



HAL
open science

Le travail à domicile, une escroquerie selon Dario Fo

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Le travail à domicile, une escroquerie selon Dario Fo. Thierry Poyet. Vivre et travailler au même endroit. Personnages, écrivains et peintres confinés, Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp.71-89, 2022, Littératures, 978.2.38377.037.4. halshs-04075311

HAL Id: halshs-04075311

<https://shs.hal.science/halshs-04075311v1>

Submitted on 20 Apr 2023

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

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

Brigitte Urbani

Le travail à domicile, une escroquerie selon Dario Fo

Dario Fo, *Le métier à tisser* (1969)

Le nom de Dario Fo (1926-2019) est essentiellement lié d'une part au filon du théâtre politique, social, engagé, militant, un théâtre de contre-information mettant en scène l'actualité la plus immédiate et la parodiant, comme l'illustrent des comédies devenues des classiques, telles *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970) ou *Faut pas payer !* (1974), d'autre part, selon la même veine, à une réinterprétation de l'histoire effectuée par le biais de savoureux monologues, qu'il s'agisse du Moyen Âge des nombreux récits de *Mystère bouffe*, inlassablement revus et augmentés depuis l'édition de 1969, de l'épopée de la découverte du Nouveau Monde avec *Johan Padan à la découverte des Amériques* (1992), ou encore de la Chine du XX^e siècle avec *Histoire du tigre* (1978) : autant de textes maintes fois représentés, plus encore à l'étranger qu'en Italie où la réputation sulfureuse de l'auteur-acteur-metteur-en-scène-scénographe lui valut la méfiance non seulement des milieux conservateurs catholiques mais aussi du Parti communiste italien. D'où le magistral pied-de-nez que fut, en 1997, l'attribution à Dario Fo du prix Nobel de littérature – un prix Nobel dont l'auteur entendit partager le mérite avec son épouse, irremplaçable partenaire de toute une vie, l'incomparable Franca Rame (1928-2014), elle-même autrice de monologues et de sketches de type féministe toujours joués avec un égal succès dans le monde entier¹.

C'est pour la dimension politique et humaine de l'ensemble de sa carrière que l'Académie de Stockholm décerna le prestigieux prix à Dario Fo, au motif que, « dans la tradition des jongleurs médiévaux », Dario Fo « tourne le pouvoir en dérision et rend leur dignité aux opprimés », poussant l'auditoire à « prendre conscience des abus et des injustices de la société ».

Le métier à tisser (*Il telaio*) appartient aux années les plus militantes du théâtre du couple, la période dite « rouge » où le théâtre est vécu comme instrument de lutte des classes. Représentée en novembre 1969, cette pièce en un acte appartient à un diptyque dont le seul titre est tout un programme : *Tu peux toujours me ligoter, je casserai tout quand même* (*Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*)². Trois ans plus tard l'auteur la réécrit, y insérant une intrigue supplémentaire et lui attribuant un nouveau titre (intraduisible) : *De l'ordre ! Bon Dieu !!!!!* (*Ordine ! Per DIO.000.000.000 !*). Dans cette réécriture, à l'escroquerie du travail à domicile s'ajoute le fond politique et social d'une Italie en proie aux mouvements ouvriers et au terrorisme, et à la répression qui s'ensuivit³.

La « Compagnie Dario Fo-Franca Rame », en effet, après avoir connu, dans le cadre du circuit culturel traditionnel, une période de succès avec de savoureuses comédies satiriques, décide de rompre avec les lieux officiels du théâtre dit « bourgeois », et opte pour un théâtre militant. De l'Odéon de Milan où elle jouait, la troupe se transfère à la Camera del Lavoro (Bourse du travail) de Milan et prend le nom d'Association « Nuova Scena » (Nouvelle Scène). Elle s'appuiera désormais sur l'ARCI (Association Récréative Culturelle Italienne), liée aux

¹ Pour une présentation en langue française aussi complète que possible du théâtre de ce couple d'auteurs-acteurs hors norme que furent Dario Fo et Franca Rame, je me permets de renvoyer à mon propre ouvrage : Brigitte Urbani, *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, 300 pages. Signalons également le numéro 1 de la revue de la Comédie-Française, entièrement consacré à Dario Fo, paru en 2010 : *Dario Fo, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, La Comédie-Française – L'avant-scène théâtre, 2010, 99 pages.

