

Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Théâtres du Monde, Association de Recherche Internationales sur les Arts du Spectacle, 2011, Théâtres du Monde, Le vrai et le faux au théâtre (21), pp.195-212. hal-02554504

HAL Id: hal-02554504

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02554504>

Submitted on 25 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame

Le terme “information” évoque l’actualité et ses moyens de diffusion : principalement les journaux, la radio, la télévision. Une information filtrée par la source dont elle émane, résultant d’une sélection motivée par des contraintes d’espace et de temps et gouvernée par un point de vue individuel ou de groupe, qu’il soit politique, religieux ou social. Le même événement est présenté différemment par les périodiques de gauche ou de droite, voire signalé par les uns et occulté par les autres. Quant à la télévision, le média le plus suivi par l’ensemble de la population, en Italie elle a toujours subi le contrôle de l’État, qu’il s’agisse de la Démocratie chrétienne d’abord, puis, en partie, de Silvio Berlusconi.

L’information nous est également apportée par la culture, celle que l’on reçoit à l’école et au catéchisme, et celle que nous cherchons nous-mêmes par nos lectures ou par les spectacles que nous allons voir, qu’il s’agisse de cinéma, de conférences ou de théâtre. Or le théâtre – notamment celui que l’on qualifie d’“engagé” – est à la fois une source d’information et de contre-information. Celui de Dario Fo et Franca Rame¹ est un théâtre de contre-information ; mais loin de proposer uniquement des “contre-démonstrations”, il se donne aussi pour vocation d’“enfoncer le clou”, d’apporter une surenchère d’information qui aura, au final, l’effet d’une contre-information, car elle suscitera des réactions de la part du public. Contre-informer, c’est aussi informer, c’est rétablir une vérité qui a été travestie ou occultée par les médias et les institutions, c’est-à-dire, dans le sillage de l’idéologie du couple Fo-Rame, par l’appareil d’État.

Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame étant un théâtre à thèse, toute la parabole de la carrière du couple est liée à une volonté d’information/contre-information. Rappelons² en effet que leur première période d’activité théâtrale (1959-1967) s’est déroulée dans le cadre institutionnel de l’ETI (Ente Teatrale Italiano), celui du théâtre dit “bourgeois” (leurs comédies ont débuté au théâtre Odéon de Milan). Cette période s’est achevée sur une rupture et l’ouverture d’un deuxième temps, celui d’un théâtre politique populaire lié à la lutte des classes, d’abord celui de l’« Associazione Nuova Scena » (Association Nouvelle Scène), associée aux partis de gauche (1968-70), puis celui, délibérément militant, de « La Comune » (La Commune, 1970-73) – rupture motivée par le désir d’entretenir un autre public. « Nous en avons assez d’être les bouffons de la bourgeoisie, à qui nos critiques faisaient l’effet d’un alka-seltzer, nous avons décidé d’être les bouffons du prolétariat »³, déclare Dario Fo. « Nous voulions mettre notre travail au service du mouvement de classe [...]. Nous étions décidés à contribuer au mouvement, à être présents, à collaborer aux luttes à la première personne. À

¹ Il n’existe toujours pas, à l’heure actuelle, d’ouvrage écrit en français sur le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. C’est pourquoi nous signalons l’excellent numéro de la revue *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, paru en mars 2010, qui leur est tout entier consacré (*Dario Fo*, 104 pages). D’autre part est disponible, dans la traduction de Dominique Vittoz, une longue conversation de Fo avec la journaliste Giuseppina Manin : Dario Fo, *Le monde selon Fo : conversations avec Giuseppina Manin*, Paris, Fayard, 2008, 201 p.

² Nous renvoyons pour cela à la première étude que nous avons publiée dans le n°1 de *Théâtres du Monde (L’homme en son théâtre)* en 1991 : *Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo*, pp. 103-120. Voir aussi, plus récemment, notre article *Dario Fo auteur-jongleur*, dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, cit., pp. 35-40.

³ Toutes les traductions figurant dans ces pages nous appartiennent.

être en somme des militants révolutionnaires »⁴. Le retour au circuit institutionnel, à compter de 1974, s'opère pour des raisons analogues : un désir d'élargir l'information. Franca Rame explique : « Je me suis rendu compte qu'en tournant le dos au théâtre dit bourgeois nous ignorions une partie des spectateurs qui ne serait jamais venue au stade ou sous un chapiteau mais qui avait néanmoins le droit d'être divertie, de rire, et, en même temps de voir comment nous gérons certains problèmes »⁵.

Le but, maintes fois rappelé par Fo dans les prologues à ses spectacles ou au cours d'interviews, est celui de « spalancare il cervello alla gente » – ouvrir grand le cerveau des gens – par le biais d'informations véhiculées par le canal du grotesque et du rire. Soulignons enfin que les textes du couple sont par excellence des « textes mobiles » qui, avant d'être publiés, ont évolué au fil de la chronique quotidienne et qui, même après leur publication, continuent à se transformer, adaptés aux nouveaux contextes à l'intérieur desquels les pièces sont représentées.

Un théâtre de contre-information

Du début à la fin de leur carrière, Dario Fo et Franca Rame ont traité, de façon légère ou appuyée, les problèmes de société liés au système politique et économique national et international, dénonçant les dérives, les dangers, les dessous de la réalité de surface. Il ont visé, pour ne citer que quelques exemples, les lourdeurs et les absurdités de la bureaucratie dans *Gli arcangeli non giocano a flipper* (*Les archanges ne jouent pas au flipper*, 1959)⁶, la spéculation immobilière avec *Chi ruba un piede è felice in amore* (*Qui vole un pied est heureux en amour*, 1961) ou *Settimo : ruba un po' meno* (*Septième : vole un peu moins*, 1964), les conditions de travail en usine ou l'esclavagisme du travail à domicile dans *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (*Tu peux bien m'attacher, je vais tout casser quand même*, 1969), les difficultés des familles ouvrières à joindre les deux bouts dans *Non si paga ! Non si paga !* (*Faut pas payer*, 1974), la position inférieure dans laquelle la femme est maintenue dans *Tutta casa letto e chiesa* (*Récits de femmes*, 1977), jusqu'à l'impasse dans laquelle se trouvent aujourd'hui bien des femmes "libérées" mais seules, avec *Una giornata qualunque* (*Une journée quelconque*, 1986) ou *Grasso è bello* (*C'est bien d'être grosse*, 1991)⁷.

Mais ils se sont surtout distingués en opposant aux informations diffusées par les médias une contre-information démentant les nouvelles officielles, notamment au cours des années 1969-73. L'exemple le plus célèbre est celui de *Morte accidentale di un anarchico* (*Mort accidentelle d'un anarchiste*, 1970), représenté en décembre 1970, à l'occasion du premier anniversaire de la tragédie de Piazza Fontana (12 décembre 1969)⁸. La pièce est centrée sur

⁴ Dario Fo, cité par Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milan, Feltrinelli, 1977, p. 116.

