

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 10 / Issue no. 10

Dicembre 2014 / December 2014

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 10) / External referees (issue no. 10)

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Laura Carrara (Eberhard Karls Universität, Tübingen)

Daniele Mazza (Università di Roma La Sapienza)

Giovanna Silvani (Università di Parma)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2014 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Citazioni nel proemio dell'“Alessiade” di Anna Comnena:
tra ideologia e metodologia storiografica*
LIA RAFFAELLA CRESCI (Università di Genova) 3-20
- Intention de l'auteur ou volonté du texte ? Pétrarque et Boccace
sur la poésie : vols de mots et mots attrapés au vol*
PHILIPPE GUERIN (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 21-51
- Autocitarsi in musica. Bach e l'arte della parodia*
RAFFAELE MELLACE (Università di Genova) 53-75
- Le “Décaméron” de Dario Fo*
MARCO GALIERO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 77-121

MATERIALI / MATERIALS

- Il paradosso di Epimenide: come una citazione può creare
un falso originale*
NICOLA REGGIANI (Università di Parma) 125-132
- Da Oretta a Griselda: Boccaccio nella trattatistica
cinquecentesca sulla novella*
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 133-156
- “Elementary, my dear Watson”. Per una falsa citazione*
IRENE MINELLA (Università della Tuscia) 157-166
- Dovuto a... Parole altrui nel “Tempo che non muore”
di Stefano Carrai*
FABIO BARRICALLA (Università di Genova) 167-182

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione / review] Lynn Shepherd, *Tom-All-Along's / The Solitary
House*, London, Corsair Books, 2012
SYLVIE GAUTHERON 185-190
- [recensione / review] Sergio Audano, *Classici lettori di classici.
Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia, Il Castello Edizioni, 2012
GIUSEPPINA ALLEGRI 191-201



MARCO GALIERO

LE “DÉCAMÉRON” DE DARIO FO*

Dans le cadre du théâtre contemporain, Dario Fo est l'un des auteurs les plus ancrés dans l'actualité. Il est aussi de ceux qui font de l'engagement politique le centre de leur processus créatif. Pourtant, il s'agit d'un auteur qui s'est souvent intéressé à des époques bien lointaines n'ayant donc pas apparemment de lien flagrant avec l'actualité et avec une vision critique de la société et de la politique contemporaines. Parmi les périodes historiques auxquelles le dramaturge lombard s'est consacré à travers de longues études et une étonnante productivité artistique, il y a bien sûr les XVI^e et XVII^e siècles de la Commedia dell'Arte, l'âge de la Réforme et de la Contre-réforme et la Renaissance en général.¹ Cependant

* Je tiens à remercier Philippe Guérin pour m'avoir encouragé et guidé dans cette étude. Je remercie également Christophe Le Berre et Camille Bloomfield pour leurs relectures attentives et leurs corrections linguistiques.

¹ Voir, par exemple, les ouvrages suivants de Dario Fo: *La storia vera di Pietro d'Angera che alla crociata non c'era* (1960-1981), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Quasi per caso una donna : Elisabetta* (1984), *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), *Manuale minimo dell'attore* (1986), *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), *Dario Fo incontra Ruzante / Dario Fo recita Ruzante* (1993-1995), *Il diavolo con le zinne* (1997), ainsi que ses spectacles-leçons sur Léonard de

le Moyen Âge reste la période historique dont Dario Fo s'est inspiré avec le plus de succès. Il suffit de penser que *Mistero buffo* (avec ses jongleries telles que *La naissance du jongleur*, *Boniface VIII*, *La naissance du paysan*, *Rosa fresca aulentissima*) est son plus grand succès international et il est aussi à la base de son obtention du prix Nobel. Précisément ce texte met au centre de son théâtre le personnage du jongleur médiéval et ses manières d'affabuler.² D'ailleurs son intérêt pour le Moyen Âge, pour la jonglerie et pour les récits populaires circulant à l'époque s'est manifesté à plusieurs reprises au cours de sa longue carrière, à partir des mystères médiévaux de *Mistero buffo* à la fin des années soixante³, en passant par nombre d'autres travaux tels que *Fabulazzo osceno* (1982), *La Bibbia dei villani* (1996), *Lu santo jullare Francesco* (1999), *L'amore e lo sghignazzo* (2007), la leçon-spectacle *Giotto o non Giotto* (2009), jusqu'à son travail sur Boccace qui, en termes éditoriaux, a débouché sur la vidéo *Giovanni Boccaccio e il Decamerone* (2010) et sur le livre *Il Boccaccio riveduto e scorretto* (2011).

Quelles sont les raisons qui poussent Dario Fo à s'intéresser au Moyen Âge ? Quels sont les aspects qu'il décide de mettre en avant et surtout quelles sont les modalités de composition dont il se sert pour

Vinci (1999), Mantegna (2006), Raphaël (2006) et Michel-Ange (2007), ou encore sa courte intervention dédiée à Machiavel faite dans l'émission télévisé de la Rai 3 *Vieni via con me* (2010).

² Sur le site de l'organisation du Prix Nobel, on peut bien lire dans le communiqué de presse que le prix de Littérature de 1997 a été attribué à Dario Fo "qui, dans la tradition des bateleurs médiévaux, fustige le pouvoir et restaure la dignité des humiliés". Voir l'adresse électronique www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/press-fr.html.

³ *Mistero buffo* a débuté officiellement en octobre 1969, mais déjà à partir de 1968 Dario Fo expérimentait certaines des "giullarate" qui le composent. Voir I. Chiarello, *Il "Mistero buffo" di Dario Fo. Cronaca e storia*, Tesi del Corso di Laurea in Materie Letterarie dell'Università degli Studi di Lecce, Facoltà di Magistero, 1992, p. 41-42, à l'adresse électronique www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=026923&from=1&descrizione=TESI.

construire son message artistique et politique ? Compte tenu qu'il s'appuie sur des textes déjà existants, nous explorerons son Moyen Âge en ayant comme indice révélateur sa pratique de la réécriture s'inspirant des nouvelles du *Décaméron*. Ce faisant nous mettrons en évidence ses spécificités par rapport aux nouvelles-source, à d'autres ouvrages de Fo issus de processus de réécriture ainsi que ses points en commun avec ceux-ci. En effet, chaque réécriture est question de sélection et de combinaison d'éléments rencontrés par l'écrivain-réécrivant en tant que récepteur d'autres textes : "Les liaisons extra-textuelles d'une œuvre peuvent être décrites comme le rapport de l'ensemble des éléments fixés dans le texte à l'ensemble des éléments à partir duquel fut réalisé le choix de l'élément utilisé donné".⁴ À partir de l'opération de sélection des éléments à combiner dans un nouveau texte, l'acte de réécriture (tout comme celui de lecture qui est à sa base) est tout sauf quelque chose de passif. C'est sans doute pour souligner ce caractère dynamique de la réécriture que Youri Lotman parle de transcodage pragmatique : il met ainsi l'accent d'un côté sur le passage d'un premier codage (celui du texte modèle) à un deuxième codage (celui de la réécriture), et de l'autre côté sur le fait qu'il s'agit précisément d'un processus actif (et en phase de réception et en phase de production).⁵

⁴ Cf. Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par A. Fournier, B. Kreise, È. Malleret et J. Yong, sous la direction d'H. Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, p. 90.

⁵ Cf. *ibidem*, p. 85 : "Le transcodage pragmatique apparaît lorsque se réalise la possibilité d'une narration stylistiquement différente d'un même objet. Le modèle de l'objet ne change pas, mais le rapport à ce modèle, c'est-à-dire qu'un nouveau sujet se modèle".

1. *Un théâtre 'médiéval' engagé*

Une répartition par âge historique des textes, des comédies et des monologues de Dario Fo ne peut et ne doit pas effacer le caractère de continuité qui est propre à une grande partie de la production de l'auteur. Chez Fo, en effet, on saisit bien la continuité entre le jongleur du Moyen Âge, le *zanni* de la *Commedia dell'Arte* et l'acteur-narrateur Fo lui-même (qui se veut précisément jongleur contemporain et 'élève' de Ruzante, qu'il désigne comme le "vero padre dei comici dell'Arte").⁶ Si le trait commun entre jonglerie et *Commedia dell'Arte* est sans doute identifiable avant tout dans le professionnalisme de ceux qui jouent,⁷ il ne se limite pas à cela. D'après Dario Fo, un autre élément met en évidence une continuité au niveau des techniques théâtrales : l'improvisation et les accidents produits sur scène sont utilisés dans les deux cas pour raviver les spectacles.⁸ De façon plus générale, il est très clair à ce sujet :

"*Commedia dell'Arte* e teatro dei giullari sono due momenti storici che si innestano l'uno nell'altro. Non si sa esattamente quando sia terminata l'attività dei giullari e sia subentrato il momento dei comici dell'arte. Non esiste, infatti, nessuna data che ne segni il passaggio. Quello che ci interessa è constatare che alcune macchine

⁶ Cf. D. Fo, *Nobel Lecture : "Contra Jogulatores Obloquentes"*, The Nobel Foundation, 1997, à l'adresse électronique http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture-i.html.

⁷ Même si cela n'a jamais été corroboré par des documents, normalement l'on considère que le terme 'arte' dans l'expression '*Commedia dell'arte*' doit être entendu comme synonyme de métier. On doit penser qu'effectivement les comédiens étaient des professionnels du jeu théâtral, ce qui constitue le point en commun avec les jongleurs. Voir G. Tavani, *Giulleria*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Sadea, 1954, vol. V, col. 1351 et L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 77.

⁸ Cf. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore I*, Milano, Fabbri, 2006 (1^a ed. 1987), p. 99 : "I momenti piú importanti, comuni a tutti i generi del comico, anzi fondamentali, sono l'improvvisazione e l'incidente [...] È a questa situazione, spesso imprevista, che si aggrappavano immediatamente comici e giullari per caricare di effetto e ribaltare certi momenti stanchi della rappresentazione". Voir aussi L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 117.

fondamentali del comico esistono tanto nello spazio dei giullari quanto in quello della Commedia all'improvviso, fino ai clown e al varietà [...] Personalmente, non sono entrato in teatro con l'idea di recitare l'*Amleto*, ma con l'aspirazione di fare il clown, il buffone... ma seriamente. In quegli anni, a Parigi, avevo avuto la fortuna di assistere a una rassegna di tre giorni consecutivi di clown provenienti da tutta Europa che si esibivano in numeri strepitosi. Ebbene, la metà di quello che ho visto quella sera l'ho ritrovato poi nei testi dei giullari, nelle atellane e nelle farse antiche".⁹

Cela ne doit pas nous étonner, puisque le projet que Fo bâtit à partir de *Mistero buffo* est centré sur l'histoire du théâtre populaire et met en scène à son tour un théâtre qui se veut – et qui est – populaire. Sa curiosité, éveillée par des éléments biographiques marquants,¹⁰ l'a donc amené à une pratique acharnée de la recherche pour tisser la trame de ses travaux théâtraux. Et ces recherches poursuivent un dessein global bien clair et déclaré : démontrer la richesse, la pleine dignité, et même la primauté de la culture populaire, en démentant ceux qui affirment que la poésie populaire n'est que le remaniement du fruit de l'esprit des classes supérieures.¹¹ La clé du théâtre de Fo réside justement dans son engagement politique infatigable, un engagement qui est structuré par son idéologie :

“Come dice Mao il dovere di ogni intellettuale che si dica veramente legato alle masse è quello di ricercare la cultura del popolo, toglierle gli orpelli che il potere attraverso i suoi intellettuali ha imposto e riprodurre quest'opera che il popolo ha

⁹ Cf. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore I*, cit., p. 98 e p. 112.

¹⁰ Que l'on pense aux 'fabulatores' du Lac Majeur rencontrés pendant son enfance, ou à la troupe itinérante de la famille Rame, porteuse d'une longue tradition de théâtre 'all'improvviso'. Voir D. Fo, *Il paese dei mezarati. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 56-73 ; G. Manin – D. Fo, *Il mondo secondo Fo*, Parma, Guanda, 2007, p. 17 et p. 24 ; D. Fo, *Manuale minimo dell'attore I*, cit., p. 98-99.