² *Il telaio*, in *Le commedie di Dario Fo*, a cura di Franca Rame, vol. III, Torino, Einaudi, 1975, 3^e ed., p. 133-165.

³ Dario Fo, *ORDINE ! PER DIO.000.000.000!*, Verona, Bertoni, 1972, 121 p.

partis de gauche et surtout au PCI (Parti Communiste Italien). Elle jouera non plus dans les théâtres permanents mais dans les Case del Popolo (Maisons du Peuple) du Parti, expérimentant un théâtre d'actualité, lié aux luttes ouvrières et estudiantines. « Nous étions las d'être les jongleurs de la bourgeoisie, à qui nos critiques faisaient l'effet d'un alka-seltzer », explique Dario Fo, « c'est pourquoi nous avons décidé d'être les jongleurs du prolétariat⁴ ». L'Association Nuova Scena se donne un statut et se définit comme un collectif de militants placé « au service des forces révolutionnaires, non pas pour réformer l'État bourgeois avec une politique opportuniste, mais pour favoriser la croissance d'un réel processus révolutionnaire qui puisse effectivement porter la classe ouvrière au pouvoir⁵ ». Un véritable programme politique !

Ainsi le couple passe-t-il du théâtre satirique à un théâtre politique destiné à toucher un très vaste public, un théâtre dont l'ambition est de mettre en scène les problèmes du peuple et de lui donner la parole. Dario Fo et Franca Rame sont convaincus que l'art (et donc le théâtre) ne doit pas se limiter à dénoncer, il doit proposer des solutions. L'Association « Nuova Scena » est créée en 1969 : les trois spectacles donnés dès le début de la saison sont *Mystère bouffe*, *Tu peux toujours me ligoter, je casserai tout quand même* (première partie, *Le métier à tisser*, seconde partie *L'enterrement du patron*), *L'ouvrier connaît 300 mots, le patron 1000, c'est pour cela qu'il est le patron*). Si *Mystère bouffe*, qui célèbre la culture populaire par le biais des mystères médiévaux (représentations sacrées à forte charge comico-satirique), est un chef-d'œuvre devenu un classique, on ne peut en dire autant des autres pièces de cette année 1969, trop étroitement liées au contexte économique et social du moment, trop didactiquement militantes. Néanmoins si un texte mérite d'être « sauvé », c'est bien *Le métier à tisser*. Ce n'est pas un hasard si, trois ans plus tard, Dario Fo le réécrit en l'amplifiant.

L'ambition de Nuova Scena est de constituer un circuit de théâtre populaire et de transformer le public en spectateurs conscients et prêts à discuter. Ainsi les spectacles sont-ils montés en trois temps : Dario Fo et Franca Rame font d'abord des enquêtes, parlent avec les ouvriers du sujet à traiter et de la manière de le traiter ; viennent ensuite la représentation, puis une discussion avec le public, qui pourra conduire à une modification du spectacle les jours suivants. Comme les salles sont privées, les séances se déroulent en toute liberté.

C'est donc à partir de faits réels, de suggestions émises par les travailleurs, de situations spécifiques à telle ou telle région de la péninsule qu'est créé *Le métier à tisser*. C'est pourquoi il ne sera peut-être pas inutile de faire un bref rappel de la situation économique particulière de l'Italie de l'époque.

Le boom économique des années 60 et la « troisième Italie »⁶

Si pour l'Italie les années 50 furent celles de la reconstruction après les désastres de la Seconde Guerre mondiale, les années 60 sont considérées comme celles du « miracle économique ». Il s'agit en effet d'une période faste pour le commerce international, pendant laquelle l'Italie, en raison de la compétitivité de ses entreprises, atteignit un niveau de prospérité sans précédent. Fiat, par exemple, avait investi dans de gigantesques chaînes de montage et créa la « Fiat 600 », bientôt suivie de la célèbre « Fiat 500 ».

