Catastropher un modèle pour construire un homme : le saint François d'Assise de Dario Fo

«Catastrofare» un modello per costruire un uomo: il San Francesco d'Assisi di
Dario Fo

Federica Tummillio

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cei/1042>

DOI : 10.4000/cei.1042

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2012

Pagination : 241-254

ISBN : 978-2-84310-234-9

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Federica Tummillio, « *Catastropher un modèle pour construire un homme : le saint François d'Assise de Dario Fo* », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 30 avril 2014, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cei/1042> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.1042>

CATASTROPHER UN MODÈLE POUR CONSTRUIRE UN HOMME : LE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE DE DARIO FO

Federica Tummillo
Université Stendhal - Grenoble 3, GERCI

En 1997, après avoir été désigné *jongleur* auprès de la cour des Prix Nobel pour la littérature¹, Dario Fo commence à travailler à un monologue théâtral sur le *jongleur de Dieu* qu'il mettra en scène en 1999. François d'Assise deviendra ainsi saint et jongleur, ou bien *Lu Santo Jullàre Françesco*².

On dirait que l'auteur, insatisfait de l'ivresse du succès, se lance dans une entreprise encore plus hardie visant à parcourir la voie de la sainteté. D'ailleurs, la galerie de jongleurs créée par Fo depuis le spectacle *Mistero buffo* (1969) avait été inaugurée par *La nascita del giullare*, dans laquelle le paysan recevait de Jésus-Christ en personne le don de la parole. Cependant, l'aspect provocateur de toute œuvre de cet auteur et homme de théâtre, nous rappelle qu'il ne faut jamais prendre ses discours et ses gestes à la lettre. Qui chercherait à démasquer Dario Fo derrière les personnages qu'il crée encourt le risque de perdre de vue sa façon de les construire, ce qui est fondamental pour cerner sa poétique.

L'hagiographie singulière que Fo bâtit autour du saint patron d'Italie devrait plutôt être considérée comme un prétexte pour bouleverser les idées reçues sur ce personnage et stimuler chez le public une attitude critique envers toute forme de savoir et ce, en accord avec sa conception du *théâtre épique*³. En effet, d'après l'auteur, l'image de François d'Assise aurait été affadie par l'Église, notamment avec la censure opérée

1. Voir M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Rome, Bulzoni, 2006.

2. La langue du monologue est le résultat d'un mélange de dialectes des différentes régions de l'Italie avec des passages joués dans le langage onomatopéique que Fo appelle *grammelot*. Grâce à cet amalgame, il tente de restituer sur scène la langue vulgaire utilisée par les jongleurs au Moyen Âge. Les transitions entre les épisodes sont jouées en italien.

3. Fo, qui réélabore la conception brechtienne du théâtre épique, s'applique toujours à éviter l'adhésion émotionnelle du spectateur à ce qui se passe sur scène.

en 1266 par le Chapitre général de l'Ordre franciscain et par Bonaventura da Bagnoregio, ministre général et auteur de la *Legenda Maior*, biographie officielle du saint à partir de cette date. Comme l'explique Fo dans son prologue :

[Bonaventura da Bagnoregio] *ordinò di distruggere ogni scritto sulla vita del Santo a cominciare dalla Leggenda di Tommaso da Celano, che era stata ordinata da papa Gregorio IX e con quella, tutti gli scritti di mano del Santo o stesi dai seguaci sotto dettatura del Santo stesso. Al posto di tanti documenti autentici per incarico del capitolo generale di Narbone, Bonaventura scrisse la Leggenda Maggiore che, come nuova biografia ufficiale, censurava e arrangiava abbastanza smaccatamente il pensiero originale del Santo*⁴.

Épuré de son charisme, le saint aurait donc été réduit à la créature docile qui parlait aux petits oiseaux, tandis que son message subversif, incitant les hommes à un retour aux racines de l'Évangile, avait sans doute été diffusé à travers une parole joyeuse, parfois ironique et toujours puissante, une parole de jongleur.