¹¹ Voir G. Manin – D. Fo, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 83-84 et l'émission RAI *Scrittori per un anno* du 18/01/2011, à l'adresse électronique www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-86723137-ee16-4186-9995-c9f8c726f78d.html?refresh_ce#.

prodotto nel corso della sua storia e delle sue lotte, perché ne faccia l'arma della sua presa di coscienza. Il resto è tutto teatro di classe, e di classe borghese".¹²

Dario Fo s'oriente donc vers le théâtre populaire et le Moyen Âge, au fil des années il réexplore des dizaines et des dizaines de textes et les impose à l'attention du grand public.¹³ Il s'en sert comme bon lui semble, bien sûr, mais en les réécrivant il les rend vivants surtout aux yeux de ceux qui ne les auraient jamais rencontrés sur leur chemin. Par son exercice de réécriture, sur lequel il base une très grande partie de son théâtre, il décode et recode à sa façon les textes découverts en les mettant au service de son discours. Il effectue, en d'autres termes, une opération de transcodage complexe allant bien au-delà de la présentation de son interprétation d'un simple récit, puisqu'elle s'inscrit dans un discours global.

Par cette opération, il projette en première ligne le jongleur qui assume ainsi une importance indubitable. En effet, chez Fo le jongleur exprime une voix populaire, ancrée dans la vie quotidienne ; il fréquente les marchés et participe aux échanges ; il est un nomade, quelqu'un qui se déplace bien souvent et qui entre en relation avec plusieurs langues, portant avec soi des techniques expressives pour que sa parole puisse être comprise. Si tous ces éléments semblent correspondre à peu près à la description du jongleur qui est arrivée jusqu'à nous,¹⁴ la fonction de relais d'information-communication populaire qui lui est attribuée par Fo se présente comme beaucoup moins évidente. Comme on le voit à plusieurs occasions, le dramaturge considère le jongleur comme un moyen pour les classes inférieures de prendre conscience de leur situation d'exploitation.

¹² *Quel 'guastafeste' di Dario Fo*, intervista di A. Grassi, dans "Il Giornale di Sicilia", 17 novembre 1973, p. 46 (cité par I. Chiarello, *Il "Mistero buffo" di Dario Fo. Cronaca e storia*, cit., p. 37-38).

¹³ Voir G. Musca, *Intorno al Medioevo*, Napoli, Liguori, 2002, p. 54-55.

¹⁴ Voir S. Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Le protagoniste de ce théâtre assume donc les traits d'un acteur social antagoniste au pouvoir dont il démasque les ruses, les mesquineries ainsi que les vexations, les abus et les injustices imposés au peuple.¹⁵ Il arrive à un tel résultat grâce à l'ironie et au grotesque, grâce à son langage obscène, à sa vision carnavalesque du monde¹⁶ capable de renverser les règles de la morale dominante en suscitant le rire qui offre au peuple une liberté inespérée et une réflexion sur sa propre condition. Le jongleur devient ainsi, chez Fo, le représentant par excellence d'une culture populaire méprisée, occultée, censurée et enfin presque effacée à coups de persécutions, de condamnations et de censures par le pouvoir en place, laïc ou religieux ainsi que par la culture dominante.

Ce n'est donc pas un hasard si les interventions récentes de Fo sur Boccace et sur le *Décaméron* rappellent la polémique que le dramaturge a toujours nourrie contre les intellectuels non engagés. Boccace aurait pu raconter dans son chef-d'œuvre beaucoup d'histoires tirées des événements historiques qui lui étaient contemporains, il aurait pu construire des récits satiriques sur ce que les puissants de son époque faisaient, sur les actes indignes et inhumains qu'ils accomplissaient, mais n'en a pas eu le courage : il a préféré, par exemple, ne pas faire allusion à tous les points obscurs de la vie de Jeanne d'Anjou qu'il avait rencontrée pendant l'enfance de la future reine de Naples :

“Di queste storie che io ho accennato, che sarebbero straordinarie per un racconto [...] non ne fa cenno. Evita. Il nostro narratore massimo, l'uomo che ha

¹⁵ Voir S. Soriani, *Mistero buffo di Dario Fo e la cultura popolare tra Medioevo e Rinascimento*, dans “Quaderni medievali”, 56, 2003, p. 108.

¹⁶ Sur les points de contact entre Mikhaïl Bakhtine et Dario Fo dans la manière de considérer la culture populaire du Moyen Âge, voir C. Susa, “*Mistero buffo*” (1969). *Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico*, dans *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 206.

raccolto si può dire tutta la novellistica italiana del tempo, non ne parla, evita. E qui bisogna capire perché. [...] Boccaccio era ben cosciente di chi e con chi aveva a che fare riguardo naturalmente agli uomini di potere, e [...] andare a stuzzicare coloro che detengono il potere e condurli a delle vendette era molto pericoloso.”¹⁷

Fo critique le non engagement de Boccace. Il semble classer l’inventeur de la nouvelle parmi les ‘mauvais exemples’, parmi les indolents, ceux qui préfèrent ne pas prendre de risques. A l’inverse, il cite l’auteur de la *Commedia* comme faisant partie des intellectuels engagés et prêts à en payer les conséquences :

“Non bisogna dimenticare cosa succedeva a chi si permetteva di ironizzare. [...] Dante Alighieri proprio per la sua sincerità, per il suo modo diretto, chiaro, onesto [...] con cui attaccava coloro che tenevano il potere, ebbene si è ritrovato ad essere cacciato via dalla sua città. [...] Condannato a morte, prima. Poi gli hanno detto : ‘Va bene, [...] ti lasciamo vivo, però esiliato. E se tu ti fai rivedere dalle parti di Firenze o anche nella provincia, sei morto! E non credere che ti sia facile continuare sempre a fare ironia e grottesco, e a dire cose infami nei nostri riguardi, perché noi ti seguiamo, e ti costringeremo ad andartene dalla città in cui sei. Così continuerai a saltare di città in città, di castello in castello, tutta la vita. Come un giullare infame!”¹⁸

Dante est ainsi associé à un bateleur. Dario Fo (qui lui aussi a subi plusieurs exclusions et exactions au nom de son amour de la liberté, à l’instar d’un “giullare infame”), critique chez Boccace son manque d’implication politique : “egli preferiva mediare o camuffare un evento, piuttosto che renderlo esplicito”.¹⁹ Mais des critiques formelles y sont associées. Par exemple, lorsque Dario Fo s’indigne face au final de la nouvelle II, 9 jugé comme trop banal et minable²⁰ et justifie ses choix de

¹⁷ D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, regia di M. Calvano, DVD-Video, Roma, Gruppo Editoriale L’Espresso 2010.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Cf. Id., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, testo a cura di F. Rame e R. Shaw, trad. di F. Rame con la collaborazione di G. Palombi, disegni e dipinti di D. Fo con la collaborazione di C. Ricciulli e A. Girami, Parma, Guanda, 2011, p. 64.

²⁰ Cf. ibidem, p. 60 : “Davanti a un ‘... e vissero felici e contenti’ tanto scontato e squallido non ho potuto fare a meno di indignarmi e mi sono ribellato”.

réécriture :

“Bernard Shaw [...] dichiara più o meno: ‘Anche i grandi autori ogni tanto incappano in soluzioni sceniche di basso livello... [...] È lì che bisogna entrare in loro soccorso e salvare il testo [...]’. Ho ascoltato, ho meditato [...] E sono intervenuto.”²¹

Ou lorsque le dramaturge affirme que certaines nouvelles boccaciennes “arrivano a un certo punto dello svolgimento e, quando dovrebbe proprio partire la parabola esplosiva della storia, loro chiudono”.²² D’après Dario Fo ce qui gêne parfois chez Boccace, c’est le manque de fidélité à une sorte de géométrie interne de la structure dramatique et du développement narratif :

“Cosa lo porta a distruggere lo svolgimento già impostato? Qualche studioso che come noi s’è reso conto di questa assurda rinuncia ha pensato ad un’autocensura, forse su sollecitazione esterna. Infatti vien subito da pensare che Boccaccio si preoccupasse di non dare fuoco alla miccia : l’esplosione delle situazioni, soprattutto quelle satiriche, avrebbe potuto ribaltarsi contro di lui, con pesanti critiche e probabili ritorsioni. E non bisogna dimenticare che il nostro narratore [...] al tempo del *Decameron* aveva abbracciato la carriera politica e diplomatica e questo lo portò ad acquisire comportamenti di cautela e di accortezza.”²³

Cette critique formelle (qui pourrait par ailleurs être mise en discussion) relève quand même d’un jugement de valeur, nous semble-t-il ; ce qui justement n’étonne pas ceux qui connaissent l’engagement artistique de Dario Fo et sa vision du théâtre.

²¹ Ibidem, p. 60-61. Le titre du livre dédié au *Décaméron*, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, semble ici prendre une signification proche de *correction*, *secours*, *sauvetage*. Dario Fo estimerait ainsi sauver, par ses exercices de réécriture des textes n’ayant pas eu un traitement suffisamment digne, n’ayant pas pu développer tous les atouts qu’ils avaient en puissance. Il s’agit sans doute d’une provocation visant à légitimer les bouleversements que ses choix de réécriture comportent.

²² Cf. Id., *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

²³ Id., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 317-318.

2. *La tradition orale et le comique*

Dario Fo met en scène un théâtre de narration qui, tout en ne niant pas sa relation avec le théâtre épique de Erwin Piscator et de Bertolt Brecht, s'inspire de façon déclarée de la jonglerie médiévale. Cela ne se réalise pas seulement au sens où l'acteur porte sur les planches de son époque les jongleurs du Moyen Âge et la reconstruction de certaines de leurs performances, mais aussi au sens où il s'inspire de leur façon de jouer : un jeu plus proche de l'affabulation que de la représentation.²⁴ Ainsi, en plusieurs occasions Fo met en avant ce trait des jongleurs :

“Abbiamo mostrato in più occasioni come nell'antico teatro popolare, testi con numerosi ruoli venissero realizzati da singoli giullari che interpretavano, uno appresso l'altro, tutti i personaggi dell'opera”.²⁵

On comprend bien alors l'importance de la dimension orale dans ce projet de nouveau théâtre: Fo essaie de reconstruire la culture non-officielle du Moyen Âge dont il reconnaît les vestiges dans les histoires diffusées oralement et entendues pendant son enfance et sa jeunesse.²⁶ Cette transmission orale garde en vie une tradition populaire ancienne, là où les conditions le permettent. Ce qui est le cas – souligne Fo – du contexte italien, pour des raisons historiques :

“ [...] gran parte della nostra tradizione popolare s'è salvata [...] la fortuna di noi italiani è proprio quella di poter disporre di una grande quantità di materiale ancora vivo. E qui dobbiamo ringraziare la nostra borghesia, che a differenza di quella francese, tedesca e inglese non è stata così abile, scaltra e determinata da distruggere tutto”.²⁷

²⁴ Voir L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 110.

²⁵ Cf. D. Fo, *Mistero buffo*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2003, p. 54.

²⁶ Voir L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 20 et p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 98–99.

Comme l'acteur travaille sur la tradition orale que l'on ne peut pas dissocier de la performance ni de la vocalité,²⁸ la question de l'interprétation joue donc un rôle majeur. Déjà, en ce qui concerne le texte des récits transmis oralement, il est impossible de reconstruire exactement les expressions utilisées à l'origine, et parfois même l'intrigue dans son intégralité, parce qu'une des caractéristiques de la culture orale est celle du réemploi de morceaux narratifs et poétiques faisant partie d'autres histoires.²⁹ Ce qui veut dire que la transmission orale présuppose une possibilité de superposition de textes dont l'origine est souvent impossible à saisir. Et même quand l'histoire a été transcrite et a ainsi traversé les siècles dans sa forme écrite, il faut bien tenir compte des différences probables entre le texte résultant de la transcription et le texte-source oral. Au-delà de ces différences, il faut surtout considérer qu'une histoire racontée oralement ne se compose que du seul texte verbal : il y a la voix, mais aussi le corps, les gestes et tout autre élément qui rend unique l'œuvre orale. Dario Fo affirme :

“Diciamo che [recuperare il Medioevo] mi serve per tornare ad osservare il teatro nella sua totalità, superando la visione esclusivamente letteraria del testo. Perché anche da lì nasce il grande equivoco, l'inciampo della letteratura. Il grosso disastro della storiografia teatrale italiana è Croce. Croce, non sapendo leggere il teatro, non capendo che il teatro è anche gestualità, è suono, è ritmo, è rapporto tra l'attore e gli spazi e non è soltanto parola scritta, giudicava le opere solo col metro della letterarietà”.³⁰

Mais la superposition des textes est aussi importante pour notre dramaturge, au point qu'en créant ses monologues il puise de façon

²⁸ Sur l'importance de la voix – en particulier – et de la performance – en général – dans la diffusion et transmission orales de la poésie du Moyen Âge, voir P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

²⁹ Voir Id., *Oralité*, dans “Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques”, 12, 2008, p. 199.

