unique en son genre. Elle fait parler les peuples d'Italie, et l'on y retrouve un amalgame linguistique : dialectes italiens, latin, néologismes et influences étrangères. Il s'agit, pour Testori, d'inventer une langue nouvelle qui permette d'exprimer ce que la langue de la vie quotidienne ne saurait dire sur scène : « mettre l'apocalypse dans les mots, les tordre, les dépecer, les secouer ». Cette langue qu'il impose comme son propre moyen d'expression sera une des causes du scandale que ses œuvres provoqueront.

14 *Ibid.*

15 F. TAVIANI, *op.cit.*, p. 10.

16 Il est important de préciser que Luigi Pirandello (auteur, metteur en scène, directeur théâtral) n'a jamais eu réellement une expérience d'acteur (sauf dans de rares exceptions). Cependant, grâce à sa connaissance profonde du théâtre, il a pu déclarer ceci : « Tale è sempre il mio dialogo, non fatto mai di parole, ma di mosse d'anima ». Luigi PIRANDELLO, lettre du 22 février 1917 adressée à Nino Martoglio in : PIRANDELLO, MARTOGLIO, *Carteggio inedito*, commento e note di Sarah Zappulla, Milan, Pan, 1980, p. 83.

trois ont produit une littérature théâtrale qui naît de « l'écriture d'acteur¹⁷ » et qui présuppose « une tradition spécifique et l'expérience directe des feux de la rampe¹⁸ ». La formule « écriture d'acteurs », conçue pour décrire la dramaturgie d'Eduardo de Filippo, peut donc être utilisée aussi pour l'expérience scénique de Dario Fo. D'un côté, l'écriture de l'auteur-acteur est le produit de l'élaboration constante du texte à la lumière du jeu scénique et, de l'autre côté, la notion d'acteur s'élargit pour inclure le jongleur, le troubadour, le zanni, le clown et le mime¹⁹.

Dario Fo et les années de contestation

Mistero buffo naît dans un contexte politique particulier et à un moment très précis de la carrière de Dario Fo, c'est-à-dire après les mouvements révolutionnaires de 1968. C'est dans cette période que Dario Fo et sa compagne de vie et de théâtre Franca Rame, avec laquelle il avait fondé en 1958 la compagnie Fo-Rame, très active dans les théâtres institutionnels et pour un public qu'ils appelaient « bourgeois », se détachent de ce secteur de création et de production pour constituer, en 1968 donc, le Collectif théâtral *Nuova scena*²⁰.

17 Selon l'expression employée par Claudio MELDOLESI, *La trinità di Eduardo : scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale in Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreocate dal teatro italiano*, Rome, Bulzoni, 1987.

18 *Ibid.*, p. 57-87.

19 P. TRIFONE, *op. cit.*, p. 103.

20 La « période bourgeoise » est, pour Fo, un moment très intense au niveau dramaturgique : il met en scène sept comédies inspirées par le théâtre de *varietà* (boulevard) et la farce : *Ladri, manichini e donne nude* (1958), *Gli Arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960) *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965). Pendant ces années-là, le couple accomplit un parcours qui l'éloigne de plus en plus d'une conception purement représentative et ludique du théâtre (celle des débuts). Fo et Rame décident de descendre « du piédestal de leur condition sociale et professionnelle » et d'abandonner le « théâtre bourgeois » (cf. Chiara VALENTINI, *La storia di Fo*, Milan, Feltrinelli, 1977, coll. "Universale Economica" n°792, p. 104 ; puis : *La storia di Dario Fo*, seconda edizione riveduta e ampliata, Milan, Feltrinelli, 1997, "UE" 1475). Pour un approfondissement sur cette époque, nous nous permettons de renvoyer à Simone SORIANI, *op. cit.* La biographie chronologique de Dario Fo et Franca Rame est consultable sur le site : <http://www.archivio.francarame.it/>

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

Dario Fo explique que « la scelta più coerente, per un intellettuale, era uscire dal proprio ghetto dorato, mettersi a disposizione del movimento²¹ ». Il opte pour des spectacles installés de préférence dans les usines occupées, les palais des sports et surtout les maisons du peuple liées aux circuits ARCI [Associazione ricreativa e culturale italiana], « lieux adaptés à une structure légère, un décor pauvre et des thématiques fortes²² ».

L'année 1968 marque le début d'une nouvelle phase pour le couple Fo-Rame : la période « rouge » ou « militante²³ ». Fo et *Nuova scena* se rapprochent de l'idée de théâtre politique imaginé par Piscator²⁴, exprimant la nécessité d'utiliser l'outil théâtral non seulement comme dénonciation mais comme un vrai instrument d'intervention sociale pour une réelle lutte politique. Dans les statuts de l'association, ils se définissent clairement comme un « collectif de militants au service des forces révolutionnaires pour porter la classe ouvrière au pouvoir²⁵ ». L'expérience avec le collectif *Nuova scena* s'épuise vite, Dario et Franca décident de se séparer définitivement du PCI et du circuit ARCI pour fonder dans un hangar occupé le collectif théâtral *La comune*. C'est alors que les deux artistes

21 C. VALENTINI, *op. cit.*, p. 104. « Le choix le plus cohérent pour un intellectuel était de sortir du ghetto doré pour se mettre à la disposition du mouvement ».

22 Pour une description plus précise de l'époque, voir Angela DE LORENZIS, « Le Théâtre ? Un mystère bouffe » in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française*, Paris, Éd. La Comédie Française et L'avant scène théâtre, mars 2010, p. 61.