Fo développe ainsi la thèse de l'historienne Chiara Frugoni dont les études portent aussi bien sur l'histoire que sur l'iconographie concernant François d'Assise. D'après Frugoni, François d'Assise fut, pendant des siècles, «le François de Bonaventura», un homme doux et en même temps un «saint inimitable, car sa chair avait été divinisée avec l'impression des stigmates⁵». À la création d'un tel modèle de sainteté aurait contribué, entre autres, le cycle des fresques sur la vie du saint dans la Basilique supérieure d'Assise dont les didascalies avaient été tirées de la *Legenda Maior*. Ce projet iconographique visait à montrer la *conformitas* de François d'Assise à Jésus-Christ et à le présenter ainsi comme un *alter Christus*⁶.

Les études de Chiara Frugoni ne se limitent pas aux fresques d'Assise mais à toute l'iconographie du XIII^e siècle, et amènent l'historienne à remarquer que la prédication de François d'Assise, dans les images, a comme seul interlocuteur les oiseaux et jamais les êtres humains, comme le souligne l'historien Jacques Le Goff :

Chiara Frugoni fait une observation (et à mon escient, elle a été la première) profonde et éclairante : si l'Église a autorisé saint François à prêcher, l'iconographie du

4. D. Fo, *Lu Santo Jullàre Francesco*, dans *Teatro*, Turin, Einaudi, 2000, p. 880-881. Tous les extraits de ce monologue seront tirés de cette édition et ne seront cités qu'en langue originale. Une traduction italienne des extraits en pseudo-dialecte ou en *grammelot* sera fournie en note de bas de page.

5. C. Frugoni, *Analisi storico-iconografica*, dans B. Zanardi, C. Frugoni et F. Zeri, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco d'Assisi*, Milan, Skira 1996, p. 60. Nous traduisons.

6. Voir G. Ruf, *Giotto in Assisi. Nuova presentazione degli affreschi di Giotto nella Basilica Superiore*, Assise, Casa Editrice Franciscana, 1974.

xiii^e siècle ne le représente jamais en train de prêcher aux hommes ou aux femmes. Dans les images, les oiseaux sont le seul public possible de la prédication du saint⁷.

L'analyse de l'iconographie renforce ainsi la thèse de Frugoni, selon laquelle l'Église aurait volontairement exclu certains aspects « inquiétants et dérangeants du saint qui se proposait de suivre à la lettre et dans son intégralité l'Évangile⁸ ».

Dario Fo est très réceptif à ce discours et semble vouloir restituer sur scène la prédication de François d'Assise à l'intention des hommes, d'autant plus qu'il s'agissait de la prédication d'un saint-jongleur.

Le théâtre se révèle ainsi un excellent moyen pour atteindre ce but car la parole n'est pas le seul don de François d'Assise. Fo, pour reprendre les mots de Tommaso da Celano, montre un homme que *de toto corpore fecerat linguam*⁹ et c'est ce corps, qui joue à travers celui de l'acteur-auteur¹⁰, à vivre sur la scène. *Francesco* démontre sa force physique quand, encore jeune, il participe à l'abattage des tours d'Assise lors de la guerre civile en 1198, qu'il se roule dans la boue et dans les selles des porcs pour répondre à la provocation du pape Innocent III et révèle sa fragilité au moment de sa mort en laissant la place au chant des confrères franciscains. Sa sainteté acquiert ainsi une dimension totalement humaine et dépouillée de toute valeur métaphorique.

Mon propos est de montrer comment Fo, par son théâtre, bouleverse le monument bâti sur l'image éthérée de saint François pour construire un personnage vivant et ce à travers le filtre que j'appellerai de la *catastrophe*.

L'enquête

La lecture des essais de Chiara Frugoni incite Fo à mener à son tour sa propre recherche sur la vie de François d'Assise et sur les modèles de prédication franciscaine et ce, en accord avec sa méthode de travail qui inclut toujours une phase d'enquête sur le sujet à aborder. Fo semble viser à retrouver, dans l'histoire du saint, les traces de son esprit révolutionnaire : il puise dans différentes sources (aussi bien les archives anciennes

7. J. Le Goff dans C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Turin, Einaudi, 1995, p. VIII. Nous traduisons.

8. C. Frugoni dans *Il cantiere di Giotto*, ouvr. cité, p. 60.

9. Tommaso Da Celano est considéré le premier biographe de saint François d'Assise. L'expression latine *de toto corpore fecerat linguam* (« de tout son corps il avait fait une langue ») est tirée de la *Vita prima Sancti Francisci* (1228/1229).

