

CLAXON TROMBETTE E PERNACCHI. LECTURE D'UNE FARCE AU TOURNANT D'UNE ÉPOQUE

Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 le théâtre de Dario Fo traversait une phase de transition qui reflétait les changements en cours dans la société italienne de l'époque.

Après avoir écrit à la fin des années 1970 quelques-unes des pages les plus dramatiques de son histoire, le terrorisme s'éteignait progressivement sous les coups de la loi sur les repentis. Le terrorisme avait été isolé par la société civile, qui dans sa grande majorité, n'avait ni accueilli ni soutenu l'appel à la lutte armée. En même temps, les institutions et les idéologies qui avaient contribué à former une identité collective et une cohésion sociale s'affaiblissaient. Le Parti Communiste Italien (PCI) et les syndicats payaient le prix fort pour une stratégie du compromis avec le pouvoir politique et économique qui s'avéra infructueuse. Le désengagement prit le nom de *riflusso* : il s'agissait du recul des citoyens dans la vie privée, de l'abandon de l'action collective et d'un sentiment grandissant de défaite.

Dans le monde politique, de 1981 à 1991, les trois partis dits *laïques* s'associèrent au *Parti socialiste* et à la *Démocratie chrétienne* pour former le *pentapartito*¹ une alliance qui leur conférait une dignité égale et qui leur permettait de choisir, tour à tour, le chef du gouvernement. Avec neuf

¹ Il s'agissait donc de la *Démocratie chrétienne* (D.C.), du *Parti Socialiste Italien* (P.S.I.), du *Parti Libéral Italien* (P.L.I.), du *Parti Républicain Italien* (P.R.I.) et du *Parti Social-démocrate Italien* (P.S.D.I.).

gouvernements successifs, cette décennie fut celle de l'instabilité politique et des alliances litigieuses. De plus, cette opération politique eut pour effet de marginaliser davantage le P.C.I.

Les changements concernaient aussi le monde de l'économie et le marché du travail : l'Italie était en train de se conformer aux tendances fondamentales de l'économie mondiale. Le développement de la technologie avait commencé à changer les modalités de production et d'organisation des entreprises. Le secteur tertiaire, de plus en plus important, créait des emplois qualifiés et bien rémunérés et d'autres, temporaires et sous-payés, modifiant grandement à la fois les rapports entre les employés eux-mêmes et ceux qui unissaient les employés aux employeurs².

Dario Fo, voyant les mutations qui intervenaient dans la société de son époque, sentit le besoin d'expérimenter de nouvelles formes de communication avec son public. Après être retourné à la télévision en 1977 avec un cycle de spectacles enregistré à la *Palazzina Liberty*, en 1978 Fo débuta dans la mise en scène d'opéras avec *L'histoire du soldat* de Stravinsky, représentée à *La Scala*. Cette expérience, qui l'amènera à se confronter à la mise en scène d'œuvres d'autres auteurs, marque son retour dans le circuit théâtral officiel après dix ans d'engagement au service des mouvements politiques issus de 1968.

En octobre 1981, Ugo Volli interrogeait l'auteur-acteur sur les changements qui intervenaient dans son théâtre. Fo semblait se détourner de l'engagement politique direct pour s'orienter vers un questionnement plus général autour de la société et des conditionnements qu'elle imposait à ses membres.

U. Volli : Una volta nei suoi spettacoli c'erano la politica, gli scandali...

Fo : Gli scandali sono il rutto liberatorio della socialdemocrazia. Non c'è più possibilità di fare oggi la satira. Perché sia possibile la satira, deve esserci la tragedia³, e oggi non c'è più. Tutto si è consumato, non ci sono neanche più i personaggi da satireggiare. C'è solo la noia, neanche più l'indignazione [...].

² Pour une introduction à la civilisation de l'Italie contemporaine je renvoie à Paul Ginsborg, *Storia d'Italia 1943 – 1996. Famiglia, società, Stato*, Torino, Einaudi, 1989 et 1998.

³ Fo a parlé à plusieurs reprises des liens entre la comédie et la tragédie, en affirmant que les racines du comique plongent dans le tragique. Je renvoie en particulier à Dario Fo – Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990.

U. Volli : Questo stato d'animo cambia molto per lei ?

Fo : Bisogna aggirarlo, è il solo modo. Col paradosso, scassando gli automatismi della situazione, evitando le battute coi personaggi espliciti, che sono troppo banali. Me ne accorgevo anche con l'ultimo spettacolo sul terrorismo. Ridevano, ma non tutti, e non tutti con gusto, c'era una specie di rifiuto. Le battute sulla cronaca funzionavano per un po' (per esempio « Forlani vuol dire fiducia » al tempo dei dibattiti parlamentari) e poi dopo una settimana basta. Per la satira diretta ci vuole l'odio, il disprezzo, non la noia⁴ ».

Claxon trombette e pernacchi, spectacle auquel Fo fait allusion dans son interview, fut représenté pour la première fois en janvier 1981 au théâtre *Cristallo* de Milan et puis réarrangé jusqu'à la version de 1982 publié dans le recueil *Teatro*⁵. Les propos de Fo situent cette comédie au tournant d'une époque. D'une part, *Claxon* évoque les thèmes encore sensibles et douloureux du terrorisme et des luttes ouvrières mais, en même temps, s'ouvre sur un monde où les enjeux migrent en dehors des usines, dans les mains d'un pouvoir économique qui contrôle tout et qui est de plus en plus loin et inaccessible.

Nous débiterons notre analyse de cette pièce par quelques considérations sur les deux visages de ce pouvoir économique et nous passerons ensuite à l'observation de la façon dont Fo affronte la question du terrorisme. Nous nous interrogerons aussi sur la place que cette comédie occupe dans la réflexion que Dario Fo et Franca Rame mènent dans les mêmes années autour du personnage féminin, de la condition de la femme et des dynamiques du couple. De façon plus générale, par le biais de *Claxon*, nous aurons l'occasion d'observer de plus près le laboratoire théâtral de Fo, où thèmes et situations transitent d'un texte à l'autre et réagissent en contact

⁴ U. Volli, « La satira? È morta di noia », *La Repubblica*, 11/10/1981 (article paru à l'occasion de la mise en scène de *L'opera dello sghignazzo*).