23 Concernant la subdivision chronologique de l'activité de Dario Fo, voir : Luciana D'ARCANGELI, *I personaggi femminili nel Teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Florence, Cesati, 2009, p. 315-336. L'auteur identifie six périodes : *Le origini*, *Farse*, *Commedia dell'Arte*, *Il teatro politico 1968-1970*, *Il teatro politico post 70*, *Teatro Civile* et *Teatro sociale*.

24 Rappelons que l'on trouve les idées de Piscator sur ce que doit être une mise en scène au théâtre en particulier dans le volume *Das Politische Theater*, Berlin, Schultz, 1929 (*Le théâtre politique*, texte français d'Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962 ; nouvelle édition augmentée en 1972). Il s'agit d'un théâtre militant et formateur dont la finalité essentielle est de réveiller la conscience politique du spectateur. Dans la même idée de théâtre politique voir aussi l'œuvre d'Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, traduit par Dominique Lémann, Paris, François Maspero, 1977 puis Paris, La découverte, 1985 [*Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974] (mais il ne paraît pas avoir eu d'influence directe sur le travail théâtral de Fo).

25 Dario FO, *Compagni senza Censura*, Milan, Gabriele Mazzotta Editore, 1970, p. 14. Texte original : « Un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie [...] per favorire la crescita de un reale processo rivoluzionario che porti effettivamente al potere la classe operaia ».

comblent le vide des « années de plomb » en créant des satires politiques inquiétantes comme *Morte accidentale di un anarchico* (1970)²⁶, qui parle de la mort tragique de l'anarchiste Pinelli et du massacre de la place Fontana, *Pum Pum! Chi è la polizia* (1972), spectacle qui fait la synthèse de tous les scandales, depuis la défenestration de Pinelli jusqu'à la mort du commissaire Calabresi. Et enfin, en octobre 1973, ils créent *Guerra di popolo in Chile*, montage de textes sur le coup d'état de Pinochet. L'imposante production de Fo continue avec son engagement politique et social dans de nombreuses batailles comme celle du divorce et du droit à l'avortement²⁷. Dans la production très abondante de Fo, dont nous avons évoqué seulement quelques titres, le texte écrit offert au lecteur représente le bilan d'un travail de réécriture grâce à la collaboration *inconsciente* du public. Déjà en 1965, Fo avait écrit :

La più importante delle scoperte [di quegli anni] credo sia quella concernente lo sviluppo del testo, il suo progredire grazie alle repliche dello spettacolo. Gli antichi usavano il pubblico non solo come verificatore, ma principalmente come sollecitatore di spinte e nuove invenzioni, a soluzioni più efficaci e possibilmente più chiare, più stringenti²⁸.

Nous sommes donc aux « antipodes de la dramaturgie littéraire : le texte littéraire, en effet, est celui qui émerge du travail d'écriture scénique, il

26 La première du spectacle date du 10 décembre 1970 au *Capannone* de via Colletta à Milan. Avec Ireneo Petruzzi (Commissaire Bertozzo), Dario Fo (le Fou), Renzo Lovisolò (Premier Agent), Mario Bojo (le Commissaire Sportif), Enrico Bertolli (le Préfet), Pino Tamagni (Deuxième Agent), Silvana de Santis (Journaliste). La pièce était, à chaque représentation, mise à jour avec les dernières nouvelles judiciaires en sorte que le spectacle s'est vu attribué un rôle de contre-information et de chronique quotidienne. Voir : C. VALENTINI, *op.cit.*, p. 136.

27 Avec la production de spectacles comme *Tutta casa letto e chiesa*, *Coppia aperta*, *Il papa e la strega* (1989), *La marijuana della mamma è più bella* (1976), *Sesso ? Grazie tanto per gradire*, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1992) et *Diavolo con le zinne* (1997).

28 Dario FO, *Il gesto e la parola in Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame* a cura di Concetta D'Angeli et Simone Soriani, Pise, Edizioni Plus, 2006, p. 9-10. Texte inédit écrit par Dario Fo en 1965 et publié pour la première fois dans ce volume. [« La plus importante découverte de ces dernières années concerne le développement du texte et sa progression grâce aux répliques du spectacle. Les anciens se servaient du public non seulement comme vérificateur, mais principalement comme une source d'inspiration. »].

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

n'est pas celui qui le détermine²⁹ ». Ceci vaut aussi pour les textes et les spectacles qui ont montré la grandeur de Fo comme acteur-auteur : *Mistero Buffo* (1969), *La Storia della Tigre* (1979)³⁰, *Fabulazzo osceno* (1982)³¹, et *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1992)³².

Chantier de réflexion linguistique

Revenons à *Mistero buffo* : en 1969, à l'époque de *Nuova Scena*, la compagnie se divise en trois sous-groupes pour pouvoir répondre à l'attente du public. Le premier est composé par le seul Dario Fo qui réalise *Mistero Buffo*³³, le second par Vittorio Franceschini qui prépare son texte *Un sogno di sinistra* et le troisième dirigé par Franca Rame qui met en scène deux pièces écrites par Fo : *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* et *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 : per questo lui è il padrone*³⁴. Ce dernier texte, peu considéré par la critique, probablement parce que Fo n'intervient pas comme interprète, nous a semblé très intéressant en tant que laboratoire idéologique d'expérimentations linguistiques qui se concrétiseront dans *Mistero Buffo*. Nous croyons pouvoir identifier dans les deux œuvres, *Mistero Buffo* et *L'operaio conosce 300 parole*, d'un côté la théorisation et de l'autre la vérification scénique des deux créations de langage que Fo a portées sur la scène théâtrale : le « dialecte théâtral » lombard et le grammelot.