10. Voir A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni 2007.

que les contes populaires) et procède à travers l'intuition, l'hypothèse et l'imagination.

Pour la composition de l'épisode *La conzione di Francesco a Bologna*, par exemple, Fo consulte, entre autres, l'œuvre de l'historien Ludovico Antonio Muratori et les *Annali* de la ville de Bologne compilés par Salvatore Muzzi, dans lesquels paraît le témoignage de Tommaso da Spalato qui avait assisté à la harangue de François d'Assise aux Bolognais en 1222 lors de la guerre entre Imola et Bologne¹¹.

Malgré la désapprobation de certains historiens¹², le mélange entre ce qui peut être prouvé et ce qui ne peut pas l'être fait partie de l'enjeu et Fo le revendique dans le prologue du spectacle qui précède l'épisode :

*Del testo che vi vado a recitare non esiste nessun traccia scritta; mi sono permesso con grande incoscienza di ricostruirlo attraverso le testimonianze e le cronache del tempo. Non starò a darvene conto, dovete fidarvi! E quando, ne sono sicuro, fra poco il testo originale riaffiorerà integro, come si è ripetuto nell'ultimo secolo per altri scritti al tempo di Francesco, voi potrete esclamare: "Io lo conoscevo di già!"*¹³

Cette provocation ouvre une piste pour comprendre en quoi consiste la méthode de composition de Fo : la lecture des sources est en même temps un travail d'écriture théâtrale et l'acteur-auteur commence sa mise en scène dès le début de son enquête à travers la prise de notes qui comprend une partie écrite et une autre dessinée. Ce travail aboutit, après plusieurs réécritures, à un scénario visuel contenant aussi bien des peintures d'une grande variété chromatique que des croquis. Il s'agit d'un support pour mémoriser les séquences du récit et qui sert de canevas pour improviser sur scène¹⁴.

Ce travail dramaturgique révèle l'attention portée par l'acteur-auteur aux sources iconographiques et notamment aux fresques de la Basilique supérieure d'Assise. Dans le prologue à son monologue, Fo ne fait aucune référence à ces sources, mais son intérêt à ce sujet sera confirmé par la publication, en 2009, du livre illustré *Giotto o non Giotto*. Ce livre didactique prend appui sur la thèse de Bruno Zanardi, restaurateur des fresques de la Basilique, qui met en doute la paternité du cycle sur la vie de François

11. Salvatore Muzzi (compilati da), *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, Bologne, 1840; Ludovico Antonio Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, 1723-1751.

12. Voir notamment les articles de l'historien Franco Cardini dans l'archive numérique de Dario Fo et Franca Rame : <www.archivio.francarama.it>.

13. D. Fo, *Lu Santo Jullàre Francesco*, ouvr. cité, p. 881.

14. Cette méthode de travail a été utilisée surtout à partir des années 1990, avec la mise en scène du monologue *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991).

d'Assise, attribué exclusivement à Giotto pendant des siècles, et qui y voit plutôt la main du peintre Pietro Cavallini et de l'École romaine¹⁵.

À partir de ce constat, on peut observer que le bouleversement de la figure du saint opéré par Fo est à la fois une contestation des idées reçues sur François d'Assise et un chamboulement des images qui décorent l'Église qui lui a été consacrée.

Un tel bouleversement part du refus du modèle de perfection inatteignable que l'Église aurait encouragé pour s'assurer un contrôle majeur sur ses fidèles. Toutefois, *Lu Santo Jullàre Francesco* n'efface pas le message profond de François d'Assise car l'appel à l'homme, pour qu'il prenne conscience de ses propres limites et opère un retour à la simplicité, est véhiculé par le personnage à travers les filtres du rire et du jeu.

Dans le cas de Fo, un tel jeu peut être vu non seulement comme le jeu de l'acteur, mais aussi comme une forme d'expérience du savoir, une manière d'« agir la connaissance », pour reprendre les mots de Marisa Pizza¹⁶. L'ambiguïté entre l'Histoire et l'invention est proposée au public dans cette perspective, pour qu'il puisse mener à son tour sa propre enquête et construire son propre savoir.