⁵ Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000. Le texte publié dans le recueil, daté de 1982, est mis à jour à la date de la dernière représentation, en mai 1984 au Théâtre Bellini de Naples. Toutes les citations de cette comédie sont tirées de l'édition parue dans ce recueil. Ce texte est plus synthétique que celui de la première version (Milan, éditions La Comune 1981), disponible dans le site www.archivio.francarame.it avec des annotations qui indiquent les scènes et les répliques coupées.

Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, Rame situe la première représentation de cette pièce en 1982 et indique que le texte publié dans le recueil est mis à jour à la date de la dernière représentation, advenue en mai 1984 au Théâtre Bellini de Naples. Toutes les citations de cette comédie sont tirées de l'édition parue dans ce recueil.

avec les différentes formes dramatiques et narratives (tragédie, récit, farce, monologue).

Gianni Agnelli, ou les deux visages du pouvoir

Claxon trombette e pernacchi tourne autour de l'échange d'identité entre Gianni Agnelli et Antonio, ouvrier chez FIAT : après avoir éventé la tentative de séquestration de son patron et lui avoir sauvé la vie, Antonio se cache par crainte d'être accusé de collaboration avec les terroristes. À ses côtés Lucia, sa nouvelle compagne. Agnelli, complètement défiguré, est emmené à l'hôpital où on le prend pour Antonio et on lui reconstruit le visage avec les traits de l'ouvrier. La situation engendre une série d'équivoques qui mêlent Antonio et son sosie, Rosa, femme d'Antonio, les médecins, la police – qui croit avoir affaire à un dangereux terroriste – et même les services secrets. À la fin de la comédie, Agnelli, que l'on croit toujours séquestré, lance une provocation à la classe politique et, après avoir recopié des passages des lettres d'Aldo Moro, les envoie aux politiciens pour demander qu'ils se mobilisent pour sa libération. À la surprise générale, ces mêmes politiciens qui avaient condamné Moro se plient à toutes les exigences afin qu'Agnelli soit libéré.

En écrivant cette comédie, Fo avait parié sur le personnage de Gianni Agnelli, qui était, à son avis, la dernière présence tragique de son temps, le seul capable d'engendrer un conflit de classe :

Vedi, oggi è difficile fare della farsa, perché oggi mancano i grandi personaggi, tutti sono così stupidamente orrendi. Io ho scelto Agnelli proprio perché è l'unico grande personaggio dei nostri tempi, è come un principe medievale che entra violentemente nelle cose. Infatti, si può permettere, senza battere ciglio, di licenziare centinaia e centinaia di operai. La farsa parte sempre dal tragico e nel mio spettacolo la tragedia è che Agnelli si ritrovi con la faccia di un suo operaio⁶.

⁶ Cité de l'interview *Dario Fo. Oggi la farsa è difficile*, publié sans date et sans indication de la source dans

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=015872&from=1&Descrizione=>

Fo avait certainement à l'esprit les récents événements qui avaient touché les ouvriers de Mirafiori. Entre 1979 et 1980, FIAT avait attaqué durement le mouvement ouvrier, déjà affaibli, avec une politique de licenciements qui visait à frapper les individus considérés comme violents mais qui, en réalité, concernait aussi les syndicalistes et tous les activistes politiques mobilisés depuis 1969. Le 8 septembre 1980, pour faire face à une chute de la demande d'automobiles sur le plan international, la direction de FIAT annonça un plan de chômage technique concernant 24.000 personnes puis, trois jours après, 14.000 licenciements immédiats. La grève illimitée organisée par les syndicats fut largement suivie par les ouvriers jusqu'à ce que FIAT réussisse à briser le front de la grève avec une suspension des licenciements. Bien que les syndicats aient incité les ouvriers à se méfier de la politique affichée par les dirigeants, le 14 octobre 1980, après 34 jours de grève, les employés et les ouvriers défilèrent pour demander la reprise du travail. Les syndicats essuyèrent une dure défaite et furent obligés de signer un accord avec la direction de FIAT. Ces événements furent perçus par leurs protagonistes, réunis le 15 octobre 1980 au cinéma *Smeraldo* de Turin, comme la conclusion d'une époque de luttes⁷.

Gianni Agnelli était à la fois le patron qui avait défié le mouvement ouvrier et les syndicats en les poussant à une mobilisation historique et celui qui, avec sa victoire, avait instauré un rapport de force nouveau entre une classe ouvrière en désagrégation, les syndicats et les industriels. C'est ainsi que Fo choisit le grand industriel qui incarnait le changement des temps pour se pencher sur la question des conditions de travail en usine mais aussi pour mener une réflexion plus générale autour du pouvoir économique.

L'échange d'identité entre un ouvrier et le patron du complexe industriel le plus important d'Italie permet à Fo de dénoncer les conditions tragiques de la vie en usine en insistant sur le thème de la sécurité du travail. Dans les *boites* ou *biolches*, petites usines financées par FIAT « con macchinari scadenti, contratti a strozzo, senza mutua, e incidenti uno dietro l'altro che pare di essere in guerra », les droits du travail sont bafoués, la vie des ouvriers est constamment en péril alors que FIAT garde une apparence de légalité et de respectabilité. Les patrons jouent avec insouciance avec les

⁷ Ainsi s'exprimait Giovanni Falcone, délégué de la section carrosserie de Mirafiori, à propos des espoirs de changement que sa génération avait nourris : « Un compagno poche sere fa mi diceva : “ È un fatto storico, un altro compagno come noi aveva parlato nel 1969, oggi parli tu, e si chiude un'epoca ”. Allora si apriva, ora si chiude...Mi lascia l'amaro in bocca, questo », cit. Paul Ginsborg, *op. cit.*, p. 482.

vies des ouvriers⁸, qui ne sont que des numéros⁹. Quand Agnelli, dans la peau d'Antonio, vit l'expérience du travail à la chaîne, il en est tellement traumatisé que le choc lui permet de retrouver la mémoire. C'est Agnelli lui-même qui décrit à Rosa les conditions de travail inhumaines des ouvriers :

Di colpo mi sono ricordato che ero stato io, proprio io, a impiantare quella giostra criminale... che ero io l'Agnelli e che m'ero fregato assai del fracasso, dello stridore, della polvere... e adesso ero lì, io... l'Avvocato, abbrancato ad un saldatore che spernacchiava lampi da accecarti, vibravo come se ci avessi una spina da 220 nel sedere.