⁵ Franca Rame citée par Luciana D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Florence, Franco Cesati editore, 2009, p. 192.

⁶ Bien des pièces du couple n'ont pas connu de traduction française. C'est pourquoi, sauf pour la plus célèbre des pièces de Fo, *Mort accidentelle d'un anarchiste* (et pour les *Récits de femmes* de Franca Rame), nous faisons le choix, tout au long de cet article, de donner d'abord les titres en italien, puis de proposer entre parenthèses une traduction aussi proche que possible de l'original.

⁷ Concernant les femmes, cf. notre article, publié dans le n° 11 de *Théâtres du monde* (*La parole, le silence et le cri*) : *Paroles de femmes - Monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo)*, 2001, pp. 233-254.

⁸ Rappelons brièvement les faits. Le 12 décembre 1969, à Milan, au cœur d'une ville plongée dans les préparatifs d'un Noël tout proche, un vendredi à 16h30, une bombe meurtrière explose sous la coupole centrale de la Banque de l'Agriculture située Piazza Fontana, faisant seize morts et plus de quatre-vingt blessés. Ce drame est le point culminant d'une série d'attentats terroristes qui frappent l'Italie depuis plusieurs mois. Nous sommes à

un épisode précis : la mort de l'anarchiste Giuseppe Pinelli, tombé de la fenêtre du quatrième étage alors qu'il subissait un interrogatoire dans le bureau du commissaire Luigi Calabresi. Rappelons en effet que l'enquête lancée pour découvrir les poseurs de la bombe inculpa aussitôt les anarchistes, alors que – bien des intellectuels l'avaient compris d'entrée, et les enquêtes menées ensuite par des hommes de bonne volonté l'ont démontré – les vrais coupables étaient à chercher du côté des néo-fascistes, pilotés par l'État lui-même dans ce qu'il est convenu d'appeler « la stratégie de la tension »⁹. Le soir même, Giuseppe Pinelli est arrêté ; quarante-huit heures après, il tombe “accidentellement” de la fenêtre du commissariat. La pièce de Fo est une contre-enquête, menée par un maniaque des travestissements qui se déclare d'abord juge de la cour de cassation, puis haut gradé de l'armée, enfin évêque, soit les représentants des trois catégories complices dans la tragédie de Piazza Fontana, la Justice, l'Armée et l'Église. L'extravagant enquêteur non seulement démontre la fausseté des déclarations diffusées par la presse, mais prétend être mandaté par Rome pour aider le commissaire et ses acolytes à inventer une explication plus crédible ; ce faisant, il expose ouvertement la thèse de Fo¹⁰ sur la question. Il est secondé, dans la dernière partie de la pièce, par une journaliste engagée avide de vérité, laquelle... ne pourra pas diffuser les précieuses informations, l'identité du prétendu juge-capitaine-évêque ayant été levée (un fou) et tout son travail d'investigation déclaré invalide – une situation qui reproduit celle dans laquelle se sont retrouvés ceux qui ont tenté de faire reconnaître « le vrai » contre « le faux » imposé par l'État. Cette contre-enquête, Dario Fo la réitère l'année suivante avec le spectacle *Pum, pum ! Chi è ? La polizia ! (Poum, poum ! Qui est-ce ? La police !*, 1971), puis – car l'enquête officielle traîne en longueur pendant des lustres – avec *Marino libero ! Marino è innocente ! (Liberté pour Marino ! Marino est innocent !*, 1998).

En 1981, avec *Claxon, trombette e pernacchi (Claxons, trompettes et bruits obscènes)*, c'est à nouveau l'actualité qui est mise en scène, avec ses enlèvements de personnalités importantes, l'usage abusif des “repentis” dans le démantèlement des réseaux terroristes ou mafieux et les licenciements aux usines Mirafiori de Fiat. Le but du spectacle est d'affirmer (de dénoncer) la suprématie du pouvoir économique sur le pouvoir politique. Fo imagine en effet que le patron de la Fiat, Giovanni Agnelli, est enlevé par des terroristes, puis, à la suite d'une série d'événements et de quiproquos, jouit de sa position de présumé prisonnier pour faire du chantage au membres du gouvernement : l'occasion pour Fo de dénoncer le consentement des représentants de l'État (et des services secrets américains) dans le meurtre d'Aldo Moro (1978), pour la libération duquel rien ne fut fait¹¹, alors que dans la fiction de la pièce tous se prodiguent pour sauver Agnelli.

Le théâtre du couple Fo-Rame s'implique également dans la situation internationale de manière directe avec des spectacles comme *La Signora è da buttare (La Dame est à jeter*, 1967), axé sur les États-Unis (représentés par la Dame), *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente (Je préférerais mourir dès ce soir si je devais*

la fin des années 60, une période ponctuée de conflits sociaux et de mouvements universitaires et ouvriers, à tel point que l'automne 1969 fut appelé « *autunno caldo* » (automne chaud).

⁹ Sur cette période douloureuse pour l'Italie, cf. Guido Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Turin, Einaudi, 2009, 301 p.

¹⁰ Et non seulement de Fo. Pasolini aussi, pour ne citer que lui, réagit violemment, avec le célèbre « *Io so* », véritable « *J'accuse* » adressé à l'État. Sur trois réactions d'intellectuels à l'attentat de Piazza Fontana, je me permets de renvoyer à ma contribution : *L'attentat de Piazza Fontana (12 décembre 1969). Paroles de Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Giorgio Boatti*, in *Violences d'État et paroles libératrices*, Paris, Indigo, 2006, pp. 365-378.

¹¹ Rappelons en effet que Aldo Moro avait été l'artisan d'un rapprochement entre Démocratie chrétienne et partis de gauche, afin de mettre fin au terrorisme qui valut aux années 70 le surnom d'« années de plomb ». Les États-Unis (et le Vatican) ne pouvaient l'accepter : d'où, sinon un pilotage de l'enlèvement (comme certains l'avancent), du moins la décision de ne rien faire pour que Moro soit libéré, et donc de ne pas céder aux propositions d'échange des Brigades rouges.

penser que cela n'a servi à rien, 1967) et *Fedayn* (1972), sur la résistance palestinienne, ou *Guerra di popolo in Cile* (*Guerre de peuple au Chili*, 1973), sur le meurtre du président Allende et la prise du pouvoir par Pinochet. Une situation internationale qui va au-delà de la pure et simple politique et qui, gouvernée par l'argent, a des retombées locales au niveau social. Dans des spectacles comme *La marijuana della mamma è la più bella* (*La marijuana de maman est la plus belle*, 1976), *L'eroina* (*L'héroïne*, 1991) ou *Il Papa e la strega* (*Le Pape et la sorcière*, 1989), le couple dénonce les énormes trafics financiers gravitant autour du commerce de la drogue, dont généralement on parle trop peu, car il est plus simple de stigmatiser les jeunes victimes de toxicomanie. Dans *Zitti ! Stiamo precipitando !* (*Taisez-vous ! C'est la débandade !* 1990), écrit à l'occasion de la Guerre du Golfe, le pétrole et la vente des armes qui y est liée sont dans la ligne de mire : Fo imagine qu'une savante illuminée a trouvé le secret du moteur qui fonctionnera sans essence, mais que les ingénieurs à qui elle expose sa découverte la traitent de folle en raison de l'écroulement du commerce du pétrole qui en découlera et veulent détruire sa grande belle invention.