Jouer la catastrophe¹⁷

Pour construire son *Francesco*, Dario Fo met en œuvre ce que nous appellerons le *jeu de la catastrophe*. Nous utiliserons le mot *catastrophe* en tenant compte de son étymologie (du grec καταστροφή : κατά – : en dessous, de haut en bas ; στρέφω : tourner, retourner) car il renvoie à l'idée du bouleversement, applicable aussi bien au domaine de la nature (le désastre naturel) qu'à celui du théâtre (le dénouement d'une tragédie ou d'une comédie)¹⁸.

La particularité de *Lu Santo Jullàre Francesco* réside dans le fait que la catastrophe, dans ces deux dernières acceptions, est une constante : elle est fondement du récit, méthode d'écriture dramaturgique et modalité d'évolution du personnage.

15. D. Fo, *Giotto o non Giotto* (a cura di Franca Rame), Modène, Franco Cosimo Panini Editore, 2009.

16. Voir M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, ouvr. cité, p. 326.

17. Sur la *catastrophe* en tant que notion dramaturgique et poétique voir H. Kuntz, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, vol. 23, 2002.

18. Voir l'article « catastrophe » dans le portail lexical du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNTRL) : <www.cnrtl.fr>.

La toile de fond peinte par Fo synthétise cette idée, car elle montre une scène presque apocalyptique (fig. 1)¹⁹. Le bleu foncé est la couleur dominante de la partie supérieure, mais il est difficile d'établir si cela représente le ciel ou la mer qui a submergé la terre, car la nature des éléments qui y sont inscrits est ambiguë : des figures ailées, ne pouvant pas s'opposer à la force de gravité, font une chute vers le bas tandis que des figures humaines nagent à côté des bateaux et d'un poisson. Dans la partie inférieure, les bâtiments s'écroulent, abattus par des hommes, mais la précarité et l'instabilité de la composition font penser également à un tremblement de terre. Immergés dans ce chaos, les épisodes de la vie de *Françesco* apparaissent simultanément, comme dans les mystères médiévaux.

Cette peinture peut être considérée comme une possible représentation visuelle de l'imaginaire de Fo, d'autant plus qu'elle renvoie à notre avis à la légende de la Rocca di Caldé, l'un des contes chers à l'acteur-auteur dès son en-fance. Dans cette légende, un vieil homme prévenait les habitants de la Rocca du risque de glissement de leur village dans le lac au fond de la vallée, mais son avertissement resta lettre morte :

E così continuavano a potare le viti, seminare i campi, sposarsi, fare all'amore beati. Sentivano slittare la roccia sotto le fondamenta delle case... ma non se ne curavano più di tanto. «Normali mosse d'asestamento...» si rassicuravano. La grande scheggia di roccia continuava a scivolare, affondando nel lago: «Attenti, avete i piedi nell'acqua!» urlavano dalla costa. «Macché, è l'acqua di scola delle fontane!» E così, piano piano, ma inesorabilmente, il paese intero slizza, annegando nel lago. Glu... glu... pluf... affondano case, uomini, donne, due cavalli, tre asini... Iaaa... Glu... Il prete continua imperterrito a confessare una suora... 'Te absolvi... animus... santi... Gluu... Amen... Glu!' Scompare la torre, va sotto il campanile con le campane: Din... Don... Dop... Plok! Ancora oggi [...] se ci si affaccia dallo spuntone di roccia rimasto a picco in quel punto di lago, se in quell'istante scoppia un temporale e i lampi riescono a illuminare il fondo dell'acqua... incredibile!, là sotto si scorge il paese affondato con le case e le strade ancora intatte e, come in un presepe vivente, si scoprono loro, gli abitanti della vecchia Rocca, che si muovono ancora... e imperterriti ripetono: «Non è successo niente.» I pesci passano davanti ai loro occhi di qua e di là, fin nelle orecchie: «Niente paura!... è solo un tipo di pesce che ha imparato a nuotare nell'aria.» «Certo oggi c'è davvero più umido di ieri...» commentano, e tirano avanti senza ombra di dubbio dell'avvenuto disastro²⁰.