Bien qu'il reconnaisse ses responsabilités, Agnelli affiche son mépris pour les ouvriers et souligne la distance qui le sépare d'eux : « Non sono Antonio io ! Non sono un operaio coglione che si mette a vibrare ! Io sono al di sopra di tutto, io !¹⁰ ».

Cet aspect de la question, circonscrit à l'univers de l'usine où s'opposent les ouvriers et leur patron, s'accompagne d'une réflexion plus large sur la soumission du pouvoir politique au pouvoir financier et économique. Fo avait déjà abordé la question des rapports entre la politique et le pouvoir économique en janvier 1976 en consacrant à Agnelli le récit *I sette miracoli di papa Gianni*, paru dans le magazine *Espresso*¹¹. Comme dans *Claxon* Agnelli est victime d'un accident (ici il s'agit d'un accident de ski) qui le rend méconnaissable et est entre la vie et la mort¹². Dans la fiction imaginée par Fo, le président de Fiat est, depuis peu, à la tête d'un gouvernement de technocrates formé pour répondre à la crise économique, morale et politique que l'Italie traversait en 1975. Le parti d'Agnelli, « laico, democratico, progressista », né pour renouveler la scène politique italienne, est en réalité un assemblage de « rottami rimontati e riverniciati

⁸ « Vai, vai a fare il buon samaritano tu ! vai a salvare la pelle dei padroni che sulla tua pelle ci giocano come a briscola. 'Sti bastardi ! », cité de Dario Fo, *Claxon, trombette e pernacchi*, dans *Teatro*, cit., p. 705.

⁹ Dit Antonio à Lucia : « Mi stava raccontando che alla Fiat l'atro giorno avevano licenziato due operai per assenteismo, poi si sono accorti che entrambi erano morti da più di un mese », *ibid.*, p. 700 – 701.

¹⁰ *Ibid.*, p. 739.

¹¹ Dans Dario Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos edizioni, 1992, p. 160 – 168.

¹² « Finalmente viene ritrovato il presidente. Che disastro. È ridotto un catorcio. Non c'è parte del suo corpo che sia riaffiorata intatta da quell'immenso ruzzolone, ma è ancora vivo ! È ancora vivo ! È a pezzi ma respira », *ibid.*, p. 160.

del Psdi e del Partito liberale » et des autres partis, épurés des personnages les plus gênants. Avec un programme politique « più avanzato e spregiudicato » que celui des autres forces politiques, Agnelli engage une bataille « per la conquista dei diritti civili e delle libertà democratiche » et gagne la confiance des marchés financiers, des leaders internationaux et même du Vatican et du PCI, qui souhaite un nouveau « compromesso parastorico con il nuovo partito social-liberal-progressista¹³ ».

L'accident de ski risque de compromettre ce projet de renaissance nationale mais une équipe de chirurgiens réussit à accomplir le miracle et Agnelli continue de vivre, incorporé dans le Palais de la *Fondazione Agnelli*, où ses organes sont partagés entre les différents étages. Grâce à cette transformation, Agnelli ne devient pas seulement l'incarnation de l'industrie elle-même, mais aussi de l'État et de ses organes directeurs :

Grazie, amici, d'avermi tenuto in vita ! Grazie a voi e ai sapienti che hanno fatto l'impossibile per salvarmi e che dividendomi su piani diversi mi hanno unito così strettamente a voi e sullo stesso piano della nazione tutta. Al punto che io sono ora nel Parlamento e il Parlamento, il governo e il governatore¹⁴ ! ».

Agnelli devient ainsi la personnification du pouvoir qui est un ensemble économique et politique. La dernière étape de cette ascension est le transfert du Président Agnelli à Rome dans la basilique Saint-Pierre, où il finit par se prendre pour Dieu.

En conclusion de ce récit, l'illusion que le pouvoir économique et financier puisse assumer la direction du pays et en assurer le renouvellement se brise. Ce pouvoir aux apparences monstrueuses est la victime des insurgés. Déçu par le retour de la crise et de la récession ainsi que par les résultats du gouvernement Agnelli (qui s'avère être plus corrompu que les précédents) le peuple fait irruption dans la basilique et « un esaltato, agitando un'enorme bandiera rossa, si arrampica fino al lucernario. Pianta l'asta della bandiera nel cervello di Agnelli. Un enorme grido. Poi, un immenso silenzio ! Il governo Agnelli è morto, con una bandiera rossa in testa¹⁵ ».

¹³ *Ibid.*, p. 163.

¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁵ *Ibid.*, p. 168.

Le rêve d'une révolution communiste qui puisse compromettre l'union entre le pouvoir économique et politique semble s'être brisé quand Fo écrit *Claxon trombette e pernacchi*, qui propose une vision plus amère et désabusée de la question. Dans la conclusion de la comédie, la politique se montre complètement assujettie au pouvoir économique et financier qui se présente comme le véritable pouvoir. Agnelli affirme : « [...] non potevano sacrificarmi : io sono il potere » ; puis, en citant le *Capital* de Karl Marx, il dit : « L'unico vero potere è quello finanziario – economico, cioè Holding, Mercati, Banche, Merci... cioè il capitale. [...] Quindi governo, Stato, istituzioni, non sono altro che supporti di servizio all'effettivo potere, che è quello economico ». La vie d'Aldo Moro, « supporto di servizio » n'a aucune valeur en soi et peut donc être sacrifiée pour sauver la respectabilité de l'État financier. Au contraire, puisqu'il est lui-même l'État (« mica si poteva sacrificare me che sono proprio lo Stato ! »), Agnelli doit être protégé coûte que coûte¹⁶.