D'une manière générale, c'est l'implication de tout le système institutionnel dans les spéculations et les intrigues qui est dénoncé, comme le démontrent deux spectacles de structure fort différente mais de titre identique : *Settimo : ruba un po' meno* (1965) et *Settimo : ruba un po' meno n°2* (*Septième : vole un peu moins n°2*, 1993). Le titre fait référence au septième des commandements de Dieu – tu ne voleras point – détourné ici de façon ironique. La première comédie, nous l'avons signalé plus haut, a pour point de départ la spéculation immobilière, mais bien vite nous remontons des filières qui impliquent tout l'appareil d'État, Armée et Église comprises. Le scandale, au final, n'éclatera pas car le haut personnage à qui les précieux papiers compromettants ont été remis s'emporte violemment contre les "déments" qui veulent faire « tout sauter » et brûle la liasse de preuves, tandis que les découvreurs de la vérité, lobotomisés de force, deviennent inoffensifs. En 1965 ces accusations sont graves mais, dans le contexte de la carrière encore "bourgeoise" de Fo, elles demeurent imprécises – même si la spéculation immobilière est une triste réalité de l'époque. En revanche, dans la pièce homonyme de 1993 tout est clairement exposé, noms et chiffres effarants à l'appui. Ce dernier spectacle n'a pas la structure traditionnelle d'une comédie, c'est un long et magistral show de Franca Rame issu des scandales dérivés de l'opération « Mani pulite » (Mains propres, 1992-1993) qui dévoila la gigantesque corruption gangrenant l'État et ses institutions et conduisit à la dissolution des principaux partis politiques. Franca Rame, loin de prendre le contre-pied des informations diffusées par les médias, s'en donne à cœur joie à renchérir la dose, sans rien inventer, présentant des informations précises, fruits d'opiniâtres recherches¹². Et le résultat est accablant.

La contre-information consiste aussi à contester les leçons dispensées à l'école et au catéchisme. C'est par cette voie que Fo a débuté dans le monde du spectacle, avec l'émission radiophonique du « Poer nano », où il racontait à sa façon des histoires scolaires ou bibliques bien connues (un Caïn bon bougre, un Isaac refusant de se laisser égorger), ou avec des spectacles dérivés du genre de la revue comme *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*, 1953), dont le jeu déclaré consistait à mettre le doigt dans l'œil à l'histoire officielle telle que la racontent les manuels scolaires, de tourner en dérision les grands mythes nationaux, de jouer sur le paradoxe, de rompre avec le conformisme¹³.

¹² Il n'existe pas de texte publié de ce magistral spectacle. Par bonheur, les éditions Fabbri (Milan) ont gravé un DVD.

¹³ Sur un aspect de la carrière de Fo à la radio et au théâtre, en relation avec le renversement de l'Histoire traditionnelle, cf. ma contribution au colloque organisé à l'Université d'Aix-en-Provence en mars 2010 sur le thème de « l'envers du Risorgimento » : *Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 50)*, in

Le but d'un spectacle tel que *Mistero Buffo* (*Mystère Bouffe*, 1969) lorsque Fo le conçut était de rendre au peuple la culture qui lui avait été volée. C'est le sens du monologue qui, à l'origine, ouvrait le spectacle, où l'auteur-jongleur, après avoir exposé ce qu'était un « mystère » et indiqué qu'il faut y voir les origines du théâtre, un théâtre populaire, faisait une explication de texte à sa façon, démontrant de façon habile et convaincante que le poème *Rosa fresca aulentissima* (*Fraîche rose odorante*), traditionnellement attribué à un poète médiéval aristocratique au nom éthéré de Cielo d'Alcamo, était en réalité l'œuvre très populaire d'un jongleur nommé « Ciullo d'Alcamo » – le farceur nom d'artiste “ciullo” désignant le sexe masculin – et que le texte n'avait rien d'élevé mais narrait la “drague” d'une rustique fille de la campagne par un gabelou. Toute la suite du spectacle est composée de réécritures de textes de jongleurs narrant des reprises populaires d'épisodes sacrés où temps biblique, temps médiéval et temps contemporain se mêlent ou se superposent. Le succès de *Mistero Buffo* invita à des prolongements ; d'où une série de nouveaux monologues dont le titre, *La Bibbia dei villani* (*La Bible des vilains*), souligne que le catéchisme des pauvres n'est pas celui des riches.

En effet tout *Mistero Buffo* tend à démontrer que le catéchisme, tel qu'il est enseigné, a été fabriqué par les classes privilégiées qui se sont accaparé un Dieu tout-puissant garant de la hiérarchie, comme l'illustre le célèbre récit de *La naissance du vilain*. Rappelons-en la teneur : un jour l'homme, fatigué de travailler la terre, a demandé au créateur de lui procurer de l'aide ; pour le contenter, Dieu, voyant passer un âne, l'a fécondé d'un geste de la main ; l'animal, au bout de neuf mois, par un pet sonore a donné naissance « au vilain tout puant », lequel, d'entrée, a dû entendre, prononcée par l'ange du Seigneur, la longue liste des tâches pour lesquelles il a été créé. Le vilain, en effet, ne mérite aucun égard : il n'a pas d'âme puisqu'il est né du pet d'un âne ! Mais si les riches ont Dieu de leur côté, les pauvres ont le Christ pour eux, comme en témoigne un autre récit célèbre de *Mistero Buffo*, *La naissance du jongleur*. L'histoire est celle d'un paysan courageux qui, après avoir mis en valeur une terre dont personne ne voulait, vit le seigneur de la région la revendiquer de force au point de tout détruire et de violer sa femme ; seul et réduit à la misère le malheureux allait se pendre quand le Christ passa par là et l'invita à aller parler, raconter son histoire, et lui fit don d'une langue acérée comme un couteau, habile à percer les baudruches que sont les maîtres despotiques. Une lutte des classes transposée dans l'autre monde, en somme, une manière de contester un système hiérarchique depuis toujours attribué à la volonté divine.