³⁰ L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 135.

délibérée et continuelle dans des sources différentes. Il faut dès lors tenir compte des multiples sources utilisées par Fo afin de valider ses visées et ses intuitions. Souvent, en introduisant le monologue, dans le prologue qui caractérise chaque “giullarata”, il avoue avoir utilisé plusieurs textes à la fois. C’est ce qui se passe aussi, entre autres, dans *La nascita del villano* :

“Ecco: da questo punto recito il testo in volgare lombardo. Il giullare è Matazone da Calignano, ma mi sono permesso di arricchire la fabulata originale inserendo brani e passaggi grotteschi tratti da Bescapè e Bonvesin de la Riva, il tutto condito di detti, proverbi della tradizione popolare padana e canzoni del Medioevo”.³¹

Dans sa création, il se sert donc des ouvrages d’autres auteurs, mais aussi de la tradition populaire, de ce qui est arrivé jusqu’à nos jours par la voie orale, de ce “materiale ancora vivo”. D’ailleurs, le fait de composer un texte en s’appuyant sur les suggestions lues, vues ou entendues est loin d’être une spécificité de Fo. Il s’agit d’un processus inhérent à l’art, lequel devient ainsi l’instrument qui permet aux traditions (orales et écrites) de traverser les générations et les siècles en se renouvelant.³² En effet, “une forme ou un texte tombé au statut de relique ne peut guère se refunctionaliser que si, recueilli par un artiste, il entre parmi les éléments d’une création originale”.³³

Cette refunctionalisation du jongleur et, avec lui, de toute la culture populaire médiévale passe par le discours de Fo qui est en mesure de capter l’attention d’un public n’ayant pas forcément un intérêt particulier pour le Moyen Âge. Il y parvient par les liens très souvent établis avec l’époque contemporaine, mais aussi par l’emploi de procédés comiques basés sur

³¹ D. Fo, *Mistero buffo*, cit., p. 137.

³² Youri Lotman met bien l’accent sur l’aspect de création qu’a le texte artistique, tout en s’agissant d’une réécriture, sur l’aspect de production de quelque chose qui n’existait pas auparavant, ainsi que sur celui d’un système qui assume la valeur de modèle. Voir Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, cit., p. 85.

³³ Cf. P. Zumthor, *Oralité*, cit., p. 193.

l'ironie et le grotesque, par le caractère irrévérencieux et parfois obscène de ses textes. Le comique est donc central chez Fo qui lui attribue, avec l'ironie, une fonction de refus de l'absolu et des dogmes :

“Il comico come rifiuto dell'assoluto è [...] un postulato interessante. E poi il rifiuto delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi. Il comico al dogma fa pernacchi, anzi ci gioca, con la stessa incoscienza con cui il clown gioca con la bomba innescata [...] Il comico è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione. [...] È nel momento in cui si dimentica di usare il riso, che la ragione muore per soffocamento. L'ironia è l'ossigeno insostituibile della ragione.”³⁴

Notamment, le dramaturge insiste sur le tragique que le comique contient, sur son intensité dramatique, sur le grotesque et les renversements qu'il produit : “La drammaticità comica si serve di progressioni, di spinte all'esasperazione dello spettatore, prima di far scattare la grande catarsi”.³⁵ Pour souligner la grande potentialité du moteur tragique contenu dans le comique, il illustre ses procédés en ayant recours à quelques exemples concrets :

“Ti ricordi la macchina narrativa del tumulto di Bologna, quello che racconto in *Fabulazzo osceno*? [...] Tutto è dentro la progressione senza pietà delle angherie imposte ai bolognesi dai Provenzali e dai rappresentanti del Papa, finché diventano veramente odiosi [...]. Quando il fabulatore riesce a far salire un odio del medesimo valore di quello che provano i protagonisti della storia... quando ha convinto a quel livello il pubblico, allora è fatta.”³⁶

Le tragique est donc fonctionnellement lié à la machine dramatique du comique, du moins telle qu'elle est conçue par Fo. Et compte tenu de l'usage que le dramaturge fait des gros mots, de l'animalisation, de

³⁴ L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 114 et p. 116-117.

³⁵ Ibidem, p. 120.

³⁶ Ibidem, p. 121.

l'évocation des parties basses du corps,³⁷ l'obscène aussi a toute son importance chez le Fo médiéval, tout comme il l'avait au Moyen Âge, chez les jongleurs ainsi que dans les représentations du *risus pascalis* jouées dans les églises.³⁸ En effet, s'il arrive à faire réfléchir en suscitant le rire, s'il arrive à reconstituer une atmosphère carnavalesque qui rappelle la fête populaire médiévale et à intéresser ainsi le public des non-médiévistes, c'est souvent grâce au grotesque et à l'obscène. D'ailleurs, "anche lo scurrile è tragico",³⁹ affirme-t-il :

"Nella mia accanita e quasi maniacale ricerca di storie popolari mi sono imbattuto in una collana di moralità catalane. Tutte storie risolte in chiave comica, con paradossi grotteschi che sfociano spesso nello scurrile e sfiorano il blasfemo. [...] Non ci sono mezzi termini. Anzi, nel *fabliau*, ci si compiace di descrivere il cervello che fuoriesce dal cranio e si sparge un po' dappertutto."⁴⁰

Mais, si l'obscène des images sanglantes et tragiques ne manque pas dans les fabliaux, c'est surtout le trait de l'érotisme, de la grivoiserie et le goût du détail obscène qui les caractérise.⁴¹ Constater que les fabliaux sont parmi les sources du théâtre médiéval de Dario Fo ne nous étonnera donc pas. À plus forte raison si l'on considère que ces textes sont "profondément

³⁷ Voir B. Urbani, *Carnaval et parties basses dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, intervention à la journée d'études *Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Approches théoriques et pratiques* du 12 février 2012, à l'adresse électronique www.video.rap.prd.fr/paris4/dario_fo/04-Brigitte_Urbani.mov.

³⁸ Voir D. Fo, *Fabulazzo osceno. Tre monologhi*, a cura di F. Rame, Milano, RCS Libri, 2006, p. 8.

³⁹ Cf. L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 112.

⁴⁰ Ibidem, p. 117-118.

⁴¹ Voir W. Noomen, *Performance et mouvance : à propos de l'oralité dans les fabliaux*, dans "Reinardus", 3, 1990, p. 127-142 ; C. Foscallo, *De la théâtralité à la scène : l'exemple du fabliau*, dans *Le Moyen Âge en jeu*, Textes édités par S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas, dans "Eidôlon", 86, 2009, p. 229-238; Id., "Sur lou lit l'a cochiee et mise, / Puis li solieve la chemise...": scènes érotiques et goût du détail obscène dans les fabliaux, dans "Questes", 21, 2011, p. 89 à l'adresse électronique www.questes.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=341&Itemid=125.

marqués par la performance jongleresque, dont la ‘trace’ la plus perceptible est l’oralité prononcée [...] l’abondance des actes langagiers, des prises de parole, qui frappe en premier lieu le lecteur”.⁴² En effet, racontés et joués originellement par les jongleurs médiévaux ou par des ‘clercs vagants’, bien que leur diffusion se soit faite jusqu’à nous via les manuscrits, les fabliaux tels que nous les connaissons gardent de nombreuses marques de l’oralité, en accordant à la voix et à la performance du narrateur un poids primaire. Et même au-delà de ces traits, d’autres caractéristiques ont sans doute rendu les fabliaux particulièrement intéressants aux yeux de Fo : avant tout, les thèmes traités qui relèvent très souvent des fonctions naturelles (manger, uriner, faire l’amour) par exemple ou de la ruse, mais aussi d’autres éléments tels que leur brièveté, les humbles personnages qui les animent et – bien évidemment – leur caractère comique.

Si Fo s’est inspiré des fabliaux français il y a une trentaine d’années,⁴³ alors que ses recherches l’amenaient à saisir le lien entre les textes des jongleurs d’Italie et ceux du reste de l’Europe, dans les dernières années il est revenu sur ce type de textes lorsqu’il a élaboré son travail sur Boccace et le *Décaméron* dont plusieurs nouvelles sont inspirées directement ou indirectement de ces “bonnes histoires à servir après les repas”⁴⁴ circulant encore au XIV^e siècle.

⁴² Cf. C. Foscallo, *De la théâtralité à la scène : l’exemple du fabliau*, cit., p. 230.

⁴³ Dario Fo et Franca Rame ont mis en scène *Il Fabulazzo osceno* au début des années quatre-vingt ; mais ses premières élaborations, qui datent de la fin des années soixante-dix, remontent à la même période où Rosanna Brusegan travaillait au recueil de fabliaux traduits en italien (voir *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino, Einaudi, 1980). Malgré la mise en avant des fabliaux médiévaux affichée par le couple d’artistes, il faut préciser que le travail contenait à l’époque quatre monologues dont un texte seulement (*La Parpàja tòpola*) semblerait effectivement tiré d’un fabliau médiéval dont le manuscrit nous est parvenu, à savoir *La sorisete des estopes*.

⁴⁴ Cf. J. Rychner, *Les fabliaux: genre, styles, publics*, dans *La littérature narrative d’imagination. Des genres littéraires aux techniques d’expression*, Colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959), Paris, PUF, 1961, p. 51.

3. Réécriture : fabliaux et “*Décameron*”

Comme on le sait aussi grâce à Vittore Branca, les nouvelles composant le premier grand succès de la littérature de narration en langue vernaculaire en Europe puisent dans plusieurs types de sources et de genres littéraires. Il s’agit de chroniques de l’époque, d’anecdotes tirées de la vie citadine, d’*exempla*, de romans chevaleresques, de textes classiques comme ceux d’Apulée ou d’Ovide, de contes orientaux et encore d’autres types de textes. Parmi ces derniers, les fabliaux obscènes ont une importance de tout premier plan.⁴⁵ Même si ce ne sont pas là les seules nouvelles décameroniennes revisitées par Dario Fo, il nous semble que le dramaturge fait précisément du caractère obscène de ces nouvelles et de leurs fabliaux-sources un des éléments principaux de son projet de réécriture.⁴⁶ D’ailleurs, l’importance des fabliaux dans le choix du dramaturge de revisiter les textes de Boccace est exprimée de façon claire dans une interview accordée par l’acteur à la RAI lors de la sortie du livre :

“ [...] mi sono reso conto a un certo punto che [...] Boccaccio si è ispirato profondamente, anzi ha letto, studiato, ricercato tutta quella che era la favolistica dell’Europa, soprattutto i *fabliaux* di cui ne esistevano moltissimi anche nella

⁴⁵ Que l’on pense, entre autre, à la nouvelle de madonna Beatrice, Egano et Ludovico (VII, 7), ou à celle de Pinuccio et Adriano chez l’hôtelier de la plaine du Mugnone (IX, 6), ou encore aux nouvelles d’Andreuccio (II, 5), de Ferondo (III, 8), de Donno Gianni, Pietro et Gemmata (IX, 10). L’on pourrait ajouter d’autres nouvelles telles que la VII, 5, la VII, 8, la VIII, 1, la VIII, 2, la VIII, 8 pour lesquelles, cependant, la dérivation des fabliaux n’est qu’une des nombreuses hypothèses avancées. Sur les fabliaux comme sources du *Décameron*, voir Ph. Guerin, *La nouvelle IX 6 du “Décameron” et ses fabliaux-source*, dans “Revue des Études Italiennes”, 49, 2003, p. 33-51.

⁴⁶ Ce n’est sans doute pas un hasard si, juste quelques mois avant la sortie de son travail sur Boccace, Dario Fo avait publié un livre qui prouve que son attention dans les derniers temps est bien centrées sur l’obscène : D. Fo, *L’osceno è sacro : la scienza dello scurrile poetico*, Parma, Guanda, 2010.