Le rapprochement entre Agnelli et Dieu, que Fo avait déjà proposé dans *I sette miracoli di papa Gianni*, souligne que le pouvoir économique est désormais omnipotent ; l'allusion est avant tout visuelle, comme l'indique la didascalie : « Agnelli tende una mano, toccando col dito indice l'indice del Commissario. L'allusione grottesca alla “creazione” di Michelangelo nell'affresco della cappella Sistina è evidente ». Puis, Agnelli s'adresse au commissaire de police et s'exclame : « Io ti ho creato. Vai ! ». La justice est donc une émanation de ce pouvoir suprême et elle est soumise à sa volonté. Aucune révolution n'est envisageable contre ce pouvoir absolu. Antonio retrouve sa liberté grâce à l'amnistie que les politiciens proclament pour sauver leurs vies, offertes hypocritement en contrepartie de l'otage et, selon Agnelli, acceptées en bloc par les terroristes¹⁷. Le seul acte de rébellion est accompli par le commissaire qui, toutefois, agit sous l'empire de la colère, sans aucune motivation politique. Son geste déclenche

¹⁶ Cette réflexion, centrale dans *Claxon trombette e pernacchi*, avait déjà été amorcée dans *Il caso Moro*, quand le Président de la DC accusait ses collègues : « E allora ditelo che la mia vita vale molto meno di qualche migliaio di barili di carburante...e greggio per giunta ! Ah, peccato che con tutto il mio noto trasformismo in politica io non sappia trasformarmi in un distributore di benzina – come mi sarebbe più facile, adesso, convincervi allo scambio », cit. Dario Fo, *Il caso Moro*, dans *Fabulazzo*, cit., p.181.

¹⁷ « I capi dei terroristi mi autorizzano a scegliere, personalmente, fra voi tutti del gruppo “Olocausto e sacrificio” il più meritevole e degno di farsi accoppiare al posto mio ! Ci ho pensato molto... : vi ho scelti tutti ! », *ibid.*, p. 771.

les lazzis qui concluent la comédie : hors de lui parce qu'il a été obligé de jeter son travail aux orties, le commissaire voudrait tuer Agnelli d'un coup de pistolet mais finit par blesser aux jambes le juge qui fait son entrée dans l'appartement de Rosa.

Antonio comme Moro Considérations autour du pouvoir et de la répression.

Avec *Claxon*, Fo revient sur le thème de l'enlèvement après en avoir exploité les potentialités comiques dans *Fanfani rapito* (1975). Dans cette comédie, où la séquestration de Fanfani était organisée par Andreotti à des fins électorales, Fo tournait en ridicule la compétition exacerbée entre les différents courants de la *Démocratie Chrétienne*, lançant une polémique autour de la loi anti-avortement et dénonçant les collusions des démocrates chrétiens avec le fascisme¹⁸. Cependant, la réflexion que Fo dans *Claxon* engage autour du pouvoir l'amène à évoquer l'affaire Moro, ce qui nous pousse plutôt à nous interroger sur les liens que Fo tisse entre cette comédie et *Il caso Moro*, un acte unique sous forme de tragédie grecque qu'il écrit en 1979¹⁹. Ceci devait être suivi par un deuxième acte qui ne fut jamais rédigé. Le premier acte fut édité par plusieurs journaux et fut ensuite publié dans *Fabulazzo*²⁰.

¹⁸ Plus tard, dans *Il ratto della Francesca* (1986), Fo propose à nouveau l'expédient du double et celui de l'enlèvement au service d'une nouvelle réflexion, moins agressive, sur le pouvoir économique, incarné par Francesca, femme en carrière et véritable reine de la finance, et le pouvoir politique, représenté par les cinq kidnappeur aux masques des politiciens du *pentapartito*. Les cinq malfaiteurs, ravisseur de Francesca, sont littéralement pris au piège par la femme qui renverse la situation et devient de victime bourreau.

¹⁹ Sur cette tragédie voyez les essais de Beatrice Alfonzetti, « Gli anni di Piombo. Satira e tragedia in Fo », *L'Illuminista*, 2-3, 2000, p. 139 – 159 (<http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/files/alfonzetti.pdf>) et de Federica Tummillo, *Il Buffone incatenato. La tragedia di Aldo Moro di Dario Fo*, dans les Actes du colloque *Littérature et « temps des révoltes » (Italie, 1967 – 1980)*, 27 – 29 novembre 2008, en ligne à l'adresse <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique95> (p. 1 – 6).

²⁰ Fo revient sur les raisons de l'abandon de ce projet dans une interview parue dans *L'Europeo* le 8 novembre 1979. Fo évoque les arrestations du 7 avril, avec lesquelles l'Etat a découvert son jeu de dépiage avant même qu'il puisse le faire à travers son théâtre. Aujourd'hui, affirme Fo, « devi fare i conti con la loro scienza della rappresentazione politica, molto più veloce e paradossale del teatro. Con Moro, mi hanno dato una lezione di

Dans une scène qui rappelle les anciens drames du théâtre grec, Fo fait dialoguer Aldo Moro (qu'il imagine encore vivant) et les hommes politiques de son parti qui avaient été appelés à traiter sa libération. Le dialogue alterne entre des reprises relativement fidèles des lettres de Moro et des déclarations des politiciens qui réagissaient aux propos de ce dernier pendant son incarcération. Sur scène, un bouffon, alter ego de Fo, dévoile avec ses provocations les obscénités et les hypocrisies du pouvoir.