Enfin, Dario Fo se plaît, contre l'histoire officielle, à souligner le côté obscur de grands personnages historiques, et à accentuer au contraire le côté humain de figures que l'autorité a « volées » au peuple en les idéalisant. Dans *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (*Isabelle, trois caravelles et un charlatan*, 1963), Christophe Colomb est un raconteur de sornettes qui trompe le couple royal de Castille, un ambitieux qui rêve d'obtenir le titre de vice-roi des Indes et de s'enrichir. Bien des années après, en 1992, à l'occasion des cérémonies colombiennes célébrant les cinq cents ans de la découverte de l'Amérique, Fo choisit de raconter l'épopée américaine d'un obscur matelot de Colomb, Johan Padan, devenu défenseur des Indiens contre la sauvagerie des Espagnols¹⁴. Plus tard, c'est à la figure de saint François d'Assise que le couple s'intéresse. Dans le prologue, Fo a soin d'affirmer que le Francesco qu'il offrira n'est pas celui, fabriqué par l'Église, dont Bonaventura da Bagnoreggio a sur commande écrit la légende (et que Giotto a représenté dans le célèbre cycle de fresques de la Basilique d'Assise), mais le fruit de nombreux récits qu'il a lus et d'intuitions personnelles.

Italie, revue aixoise d'études italiennes, n°15, 2011, pp. 175-199 ; en ligne sur le site www.revues.org deux ans après la parution papier.

¹⁴ Sur ce spectacle, cf. notre article, publié dans le n°7 de *Théâtres du Monde* (*Théâtre[s] engagé[s]*) : *Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : “Histoire du tigre” et “Johan Padan à la découverte des Amériques”*, 1997, pp. 187-197.

En somme, qu'il s'agisse de chronique quotidienne, de culture scolaire ou d'éducation religieuse, Dario Fo et Franca Rame, du début à la fin de leur carrière, ont constamment nourri le souci de briser l'image fabriquée et imposée par les médias ou la culture officielle et d'en proposer une autre, considérant que la vérité communément partagée était fausse ou incomplète.

Faire joyeusement passer information et contre-information

Un théâtre engagé, étroitement lié à l'actualité, traitant de thèmes liés à la politique et aux problèmes de société, un théâtre qui se veut didactique, qui puise dans les pages bibliques ou les vieux textes du Moyen Âge... voilà une thématique qui risque d'être austère, voire rébarbative, le spectateur en puissance s'attend à des discours pesants... Or le théâtre de Dario Fo et Franca Rame offre tout le contraire, car le couple a l'art de faire passer son message par le biais du divertissement, déclenchant le plus souvent chez le spectateur un rire à la fois complice et rageur¹⁵. Fo utilise pour sa part « la sghignazzata », terme que l'on traduit imparfaitement par « ricanement » : un rire associé au renversement carnavalesque, à la marginalité, au miroir déformant, au travestissement, un rire féroce critique, qui, loin d'être libérateur pour le spectateur, va au contraire exciter son esprit critique et susciter une réaction. Franca Rame quant à elle, du moins dans les textes dont elle est majoritairement ou pleinement l'auteur, est moins carnavalesque, joue davantage sur l'émotion voire le tragique. Grande actrice comique des pièces écrites par son époux, grande actrice tragique quand le rôle le nécessite, elle est la partenaire idéale de Fo, son soutien, son indispensable complément.

Le vecteur de la contre-information peut être un personnage marginal qui, précisément parce qu'il est extérieur à la société standardisée (parce qu'il est hors norme), se révèle plus clairvoyant que les autres, et porte-parole de la vérité. Dans le théâtre de Fo-Rame, ce personnage récurrent se décline sous deux identités principales, le fou et le jongleur.

On pense d'emblée au fou enquêteur de *Mort accidentelle d'un anarchiste*, présenté comme tel dès son entrée en scène : convoqué au commissariat pour usurpation d'identité, il en est vite chassé, envoyé au diable par le commissaire qui ne supporte pas son "cinéma". Sauf qu'à la faveur d'un heureux hasard – il a oublié ses papiers, le commissaire a quitté son bureau pour une réunion – il a tout loisir d'examiner les dossiers empilés sur la table et de s'en emparer. D'où le jeu qu'il joue ensuite avec deux autres commissaires – la fausse/vraie contre-enquête – car, doté d'une perspicacité peu commune, non seulement il pratique avec ses deux "victimes" une « stratégie de la tension » théâtrale, mais il dévoile aussi LA vérité tout en prétendant être venu pour les aider à la masquer mieux qu'ils ne l'ont fait. C'est par sa voix que Fo proclame, en la synthétisant à merveille, la contre-information relative à l'attentat de Piazza Fontana et plus généralement au climat de troubles qui règne en Italie en cette période de grèves, de mouvements sociaux, d'attentats à la bombe :

LE FOU (*à la journaliste*) : Mais qu'attendez-vous, mademoiselle, avec vos provocations ? Que je vous réponde en admettant que si, au lieu de se perdre derrière ces quatre anarchistes déplumés, on avait songé à suivre sérieusement d'autres pistes plus fiables, du genre organisations paramilitaires et fascistes financées par les industriels, dirigées et appuyées par les militaires grecs et autres, on serait arrivé au bout de

¹⁵ Fo a toujours souligné l'importance fondamentale du comique, du divertissement, sans quoi le théâtre engagé devient « meeting de quatrième ordre, gonflant et insupportable » (Dario Fo, Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990, p. 150).

l'écheveau ? [...] Eh bien si vous pensez cela, je vous dirai que oui, vous avez raison...
Si on avait suivi cette autre route on en aurait découvert de belles ! Ah Ah !

De même, dans *Settimo : ruba un po' meno* (*Septième : vole un peu moins*), c'est dans un hôpital psychiatrique que sont dévoilées les turpitudes dont la diffusion ferait sauter tout l'appareil d'État.

Dans *Mistero Buffo* la distance temporelle nous éloigne de l'actualité proprement dite (même si Fo en parlant du passé parle aussi du présent). Néanmoins le discours du Fou au pied de la croix du Christ (*Gioco del Matto sotto la Croce, Jeu du Fou sous la Croix*) est celui de la vérité avant l'heure, une vérité bien réelle à l'époque où le mystère est censé être représenté (le Moyen Âge), et qui le demeurera, à savoir que le sacrifice du Christ sera inutile, car son message sera travesti, renversé par un clergé au service des puissants qui le tournera à son propre avantage. Certes, les invectives contre la corruption et la mondanisation de l'Église ne sont pas une nouveauté, même au Moyen Âge (pensons à Dante ou aux divers mouvements qui voulurent revenir à la pauvreté évangélique et furent accusés d'hérésie) ; ce qui est plus nouveau – ici proprement marxiste – c'est la dénonciation d'une manipulation de la religion par les classes dirigeantes, et donc du travestissement de la vérité évangélique au profit de la justification d'une structure capitaliste de la société.

Le jongleur – forme populaire du bouffon du roi – est une autre voix de la vérité pour les contre-informations ou les informations “tout court” qu'il diffuse depuis les places publiques et les tréteaux des foires. Fo a soin d'ailleurs de rappeler que les jongleries autrefois étaient « le journal parlé et dramatisé du peuple », car c'est par ce canal qu'arrivaient des nouvelles, toujours présentées de façon sarcastique, bouffonne, et donc critique. Il n'a de cesse de rappeler que dès le Moyen Âge furent publiés des édits contre les jongleurs et que nombre de ceux-ci eurent la langue coupée. Comme nous l'avons déjà remarqué, le monologue intitulé *La naissance du jongleur* présente délibérément cette fonction comme un apostolat, un témoignage. C'est une forme de discours de Pentecôte que le Christ adresse au malheureux paysan, l'invitant à aller témoigner de son histoire et à jeter la vérité à la face des riches pleins de morgue. Dario Fo se fait lui-même jongleur quand il raconte, reprenant le récit d'un conteur chinois entendu dans la campagne de Shanghai, l'épopée du soldat de *Storia della tigre* (*Histoire du tigre*, 1978), une belle leçon de résistance à toute forme d'oppression, de quelque bord qu'elle soit. Il se fait jongleur quand il se glisse dans la peau de François d'Assise (*Lu Santo Jullàre Francesco*, 1999) et, par l'exemple contre-discours d'ouverture, le fameux « sermon de Bologne » (*La concione di Bologna*), fait une truculente apologie des massacres qui n'a pu (et ne peut) que laisser les auditeurs honteux et confus. Franca Rame aussi se fait jongleuse dans la remarquable “performance” qu'est le spectacle de dénonciation issu des scandales dévoilés par l'opération « Mains propres » (*Settimo : ruba un po' meno n°2*).

Une autre manière de faire passer l'information de manière efficace est de la présenter à travers un miroir déformant, par le biais de divers procédés. L'un d'entre eux est l'accumulation. Franca Rame y a recours dans le premier monologue des *Récits de femmes*, *Una donna sola* (*Une femme seule*). Si le titre italien de l'ensemble du spectacle était déjà parlant – *Tutta casa, letto e chiesa*, reprise détournée, par l'insertion du terme “letto” (lit), de l'expression caractérisant la femme idéale de la Démocratie chrétienne, « *tutta casa e chiesa* », toute dévouée à sa maison et à l'église – le contenu du monologue distille peu à peu le quotidien de cette femme au foyer enfermée chez elle et vaquant aux soins d'une maison garnie de tous les appareils domestiques produits par le miracle économique italien des années 60, et proie des désirs libidineux d'une quantité de mâles : le beau-frère paralytique à la main leste dont elle a la charge, le voyeur d'en face, le maniaque qui la crible de propos obscènes au téléphone, le jeune homme qu'elle a aidé et qui force sa porte pour assouvir ses

besoins sur elle, le mari jaloux qui la tient enfermée à clef... bref une situation invraisemblable telle quelle, mais qui, par effet d'accumulation, dénonce la situation de pur objet ménager et sexuel de la femme en ces années de féminisme montant. Un autre procédé est celui de l'accélération. Dans le monologue *Il risveglio (Le réveil)* du même spectacle, Franca Rame nous fait assister en l'espace de dix minutes à la totalité de la journée d'une ouvrière d'usine avec mari et bébé : un double travail puisque la revue frénétique de ses occupations extra-professionnelles s'effectue de bon matin alors que l'époux dort encore, renvoyant aussi à la veille au soir, nous faisant assister au retour de l'épouse (et du bébé) puis à celui du mari, à la dispute qui s'ensuit, et à la façon toute machiste dont la situation s'apaise. Un monologue qui contraint le spectateur à rire, mais qui est en même temps une solide leçon informative pour les couples.

Le miroir déformant du rêve a plusieurs fois été utilisé par Fo pour transmettre un message social ou politique¹⁶. Dans *Gli arcangeli non giocano a flipper (Les archanges ne jouent pas au flipper, 1959)*, seul le rêve peut justifier les aventures extravagantes du protagoniste, liées à des problèmes de bureaucratie administrative. Dans *Fanfani rapito (L'enlèvement de Fanfani, 1975)* le rêve permet de dénoncer, sous couvert de fiction fantaisiste, les tensions existant au sein de la Démocratie chrétienne, et surtout le climat de corruption et de manœuvres douteuses dans lequel baigne le parti au pouvoir. Le rapt du secrétaire de la DC, prétendument organisé par le chef du gouvernement, Giulio Andreotti, est l'occasion de faire débiter à plusieurs reprises au peureux et bavard petit¹⁷ homme politique une série d'aveux scandaleux :

FANFANI : Laissez-moi... à l'aide... assassins... Qui êtes-vous ? Pourquoi m'avez-vous enlevé ? Qu'est-ce que vous voulez de moi ? Vous êtes les brigades rouges, hein ? Vous voulez me faire parler, j'ai compris, vous voulez nous couvrir de honte, vous voulez faire savoir aux gens à quel point nous sommes impliqués dans les divers coups d'État... dans les massacres... comment nous manœuvrons le Sid, les juges à notre service. Vous voulez des noms [...] Je prends la responsabilité de tout : c'est moi qui ai inventé la politique de la tension...¹⁸

Enfin, un autre procédé cher au couple Fo-Rame est la distanciation opérée par l'expédient du théâtre dans le théâtre¹⁹. Le cadre de *Il funerale del padrone (L'enterrement du patron, 1969)*, second volet du spectacle *Legami pure... (Tu peux bien m'attacher...)*, par exemple, est une comédie loufoque montée par un groupe d'ouvriers en grève afin d'attirer l'attention des passants sur les justes revendications de leur combat. Le métathéâtre permet aux acteurs de grossir le trait à souhait, et donc à la fois d'apporter aux spectateurs un large supplément d'information sur les conditions de travail en usine et d'appeler les principaux intéressés à protester. En 1969 le public de l'« Associazione Nuova Scena » était en grande partie prolétaire. Trente-cinq ans plus tard, Dario Fo et Franca Rame utilisent à nouveau la distanciation métathéâtrale pour un hilarant spectacle plaçant au centre de la scène rien moins que le président du Conseil, Silvio Berlusconi, *L'anomalo bicefalo (L'anomal bicéphale, 2004)*. La trame est la suivante : un metteur en scène et une actrice tournent un film ayant pour protagoniste un Berlusconi plus que caricaturé qui écoute et effectue, contrit, son propre

¹⁶ Cf. notre article, publié dans *Théâtres du Monde* n°12 (*Rêves et cauchemars au théâtre*) : *Les « rêves énormes » de Dario Fo*, 2002, pp. 185-201.