29 F. TAVIANI, *op.cit.*, p. 133.

30 DARIO FO, *Storia della Tigre e altre storie*, Milan, La Comune, 1980. (Dario Fo, *Histoire du tigre et autres histoires*, adapt. de l'italien par Valeria Tasca, Paris, Dramaturgie, 1984).

31 DARIO FO, *Fabulazzo osceno*, a cura di Franca Rame, Milan, La Comune, 1982 (Dario Fo, *Histoire*, adapt. de l'italien par Valeria Tasca, Paris, Dramaturgie, 1984).

32 DARIO FO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, a cura e traduzione di Franca Rame, Florence, Giunti, 1992 (Dario Fo, *Johan Padan à la découverte des Amériques*, texte français de Valeria Tasca, Paris, Dramaturgie, 1995).

33 La première du spectacle date du 1^o octobre 1969 à Sestri Levante en Ligurie. Le texte du spectacle édité par l'association *Nuova Scena* (*Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del 400*, Crémone, octobre 1969), comprend à l'époque seulement : *Il matto e la morte*, *La resurrezione di Lazzaro*, *La moralità del cieco e dello storpio*, *Le nozze di Cana* (appelé encore *L'ubriaco*). Pendant la représentation dans la *maison du peuple* (*casa del popolo*) à Cusano milanino en 1969 Fo a inséré *Bonifacio VII* et *La nascita del villan*. Pour un approfondissement sur le spectacle voir S. SORIANI, *op.cit.*, p. 260-400.

34 Les deux textes ont été publiés dans : DARIO FO, *Compagni senza censura*, cit. On se servira de cette édition pour l'analyse du spectacle. Les deux textes ont été publiés aussi dans : *Le commedie di Dario Fo*, Turin, Einaudi, 1975.

Dans le titre du spectacle, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 : per questo lui è il padrone*, on croit percevoir le don Lorenzo Milani de *Lettera a una professoressa*, texte écrit en mai 1967. Don Milani est l'un des auteurs qui, avec Pier Paolo Pasolini, a donné une impulsion nouvelle à la question de la langue en la mettant au centre de ses préoccupations d'homme de culture. Il affirmait qu'en Italie les pauvres sont privés de parole :

On ne donne pas aux pauvres le moyen de s'exprimer, pour exposer et faire valoir leurs propres droits, ils ne peuvent pas communiquer parce qu'ils ne parlent pas la langue du pouvoir³⁵.

Dans un contexte différent c'est exactement le même message que Fo cherche à véhiculer à travers son activité d'auteur-acteur et qu'il affronte plus explicitement dans un des fragments scéniques de *Mistero Buffo : La nascita del Giullare*, sur lequel nous reviendrons. Nous trouvons ce même concept exprimé dans l'*Introduction* de *L'operaio conosce 300 parole* : « I libri non saranno più qualcosa di morto, la cultura non sarà più privilegio dei ricchi e degli oziosi³⁶ ». Ce n'est pas non plus un hasard si l'*Introduzione* se conclut par une phrase de Gramsci : « La preparazione ideologica di massa è quindi una necessità della lotta rivoluzionaria, è una delle condizioni indispensabili alla vittoria³⁷ ». Pour Gramsci, nous l'avons rappelé, la question de la langue est un aspect de la lutte politique.

À travers la culture, on accède à la connaissance de sa propre histoire, « una conoscenza viva, non da museo, che serva, analizzando il passato, a prevedere meglio il futuro³⁸ ». Dans ces quelques lignes, on

35 *La nuova questione della lingua*, cit., p. 5.

36 Dario FO, *L'operaio conosce 300 parole* in *Compagni senza censura*, cit., p. 124 [« Les livres ne seront plus quelque chose de mort, la culture ne sera plus un privilège de riches. »].

37 Antonio GRAMSCI, *Marxismo e letteratura*, a cura di Giuliano Manacorda, Rome, Editori Riuniti, 1975, p. 209 [« La préparation idéologique de masse est donc une nécessité de la lutte révolutionnaire, elle est une des conditions indispensables à la victoire. »]. La citation est présente dans sa forme originale dans l'*Introduction* (p. 125) à *L'operaio conosce 300 parole* édité dans le volume *Compagni senza censura* déjà cité (mais cette introduction n'apparaît plus dans l'édition des *commedie* chez Einaudi en 1975).

38 Dario FO, *Introduction* à *L'operaio conosce 300 parole*, en *Compagni senza censura*, cit., p. 124 [« Une connaissance vive, pas celle d'un musée, qui sert, en analysant le passé, à prévoir mieux le futur. »]

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

perçoit l'attitude anti-philologique et anti-intellectuelle qui caractérisera le point de vue de Fo par rapport au Moyen Age, avec lequel il se confrontera dans la création de *Mistero Buffo*.

Le spectacle *L'operaio conosce 300 parole* se déroule dans la bibliothèque d'une maison du peuple où quelques « camarades » sont en train de démonter les rayons de la bibliothèque pour faire de l'espace à l'activité récréative. Pendant qu'ils rangent les livres dans leurs boîtes, ils s'arrêtent pour en lire des passages et ainsi les livres s'animent, des personnages, historiques ou non, se matérialisent sur scène : un commissaire du peuple, un commissaire franquiste de la guerre civile espagnole, Antonio Gramsci, deux communistes, un syndicaliste et Maïakovski. Les phrases qui sortent du livre représentent d'une certaine manière la poétique et le moteur idéologique de Fo, comme par exemple : « Un uomo senza cultura è come un sacco vuoto pieno di vento³⁹ » que Mao Zedong aurait prononcée dans son discours aux paysans combattants en 1942 ; et aussi :

Il popolo ha una grande cultura... Il potere borghese, aristocratico, la Chiesa gliel'hanno in gran parte distrutta, sotterrata, ma è nostro grande dovere fargliela ritrovare⁴⁰.