Le rapprochement entre cette légende qui peint un monde sous-marin inconscient de la catastrophe naturelle et la toile de fond de *Françesco* nous

19. Source : <<http://www.archivio.francarama.it/scheda.asp?id=008827&start=8&Descrizione=SANF>>. Toutes les images sont tirées de l'archive numérique de Dario Fo et Franca Rame.

20. D. Fo, *Il paese dei Mezaràt*, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 66. Tous les extraits tirés des œuvres de Dario Fo ne seront cités qu'en langue originale.

fait supposer que la genèse du monologue, comme toute œuvre de Fo, a pris en compte les faits d'actualité même si, dans ce cas, l'acteur-auteur ne le dit pas. En effet, on peut soupçonner que le tremblement de terre à Assise, le 26 septembre 1997 et l'écroulement d'une partie de la Basilique supérieure d'Assise, aient été intégrés dans le processus de création de la pièce²¹. Cette hypothèse est renforcée par le fait que les premières lectures publiques du monologue (pendant lesquelles l'auteur a soumis son travail en cours au jugement des spectateurs) ont eu lieu quelques mois après, en décembre 1997.

Selon cette perspective, la catastrophe peut être vue comme l'un des fondements du récit qui a stimulé le travail d'écriture dramaturgique.

Dans certaines séquences du scénario visuel, on peut remarquer en effet que l'auteur a décomposé et recomposé sous forme de collage le matériel iconographique dont il s'est servi lors de son enquête : la catastrophe s'abat ainsi sur les œuvres d'art des grands peintres (notamment Cimabue et « Giotto²² ») pour renaître sous une autre forme.

Fo utilise la même technique dans l'affiche du spectacle (fig. 2)²³ sur laquelle le jeu de la catastrophe est encore plus évident qu'ailleurs. Sur le fond de cette peinture, on remarque l'image d'une construction architecturale qui s'effondre derrière le monument de marbre blanc représentant François d'Assise. Il s'agit d'un détail d'une fresque de Cimabue dans la voûte du transept de la Basilique supérieure d'Assise, qui s'est écroulée à cause du tremblement de terre en 1997, notamment la représentation de la Judée à côté de saint Mathieu²⁴. Fo n'a donc pas hésité à faire des photocopies en couleur de la reproduction de cette fresque et à peindre dessus, comme dans un jeu d'enfant.

D'après la documentation concernant les travaux de restauration de la Basilique, qui ont eu lieu de 1999 à 2006, la fresque de saint Mathieu a été l'une des parties les plus touchées par l'écroulement de la voûte. Sa restauration s'est révélée une entreprise hardie que, d'après Bruno Zanardi, il aurait fallu confier à « un faux peintre avec une grande habileté de copiste » ayant « également une certaine familiarité avec les peintures de

21. L'écroulement provoqua non seulement la destruction d'un patrimoine artistique inestimable, mais aussi la mort de quatre personnes.

22. Nous écrivons « Giotto » entre guillemets pour garder une cohérence avec la thèse de Bruno Zanardi sur la paternité du cycle de fresques sur la vie de saint François d'Assise.

23. Source : <<http://www.archivio.francarama.it/scheda.asp?id=013434&tstart=1&Descrizione=SANF>>.

24. La documentation concernant les différentes phases des travaux de restauration des fresques de la Basilique supérieure d'Assise est consultable en ligne sur le site : <http://www.sanfrancescopatronoditalia.it/post_terremoto/utopia_realta_1.pdf>.

la Basilique²⁵». En effet, les travaux de restauration, qui ont pris le nom de *Il cantiere dell'utopia*, ont été en bonne partie réalisés grâce au réassemblage virtuel réalisé à l'ordinateur.

Tout se passe comme si Fo, par l'entremise de son travail d'écriture dramaturgique, participait à cette œuvre de restauration en employant son habileté de « contrefacteur », comme lui-même se définit²⁶.