¹⁷ Fanfani était de petite taille. Pour jouer ce rôle, Fo utilise un "truc" qu'il détaille en didascalie. Le résultat est un nain court, agité, grotesque.

¹⁸ Dario Fo, *Fanfani rapito*, in Dario Fo, *Il Papa e la strega e altre commedie*, Milan, Einaudi, 1994, p. 8.

¹⁹ Cf. notre article : *Formes et fonctions du théâtre dans le théâtre dans l'œuvre dramatique de Dario Fo et Franca Rame*, à paraître en 2011 dans le prochain numéro des « Quaderni dell'Hotel de Galliffet », Paris, Institut Culturel Italien.

procès ; un moyen pour le couple de proclamer haut et fort les méfaits et malversations du chef du gouvernement italien, mais aussi d'accuser les partis de gauche qui n'ont rien fait pour le freiner ainsi que la majorité de la population qui, par ses votes favorables, l'a installé au pouvoir, créant ce qu'on appela à l'étranger une république « anormale », « l'anomalie italienne »²⁰.

Le troisième canal par lequel le couple glisse l'information est le travestissement, qui se rattache à la tradition carnavalesque des renversements hiérarchiques au profit d'un épanchement par le rire. En 1967, avec *La Signora è da buttare (La Dame est à jeter)* Dario Fo a utilisé le cirque : l'action de toute la comédie est située sous un chapiteau et l'actualité internationale qui y est dénoncée devient clownesque. Au cirque peuvent se mêler le conte, la fable, l'histoire incroyable qui soudain se révèle réelle. C'est le cas de *Ubu Roi-Ubu Bas* (2002), un savoureux monologue dans lequel, parti de l'*Ubu Roi* de Jarry, Fo prétend raconter la carrière du clown français Jean-Jacques Cajou, mais glisse progressivement de Cajou à Berlusconi, si bien que cette spectaculaire montée au pouvoir semée de sourires figés, de copinages politiques, de lois fabriquées à dessein apparaît comme une fable de cirque à laquelle toute la population s'est sottement laissé prendre. *L'anomalo bicefalo (L'anomal bicéphale)*, 2004), qui suit peu après, est encore une incroyable fable, Dario Fo et Franca Rame ayant imaginé qu'à la suite d'une agression dans la villa de Sicile où Berlusconi hébergeait son ami Vladimir Poutine, ce dernier est mort et Berlusconi a été grièvement blessé à la tête. Une seule solution pour le sauver : lui greffer la moitié du cerveau de Poutine. D'où – conséquence que les chirurgiens n'avaient pas prévue – un Silvio soudain devenu tout bon en vertu de la loi scientifique selon laquelle deux charges négatives ont pour effet une charge positive. Mais un Silvio qui a perdu la mémoire : d'où la nécessité de lui raconter sa montée au pouvoir, ses malversations, ses trafics, ses amitiés scandaleuses, bref c'est l'occasion de lui dresser en quelques minutes un fulgurant procès ; un procès qui, par la concentration des faits imposée par le genre théâtral, contraint les spectateurs à prendre la mesure de la situation politique inouïe dans laquelle ils sont installés ; un procès qui n'est pas seulement celui de Berlusconi mais aussi celui de la gauche passive, et de la majorité de la population italienne²¹.

Enfin Dario Fo et Franca Rame ont fréquemment recours au travestissement historique, soit en situant l'action des comédies dans une période temporellement lointaine, soit en déguisant le présent d'oripeaux historiques. *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, par exemple, ou le monologue *Medea (Médée)* de *Tutta casa letto e chiesa (Récits de femmes)* situent respectivement leur action au XVI^e siècle et dans l'Antiquité mythique, mais l'actualité du présent apparaît en filigrane – le louvoiement des intellectuels de gauche avides de pouvoir dans *Isabella*, le chantage injuste dont a toujours été victime la femme, et sa rébellion violente dans *Medea*. Une pièce comme *Il diavolo con le zinne (Le diable aux tétés)*, 1997), en revanche, n'a pas de référent historique précis sinon que nous sommes au XVI^e siècle, mais le grotesque de l'intrigue et la mise au premier plan, dans la ligne du théâtre brechtien, du mécanisme théâtral révèlent aussitôt que les mésaventures de l'intègre juge

²⁰ Le retour de Berlusconi au pouvoir en 2001 et son maintien jusqu'en 2006 (une durée qui ne s'était encore jamais vérifiée depuis la naissance de la république en 1946), donna naissance à ce que l'on appela « l'anomalie italienne », en raison du conflit d'intérêts que cela impliquait (conflit entre son rôle institutionnel et ses nombreux intérêts privés) et du casier judiciaire très chargé du personnage (évasion fiscale, pots-de-vin, complicités mafieuses...). Le contrôle qu'il exerçait sur les moyens d'information déformait la vie démocratique de la nation. Cette situation fit de l'Italie un cas unique dans le paysage européen. (Cf. Andrea Di Michele, *Storia dell'Italia repubblicana [1948-2008]*, Milan, Garzanti, 2008, p. 385).

²¹ Cf. notre article, récemment publié en ligne : *De "Ubu Roi-Ubu Bas" à "L'anomalo bicefalo" : Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène*, in *Chroniques italiennes*, n°19, série web, 2011, 25 pages.

Alfonso De Tristano sont celles, historiquement déguisées, du juge Antonio Di Pietro, initiateur de l'opération « Mains propres », qui essuya des représailles. Enfin, une comédie comme *Quasi per caso una donna : Elisabetta (Une femme presque par hasard : Elisabeth, 1984)* est à mi-chemin entre les deux pôles : situation historique précise mais intrigue échevelée ; y sont directement dénoncées les dérives des années 80, dérives qu'un auteur-acteur conscient de la fonction civique de l'intellectuel se doit de dénoncer, comme en témoignent les allusions à l'un des maîtres déclarés de Fo, Shakespeare, lequel tourne la Reine en dérision au Théâtre du Globe.

Rappelons enfin que, par le biais des prologues qui bien souvent précèdent les représentations, Dario Fo relie lui-même la comédie ou le monologue au contexte présent et donne une clef de lecture. Au cours du spectacle, la rupture du quatrième mur et les fréquentes adresses au public sont autant d'indices qu'une information ou une contre-information est donnée. Enfin, bien des finales, directement adressés au public, agressifs, féroce-ment ironiques, souvent les deux à la fois, sont une invitation à réagir à l'information/contre-information qui vient d'être illustrée par la pièce.

Risques et limites d'un théâtre de contre-information

Un théâtre de contre-information, surtout s'il ne veut pas être ennuyeux et use pour cela de la caricature satirique, implique forcément une réduction, un grossissement du trait et une stylisation-simplification ; d'où un certain nombre de risques et de limites liés tant au contenu qu'à la façon dont la matière est traitée par l'auteur et interprétée sur scène par les acteurs.

