

**DE LA FARCE A LA SATIRE**  
**QUELQUES REFLEXIONS SUR LE COMIQUE**  
**DANS LE THEATRE DE DARIO FO ET FRANCA RAME**

Una risata sistemata al punto giusto può bastare davvero  
per seppellirli tutti.

Dario Fo, *Il mondo secondo Fo*<sup>1</sup>.

Pour un auteur qui présente Molière comme son plus grand maître avec Ruzzante<sup>2</sup>, parler du comique dans son théâtre peut sembler une évidence. Une évidence que confirme le titre français de son *Manuale minimo dell'attore*, « Le Gai Savoir de l'acteur<sup>3</sup> ». La gaieté est l'une des caractéristiques fondamentales de son œuvre et le comique n'est pas pour peu dans l'intérêt du public pour les spectacles de Dario Fo. Il répond au goût de l'homme pour la plaisanterie et le rire ainsi qu'à sa faculté de percevoir des aspects insolites ou ridicules dans la réalité (physique ou sociale) qui l'entoure.

Fo aime déclencher le rire du spectateur et le comique est un genre qu'il affectionne. Dans sa production alternent les farces, les comédies et les monologues. Sa prédilection pour la farce remonte à 1957, année où il fonde la compagnie Fo-Rame et où il monte deux spectacles de farces, *Ladri*,

---

<sup>1</sup> Dario FO, *Il mondo secondo Fo*, Parma, Guanda, 2007, p. 7.

<sup>2</sup> Dario FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990, p. 51.

<sup>3</sup> Dario FO, *Le Gai Savoir de l'acteur*, texte français de Valeria Tasca, Paris, L'Arche, 1990.

*manichini e donne nude* et *Comica finale*<sup>4</sup>. Par la suite, ses pièces ne sont pas sans rappeler le genre farcesque<sup>5</sup>. En 1974, *Non si paga ! Non si paga !* est sous-titrée « farce en deux actes » et s'attire un succès populaire durable.

À l'origine de la démarche auctoriale de Dario Fo, il y a la volonté de donner à voir ce qui fait rire et celle de rire de tout, sans tabou ni jugement. Mais le dramaturge ne se moque jamais pour le simple plaisir de divertir. Il revendique pour la comédie le droit de dénoncer les abus de son temps. Son théâtre est en prise sur l'actualité et le jugement qu'il porte sur l'état de la société le conduit à la satire ; ses textes à visée railleuse lui permettent alors d'énoncer des vérités souvent dérangeantes.

Fo soumet le comique au jeu des variations et ses pièces marient différents registres : l'humour, l'ironie, le burlesque et la satire. Cette étude se propose de déterminer non seulement ce qui, dans ce théâtre, provoque le rire, mais les fonctions que le rire remplit et les visées que l'auteur poursuit. Nous en profiterons pour préciser la dimension civique et politique que nombre de textes assument.

Dans les limites de cet article, nous ne pouvons traiter de toute la production dramaturgique de Dario Fo (une quarantaine de pièces). En nous référant à la chronologie proposée par Luciana D'Arcangeli dans son bel ouvrage, la période que nous avons retenue est celle du « Théâtre civique<sup>6</sup> » car elle rend compte, d'une manière exemplaire, de l'essence du comique théâtral selon Fo. Elle va de *Non si paga ! Non si paga !* (1974) à *Coppia aperta, quasi spalancata* (1982<sup>7</sup>) et comprend des pièces que le dramaturge a écrites seul ou en collaboration avec sa femme Franca Rame<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> La biographie chronologique de Dario Fo et Franca Rame est consultable sur le site <http://www.archivio.francarame.it/>.

<sup>5</sup> Nous nous permettons d'employer cet italianisme présent chez Montaigne (et repris par Flaubert) mais dans une acception technique et neutre pour désigner tout ce qui concerne le genre théâtral de la farce (alors que Montaigne y met une nuance de moquerie teintée de mépris : « La plupart de nos vacations [entendre : occupations] sont farcesques. » Livre troisième, chapitre X. Et Montaigne cite alors Pétrone : « Mundus universus exercet histrioniam. »).

<sup>6</sup> Luciana D'ARCANGELI, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Florence, Cesati, 2009, p. 315-336. L'auteure divise sa chronologie en six périodes : « Le origini », « Farse, commedia dell'arte », « Il teatro politico 1968-70 », « Il teatro politico post 1970 », « Teatro civile », « Teatro sociale ».

<sup>7</sup> Bien que cette pièce n'ait été jouée pour la première fois qu'en 1983, une année qui relève du « Teatro sociale » d'après Luciana D'Arcangeli, nous avons préféré l'inclure dans la période du « Teatro civile » en raison de sa date d'écriture, l'été 1982. Par ailleurs, nous

## Le rire

Il caractérise une attitude spécifiquement humaine. Dario Fo y voit une forme d'expression populaire dans la mesure où, nous dit-il dans son *Manuale minimo dell'attore*, le petit peuple ne peut s'empêcher d'introduire, même dans les histoires tragiques, l'humour, le sarcasme et le paradoxe comique<sup>9</sup>. Pour qu'il y ait un effet comique, et donc du rire, il faut qu'une situation, un discours ou un jeu de scène déclenchent le rire.

Pour le dramaturge, le rire (et la gaieté) est associé à la réflexion et il est indissociable de l'intelligence. Dans un entretien paru dans *L'Express* du 26 janvier 2006, Fo se justifie ainsi face à Paola Genone :

Lorsqu'un enfant naît, ses parents s'empressent de le faire rire, en lui faisant des grimaces. Pourquoi ? Parce qu'au moment où il rit, cela signifie que l'intelligence est née.

Le rire doit combiner distanciation critique et adhésion émotionnelle. Le spectateur doit pouvoir éprouver des émotions tout en conservant sa lucidité. Dans son *Manuale minimo dell'attore*, Fo évoque un savant dosage « entre l'émotif et le rationnel » que l'acteur doit maintenir et parle d'un équilibre « dynamique et non statique<sup>10</sup> ». Le comique crée une distance, il instaure dans les situations dramatiques ou tragiques un contrepoint qui repose sur une vision dialectisée de la réalité et qui fait appel au sens critique du public.

Comme chez Ionesco, le rire, chez Dario Fo, peut avoir pour fonction de refouler un sentiment d'angoisse. En lisant le *Manuale minimo*

---

avons exclu de notre étude *Storia della tigre* [1978], une pièce dont l'histoire ne se déroule pas en Italie mais en Chine.

<sup>8</sup> Entre 1974 et 1982, les pièces cosignées avec Franca Rame sont au nombre de deux : *Tutta casa, letto e chiesa* et *Coppia aperta, quasi spalancata*.

<sup>9</sup> Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 2008 [1987], p. 160: « Nell'esprimersi, sempre il popolo minuto, la gente semplice, non può fare a meno, anche nel rappresentare le storie più tragiche, di inserire il gioco dello humor, il sarcasmo, il paradosso comico. ».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 16.