La catastrophe comme évolution du personnage

À la lumière des éléments présentés, *Françesco* n'est pas simplement un saint bouleversé mais plutôt *catastrophé*. Fo, en effet, met l'accent sur les *catastrophi* auxquelles *Françesco* fait face dans sa vie et qui l'amènent à évoluer : il participe à la démolition des tours d'Assise — symboles du pouvoir — lors de la guerre civile en 1198, il est emprisonné à Pérouse et, une fois libéré, devra prendre part à la reconstruction des tours, expérimentant ainsi la fatigue provoquée par le travail manuel. Il pourra par la suite, employer ses compétences de maçon pour restaurer les petites églises de la Porziuncola et de San Damiano.

Cependant, l'évolution du personnage ne saurait être considérée du point de vue psychologique, elle doit être replacée dans la dimension théâtrale qui lui est propre. *Françesco* est un personnage épique qui s'incarne sur scène par intermittences : les nombreux allers-retours entre le discours rapporté à la troisième personne et le discours direct en vue d'éviter l'adhésion émotionnelle du spectateur sont autant d'illustrations de l'habileté de Fo dans la maîtrise de la narration. Le public est ainsi poussé à suivre l'histoire plutôt que le personnage.

Dans cette perspective, l'épisode de la démolition des tours d'Assise constitue un passage emblématique car le jeune *Françesco* est littéralement réduit à un pantin, ballotté violemment d'un endroit à l'autre sans jamais mourir, comme par miracle.

Ce n'est pas un hasard à notre avis si le titre de cette séquence est *Della cacciata de li maggiori e del tremmamoto delle quaranta torri scarrecate abbascio*, où le mot *tremmamoto* renvoie au désastre naturel.

En revenant à la séquence de l'abattage des tours d'Assise, elle est caractérisée par un rythme narratif très vivace qui prend appui sur la description des forces en tension. La technique adoptée par *Françesco* et ses camarades

25. Voir L. Tallarico, «Assisi, rivive il cantiere di Giotto», dans *Secolo d'Italia* du 4 mai 2006. Nous traduisons.

26. D. Fo dans M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, ouvr. cité, p. 326.

pour abattre le clocher prévoit une disposition précise des corps dans l'espace, à tel point qu'ils se transforment en éléments architecturaux :

*Françesco e i altri zóvini se piàsa per far fòrsa, co' le giòmba 'largàe e i pie spingiù sù le colòne de' l'arcàda... un so' compare ol se sistema sòra lü, un latro plü en basso: un gruvíli de giòmba, colòne, pie e corde strainà*²⁷.

Une fois que la métamorphose a eu lieu, l'imagination débridée de Fo fait glisser le protagoniste en le suspendant en l'air, attaché uniquement à une corde qui le ballote dans toutes les directions, jusqu'à ce qu'il se cogne la tête contre la cloche :

*Vruhom! S'infilza tüto intrigo deréntro l'arcón de le campane, va dentro ol campanón!
Blum! El batàcio en man, ol fa Blum! Blium! Blium! Don Don Don!
— La crapa, la craaapa! Deo che zuncàde!
Din Don! Devénta lü ol batàcio [...]*²⁸.

Françesco tombe finalement par terre, tout froissé. Il retrouvera la faculté de la marche après une longue convalescence, mais ne sera jamais plus le même : conformément à la tradition, il commencera à parler aux animaux, y compris les fourmis, même si peu de temps après il oubliera leur existence et les piétinera.

Le démontage hyperbolique de François d'Assise peut être ainsi lu comme l'événement déclencheur de sa conversion. C'est grâce à des expériences fortes (la guerre, l'emprisonnement, la parenthèse pendant laquelle il se laisse aller à quelques scélératesses juvéniles) que le protagoniste se posera la question du sens qu'il est en train de donner à sa vie :

*Poi, all'istante, ecco che è travolto da un vero e proprio ribaltone: ha una crisi, come se si risvegliasse da una terribile sbronza, si guarda intorno chiedendosi: «Qual è il senso che sto dando al mio essere uomo di questo mondo?»*²⁹

La conversion n'est pas abordée sur le plan existentiel mais sur le plan théâtral, ce qui est confirmé par le mot *ribaltone*, que Fo utilise pour indiquer un gag qui inverse les termes d'une situation théâtrale sous l'angle comique³⁰.

27. D. Fo, *Lu Santo Jullàre Françesco*, ouvr. cité, p. 899. Italien : « *Francesco e gli altri giovani si piazzano per far forza, con le gambe divaricate e i piedi puntati, che premono, sulle colonne dell'arcata... un suo compare si sistema sopra di lui, un altro più in basso: un groviglio di gambe, colonne, piedi e corde tese.* »

28. *Ibid.* Italien : « *Vruhom! S'infilza tutto intero dentro l'arco del campanile, s'intruppa dentro il campanone! Blum! Si ritrova abbrancato al batacchio, scampana con botti tremendi Blum! Blium! Blium! Don Don Don! S'è ridotto a batacchio!* »

29. *Ibid.*, p. 905.

30. Voir D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 1997, p. 345.

Il s'agit d'une conversion burlesque qui ne se veut pas démystifiante mais qui vise plutôt à remettre l'accent sur l'homme-François et sur ses actes concrets pour accomplir son projet de vie. En effet, suite à cet épisode, *Françesco* commencera son œuvre de prédication itinérante et ira rencontrer le pape Innocent III pour lui demander l'approbation de la règle franciscaine.

D'un modèle de sainteté à un modèle de prédication ?

Le *Françesco* de Dario Fo prêche toujours devant les hommes, et ce, même quand il parle au loup de Gubbio pour le persuader de ne pas agresser les habitants du village. Si l'on regarde le dessin correspondant à cet épisode dans le scénario visuel, on remarquera la présence d'un groupe de personnes qui assiste à la scène (fig. 3)³¹.

La prédication aux oiseaux est abordée par Fo dans la même perspective. Au lieu de l'éliminer complètement du monologue, il l'emploie pour donner de la résonance à la portée universelle de la parole du saint.

François d'Assise, en 1209, va soumettre au pape Innocent III la Règle franciscaine qui prévoyait la pauvreté absolue et l'autorisation de la prédication de l'Évangile. Dans le monologue, le pape refuse au début cette proposition et se moque de François en lui disant d'aller prêcher la bonne parole auprès des porcs. Le saint-jongleur suit à la lettre cette indication et revient chez le pape avec un grand sourire dans ses habits sales et malodorants. Suite à ce geste provocateur, Innocent III comprendra l'absurdité de son attitude et lui octroiera la Règle.

Pendant son retour à Assise, *Françesco* est si enthousiaste qu'il ne peut pas s'empêcher de partager sa joie avec les passants. Sans se soucier de son aspect de gueux, il commence à prêcher l'Évangile sous les yeux étonnés des gens qui le prennent pour un fou et le traitent avec mépris. Attristé, il s'arrête sous un arbre et il s'adresse aux oiseaux qui accourent en grand nombre. C'est seulement à ce moment que le *Françesco* de Fo attire l'attention des hommes qui s'arrêtent pour l'écouter, les larmes aux yeux.

La louange aux oiseaux constitue en soi une preuve de bravoure oratoire. Jouée pour la plupart sur un ton lyrique, elle se clôt, à la manière de Fo, avec une boutade qui synthétise, avec humour, le message de l'auteur :

31. Source : <<http://www.archivio.francame.it/scheda.asp?id=011741&start=36&Descrizione=SANF>>.

«*Ma che càpeta?! Varda ti come l'è strambo ol mondo: per farse ascoltà dai òmeni con atenzion, bisogna parlàrgh ai usèli!*»³² » (Fig. 4)³³

Ce final est seulement un des nombreux exemples qui illustre la volonté de Fo d'éviter la cristallisation de son discours sur un seul registre, de passer du tragique au grotesque et du lyrique au comique. Ce choix poétique peut être mis en parallèle avec son attitude envers les modèles, qu'il cherche toujours à fuir.

Cependant, avec *Françesco*, son choix demeure ambigu : si d'un côté il *catastrophe* un modèle de sainteté pour restituer l'humanité de François d'Assise, de l'autre il tend à construire un modèle de prédication qui unit les traits du saint et du jongleur.