Le couple se refuse à être perçu comme *populiste*. Dans l'*Introduction à Le commedie*, Franca Rame écrit qu'à travers leur important travail auprès de la classe populaire ils ont pu vérifier la véracité de la pensée brechtienne, résumée dans la célèbre phrase :

Il popolo sa dire cose profonde e complesse con grande semplicità ; i populisti che si calano dall'alto a scrivere per il popolo dicono, con grande semplicità, cose vuote e banale⁴¹.

Le texte du spectacle est issu des débats avec le public qui se déroulait après chaque représentation. Ces moments ont été, affirme Franca

³⁹ *Ibid.*, p. 127 [« Un homme sans culture est comme un sac vide plein de vent. »].

⁴⁰ Emprunté à A. GRAMSCI, *ibid.*, p. 135. [« Le peuple a une très grande culture... Le pouvoir bourgeois, aristocratique, l'église l'ont en grande partie détruite, enterrée. C'est notre devoir de la leur faire retrouver. »].

⁴¹ *Introduzione* in *Le commedie*, cit., p. XI. [« Le peuple peut dire des choses profondes et complexes avec une grande simplicité ; les populistes qui descendent de leurs hauteurs pour écrire pour les gens disent, avec une grande simplicité, des choses vides et banales. »].

Rame, les premiers lieux de réflexion et d'expérimentation d'un nouveau langage « diretto senza orpelli ne sofisticherie⁴² ».

Mais Fo ne s'est pas contenté de ce langage *simple* issu du peuple et auquel celui-ci peut maintenant accéder : il est allé plus loin dans l'expérience d'un langage inventé. De notre point de vue, le *finale* de la pièce prélude à cette nouveauté car Fo conclut le spectacle sur le suicide présumé de Maïakovski à qui il dédie, idéalement, son chef d'œuvre. En effet, *Mistero Buffo*⁴³ est le titre que le poète russe avait donné à une de ses pièces dans laquelle il reprenait un drame sacré des bouffons pour représenter la parabole de la lutte prolétaire. Les deux spectacles sont liés par un subtil fil rouge, tout en étant toutefois très différents par leur forme et leur intention.

L'invention du « dialecte théâtral » de la vallée du Pô

L'idée de Fo dans son *Mistero Buffo* est qu'il faut retrouver les racines de la culture populaire, pour être en mesure de comprendre les mécanismes du pouvoir, et leurs connaissances pour les transposer dans le monde contemporain. Se fondant sur le concept qui définit « le nouveau de la tradition⁴⁴ » autant dans le théâtre que dans la vie sociale et politique, Fo est persuadé que « tanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più si deve affondare nel passato⁴⁵ ». Les différentes *tirades* qui composent la pièce et dans lesquelles se révèle l'expérience magistrale d'auteur-acteur de Fo offrent, comme nous le verrons, au spectateur puis au lecteur, un texte qui est écrit dans une langue qu'il a lentement et littéralement inventée à travers la fréquentation des textes médiévaux, populaires et écrits dans les différents dialectes lombards, créant un *padano* archaïque complètement réinventé et adapté aux caractéristiques propres de l'acteur.

Fo puise ce nouveau langage dramatique et scénique dans deux *passés* différents, l'un biographique et l'autre historique : son enfance et le

42 *Una testimonianza di Franca Rame* in Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. XI.

43 Vladimir MAÏAKOVSKI, *Poèmes 1 1918-1921*, trad. du russe par Claude Frioux, Paris, Temps actuels [diffusion Messidor], 1985.

44 C. VALENTINI, *op.cit.*, p. 99.

45 *Ibid.* [« Plus on va en expérimentant le nouveau, plus on doit se plonger dans le passé. »]. L'extrait publié par Valentini est tiré d'une interview réalisée par Giuseppe Bertolucci et Ettore Capriolo publiée dans « Teatro2 » [autunno-inverno 1967-1968, n. s.] dédié au nouveau théâtre de recherche.

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

Moyen-âge. Il attribue à son enfance l'origine de la découverte de la « lingua stupenda » des conteurs du lac Majeur, personnages fascinants qui semblent peupler son enfance. Il offre une fresque originale de ces personnages dans *Il paese dei mezarat*⁴⁶. Fo raconte :

Ho imparato il dialetto da questi fabulatori, da loro ho imparato il dialetto più arcaico, non italianizzavano il dialetto come succede ora, da loro ho imparato la struttura del dialetto che è cosa ben diversa dal parlare dialetto ; soprattutto ho imparato la struttura di una lingua primordiale, integra. Sono questa struttura e questa lingua che si trovano poi nei miei monologhi teatrali⁴⁷.

Ce parcours à la redécouverte et en faveur de la réévaluation des traditions populaires le porte vers une recherche de langage qui lui apparaît, dans toute son universalité, à l'intérieur du théâtre de Ruzzante, des bouffons et de la *commedia dell'arte*, qu'il considère comme un tout. Un langage simple, immédiat, capable de détruire le *quatrième mur* et d'introduire le spectateur dans l'action⁴⁸. Fo a déclaré plusieurs fois s'être clairement inspiré du théâtre d'Angelo Beolco, dit Ruzzante, qu'il considère avec Molière comme son plus grand maître⁴⁹. Ruzzante, figure controversée du panorama théâtral du XVI^e siècle, inventa une langue dialectale nouvelle pour ses comédies. Fo affirme avoir copié cette structure syntaxique et grammaticale mais il a tenté, également, de rendre le vocabulaire et le lexique plus clairs (ce qui ne se manifeste pas toujours dans les faits).