On pourrait considérer *Claxon* comme l'épilogue d'une réflexion autour du pouvoir que Fo engage à partir de ce texte. Le thème du double²¹, qui est le moteur de la farce, semble se nourrir de la duplicité du personnage de Moro. La séquestration semble marquer le dédoublement de Moro entre le politicien, expression du pouvoir, et le prisonnier, victime que son parti politique sacrifie à la raison d'État. Au fil des pages Fo met en évidence l'écart entre le vieux et le nouvel Moro ; à son tour, ce dernier nous apparaît comme un personnage complexe et multiple : ce que Moro dit de lui-même ne correspond pas à l'image que les démocrates chrétiens en donnent.

En tant qu'homme de pouvoir, Moro personnifie la mystification qui régit la politique. A plusieurs reprises, Moro et ses interlocuteurs rappellent sa conduite fondée sur le rejet de toute responsabilité et de toute accusation, son hypocrisie vis-à-vis du parti communiste, son recours magistral aux *omissis* pour étouffer les affaires le plus douteuses qui concernaient son parti :

Tu lo sai bene... oh, se lo sai per lunga pratica, che ogni verità censurata non è più una verità ma una verità a mezzo... e la verità a mezzo è la più mistificante forma di libertà d'espressione. È una falsa libertà ! Ne sappiamo noi qualcosa che per trent'anni abbiamo usato su tutti i mezzi d'informazione questo tritacarne formidabile che è la censura. Tu stesso poco fa hai voluto rammentarci la tecnica degli *omissis*. Ti ricordi, quando pressato dall'opposizione che oggi per fortuna non esiste più, hai dovuto accettare di leggere in parlamento il documento che accusava i servizi

spettacolo ».

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=012331&from=1&descrizione=CASO>.

²¹ Il s'agit d'un thème classique qui est à la base des comédies des équivoques à partir d'*Amphitryon* et des *Ménechmes* de Plaute. Ce thème avait déjà exploité par Fo dans la farse *Gli imbianchini non hanno ricordi* (1958) et dans la comédie *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960). Pour une analyse de cette comédie voyez Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959 – 1969)*, Corazzano, Titivillus, 2007.

segreti di incredibili connivenze con i golpisti e con la macchina del terrore di Stato, con che sfrontataggine hai inzeppato di censure la verità²² ?

La mystification apparaît clairement comme un instrument de contrôle et d'assujettissement. La condition de prisonnier des *Brigades Rouges* contraint Moro, qui subit un procès, à la sincérité. Le président de la DC abandonne l'univers de la mystification et demande avec force à ses camarades d'assumer leurs responsabilités et de faire reconnaître la vérité²³. Moro est victime des terroristes mais aussi de son parti qui se hâte de lui attribuer ce rôle. Dans la présentation des événements proposée par Fo, Moro est exclu du pouvoir au lendemain de son enlèvement, quand Piccoli est élu pour le remplacer à la présidence de la D.C.²⁴. L'écart entre l'ancien Moro et ce nouveau Moro est souligné dans la jaculatoire que les huit membres du parti chantent en chœur :

Lui che era il più forte di noi tutti, oggi prigioniero/ alla violenza ha ceduto smarrendo volontà e ragione/ vaga il suo spirito travolto dai flutti/ nel terribile mare della disperazione/ egli grida nel vento impazzito/ un lamento di insulti salato/ l'onde s'infrangono sulla ragion di Stato/ noi quella sua voce più non riconosciamo/ eppure sempre ancora, nel ricordo lo amiamo/ e santi tra i santi lo innalziamo/ beato fra tutti i santi e i martiri lo adoriamo²⁵.

Sur Moro, déchu de son rôle de mystificateur, s'abat l'arme puissante de la mystification. La *Démocratie Chrétienne* dresse deux portraits opposés de Moro. Le premier le présente comme un fou ou un pantin²⁶ sans volonté aux mains des terroristes (bien qu'il déclare qu'il est maître de ses mots et

²² Cité de *Il caso Moro*, cit., p. 179.

²³ « vengo a dirvi innanzitutto che vi dovete assumere con me le responsabilità che mi vengono addebitate. Il sto subendo n vero pe proprio processo, ma le accuse che mi sono rivolte...coinvolgono non me solo ma tutti voi...ciascuno di voi ! », *ibid.*, p. 175.

²⁴ En réalité, Flaminio Piccoli ne fut élu à la présidence du parti démocrate chrétien que le 28 juillet 1978, environ 80 jours après la mort de Moro.

²⁵ *Ibid.*, p. 179 – 180.

²⁶ « come dice giustamente Scalfari : ci troviamo davanti al fantoccio...manovrato da altri » ; « Moro : Ecco, allora è vero...avete già deciso : sono un prigioniero ridotto all'impotenza...uno straccio senza volontà... E un fantoccio non è poi questo gran delitto condannarlo a Morte. Ecco perché mi volete pupazzo », *ibid.*, p. 178.

de ses pensées²⁷). Ses propos sont ainsi abaissés, sa vérité remise en question en raison de son état mental. De plus, par cette ruse le dialogue et la médiation entre le prisonnier et les politiciens deviennent impossibles²⁸ : Moro, assujetti aux Brigades Rouges, semble même être passé du côté des terroristes²⁹.

L'autre portrait de Moro dressé par son parti est celui d'un homme qui n'a plus aucun lien avec l'actualité, qui est figé dans la mémoire collective même avant qu'il ne meure. Cette exaltation de Moro, qui apparaît tout à coup comme un grand politicien³⁰, un martyr et même un saint, est nécessaire à sa désignation en tant que bouc émissaire. Il doit payer pour tout le sang qui a été versé à cause de son enlèvement : « io sono l'olocausto che lava le loro sofferenze... Sono il capro della vendetta alla loro disperazione ! Bisogna ammazzarmi per far pari i conti ». Le but est toujours d'empêcher tout débat autour de sa mort et de « muovere l'emotività più miope a un giudizio monocorde che affoghi nelle coscienze pietà e ragione³¹ ».