*dell'attore*, on s'aperçoit que pour lui, contrairement à l'usage qui consiste à les opposer, tragique et comique entrent en résonance l'un avec l'autre : c'est parce qu'il y a un « fond de désespoir, de peur et de colère » que l'artiste va mettre en scène « la dérision, le paradoxe et le ricanement<sup>11</sup> ». En d'autres termes, c'est parce qu'il y a une condition humaine tragique que le comique peut se manifester<sup>12</sup>. Celui-ci peut être tragique et les deux notions se confondre. Fo renouvelle l'approche des genres en mêlant comique et tragique. Il n'y a plus de tragédie au sens aristotélicien du terme, mais un sentiment tenace du tragique de l'existence.

Le rire est complexe dans la mesure où il met en jeu la distance réflexive et l'effet cathartique qui libèrent l'homme de la peur. Il a une fonction libératrice car il exorcise le malaise et l'angoisse. Il correspond au relâchement d'une forte tension et soulage. Dans le *Manuale minimo dell'attore*, Franca Rame se réfère aux origines de la tragédie grecque et du nô japonais et rappelle que ce sont « au départ la catharsis par le rire et l'obscénité sexuelle qui libèrent la lumière et l'harmonie. Colère, haine, peur sont ainsi, dans toutes les représentations populaires, exorcisées et résolues dans le jeu grotesque<sup>13</sup>. ». Grâce à la farce et à son caractère subversif, le rire libérateur triomphe des inhibitions et de l'angoisse tragique.

Depuis Aristote, la comédie a pour but de faire rire par la peinture des faiblesses et des défauts humains. Elle remplit une fonction morale car, selon l'adage latin, *Castigat ridendo mores*. Dans le théâtre du couple Fo/Rame, le public saisit le ridicule des travers comme la lâcheté, la pusillanimité, l'hypocrisie, l'intolérance et, par la suite, il ne peut que s'en tenir éloigné car les personnages risibles (ou dérisoires) servent de repoussoirs. Le public réagit par un sentiment de supériorité aux mécanismes d'exagération, de contraste ou de surprise dont il est témoin et le rire marque la mise à distance du personnage comique.

Quand la comédie verse dans la satire, le rire devient contestataire et acquiert une fonction critique. Il est un moyen de s'opposer à l'ordre établi

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>12</sup> Déjà Eugène Ionesco écrivait ceci dans *Notes et contre-notes* : « Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. [...] J'ai intitulé [...] mes drames « pseudo-drames », ou « farces tragiques », car, me semble-t-il, le comique est tragique, et la tragédie de l'homme, dérisoire. » Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 2010 [1966], coll. "Folio/Essais", p. 60-61.

<sup>13</sup> Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 317.

et de lutter contre les pouvoirs en place. En 1997, Dario Fo obtient le Prix Nobel de Littérature pour avoir « dans la tradition des bateleurs médiévaux, fustigé le pouvoir et restauré la dignité des humiliés ». Chez lui, la comédie n'a pas pour seul but d'amuser l'auditoire<sup>14</sup> ; elle est un moyen d'appropriation du réel au service du petit peuple. Avec ses pièces, Fo tente d'ébranler le pouvoir qui, quel qu'il soit, « craint par-dessus tout le rire, le sourire, le ricanement<sup>15</sup> ». Les pièces écrites dans un esprit de contestation de la société sont, pour lui, un moyen de tourner en dérision le présent.

La satire est censée amener une prise de conscience dans le public. La bouffonnerie et l'ironie suscitent le rire du spectateur et, chaque fois qu'il rit, c'est comme si l'on plantait dans son crâne un *clou de conscience*. Dans un entretien accordé à Pierre-André Boutang et diffusé sur Arte le 17 décembre 1997, Dario Fo fait allusion aux « clous de pensée » qui sont des « clous de la conscience<sup>16</sup> ». Sa femme, quant à elle, parle des « clous de la raison » dans le Prologue de *Tutta casa, letto chiesa*<sup>17</sup>. Fo veut faire rire, provoquer l'émotion tout en faisant réfléchir. L'éclat de rire, d'après lui, « révèle le sens critique, la fantaisie, l'intelligence, le refus de tout fanatisme<sup>18</sup> ».

## La farce

---

<sup>14</sup> Dans *Il mondo secondo Fo*, le dramaturge précise ceci : « In tutta la mia vita non ho mai scritto niente per divertire e basta, ho sempre cercato di metter dentro i miei testi quella crepa capace di mandare in crisi le certezze, di metter in forse le opinioni, di suscitare indignazione, di aprire un po' le teste. Tutto il resto, la bellezza per la bellezza, l'arte per l'arte, non mi interessano. » (cit., p. 45).

<sup>15</sup> « [...] il potere, qualsiasi potere, teme oltre ogni altra cosa il riso, il sorriso, lo sghignazzo ». Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 160.

<sup>16</sup> Dario FO, 17-XII-1997. « Molière disait : « J'aime réussir à faire rire, parce que la tragédie fait descendre les larmes sur le visage. ». Mais les larmes qui coulent font aussi descendre les pensées du cerveau. Et la rigolade, le rire, restent comme des clous dans la tête. Ce sont des clous de pensée, les clous de la conscience. ».

<sup>17</sup> Dario FO e Franca RAME, *Tutta casa, letto e chiesa* [1<sup>ère</sup> représentation en 1977], in *Teatro*, a cura di Franca Rame, Turin, Einaudi, 2000, p. 962: « per ridere – è sempre Molière che parla – ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione ! ».

<sup>18</sup> Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 160.

Dans l'éventail des procédés comiques, le comique de gestes relève de la tradition farcesque<sup>19</sup>. Depuis les analyses de Bergson, on attribue la source du comique à la perception d'un mécanisme reproduit dans les manières d'être corporelles<sup>20</sup>. Le rire privilégie le langage non verbal du corps. À cet égard, Dario Fo perpétue l'esprit de la *commedia dell'arte* dans laquelle les acteurs multipliaient les cabrioles et les pirouettes<sup>21</sup>. Dans ses pièces, les chutes et les coups de pied ont un effet comique garanti. Le Gendarme de *Non si paga ! Non si paga !* se cogne contre la porte d'une armoire, titube et tombe à la renverse (acte II scène 2). Dans *La marijuana della mamma è la più bella*, le prêtre veut s'enfuir de chez Rosetta, mais il s'empêtre dans les jambes de son pantalon et tombe sur une chaise (Second temps). Toujours dans cette pièce, les coups de pied répétés de Rosetta provoquent, eux aussi, le rire du spectateur. Le même jeu de scène se retrouve dans *Claxon trombette e pernacchi*, où, là aussi, l'effet comique est renforcé par la répétition du geste<sup>22</sup>. Le passage se situe à l'acte II. Antonio est la victime des coups de pied de sa femme Rosa et de sa maîtresse Lucia jusqu'à ce qu'il les traite de folles et leur dise « Ça suffit !<sup>23</sup> ».

Dario Fo met en valeur la dimension corporelle des personnages dont la démarche peut provoquer le rire. C'est le cas du Sosie de *Claxon*

<sup>19</sup> Le comique de gestes fait partie des quatre catégories de comique distinguées par la tradition littéraire. S'y ajoutent : le comique de situation, le comique de caractère et le comique de langage ou comique de mots si l'on se réfère à Bergson. Henri BERGSON, *Le rire*, Paris, PUF, 1975 [1899], p. 51.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 22-23 : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. ».