46 Dario Fo, *Il paese dei mezarat : i miei primi sette anni (e qualcuno in più)* a cura di Franca Rame, Milan, Mondolibro et Feltrinelli, 2002, coll. "Narratori".

47 [« [...] j'ai appris la structure du dialecte [par ces conteurs], quelque chose de très différent que de parler le dialecte ; surtout j'ai appris la structure d'une langue primordiale, non contaminée. C'est cette structure et cette langue que l'on retrouve dans mes monologues théâtraux. »]. Dario FO con Luigi ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Rome, Laterza, 1990, p. 22.

48 Cf. Marisa PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione : poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo* con una presentazione di Dario Fo, Rome, Bulzoni, 1996, p. 99.

49 « De lui [Ruzzante], j'ai appris la possibilité de détruire et de reconstruire la langue... et l'emploi des mots qui n'existent pas... ». En hommage à Angelo Beolco, Dario Fo monte, en 1993, un spectacle intitulé *Dario Fo incontra Ruzante* (devenu, en 1995, *Dario Fo recita Ruzzante*). Sur le contenu de ce spectacle voir M. PIZZA, *op.cit.*, p. 319-361.

Les *giullari* du Moyen Age ont été une autre importante source d'inspiration pour Fo en devenant, pour lui, un archétype de la pratique actoriale :

Incantatori di folle, capaci di farsi intendere da tutti, anche da chi parlava altri idiomi, grazie a espressioni totalmente nuove, capaci di andare oltre le parole, di rielaborarle liberamente e liberamente stravolgerle secondo suoni e assonanze. Un *pastiche* linguistico che, superando il senso convenzionale di un termine, e unito a una forte azione mimica, andava a colpire dritto in quella zona delle emozioni, che suscita il riso e il pianto, lo sdegno e la compassione⁵⁰.

Le nouveau dialecte, ce mélange étrange de vieux lombard, de vénitien et de piémontais, se rattache, comme nous l'avons vu, à des fonds historiques mais il a été aussi élaboré par Fo lui-même. Selon nous, l'utilisation des formules et modules d'expression populaire est pour Fo surtout la preuve d'un choix idéologique, une langue « giullaresca » et prolétarienne, une *langue de classe*.

*La nascita del giullare*⁵¹ est un exemple clair de cette invention linguistique qui caractérise les *giullarate* de Fo et celles de Franca Rame (*La madonna sotto la croce* en est un exemple). Il raconte la naissance du *giullare*, né de la colère d'un *vilain*, c'est-à-dire d'un paysan, grâce au miracle de Jésus. Dans le spectacle, le *giullare* arrive sur une place pour raconter son histoire : un patron méchant et tyrannique voudrait reprendre sa terre à un paysan laborieux mais, face au refus d'obtempérer de ce dernier, il viole sa femme sous les yeux des leurs enfants. Demeuré seul, le paysan décide de se suicider mais, juste à ce moment-là, Jésus arrive et accomplit un miracle :

⁵⁰ *Ibid.* [« Enchanteurs de foules, capables de se faire entendre par tous, y compris par des gens qui parlaient d'autres idiomes, grâce aux expressions totalement nouvelles, capables d'aller au-delà des mots, de les réélaborer librement. Un pastiche linguistique qui touchait les personnes dans leur émotion, qui suscitait le rire et les pleurs, le dédain et la compassion en dépassant le sens conventionnel d'un mot avec une forte action mimique. »].

⁵¹ Dario FO, *La nascita del Giullare in Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, Turin, Einaudi, 1997 [1977], p. 73-84.

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

Jesus Cristo a soi mi che t'vegna a ti a dat parlar. E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà a schiscier 'me 'na' lama da partü vescighe a far sbrogare⁵².

Il le transforme ainsi en *giullare* et lui recommande d'utiliser sa langue contre son patron :

Che noè che col ridare ch'ol padron ul s'fa sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'è dijen colina e peu niente ca se move⁵³.

Comme nous pouvons le constater, les textes en dialecte écrits par les « giullarate » sont lisibles mais difficilement prononçables et, surtout, ils perdent leur sens sans la formidable mimique faciale, les intonations vocales et la mobilité corporelle de Fo. Un exemple de réadaptation du matériel médiéval aux exigences du jeu de notre jongleur est observable dans la confrontation du texte de Fo *La nascita del giullare* et de celui de référence de Matazone da Caligano⁵⁴, que l'on a identifié comme la *Nativitas rusticorum et qualiter debent tractari* et que Fo déclare suivre à la lettre.

52 [« Gesù Cristo sono io, che vengo a te a darti la parola. E questa lingua bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche dappertutto. »]. *La nascita del giullare*, cit. Le paragraphe que nous avons transcrit en italien est la *traduction*, ou plutôt la périphrase imprécise du texte original en dialecte que Fo et Rame proposent dans la version *bilingue* de *Mistero Buffo*. Dans la publication française de la pièce, cette particularité n'est pas visible parce que le texte traduit tient compte seulement de la version en italien et non pas de celle en langage dialectal utilisé par Fo. « Jésus-Christ c'est moi, qui suis venu à toi pour te donner la parole. Et ta langue sera bien affilée et elle ira partout percer comme une lame les vessies à dégonfler. » Dario Fo, *La naissance du jongleur in Mystère bouffe : jonglerie populaire*, [Textes de la Passion], adaptation par Agnès Gauthier, Ginette Herry et Claude Perrus, postface par José Guinot, François Ribes, Paris, Dramaturgie, 1984, p. 90.