Dans un article paru dans *Stampa sera*³², Fo proposait quelques considérations sur le sacrifice d'un bouc émissaire auquel était prêt le pouvoir afin de neutraliser les critiques et mettre fin aux désaccords :

Per accomodare i conflitti all'interno del potere, si sceglie un capro espiatorio, si allestisce l'olocausto. La vittima deve fare parte della struttura di potere, essere "un uomo degno", rappresentativo del suo

²⁷ « [...] sono prigioniero ma libero di esprimermi... Nessuno mi metterà in bocca parole e pensieri non miei », *ibid.*, p. 175.

²⁸ « *Anziano* : No, no, amici miei, stiamo sbagliando tutto. Ce la prendiamo con lui come se fossero sue parole quelle che va dicendo. Ma stiamo avvero dimenticando che è prigioniero...e che, anche se non li vediamo, i suoi carcerieri sono lì intorno a lui, che lo controllano, e che gli impongono i discorsi provocatori che va facendo », *ibid.*, p. 177.

²⁹ « Perché è a lei che in verità sempre vi rivolgete facendo di tutto per convincerla che sono ormai finito, drogato, ammattito... Che addirittura sotto tortura ho tradito e sono passato dall'altra parte...dalla parte dei terroristi », *ibid.*, p. 186.

³⁰ « E se è vero che io sono diventato un pupazzo, lo sono diventato proprio a vostro uso e consumo : infatti secondo le occasioni mi rivestite da folle, da grande statista, poi da manichino mosso da terzi, poi da grande politico...già ora sono diventato anche un grande politico...quando forse non sono stato che un buon politicante », *ibid.*, p. 179.

³¹ *Ibid.*, p. 188.

³² « Fo in scena a Grugliasco pensando al dramma su Moro », *Stampa sera*, 23/06/1979 (a. dg.).

<http://www.archivio.francrame.it/scheda.asp?id=012150&from=1&descrizione=CASO>.

gruppo. L'olocausto rende sacro e quindi non suscettibile di dibattito, quello che invece dovrebbe essere soggetto alla dialettica. È una pratica liberatoria e insieme dogmatica³³.

Même s'il s'oppose à l'image que la DC propose de lui, Moro lui-même reconnaît que sa séquestration a opéré en lui une véritable transformation :

Quando si è dentro il potere si è senza occhi... il potere è come un grande Edipo che si cava gli occhi da sé pur di non vedere la verità. Oggi nella mia disgrazia ho avuto la fortuna di trovarmi spogliato di ogni potere... mi accorgo che ho dovuto cambiare giorno per giorno anche la mia voce oltre che le mie parole... sono ridotto a un uomo comune. Dico ridotto, ma forse dovrei dire sollevato : da uomo comune adesso vedo chiaro che il problema di difendere lo Stato è una menzogna... il problema è piuttosto quello di difendersi dallo Stato³⁴.

Privé de son pouvoir, Moro devient un homme ordinaire. Ce qui semble un abaissement lui permet toutefois de se situer dans une position privilégiée d'où il peut enfin contempler la vérité avec des yeux nouveaux. L'État montre alors son vrai visage, celui du pouvoir qui oppresse les citoyens et contre lequel il est nécessaire de se défendre. L'opposition entre les citoyens et l'État apparaît quelques lignes après comme lutte des classes où les politiciens coïncident avec les patrons : « Difendersi e proteggersi da "padroni" come te, onorevole Andreotti³⁵ ».

Quand, après avoir renoncé à mettre en scène sa tragédie, Fo décide de reparler de l'affaire Moro dans *Claxon, trombette e pernacchi*, il transfère la réflexion autour du double et de l'État qu'il avait menée dans *Il caso Moro* sous l'éclairage de la farce. Dans la comédie de 1981-82, la séparation entre l'homme ordinaire et le Pouvoir est représentée par les personnages de l'ouvrier Antonio et de son double Gianni Agnelli. Tandis que la présence d'Agnelli permet à Fo de développer sa réflexion autour des détenteurs du pouvoir, le personnage d'Antonio montre les difficultés d'un homme

³³ Sur le sacrifice rituel et le mécanisme victimaire je renvoie à l'essai de René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Gasset, 1972.

³⁴ *Il caso Moro*, cit., p. 188.

³⁵ *Ibid.*, p. 189.

ordinaire qui risque d'être broyé dans les engrenages d'un pouvoir qui met à exécution une répression aveugle.

L'intransigeance de l'État avait été durement critiquée par Fo dans *Il caso Moro*. Le bouffon Fo accusait les politiciens de se renfermer dans le labyrinthe de la raison d'État « innalzando muri di regole assolute, pareti di intransigenza, bastioni di intolleranza, contrafforti di fermezza³⁶ » et dénonçait les responsabilités de l'État dans la diffusion du terrorisme : un état policier, privant de ressources l'État, alimente la misère et, par conséquent, le terrorisme. Ce fanatisme aveugle, qui avait provoqué la mort d'Aldo Moro, était aussi à l'origine de mesures répressives vis-à-vis des prisonniers politiques et des terroristes présumés. Dans une interview de 1983, Fo déclarait : « È dallo Stato che nasce il modo falso di reagire alla follia terroristica ; a una cosa oscena si reagisce in modo osceno [...]. Ecco di conseguenza le atrocità del potere e le follie del potere. Usare la tortura è scendere alla barbarie³⁷ ».

Ce message, lié à l'engagement de Franca Rame dans *Soccorso rosso*, fut réaffirmé à la fin de la première représentation de *Clacson, trombette e pernacchi* par l'initiative des deux acteurs, qui invitèrent une délégation de mères de prisonniers politiques à monter sur scène pour dénoncer les dramatiques conditions de vie de leurs enfants incarcérés. Dans leur communiqué, ces femmes exprimaient le souhait que la prison de Trani, où les prisonniers politiques étaient soumis à un régime de haute sécurité, fût fermée. Cet épisode échauffa les esprits et suscita un vif débat dans les journaux et auprès de l'opinion publique au point que de nombreuses voix se levèrent contre Fo et Rame, accusés de soutenir les revendications et les révoltes des terroristes³⁸.