La première conséquence, réelle, bien concrète, quand on touche à l'appareil d'État et que l'on veut contre-informer, démentir, ce sont les représailles. Des représailles situées d'abord au niveau de l'information diffusée par les médias : articles de journaux mitigés, hostiles, voire éreintants – le couple Fo-Rame en a régulièrement fait les frais, *Anomalo bicefalo* compris²², même si le prix Nobel décerné en 1997 a été une grande victoire – de même que, à une époque encore récente où des conseils figuraient aux portes des églises, invitations des curés aux paroissiens à ne pas se rendre aux spectacles donnés par Fo (la diffusion de *Mistero Buffo* à la télévision, dans les années 70, suscita de vives réactions du Vatican).

Les représailles allèrent très loin au début des années 70, durant la période où l'engagement politique du couple fut le plus fort. En raison de l'immense succès national et international du spectacle de contre-information par excellence qu'était *Mort accidentelle d'un anarchiste*, et suite à des pressions de la police sur les propriétaires des lieux, la compagnie fut expulsée du hangar-théâtre de la via Colletta de Milan qui était depuis deux ans résidence du collectif « La Comune » ; puis, suite encore à des pressions sur le propriétaire, le couple fut chassé de l'appartement qu'il occupait. Privés d'endroit pour jouer, ils s'installent dans un cinéma de banlieue pour donner *Pum pum ! Chi è ? La polizia !* ; se reproduit le même scénario. En cette période d'effervescence politique et sociale, le couple est accusé de fomenter des révoltes dans les prisons, Fo est soupçonné d'être un subversif voire un terroriste. Le fait le plus grave se produit en mars 1973, quand Franca Rame est enlevée, frappée et violée par un groupe de néofascistes²³. Lorsqu'en 1974 ils obtiennent l'autorisation d'occuper la Palazzina Liberty, un bâtiment abandonné, propriété de la ville, et

²² Franca Rame gère très activement le site internet où est répertoriée toute la carrière du couple, un site riche d'informations, où sont aussi scannées des coupures de journaux relatives aux représentations, que les articles soient favorables ou non : www.archivio.francarame.it

²³ Franca Rame elle-même raconta ce fait tragique plus tard, avec beaucoup de retenue, dans un monologue dédié aux femmes et devenu célèbre, *Lo stupro (Le viol)*, qui fut ensuite inclus dans les *Récits de femmes*.

commencent à le restaurer, ils se heurtent à l'opposition des élus démocrates chrétiens qui n'admettent pas qu'un révolutionnaire « ennemi du régime » ait son théâtre fixe. Par bonheur le tribunal donna raison à la compagnie ; ainsi commencèrent de longues années de représentations dans cet édifice devenu aujourd'hui mythique.

Enfin, le couple eut à subir les désagréments de la censure. Le fait récent le plus éclatant eut lieu – on s'en doute – à l'occasion de la première représentation de *L'anomalo bicefalo*, non seulement au théâtre (Berlusconi n'est pas le seul à être visé dans cette pièce, toute la classe politique, noms à l'appui, y est nommée) mais aussi et surtout à la télévision ; une censure qui eut pour effet une contre-attaque (Dario Fo et Franca Rame décidèrent de diffuser la pièce sans la bande-son et d'en donner les raisons ; d'où des réactions scandalisées au niveau international), puis la modification du texte qui devint aussi, outre les multiples centres d'intérêt qui le garnissent, une pétillante mise en scène de la censure.

Si les risques ci-dessus énoncés touchent tout type de théâtre politique, surtout dans les pays où le régime n'est pas aussi démocratique qu'on veut le laisser croire, il est des clefs de lecture, des techniques, des thèmes, chers à Dario Fo qui, pour sympathiques qu'ils soient, peuvent néanmoins être sujets à caution. C'est notamment le cas de sa vision schématique, et donc réductrice, de l'Histoire, de la culture, de la société, une thématique constante qui, malgré la variété de la production de nos auteurs, finit par devenir monotone. En effet la principale clef de lecture de Fo a longtemps été celle, marxiste, de la lutte des classes. Du Moyen Âge à nos jours, pour lui l'Histoire est une longue dichotomie opposant les patrons oppresseurs et les ouvriers opprimés. Il est d'ailleurs significatif qu'il utilise le terme « padrone » (patron) même quand il s'agit de textes moyenâgeux. Par exemple, dans *Mistero Buffo*, l'ange du Seigneur de *La naissance du vilain* déclare d'entrée aux deux créatures, celle de Dieu (l'homme) et celle de l'âne (le vilain) :

Per ordine del Signore,
tu, da 'sto momento,
sarai padrone e maggiore
e lui, villano minore.

Par ordre du Seigneur
à partir de maintenant
toi, tu seras patron et supérieur
et lui, vilain inférieur

Certes, il serait imprudent de confondre les genres : car d'une part on doit distinguer fiction théâtrale et vérité historique, et d'autre part, en 1969, Fo s'adressait à un public qui n'avait pas forcément fait de longues études, il se mettait donc à sa portée, actualisant le discours culturel. Néanmoins, même si la dichotomie n'est pas constamment aussi nettement tranchée, depuis *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*, 1953) jusqu'au début des années 80, le discours sur l'organisation de la société est gouverné par le même point de vue et souvent souligné d'un gros trait.

Il est également permis d'être gêné par le fait que les classes populaires soient un peu trop perçues ou mises en scène sous l'angle des parties basses, du sexe et de la scatologie. Fo s'en justifie au nom du renversement des rôles et des usages en temps de Carnaval, et au nom du caractère transgressif revêtu depuis toujours par la thématique scatologique. On comprend que la scatologie, qui n'est pas bienséante aux yeux des classes élevées ou prétendument cultivées, ait pour fonction de ramener les choses à un niveau terre à terre et d'égaliser trivialement les couches de la société – on pense au légat du Pape, chassé à coups d'excréments de la citadelle où il s'était retranché par les habitants de Bologne, un fait véridique, affirme Fo, advenu en 1334, mais dont les livres d'histoire ne veulent pas parler (*Il tumulto di Bologna*, in *Fabulazzo osceno*, 1984 ; *Le tumulte de Bologne*, dans *Fabulages obscènes*) ; on pense aux ébats de François d'Assise dans la porcherie puis à son retour, puant et souillé, dans la salle à manger où le Pape donne un dîner (*Lu Santo Jullàre Francesco*,

1999). Mais cela signifie limiter à ce bas niveau les classes “basses” de la société. La contre-leçon de littérature médiévale qui est offerte au tout début de *Mistero Buffo* – placée à dessein en ouverture – pour séduisante et convaincante qu’elle soit n’annule pas pour autant la lecture qui jusque là a été faite du poème *Rosa fresca aulentissima*, et sans doute les spécialistes de littérature médiévale la jugeraient-ils contestable, voire aberrante.