53 « Che non è che col ridere che il padrone si fa sbracare, che se si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diviene collina e poi più niente che si muove. » *Ibid.* [« Car ce n'est que par le rire qu'on fait baisser culotte au patron, car si on rit des patrons, le patron, de montagne qu'il était, devient colline et puis plus rien qui bouge. », *ibid.*].

54 Le texte original est conservé à la bibliothèque Ambrosiana à Milano (cod. C, 218 inf.). Le texte de référence utilisé est cité d'après Ernesto MONACI, *Crestomazia dei primi secoli con prospetto grammaticale e glossario*, nuova edizione riveduta e aumentata per cura di Felice Arese, presentazione di Alfredo Schiaffini, Rome-Naples-Città di Castello, Società editrice Dante Alighieri, 1955 [*Crestomazia dei primi secoli con prospetto delle flessioni grammaticali e glossario*, Città di Castello, Scipione Lapi, 1889].

G. FILACANAPA

Matazone da Caligano

Como fo l'istoria
 De soa natevità,
 Voyo che vu intendà.
 Là zoxo, in uno hostero,
 Sì era un somero;
 de dre sì fe un sono
 Sì grande como tono:
 De quel malvaxio vento
 Nascé el vilan puzolento.
 [...]
 Ora è stabilito
 Che deza aver per victo
 Lo pan de la mistura
 Con la zigola cruda,
 Faxoy, ayo e alesa fava,
 Paniza freda e cruda rava.
 D'un canevazo crudo,
 però che naque nudo,
 Abia braga e camixa
 Fata a la strania guixa.

Dario Fo

[Segur] l'ha fait un segn invers a l'aseno
 e quel de bota ol s'è sgiunfà. Pasà i
 noevi mesi, la panza de la bestia l'era
 ingrusida de s'ciupà... se sent un gran
 frecas, l'asen ol trà una slofa tremenda e
 con quel salta foera ol vilan spüsento.
 [...]
 Mo est stabilicto et scripto
 Che sto vilan debia aver per victo
 Pan de crusca con la scigola crüda
 faxoj, fava alesa e spüda.
 C'ol debia dormir sora a un pajon
 che d'ol so stato as faga ben rasón.
 Da po' che lü l'è nato snudo
 deighe un toco d'canovazo crudo
 De quei c'as dopra a insacar sarache
 Parché ol se faga un bel par de brache.
 Brache spacà in d'ol mezo e dislasà
 Che n'ol debia perd trop ol temp
 in d'ol pisà⁵⁵

La comparaison des deux textes nous permet de constater l'important travail de réécriture effectué par Fo. Un travail de récupération et d'emprunt où l'on peut tout de même souligner les échos évidents de termes repris presque à l'identique (le terme « vilan » ou bien « pan » et encore « aver per victo ») ou à peine transposés (le « somero » devient l' « aseno » ; le syntagme « ora é stabilito » subit un procédé d'archaïsation en latin « mo est stabilicto et scripto »). Nous pouvons remarquer, également, quelques

55 Dario FO, *La nascita del Villano*, cit. , p. 87. [« Signore ha fatto un segno verso l'asino e quello di colpo si è gonfiato. Passati i nove mesi, la pancia della bestia era ingrossata da scoppiare... si sente un gran fracasso, l'asino tira una scoreggia tremenda e con quella salta fuori il villano puzolente. [...] Ora è stabilito e scritto / che questo villano debba avere per vitto / pane di crusca con la cipolla cruda, / fagioli, fava lessa e sputo. / Che debba dormire sopra un pagliericcio / ché del suo stato si faccia ben ragione. / Dal momento che lui è nato nudo / dategli un pezzo di canovaccio crudo / di quelli che si adoperano per insaccare sarache / perché si faccia un bel paio di braghe. / Braghe spaccate nel mezzo e slacciate / che non debba perdere troppo tempo nel pisciare. »].

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

suppressions et inversions évidentes, par exemple dans la séquence : « faxoy, ayo e alesa fava » le deuxième terme est supprimé, et remplacé par le terme « spüda » (crachat) qui rend la tirade plus comique : « faxoj, fava alesa et spüda ». De plus, l'emploi du son *ü* (spüento – crüda – spüda – lü) est un trait caractéristique des dialectes du nord d'Italie. Malheureusement, une réelle analyse linguistique du texte est impossible car, comme le note Gianfranco Folena, le dialecte de Dario Fo semble être composé « dans l'intention de ridiculiser le dialectologue qui tenterait de l'analyser ou l'historien de la langue désireux d'en dater les éléments ». La confrontation des deux paragraphes révèle que le « dialetto dell'allora territorio di Pavia⁵⁶ » employé par Fo est en réalité complètement revisité et estropié parce que Fo l'a rendu volontairement encore moins accessible à une totale compréhension, les *vides* interprétatifs du lecteur pouvant être comblés par des prouesses scéniques vocales et gestuelles. Les phonèmes du nouveau langage de Fo sont des sons gutturaux qui semblent provenir des viscères de l'homme où réside la création des représentants de cet « imaginaire Moyen Age qui est une métaphore des abus de pouvoir sociaux et idéologiques⁵⁷ ».