Dans *Clacson*, l'attaque de Fo contre l'intransigeance que l'État pratique aux dépens de la dignité humaine passe à travers les engrenages de la farce et du comique. À travers le personnage d'Antonio et son histoire

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁷ Cité de l'interview *Sul tema del terrorismo Dario Fo dà legnate*, publié sans date et sans citer la source dans

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=015871&from=1&Descrizione=>

³⁸ Pour plus d'informations, je renvoie aux documents concernant cette comédie dans l'archive numérique de Dario Fo et Franca Rame (www.archivio.francarame.it), en particulier, les documents annexés à la première édition de la comédie : *Clacson, trombette e pernacchi*, éditée par les soins de Franca Rame, Milan, La Comune, 1981 : <http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=001972&start=1&Descrizione=CLAC>.

paradoxe, Fo juge durement la répression organisée par l'État : il critique la loi sur les repentis³⁹, dénonce la loi Reale, qui prévoit « perquisizioni, mandati di cattura, arresti, detenzione preventiva, abusiva... tutto gratis !⁴⁰ », met l'accent sur les traitements que la police réserve aux suspects dans les locaux de la préfecture de police : Antonio y reçoit des coups et est forcé d'avaler de l'eau salée⁴¹. Fugitif, Antonio se cache dans la cave de Lucia et vit par anticipation l'expérience du prisonnier : « Tu non hai idea cosa sia restare notti e notti accucciato come una bestia, prima dentro carcasse d'auto e, poi, in quello scantinato... in mezzo agli scarafaggi⁴² ». Le thème de la torture est intégré dans le mécanisme de la farce et engendre l'une des situations les plus réussies de la comédie : aidé par Rosa, Agnelli s'apprête à utiliser un masque qui lui permet de s'alimenter par le nez. Cependant, il est obligé de se cacher sans pouvoir profiter du repas. Peu de temps après, Rosa voit apparaître Antonio, le confond avec son sosie, l'attache à une chaise et le contraint à subir cet affreux traitement. Quand la police retrouve Antonio, l'ouvrier est prêt à avouer n'importe quel crime pour ne plus avoir à supporter son supplice. L'engin de Rosa est tellement efficace que le commissaire s'exclame : « Che meraviglia !!! Dovremmo usarlo anche noi in Questura 'sto aggeggio : fa miracoli ! »

Claxon et le théâtre au féminin.

La question de la répression que Fo soulève dans *Claxon* par le biais de la farce s'inscrit dans une réflexion plus large, que l'auteur et sa femme menèrent de la moitié des années 1970 jusqu'au début des années 1980. Le

³⁹ « Chi l'avrebbe mai creduto che io m'ero trovato per caso sull'argine [...] Come minimo mi arrestavano, mi davano un sacco di legnate. Poi arrivava Carlo Alberto dalla Chiesa e mi toccava fare il terrorista pentito » ; « I pentiti, lei lo sa, non mentono mai », cit. *Claxon trombette e pernacchi*, cit., p. 703 et p. 768.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 752.

⁴¹ « *Commissario* : Infatti ! solo acqua a bevuto, con un po' di sale. *Rosa* : Acqua e sale ?! *Commissario* : Sí, a secchi, con una canna di gomma, vedesse come è goloso! *Rosa* : Si vergogni! Torturare... », *ibid.*, p. 760.

⁴² Même dans ce cas, Fo propose un issu comique à la situation tragique évoquée par Antonio : « Ieri, per disperazione, ne ho radunati una ventina... tutti in cerchio li ho messi, mi sono seduto in mezzo e abbiamo fatto il comitato d'inchiesta per la strage di Bologna. Sto diventando pazzo », *ibid.*, p. 732.

thème est au cœur de trois monologues que l'auteur écrit pour Franca Rame, *Io, Ulrike, grido* (1975), *Accadde domani* (1977) et *Una madre* (1980). Les trois textes, recueillis dans *Teatro* sous le titre de *Discorsi sul terrorismo e la repressione*, furent représentés en même temps le 27 février 1981, environ un mois après la représentation de *Claxon*, au Théâtre Cristallo de Milan⁴³. Le message politique de Fo et Rame s'exprime ici par des voix de femmes – et l'importance de ces personnages est à mettre en relation directe avec l'engagement de Franca Rame en tant qu'auteur. Faisant preuve d'une grande maîtrise du registre tragique, Rame prête alors sa voix et son corps aux personnages des deux terroristes allemandes, Meinhof et Moeller, ainsi qu'à celui de la mère d'un terroriste et raconte leurs histoires à la première personne. Ces personnages féminins deviennent les porte-parole des êtres humains qui revendiquent leurs droits inaliénables (indépendamment des crimes commis qui sont explicitement condamnés par Fo et Rame). La forme monologique donne au récit une dimension intime et entraîne la force avec laquelle s'élève le cri qui dénonce les horreurs de la détention. Dans le prologue, la voix de Franca expose avec clarté mais aussi « con ironia » les thèses qui sont à la base de la revendication des deux acteurs. La torture et la loi sur les repentis sont ici explicitement mises en relation et sont au service du même projet de répression :

La tortura, fisica e psicofisica, spesso diventa ingrediente catalizzatore del pentimento e fa corpo, seppure invisibile, con la “legge sui pentiti” del terrorismo politico, legge che personalmente trovo oscena. Questa legge promette e mantiene di concedere perdono e libertà ai più efferati criminali⁴⁴.

