

parables pour saisir les fondements mythiques des motifs merveilleux attestés au Moyen Âge : leur signification spirituelle (pas nécessairement « religieuse ») et ontologique dans la perspective d'un messianisme bien incarné par Lancelot. D'autres affirmations de X. L. Salvador ne laissent pas de surprendre. Chrétien ne présente nullement l'épée géante formant le pont comme celle de Lancelot (p. 18). Le mot « pontife » aurait été peu employé au Moyen Âge (p. 19) ; c'est peut-être vrai pour le français mais certainement pas pour le latin puisque *pontifex* est le titre ordinaire du pape ! La légende du pontife saint Bénézet, constructeur du pont d'Avignon, méritait d'être (au moins) citée (voir l'article « Saint Bénézet et le Pont d'Avignon » paru dans D. James-Raoul et C. Thomasset (éds), *Les Ponts au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 59-70). Ce serait Grégoire qui aurait introduit Zarathoustra dans le christianisme (p. 53). Affirmation légère qui fait peu de cas de tous les récits commodément rassemblés par A. Micha, *Voyages dans l'au-delà d'après les textes médiévaux (IV^e-XIII^e siècles)* (Paris, Klincksieck, 1992), ainsi que la grande étude de C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine : VIII^e-XIII^e siècles* (Rome, École française de Rome, 1994). Les médiévaux ne savent de Zarathoustra que ce qu'en dit Pline au livre VII de son *Histoire naturelle*. C'est tout. Il n'est pas du tout démontré (loin de là !) qu'ils faisaient un lien direct entre Zarathoustra et le Pont Tchinvat ou l'inverse ! L'absence du nom (même déformé) de Zoroastre dans l'onomastique des récits médiévaux est quand même un indice inquiétant à cet égard. Pour conclure, le comparatisme en matière d'histoire des religions est une affaire délicate qui exige des mises en perspective anthropologiques et mythologiques, une distance critique par rapport à des sources médiévales et antiques souvent très fragiles pour ne pas dire évanescentes, et surtout une bonne connaissance de la « grammaire » comparée, autant de qualités dont cet ouvrage nous semble insuffisamment doté. En revanche, il faut remercier et féliciter l'auteur de penser l'imaginaire dans la longue durée des cultures et des civilisations, et de redonner ainsi aux textes médiévaux une profondeur et une richesse qu'on leur dénie trop souvent.

Philippe WALTER

Antonio SCUDERI, *Dario Fo : Framing, Festival and the Folkloric Imagination*, Lanham / Boulder / New York / Toronto, Lexington Books, 2011, 148 p.

S'il est un genre où les recherches sur l'imaginaire doivent encore plus nettement affirmer leur présence, c'est bien le théâtre. Parmi les dramaturges contemporains, Dario Fo fait explicitement appel à des formes populaires de théâtre, celles d'Italie mais aussi plus généralement celles de toute l'Europe. Sa lecture de Gramsci l'a orienté vers la culture théâtrale du peuple, puisant davantage dans les rites calendaires (en particulier, le *mythos* de Carnaval) que dans la tradition d'un théâtre

savant fondé sur la seule culture du *logos* « bourgeois » (ce même théâtre de mots que dénonçait par ailleurs Antonin Artaud). La présente étude tient compte de cette orientation revendiquée par le dramaturge lui-même et analyse son théâtre dans cette perspective. C'est ce que l'auteur appelle un « cadrage » (*framing*) qui conditionne l'interprétation des pièces. L'ouvrage donne un utile aperçu historique et anthropologique du carnaval européen, en se concentrant sur les thèmes et motifs récurrents du théâtre de Fo. Ce contexte est capital pour comprendre comment, dans les années 1960, Fo établit un cadre carnavalesque subversif. Il s'identifie alors au jongleur médiéval (*giullare*) présidant à un carnaval théâtral assimilable à l'anarchie. Au fil du temps, avec la répétition de thèmes et motifs s'établit ainsi tout un *cadre thématique* pertinent pour l'interprétation de son œuvre. Cette permanence des thèmes carnavalesques dans la longue durée est garante de la présence d'archétypes de l'imaginaire où mythes et rites ancestraux redynamisent l'invention dramaturgique. La présence d'éléments grotesques et zoomorphes de la mythologie préhistorique de Carnaval avait déjà influencé les masques de la commedia dell'arte. Elle se perpétue chez Fo, témoignant ainsi de la constance d'une culture du rire imprimant sa marque sur le message idéologique des pièces. L'étude se termine par l'étude de l'identification de Fo à saint François d'Assise dont on ne soulignera jamais assez le radicalisme spirituel qui indisposa profondément la hiérarchie ecclésiastique du Moyen Âge comme Fo irrita à la fois le gouvernement italien et la Papauté. Fo fait ainsi l'apologie du pouvoir du rire et d'un langage libéré dans des propos que n'aurait pas reniés Rabelais :

Mao disait : « sans foi, toujours dans le doute, non pas seulement pour détruire mais pour construire. Parce que c'est dans la raison que réside notre seule foi. » Et nous sommes convaincus que c'est dans le rire, dans le grotesque de la satire que réside la plus grande expression du doute, le plus important support de la raison. C'est pour cela que, comme moyen-instrument de notre travail de comédiens au service de la lutte des classes, nous avons choisi la farce, qui est la forme théâtrale inventée par le peuple pour « tailler avec une langue ardente et inexorable [le gros sac de] purin putride sur lequel le pouvoir est vautré ». Ce sac putride, c'est la culture de la bourgeoisie¹.

Philippe WALTER

1. Laetitia Dumont-Lewi, « Rire de spectateur, rire d'électeur : Dario Fo vs Silvio Berlusconi », *La Clé des langues* (Lyon : ENS Lyon / DGESCO), mars 2012, mis à jour le 18 mai 2012, <<http://cle.ens-lyon.fr/italien/rire-de-spectateur-rire-d-electeur-dario-fo-vs-silvio-berlusconi-143705>> (consulté le 5 février 2014).