Cette *interlingua* théâtrale est en somme un idiolecte, une langue « individuelle extra grammaticale, artificielle dans sa formule composite⁵⁸ » mais qui présente, pourtant, une forte capacité communicative orale : ce « dialecte théâtral » n'est toutefois pas la seule invention linguistique de Dario Fo dans *Mistero Buffo*.

Un esperanto imaginaire : le grammelot.

Le grammelot que nous trouvons dans les *giullarate* est défini ainsi par Fo dans son *Manuale minimo dell'attore* :

Una parola priva di significato intrinseco, un papochio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. *Grammelot* significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁷ Gianfranco FOLENA, *Il linguaggio del Caos : studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 120.

⁵⁸ *Ibid.*, p.121.

ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto⁵⁹.

Fo affirme avoir utilisé cette technique pour la première fois en 1974, pendant sa première tournée en France, afin de dépasser les difficultés de la langue. C'est alors la naissance du *Grammelot de Scapin* dans lequel le célèbre masque de la *Commedia dell'Arte* apprend à son patron à bien se comporter en société⁶⁰. Il est intéressant de noter que l'invention du grammelot survient dans le cadre de la diffusion du théâtre en dehors des espaces linguistiques italiens. C'était déjà le cas pour la *Commedia dell'Arte*, dans laquelle la gestualité et la mimique étaient utilisées pour résoudre les problèmes de communication dus à l'inexistence d'une langue commune parlée dans la péninsule italienne et, surtout, aux nombreux voyages que les comédiens accomplissent au-delà des confins régionaux, à la recherche d'un nouveau public⁶¹.

La technique de jeu des langages confus, ancêtres du grammelot, provient, très probablement, de la *Commedia dell'Arte* de même que le mélange des dialectes padans que l'on a mentionné précédemment est une technique d'expression populaire employée par les *giullari* médiévaux. Les artistes du Moyen Age sont les maîtres de la contrefaçon et de la *mimesis* phonique-verbale : on pense au célèbre Gonnella, qui parlait « ogni

59 Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 1997 [1987], p. 81. Valeria Tasca traduit ainsi : « Un conglomérat de sons qui, sans avoir de signification précise, arrivent à suggérer un sens ; c'est un jeu d'onomatopées arbitrairement organisées mais qui, grâce aux gestes, aux rythmes et à certaines sonorités, font passer un discours achevé. » *Le gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990, p. 89.

60 Aucune scène en *grammelot* n'apparaît dans la publication de *Mistero buffo* avant l'édition Einaudi, « I Millenni », 2000. On en trouve quelques descriptions dans le *Manuale minimo dell'Attore* mais on ne dispose quasiment d'aucune transcription littérale. Le seul passage en *grammelot* dont on retrouve la trace est *Le grammelot du journaliste* que nous mentionnerons plus tard. Par rapport au « grammelot français de Scapin » nous trouvons dans le *Manuale minimo* la description didactique des mouvements que Fo accomplit : « Il commence par la description de l'énorme perruque qu'il a sur la tête, soulignant toutes les frisures et les boucles et accompagnant ses gestes par des sons articulés qui rappellent le français. », traduction française de Valeria Tasca, *op. cit.*, p. 104.

61 Cf. Siro FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, Einaudi, 1997.

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

linguaggio di tutte le città d'Italia, sì naturalmente, come se in quelli luoghi fosse nasciuto e stato da fanciullo nodrito⁶² ».

L'origine étymologique du terme grammelot ne semble pas être, comme le dit Fo, dans un mot « di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti⁶³ », mais il a des racines beaucoup plus récentes. Il semblerait qu'il soit à attribuer à un exercice d'improvisation linguistique pratiqué à l'école théâtrale du Vieux Colombier de Paris fondé en 1913 par Copeau. On peut supposer que Jacques Lecoq, élève de Copeau, a transmis le terme à Fo pendant les années de leur collaboration artistique à l'époque de la C^{ie} *I Dritti*. Dans ce nouveau langage, le geste prend une importance tellement absolue que sa compréhension est impensable sans la mimique faciale et corporelle de l'acteur. Fo explique que le grammelot est souvent plus direct et compréhensible que d'autres formes de communication linguistique :

Ci sono dei momenti nei quali il gesto è talmente importante che la parola diviene inutile e fastidiosa, allora ecco il grammelot⁶⁴.

Le plus célèbre exemple de cette invention linguistique de Fo est *La fame dello zanni* dans lequel est montré le premier masque de la *Commedia dell'Arte*, le serviteur bergamasque. Dario Fo nous montre un Zanni désespéré, sans travail et affligé par une faim atavique. Et ce masque (sans masque) imagine un banquet œcuménique qui deviendra une mouche à son réveil⁶⁵.

62 Matteo BANDELLO, *Le novelle in Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, 2 voll., Milan, Mondadori, 1934-35, II, p. 630. Le rôle traditionnel de médiation entre la culture populaire et la culture d'élite joué par les jongleurs, les bouffons et les *charlatans* est retracée par Piero CAMPORESI, *Rustici e Buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Turin, Einaudi, 1991. [« Toutes les langues de toutes les villes d'Italie aussi naturellement que s'il y était né et avait été nourri quand il était enfant. »].

63 *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 81. [« D'origine français, forgé par les comédiens et déformé par les Vénitiens. ». 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, Paris, L'Arche, 1990, p. 89.

64 *Mistero Buffo* in *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame* [DVD], Milan, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010. « Il y a des moments dans lesquels le geste est tellement important que la parole devient inutile et fastidieuse, alors voici le *grammelot* ».