Lombardia, nel Piemonte, nel Veneto [...] il *fabliau* che è la base fondamentale culturale di tutto il nostro teatro, dai Francesi agli Italiani, agli Inglesi, eccetera.”⁴⁷

En effet, dans le travail que Dario Fo consacre à Boccace, les *fabliaux* occupent une place qui est loin d’être secondaire. D’abord, parce que l’importance du genre est explicitement signalée par le dramaturge, ensuite parce qu’il souligne l’inspiration que Boccace en a tiré concernant la position centrale attribuée aux femmes.⁴⁸ En outre, il faut considérer que Fo fait référence aux *fabliaux* même quand ceux-ci n’ont pas été identifiés par les experts de Boccace comme sources des nouvelles dont il est question. C’est le cas, par exemple, de la nouvelle de dom Felice, frate Puccio et monna Isabetta (III, 4) dont Fo introduit la réécriture dans son DVD sur le *novellatore*, précisément lorsqu’il souligne l’importance des *fabliaux* pour la formation du conteur de récits. En effet, avant de commencer la narration de sa version, le dramaturge explique au spectateur que la structure de cette nouvelle – sinon directement son intrigue – est conçue à la façon des *fabliaux* :

“Qual è la matrice fondamentale a cui si lega questo narratore straordinario che è Boccaccio? Da chi impara? [...] Non esisteva nemmeno una scuola [...] di fabulatori, ma esistevano i testi addirittura, [...] soprattutto i *fabliaux*. Il *fabliau* è una forma di teatro che nasce dalla Francia del Nord, e che vede come autori non soltanto dei chierici, ma anche dei fabulatori popolari, anche delle donne. [...] Ora, questa storia che io voglio accennarvi nasce proprio dai *fabliaux*. Cioè, la struttura fondamentale, la base della progressione, nasce dal modo di concepire il teatro – appunto – della tradizione popolare.”⁴⁹

Mais c’est aussi le cas de deux histoires que le dramaturge reprend de son *Fabulazzo osceno*, pour les introduire dans son travail sur Boccace

⁴⁷ Dario Fo, “Boccaccio riveduto e scorretto”, interview de F. Gatti, dans “RaiNews24”, 2011, à l’adresse électronique www.rainews24.rai.it/it/video.php?id=23178.

⁴⁸ Voir D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 68 et p. 311.

⁴⁹ D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

même si elles ne sont pas la réécriture de nouvelles du *Décameron*. L'une de ces deux histoires est *La parpàja tòpola*, tirée du fabliau *La sorisete des estopes*.⁵⁰ En la 'convoquant' dans son ouvrage consacré à l'auteur de Certaldo, Fo dit être étonné du fait qu'elle n'a pas été introduite dans son intégralité parmi les nouvelles du chef-d'œuvre de Boccace. Pourtant il décide de la raconter dans sa vidéo afin de faire comprendre de quel genre de récits Boccace s'inspire pour ses nouvelles.⁵¹ Le sujet est obscène et comique, comme il arrive très souvent dans les fabliaux. Mais si dans les deux versions de Dario Fo (celle de 1982 et celle de 2010) il y a la mise en évidence d'une sorte de morale qui récompense le candide :

“Questa storia è importantissima perché a differenza anche di quelle di Boccaccio, dove c'è sempre un povero coglione – scusate il termine – che soccombe, gli altri sono furbi e approfittano, qui vincente è proprio il candido. Il candido vince, proprio grazie alla sua pulizia [...]. E questa è la grande novità dentro alle storie di questo tipo” ;⁵²

la morale que l'auteur anonyme du fabliau original semble vouloir mettre en avant n'a pas l'air d'être vraiment la même. En effet, l'original porte sur un vilain niais qui

“ [...] se marie avec une jeune femme qui est la maîtresse du chapelain. Quand, dans la nuit des noces, il s'apprête à accomplir le coït, sa femme l'en empêche en disant qu'elle a oublié son sexe sous le lit de sa mère. Le vilain part immédiatement pour aller le chercher, tandis que sa jeune épouse reçoit le prêtre dans son lit (1-55). Apprenant le but de la visite de son beau-fils, la mère de la jeune mariée se rend tout de suite compte qu'il s'agit d'une duperie. Elle lui remet un panier rempli d'étoupes qu'il devra donner à sa femme; elle ignore cependant qu'une souris s'était cachée dedans. Sur le chemin du

⁵⁰ Voir *La sorisete des estopes*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, publié par W. Noomen, Assen – Maastricht, Van Gorcum, t. VI, 1991, p. 171-184. Fo a lu la version italienne contenue dans le recueil publié par Rosanna Brusegan.

⁵¹ Voir D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit.. La ressemblance de ce fabliau à une des nouvelles du *Décameron*, n'étant pas flagrante, nous ne savons pas à quelle nouvelle Fo fait référence ici. S'agirait-il de celle de frate Rinaldo et madonna Agnesa (VII, 3) ?

⁵² Ibidem.

retour le jeune homme imagine de s'essayer au coït sur-le-champ, avant d'être rentré à la maison. Tandis qu'il s'apprête à introduire son membre dans le panier, la souris s'échappe et disparaît dans les prés (56-97). Le vilain croit que le sexe de sa femme a pris la fuite; désolé, il se répand en appels et en prières pour le faire revenir (98-147). Son effort restant vain, il finit par rentrer chez lui, où il trouve sa femme au lit. Quand il lui raconte sa mésaventure, elle le rassure en lui disant que le fugitif se trouve bel et bien à sa place normale et l'invite à le vérifier (148-212). Conclusion: les femmes sont imbattables quand il s'agit d'inventer des duperies. Il est recommandé aux maris de bien faire attention (213-224).⁵³

S'il est donc vrai que dans l'original aussi l'épouse rassure son mari, chez Fo il y a de la part du personnage de la jeune fille un repentir sincère et une culpabilité qui n'est pas du tout présent dans le fabliau. Dans la vidéo sur Boccace, vers la fin du récit le dramaturge raconte :

“La ragazzina, Alessia, capisce dell'orrendo delitto che hanno condotto verso questo ragazzo, imbrogliandolo, beffandolo, umiliandolo, mortificandolo. E allora dice 'Non ti preoccupare! La parpàja tòpola è ancora viva'.”⁵⁴

L'on remarque que Fo insiste de façon particulière sur la culpabilité et l'amplifie, surtout dans la version du *Fabulazzo osceno* (où la fille est comparée à une prostituée et le prêtre à un cochon).⁵⁵ D'ailleurs, dans la réécriture de ce fabliau en 1982, il ajoute beaucoup de détails, d'éléments, d'actions, de dialogues, qui sont présents aussi dans la version de 2010, mais de façon moins soulignée, voire seulement esquissée. Le dramaturge reconstruit un passé des personnages du fabliau original, sans doute pour fournir au récepteur de son texte des détails qui caractérisent ultérieurement ces personnages rendant ainsi plus humain le niais et plus impitoyables les autres. Fo a recours à l'*amplificatio* pour pousser le lecteur et le spectateur à la compassion pour le jeune homme dupé et il donne ainsi à son récit une

⁵³ *La sorisete des estopes*, cit., p. 174 (commentaire).

⁵⁴ D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

⁵⁵ Cf. Id., *Fabulazzo osceno. Tre monologhi*, cit., p. 32 : “com 'na putàna, baldràca, uno schifio de tũto quèlo che ha combinàt insèma al prévede Faina, insatanà purscèl...”.

tournure différente par rapport au fabliau original, tout en gardant les côtés obscènes et comiques de celui-ci. En reproduisant un fabliau dans lequel les sentiments n’y sont pour rien, la réécriture du texte (dans sa forme écrite et dans sa représentation) associe dans ce cas l’amour au sexe et à l’obscène érotique. Cela est clair au point que l’on peut entendre le dramaturge raconter :

“ [...] entra e la vede nuda sul letto, con i capelli che scendono a coprirle appena i seni. Lui guarda e rimane bloccato, e si meraviglia quasi che questa respiri, e il respiro, il muoversi, lo incanta. Le si mette vicino, la guarda e dice : ‘adesso capisco che cos’è l’amore: stare vicini uno all’altro e respirare insieme’”.⁵⁶

Pour avoir la perception complète de la place centrale que les sentiments occupent dans ce récit, il faut bien sûr associer à ce texte le jeu de Fo, les façons de moduler sa voix et sa gestuelle, par lesquelles l’auteur-acteur souligne la complicité qui s’instaure petit à petit entre les deux mariés, grâce au caractère innocent du nigaud.

4. *La nouvelle de Andreuccio da Perugia (II, 5)*

Si jusque ici, nous avons pris en considération un récit qui a été tiré directement d’un fabliau sans être ‘passé’ par le chef-d’œuvre de Boccace, attachons-nous, maintenant, à un exemple de réécriture faite par Dario Fo d’une des nouvelles du *Décameron* : celle d’Andreuccio de Pérouse (II, 5)⁵⁷ dont la première partie est précisément inspirée – semble-t-il – du fabliau de *Boivin de Provins*.⁵⁸ Dans le livre *Il Boccaccio riveduto e scorretto* cette

⁵⁶ Id., *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

⁵⁷ Voir G. Boccaccio, *Decameron*, A cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, t. I, p. 176-199.

⁵⁸ Voir *Boivin de Provins*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, publié par W. Noomen et N. van den Boogaard avec le concours de H. B. Sol, Assen, Van

nouvelle a le titre d'*Andreuccio, domatore di cavalli*.⁵⁹ Les changements apportés par Fo même à cette nouvelle sont importants. Dans la droite ligne du caractère obscène typique des fabliaux, l'on remarquera tout de suite l'ajout de détails érotiques et corporels tout au long de la première partie du conte (celle qui s'inspire de *Boivin de Provins*). Tout d'abord, Fo introduit le personnage de Fiordaliso en la décrivant comme "una giovane tutta tette, languori e truffa",⁶⁰ alors que chez Boccace il s'agit de "una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo".⁶¹ Ensuite, lorsque la jeune servante prévient Andreuccio que sa dame désirerait le voir, là où dans le *Décaméron* l'auteur ne souligne que le narcissisme du protagoniste⁶², Fo affirme : "Il pollo si gongola e commenta fra sé e sé : "Ho fatto colpo. Stasera si danza in orizzontale".⁶³ Et encore, lorsque Fiordaliso lui apprend qu'ils ont le même père, Boccace laisse juste pressentir au lecteur la déception d'Andreuccio, après avoir habilement préparé le moment de l'approche sexuelle par la description des actions accomplies par les deux personnages et celle du décor, avant de passer à la prise de parole de la jeune femme :

"Ella appresso, per la mano presolo, suso nella sua sala il menò e di quella, senza alcuna altra cosa parlare, con lui nella sua camera se n'entrò, la quale di rose, di fiori d'aranci e d'altri odori tutta oliva, là dove egli un bellissimo letto incortinato e molte robe su per le stanghe, secondo il costume di là, e altri assai belli e ricchi arnesi vide [...] E postisi a sedere insieme sopra una cassa che appiè del suo letto era, così gli cominciò a parlare"⁶⁴ ;

Gorcum, t. 2, 1984, t. II, 1984, p. 77-105 et le commentaire de Vittore Branca dans G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 176.

⁵⁹ Voir D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 215-258.

⁶⁰ Cf. *ibidem*, p. 222.

⁶¹ Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 178.

⁶² Voir *ibidem*, p. 179.

⁶³ Cf. D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., 223.

⁶⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 180-181.

en revanche, Fo – bien plus explicite – fait dire à part soi à son protagoniste:

“Speravo tanto di farmi una scorpacciata di capriole sotto le lenzuola con quella splendida figliola e invece vado a iscoprire che è una mia sorella... ti maledico padre mio che te ne andasti a mettere lo becco tuo in femmine che non ti competevano!”, et ensuite :” Ma dove è scritto che il giacersi con una sorella è atto di lascivia indegna? Ma Adamo ed Eva non erano forse figli dello stesso padre, l’Eterno? Quindi fratello e sorella! E poi, nel nostro caso, se vogliamo proprio vedere, è una sorella a metà! Ma chiudiamo un occhio, per dio!”⁶⁵

Ensuite, Fo ajoute encore des obscénités à cette nouvelle en y introduisant quelques éléments scatologiques ultérieurs (en plus de ceux qui sont déjà présents dans la nouvelle-source), à partir du moment où Andreuccio tombe dans le cloaque jusqu’à la scène du puits incluse. L’on se souviendra que Boccace ne cache certes pas ce qui arrive au protagoniste, mais chez Fo les références aux excréments sont bien plus que des allusions. Au moment de la chute et tout de suite après, on lit :

“ [...] il poveretto, chiappe all’aria, precipitò nello sterco del condotto circostante. Per fortuna era un buon nuotatore e chi nuota nel mare sa galleggiare anche nello smerdazzo. [...] Colando sterco a sguazzo, [...] tornò sotto le mura della casa e chiese a gran voce di rientrare [...] Quindi, madido di quello zozzo liquame, si mise a sbraitare [...] Poi lo raggiunsero secchiate d’orina che lo annaffiarono.

Oh, finalmente un po’ di refrigerio!”⁶⁶

Au moment de la rencontre d’Andreuccio avec les deux individus, Fo ajoute une plaisanterie scatologique (“bene gli andò che cadde dentro la fogna, giacché pur di arrobàrlo de li quattrini quella bona figliola l’avrebbe

⁶⁵ D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 223-226. L’on remarquera ici également l’introduction de la référence à la sphère satirique concernant la morale religieuse qui semblerait presque sortie d’un des mystères du chef-d’œuvre de Fo.

⁶⁶ Ibidem, p. 226.

fatto morto! Da qui s'intende perché se dice merda per augurar fortuna!").⁶⁷

Enfin, dans la scène du puits, il ajoute ce dialogue :

“‘Strano odore che tiene 'st'acqua! E tu me stavi a di' che era fresca e chiara.’

E un altro: ‘‘st'odore è appunto l'aroma speciale curativo de 'st'acqua màggica! 'no tuccasàna pe' tutti li disturbi de stòmmecco e de panza’.

‘Vabbè, se l'è accussì... salute!’ E dal secchio si ingoia tanto di quel risciaquo di fogna da farci annegare un asino.

‘Be’, – commentano uno appresso all'altro dopo ogni ingoiata – lo sapore ell'è 'nu poco smerdazzoso, ma ce debbio di' che poi te remane ne lu gargarozzo 'nu gusto ricco assai!’”⁶⁸

Le changement le plus remarquable consiste dans un long ajout qui ne correspond pas du tout à la nouvelle II, 5 du *Décaméron*. Comme il l'avait annoncé dans le prologue, Fo développe la situation dramatique en se basant sur les personnages de la nouvelle, en introduisant des éléments de la chronique de l'époque, mais aussi des éléments pris dans d'autres nouvelles décaméroniennes ainsi que d'autres textes. Ces ajouts étant vraiment considérables, la nouvelle originale est réduite à une sorte d'introduction à la partie principale de l'histoire. D'abord, l'on remarque que les éléments tirés des chroniques contemporaines de Boccace sont nombreux : à partir de l'assassinat d'André (mari de la reine de Naples et frère du roi Louis de Hongrie) de 1345, en passant par l'occupation des Abruzzes en 1347 par l'armée hongroise, pour finir à la position considérable que Cola di Rienzo avait assumée à Rome au cours de la même année. Au-delà des citations d'événements historiques précis, Fo rend aussi compte de la présence massive au Moyen Âge de groupes de bandits très influents. De plus, en inventant le personnage du chef des brigands Francomonte de Fontenera, le dramaturge a sans doute voulu faire un clin d'œil à une autre nouvelle du *Décaméron* : celle de Ghino di Tacco

⁶⁷ Ibidem, p. 227.

⁶⁸ Ibidem, p. 231.

(X, 2), ce dernier étant en effet voleur de grands chemins et chef de bandits. Tout comme Ghino di Tacco le fait par rapport à l'abbé de Cluny, le bandit créé par Fo montre son côté humain et amical à Andreuccio, et lui témoigne ainsi son estime et sa confiance :

“Ehi, ci sai fare! – esclama Francomonte – Ma davvero non avevi mai tirato di spada e di lancia finora? [...] Tu mi garbi, Andreuccio, e mi fido di te e per ciò ti vengo a svelare qualcosa che mi preoccupa assai. [...] Fino all'ultimo tu aspettami, te pregio, che io vo' tornare! E lo abbraccia.”⁶⁹

Tout comme dans la première partie de l'histoire, dans cette partie totalement inventée aussi, Fo introduit des répliques satiriques qui semblent vouloir aiguillonner son public. D'un côté, lorsqu'Andreuccio demande à Francomonte qu'il lui dévoile son secret concernant le voyage, l'on dirait que l'auteur formule une critique voilée à une certaine façon désengagée de faire du théâtre et d'être intellectuel, afin de promouvoir une compréhension profonde des choses (et des choix) pour pouvoir ensuite les représenter :

“ [...] devo imparà a raccòglie tutto ciò che vui site, ne lo segreto più profondo. Sennò, che vado a rappresentà? Devénto 'na marionetta, 'no pupo senza fili che se intorcicchia su sé mismo?”.⁷⁰

De l'autre côté, quand Francomonte explique les raisons de son choix de se mettre à la disposition de la reine de Naples, le message qui à travers les siècles arrive jusqu'à nous (concernant le pouvoir, et se référant

⁶⁹ Ibidem, p. 248-249.

⁷⁰ Ibidem, p. 243. Cf. Id., *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit. : “Faccio sempre la proiezione. È inutile raccontare una storia che è del Trecento se non facciamo il rapporto e non guardiamo in Italia... Pensate gli intellettuali da noi come si muovono, insomma: sono in gran parte sempre propensi a inchinar[si] e a leccare i piedi e ad essere disponibili e a evitare di avere e di creare guai”.

sans doute aux hommes politiques ainsi qu'aux intellectuels) nous semble assez clair :

“ [...] ce se guadagna la possibilità de divegnì 'n'armata regolare a servizio del Regno di Napoli e se godrebbe de immunità e de 'na paga... come a dì uno premio di ingaggio fisso de la regina”.⁷¹

Même discours en ce qui concerne la réplique d'Andreuccio qui réitère et renchérit ainsi le même message :

“Eh be', certo. Poté guadagnarsi il beneficium legale de briganti de Stato non l'è male! 'Fermo lì, che state a robbà? Siete in arresto!', 'No: brigante de Stato con patente...’”⁷²

En tout cas, en augmentant ainsi la nouvelle d'Andreuccio, on peut dire que Fo a voulu mettre en place ici une sorte d'épopée du modeste dresseur de chevaux se déroulant entre marché et repaire de brigands, dans un contexte peuplé de gens humbles et hors-la-loi. À en juger de la succession des événements (très nombreux et narrant les audacieuses entreprises du héros), l'on dirait presque que l'auteur a voulu s'inspirer de la littérature épico-chevaleresque, sans perdre pourtant de vue ses intentions et en modifiant entièrement le centre de gravité de l'histoire. Comme on l'a vu, cette *amplificatio* a permis à Fo d'insister sur des événements réels qui se sont déroulés à l'époque de Boccace tout en introduisant des éléments satiriques qui parlent au public du XXI^e siècle. Mais un autre ingrédient fondamental est introduit ici comme dans d'autres réécritures de nouvelles : l'amour et sa puissance. En effet, face à la brutalité et à la violence des hommes, l'amour l'emporte malgré tout et

⁷¹ Id., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 244.

⁷² Ibidem, p. 244.

trionphe sur le sang et la mort, comme le déclare Fiordaliso qui serre finalement dans ses bras Andreuccio :

“Oh comme te voglio bene Andreuccio! [...] È da come t’ho leccato le ferite, allo p̄rimmo momento, che t’ho veduto come morto, che ho addivinàto che l’eri te, e de iórno in iórno ho continuato a conóscerte e me so’ innamorata”.⁷³

5. *La nouvelle de Donno Gianni (IX, 10)*

Dans son prologue à la nouvelle IX, 10 (l’histoire de Donno Gianni qui accepte de transformer la femme de son ami Pietro en jument),⁷⁴ Fo semble annoncer une réécriture satirique du texte boccacien.⁷⁵ Toutefois, malgré quelque allusion à la condition sociale des paysans du XIV^e siècle,⁷⁶ cela ne donne pas vraiment au récit un goût de contestation politique. Même le côté obscène de la nouvelle est atténué et mis au service d’un récit qui a un final beaucoup moins amer et moins piquant que son modèle. En effet, chez Fo l’opération de mutation de la femme en jument perd presque toute connotation érotique, car l’épouse du paysan – qui a été informée de l’impossibilité de la métamorphose – décide avec le jeune invité de mettre en scène la fausse transformation par amour pour son mari. La mutation est donc simulée pour que le paysan nigaud ne soit pas déçu dans ses espoirs de tirer des bénéfices économiques de l’emploi d’une jument pour son commerce. Les changements par rapport à la nouvelle du *Décameron* sont donc importants, là aussi, et ne se limitent pas à des détails.

C’est encore par le recours à l’*amplificatio* que Dario Fo change radicalement le récit. En effet, il invente un avant et un après qui

⁷³ Ibidem, p. 257-258.

⁷⁴ Voir G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, p. 1100-1105.

⁷⁵ Voir D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 318.

⁷⁶ Voir ibidem, p. 326.

transforment l'intrigue en une simple partie d'une histoire beaucoup plus longue qui diffère considérablement de sa source décaméronienne, ainsi que du fabliau qui est à la base de celle-ci.⁷⁷ Le dramaturge introduit ainsi une première partie de la narration qui semble avoir pour but de caractériser positivement le personnage de Dionisio da Carico (le Donno Gianni de Fo). Il s'agit, ici, d'un jeune séminariste pratiquant l'exorcisme qui libère – au début de ce récit – une jeune femme que l'on croit possédée, mais qui est en réalité un cas d'hystérie. Dionisio, un bouddhiste ayant embrassé le christianisme, arrive en effet à libérer les possédés de leur mal grâce au respect, à l'écoute et à l'amour. L'élément nouveau le plus important est le fait que le séminariste et la femme du paysan tombent amoureux, même si Cinzia (la Gemmata de Fo) continue à aimer son mari. C'est d'ailleurs pour cela que Dionisio avoue à la jeune femme que la métamorphose dont elle devrait faire l'objet n'est qu'une invention. Dans la partie insérée après le moment de la 'transformation' de la femme en jument, le lecteur suit des événements se déroulant dans deux décors. D'un côté on lit des pages consacrées à la galopade que Tommaso de Pirollo (le Pietro de Fo) fait avec la jument qu'il considère comme sa femme, à la tentative d'un étalon de la monter, à la jalousie du paysan qui intervient pour éviter l'accouplement. De l'autre côté on assiste à la décision de Dionisio et Cinzia de ne pas profiter de l'absence de Tommaso, à cause de leur culpabilité. Nous sommes de nouveau en présence de sentiments tels que l'amour, la confiance, la culpabilité, qui prévalent sur la passion sensuelle et l'érotisme. Les mots prononcés par Cinzia rappellent de très près ceux qui concernaient l'état d'âme d'Alessia dans *La parpàja tòpola* :

⁷⁷ Le fabliau auquel nous faisons référence ici est *La pucele qui voloit voler* où l'on traite d'un clerc qui 'forme' le bec et la queue à une très jolie fille pour exaucer sa requête de voler et assouvir son désir. Voir *La pucele qui voloit voler*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, cit., t. VI, p. 155-170.

“Mi sentivo una disgraziata, una puttana impazzita: ma come avevo potuto stare a un simil gioco? Beffare quel mio povero tontolone di marito”.⁷⁸ La culpabilité tenaillant aussi le jeune amoureux de la femme, c’est encore une fois le candide qui l’emporte. Dans une tentative de tranquilliser la mauvaise conscience de Cinzia quant à leur projet de tromperie resté pourtant inaccompli, Dionisio lui dit :

“No, tu non hai colpa, il responsabile principale sono io [...] : un mezzo prete che va intorno a raccontare la buona novella di un mondo di puri di cuore e poi si lascia prendere dalla lascivia più sfrenata! [...] non abbiamo fatto niente, dopo tutto [...] ma solo perché Tommaso con il suo candore e la sua totale fiducia in noi ci ha spalancato gli occhi e il cuore, ci ha fatto sentire immondi.”⁷⁹

C’est l’amour conjugal qui triomphe donc ici, avec les deux époux qui, de peur de perdre l’autre, se promettent réciproquement de ne plus jamais mettre en danger leur couple pour obtenir un gain économique. Sans aucun doute, il s’agit ici d’un dénouement heureux qui ne semble pas vouloir respecter l’esprit de la nouvelle-source (et encore moins celui du fabliau qui en était à la base). D’ailleurs, plusieurs autres nouvelles réécrites par Fo se terminent par ce genre de dénouement absent dans la version originale : que l’on pense à *La beffa a Calandrino* (VIII, 3), où c’est encore une fois le niais qui grâce à sa naïveté vainc les méchants ennemis et est enfin aimé par la fille désirée ; que l’on pense aussi au récit *Lisabetta da Messina* (IV, 5), où le couple d’amants de Lisabetta et Lorenzo est reconstitué de façon inattendue grâce à l’intervention presque miraculeuse d’un dresseur d’ours et des bouffons d’un cirque.

⁷⁸ Cf. D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 350.

⁷⁹ Ibidem, p. 328.

6. La pratique du "testo mobile"

Tout acte de réécriture, bien évidemment, ne peut que réinterpréter et modifier ses modèles. Par ailleurs, Dario Fo n'a pas non plus considéré ses propres textes comme étant figés. Ce n'est donc pas un hasard si, dans le recueil des travaux théâtraux de Dario Fo dont son épouse a dirigé la publication en 2000 chez Einaudi, Franca Rame souligne que leur théâtre

" [...] inevitabilmente è cambiato e cambia, si trasforma a seconda del tempo, degli spettatori, dell'ambiente culturale e sociale in cui avviene la messa in scena [...] con ciò, naturalmente, non voglio giurare che questa sia l'edizione 'definitiva' del nostro teatro. Perché domani andremo in scena [...] e, sicuramente, qualche cosa cambierà".⁸⁰

Cette conception du texte comme création non figée, instable, modifiable a été étudiée par plusieurs chercheurs.⁸¹ L'expression "testo mobile"⁸² utilisée récemment par Anna Barsotti à propos de la pratique de composition textuelle de Dario Fo souligne justement cet aspect de son théâtre. Cette mutabilité intervient tant au niveau microtextuel (adaptation ou introduction de répliques ou de prologues faisant référence à l'actualité) qu'au niveau macrotextuel (ajout, élimination ou remplacement des monologues en entier). Que l'on pense, à titre d'exemple, à la variation subie par la comédie *Settimo: ruba un po' meno* (mise en scène la première fois en 1964) où les drapeaux faisant partie du jeu des fous changent selon l'actualité de la politique internationale (dans la mise en scène de 1977, ceux de Cuba, la Chine et l'Union Soviétique sont remplacés par ceux de la

⁸⁰ F. Rame, *Introduzione*, dans D. Fo, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. VIII.

⁸¹ Voir F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 144-152.

⁸² Voir A. Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo*, dans "Revue des études italiennes", 3-4, Juillet-Décembre 2010, p. 215-230.

Palestine, Israël et le Liban) ; ou à la variation du final de la comédie *Morte accidentale di un anarchico* (mise en scène la première fois en 1970).⁸³ Que l'on pense, en ce qui concerne le niveau macrotextuel, à *Mistero buffo* qui n'a jamais cessé de varier dans la composition de ses monologues, au point que l'on a pu parler de "un *monstrum* che cresce su se stesso".⁸⁴ Mais c'est aussi le cas de tous ces textes successifs qui ont bénéficié des apports dérivant du chef-d'œuvre de Fo, archétype des *giullarate* du dramaturge mises en scène dans les décennies suivantes.⁸⁵

Cette mobilité des textes, par ailleurs, ne se limite pas aux monologues faisant partie de *Mistero buffo* ni aux comédies que nous avons mentionnées. Dans plusieurs cas, comme nous l'avons vu, il s'agit d'un réemploi qui produit à chaque fois des textes plus ou moins différents : une pratique de décontextualisation et recontextualisation de monologues, ou de simples passages, transformés en tesselles d'une nouvelle mosaïque macrotextuelle.

L'exemple de *La Bibbia dei villani* nous semble *a fortiori* intéressant. En effet, si le texte, comme nous l'avons vu, a bénéficié de monologues provenant de *Mistero buffo*, il a à son tour fourni des éléments au texte sur Boccace que nous étudions ici : un récit qui est le produit du réemploi, mais aussi de la fusion de plusieurs nouvelles du *Décameron*, de différentes couches de réécriture et de l'ajout d'un texte original ayant pour fonction de relier les différentes parties du récit. La narration en question est *La novella di Adamo ed Eva*, contenu dans le livre *Il Boccaccio*

⁸³ Voir J.-C. Zancarini, *Les deux fins de Morte accidentale et leur signification politique*, intervention à la journée d'études *Dario Fo – Franca Rame : un théâtre en actes* (27 janvier 2012, Université de Lyon III), à l'adresse électronique www.sies-asso.org/publications/310-dario-fo-franca-rame-un-theatre-en-actes.

⁸⁴ Cf. A. Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo*, cit., p. 219.

⁸⁵ Voir D. Fo, *La giullarata*, Verona, Bertani, 1975; Id., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987; Id., *Storia della tigre ed altre storie*, Milano, La Comune, 1980; Id., *La Bibbia dei villani*, a cura di F. Rame, Parma, Guanda, 2010.

riveduto e scorretto et dans la vidéo *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, dans laquelle il a le statut – considérable – d’*incipit*. Ici, nous concentrerons l’analyse surtout sur la version vidéo.

Comme nous l’avons dit, cette narration est le produit de plusieurs réemplois, extrapolations et intégrations. Elle s’inspire de deux nouvelles de Boccace : celle de Filippo Balducci et son fils (connue aussi comme nouvelle ‘delle papere’, seul texte du *Décaméron* raconté directement par l’auteur en introduction de la quatrième journée) et la nouvelle d’Alibech et de l’ermite (III, 10). Fo les fond en une seule narration en ajoutant une partie de la deuxième à la première, et en faisant du fils de Filippo Balducci le protagoniste de la nouvelle d’Alibech. Cette dernière, par ailleurs, avait déjà été réécrite par Fo à plusieurs reprises : à partir des premiers brouillons de *Il diario di Eva* (en 1975), un acte unique publié en 1986 dans la revue “*Illustrazione italiana*” et mis en scène en 1988 et 1989 par le Collettivo Teatrale La Credenza ; puis réécrit en 1996 lors de l’élaboration de *La Bibbia dei villani*,⁸⁶ mis en scène au Festival de Benevento et publié en 2010. Cette réécriture avait été ultérieurement réemployée et partiellement modifiée dans le cadre d’un projet de Fo et Giorgio Albertazzi concernant l’histoire du théâtre italien.⁸⁷

Les nouvelles du *Décaméron* qui nous intéressent ici font partie de deux journées différentes de l’ouvrage, la quatrième consacrée aux amours

⁸⁶ L’acte unique *Diario di Eva*, dans ses différentes versions, est consultable à l’adresse électronique www.archivio.francarame.it/scheda.asp?descrizione=DIAR. Le scénario de 1996 est consultable dans l’archive en ligne de Franca Rame, à l’adresse électronique www.archivio.francarame.it/scheda.asp?immagine=11&id=005312. Dans le livre le récit a le titre de *Adamo ed Eva* (voir D. Fo, *La Bibbia dei villani* cit., p. 57-81), alors que dans le scénario de 1996 il était intégré dans le récit *I doi amorosi entorcigà dentro li baccelli come fagioli*.

⁸⁷ Voir D. Fo – F. Rame – J. Fo, *Storia del teatro in Italia. Il Medioevo*, transmis dans l’été 2008 pour le programme de RAI Due *Il teatro in Italia*, à l’adresse électronique www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=030565&from=1&descrizione=TEAT.

tragiques et la troisième consacrée à l'ingéniosité. Les deux nouvelles ont toutefois des traits en commun, qui permettent de comprendre les raisons du choix de leur fusion : toutes les deux sont centrées sur des personnages qui vivent en ermites, loin des tentations du monde et de la chair ; dans les deux cas, la force de la nature – et notamment l'appétit sexuel – prend le dessus sur la volonté d'éloigner ces mêmes tentations. Du reste, Fo lui-même explique ainsi les éléments qui l'ont amené à construire sa narration :

“Noi abbiamo preso le due storie e ci siamo resi conto che si potevano benissimo incastrare una nell'altra per farne una intiera, con una logica: la prima partiva gobba, o storpia, e quindi l'abbiamo messa dentro, e ci sta benissimo.”⁸⁸

Comme nous l'avons dit plus haut, la nouvelle d'Alibech n'a pas été retenue tout entière par Dario Fo dans sa réécriture et même les parties qui ont conflué dans la narration de l'acteur-auteur ont été considérablement changées.⁸⁹ Les passages qui relèvent complètement de l'invention sont ceux qui relient les deux sections du texte : dans ce moment central, Fo fait disparaître le personnage de Filippo Balducci et il introduit en outre un aspect sentimental absent chez Boccace, en faisant d'une des jeunes filles que Filippo Balducci et son fils rencontrent à Florence le personnage féminin qui se liera au jeune homme d'une joyeuse passion amoureuse et qui joue le rôle d'Alibech dans la suite.

Dans la version vidéo, la narration est faite en italien contemporain. L'acteur n'imité donc pas la langue parlée à Florence au XIV^e siècle, ni la façon spécifique de s'exprimer de Boccace, ni non plus le florentin

⁸⁸ D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il "Decamerone"*, cit.. Fo doit faire référence au fait que, d'après ce que Boccace déclare, la nouvelle de Filippo Balducci n'est pas racontée en entier dans le *Décameron*.

⁸⁹ Par ailleurs, ces changements avaient été déjà apportés plus ou moins intégralement en 1996, dans le cadre de l'insertion de cette réécriture dans *La Bibbia dei villani*.

moderne. En revanche, dans la version présente dans le livre *Il Boccaccio riveduto e scorretto* l'auteur passe de l'italien contemporain à l'un des pseudo-dialectes typiques de son théâtre (à partir de la fin des années soixante) et il utilise aussi des extraits recopiés presque tels quels du *Décaméron*. En effet, si dans le prologue ainsi qu'au début de la *fabula* le dramaturge écrit en italien contemporain, à partir de la narration de l'arrivée du jeune homme à Florence et jusqu'à la fin de la partie tirée de la nouvelle 'delle papere', il imite la langue utilisée par Boccace et reprend à peu près les mêmes phrases du *Décaméron*, en coupant et en variant de façon ponctuelle ; dans la partie originale trait d'union entre les deux nouvelles-sources, il oscille entre l'italien contemporain et son pseudo-dialecte ; dans la partie se référant à la nouvelle III, 10, recopiée de *La Bibbia dei villani*,⁹⁰ il emploie son pseudo-dialecte centro-méridional épuré de quelques-uns des termes les plus 'napolitains'.

Dans la vidéo l'acteur-auteur se trouve face à un public. Avant de commencer à parler il s'assied sur une chaise placée au milieu de la scène, probablement pour rendre son spectacle plus semblable à une narration faite à un public d'amis qu'à une représentation théâtrale, à moins que cela ne dépende plutôt des problèmes de vue qui limitent désormais son agilité. Comme d'habitude dans les monologues de Fo qui établit ainsi sa relation avec le public (sans permettre aucune illusion de superposition entre réalité et fiction scénique), l'acteur introduit sa narration en explicitant la fonction narrative de son acte verbal ("Vi racconto una storia").⁹¹ On sait que pour Boccace les nouvelles ont en général un double caractère : d'amusement

⁹⁰ Nous verrons rapidement par la suite quelles sont les variations apportées dans le livre sur Boccace par rapport à *La Bibbia dei villani*, concernant l'histoire d'Adam et Eve.

⁹¹ Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il "Decamerone"*, cit.

d'un côté, et d'utilité de l'autre.⁹² En particulier la nouvelle de Filippo Balducci est racontée explicitement à des fins d'utilité ("mi piace in favor di me raccontare") et pour qu'elle ait l'effet espéré l'auteur l'adresse directement à ses détracteurs ("a' miei assalitori").⁹³ Si les destinataires de Fo sont déterminés tout simplement par leur présence devant lui, Boccace, lui, s'adresse à des personnes précises (celles qui ont critiqué les nouvelles qu'il avait mises en circulation avant la publication du recueil complet).⁹⁴ De plus, si le but de Boccace est, dans ce cas, sa défense et non pas le "diletto" de ses lectrices, Fo semble viser ici surtout l'amusement du public. Dans le premier cas, la nouvelle est utilisée pour démontrer la force naturelle de l'attraction sensuelle vers les femmes : son caractère métalittéraire est dû au fait qu'à travers cette narration Boccace défend ses nouvelles, prend part – si l'on veut – à une querelle littéraire. En revanche, dans le deuxième cas, la narration de Fo vise à capter l'attention du public sur la nouvelle même : le but métalittéraire du dramaturge reste sur un plan secondaire, puisque son opération de transcodage est avant tout une occasion en plus pour mettre en scène son art d'acteur-narrateur. D'ailleurs, le rôle de Fo n'est pas, nous semble-t-il, celui de l'expert de Boccace,

⁹² Boccace nous le fait remarquer en plusieurs occasions, à travers les jeunes narrateurs de la *brigata*, mais aussi directement et dès le *Proemio* : "[...] delle quali [nouvelle] le già dette donne, che queste leggeranno, parimente *diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e *utile consiglio* potranno pigliare" (cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 9. Il faut dire que le concept de l'utilité de la narration ou du théâtre est souligné par Dario Fo aussi et même dans ce DVD, mais en relation à d'autres parties de sa narration.

⁹³ Cf. *ibidem*, t. I, p. 462 (IV, Introduzione).

⁹⁴ Par cette nouvelle Boccace répond à ceux qui l'accusaient d'avoir écrit des textes adressés à des femmes (ce qui n'était pas du tout normal à l'époque) : "Dicono adunque alquanti de' miei riprensori che io fo male, o giovani donne, troppo ingegnandomi di piacervi, e che voi troppo piacete a me. Le quali cose io apertissimamente confesso [...] e domandogli se di questo essi si maravigliano [...] quando colui che nudrito, allevato, accresciuto sopra un monte salvatico e solitario, infra i termini d'una piccola cella, senza altra compagnia che del padre, come vi vede, sole da lui disiderate foste, sole adomandate, sole con l'affezion seguitate" (cf. *ibidem*, t. I, p. 466. IV, Introduzione).

temoin sa volonté de plier les textes-sources à ses exigences. Il attribue ainsi à Boccace des éléments de son propre théâtre : en introduisant l'histoire qu'il va raconter, par exemple, il dit que celle-ci "è parte di un grammelot [...] e di un fatto di cronaca", ce qui peut laisser penser au spectateur qu'il se réfère à un *grammelot* précédemment conçu par lui sur la base des nouvelles du *Décaméron*. Mais, comme il ajoute "e lui ne fa addirittura due storie, dentro", ce "lui" doit forcément être interprété comme se référant à Boccace et le *grammelot* comme précédent le *Décaméron*.⁹⁵ Il est vrai aussi que si l'on considère qu'à d'autres moments de la vidéo Fo prononce le mot *grammelot* au lieu de *fabliau* tout simplement parce qu'il se trompe, nous pouvons bien prendre en considération l'hypothèse d'un lapsus.⁹⁶ Cela n'empêche que, un peu plus loin dans l'enregistrement, lorsqu'il parle du moment où le protagoniste de la narration est nommé pour la première fois, il dit : "Bellissima questa cosa, perché lui dice come si chiama il ragazzo soltanto in quest'occasione".⁹⁷ Mais comme en réalité dans le *Décaméron* le fils de Filippo Balducci n'est jamais appelé par son nom, on est obligé de conclure à une imprécision du dramaturge.

⁹⁵ Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il "Decamerone"*, cit..

⁹⁶ Dans la vidéo, en introduisant la narration de *La parpàja tòpola*, tirée – comme nous l'avons vu – d'un fabliau, Dario Fo dit : "questa chiave è portata dai grammelots... dai grammelots francesi e anche italiani moltissime volte. Ce n'è una, per esempio, deliziosa". Par ailleurs, l'on peut penser que la familiarité que Dario Fo a avec les fabliaux est relative, si l'on considère que dans la première publication de *Fabulazzo osceno* le terme est mal écrit ("Dario aveva tratto un canovaccio da un *fablieux* franco-picaresco, raccolto da Rosanna Brusegan per Einaudi [...] Il *Fabulazzo osceno* è un genere di racconto giullaresco di origine franco-provenzale, nato intorno all'undicesimo secolo, col nome di *Fablieux*"). Cf. Id., *Fabulazzo osceno*, Milano, Edizioni Franca Rame – La Comune, 1982, p.1 et p. 5 (c'est nous qui soulignons). C'est à partir d'une correction faite en 1985 que le terme sera écrit de façon correcte.

⁹⁷ Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il "Decamerone"*, cit..

7. *Une nouvelle nouvelle : La nouvelle 'delle papere' (IV) et la nouvelle de Alibech (III, 10)*

Comme on l'a déjà remarqué, le texte de Fo est divisé en trois parties : la première est tirée de la nouvelle 'delle papere', la deuxième n'est pas tirée du *Décameron* et fonctionne comme une transition, la troisième s'inspire de la partie centrale de la nouvelle du "romito" mais réutilise également le récit *Adamo ed Eva* de *La Bibbia dei villani*.⁹⁸ À la différence de ce qui est fait dans le *Décameron*, Fo raconte l'histoire au présent⁹⁹ pour rendre particulièrement proche du spectateur la nouvelle proposée du point de vue émotionnel, mais sans jamais dissimuler sa nature fictionnelle : utiliser le présent permet de rendre intemporel ce que l'on raconte. Les détails par lesquels Boccaccio contextualise géographiquement et historiquement la nouvelle (Balducci est le nom d'une famille florentine bien connue des contemporains, la montagne où le père amène son fils est le "Monte Asinaio")¹⁰⁰ ne sont pas présents chez Fo, qui n'a pas besoin, en effet, de transmettre à son public le sentiment que les faits racontés ont réellement eu lieu. Pourtant, dans sa narration l'acteur fournit à son tour des détails que l'on ne retrouve pas dans le *Décameron* : la "bellezza straordinaria" de la mère du protagoniste, le jugement moral sur des religieux ("persone oneste, chiare e che non facessero interessi propri"), les soins avec lesquels le père élève son fils ("teme sempre che gli succeda qualche cosa, e sta con questo figlio, cerca di allevarlo per bene, di

⁹⁸ Dans *La Bibbia dei villani* Dario Fo déclare à son public : "A proposito del primo incontro fra Adamo ed Eva e della scoperta del far l'amore, ci siamo ispirati, oltre che alla favola dei villani, a una famosa novella di Boccaccio, conosciuta come: *Poni el diavolo allo inferno*". Cf. Id., *La Bibbia dei villani*, cit., p. 45-46.

⁹⁹ Dans le livre, en revanche, le récit est fait au passé.

¹⁰⁰ Il s'agit du "Monte Senario, ove erano un tempo alcune grotte (cellette) di romiti". Cf. le commentaire dans G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 463 (IV, Introduzione).

insegnargli le cose principali, anche della religione”) les difficultés du garçon qui grandit (“questo ragazzino comincia a venir su forte: è un piccolo selvatico, un animale che se ne va”).¹⁰¹ Il s’agit bien de détails qui font en sorte que le spectateur se sente directement concerné, qu’il ait le sentiment d’assister au déroulement de l’histoire et de connaître la psychologie des personnages.

En ce qui concerne le discours direct, nous pouvons remarquer que Fo suit Boccace dans son choix de ne l’introduire qu’en correspondance du moment où le fils demande à son père d’être amené en ville. Si Fo ne répète pas exactement les phrases prononcées par les personnages de la nouvelle, il suit fidèlement l’emploi du discours direct original, et en amplifie même la portée en rendant l’échange entre père et fils encore plus vivant. Ainsi les réponses du père, qui dans le *Décaméron* se limitent presque toujours à des affirmations essentielles (“Figliuol mio, bassa gli occhi in terra, non le guatare, ch’elle son mala cosa [...] Oimè, figliuol mio [...] taci : elle son mala cosa”),¹⁰² entrent chez Fo dans un dialogue fait d’avertissements un peu confus, de justifications et de demandes de clarifications. Tout cela actualise le dialogue entre père et fils et le transforme en un échange d’égal à égal, sans doute impensable à l’époque de Boccace :

“No! Ma abbassa gli occhi! È pericoloso! Sono esseri che... che... Sono guai! Guai se ti metti di mezzo con loro! Veramente è la rovina! Sono...’ ‘Mordono?’ ‘Ma no! Non c’entra il fatto... non è che mordano. Il fatto è che hanno altri pericoli, altri guai’. ‘Non mi pare! [...] Tu mi stai raccontando una favola. Io ne voglio... io voglio... voglio... Ne portiamo su una ?’”¹⁰³

¹⁰¹ Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il "Decamerone"*, cit.

¹⁰² Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 465 (IV, Introduzione).

¹⁰³ D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il "Decamerone"*, cit..

La deuxième partie de la narration de Fo, comme nous l'avons dit, n'est pas tirée du *Décameron*, mais constitue le trait d'union entre la première et la deuxième nouvelle : elle prépare le changement considérable par rapport à Boccace qui caractérise la dernière partie de la narration, où Fo amplifie l'aspect sentimental d'une relation qui était – dans le *Décameron* – toute centrée sur les sens, sans lien direct avec les sentiments. Dans Boccace les deux nouvelles ont chacune un couple de protagonistes, Filippo Balducci et son fils d'un côté, Alibech et Rustico de l'autre. Chez Fo les fils de Filippo et Rustico – jeunes ermites tous les deux – vont se fondre dans un protagoniste unique. Le dramaturge invente une suite de la première nouvelle incomplète chez Boccace : le jeune homme désobéit à son père et se laisse transporter par son envie de contact et de découverte suscitée par les filles vues dans les rues de Florence ; la fille qu'il aborde lui témoigne un certain intérêt à son tour ; les deux font connaissance d'abord en établissant un contact purement physique,¹⁰⁴ puis ils commencent à se poser des questions réciproques sur leurs expériences de vie, poussés par une attraction sensuelle mais aussi sentimentale qui grandit tout au long du développement de l'histoire, jusqu'à la fin. Fo souligne l'inexpérience de ces jeunes et le fait qu'ils ont encore le monde entier à découvrir ensemble : le jeune homme avoue à la fille qu'il a toujours vécu là où il y a les caves de marbre, celle-ci lui dit qu'elle ne sait même pas ce qu'est le marbre ; elle n'a jamais eu de famille et n'est pas non plus allée à l'école, lui, de son côté, ne sait même pas ce qu'est l'école...¹⁰⁵

Tout cet échange permet au narrateur de réemployer dans la troisième partie de son spectacle la réécriture de la nouvelle III, 10 déjà

¹⁰⁴ Cf. ibidem : “[...] lui si getta, afferra una di queste ragazze – la prima che gli capita –, la butta per aria (è d'una forza incredibile!), la abbraccia, la stringe a sé ecc., e poi... e la bambina... la ragazzina ride, sghignazza – è una cosa incredibile – e poi lo abbraccia a sua volta, e poi corrono qua e là, si inseguono, vanno in mezzo alla folla”.

¹⁰⁵ Voir ibidem.

utilisée dans *Il diario di Eva* et dans *La Bibbia dei villani*. Le spectateur apprend ainsi les prénoms des amoureux, qui se perçoivent comme des êtres spéciaux, uniques : “Adamo ed Eva ! Allora è come se fossimo nati in questo momento ! Noi siamo gli unici due su questa Terra”.¹⁰⁶ L’appétit sexuel devient alors le couronnement de quelque chose de plus grand, mais non moins urgent, de plus élevé, mais non moins instinctif, de plus noble, mais non moins naturel : la position centrale accordée à l’amour rend possible la fusion, dans le personnage d’Adamo, du jeune Filippo Balducci et de Rustico, dont les traits moins positifs ont été gommés (dans le *Décaméron* Rustico trompe Alibech pour pouvoir satisfaire ses désirs et profite de la naïveté de la jeune fille).

La troisième partie de la narration de Fo reprend certains éléments de la nouvelle III, 10 de Boccace, sans cependant en proposer exactement le même contenu. Le parcours suivi par Alibech avant sa rencontre avec Rustico dans le *Décaméron*, est effectué dans *La novella di Adamo ed Eva* par le couple de jeunes en route vers la grotte où Adamo habitait avec son père. En dépit du titre de l’histoire, l’aspect religieux n’est d’ailleurs que très relativement présent dans la narration de Fo, alors que dans Boccace l’argument religieux est à la base de la tromperie organisée par Rustico et de la nouvelle tout entière : le principe qui pousse Alibech dans son aventure est justement sa volonté d’apprendre à servir Dieu et c’est grâce à cette volonté que Rustico arrive à obtenir ce qu’il veut (en renfermant le diable en enfer on rend service à Dieu).¹⁰⁷ Dans l’histoire de Fo, non seulement tous ces renvois à la sphère religieuse sont absents, mais l’évocation même de l’enfer (cruciale pour la réplique finale) n’est pas

¹⁰⁶ Cf. *ibidem*.

¹⁰⁷ Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 446 : “E primieramente con molte parole le mostrò quanto il diavolo fosse nemico di Domenedio, e appresso le diede a intendere che quel servizio che più si poteva far grato a Dio si era rimettere il diavolo in Inferno, nel quale Domenedio l’aveva dannato” (III, 10).

confiée au protagoniste, mais plutôt à un figurant qui – de plus – n’est qu’un fou :

“Si ritrovano in un posto dove ci sono... c’è una montagna completamente forata, ed ogni tanto dentro questi buchi ci sono dei... della gente che vive : pazzi alcuni, alcuni sono eremiti, normali pensatori, e uno in particolare – folle – viene fuori da uno di questi buchi.”¹⁰⁸

C’est ce figurant qui, en prononçant une sorte de remontrance qu’Adamo n’oubliera pas, apporte la clé indispensable au développement de la situation dramatique du nouveau récit de Fo : “Il diavolo ! Tenete lontano il demonio, vestito di bellezza, e quando lo riconoscerete cacciatelo ne lo inferno”.¹⁰⁹ L’importance de cette réprimande pour l’histoire est soulignée par sa mise en relief au moyen d’une sorte d’imitation de la langue italienne du XIV^e siècle, ici et lorsqu’elle sera reprise par Adamo à la fin de l’histoire (“il diavolo, vestuto de bellezza [...] Gittate lu diavolo a l’inferno!”).¹¹⁰ En écoutant cette évocation du diable, Adamo reste interdit et profite de la remontrance pour déclarer à la jeune fille qu’il la trouve belle (“forse può essere anche in me il diavolo, [ma] è più facile che sia in te, fatto di bellezza”).¹¹¹ La réprimande inspire donc un amour qui n’est pas dicté par la soif de la possession sexuelle mais par une instinctive et réciproque attraction sentimentale, par l’attrait du jeu innocent (“si mettono a dormire uno vicino all’altro, senza problemi. Poi al mattino si alzano, c’è il sole, giocano. A un certo punto si prendono uno con l’altro in braccio, e si capovolgono”).¹¹² Dès qu’Adamo perçoit un changement soudain et incontrôlable en lui, il ressent le besoin d’éloigner la jeune fille,

¹⁰⁸ D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit..

¹⁰⁹ Cf. *ibidem*.

¹¹⁰ Cf. *ibidem*.

¹¹¹ Cf. *ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

source de ce changement (“a un certo punto lui, lui sente qualcosa che non va fremere, prende la ragazza e la butta via”).¹¹³ Ce geste marque toute la différence qu’il y a entre le protagoniste de Fo et le Rustico de Boccace, lequel met délibérément en oeuvre une stratégie pour tromper la jeune fille ingénue et satisfaire ainsi ses propres désirs charnels. Bien au contraire, sans avoir pleinement conscience de ce qui est en train de lui arriver, Adamo essaye de fuir la tentation qu’il associe au démon en interposant entre la jeune fille et lui des obstacles matériels (“va dentro la caverna, chiude con dei pali, dentro”) et en lui défendant de s’approcher (“Stai lí! [...] Non venire vicino!”).¹¹⁴ Adamo ne vainc ses réticences que par peur de perdre sa belle :

“C’è una tempesta che sale, l’ira di Dio viene giù, anche la grandine, e lui niente : sempre dentro. Poi, a un certo punto, si affaccia e vede lei che è ferma, bloccata, non si muove più. Allora va fuori, la prende, l’abbraccia, la strofina, la porta dentro, cerca... accende un fuoco, e poi... e poi cerca di scaldarla, e poi... e poi la stringe, la bacia, gli grida ‘Eva! Eva!’”¹¹⁵

C’est à ce point que le lien entre l’amour et l’attraction physique apparaît au grand jour. Dans ses répliques finales l’histoire de Fo – qui s’était bien éloignée de la nouvelle de Boccace – se rapproche dans une certaine mesure de sa source, en évoquant d’abord l’enfer là où la jeune fille sent “un bruciare dentro che tu non hai idea”, puis dans sa conclusion : “Tu hai l’inferno, io ho il demonio... Allora aveva ragione : ‘Gittate lu diavolo a l’inferno!’. E gettiamolo questo infern... questo diavolo!”¹¹⁶ Et encore une fois l’auteur souligne l’unité entre l’aspect sentimental et l’aspect corporel (“io sento il tuo odore, e la tua risata, e

¹¹³ Cf. *ibidem*.

¹¹⁴ Cf. *ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Cf. *ibidem*.

vedo i tuoi occhi e la tua gioia”),¹¹⁷ unité naturelle, incontestable, incontournable.

C’est là le message principal que Dario Fo veut faire passer à son public. Et c’est là que l’on redécouvre son engagement: un engagement en faveur d’une vision de la femme qui est libre de toute association d’idée avec la convoitise et la luxure. Cette interprétation nous semble confirmée par ce que l’auteur disait dans *La Bibbia dei villani* :

“Come in altre storie di altre religioni, la prima donna, nel nostro caso Eva, viene sempre accusata di esser causa di sciagure [...] Ma nelle storie della Bibbia dei villani Eva ha ben altro ruolo: non è il simbolo della scellerataggine, della lascivia e del peccato, anzi. È lei che mostra gran saggezza nel raccontare e commentare la sua venuta in ‘dell’ onovèrso mónno’, nello scoprire con ironia il suo corpo [...] Ed è ancora lei che per prima scopre l’amore e lo insegna ad Adamo, allocchito e imbranato.”¹¹⁸

La femme que Fo nous présente ici, accepte sa sexualité pour ce qu’elle est : un élément tout à fait naturel, qu’il n’y a pas lieu de dissimuler à cause d’une vision perverse de la société machiste, dont il ne faut pas avoir honte, et qu’il ne s’agit pas non plus d’utiliser comme marchandise d’échange ou comme instrument de pouvoir (comme c’est souvent le cas dans le *Décameron*). La sexualité et l’amour constituent un couple indissociable, où le premier élément apporte au second de la matérialité et lui ôte son caractère purement spirituel, et où l’amour confère à la sexualité une certaine dignité en la purifiant de son caractère de perversion.

¹¹⁷ Cf. ibidem.

¹¹⁸ Id., *La Bibbia dei villani*, cit., p. 45. En effet, dans *La Bibbia dei villani* c’est Eve qui raconte son histoire et celle d’Adam, c’est son point de vue qui est pris en considération. Au niveau du texte, le passage de la première personne du singulier à la troisième (rendue indispensable par l’insertion de ce récit dans l’ouvrage sur Boccace) constitue, d’ailleurs, le changement le plus important (se repercutant presque dans l’intégrité des quelques modifications subies dans le passage entre la publication de 1996 et celle de 2011).

8. Conclusion

La place occupé par l'amour dans cette réécriture des nouvelles du *Décaméron* est centrale dans plusieurs des exemples mentionnés, comme nous l'avons vu, et elle ne se limite pas à *La novella di Adamo ed Eva*. Souvent associé à la sexualité, l'aspect sentimental arrive à surmonter l'opposition amour-chair qui constitue assez fréquemment la base d'une conception machiste des relations entre les sexes. Cela contribue à évoquer une société où la suprématie du plus fort n'est pas évidente, une société où la ruse existe, bien sûr, mais ne triomphe pas forcément des bons sentiments : une société qui diffère de celle qui ressort du chef-d'œuvre de Boccace. C'est dans ce cadre qu'il faut voir aussi les choix de Fo caractérisant son travail sur le *Décaméron* : les modifications apportées aux nouvelles de Boccace ainsi que l'insertion de nombreux passages ou récits tout entiers permettent souvent au candide de prendre une sorte de revanche, comme nous l'avons vu dans *La parpàja tòpola*, mais aussi dans *La beffa a Calandrino* et surtout dans *La moglie cavalla*. Même dans ces cas-là, prévaut la foi dans une humanité qui n'opère pas une nette séparation entre amour et sexe, qui dans ses expériences les plus intimes n'oublie pas le respect pour l'autre.

Avec *Mistero buffo* et d'autres "giullarate" Fo dénonçait surtout la souffrance des exploités, des vilains, leur mystification par les intellectuels de la bourgeoisie au détriment de la pleine dignité de la culture populaire. En revanche, par la réécriture de ces quelques nouvelles du *Décaméron* que nous avons prise en considération, il semble vouloir mettre en lumière l'importance de l'amour et sa puissance bouleversante, capable de renverser les coutumes et les règles d'une société machiste médiévale (celle du Moyen Âge, mais aussi celle d'aujourd'hui).

Nous avons vu que Dario Fo opère cette transformation en mélangeant les récits racontés par Boccace entre eux, ainsi qu'avec leurs antécédents, avec des anecdotes de la vie réelle, des événements historiques, ou bien avec les fruits de son imagination. La matière narrative des nouvelles-source subit des transformations importantes à travers la modification stylistique, rythmique et parfois thématique des ses éléments. C'est avant tout en tant que lecteur, prenant part à une relation dynamique avec le texte-source et son auteur, que Fo fonde les prémisses de sa réécriture. Il s'introduit, comme Youri Lotman dirait, dans "l'effet de jeu" présent dans les textes de Boccace comme dans tout autre texte – en réalité jamais figé – pour les interpréter d'abord et pour les recréer ensuite. C'est ainsi qu'il transforme le message de Boccace (ses textes, avec leurs règles implicites, leurs buts, leurs rythmes, etc.) pour l'adapter à son propre art, à son public, à ses visés, à son siècle. En réécrivant ces récits, il les froisse, les déchire et les recoud, les organise en d'autres scénarios et les raconte en utilisant d'autres codes linguistiques, ses pseudo-dialectes. Bref, il les révolutionne. Nous pouvons d'ailleurs affirmer que ce procédé avait été largement utilisé par l'auteur du *Décameron* lui-même, qui – à son tour – avait incorporé dans son ouvrage un nombre considérable des contes qui circulaient à son époque en les mêlant, en les transformant, en y ajoutant des éléments tirés de la chronique. Il n'y a là rien d'étonnant, l'art étant très souvent à la base de nouvelles créations. Les textes lus sont bien souvent à la base de nouveaux textes. C'est ainsi que "le système modélisant secondaire de type artistique construit son système de référents qui n'est pas une copie mais un modèle du monde des référents dans la signification linguistique générale".¹¹⁹ Mais si – en règle générale – à toute époque l'art emprunte à l'art, il faut quand même souligner qu'au Moyen Âge la

¹¹⁹ Cf. Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, cit., p. 85.

conception de propriété littéraire étant inexistante ou presque, la reproduction et la réécriture de textes d'autrui étaient pratiquées bien souvent sans besoin de citer ses sources. L'usage 'désinvolte' que Dario Fo fait de sources différentes et mélangées, associé au réemploi et à l'instabilité de ses propres textes,¹²⁰ se rapproche dans une certaine mesure d'une pratique médiévale et d'une idée non figée du texte. Un élément de plus qui lie le jongleur du XX^e siècle à celui du Moyen Âge.

¹²⁰ Voir C. Susa, "*Mistero buffo*" (1969). *Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico*, cit., p. 199.