<sup>21</sup> Dans son *Manuale minimo dell'attore* (cit., p. 124), Dario Fo revendique, pour lui et d'autres dramaturges italiens, l'héritage de la *commedia dell'arte* dans son œuvre. « Anche perché, per quanto mi riguarda, non è mai morta la *Commedia dell'Arte*. Io me la sento ancora addosso, ricca. E per un'altra infinità di gente di teatro io so che è così. Gente di oggi, di ieri e dell'altroieri... Il varietà, l'avanspettacolo... Il teatro comico di tutto l'ultimo secolo : Petrolini, Ferravilla, Totò, non hanno fatto che riagganciarsi al grande polmone della *Commedia*, riprendendo e sviluppando temi e chiavi a non finire. E ancora il discorso vale per Eduardo. ».

<sup>22</sup> La répétition est l'un des trois procédés d'engendrement du comique chez Bergson : « nous aurons trois procédés que nous appellerons, si vous voulez, la répétition, l'inversion et l'interférence des séries. » (Henri BERGSON, *op.cit.*, p. 68).

<sup>23</sup> Dario FO, *Claxon trombette e pernacchi* [1<sup>e</sup> représentation en 1981] in *Teatro*, cit., p. 733-734. Des didascalies comme « Gli sferra un altro calcio » fixent ce jeu de scène. Nous adopterons désormais l'abréviation CTP pour toutes les citations extraites de cette pièce.

*trombette e pernacchi* qui marche « comme un flamant titubant<sup>24</sup> », d'Antonio qui, dans *La marijuana della mamma è la più bella*, marche en claudiquant<sup>25</sup> et de Giovanni qui, dans *Non si paga ! Non si paga !*, se déplace comme une poule<sup>26</sup>. Pour le dramaturge, il est nécessaire que l'acteur développe « l'intelligence du geste et l'agilité du corps<sup>27</sup> » car elles jouent un rôle essentiel dans le comique visuel. Le corps du personnage peut aussi se muer en marionnette, comme on le voit à la fin de la scène 2 de l'acte II de *Non si paga ! Non si paga !*, où Antonia prend le corps inanimé du Gendarme par les épaules, le soulève et le recouche comme s'il s'agissait d'une marionnette.

Traditionnellement la farce recourt aux déguisements et aux quiproquos. Dans les pièces de la période 1974-82, rares sont les déguisements. Un exemple nous est fourni par le protagoniste de *Fanfani rapito* qui est contraint de s'habiller en femme avant d'être emmené et caché par ses ravisseurs dans une clinique de luxe. En revanche Dario Fo multiplie les quiproquos et les situations bouffonnes. Par exemple, dans *Non si paga ! Non si paga !*, la fausse grossesse de Margherita prête à de nombreux quiproquos tout au long de la pièce. Il en va de même à l'acte II de *Claxon trombette e pernacchi* où les apparitions successives d'Antonio et du Sosie sont à l'origine des méprises de Rosa qui croit avoir affaire au même homme ; elles donnent lieu à des échanges cocasses où la patience de la jeune femme est mise à rude épreuve.

Les gags font eux aussi partie des procédés propres à la farce<sup>28</sup>. Les spectacles de Dario Fo donnent à voir des gags en tous genres dont l'enchaînement suscite parfois l'hilarité. On remarque une prédilection pour l'effet comique du ventre gonflé. Ainsi, dans *Non si paga ! Non si paga !*, c'est le ventre du Gendarme qui enfle démesurément suite à une erreur de

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 718.

<sup>25</sup> Dario FO, *La marijuana della mamma è la più bella* [1<sup>ère</sup> représentation en 1976], Vérone, Bertani, 1976, p. 83 : « Antonio comincia a muoversi claudicando ». Les prochaines citations extraites de cette édition débiteront par le sigle MDM.

<sup>26</sup> Dario FO, *Non si paga ! Non si paga !* [1<sup>ère</sup> représentation en 1974] in *Teatro*, cit., p. 629 : « Mima la camminata di una gallina ». L'effet comique se poursuit avec les didascalies « Imita l'incedere impettito del gallo » et « Mima lo svolazzare di un gallo ruspante » (p. 629). Dorénavant nous adopterons le sigle NSP pour toutes les citations extraites de cette pièce.

<sup>27</sup> Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 89.

<sup>28</sup> Les gags correspondent aux anciens lazzis de la *commedia dell'arte* qui étaient, le plus souvent, improvisés par les acteurs.

manipulation d'Antonia (elle a confondu l'oxygène et l'hydrogène). Le protagoniste de *Fanfani rapito* a ingurgité trop de *sambuca* et lorsque le chirurgien incise son ventre, « On entend un grand sifflement : du ventre du sénateur jaillit une énorme bouffée d'air<sup>29</sup>. ». Enfin, à l'acte II de *Claxon trombette e pernacchi*, Antonio a le ventre tout gonflé après avoir été interrogé par le Commissaire ; une didascalie précise que « de l'eau s'échappe de ses oreilles<sup>30</sup> ».

Dario Fo joue sur la dimension visuelle du discours dramatique. Les gestes, les mimiques, les mouvements, les costumes, les décors ont un rôle essentiel dans ses spectacles. Chez lui, le lieu scénique revêt une importance capitale, et lorsque le décor s'anime, l'effet de surprise provoque le rire. Par exemple, à l'acte II de *Claxon trombette e pernacchi*, les meubles de l'appartement de Rosa, dans lesquels se sont cachés des agents secrets, se déplacent sans cesse, allant même jusqu'à bousculer le Commissaire ; quant aux tiroirs, ils s'ouvrent et se ferment sans qu'on y touche. À la scène 4 de l'acte II de *Non si paga ! Non si paga !*, les portes de l'appartement et des meubles, comme les tiroirs, s'ouvrent tout seuls.

Dans une autre perspective, les scènes rocambolesques et les rebondissements liés à la fausse grossesse de Margherita ne permettent pas de douter que *Non si paga ! Non si paga !* est une farce. Le dramaturge joue sur ce thème pour déclencher le rire du public. Cela se confirme avec l'idée de la « greffe d'enfant » par laquelle un enfant prématuré peut être transféré du ventre de sa mère à celui d'une autre femme et renaître, « frais comme un gardon », grâce aux progrès de la médecine<sup>31</sup>. Le rythme de l'action et l'invention dramaturgique donnent à la pièce une grande vitalité et un ton enjoué.

Le comique farcesque se caractérise également par l'emploi de mots grossiers ou obscènes dans les dialogues. Chez Fo, on relève la récurrence des verbes « *incazzarsi* » (*se foutre en rogne*) et « *sputtanare* » (*humilier et*

---

<sup>29</sup> Dario FO, *Fanfani rapito* [1<sup>ère</sup> représentation en 1975], Turin, Einaudi, 1994, p. 39. Cette édition sera désormais désignée par le sigle FR.

<sup>30</sup> « È davvero gonfio nel ventre e, appena entrato, spruzza acqua anche dalle orecchie, se possibile. » CTP, p. 762

<sup>31</sup> « Brigadiere. Eh sì : taglio cesareo; gliel'hanno innestato con la placenta e tutto... ricucito e dopo quattro mesi... proprio il mese scorso, è rinato bello, sano come un pesce ! » NSP, p. 643.



dénoncer quelqu'un en le livrant aux quolibets d'autrui<sup>32</sup>), des adjectifs « fottuto » (*foutu*) et « stronzo » (*abruti*<sup>33</sup>), des substantifs « stronzata » (*saloperie*), « coglioni » (*couilles*) et « coglione » (*couillon*<sup>34</sup>), de l'insulte « figlio (ou figli) di puttana » (*fil de pute*<sup>35</sup>).

Au niveau du langage, les calembours et les boutades sont une source inépuisable de comique dans le théâtre de Dario Fo. Pour la période 1974-82, on note que les premiers reposent le plus souvent sur des noms d'hommes politiques italiens<sup>36</sup>. Les secondes sont particulièrement drôles dans *Non si paga ! Non si paga !* où elles amusent par leur vivacité. Il suffit de songer à la scène 2 de l'acte II, lorsque Giovanni fait allusion à ses pieds qui « éclatent de rire » et à ses chaussures « pleines de pieds<sup>37</sup> » après avoir fait le tour des hôpitaux accompagné de Luigi. À la scène 3 de l'acte II, ce dernier a placé les sacs de sucre et de farine volés sous le lit et laisse entendre qu'il y a deux fois plus de marchandises qu'il ne le pensait. La réponse de Giovanni est des plus plaisantes : « Forcément, si tu regardes la tête en bas ... tout te semble alors exagéré ... Cela s'appelle justement l'effet yoga ...<sup>38</sup> ».

Dans la même perspective, l'usage du *grammelot* (*grommelot* en français<sup>39</sup>) dans les dialogues suscite le rire du spectateur. Dans l'entretien accordé à Pierre-André Boutang que nous avons déjà mentionné, Fo

<sup>32</sup> Pour le premier verbe, voir NSP, p. 633 ; MDM, p. 49 ; MDM, p. 54. Pour le second, voir NSP, p. 629 ; NSP, p. 631 ; FR, p. 8.

<sup>33</sup> Pour le premier adjectif, voir NSP, p. 634 ; NSP, p. 673 ; NSP, p. 687. Pour le second, voir NSP, p. 658 ; MDM, p. 33.

<sup>34</sup> Pour le premier substantif, voir NSP, p. 647 ; MDM, p. 28 ; MDM, p. 60 ; CTP, p. 746. Pour le deuxième, voir NSP, p. 658 ; NSP, p. 664 ; MDM, p. 60 ; MDM, p. 82 ; CTP, p. 773. Pour le troisième, voir NSP, p. 660 ; CTP, p. 762.

<sup>35</sup> NSP, p. 637 ; NSP, p. 647 ; NSP, p. 664 ; MDM, p. 32.

<sup>36</sup> Dans *Fanfani rapito*, il y a un calembour sur un dirigeant du MSI, Saccucci (FR, p. 40 : « E poi, quando sarà il momento e sarai cresciuto, allora ti sbatterò in faccia a tutti quanti ... in un saccuccio ... in un Saccucci ... »). Dans *La mamma fricchettone*, la protagoniste nous donne à entendre une rengaine où sont insérés les noms de membres du PCI, Pajetta, Napolitano, Amendola, Berlinguer, Natta (Dario FO e Franca RAME, *La mamma fricchettone* in *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 989).

<sup>37</sup> « Io no, ma i miei piedi sì, stanno addirittura scoppiando dal ridere ! Ci ho proprio le scarpe piene di piedi » NSP, p. 657.

<sup>38</sup> NSP, p. 679.

<sup>39</sup> Le terme *grammelot* est celui qu'emploie Dario Fo dans son *Manuale minimo dell'attore* (cit., p. 81).

explique que ses innovations linguistiques relèvent de l'influence du dramaturge Ruzzante<sup>40</sup> :

De lui [Ruzzante], j'ai appris la possibilité de détruire et de reconstruire la langue ... et l'emploi des mots qui n'existent pas ... À un certain moment dans l'écriture, j'écris « grammelot ». [...] C'est un langage que l'on ne comprend pas, et qui est fait de syllabes et de mots inventés, qui n'existent dans aucune langue et qui donnent l'impression d'entendre du français, de l'anglais ou de l'allemand par le jeu du rythme verbal<sup>41</sup>.

Le grommelot s'appuie sur la destruction du langage articulé pour le reconstituer en un système mixte qui tient à la fois de la musique, de la gestuelle et de l'expression vocale. Un exemple nous est fourni par le Grand-père de *La marijuana della mamma è la più bella* alors qu'il vient de révéler à Luigi qu'il a fumé du haschich :

mi faccio il mio joint ... il mio plify, con il cloyrs, benfingh, ohplait, vinght, pling, plongt ! Plaft, ling, oh che bel, bin, bon, che bon ! Bun ... e ... Plaff<sup>42</sup> !

Dans *Claxon trombette e pernacchi*, plusieurs passages sont écrits dans cette langue imaginaire, notamment lorsque le Médecin apprend au Sosie à reparler correctement ou lorsque le Sosie se remémore son accident<sup>43</sup>. La fantaisie de l'écriture donne aux pièces de Dario Fo tout leur allant.

Enfin, le recours aux termes techniques empruntés au vocabulaire médical est l'un des ressorts habituels du comique farcesque. Ce langage de

---

<sup>40</sup> Rappelons qu'en hommage à Ruzzante, Dario Fo monte, en 1993, un spectacle intitulé *Dario Fo incontra Ruzante*, qui prendra le titre de *Dario Fo recita Ruzzante* en 1995. Sur le contenu de ce spectacle, on consultera l'ouvrage de Marisa PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, Rome, Bulzoni, 1996, p. 319-361.

<sup>41</sup> Sur le choix du grommelot comme langage verbal, nous renvoyons le lecteur à l'essai d'Alessandra POZZO, *Grr ... Grammelot parlare senza parole*, Bologne, Clueb, 1998, p. 69-135.

<sup>42</sup> MDM, p. 35.

<sup>43</sup> CTP, p. 715, 720 et 722.

spécialistes détonne au milieu de répliques proches de notre quotidien. Aussi le spectateur rit-il de bon cœur lorsque, par exemple, le Médecin de *Claxon trombette e pernacchi* s'adresse à Rosa en lui parlant d'« action maxillaire » et d'« alvéole mastoïdien<sup>44</sup> ».

### Le tragique

Si le XVIII<sup>e</sup> siècle voit le déclin, puis la disparition de la tragédie classique, le XX<sup>e</sup> siècle atteste un retour, non à la tragédie, mais au tragique. Pour Dario Fo, les trois éléments qui seuls peuvent rendre supportable l'idée de la mort sont « Le jeu, le courage et l'ironie » ; sans ces éléments, elle est « source de désespoir, d'angoisse, de violence<sup>45</sup> ». Le dramaturge pense que l'écriture comique ou grotesque est intimement liée au sentiment tragique de l'existence<sup>46</sup>. Les textes de la période 1974-82 sont sous-tendus par une interrogation sur la condition humaine. Le comique déchaîne le rire, mais le fond du propos est grave. Dans *Non si paga ! Non si paga !*, la farce ne fait pas oublier la difficulté de vivre des « petites gens » dans l'Italie des années 1970<sup>47</sup>. Antonia refusant de payer ses produits au supermarché incarne l'exaspération des femmes italiennes devant la cherté de la vie<sup>48</sup>. Giovanni et Luigi mangeant de la pâtée pour chiens et chats laissent entendre que lorsqu'on manque de ce qui est essentiel à la vie, la nourriture, on n'a plus la possibilité d'être difficiles ; la faim se faisant de plus en plus pressante, l'alimentation pour animaux devient le repas qu'on partage. Quant à Luigi, il dénonce l'aliénation par le travail à l'usine et « la tristesse, le vide, la

---

<sup>44</sup> « Signora, si rende conto che il suono « eheee » impone un'azione mascellare al limite massimo dell'estensione che rischia di fargli sortire la forcilla dall'alveo mastoideo ? » CTP, p. 715.

<sup>45</sup> Dario FO, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 49.

<sup>46</sup> « [...] lo scrivere comico o grottesco [...] ha bisogno sempre di avere di fronte un momento tragico altissimo ». Dario FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 111.

<sup>47</sup> Les années 1970 en Italie sont appelées les *années de plomb* : elles correspondent à une période noire de l'histoire politique, économique et sociale du pays, caractérisée par des conflits et des tensions de toutes sortes. Le chômage, les délocalisations, la misère allaient de pair avec les manifestations, les affrontements et les attentats terroristes.

<sup>48</sup> Sur l'originalité du personnage d'Antonia dans la typologie féminine du théâtre de Dario Fo et Franca Rame, voir Luciana D'ARCANGELI, *op.cit.*, p. 153-159.

misère de cette vie de merde qu'on nous fait mener<sup>49</sup> ». Il lui arrive d'avoir des blessures, de celles qui marquent une vie<sup>50</sup>. À la fois drôle et tragique, la pièce nous renvoie à la dure réalité de notre époque, où des travailleurs n'arrivent toujours pas à subvenir à leurs besoins.

Chez Dario Fo, le comique s'accompagne de réflexions inquiétantes sur la vie, la mort et la folie des hommes. À la scène 2 de l'acte II de *Fanfani rapito*, la Vierge Marie dénonce la douleur des mères dont on a tué les enfants, l'horreur des guerres, la torture et la faim dans le monde<sup>51</sup>. Dans d'autres pièces, le dramaturge évoque la souffrance et le désespoir qui peuvent conduire l'homme au suicide. Bien qu'il s'agisse, le plus souvent, de simples tentatives, celles-ci sont le signe d'une situation difficilement supportable. La mère de famille d'*Una donna sola* prend conscience que sa vie est un enfer ; le suicide apparaît comme le moyen d'échapper au néant d'une vie sans espoir. Dans *Coppia aperta, quasi spalancata*, il est la conséquence d'une blessure d'amour : Antonia tente de se suicider car elle est délaissée par son mari volage. Dans ces pièces à la fois graves et désopilantes, on rit, mais à la fin, il reste un goût amer dans la bouche.

D'une manière générale, Fo dénonce la grande solitude de l'homme moderne. Ce thème revient à plusieurs reprises dans ses textes où s'interpénètrent les registres comique et tragique. Dans *La marijuana della mamma è la più bella*, une pièce où il aborde le thème de la drogue, c'est Rosetta qui est sa porte-parole :

La ragione è che di fatto, siamo tutti, chi più chi meno, soli, soli da crepare ... ti capita che c'è tanta gente intorno ma sei solo, sei solo, in famiglia, in un partito, in parrocchia, ma sempre solo resti [...]. Quella è la vera miseria, e allora tutto va bene : il vino, i grappini il buco o l'acido, basta sballare<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> NSP, p. 649.

<sup>50</sup> « Che qui in casa ci veniamo a nascondere come bestie dentro la tana, a leccarci le ferite » NSP, p. 649.

<sup>51</sup> « Io sto dentro a tutte le madri scannate dal dolore e dalla vostra violenza ... io sto dentro la carne rinsecchita delle madri che sulla terra tengono i figli in braccio sgozzati nei massacri dei villaggi sventrati dai bombardamenti [...] Sono mie le lacrime che piovono sul cadavere di donne, di uomini torturati, fucilati allo stadio di Santiago [...] Io sono la madre che con tutti i suoi figli affamati occupa le case. » FR, p.50.

<sup>52</sup> MDM, p. 132.

Un autre passage extrait de *Il risveglio* confirme ce sentiment douloureux qui accable l'homme du XX<sup>e</sup> siècle. Outre qu'elle dénonce la « vie de merde » qu'elle et son mari mènent, l'héroïne met en cause le manque de dialogue au sein de son couple et la solitude à laquelle ils sont réduits<sup>53</sup>. Chez Fo, le théâtre est l'enveloppe ludique de vérités essentielles sur la condition humaine.

### La satire

Dario Fo recourt au registre comique pour dénoncer les excès, les comportements répréhensibles ou les ridicules. Chez lui, le rire est désacralisant et le théâtre se sert d'une arme efficace, la satire, pour parvenir à ses fins. Dans son *Manuale minimo dell'attore*, il condense en quelques lignes sa conception théâtrale et sa pratique artistique :

E il nostro dovere, o, se preferite, il nostro compito professionale, di autori, registi, gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard col reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione. Così andiamo contro il programma e la strategia che il potere cerca di portare avanti : insegnare al pubblico a non usare mai il proprio senso critico – cervello piatto, fantasia zero<sup>54</sup>.

Briser les schémas attendus, c'est le but qu'il se fixe dans sa comédie *Fanfani rapito* où il se livre à une satire de la *Démocratie chrétienne* en fustigeant son secrétaire, Amintore Fanfani, nommé sénateur à vie en 1972. La pièce, écrite peu avant les élections régionales, cantonales et municipales de juin 1975, repose sur le prétendu enlèvement de Fanfani qu'aurait organisé la DC dans l'intention d'en attribuer la responsabilité à l'extrême gauche et de dresser l'opinion publique contre celle-ci. Dès le début de l'acte I, le sénateur est présenté comme un homme versatile, peureux et lâche. L'ironie devient sarcasme lors du coup de téléphone à Andreotti à qui

<sup>53</sup> Dario FO e Franca RAME, *Il risveglio in Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 983 : « la vita che facciamo è una vita di merda ! Lavoriamo come due cani e mai un attimo per scambiarci due parole, mai un attimo per noi. ».

<sup>54</sup> Dario FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 172.

il dit « Je suis plus émouvant ? Parce que je suis petit ?! [...], et alors, pourquoi tu ne te fais pas enlever toi ... qui es, en plus, bossu !<sup>55</sup> ». Le jeu du paradoxe entre dans la déformation grotesque de la réalité. Fo observe le monde avec une lentille grossissante et en profite pour mettre en cause les scandales politico-policiers et politico-financiers, la collusion entre la DC et la mafia, le soutien de la DC au parti néofasciste, la corruption de l'État, les mensonges et les combines de couloir.

En somme, comme le dit Fanfani, « pour garder le pouvoir, tous les moyens sont bons<sup>56</sup> ». L'un des ravisseurs le compare à un « perroquet devenu fou<sup>57</sup> ». Du reste, l'ensemble de la DC est déshumanisé : dans la bouche de son secrétaire, Taviani est un « rhinocéros » et un « hippopotame », Andreotti est un « corbeau maudit<sup>58</sup> », Rumor est un « renard déplumé<sup>59</sup> ». La caricature du sénateur se poursuit quand il pisse dans son pantalon et qu'il s'exclame à quatre reprises « Comme je me sens bien !<sup>60</sup> ». On rit de ses obsessions et de ses lubies. Il est pétri de préjugés, intolérant, méprisant envers les ouvriers, partisan d'une répression policière forte. La chanson sur laquelle s'ouvre la pièce ironise sur sa popularité : « se sachant tellement aimé du peuple, / il devait se déplacer sur un char d'assaut<sup>61</sup> ». L'auteur dénonce sa tentative de corrompre saint Michel alors qu'il se retrouve au ciel et qu'il va être jugé<sup>62</sup>.

Dans *Fanfani rapito*, Dario Fo porte un regard acerbe non seulement sur la classe politique au pouvoir dans les années 1970, mais aussi sur le *Parti communiste italien* qui est l'objet d'une critique virulente. À la fin de la scène 2 de l'acte II, les élections sont censées être gagnées par le *PCI*, mais le discours du nouveau Président du Conseil est en contradiction avec les principes du communisme :

Certo, faremo le riforme  
ma non subito  
per non terrorizzare gli imprenditori. [...]

---

<sup>55</sup> FR, p. 11.

<sup>56</sup> FR, p. 9.

<sup>57</sup> FR, p. 10.

<sup>58</sup> FR, p. 14.

<sup>59</sup> FR, p. 24.

<sup>60</sup> FR, p. 17.

<sup>61</sup> FR, p. 7.

<sup>62</sup> FR, p. 47.

per questo gli operai dovranno fare sacrifici  
 lavorare di più  
 produrre di più  
 per dare più fiducia  
 e più profitto al capitale  
 nazionale e stranier  
 per farlo rientrar<sup>63</sup>.

La condamnation de la *DC* comme du *PCI* était déjà présente dans *Non si paga! Non si paga!* où Giovanni se montre défavorable au « compromis historique » proposé par Berlinguer à la *DC* en septembre 1973<sup>64</sup>. Toujours dans cette pièce, le Policier estime que tous les partis sont sujets à caution et ne pensent qu'à tirer profit de la situation. Il cite les combines de couloir, l'augmentation du prix des carburants et des impôts, l'autofinancement des partis. Dans *Claxon trombette e pernacchi*, l'auteur imagine ce qu'il serait arrivé si, à la place d'Aldo Moro, les *Brigades rouges* avaient enlevé le président de Fiat, Gianni Agnelli. Il met en cause la *DC* qui pactise avec les terroristes pour la libération de l'otage et prend pour cible de sa satire la grande finance corrompue et le pouvoir des grandes entreprises. Le portrait d'Agnelli (alias : le Sosie) qu'il offre est caricatural. À la fin de la pièce, il se prend pour Dieu et reproduit le geste du Créateur dans la célèbre fresque de Michel-Ange. L'ironie sous-tend la dernière réplique qu'il adresse au Commissaire, « Je t'ai créé. Tu peux aller !<sup>65</sup> ». La morale qui se dégage de la pièce, c'est que le vrai pouvoir est économique et non politique : l'État, c'est le capital<sup>66</sup>.

Dario Fo assigne à son théâtre une tâche civique et politique. Avec pour arme le rire, il marie la farce avec la satire, révèle les abus, dénonce ce qui le révolte. Chez lui, la comédie devient un instrument redoutable de critique politique et sociale. Déjà, les textes de la période 1959-67 se caractérisaient par une forte implication idéologique. En 1969, le Prologue

---

<sup>63</sup> FR, pp. 53-54.

<sup>64</sup> NSP, p. 687 : « Lo vedo [...] che la politica di questo mio partito assomiglia sempre di più a un gran pancotto... e che 'ste manfrine del tira e molla con la Dc... per andare al governo. Prima erano all'opposizione... La Dc? Un partito di bastardi e ladri, di mafiosi... ».

<sup>65</sup> CTP, p. 773.

<sup>66</sup> CTP, p. 772 : « Mettetevelo bene in testa; io, sono lo Stato! Il capitale che io rappresento, è lo Stato ! ».

de *Mistero Buffo* confirme cet engagement : on peut y lire que, pour le peuple, le théâtre, « surtout le théâtre comique, a toujours été le premier moyen d'expression, de communication, mais aussi de provocation et d'agitation des idées<sup>67</sup> ». Il a certes pour but de faire jaillir le rire, mais aussi de véhiculer un message et de faire réagir le public.

Pour ce qui est de la période 1974-82, la pièce où la satire sociale est la plus évidente est *Non si paga ! Non si paga !*, qui a pour point de départ la « désobéissance civile » d'un groupe de femmes qui refusent de payer leurs achats dans un supermarché de la banlieue de Milan. Elle a pour toile de fond la crise économique et sociale que connut l'Italie dans les années 1970. Les loyers qui ne cessent d'augmenter, les licenciements abusifs, les usines qui délocalisent, les prix des denrées alimentaires qui flambent, tout cela est évoqué au fil des dialogues aux accents anticapitalistes. La pièce est ancrée dans une réalité concrète et vise à lever le voile sur les leurre de la société italienne. Dario Fo inscrit son projet théâtral dans une perspective résolument engagée et pointe du doigt les responsables de la crise, c'est-à-dire le patronat qui, selon Luigi, est un vrai fléau :

È uno schifo perché loro, i padroni, te l'hanno fatto diventare così. Ti hanno impestato tutto. Ti hanno impestato l'aria, ti impestano i fiumi, il mare te lo riducono a una fogna. Ti riducono anche l'amore a una fogna, i rapporti con la gente, la roba che mangi<sup>68</sup> !

Les patrons, d'après le jeune homme, rendent les ouvriers idiots et les abrutissent de toutes les façons ; ce sont tous des « fils de salaud<sup>69</sup> ». Pour le Policier contestataire qui est un « rouge<sup>70</sup> », la classe dirigeante est un ramassis de spéculateurs, d'affameurs et de voleurs, et la loi couvre le vol organisé. Dario Fo est un homme de théâtre conscient des enjeux de son époque, qui soutient les luttes de la classe prolétarienne et qui dénonce l'exploitation des pauvres par les riches. La répression policière, incarnée par le Gendarme à la moustache, est également mise en cause. Lorsqu'il se réveille et qu'il croit être *enceint* grâce à la bénédiction de sainte Eulalie, il provoque le rire par sa naïveté et sa crédulité. En ridiculisant ce représentant

---

<sup>67</sup> Dario FO, *Mistero Buffo* [1<sup>ère</sup> représentation en 1969] in *Teatro*, cit., p. 215.

<sup>68</sup> NSP, p. 651.

<sup>69</sup> NSP, p. 647.

<sup>70</sup> NSP, p. 635.



des forces de l'ordre, l'auteur se moque du pouvoir et se venge de ce qu'il fait subir à la classe ouvrière. Il stigmatise la classe dirigeante tout en déployant une imagination débridée.

Dans *La marijuana della mamma è la più bella*, l'ami de Luigi qualifie la société italienne de « putain »<sup>71</sup>, de « société de merde »<sup>72</sup> et il condamne la « désagrégation sociale »<sup>73</sup> qui est à l'origine de la consommation de drogues chez des jeunes qui n'ont aucune perspective d'avenir. Quant au Grand-père, il incrimine « ce cadavre de société bâtarde »<sup>74</sup> et l'hypocrisie de l'État qui ne se soucie du problème de la drogue que depuis que son usage n'est plus réservé à une élite aisée.

D'une manière générale, Dario Fo dénonce les valeurs consacrées par la religion ou la morale officielle. Dans *Tutta casa, letto e chiesa*, un recueil de pièces courtes à un seul récitant qu'il a cosigné avec sa femme en 1977, il s'inspire de la lutte des Italiennes pour obtenir le droit au divorce et la légalisation de l'avortement. Contre le pape Jean-Paul II, il profère ses accusations tantôt avec indulgence, tantôt avec virulence. Giovanni, dans *Non si paga ! Non si paga !*, illustre ces deux tendances. D'une part il considère le Saint-Père d'un œil amusé lorsqu'il en souligne l'hyperactivité<sup>75</sup>, de l'autre il condamne avec vigueur son refus de la contraception<sup>76</sup>.

Dans les pièces de la période 1974-82, l'anticléricisme de Fo est diffus et se manifeste de plusieurs manières. Si le prêtre mafieux et trafiquant de drogue de *La marijuana della mamma è la più bella* fait rire par sa pusillanimité, le prêtre espion de *La mamma fricchettone* soulève l'indignation car il ne respecte pas le secret de la confession. Dans *Fanfani rapito*, les institutions religieuses sont tournées en dérision : outre que la clinique où est emmené Fanfani et où l'on pratique l'avortement est tenue par des sœurs, le dialogue qui s'établit entre l'une d'elles et le sénateur est

---

<sup>71</sup> MDM, p. 65.

<sup>72</sup> MDM, p. 66.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> MDM, p. 136.

<sup>75</sup> « siccome c'è il Wojtyla che non sta mai fermo... sempre in giro... ormai non ha più nemmeno il senso del tempo... notte... giorno... arriva in Africa... poi in Brasile... poi in India... bacia la terra... poi fa il footing... poi nuota nella piscina santa, nell'acqua santa ! Scia ! Viene giù da 'ste discese... che ho visto un documentario : scvum... scvumm ! » NSP, p. 649.

<sup>76</sup> « 'sto fanatico in bianco che va a rompere le scatole alle donne col fatto che si deve restare incinte ! » NSP, p. 651.

révélateur de leur hypocrisie et de leur appât du gain<sup>77</sup>. Quant à la scène du Jugement Dernier où Fanfani comparait devant Dieu, la Vierge Marie et Jésus, elle témoigne d'une facétieuse irrévérence. Elle relève du burlesque dans la mesure où le comique naît du contraste entre le sérieux de la situation et le langage familier employé par Dieu, Marie ou Jésus. Par exemple, à Dieu qui lui demande si son fils est revenu, la Vierge Mère répond par un « papa<sup>78</sup> » qui fait sourire. Au sénateur qui s'adresse à lui avec force respect, Dieu répond « Sois à l'aise... ne commençons pas à faire des salamalecs...<sup>79</sup> ». Nombre de ses répliques sont émaillées d'expressions familières comme « un sacco di volte », « mettere il naso », « fare tutte le fesserie<sup>80</sup> ».

Le premier mérite de Dario Fo est sans doute d'être de son temps. Dans une société dont il n'a cessé de dénoncer le conformisme, la domination masculine est aussi une cible de sa satire. Le thème du couple et de ses contradictions est abordé dans *Coppia aperta, quasi spalancata*, une comédie écrite en collaboration avec Franca Rame qui montre sous un jour à la fois drôle et ironique les bouleversements au quotidien occasionnés par l'amour libre. La trame de cette pièce est connue. Un mari, ingénieur de profession, propose à son épouse de vivre leur union sur le modèle du « couple ouvert », où chacun garderait sa liberté et pourrait avoir des aventures extraconjugales. Antonia refuse d'abord ce vagabondage sexuel et fait plusieurs tentatives de suicide. Puis elle finit par se faire une raison et, encouragée par l'un de ses fils, elle prend un amant, le Professeur. Mais le mari est un phallocrate en contradiction avec ses propos : il ne supporte pas que sa domination de mâle puisse être remise en cause et que sa femme ait un amant. Devant le fait accompli, il se suicide dans la salle de bain de l'appartement conjugal.

Comme le résume Antonia, sarcastique, pour que le « couple ouvert » fonctionne, « il doit être ouvert d'un seul côté : celui de l'homme » ; si le couple est « ouvert » des deux côtés, « il y a des courants

---

<sup>77</sup> « Suora. La capisco. Ma com'è grosso 'sto pancione ... questo è un infanticidio, cara signora ... Iddio non potrà certo perdonarla ! ... Ha già pagato l'anticipo ? [...] Ad ogni modo, non stia neanche a spogliarsi, perché glielo dico chiaro e sicuro, il primario le dirà di no. Figurarsi se si macchia la coscienza d'infanticidio, lui !, e per un anticipo così basso, poi !, anima mia. » FR, p. 29.

<sup>78</sup> « Madonna. No, papà, non è tornato... » FR, p. 44.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> FR, pp. 44-45.

d'air<sup>81</sup> ! ». Un des ressorts du comique de caractère est la caricature. Les auteurs en usent volontiers en faisant du mari l'archétype du machiste italien. C'est d'autant plus vrai que le texte dramaturgique ne le désigne que par le nom commun « un homme<sup>82</sup> ». Il est risible par sa vanité, son immaturité et sa mauvaise foi. Par exemple, il se dit offensé et s'érige en victime alors qu'il a bafoué sa femme pendant des années. La moquerie attaque l'homme dans l'opinion qu'il a de lui-même ; il se croit supérieur au Professeur, mais Antonia est là pour lui rappeler sa juste valeur. Quand il croit l'avoir reconquise et qu'il laisse glisser son pantalon sur ses chaussures dans l'attente d'une étreinte, il est pitoyable et ridicule<sup>83</sup>.

Grâce au filtre de la dérision et de l'ironie, le couple Fo-Rame dénonce le machisme d'une société où, quelle que soit sa classe sociale, la femme est enfermée dans son rôle d'épouse, de mère ou de maîtresse. Dans *Il risveglio*, qui appartient au recueil *Tutta casa, letto e chiesa*, la protagoniste est une ouvrière exploitée non seulement à l'usine mais à la maison. Elle ne manque pas de dénoncer l'hypocrisie de la morale dominante :

La famiglia, la sacra famiglia... l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te [*son mari Luigi*], sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi<sup>84</sup> !