65 Dans le spectacle *La Commedia degli Zanni*, anthologie scénique de canevas de la *Commedia dell'Arte*, mis en scène par Giovanni Poli en 1958, on trouve une scène similaire où le Zanni, en proie à une faim insatiable, en vient même à manger une mouche. Dans le

L'acteur soliste s'investit dans tous les domaines du spectacle et sa partition scénique est à la fois gestuelle, linguistique et paralinguistique ; elle fait référence à une phénoménologie complexe du conte⁶⁶. Dans le cas particulier du *Grammelot du Zanni*, certaines expressions et termes font référence au pluri-langage dialectal. Fo explique ceci :

In questo grammelot, la forma è un dialetto di Brescia, di Bergamo, i veri termini dialettali non sono numerosi, gli altri sono inventati⁶⁷.

En effet, le *Grammelot du Zanni* est composé par très peu de mots appartenant au mélange dialectal, ceux que l'on peut définir les *mots clés* qui permettent la compréhension du texte. Du dialecte, il assume « le système phonologique, les traits prosodiques et les courbes mélodiques de la phrase qui caractérisent les diverses intentions⁶⁸ ». Cela a provoqué une forte ambiguïté générant la superposition des deux inventions linguistiques, le grammelot et les dialectes padans.

En réalité le répertoire de Fo comprend des exemples de grammelot lié à d'autres langues de référence. Fo assure ceci :

Possiamo parlare tutti i grammelot : quello inglese, francese, tedesco, spagnolo, napoletano, veneto, romanesco, proprio tutto⁶⁹.

Et le mécanisme est applicable aux variétés sociales, aux langages sectoriels comme le grammelot du journaliste de télévision :

Oggi trenguale per indotto-ne consebase al trsico imparte Montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando

spectacle ce *lazzo* est inséré tout de suite après le *Dialogo del patron e del zane* texte traditionnel de la *Commedia dell'Arte*. Voir l'ouvrage monumental en six volumes *La Commedia dell'Arte*, a cura di Vito Pandolfi, Florence, Le Lettere, 1988 [1955], p. 187-188. Dans ce même ouvrage nombreuses sont les tirades où Zanni déplore sa faim atavique.

⁶⁶ Anna BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 87.

⁶⁷ *Mistero Buffo* in *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, cit.

⁶⁸ Alessandra POZZO, *Grr... Grammelot parlare senza parole : dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologne, Clueb, 1998, p. 77.

⁶⁹ *Manuale minimo dell'attore*, Nuova Edizione a cura di Franca Rame (1987), Torino, Einaudi, 1997, p. 147 [« Nous pouvons tous parler le *grammelot* : l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol, le napolitain, le vénitien, le roumain, vraiment tout. »].

Le paroxysme linguistique de Dario Fo

insto allegò sigrede al presente interim prepaltico, non manifolo di sesto, dissesto : Regan, si può intervento e lo stava intermario anche perdipiù albato senza stipuò lagno en sogno – la prima di estabio di craxi e il suo, masso nao per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane al ponteficw in diverica lonibata Opus De⁷⁰.

Le grammelot est la négation de la langue *nationale*. La phonologie italienne appelle cela un *arcifonema* ou bien un *arcilingua*.

À la base d'une telle richesse expressive, il y a le fait que le grammelot reprend seulement la sonorité, l'intonation et les cadences typiques d'une langue déterminée qui ressemble à un discours mais qui comprend pourtant une séquence rapide d'éléments phoniques ne correspondant pas à des vrais mots. Cela veut dire que le grammelot est créé à partir d'une langue de référence dont il tire sa consistance sonore⁷¹.

On est plus près du langage musical que du langage verbal. Grâce au grammelot, l'aspiration qui était celle, déjà, des acteurs de la *Commedia dell'arte* et qui visait à réaliser « une langue théâtrale parfaite, universelle, omniconnunicative et hyperexpressive⁷² », se concrétise enfin car elle est soustraite aux règles de la grammaire et confiée à la magie de l'*histrion*.

Le grammelot, le mélange de dialectes de la région du Pô, et aussi le langage familier des premières comédies de Fo, nous semble tous être des phénomènes qui appartiennent à la voie de recherche anthropologique dans laquelle Dario Fo s'était engagé avec *Nuovo canzoniere italiano*⁷³ dans les années soixante. L'idée est que, dans la culture populaire, le rapport entre le rythme du chant, du travail et du geste serait fondamental, comme si à chaque métier populaire (les gondoliers de Venise, les marbriers de Carrare,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 108-109.

⁷¹ *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 147.

⁷² *Ibid.*, p. 148.

⁷³ *Il nuovo Canzoniere italiano* est un groupe de recherche musical créé par la volonté d'un ensemble d'artistes et de musiciens en 1962 à Milan, dans l'intention de redécouvrir et reproduire la riche tradition du chant populaire italien qui, dans les années du *boom* économique, était en passe de sombrer dans l'oubli. Dario Fo se rapproche du groupe en 1965 en tant que metteur en scène. Le spectacle le plus remarquable que Fo a créé avec *Il Canzoniere italiano* a été *Ci ragiono e canto* en 1966.

G. FILACANAPA

les lavandières, etc.) correspondait une mélodie, une rythmique et une gestuelle qui accompagne le moment du travail. On peut, paradoxalement, imaginer que les expressions linguistiques de Fo ne sont rien d'autre que la mélodie et la rythmique, qui, accompagnées par la bonne gestuelle et, dirons-nous, la mimique, appartiennent au métier de l'acteur comique, un paroxysme linguistique qui dépasse les limites de la langue et du geste.

Giulia FILACANAPA
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis