

Paroles de femmes. Monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) - 1970-1991

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Paroles de femmes. Monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) - 1970-1991. Théâtres du Monde, Association de Recherche Internationales sur les Arts du Spectacle, 2001, Théâtres du Monde, La parole, le silence et le cri au théâtre (11), pp.233-254. hal-02555533

HAL Id: hal-02555533

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02555533>

Submitted on 27 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.

Brigitte Urbani
Université d'Aix-Marseille

Paroles de femmes
Monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo)
1970-1991

Si le théâtre peut être lu en silence dans la paix ouatée d'une salle de bibliothèque par le chercheur attentif, ou au creux d'un fauteuil de salon par le cadre soucieux d'entretenir sa culture, ou encore sur fond sonore de rock par le lycéen rageur – et si donc, dans la forme livresque qu'il revêt à une étape donnée de son existence, le théâtre peut apparaître comme un texte figé sur le papier, réceptacle d'émotions et de secrets ou squelette de tirades et de répliques où les mots s'ordonnent en un langage suranné, le théâtre est fait pour être joué, déclamé, vécu par l'intermédiaire de personnages en chair et en os qui viennent devant nous, public muet, dans le silence de la salle, nous divertir, nous émouvoir, nous informer et, si la parole de ceux qui la prononcent vise juste, nous obliger à réagir. C'est toute la gamme de ces fonctions que joue, dès ses débuts, le théâtre de Dario Fo et de Franca Rame, un théâtre où la parole se construit au fil des répétitions et des représentations, se modifie, élabore son message, et ne trouvera de fixation (provisoire) dans les pages du livre imprimé que bien plus tard.

Interviewé peu après que lui eut été attribué le prix Nobel de littérature en 1977, Dario Fo soulignait cette essence même du théâtre – la parole dite et non le mot écrit – et répondait en ces termes aux mouvements d'humeur de ceux qui avançaient que « les vrais auteurs de théâtre » sont « bien autre chose » :

Ceux qui raisonnent ainsi n'ont jamais compris ce qu'est le théâtre [...] « La parole est théâtre » disait Shakespeare. Et je crois que ce prix Nobel est véritablement une reconnaissance de la valeur de la parole sur scène. La parole ne peut être écrite qu'après avoir été utilisée, mâchée et remâchée à plusieurs reprises¹.

C'est Franca Rame, son épouse qui, patiemment, depuis une vingtaine d'années, a entrepris de transcrire sous une forme aussi achevée que possible le texte des nombreux spectacles que Dario Fo a conçus, créés, mis en scène, joués². Une transcription qui ne peut marquer qu'un moment de la vie d'une pièce, puisqu'à chaque fois qu'elle est rejouée, par l'auteur lui-même ou d'autres compagnies, les acteurs sont invités à s'adapter au public et aux événements de l'actualité, et donc à réactualiser sans cesse la parole.

¹ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997 (2^e éd.), p. 184. Cette édition, mise à jour, compte un chapitre de plus que celle de 1977, citée dans les articles de *Théâtres du Monde* n°1 et 7.

² L'œuvre de Dario Fo est disponible, en Italie, chez l'éditeur Einaudi, qui a publié en 1998 le treizième volume de la série *Le commedie di Dario Fo*. À côté de ces treize volumes, qui regroupent chacun plusieurs comédies, quelques pièces sont publiées à part (*La Signora è da buttare*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Il diavolo con le zinne...*), toujours chez Einaudi. Certaines d'entre elles ont connu au préalable une autre édition, plus confidentielle. En français, plusieurs pièces, traduites par Valeria Tasca, sont disponibles aux éditions Dramaturgie (L'Arche). Les citations de ces pages seront tantôt empruntées à la traduction de Valeria Tasca (*Récits de femmes et autres histoires*, Paris, Dramaturgie, 1986, 233 p.), tantôt, quand il n'existe pas de version française, traduites par moi-même. En version italienne, les textes sur lesquels je m'appuierai essentiellement se trouvent dans les volumes 8 (*Venticinque monologhi per una donna*), 9 (*Coppia aperta, quasi spalancata*) et 13 (*L'eroina, Grasso è bello !*) de l'édition Einaudi.

J'ai déjà consacré à Dario Fo deux articles de *Théâtres du Monde*. Dans le numéro 1 de la revue (1991) était brossé un panorama d'ensemble de sa carrière depuis ses débuts jusqu'en 1970. Dans le numéro 7 (1997) l'analyse concernait deux monologues des années 1987 et 1992, *Histoire du tigre* et *Johan Padan à la découverte des Amériques*. Pour ce numéro 11, qui ouvre le nouveau millénaire, notre attention se portera sur Franca Rame, épouse et collaboratrice de Dario Fo, actrice hors pair, gestionnaire de la compagnie et, de manière de plus en plus autonome depuis près de vingt ans, elle-même auteur de théâtre.

Née³ en 1929 dans une famille d'auteurs-acteurs marionnettistes ambulants de vieille souche (XVII^e siècle !), Franca Rame est montée sur les planches des petites villes et des villages de Lombardie et du Piémont dès sa plus tendre enfance, et a pratiqué d'entrée un théâtre « populaire », jusqu'au jour où, le théâtre ambulant (conurrencé par la télévision) commençant à décliner, Franca et sa sœur Pia rejoignirent les grandes compagnies. C'est ainsi qu'elle rencontra Dario Fo et l'épousa en 1954. Très engagée à gauche par tradition familiale, puis aux côtés de son époux, Franca Rame passe vite du rôle de soubrette piquante à celui d'organisatrice de la troupe et d'actrice pleinement convaincue du rôle subversif ou dérangeant que peut exercer le théâtre au sein de certains contextes politiques et sociaux. Les événements de 1968 et les mouvements féministes des années 70 marquent pour elle un tournant décisif. Sans cesser pour autant de travailler avec Dario Fo, elle se démarque aussi bien en tant qu'actrice qu'en tant qu'auteur, très engagée aux côtés des femmes à qui elle prête sa voix, son jeu, sa parole, dirigée par un Dario qui se tient, metteur en scène, dans les coulisses, ou qui, de temps en temps, vient en personne sur scène jouer le rôle caricatural du mari.

La condition féminine a toujours été notre grande préoccupation, à Dario et à moi-même. Pour un théâtre comme le nôtre, qui à la fois serre de près les événements et en est serré de près, prétendre l'ignorer aurait été très grave. Le problème de femmes aujourd'hui est trop important⁴.

déclare-t-elle lors d'un entretien, en 1977.

En effet, dès les premières pièces créées par le couple, les femmes, en dépit d'un rôle moins important que celui des hommes, étaient toutefois, déjà, capables de parler, de « raisonner » (*ragionare*) comme en dit en italien, même si elles jouaient des rôles de vamps-sorcières comme la belle Amalasueta de *La colpa è sempre del diavolo* (*C'est toujours la faute au diable*), ou de simplettes comme la brave Enea⁵, la « fossoyeuse » de *Settimo : ruba un po' meno* (*Septième commandement : vole un peu moins*)⁶. Avec le tournant de 1968, leur rôle s'amplifie de façon ponctuelle. Dans *Mystère bouffe* (1969), Franca Rame joue le rôle de mères poignantes, comme celui de la Vierge Marie au pied de la croix ou de la femme frappée de folie du *Massacre des Innocents*. Dans *Il telaio* (*Le métier à tisser*, 1969), mère et fille occupent dans l'espace théâtral plus de place que le père, et dénoncent avec plus de rage (comique) l'escroquerie du travail à domicile, mis en place par les petites entreprises. De belles et tragiques figures de femmes font entendre leur voix et témoignent dans *L'operaio conosce 300 parole, il padrone mille per questo lui è il padrone* (*L'ouvrier connaît 300 mots*

³ Il n'existe pas encore d'étude consacrée spécifiquement à Franca Rame. Sur son parcours aux côtés de Dario Fo nous renvoyons au précieux ouvrage de Chiara Valentini, déjà cité. Un site internet, élaboré et mis à jour par Franca Rame, nous renseigne entre autres sur leurs plus récentes productions et sur les spectacles en cours (<http://www.francarame.it>)

⁴ Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 173-174.

⁵ Le choix d'un prénom masculin glorieux (= Énée) pour cette fille naïve, qui peu à peu ouvre les yeux sur les scandales de la société italienne et se révèle à la fin moins stupide qu'elle n'en avait l'air, n'a sans doute pas qu'un but comique.

⁶ Deux pièces de 1965, dont il n'existe malheureusement pas encore de traduction française.

le patron mille, c'est pour cela qu'il est le patron, 1969), comme la mère du jeune paysan Michele Lu Lanzone, tué par la mafia, ou Anna, l'amie du poète Majakovski.

Toutefois ce n'est qu'en 1977 qu'un spectacle est entièrement monté autour de figures féminines. *Parliamo di donne (Parlons de femmes)* est donné à Milan, à la Palazzina Liberty que l'équipe « occupe » depuis 1974. Ce spectacle, d'abord représenté pour être filmé et transmis à la télévision, est une série de sketches et de monologues offrant une fresque de la condition féminine passée et présente. La plupart des morceaux sont extraits de précédents spectacles. Les personnages sont essentiellement féminins mais les thèmes ne sont pas véritablement féministes : les féministes en font le reproche à Franca Rame⁷.

Elles sont vite satisfaites : en décembre de la même année, seule sur scène pendant tout le spectacle, dans un décor réduit au strict minimum, Franca Rame récite, sur un ton qui va de la farce au tragique, les monologues de *Tutta casa, letto e chiesa*⁸, dont le succès est immense, en Italie et à l'étranger. En 1983, grand succès également de *Coppia aperta (Couple ouvert)*, un spectacle composé d'une pièce comique en un acte (*Couple ouvert à deux battants*) et de deux tragiques monologues de femmes. En 1991, enfin, est lancé un second *Parliamo di donne (Parlons de femmes)* au contenu tout différent de celui de 1977 : deux pièces en un acte où, malgré un jeu comique, est mise en avant la souffrance de la femme. Entre temps, d'un spectacle à un autre, d'une reprise à l'autre, d'autres monologues viennent enrichir et varier les représentations.

Des représentations qui peuvent être données et redonnées par autant de troupes théâtrales à un ou plusieurs acteurs : elles ont toujours la faveur du public et se prêtent à des variations infinies. Chaque année dans le cadre du Festival *off* d'Avignon quelques actrices jouent des « monologues de femmes ». Lors du dernier Festival (juillet 2000) s'est même produit un curieux renversement : quelques « récits de femmes » étaient prononcés... par un homme, qui avait à sa façon renversé les rôles, et, sans pour autant trahir le message de Franca Rame, en profitait aussi pour présenter les doléances des maris, ligotés aux tâches ménagères par leurs épouses féministes⁹.

Comme l'auront laissé entendre ces lignes, les récits de femmes revêtent essentiellement la forme du monologue, plus rarement du dialogue¹⁰. Dario Fo lui-même a inauguré cette forme de théâtre avec les célèbres monologues de *Mystère bouffe* dans lesquels il a excellé (un genre qu'il a continué à pratiquer ensuite, en alternance avec des spectacles à personnages multiples). Mais les monologues de Franca Rame, en dépit d'une charge grotesque qui peut susciter le rire, ont toujours un goût amer, qui va jusqu'au pathétique, voire au tragique. Le monologue est la parole dans le silence, le cri de dénonciation d'un scandale. Et dans le silence à variations multiples de la salle, la parole se module en récit, en dialogue imaginaire avec un interlocuteur que l'on n'entend pas, en révolte, en soupir, en cri de rage ou de folie.

On peut fixer à 1975 l'année où Franca Rame porte véritablement sur scène la lutte féministe, s'engage, ose parler comme personne ne l'avait fait avant elle. C'est l'année où elle compose *Le viol*, un monologue qui émut, glaça, fit scandale. C'est aussi l'année où s'ouvre, en Allemagne, le procès d'Ulrike Meinhof, accusée de terrorisme. Le combat d'Ulrike n'avait rien à voir avec le féminisme, néanmoins son procès met sur le devant de la scène une femme à qui Franca Rame prête sa voix.

⁷ Roberto Nepoti, Marina Cappa, Dario Fo, Roma, Gremese, 1997 (nouvelle édition mise à jour, 1^e édition 1992), pp. 119-120).

⁸ En raison du jeu de mots intraduisible qu'offre ce titre, il sera laissé tel quel, en italien, dans le texte. Dario Fo lui-même a proposé aux traducteurs *Orgasme adulte échappé du zoo* (il fallait bien proposer quelque chose). Ce titre ne convient pas, c'est pourquoi j'ai choisi de ne pas le traduire.

⁹ Le comédien était Rémy Boiron, de la compagnie « Le corps et la parole » (Aquitaine).

¹⁰ Plus rarement encore les personnages sont trois, mais alors la femme a systématiquement le rôle essentiel, les autres personnages ne sont que des comparses.

Si les pleurs de la Vierge Marie ou le pacifique délire de la mère du petit Marco, tué lors du massacre des Innocents, dans *Mystère bouffé* et *Parlons de femmes*, étaient les éternels archétypes liés à la mère à qui on a massacré son enfant, ces figures féminines, en dépit de l'actualisation opérée par le langage et la gestuelle, appartenaient à un passé biblique qui maintenait une distance entre les faits et le spectateur, et à une mémoire collective où la décantation du drame en émoussait l'impact. Les monologues de femmes témoins et actrices de la Résistance (*Nada Pasini, La fiocinina, Mamma Togni*) des années 1969-71 (*L'ouvrier connaît 300 mots...*), repris encore dans *Parlons de femmes* en 1977, se référaient à un passé beaucoup plus proche, tangible, encore frais dans la mémoire des moins jeunes. Mais il s'agissait toujours néanmoins du passé, même si, dans l'œuvre de Dario Fo, le passé (l'histoire) est toujours ré-exploré à la lumière du présent. Or, à partir de 1975, Dario Fo et Franca Rame commencent à élaborer pour les femmes des textes directement liés à l'actualité la plus immédiate (et qui continueront à se construire au fil des années, archétypes à leur tour des scandales politiques et sociaux dont notre quotidien est semé), où les protagonistes ne sont plus cantonnées au rôle de victimes indirectes (mères éplorées ou indignées) ou d'éléments mineurs au sein d'un mouvement dirigé par des hommes (comme la Résistance), mais figures de premier plan, à la barre de mouvements politiques, ou encore dans l'héroïsme de leur quotidien le plus anonyme. Elles témoignent dans la colère ou la consternation. Leur cri, étouffé par la violence ou par la honte, résonne dans un silence que Franca Rame, en leur donnant sa voix, matérialise et fait retentir, au risque de choquer les bonnes gens.

Le cri d'Ulrike est annoncé dès le titre : *Moi, Ulrike, je crie...* (1975)¹¹. L'ensemble du monologue n'est qu'un cri dans le silence : paroles de dénonciation dans le silence de la cellule, mise en garde à la masse silencieuse qui dort paisiblement chez soi.

Ulrike Meinhof, communiste et membre de la RAF (Fraction de l'Armée Rouge), avait été arrêtée en 1972, accusée d'« association criminelle », enfermée à plusieurs reprises dans le « quartier de la mort » de la prison où elle resta quatre ans, où on essaya de la faire passer pour folle, et où on la « suicida » en mai 1976, pour éviter qu'elle ne parle au procès de la RAF¹². Dario Fo n'a pas pour but de soutenir l'idéologie du groupe que, affirme-t-il, il ne partage pas, mais il partage la dénonciation qu'il prête à Ulrike dans ce texte : conditions de travail dans les usines, exploitation des travailleurs immigrés (problèmes sur lesquels toutefois le monologue ne s'étend pas), statut de la femme dans la société capitaliste (dont Ulrike est un contre-exemple), et surtout conditions de détention des prisonniers à éliminer.

Dans le cadre spatial d'un théâtre, scène et salle matérialisent les deux espaces de silence impliqués par le monologue : silence de la cellule sur scène, silence du monde dans la salle, deux espaces séparés par le mur de la prison devenu « quatrième mur » de la scène, cloison virtuelle qui, par le jeu du théâtre, se brise et permet à la parole de se déverser sur le monde.

La parole d'Ulrike est un défi aux « patrons de l'État de droit » qui l'ensevelissent dans le silence pour la forcer au silence :

[...] vous m'avez ensevelie dans un tombeau de silence.

Du silence et du blanc.

Blanche la cellule, blancs les murs, blanches les huisseries [...].

La lumière au néon est blanche, toujours allumée : jour et nuit. [...]

Silence.

Au dehors, pas un son, pas un bruit, pas une voix... Dans le couloir on n'entend aucun bruit de pas, ni de portes qui s'ouvrent ou qui se ferment... Rien !

Rien que le silence et le blanc.

¹¹ *Récits de femmes et autres histoires*, cit., pp. 197-202. *Venticinque monologhi per una donna*, cit., pp. 247-251.

¹² Valeria Tasca fait précéder la traduction du monologue d'une biographie orientée d'Ulrike (*op. cit.*, pp. 195-196).

Silence dans mon cerveau, blanc comme le plafond.

[...]

Un léger bruissement : la porte s'ouvre, c'est la gardienne avec le repas.

Elle me regarde comme si je n'existais pas... comme si j'étais transparente. Elle ne dit pas un mot, elle a ordre de ne rien dire. Elle pose le plateau et s'en va. De nouveau silence.

Le silence pour la rendre folle. Mais Ulrike ne veut pas devenir folle, c'est pourquoi elle lutte avec elle-même pour forcer son cerveau à agir, à penser (« Vous ne réussirez pas à me rendre folle... Je dois penser ! Penser ! Eh bien oui, je pense... »). C'est par le biais de la pensée, devenue expédient de l'élucidation du discours, qu'elle rappelle pourquoi elle est là, pour quels combats.

Qui entendra son cri dans le silence ? un silence devenu représentation de la surdité mentale de ses compatriotes, lesquels ne peuvent pas l'entendre parce que, renversement des rôles, ils sont métaphoriquement morts :

Personne ne m'entendra crier ni me plaindre [...].

Dormez, dormez habitants repus et hébétés de mon pays, l'Allemagne, et vous aussi habitants de l'Europe, bien-pensants, dormez sereinement... comme des morts ! Mon cri ne peut vous réveiller... On ne réveille pas les habitants d'un cimetière.

De même, c'est dans le silence de sa presque mort qu'Irmgard Moeller, à qui Franca Rame prête encore sa voix, raconte, au présent, l'expédition qui massacra, en prison, ses camarades de la RAF et la laissa pour morte : un monologue d'agonisante dont le titre, *C'est arrivé demain* (1977)¹³, souligne la pérennité d'une menace qui plane encore.

Mais si le monologue d'Irmgard n'est centré que sur le carnage lié à des faits politiques, celui d'Ulrike aborde aussi le thème des revendications féministes qui, en ces premières années de la décennie 70, circulaient des États-Unis à l'Europe. D'abord de façon ironique, pour souligner l'iniquité du traitement qui lui est infligé (« Vous avez porté à son comble l'émancipation de la femme : en effet, bien que je sois une femme, vous me punissez exactement comme un homme. Je vous en remercie. »), puis pour affirmer sa différence face au modèle de femme confectionné par la société bourgeoise :

Non, je ne veux pas être une de vos femmes sous cellophane. Je ne veux pas être tendrement présente, avec de petits rires et des sourires bêtement aguichants [...]. Ni devoir m'efforcer d'être triste juste ce qu'il faut, et complice, et tout à la fois imprévisible et folle, puis enfantine et sottise, et fouettée et frustrée, maman et putain, et prête au quart de tour à rire pudiquement en fausset de vos trivialités éculées.

Les « paroles de femmes » qui suivront développeront souvent ce motif. La fin du monologue, du moins dans l'une de ses premières versions¹⁴, clôt ce récit tragique sur l'image d'un futur éclat de rire collectif, un rire caractéristique de la technique de Dario Fo (utiliser le rire à des fins dérangeantes). Ce sera l'effet du cri d'Ulrike, uni à celui d'autres femmes, car elle compte sur les femmes pour continuer son action :

Lourd mon cadavre... lourd comme une montagne. Mais Ma mort est lourde... lourde comme une montagne... mais cent mille et cent mille et cent mille bras de femmes et d'hommes la soulèveront, cette montagne immense, et ils vous écraseront, dans un terrible éclat de rire.

¹³ *Récits de femmes...*, cit., pp. 203-208. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 253-257.

¹⁴ Dans des versions ultérieures, la fin est nettement plus orientée dans un sens politique militant.

Cette allusion au rire dans un contexte tragique est prémonitoire d'autres rires tragiques que Franca Rame suscitera dans les récits qu'elle dira ou élaborera au cours des années qui suivront.

Cri tragique également que celui de la mère qui découvre à la une du journal télévisé que son fils est le terroriste que l'on vient d'arrêter, et qui fait le voyage jusqu'en Sardaigne pour le voir dans la prison très spéciale où il est enfermé (*Une mère*, 1980)¹⁵. Et, plus tard, cri encore que celui de Carla, ex-enseignante, dont les deux fils sont morts d'overdose et de sida et qui, pour sauver sa fille de la drogue, l'enchaîne à son lit, la « pique » elle-même pour réguler l'intoxication et, afin de lui procurer sa dose quotidienne en attendant d'avoir réuni la somme nécessaire à une cure de désintoxication aux États-Unis, se prostitue et vend des objets douteux sur un étal (*L'héroïne*, 1991)¹⁶. Car en Italie, rappelle-t-elle, il n'y a pas d'issue au parcours infernal des jeunes dépendants :

Si tu ne tiens pas debout, tu vas au centre de secours pour toxicomanes... là, ils t'envoient à la Ulss ; à la Ulss, ils te disent d'aller à la Policlinique ; à la Policlinique, ils te jettent dehors parce qu'il n'y a pas de place... alors tu fais du vol à l'arrachée, tu te fais prendre et si on ne te tire pas tout de suite dessus, on te fout en tôle, où, enfin, en te prostituant, tu trouves de la drogue, la meilleure qu'il y ait sur le marché !

Et pourtant Carla, menant de front ses activités d'enseignante et de mère de famille, avait tout fait pour élever au mieux ses enfants. Son cri est celui d'une mère qui un jour apprend, horrifiée, que..., qui ne comprend pas pourquoi... et se culpabilise :

Je les ai élevés dans du coton pour ensuite les voir, d'un coup... comme des zombies ! Ils m'ont dévalisée, ils ont démantelé la maison... mais cela ne serait rien. Ils m'ont remplie de dettes... mais cela non plus ne serait rien... mais voilà, ils m'ont frappée. Des coups ! mes enfants m'ont donné des coups ! [...] Et me voilà ici comme une écorce de pastèque déchiquetée, à me tourmenter... Mais où me suis-je trompée ? Comment est-ce possible ?

Dans cette pièce riche en invectives de toutes sortes Carla, au centre d'un tourbillon de personnages, occupe la scène du début à la fin, parlant toujours à très haute voix (en fait elle crie) contre tout le monde, y compris contre Dieu avec qui elle entame des dialogues à sens unique. Après nombre d'épisodes où le burlesque le dispute au tragique (le but de Franca Rame n'est pas de faire pleurer), Carla reçoit une balle de revolver.

Alors que le cri d'Ulrike, tragique, finissait sur un espoir en l'avenir, ceux de Carla, ponctués de scènes grotesques, débouchent sur une tragédie insoluble et, chez le spectateur, ne produisent pas de catharsis.

Il en avait été ainsi en 1975, avec le célèbre monologue *Le viol*¹⁷.

Ce texte est né d'un fait réel, vécu par Franca qui, en mars 1973, à Milan, alors qu'elle sortait de chez elle, fut enlevée et séquestrée dans une camionnette par un groupe de délinquants fascistes, en représailles aux activités militantes que Dario et elle exerçaient plus particulièrement ces années-là¹⁸. L'épisode fut suivi d'un long silence, Franca ne parvenant pas à en parler. Puis l'écriture lui permit de se libérer et la convainquit que, par ce biais, elle pouvait aussi aider les autres femmes victimes silencieuses de violences :

¹⁵ *Récits de femmes...*, cit., p. 217-231. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 259-267.

¹⁶ *L'eroina*, in *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 13, pp. 9-41.

¹⁷ *Récits de femmes...*, cit., p. 209-215. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 91-95.

¹⁸ Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 146.

Je ne voulais rien raconter à personne. Puis un jour, sans l'avoir pensé auparavant, je me suis assise à mon bureau et je l'ai écrit. Mais ce n'est que lorsqu'on a commencé à discuter la loi sur les violences sexuelles que j'ai compris que je devais le réciter [...]. Non pas pour donner la chair de poule, mais pour faire faire réfléchir... Et aussi pour aider d'autres femmes qui ont connu cela, pour les aider à avoir le courage de le dire¹⁹.

Elle écrit *Le viol* en 1975. Elle ne le récitera en 1983, en conclusion du spectacle *Coppia aperta (Couple ouvert)* qui, outre la pièce en un acte, *Couple ouvert à deux battants*, comprenait aussi *La mère*. Les membres de la « commission de révision théâtrale » du Ministère du Tourisme et du Spectacle jugèrent ce texte scandaleux et en interdirent l'accès aux moins de dix-huit ans²⁰.

1975 est l'année internationale de la femme. De campagnes et des manifestations contre le viol ont lieu en Europe, où se créent des ligues de soutien aux femmes violées. Avec succès puisque le viol finit par être reconnu comme un crime et que le comportement de la police envers les victimes se modifie. Même si on continue à enquêter sur la vie privée (sur la « moralité ») des femmes violées, elles sont désormais véritablement considérées comme victimes et non plus comme « coupables »²¹. Une reconnaissance qui a cependant du mal à entrer dans les mœurs puisque, aujourd'hui encore, un quart de siècle après, nombre de viols continuent à ne pas être déclarés par celles qui les ont subis. En Italie toutefois – et Franca Rame y fait allusion dans le texte cité ci-dessus, les discussions visaient à transformer l'idée de « crime contre la personne » en « crime contre la liberté sexuelle et la dignité de la personne » : une nuance de taille, qui laissait clairement entendre que les femmes qui avaient été violées l'avaient bien cherché.

Le viol est un monologue prononcé dans un décor réduit à l'essentiel : une chaise au milieu de la scène. Nul besoin de décor pour que la parole se fasse entendre : elle résonne toujours dans un silence glacé. Une parole prononcée de manière posée, où les mots se chargent d'émotion. Une parole émettant deux dénonciations, complémentaires : celle de la manière dont est perçu le viol par les représentants de l'ordre et celle du viol par lui-même. Acte gratuit de torture de la part de quatre délinquant désœuvrés (Franca Rame évacue de son récit les motifs politiques de représailles qui ont motivé sa propre agression, au profit d'une histoire pouvant concerner n'importe quelle femme²²). Acte sadique de la part des policiers qui voient là une bonne occasion de s'amuser. C'est ce que Franca Rame expose d'entrée :

Mais le comble de l'obscénité, c'est le rite terroriste auquel tous, policiers, médecins, juges, avocats de la partie adverse, soumettent une femme victime de viol quand elle se présente dans les lieux prévus par la loi pour demander justice, avec l'illusion qu'elle l'obtiendra. [...] C'est un rite de dérision, répugnant, sur fond de ricanements.

Et elle mime l'interrogatoire auquel la victime est soumise²³, une victime qui, puisqu'elle est toujours vivante, ne peut avoir été que consentante...

¹⁹ *Parliamo di donne*, Milano, La Comune, 1991, p. 117.

²⁰ R. Nepoti, M. Cappa, *op. cit.*, p. 138.

²¹ Monique Rémy, *Histoire des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1990, pp. 73-77.

²² Dans le préambule qui précède le récit proprement dit, elle le présente comme le témoignage d'une femme, recueilli par la revue *Quotidiano donna*.

²³ *Le médecin* : Dites-nous, mademoiselle, ou madame, n'avez-vous éprouvé que du dégoût pendant l'agression, ou bien un certain plaisir... une satisfaction inconsciente... ?