Si le philtre de la catastrophe reste une simple hypothèse de lecture de cette œuvre de Fo, le *jeu* est un élément fondamental de sa poétique qui s'exprime dans le jeu de l'acteur sur scène, mais s'inscrit également dans le processus de création de l'artiste quand il décompose et recompose ses sources sans jamais aboutir à un résultat définitif. Si d'un côté le Fo-acteur esquisse ses mouvements sur scène, de l'autre le Fo-auteur crée une œuvre en mouvement perpétuel dans laquelle chaque élément est là pour être *catastrophé*.

Lu Santo Jullàre Françesco, conçu après quarante ans d'expérience théâtrale, peut être considéré une *summa* du travail de Fo dans le temps. Son discours, à travers *Françesco*, acquiert une dimension plus vaste qu'avant et semble vouloir reporter l'attention sur l'homme et sur le caractère transitoire des choses de ce monde. Le jeu est ainsi une manière de prendre acte de ce caractère transitoire et, d'une certaine manière, de le célébrer.

Dans son livre *L'Apocalisse rimandata*, paru en 2008, Fo semble confirmer ce discours en prophétisant un imminent et burlesque bouleversement de la société occidentale suite à l'épuisement des ressources pétrolières dans le monde. La phrase qu'il attribue à Albert Einstein synthétise son message : «*L'universo è sorto da un immane cataclisma stratosferico. L'umanità s'è creata in seguito a innumerevoli catastrofi di poco conto.*»³⁴ »

Cette citation peut être reliée au discours autour de la catastrophe abordé dans cette contribution. Le théâtre de Dario Fo des années 2000

32. D. Fo, *Lu Santo Jullàre Françesco*, ouvr. cité, p. 941. Italien : «*Ma che succede?! Guarda tu come è strambo il mondo: per farsi ascoltare dagli uomini con attenzione, bisogna parlare agli uccelli!*»

33. Source : <<http://www.archivio.francarama.it/scheda.asp?id=011741&start=64&Descrizione=SANF>>.

34. D. Fo, *L'Apocalisse rimandata, ovvero benvenuta catastrofe!*, Bologne, Ugo Guanda Editore, 2008, p. 26.

semble viser à remettre l'homme à sa juste place dans l'univers, loin des modèles et des illusions de toute-puissance³⁵.

Références bibliographiques

- BARSOTTI Anna, Eduardo, *Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2007.
- CAIRNS Christopher, *Dario Fo e la pittura scenica: arte, teatro, regia, 1977-1997*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2000.
- FO Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 1997.
- , *Lu Santo Jullàre Francesco*, dans *Teatro* (a cura di Franca Rame), Turin, Einaudi, coll. «I millenni», 2000.
- , *Il paese dei Mezaràt*, Milan, Feltrinelli, 2002.
- , *L'apocalisse rimandata, ovvero benvenuta catastrofe!*, Bologne, Ugo Guanda Editore, 2008.
- , *Giotto o non Giotto*, Modène, Francesco Cosimo Panini Editore, 2009.
- FRUGONI Chiara, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Turin, Einaudi, 1995.
- KUNTZ Hélène, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, vol. 23, 2002.
- PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame: genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Rome, Bulzoni, 2006.
- RUF Gerhard, *Giotto in Assisi. Nuova presentazione degli affreschi di Giotto nella Basilica Superiore*, Assise, Casa Editrice Franciscana, 1974.
- TALLARICO Luigi, «Assisi, rivive il cantiere di Giotto», dans *Secolo d'Italia*, 4 mai 2006.
- ZANARDI BRUNO, FRUGONI Chiara et ZERI Federico, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco d'Assisi*, Milan, Skira, 1996.

35. Je remercie Maëline Le Lay pour sa relecture de cet article.

Fig. 1. – Dario Fo. Toile de fond de *Lu Santo Jullàre Francesco*.

Fig. 2. – Dario Fo. Affiche du spectacle mis en scène à l'occasion du *Festival dei due mondi* à Spolete.

Fig. 3. – Dario Fo. *Le loup de Gubbio*.
Dessin faisant partie du scénario visuel.

Fig. 4. – Dario Fo. *La Prédication aux oiseaux*.
Dessin faisant partie du scénario visuel.