D'une façon générale, tous les textes du recueil stigmatisent, entre rire, émotion et amertume, la servitude des femmes italiennes et l'oppression qu'elles subissent. Nul doute que le discours féministe qui les sous-tend était novateur pour l'époque. L'héroïne de *Una donna sola* est également une femme d'un milieu modeste qui, en se racontant par la fenêtre à une voisine, dévoile la réalité de sa vie. Malgré le confort matériel que lui assure son époux, elle n'est pas heureuse car sa vie se limite à la sphère domestique. Elle n'est qu'un objet sexuel dominé par un mari jaloux qui la séquestre. Dans *La mamma fricchettona*, la protagoniste part à

---

<sup>81</sup> Dario FO e Franca RAME, *Coppia aperta, quasi spalancata* [1<sup>ère</sup> représentation en 1983] in *Teatro*, cit., p. 1120.

<sup>82</sup> Les personnages de la pièce sont ainsi présentés : « Antonia (la moglie) / Un uomo (il marito) / Il Professore (l'amante) » (*Ibid.*, p. 1103).

<sup>83</sup> « Ma guardati lì, con giù i pantaloni ... fai pietà ! » *Ibid.*, p. 1126.

<sup>84</sup> Dario FO e Franca RAME, *Il risveglio* in *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 983.

l'assaut des idées reçues et goûte aux plaisirs d'une vie libre dans une communauté hippie. Elle refuse le rôle de femme modèle que lui impose la société et revendique la maîtrise de sa vie. En leur enseignant à rire d'elles-mêmes, à voir le grotesque et le ridicule de leur condition, le couple Fo-Rame devient un élément catalyseur de la lutte pour l'émancipation des femmes. Leur théâtre est un appel à la résistance.

Il reste à nous demander, comme toujours lorsqu'il s'agit de satire, quelles sont les valeurs de Dario Fo qui s'opposent le plus aux valeurs de la société qu'il met en cause. Comme l'écrit Henri Morier : « L'ironiste est toujours, à quelque titre, un idéaliste. Il souffre de l'erreur, il voudrait corriger ce qui déforme la vérité ; il contient en puissance un juste ou un satirique<sup>85</sup>. ». La démarche du dramaturge est militante : il veut éveiller les consciences et rétablir un ordre plus juste. Au fil de sa production on observe que s'en dégagent certaines valeurs qui laissent supposer que la lutte peut déboucher sur un monde meilleur, plus équitable et solidaire. À cet égard, la fin de certaines pièces est riche en enseignements. Le premier exemple nous est fourni par *Non si paga ! Non si paga !* qui s'achève sur la représentation d'une révolte des ouvriers fondée sur l'union qui fait la force. C'est Giovanni qui, s'adressant directement au public, en est le défenseur<sup>86</sup>. Lui qui, jusque là, était pour le respect des lois et des directives syndicales, concède qu'il n'y a pas d'autre moyen de se faire entendre que de se dresser contre l'exploitation imposée par le patronat.

La parabole qui conclut *La marijuana della mamma è la più bella* repose sur l'idée que, pour s'en sortir, il faut s'unir et « abattre le mur » qui nous empêche d'être libres<sup>87</sup>. Ce mur, c'est le symbole de tout ce qui nous sépare du reste du monde. Il faut l'abattre car la liberté est notre bien le plus précieux. L'image du ciel (« jusqu'à ce que nous arrivions à voir tout le ciel ») se retrouve à la fin de *La mamma fricchettone*<sup>88</sup>, de même que la

---

<sup>85</sup> Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975 [1961], p. 556.

<sup>86</sup> « In verità noi operai siamo un po' a livello basso, siamo infatti con il culo per terra. / Ma attenti, può darsi che pian piano ci si metta prima in ginocchio, poi ci si sollevi in piedi. / E vi avvertiamo : all'impiedi facciamo sempre il nostro bell'effetto ! » NSP, p. 689.

<sup>87</sup> « Continuare a battere... fare in maniera che vengano in tanti a darci una mano... e abbattere, buttar giù il muro... finché non ci riesce di vedere tutto il cielo... Tutto : grande e profondo com'è ! » MDM, p. 140.

<sup>88</sup> « Voglio parlare, ridere, cantare... Voglio stare a guardare il cielo... » Dario FO e Franca RAME, *La mamma fricchettone* in *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 996.

notion d'entraide nécessaire à l'avènement d'une société plus juste et plus humaine<sup>89</sup>.

Enfin, dans *Il risveglio*, la pièce se termine par une chanson intitulée *Le rêve* qui se réfère au communisme et laisse entrevoir une société idéale où n'existent plus ni propriété, ni égoïsme, ni despotisme ; la solidarité, l'entraide et l'amour en sont en revanche les maîtres mots :

Recitava tutta la gente che sta nel mio quartiere [...]  
tutti si discuteva,  
e poi ogni cosa, tranquillamente  
si risolveva. [...]  
ognuno era sorridente. [...]  
non c'era più né mio né tuo  
era tutto nostro, nostro di tutti,  
perfino l'amore era diverso [...]  
era con gli altri,  
amore per stare più insieme all'amore degli altri...  
non c'era più l'egoismo,  
c'era proprio  
il comunismo<sup>90</sup>.

Bien que le couple Fo-Rame ait rompu, alors, tout lien avec le *PCI*, le communisme reste, encore en 1977, un idéal de société, un idéal qui explique leur voyage en Chine avec le collectif théâtral *La Comune* pendant l'été 1975.

Au regard de ce qui précède, il apparaît que Dario Fo est un grand auteur comique qui sait non seulement jouer sur les différentes catégories du genre, mais varier les registres avec brio. Pour la période du *Théâtre civique*, on a vu que la farce occupe une place privilégiée dans sa production, une place qu'il reconnaît lui-même en 1977 lorsqu'il confie à Erminia Artese :

---

<sup>89</sup> *Ibidem* : « Il resto del mio tempo lo voglio passare tra la gente, tra le donne... Regalare quello che ho dentro, che sono piena di cose bellissime... prendere quello che la gente ha da darmi... le esperienze... ».

<sup>90</sup> Dario FO e Franca RAME, *Il risveglio* in *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 986.

La chiave teatrale che ho sempre preferito da quando ho cominciato a scrivere per il teatro, la farsa, è rimasta, ma carica di significati satirici più espliciti<sup>91</sup>.

De cette citation, on retiendra que la farce et la satire sont les mots clés pour comprendre le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. L'écriture y est à la fois légère et acide car le théâtre doit favoriser un regard nouveau sur la réalité. Elle devient grave lorsqu'affleure la conscience du tragique de la condition humaine. Si cet art du mélange peut déconcerter de prime abord, il est la marque d'une audace et d'une invention sans cesse renouvelées, au service d'un idéal : le théâtre comme outil d'intervention dans la société.

Au-delà de leur ancrage dans un contexte historique et sociopolitique précis, les textes abordent des questions encore d'actualité en 2011, comme la misère et l'exploitation, les mensonges des gouvernants, le cynisme du pouvoir, le poids des règles et des conventions. Le théâtre du couple Fo-Rame offre une dimension universelle qu'il serait regrettable d'ignorer.

**Marie-Line CASSAGNE**

---

<sup>91</sup> *Dario Fo parla di Dario Fo*, a cura di Erminia Artese, Cosenza, Lerici, 1977, p. 102.