Le policier : N'avez-vous pas été flattée que tant d'hommes, quatre je crois, tous ensemble, vous aient autant désirée, avec une passion aussi raide ?

Puis vient le récit de l'agression, récit lent, égrené par une voix que l'on imagine basse, effarée. Des mots que personne n'ose dire. Des mots par lesquels Franca Rame rompt le mur de silence qui entoure des actes ignobles de torture (car la récitante, comme vous le lirez peut-être si vous allez chercher le livre, est également torturée).

Le récit s'achève sur le retour de la victime chez elle. Le hasard de son itinéraire la fait passer devant le commissariat :

Appuyée contre le mur de l'immeuble d'en face, je le regarde pendant un bon moment.
Je pense à ce que je devrais affronter si j'entraîs maintenant.
J'entends leurs questions.
Je vois leurs visages... leurs demi-sourires...
J'y pense et j'y repense.
Puis je me décide...
Je rentre chez moi... je rentre chez moi...
Je les dénoncerai demain.

C'est donc le silence qui fait suite à l'outrage. Le lendemain la victime est allée porter plainte, et les interrogatoires se sont déroulés comme elle les avait imaginés. La structure circulaire de ce monologue, qui commence par la fin de l'histoire et s'achève sur le moment d'hésitation et la renonciation, ne fait que souligner l'objectif de l'auteur : dénoncer le cercle sans issue dans lequel est enfermée la femme, la difficulté à témoigner, le refuge dans le silence. Mais la courte phrase finale, le témoignage qu'elle adresse sur scène au public, et enfin le silence glacé sur lequel se clôt le spectacle sont autant de signes que le message passe. Quant aux réactions que sa prestation théâtrale ne manqua pas de susciter, même quand ce furent des exclamations indignées, elles sont à leur tour un signe que le message est passé.

Autre problème à l'ordre du jour dans les années 70, l'avortement, problème brûlant dans un pays de tradition catholique comme l'Italie²⁴. Jusqu'en 1978, en Italie l'avortement est un délit passible de sept à douze ans de réclusion. Il n'est dépenalisé qu'en mai 1978, mais limité par tant de clauses que, dans les années 90 encore, le nombre d'avortements clandestins continue à être élevé. *Nous avons toutes la même histoire*²⁵, un monologue de *Tutta casa, letto e chiesa*, évoque entre autres la difficile situation de la femme obligée d'avorter. La récitante, du moins dans la forme achevée du texte tel que Franca Rame l'a publié²⁶, enceinte, rappelle un avortement subi quelques années auparavant, soit avant la fameuse loi :

Oui, j'ai déjà avorté, il y a un certain temps... sans anesthésie ni totale, ni locale, en somme « tout éveillée »... Ça a été terrible... quelle souffrance ! Mais le pire, c'est la façon dont on me traitait... comme si j'étais une putain ! Je ne pouvais même pas crier : « Tais-toi », me disaient-ils, « tu as fauté, tu dois payer !! ».

Elle a aussi payé en argent, bien sûr. À nouveau enceinte, elle est confrontée aux dérives de la nouvelle loi sur l'avortement, qui ouvre la brèche à de juteuses affaires :

Un million ? Un million ?! Les prix ont augmenté, hein ? [...] Je ne vous dis pas à quel point j'ai cru devenir folle pour trouver un médecin qui me fasse le certificat

Le juge : Êtes-vous restée toujours passive, ou bien, dans une certaine mesure, avez-vous participé ? [...] N'avez-vous pas pensé que vos gémissements, dus à la souffrance, bien sûr, pouvaient passer pour des expressions de jouissance ?

²⁴ M-H Caspar, M. Colin, J. Menet-Genty, D. Rechenmann, *L'Italie - Échecs et réussites d'une République*, Montrouge, éd. Minerve, coll. « Voies de l'Histoire », 1994, pp. 253-256.

²⁵ *Récits de femmes...*, cit., pp. 73-85. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 49-57.

²⁶ Le premier jet est de 1977.

d'avortement... l'hôpital qui m'inscrive sur la liste d'attente... Enfin on me convoque... j'entre : ils étaient tous objecteurs ! Il n'y avait qu'un médecin pour faire les avortements... mort de fatigue... tous les autres objectaient. Les infirmières objectaient, ceux qui font les analyses, le cuisinier... [d'où la décision d'avorter clandestinement] Un million ! Je comprends maintenant pourquoi les gynécologues sont objecteurs... pas bêtes ! Un million pour chaque objection, et ils deviennent milliardaires sur notre dos !

De l'exemple d'Ulrike Meinhof à la femme anonyme, de la liberté du travail à la liberté de disposer de son corps, sans jamais oublier non plus qu'une femme est aussi une mère qui, de toutes façons, devra rendre des comptes, Franca Rame proteste, secoue les tabous, fait entendre haut et fort la parole des femmes. Celles que nous avons présentées jusque là étaient, dans leur détresse, même vaincues, des femmes fortes, ayant pris leur destin en main, ayant déjà accompli un bout de chemin sur la route de l'autonomie. Mais à côté d'elles, il y a la masse des autres, broyées par une vie de couple étouffante et un travail aliénant. À elles aussi Franca Rame prête sa voix et ses gestes.

C'est en 1977, sur fond de revendications féministes, que Franca Rame et Dario Fo affrontent, de façon tantôt grotesque tantôt tragique, le problème de la femme dans sa vie de couple et de mère. C'est l'année où sont montés, à quelques mois d'intervalle, les spectacles *Parlons de femmes* et *Tutta casa, letto e chiesa*.

Parlons de femmes, nous l'avons signalé, regroupe des textes puisés dans des spectacles précédents où la femme est protagoniste, mais où les revendications quant à son statut affleurent à peine, alors que *Tutta casa, letto e chiesa* est ouvertement féministe. Toutefois un monologue, commun aux deux spectacles, assurait la transition de l'un à l'autre, *Le réveil*²⁷.

C'est encore une seule voix qui se fait entendre sur scène, d'abord dans la pénombre, puis à la lumière électrique qui découvre un minuscule appartement de cité HLM où vivent un couple et leur bébé. Mari et femme travaillent à l'usine. Mais le problème soulevé n'est pas celui de la condition ouvrière (exiguïté du logement, travail à la chaîne aliénant, rythmes insupportables, trajets...) mais celui de la femme qui, de surcroît, doit effectuer tous les travaux domestiques et s'occuper du bébé, y compris l'emmener à la crèche et aller l'y rechercher le soir avant de faire les courses... alors que le mari, en dehors des heures d'usine, dort, regarde la télévision ou assiste à des matches de foot.

Émoi et révolte sur fond de silence sonore. En effet, si la fiction théâtrale oblige la protagoniste à débiter à haute voix un monologue haut en couleurs et riche en actions, dans la réalité, ce monologue est silencieux ou à peine chuchoté, car Luigi, pendant tout ce temps, dort. Son épouse s'est levée une demi-heure plus tôt pour préparer le bébé et sauter dans l'autobus bondé qui l'emmènera d'abord à la crèche, mais lui, « il a de la chance », il peut « dormir encore une petite demi-heure ».

Les revendications féministes s'expriment de façon grotesque sur fond de clé perdue. Car au moment de partir, la protagoniste s'aperçoit qu'elle n'a plus la clé de l'appartement et, pour la retrouver, revit en mémoire, mot par mot, les moindres faits de la veille. Elle nous fait assister ainsi à une belle scène de ménage. C'est parce qu'elle l'avait menacé de partir que Luigi, pour l'obliger à se calmer et prendre le temps de lui parler, a pris sa clé et l'a mise dans sa poche (et c'est effectivement dans la poche du veston que la clé est retrouvée).

La scène de ménage est reconstituée à grands cris et culmine dans l'invective de l'épouse, à qui le mari, goguenard, a demandé : « Depuis quand vas-tu aux réunions féministes ? »

Écoute, imbécile, je n'ai pas besoin d'aller chez les féministes pour comprendre que la vie que nous menons est une vie de merde ! Nous travaillons comme deux chiens, et

²⁷ *Récits de femmes...*, cit., pp. 61-71. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 27-35.

jamais une minute pour échanger deux mots, jamais une minute à nous. M'as-tu jamais demandé : « Tu es fatiguée. Tu veux un coup de main ? » Qui fait la cuisine ? Moi. Qui fait la vaisselle ? Moi. Qui fait les courses ? Moi. Qui fait des acrobaties pour boucler les fins de mois ? Moi, moi, toujours moi. Et pourtant je travaille moi aussi ! Les chaussettes que tu salis, qui est-ce qui les lave ? Moi. Combien de fois as-tu lavé mes bas ? C'est ça le mariage ? Je veux pouvoir parler avec toi... Je veux « VIVRE » avec toi... et non « HABITER » avec toi ! [...]

La conclusion de la dispute est caricaturale : épouvante du mari qui voit sa femme prendre la porte, autocritique du mari qui, entre temps, a tiré sa femme vers... le lit, pleurs d'attendrissement de l'épouse, reconnaissance de la part du mari qu'il l'a trop prise pour... sa mère, promesses de changer...

Bref, à la fin de l'histoire rien n'est modifié par rapport à la situation initiale et le monologue se clôt comme il avait commencé : sous les couvertures, où la protagoniste se glisse à nouveau car... c'est dimanche ! voilà pourquoi le réveil n'avait pas sonné !

Le réveil, toutefois, traitait conjointement la situation de la femme et l'aliénation par le travail en usine. Le monologue se terminait sur la paix retrouvée, et la question de poursuivre ou non la vie conjugale, à la fin, ne se posait même pas. La scène de ménage en analepse était une scène parmi d'autres, comme il y en a dans tous les couples où la femme travaille, si ce n'est qu'elle était exaspérée par l'abrutissement du travail à la chaîne auquel les deux conjoints étaient astreints six jours sur sept. Les monologues de *Tutta casa, letto e chiesa*, en revanche, sont délibérément centrés sur l'aliénation de la femme au sein de sa maison, dans son statut d'épouse et de mère. Le premier, grotesque, finit dans une violence tout aussi grotesque. Le dernier est la réécriture d'une authentique tragédie antique.

Le titre même du spectacle est une dénonciation polémique du modèle de femme qui s'est peu à peu créé en Italie au cours des années 60 : années du boom économique qui suivit le désarroi de l'après-guerre, années où, suite à la construction massive d'immeubles dans lesquels chaque famille avait son appartement (avec télévision et appareils électroménagers) et une voiture, les femmes, écartées du monde du travail, se consacrèrent pleinement aux tâches ménagères et aux enfants et entrèrent dans le moule façonné par les médias et la tradition catholique de la femme « *tutta casa e famiglia* » (toute dévouée à sa maison et à sa famille)²⁸. Pour souligner de façon caricaturale l'asservissement à la tradition catholique, on forgea aussi l'expression « *tutta casa e chiesa* », suggérant un univers limité à deux espaces fermés, celui de la maison et celui de l'église, la bonne mère de famille devant forcément être bonne catholique et élever ses enfants dans le respect de la religion. Franca Rame et Dario Fo choisissent cette dernière expression et, entre la maison et l'église, insèrent le lit (*letto*), ajoutant aux devoirs du ménage et aux dévotions la charge de satisfaire les besoins physiologiques du mari.

Les deux monologues les plus parlants, percutants même, sont le premier et le dernier, *Une femme seule* et *Médée*²⁹.

²⁸ M-H Caspar, M. Colin, J. Menet-Genty, D. Rechenmann, *op. cit.*, pp. 247-248.

²⁹ Entre ces deux monologues se situe (entre autres) *La maman bohème* (*La mamma fricchettona*). Le thème du double travail, aliénant, de l'épouse et mère est au cœur du récit. En effet, comme l'indique le titre, c'est une mère qui est protagoniste de ce dialogue planté de manière loufoque, dont on n'entend qu'une seule voix (pour fuir la police, elle s'est réfugiée dans le confessionnal d'une église, et force le prêtre à écouter son histoire). Pour suivre et protéger son fils, elle s'est installée avec des hippies ; mais, une fois son fils retourné dans le droit chemin de la vie familiale, elle refuse de rentrer à la maison. Comme les monologues précédemment examinés, celui-ci est semé de flash-back et de commentaires. Son mariage ? Il a été vite assombri par « des incompréhensions idéologiques. Eh oui, je n'étais pas d'accord avec le comportement idéologico-socio-moralopolitico-domestique de mon mari. Eh oui, parce que je travaillais moi aussi huit heures par jour, comme lui, avec une seule différence, de taille : quand on rentrait à la maison, moi je continuais encore à travailler quatre-vingts

*Une femme seule*³⁰ se présente sous la forme d'un monologue. Une seule voix se fait entendre : celle de la protagoniste, enfermée chez elle, dans l'appartement d'un immeuble où, affirme-t-elle à plusieurs reprises, elle ne manque de rien :

Je ne me plains pas, je suis bien chez moi... je ne manque de rien... [...] J'ai tout ! J'ai... mon Dieu tout ce que j'ai !... J'ai un réfrigérateur ! [...] J'ai un lave-linge, vingt-quatre programmes !... Il lave et il sèche... Il sèche même trop ! [...] J'ai des cocotte-minute... un batteur électrique, la musique dans toutes les pièces, qu'est-ce que je pourrais vouloir de plus ? Après tout je ne suis qu'une femme...

En réalité il s'agit d'un dialogue avec la nouvelle voisine de l'immeuble d'en face que la protagoniste ne connaît pas encore. Le début de la conversation révèle le drame de la solitude de cette femme qui, pour meubler le silence dans lequel se déroule sa journée, emplie de bruit les pièces de son appartement (« quand je suis seule à la maison, si je ne mets pas la radio à plein tube, j'ai envie de me pendre »), et son besoin de communiquer avec l'autre : d'où l'appel à l'inconnue qu'elle a aperçue à sa fenêtre. Ce long faux monologue, qui en fait n'est que cris, commence d'entrée par un cri d'appel à la voisine (« Madame... Madame ! Bonjour ! »), se poursuit en cris pathétiques sur fond de radio allumée pour dire qu'elle est contente (« Je suis contente... [*presque en hurlant*] je disais que je suis contente... vous ne m'entendez pas ? »). Puis, une fois la radio éteinte, le silence est brouillé par quantité d'autres éléments sonores (sonnerie du téléphone, pleurs du bébé, appels du beau-frère paralytique, coups à la porte...) qui sont autant d'agressions pour l'occupante, font monter son exaspération à la limite du supportable et, unis aux conseils de la voisine, font exploser une révolte basculant dans la folie.

C'est progressivement, au cours du monologue, que l'on découvre que Maria est prisonnière chez elle, enfermée à clef par son époux qui l'a surprise en flagrant délit d'adultère avec un jeune homme. Les faits sont racontés avec force humour et une ingénuité qui rend d'autant plus pathétique la déconvenue finale de la protagoniste. Car au centre de la polémique contre le statut de la femme ligotée à son ménage, il y a l'usage sexuel qui fait d'elle un instrument de satisfaction pour le mari et un objet de convoitise et d'excitation érotique pour les autres hommes. Maria, « consommée » par son mari, harcelée par un voisin qui l'épie avec des jumelles, par son beau-frère qui a la main leste, par un maniaque qui lui téléphone pour lui dire des obscénités, et par son jeune amant qu'elle croyait sincère mais qui se révèle en fin de compte « un cochon comme tous les autres », se sent implicitement assimilée au bœuf découpé en pièces dont le dessin apparaît souvent derrière l'étal des bouchers et auquel elle se réfère pour énumérer les zones érogènes.

L'amour avec le mari ne portent pas même le nom d'amour. Quelle déception, confie-t-elle à sa voisine, durant sa nuit de nocces³¹ ! Depuis lors, à chaque fois, elle se sent « utilisée » et l'éprouve encore plus vivement depuis qu'elle est enfermée à clef :

heures : laver, repasser, faire les lits et la cuisine : lui non ! Il se mettait dans un fauteuil et clic... (*Elle fait le geste d'allumer la télévision*) [...] Qui a donc dit que la libération de la femme commence quand elle conquiert le droit à un travail salarié ? » Et quand son fils, « bien mis, bien habillé, cheveux coupés, cravate » est venu lui demander de rentrer à la maison : « Je me suis sentie mal... Oui, c'était comme un flash-back. Je me suis revue à la maison, avec tous les soucis, les courses, les chemises à repasser, sans avoir jamais une minute à moi... Savez-vous, mon père, que si je voulais lire le journal... au cabinet !! Les jours où j'étais constipée, je me passais de nouvelles. » (*Récits de femmes*, cit., pp. 47-60. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 37-47).

³⁰ *Récits de femmes...*, cit., pp. 25-45. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 11-26.

³¹ « Comme j'ai été déçue la première nuit, madame... Je me demandais : "Mais comment, c'est tout ?"... Comme j'ai été déçue la première fois ! Et même la centième... »

Il m'enferme comme une poule idiote, il me flanque des gifles... et tout de suite après il veut faire l'amour !... Oui, l'amour ! Il s'en fout, si je n'en ai pas envie. Il faut que je sois toujours prête, toujours prête à l'usage. Comme le Nescafé ! Lavée, parfumée, épilée, chaude, souple, amoureuse, mais : muette !

alors qu'avec le jeune homme :

C'était quelque chose, madame..., de doux... les baisers... les caresses [...] C'est ainsi que j'ai découvert que l'amour, l'AMOUR, ce n'est pas ce qu'en fait mon mari... moi dessous et lui dessus : TRAM TRAM, une machine à broyer les cailloux ! L'amour est quelque chose de doux... mais doux... [...] Arriver à mon âge et découvrir qu'existe au monde ce qui pour moi n'existait qu'au cinéma...

La femme sexuellement harcelée ne peut trouver d'aide nulle part, surtout pas auprès de la police – et on retrouve là un discours développé dans *Le viol* – car la femme harcelée (même par téléphone) est forcément coupable de provocation :

La police ? Non, je ne l'appelle pas. Vous savez comment ça se passe ? Ils arrivent, ils rédigent un beau procès-verbal, ils veulent savoir jusqu'à quel point j'étais nue ou habillée chez moi... si j'ai provoqué le Voyeur par des danses érotiques... et au final c'est moi, moi seule qui serai inculpée pour actes obscènes commis dans un lieu privé mais exposé au public ! Non, non... je me débrouille toute seule.

La fin du monologue, loin de proposer un retour à la case départ (comme dans *Le réveil*), est la mise en œuvre de la « défense » de Maria, qui se débarrasse d'abord de son beau-frère (dont le fauteuil roulant dévale l'escalier, puis passe à travers la verrière), ensuite du voyeur (un coup de fusil de chasse), puis attend son mari, la carabine en joue.

Une histoire tragique, en fait, par les éléments qui la constituent et par son dénouement, mais jouée sur un mode comique, puisque c'est toujours à travers le comique, le grotesque, que le couple Fo-Rame fait passer la morale de son théâtre³². Le jeu frénétique de l'actrice, les antiphrases et les contre-vérités, les multiples caricatures de personnages ou de situations, les mini sketches insérés au fil du monologue comme autant de récits dans le récit, tissent un réseau serré d'anneaux autour de la protagoniste qui finit par sortir de ses gonds et, littéralement, « péter les plombs ».

Hautement tragique est *Médée*³³, le morceau qui conclut le spectacle et, déclare Franca Rame dans le prologue, « celui dont le contenu féministe est le plus marqué ». Un texte dérivé d'Euripide et repris tel quel, affirme-t-elle, par le théâtre populaire de l'Italie centrale. Toute le monde connaît la tragédie de Médée qui, répudiée par son époux Jason au profit d'une jeune et belle princesse, tue ses deux enfants. Dans ce morceau de théâtre, l'infanticide devient sacrifice pour la rédemption de la femme.

Ce morceau n'est que cris de femmes. Cris des femmes de Corinthe qui veulent ramener Médée à la raison, cris de Médée qui hurle comme une forcenée. Cris de désespoir et de folie de la femme délaissée et outragée, cris d'une femme qui n'accepte pas un sort que ses congénères lui présentent comme inéluctable³⁴. Cri surtout contre la loi infâme qui assujettit

³² « Je crois que mon théâtre est moral, ce qui naturellement ne signifie pas moraliste. La morale, je l'exprime par l'intermédiaire du comique, du grotesque. » (cité par Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 186).

³³ *Récits de femmes...*, cit., pp. 105-116. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 67-75.

³⁴ « À nous autres, femmes, il est prescrit que notre homme aura désir de chair nouvelle, peau fraîche, seins jeunes, qu'il cherchera une autre voix, une autre bouche. Ainsi va le monde, depuis toujours », lui disent-elles.

l'épouse à l'homme et la ligote à ses tâches et à son statut de mère³⁵. Passant de l'ironie amère au sarcasme, Médée dit à Jason :

L'homme n'est jamais traître quand il quitte une femme. C'est à la femme de se satisfaire d'être Mère, car c'est la plus belle récompense ! J'allais jusqu'à penser [...] que pour mieux nous soumettre vous nous aviez attaché nos enfants au cou, comme on met un joug de bois dur à la vache, pour nous rendre dociles, pour mieux nous traire et nous monter... je pensais que c'était le pire abus de votre société... Voilà les folies que je pensais, Jason... Ces folies, je les pensais ces folies. Et je les pense encore !... Et je les pense encore ! Je veux briser la cage... détruire ce joug infâme.

Pour briser ce joug, elle tuera les enfants (« Mieux vaut laisser le souvenir d'une bête féroce que d'être oubliée comme une chèvre docile, qu'on peut traire et tondre et mépriser, et vendre au marché sans qu'il lui échappe un bêlement. Je dois tuer mes enfants. »). La pièce s'achève sur l'annonce de la rédemption finale qui sera, par le sacrifice accompli, celle de toutes les femmes : « Meurs, meurs ! pour faire naître une femme nouvelle ! »

Précisons que Franca Rame récite ce morceau dans le texte d'origine, en dialecte d'Italie centrale. Dans sa traduction française, il perd une grande partie de sa saveur, et, entre autres, sa portée hautement populaire : Médée ne s'adresse pas aux reines, elle s'adresse à tout le peuple des femmes, et ici, en l'occurrence, par ses références à un quotidien paysan familial, elle se pose en avocate de la femme exploitée des pays développés et sous-développés³⁶.

Si, dans les années de la contestation féministe, a été mise en scène la tragédie de la femme aliénée, qu'en est-il, dans les années qui suivirent, de la femme dite libérée ? A-t-elle retrouvé la force et l'autonomie qui étaient les siennes à l'aube du monde ? – et je me réfère ici à un sympathique monologue des années quatre-vingt – quand Ève, maternelle et tendre, essayait d'apprivoiser et d'instruire ce benêt d'Adam.

Franca Rame suggère, par le pittoresque *Journal intime d'Ève* (1984)³⁷, délicieux pastiche de drame antique mêlé de chant choral, que la femme, dès ses origines, a été supérieure à l'homme. Ève est intelligente et vive : c'est elle qui fait le premier pas vers Adam et lui adresse la parole la première, elle qui a donné leur nom aux éléments de la création, elle qui a compris ce qu'était la sexualité... bref c'est elle qui a dénié un nigaud maladroit. Mais par

³⁵ Dans *La maman bohème*, la protagoniste évoque sa grossesse en termes tout aussi sarcastiques : « J'étais si contente d'être enceinte !... Comme j'étais contente ! Neuf mois de vomissements ! Toujours au lit, tant j'avais peur de le perdre ! Et je me disais à moi-même, avec la voix de la sublimation, entre deux vomissements : "Cet enfant change toute ma vie ! – je me disais – Qu'est-ce qu'une femme si elle n'est pas mère ? Ce n'est même pas une femme, ce n'est qu'une femelle !" Quelle couillonnade... »

³⁶ Sans aller jusqu'au meurtre, la femme toutefois peut, de temps en temps, prendre sa revanche de façon innocente. C'est ce qu'avait fait Maria avec son jeune amant, avant que le mari ne vienne les surprendre. C'est ce que fait, à la manière de Boccace, la jeune protagoniste de *Duetto à une seule voix (Récits de femmes...*, cit., pp. 87-94. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 59-66). Là encore il y a deux personnes (la jeune fille et son amoureux) mais, dans le silence, seule se fait entendre la voix féminine. Il s'agit d'une farce que la jeune personne joue à son amoureux : elle l'oblige à attendre la nuit, sous la pluie, puis le fait monter chez elle, lui faisant croire qu'il court grand danger de se faire couper les c. par son père ; ensuite elle l'empêche de parler pendant toute la nuit tandis qu'elle-même l'inonde de flots de paroles. Bref, dans ce monologue déferlant, le jeune homme est muet et obéit. À la fin seulement, elle le salue en criant très fort :

Adieu, mon bel amour, reviens demain soir. J'ai beaucoup aimé !

Pourquoi je crie ?

Bien sûr, je peux m'égosiller.

Non, il n'y a pas de danger, ils ne peuvent pas m'entendre de la maison...

Parce qu'ils ne sont pas là... il n'y a personne à la maison [...] Bien sûr, mon amour ahuri, je t'ai attrapé [...] et moi qui parle et toi qui te tais... à moi la victoire, à toi la soumission [...].

³⁷ *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 125-143.

amour et par bonté Ève s'est laissée déposséder : elle lui a « donné son savoir et sa sagesse, elle l'a aimé au point de lui faire croire que c'était lui le vrai génie. Adam transformera son savoir de femme en pouvoir d'homme, avec les conséquences que nous savons tous »³⁸.

Il semble toutefois, à en juger par les textes élaborés depuis les années 80, que la libération se réduise trop souvent à une licence purement sexuelle, et que le vœu des féministes s'avère être une utopie. La liberté sexuelle, en tout cas, apparaît bien, à travers plusieurs textes de ces années-là, comme un leurre, une façon de se faire encore davantage traiter en objets par les hommes.

Franca Rame nous offre à nouveau un savoureux monologue avec *Rientro a casa (Je rentre à la maison)*³⁹. Mais dès le titre est sanctionné l'échec de la tentative de fuite. Caterina a déjà fait plusieurs fois sa valise mais, dit-elle, elle n'est jamais allée plus loin que le bas de l'escalier. Or ce jour-là, la dispute a été si forte qu'elle a mis son projet à exécution. La goutte qui a fait déborder le vase ? La consommation dépourvue de sentiments que son mari fait d'elle :

Ça a commencé ce matin par une grosse dispute avec mon mari pour la manière dont nous avons fait l'amour la veille... Enfin « nous avons fait » : façon de parler... « il » avait fait l'amour. Lui tout seul. J'ai compté jusqu'à vingt et un... je compte toujours quand il fait l'amour... j'ai compté jusqu'à vingt et un, et il avait déjà terminé. Oui, vingt et une secondes...
Mais ça signifie qu'il me considère comme un jeu vidéo...

D'où la décision :

« Ne t'avise plus de me toucher. Avec toi, c'est fini ! Je n'accepte plus d'être ta poubelle de vidange. »

Sa révolte consistera à sortir vêtue d'une robe en lamé et à passer la journée sans manger, dans une chambre d'hôtel, avec un employé du bureau où elle travaille. C'est pourquoi quand elle le quittera, le soir, toujours à jeun mais après avoir bu quelque chose de fort, elle n'y verra plus très clair. Le brouillard aidant, elle se trompera d'immeuble (dans sa cité, ce sont tous les mêmes) et d'appartement. Mais elle y sera reçue dans la discrétion et la douceur, par un mari tout heureux qu'elle rentre plus tôt qu'il ne l'espérait... Ce n'est qu'au matin qu'elle se rendra compte de sa bévue. Alors le spectateur comprendra que dans tous les appartements de la cité se produisent les mêmes scènes : les femmes n'en peuvent plus, s'épanchent, font leur petite fugue de temps en temps, mais finissent toutes par... rentrer à la maison.

N'y a-t-il donc pas d'autre issue au problème ? La femme doit-elle forcément perdre au jeu ? Une comédie en un acte à deux acteurs *Couple ouvert à deux battants* (1983)⁴⁰ finit par renverser les rôles : une comédie originale, où les deux personnages s'expliquent devant un public pris à témoin.

Franca Rame et Dario Fo – quand la pièce fut montée, ils en furent les acteurs (reproduisant caricaturalement, aux dires de Franca, une situation qui existait en filigrane dans leur propre ménage) – jouent un couple d'âge mûr où le mari applique pour lui-même le principe du couple ouvert, mais ne peut concevoir que son épouse ait une liaison. Lui-même

³⁸ *Ibidem*, p. 125.

³⁹ *Ibidem*, pp. 111-123.

⁴⁰ *Récits de femmes*, cit., pp. 119-163. *Le commedie...*, cit., vol. 9, pp. 5-33.

multiplie les aventures avec de toutes jeunes filles, mais ne parvient pas quitter sa femme, qu'il accuse de n'être pas assez compréhensive et qu'il la considère comme... sa mère :

L'HOMME : Mais essaie de comprendre, avec les autres, c'est une affaire de sexe, c'est tout.

ANTONIA : Avec moi... il n'y a même plus de sexe !

L'HOMME : Mais avec toi c'est différent... Pour toi j'ai beaucoup d'estime... [...] (*il s'approche d'Antonia et la prend dans ses bras*) la seule femme dont je ne puisse pas me passer, c'est toi... la plus chère que j'aie au monde... mon refuge le plus sûr... tu es comme... ma mère !

C'est la femme qui souffre le plus de la situation. Car – *Médée* l'avait ouvertement dénoncé – si l'homme mûr trouve aisément de jeunes tendrons à se mettre sous la dent, la femme mûre parvient difficilement à faire de même. D'où, dans le faux couple ouvert, la vie joyeuse de l'un et la solitude désespérée de l'autre... Jusqu'au jour où Antonia trouve l'âme sœur en la personne d'un homme beau, intelligent et un peu plus jeune qu'elle. Coup de foudre sur la tête du mari qui ne s'y attendait pas ! Et la pièce, qui avait commencé par le désespoir d'une Antonia enfermée dans la salle de bain en train d'avalier des tubes de médicaments, se termine par une scène symétrique : le mari s'enferme dans la salle de bain et s'électrocute pour de bon en plongeant dans la baignoire, un sèche-cheveux en marche à la main.

Antonia, débarrassée de son mari à la fin de la pièce et entamant une nouvelle vie à deux avec un homme jeune, intelligent et ouvert, pourrait représenter l'aboutissement idéal du processus d'émancipation de la femme. Mais n'est-ce pas une figure utopique ? Dans la réalité, la femme émancipée et épanouie existe-t-elle ?

La femme émancipée, ce pourrait être celle qui, bien installée dans un appartement tout neuf avec salle de bain et appareils électroménagers ultra perfectionnés, s'est libérée des tâches ménagères et a pu aussi, éventuellement, conquérir une identité professionnelle. Mais les exemples de Maria (*Une femme seule*) ou de Caterina (*Je rentre à la maison*) ont montré qu'il n'en était rien⁴¹.

Ce pourrait être celle qui, comme le mari d'Antonia (*Couple ouvert à deux battants*), aurait conquis une égalité limitée à l'indépendance sexuelle totale. Mais Franca Rame met le doigt sur le risque de dérive de cette conception de l'émancipation, qui fait de la femme un pur objet sexuel pour l'homme. Elle le soulignait déjà, en 1977, en pleines années de contestation féministe, dans le monologue *Alice au pays sans merveilles*⁴², qui se terminait sur l'énergique passage d'Alice entre les rouages d'une machine désinhibitrice, laquelle, une fois le travail terminé... empaquetait le produit :

Mais que faites-vous encore ? L'emballage ? Quel emballage ? Je ne suis pas un objet... Je suis une femme, nom de Dieu ! Une femme lucide, qui a sa dignité. Allez-vous enfin comprendre que je suis une femme, maintenant ? que je suis consciente ? [...] la crème raffermissante, la gaine sans-soucis, le soutien-gorge cœur croisé, la crème dépilatoire ultra-rapide tsinn ! Le déodorant qui dure vingt-quatre heures ! Le suppositoire pour maigrir, la pilule contraceptive, le spray qui chasse les mauvaises odeurs, la laque qui élimine les pellicules [...] des talons aiguilles qui te remontent le derrière et te bousillent les ovaires ; Les faux cils, le vernis à ongle, le brillant à lèvres, le fard à joues, le violet à paupières, la feule de saule pour les cors aux pieds ! Deux gouttes de parfum... pastiche, chanel, gentry, carven... à ton goût !

⁴¹ Cf. également *La maman bohème*.

⁴² *Récits de femmes*, cit., pp. 95-103. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 97-103.

Voilà, c'est fini, madame est prête ! Tu es belle, tu es libre, tu es jeune, moderne, adorable, désirable, aseptisée, stérilisée, sexuée... Une belle pute !
... un produit prêt à assouvir les désirs des hommes, avec les inhibitions en moins.

Quinze ans plus tard, en 1991, Franca Rame fait parler à peu près de la sorte Mattea, la protagoniste de *La donna grassa (La femme obèse)*⁴³, qui tance sa fille Anna, jeune mariée, venue pleurnicher car son amant lui a menti et veut la quitter :

Je ne te connais pas un seul geste de générosité. Tu n'as pas d'autre intérêt que celui de ta petite personne, à ta petite cellulite... de tes petites rides... tu ne penses qu'à te promener, à bavarder et à dire des insanités... avec des vêtements de marque de la tête aux pieds... tu ne penses qu'à baiser à droite et à gauche... sans discernement ni morale... convaincue avant tout d'être une femme libérée. Non, non ma chère, tu n'es pas une femme libérée... tu n'es qu'une femme disponible... baisable. La libération de la femme, c'est tout autre chose.

Cette même pièce et, cinq ans auparavant, en 1986, *Una giornata qualunque (Une journée comme les autres)*, mettent en scène une femme d'âge mûr, séparée de son mari volage. L'une et l'autre ont leur indépendance professionnelle, mais l'une et l'autre sont terriblement malheureuses.

Giulia, la protagoniste de *Une journée comme les autres*⁴⁴, est séparée de son mari depuis un an. Elle a grossi, elle est déprimée, et a décidé de se suicider. Toutefois, auparavant, elle désire envoyer une lettre vidéo d'adieu à son ex-époux et s'installe devant la caméra. Mais elle ne peut mettre son projet à exécution car elle est sans cesse dérangée par le téléphone : des femmes inconnues appellent à l'aide le « docteur » qu'elle est censée être, à la suite d'une erreur de numéro dans un article de la revue *Santé*. Giulia découvre ainsi que maintes femmes, comme elle, sont déprimées ou névrosées, et que l'épidémie atteint même ceux qui sont chargés de soigner les problèmes psychiques de leurs patients : l'appel qui occupe le plus d'espace dans la pièce est celui d'une psychanalyste, qui elle aussi a tenté les cures extravagantes proposées par la revue *Santé* et qui, alors que déjà le gaz fuit dans son appartement, tient à dire sa façon de penser au « docteur » avant d'en finir.

Une pièce toute pleine de cris de « femmes libérées » auxquelles il n'est pas possible d'apporter de réponse ou d'aide concrète. La voix de Carla la psychanalyste, que Giulia voudrait sauver, s'est éteinte au téléphone ; quant à Giulia (que Carla a voulu aider en envoyant chez elle la police), considérée comme folle, elle est emmenée de force dans un hôpital psychiatrique. Le titre de la pièce, *Une journée comme les autres*, souligne l'universalité de cette situation, le mal-être rongant toute femme qui croit « être une femme émancipée, moderne, parce qu'elle a chez elle des appareils électriques et électroniques jusque dans les toilettes ».

Mattea, la protagoniste de *La femme obèse*, a cinquante ans. Séparée de son mari, elle pèse 123 kilos, prend huit kilos par mois, se gave de miel et de sucre. Incomprise par sa fille, qui ne vient chez elle que pour pleurnicher, elle souffre d'une immense solitude, soulignée de culpabilité car elle est devenue source de revenus inespérés. Mattea, en effet, pour son propre usage et pour d'éventuelles ventes, enregistre ou fait enregistrer sur bande magnétique des

⁴³ Publiée chez Einaudi, la pièce a changé de titre : *Grasso è bello (C'est beau d'être gros)*. *Le commedie...*, cit., vol. 13, pp. 43-75.

⁴⁴ *Parti femminili : due atti unici*, Milano, La Comune, 1987, pp. 7-45. Ce volume contient également *Una coppia aperta*, dont le titre deviendra, dans l'édition Einaudi, *Coppia aperta quasi spalancata (Couple ouvert à deux battants)*.

phrases amoureuses connectées à la sonnerie du réveille-matin, donnant l'illusion d'une présence tendre à côté de soi :

Bonjour mon trésor, il est déjà neuf heures !... Réveille-toi mon amour ! [...] Je sais que tu es fatiguée... et que tu préférerais être dans mes bras... Mais il faut que tu te lèves... [...] Je ne voudrais pas t'ennuyer, ma chérie, mais il est déjà neuf heures un quart !