L'alternance des formes et des registres dramatiques permet à Fo et à Rame de donner aux sujets choisis un écho différent et de les observer selon des perspectives multiples. Il en est ainsi pour la question de la condition de la femme, qui avait été au cœur des monologues de Rame dans *Tutta casa*,

⁴³ Les dates de composition et de représentation des textes cités sont tirées du recueil *Teatro*, cit., p. 1078, 1083, 1087, 1092. Pour *Accadde domani*, Rame donne aussi l'indication d'une représentation précédente : Palazzo dello Sport, Bologna, 20 octobre 1977. Il faut souligner que, comme c'est souvent le cas pour les œuvres de Fo, avant de trouver une collocation par l'édition, ces monologues furent joués à l'intérieur d'autres spectacles. Ils ont tous fait partie, à un moment ou à l'autre, de *Tutta casa, letto e chiesa*.

⁴⁴ *Discorsi sul terrorismo e la repressione*, dans Dario Fo, *Teatro*, cit., p. 1079.

letto e chiesa (1977) et qui avait été ensuite abordée à l'intérieur de la farce *Claxon, trombette e pernacchi*. Dans la comédie, Rosa représente toutes les femmes délaissées par leurs maris qui, dans l'illusion de pouvoir arrêter le temps qui passe, leur préfèrent des compagnes jeunes. Le spectateur est confronté à la conduite contradictoire de Rosa qui a su se forger une conscience politique et acquérir autonomie et indépendance dans la société mais qui ne sait pas s'émanciper au sein du couple. Particulièrement éclairantes à ce propos sont les deux répliques suivantes. Rosa adresse la première au médecin et prononce la seconde après le retour d'Antonio à la maison :

Ma con chi crede di parlare lei ? A chi, quel ton prepotente lì ! Lo usi con i suoi ammalati in coma, non con me, professore ! Faccio politica, io ! Ho aperto un mare di consultori. Per di più non sono una donna mansueta che si fa mettere sotto dalla voce del padrone ! » ;

« Oh, che piacere mi fa che sia tornato... come sono contenta di avere la sue belle camicie sporche da lavare... stirare... fargli da mangiare, sgobbare come una serva... Questa sì che è vita⁴⁵ !

Dans les années qui suivent la première représentation de *Claxon* Franca Rame continue de s'occuper du problème de la condition féminine au sein du couple, avec un intérêt grandissant qui l'amène à s'affirmer comme l'auteur principal⁴⁶ de certains textes. Elle porte son attention sur d'autres aspects de la question féminine, tels que la solitude, le vieillissement, la sexualité. Le monologue s'affirme comme la forme de communication idéale pour exprimer les raisonnements et les divagations de l'actrice. Il est tantôt intégré dans la structure de la comédie, où il naît souvent des sollicitations des personnages secondaires, tantôt proposé par Franca Rame comme un récit de sa vie, sans la médiation du personnage⁴⁷.

Comme nous avons essayé de le mettre en évidence dans ces pages, *Claxon trombette e pernacchi* photographie une réalité italienne qui au

⁴⁵ *Claxon trombette e pernacchi*, dans *Teatro*, cit., p. 710 et p. 740.

⁴⁶ Sur le personnage féminin dans le théâtre de Dario Fo et sur le rôle d'auteur progressivement assumé par Franca Rame voyez Luciana D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Florence, Cesati, 2009.

⁴⁷ A la première catégorie appartiennent *Coppia aperta, quasi spalancata*, *Una giornata qualunque* et *Grasso è bello*, à la deuxième *Sesso ? grazie, tanto per gradire*.

début des années 1980 subit d'importants changements sur le plan social et politique.

Fo nous montre les deux visages du pouvoir économique : à côté de l'usine, qui est présentée comme le lieu de l'oppression et de l'assujettissement de la classe ouvrière, apparaît un pouvoir économique qui contrôle la politique et exerce un pouvoir absolu sur la société entière. Gianni Agnelli, l'emblème de son temps, nous apparaît sous deux facettes opposées : il montre, d'un côté, le visage du patron, bien identifiable et de l'autre, celui d'un pouvoir qui n'a plus de face, qui est dépersonnalisé et insaisissable. Les médias, les multinationales, les marchés financiers qui aujourd'hui tiennent entre leurs mains le destin de milliards de personnes sont l'expression de ce pouvoir contre lequel la lutte de classes a montré son impuissance.

Le destin de Moro paraît lié à cet état des choses. La vie d'un homme politique, simple support au service du pouvoir économique, peut être sacrifiée si les circonstances l'exigent ; le pouvoir économique doit être sauvegardé à tout prix. Passé du rang de puissant au nombre des hommes ordinaires, comme la lecture de *Il caso Moro* le met en évidence, Moro ressemble désormais à Antonio. Les deux personnages sont les victimes de l'intransigeance de l'Etat qui, sans aucune considération pour la dignité humaine, oppose la raison d'Etat à la logique des terroristes et répond à leur violence avec la torture. Tandis que dans *Claxon* la violence et les horreurs de la répression passent à travers le filtre de la farce qui en émousse les aspérités, dans les monologues de *Discorsi sul terrorismo e la repressione* Franca Rame adopte le registre tragique et propose un portrait cru et réaliste de la détention. De plus, tandis qu'Antonio était la victime innocente d'une situation absurde, les femmes de Rame sont coupables ou mères de coupables, ce qui ne fait que souligner que le respect de la dignité humaine doit être un droit universel et inviolable.

Au-delà des événements d'actualité qui ont inspiré le travail de Fo et de Rame, les thèmes abordés dans *Claxon trombette e pernacchi* ont une dimension universelle qui a motivé la reprise de cette comédie dans plusieurs pays étrangers. Récemment, à plus de 30 ans de la première représentation, elle a suscité l'intérêt du metteur en scène Marc Prin, qui en

a proposé la première adaptation en langue française au théâtre des Amandiers de Nanterre sous le titre de *Klaxon trompettes et pétarades*⁴⁸.

Giovanna SPARACELLO
Université Rennes II

⁴⁸ La comédie, traduite par Marie – France Sidet, a été représentée au théâtre des Amandiers du 18 au 30 novembre et du 1^{er} au 18 décembre 2010.