De l’usage très libre de l’histoire et de la littérature aux anachronismes le pas est bref. Dans l’élaboration de spectacles tels que *Mistero Buffo*, *La Bibbia dei villani*, *Fabulazzo osceno*, *Johan Padan*, *Lu Santo Jullàre Francesco...* Fo a toujours affirmé partir de documents authentiques, fruits de recherches en bibliothèque et en archives, mais il donne rarement ses sources, et peut-être nombre de textes qu’il attribue à des auteurs issus du peuple sont-ils des textes de lettrés²⁴. x, vieillira-t-il moins vite que celui de Dario Fo : on n’y perçoit pas de dichotomie tranchée hommes/femmes, encore moins d’exaltation du couple ouvert et de l’union libre (cf. par exemple *Coppia aperta quasi spalancata*, 1982 ; *Couple ouvert à deux battants*), mais bien une réflexion, toujours actuelle, sur la situation de la femme dans la société d’aujourd’hui²⁵.

Conclusion

De la longue parabole tracée par la carrière de Dario Fo et Franca Rame émane une immense foi dans la nécessité d’un théâtre en lien avec l’actualité. Dans le prologue à *L’anomalo bicefalo*, à 78 ans, unx âge où légitimement il serait permis de déposer les armes, Dario Fo fait la déclaration suivante, justifiant un impérieux besoin de continuer :

Et dire que Franca et moi, cette année, nous n’avions aucune intention de remonter sur scène : nous étions fatigués suite aux spectacles de l’année dernière, aux mises en scène à l’étranger ; nous avons parcouru l’Europe, nous avons organisé des meetings, nous sommes intervenus un peu partout. Et Franca a dit : « Reposons-nous. Restons tranquilles au moins une année, allons voir nos textes joués à l’étranger... » Nous avons préparé un programme magnifique. Sauf qu’entre-temps arrivaient dans le monde des choses pour le moins tragiques : guerres, crimes, bombardements, massacres, infamies, mensonges sur l’existence d’armes de destruction massive, et puis d’autres balivernes et puis les manifestations pour la paix, puis celles pour le travail, les retraites, l’école, les hôpitaux et la santé publique... Et par dessus le marché, en contrepoint, Berlusconi et ses quatre-vingt-dix avocats, presque tous membres du Parlement, s’activaient à inventer des lois lui permettant d’échapper à la prison et de jouir d’avantages pratiques, si bien que cette

²⁴ Un exemple : l’histoire narrée dans *Johan Padan à la découverte des Amériques*. Dans l’édition originale italienne, la quatrième de couverture signale des sources sans les nommer. Dans les éditions qui suivirent apparaît un prologue où Fo mentionne plusieurs noms de « marins » qui participèrent aux expéditions en Amérique, dont l’espagnol Cabeza de Vaca, dont il aurait lu le récit après coup. Or d’une part Cabeza de Vaca n’était pas un simple marin, d’autre part les deux récits concordent sur de si nombreux points qu’il est difficile d’imaginer qu’il n’ait eu connaissance du récit espagnol qu’a posteriori : Cabeza de Vaca, *Relation de voyage* (1527-1537), traduction et commentaires de Bernard Lesfargues et Jean-Marie Auzias, Actes Sud, Babel, 1979 230 p.

²⁵ En 2000 est paru en Italie un épais volume de 1242 pages où Franca Rame a rassemblé les textes des pièces « les plus représentatives des divers moments – théâtraux, historiques, politiques – de [leur] travail » depuis 1959 (Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Milan, Einaudi). Or il s’agit précisément des pièces les moins ligotées, du moins dans la version qui en est proposée, à l’actualité qui les a dictées. Ce sont : *Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Settimo : ruba un po’ meno*, *Mistero Buffo*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Non si paga ! Non si paga !*, *Claxon trombette e pernacchi*, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, *Lu Santo Jullàre Francesco*, *Tutta casa, letto e chiesa*, *Coppia aperta, quasi spalancata*, *Una giornata qualunque*, *L’eroina*, *Grasso è bello*, ainsi que quelques courts monologues qui faisaient partie de spectacles donnés en 1969 et 1970.

année il a doublé son capital, arrivant à dix milliards de dollars de patrimoine personnel, par rapport aux 5,9 milliards de l'an dernier.

Alors Franca a dit : « Non, nous ne pouvons pas rester tranquilles à regarder ce qui arrive. Il faut renoncer à nos vacances et recommencer tout de suite à faire du théâtre. Nous devons donner notre contribution, même minime, à cette lutte pour tenter d'endiguer l'avalanche qui nous entraîne tous dans la fiente, en même temps que la dignité et la justice ». Et nous revoici... sur scène.²⁶

De même que Berlusconi, en 1994, avait décidé de « scendere in campo » (descendre sur le terrain) – une expression empruntée à la langue du football – de même ils sont à nouveau « entrés en lice ». Cette déclaration est bien l'affirmation que la scène théâtrale est pour eux le lieu d'une bataille contre les dérives du pouvoir, une tribune destinée à aider la population à saisir l'information (cf. *Settimo : ruba un po' meno n°2*, 1993). Une lutte non seulement contre le pouvoir mais aussi contre les partis d'opposition, inefficaces ou corrompus²⁷, et contre la population des électeurs (*Ubu Bas, L'anomalo bicefalo*). D'où l'utilité des passages à la télévision, quand ils sont possibles, car ils permettent de toucher – et donc d'informer et de contre-informer – une large masse de public. Aujourd'hui, l'autre canal d'information, libre de censure celui-là, du moins dans les domaines qui nous intéressent, est internet. Fo, à l'occasion, y a recours²⁸. Toujours afin de « spalancare il cervello alla gente »/ ouvrir grand le cerveau des gens, en même temps que le rire leur fait ouvrir grand la bouche²⁹.

²⁶ Dario Fo et Franca Rame, *L'anomalo bicefalo*, Milan, Fabbri, 2005, pp. 8-9.

²⁷ Dans les années 60-70 Fo a critiqué le Parti Communiste Italien.

²⁸ Youtube en particulier.

²⁹ Fo attribue cette pensée – la sienne – à Molière : « Je n'aime pas la tragédie parce qu'avec le drame, avec le désespoir, avec l'angoisse on obtient à la fin un effet libérateur, de catharsis : les larmes jaillissent et, coulant sur le visage, effacent tous les ferments de la raison, alors qu'avec la satire, dans le ricanement, on rit, on ouvre grand la bouche, mais en même temps le cerveau aussi s'ouvre grand et les clous de la raison s'enfoncent dans le crâne et n'en sortent plus ». *L'anomalo bicefalo*, cit., p. 10.