Or à sa grande surprise, comme le lui confirme son associé, ses enregistrements ont un succès inouï, « et en particulier ceux avec l'allusion à l'amant dans le lit, plein de tendresse et de petits bisous ». On lui prépare un contrat faramineux, d'où son malaise (« Je suis en train de profiter, comme la plus sournoise des roublardes, de la situation d'angoisse et de frustration dans laquelle sont tombés la plupart des gens, y compris moi-même. »)⁴⁵.

Mais sa culpabilité concerne aussi sa vie de famille brisée. Ne pas se glisser dans le moule de l'épouse-mère toute dévouée aux siens, c'est prêter le flanc aux critiques des premiers témoins que sont les enfants. Sa fille lui reproche d'avoir tourmenté son père :

Tu ne l'as jamais compris, ce pauvre homme... Tu n'as cessé, toute ta vie, de le culpabiliser... tu lui as fait des scènes... tu lui as joué des tragédies ! Lui il t'aimait...

Ce n'est que quand elle apprend par sa fille que son mari ne reviendra plus, qu'il va épouser une jeune fille, qu'elle se sent (dit-elle) libérée de ce complexe. Mais en revanche resurgit, immense, le spectre de la solitude :

Enfin je vais arriver à me débarrasser de ce complexe crétin de culpabilité que je gardais en moi... celui d'avoir détruit la famille... Je suis libre ! Je suis une femme qui a réussi... Je suis sur le point de signer un contrat... un tas d'argent... Enfin, je me réalise... Enfin je me retrouve seule ! Seule avec moi-même !... Et c'est pour cela que j'ai envie de vomir.

Quelle solution alors ? La solution artificielle du « fauteuil à câlins », pour l'expérimentation duquel, répondant à une petite annonce, elle s'est portée volontaire : un fauteuil qui berce et caresse les êtres en mal d'affection. La pièce s'était ouverte au son des mots doux du magnétophone berçant le réveil de Mattea, elle se termine sur le fauteuil de câlins où une voix masculine caressante la console (« Oh ma chérie, où étais-tu ?... Si tu savais comme tu m'as manqué !... Viens que je t'embrasse [...] je t'aime... laisse-toi aller... Ne pense à rien... à rien... »).

Où est la solution ? Peut-être n'y en a-t-il pas et n'est-ce pas chez les femmes que l'on peut trouver des alliées... Est-ce bien Franca Rame qui s'exprime de façon aussi désabusée par le truchement du personnage de Mattea dont elle jouait le rôle (et dont elle avait à peu près l'âge) ? Mattea qui gronde Anna et l'accuse, avec ses amours « libérées », d'épouvantable égoïsme :

⁴⁵ Un malaise doublé de dépit, car l'obésité à son tour est devenue source de revenus, moyen de nourrir les fantasmes des acheteurs de revues pornographiques. Mattea répond à une petite annonce du journal *Grassa è bello* (*C'est beau d'être grosse*), et là elle apprend que les candidates doivent avoir des rondeurs harmonieuses, et qu'elles seront sélectionnées en fonction de ce critère et de leur acceptation ou non de se déshabiller :

Employée : Vous êtes disposée à tout ôter ? soutien-gorge... et culotte ?

Mattea : La culotte ? Mon Dieu, si un homme me voit sans culotte, je lui bloque l'érection pendant vingt ans ! C'est pour un film porno ?... Jamais !

Employée : Et si c'était pour un film d'art érotique ?

Mattea : Ah, s'il s'agit d'art...

Employée : Très bien... écrivez que vous êtes d'accord. Nous vous attendons.

Tous les jours, nous mettons au point des traquenards, des méchancetés... contre les autres femmes... Que dis-je « femmes »... femelles ! Les autres ne sont que des femelles... et des putes !... Et l'on jacasse de solidarité... on dit que nous sommes sœurs ! Mais en quoi ! Nous sommes sœurs, toutes unies pour les grandes causes... l'avortement... le divorce... ou après cinquante ans ... mais dans la vie de tous les jours, nous sommes des hyènes... et encore, les hyènes de temps en temps se reposent... nous, nous sommes insatiables ! Tu sais ce que je te dis ?... Qu'en tant d'années de vie... d'expériences, et d'expériences personnelles... touchant des femmes que je connais... il m'est venu un grand doute... D'accord, la concurrence... la précarité... mais j'ai fortement le doute (la quasi certitude) que dans certaines situations, la pire ennemie de la femme... est précisément la femme.

Anna et Mattea pourraient représenter les deux pôles extrêmes de l'émancipation féminine : l'une menant une vie débridée qui fait d'elle une « pute » (une pute qui ne demande même pas d'argent), l'autre ayant conquis sa pleine autonomie « morale », mais la payant du prix de la solitude.

Du cri d'Ulrike, proche de la mort mais confiante en l'avenir, à l'abattement de Mattea, plusieurs degrés dans l'analyse de la condition féminine ont été déclinés. Et il semble que la gamme soit descendante. Surtout si l'on considère que le spectacle intitulé *Parlons de femmes* de 1991 rassemblait *L'héroïne* (où la protagoniste, Carla, reçoit une balle de revolver) et *La femme obèse*. Non seulement les deux protagonistes sont (ou ont l'air) vaincues, mais aucun soupirail ne s'entrouvre⁴⁶. Pour qui voudrait imaginer une suite, il semble évident que la fille de Carla mourra d'overdose, et que Mattea sera de plus en plus grosse (et de moins en moins attirante pour les hommes). Curieuse double fin chez un couple d'auteurs-acteurs qui prônait, en fin de pièce, la catharsis. Dans *Le gai savoir de l'acteur* Dario Fo, évoquant le besoin d'espoir chez le public, rappelait qu'une pièce peut se conclure de deux façons : soit par la catharsis, soit par la défaite, c'est-à-dire l'impuissance et l'abandon. Cette dernière solution, disait-il, il ne l'acceptait pas, « même au théâtre »⁴⁷. Ici pas d'espoir, mais un problème posé, auquel les spectateurs, implicitement, sont invités à réfléchir. Or ils ont trouvé le spectacle angoissant :

C'est un spectacle amer, il a beaucoup plu, il a ému ; mais les gens ont du mal à le voir sereinement, ils trouvent parfois trop lourde la saturation d'angoisse [...] Penser est devenu un exercice que les gens repoussent, souffrir une condition qu'il faut éviter à tout prix, même quand c'est un spectacle qui la provoque⁴⁸.

Les « récits de femmes », dans leur ensemble, n'ont pas une veine comique aussi chargée que bien des textes de Dario Fo. Sans doute parce que, quand comique il y a, le rire ne peut être partagé par l'ensemble du public de façon homogène : hommes et femmes ne rient pas de la même façon (ni au même moment) du machisme caricaturé ou de l'autodérision. C'est même davantage le côté dramatique qui ressort, à l'issue de spectacles se terminant systématiquement par un morceau tragique (*Ulrike*, *Le viol*, *Médée*). Le combat des femmes pour les femmes (ou pour toute autre cause) est toujours difficile. Franca Rame, évoquant les couleuvres qu'elle a dû avaler, confie : « Au bureau, j'ai un dossier sur lequel est écrit "Humiliations de Franca". Elles ont formé mon caractère⁴⁹ ».

⁴⁶ Bien d'autres protagonistes de comédies de Dario Fo sont vaincus. Mais habituellement le spectacle se termine toujours sur un mot de confiance ou de défi envers l'avenir.

⁴⁷ C'est ce qu'il appelle « l'élégie de la mort », et qu'il refuse. *Le gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990 (1^{er} éd. 1987), p. 263. Titre original : *Manuale minimo dell'attore*.

⁴⁸ Dario Fo, cité par Roberto Nepoti, Marina Cappa, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁹ *Parliamo di donne*, cit., p. 119.

C'est un filon qui dérange mais qui néanmoins plaît. En trois ans seulement, de 1983 à 1986, *Couple ouvert*, par exemple, a connu plus de sept cents représentations en Italie et à l'étranger : quel chiffre atteindrait-on si on les recensait aujourd'hui ? Presque chaque année le Festival *off* d'Avignon en propose au moins une version. Inversement plusieurs théâtres en Italie ont interdit des spectacles comme *Tutta casa, letto e chiesa* ou *Parlons de femmes* de 1991 (*L'héroïne* et *La femme obèse*)⁵⁰. Aujourd'hui encore, à l'heure où j'écris ces lignes, *Tutta casa, letto e chiesa*, si l'on en croit le site du couple Fo-Rame est toujours à l'affiche en Italie. Si pour le moment aucune solution miracle n'a été trouvée, si aucune réponse ferme n'a été apportée, les constatations d'impuissance, d'échec ou d'impasse ne sont nullement des éponges jetées. Le fait de proposer à nouveau les mêmes spectacles, de les alimenter au gré de l'actualité, de reposer les problèmes à l'aide de nouveaux textes, les enrichissant des modes et des dérives dont les femmes sont victimes (chirurgie esthétique, mamies enceintes et autres affaires⁵¹) est une manière d'interpeller le public, de le pousser à réagir. L'échec d'une protagoniste est une leçon à prendre en compte, un cri à écouter, un silence à méditer, une parole à recueillir.

⁵⁰ Il s'agit en général de théâtres gérés par les paroisses, nombreux en Italie (*Parliamo di donne*, cit., pp. 109-111).

⁵¹ Cf. le volume IX de la série *Le commedie...* (*L'uomo incinto, Previsioni meteorologiche movimenti di stupro in Italia, Voce amica, Ho fatto la plastica, La nonna incinta, Il figlio in provetta*).