La croissance économique fut particulièrement forte dans les années 1958-63. La production industrielle doubla, les exportations destinées à la CEE atteignirent en 1965 40% de la

⁴ Cité par Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 8.

⁵ Cité par Lanfranco Binni, in *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 46.

⁶ Cf. Giovanni Balcet, *L'économie de l'Italie*, Paris, La Découverte, 1995, coll. Repères, 125 p. ; Mariella Colin, Marie-Hélène Caspar, Janine Menet-Genty et Daniela Rechenmann, *L'Italie. Échecs et réussites d'une République*, Minerve, 1994, 303 p. ; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Milano, Einaudi Scuola, 1996, 373 p. ; Andrea Di Michele, *Storia dell'Italia repubblicana (1948-2008)*, Milano, Garzanti, 2008, 490 p.

production. En 1967 l'Italie était le troisième producteur mondial de réfrigérateurs après les USA et le Japon, et le premier producteur européen de lave-linge et de lave-vaisselle. Mais le miracle économique touchait essentiellement le Nord de l'Italie.

Jusque-là on distinguait communément deux Italies : l'Italie du Nord, plus précisément du Nord-Ouest, concentrée essentiellement dans le triangle industriel Milan-Turin-Gênes, et le *Mezzogiorno*, l'Italie du Sud, pauvre et très en retard économiquement. Or les années 60 virent la naissance de ce que l'on appela la « troisième Italie » – le centre et le Nord-Est du pays (Toscane, Émilie-Romagne, Vénétie, Marches, Frioul) – qui connut un développement radicalement différent. Partout dans le pays, mais dans cette zone en particulier, selon un taux beaucoup plus élevé que dans n'importe quel autre État européen, se développèrent de manière exponentielle de petites et moyennes entreprises, ainsi que des microentreprises de nature artisanale employant moins de dix employés. Dans certains secteurs se mit en place un processus de déverticalisation des firmes, avec création de multiples réseaux de sous-traitance. On assista à une multiplication de PME flexibles, capables de s'adapter au marché, qui prospérèrent dans les secteurs traditionnels de l'habillement, de la chaussure, du cuir, des meubles, des céramiques.

Les microentreprises, dites artisanales lorsqu'elles comptaient moins de dix employés, furent favorisées par le cadre législatif italien, car elles n'étaient pas concernées par les règles rigides du statut des travailleurs, et jouissaient de facilités fiscales et de contrôles peu stricts. Le succès de leur « spécialisation flexible » fut indéniable, et leur taux de compétitivité très élevé. Grâce à ses PME l'Italie occupa en Europe la première place pour le textile et l'habillement. Mais l'envers de la médaille fut moins positif : exploitation des femmes, des jeunes, des personnes âgées, évasion fiscale, fraudes sur les charges sociales, et surtout accroissement considérable du travail à domicile, notamment pour le cuir, la chaussure, le textile et l'habillement. Souvent un seul membre de la famille était déclaré officiellement alors que, selon les besoins, conjoints, enfants, parents donnaient de sérieux coups de main.

Pour demeurer concurrentielles, donc, les grandes entreprises décentralisèrent leur production, se polarisant en petites unités regroupant un nombre limité de travailleurs. Si les résultats furent plus que satisfaisants, la parcellisation priva les sous-traitants de toute autonomie. N'ayant aucun pouvoir sur les débouchés, ils devaient forcément accepter les contraintes et avaient peu de possibilités de revendication. La limitation du pouvoir des syndicats laissait la voie ouverte à des exigences excessives en termes de productivité, et donc à une forte exploitation des travailleurs, qui n'étaient plus protégés par des contrats.

Le paysage en fut modifié, car la croissance industrielle, loin de demeurer confinée dans les grandes villes, se répandit dans les campagnes limitrophes, absorbant la main-d'œuvre agricole. Ainsi pour décrire cette nouvelle configuration parla-t-on d'« industrialisation diffuse » et de « campagne urbanisée ». Les liens entre villes et campagnes se multiplièrent, villes et villages se spécialisèrent dans des secteurs précis, ou dans une branche spécifique de production, constituant de véritables « districts industriels » : textiles à Prato (Toscane) et Carpi (Émilie), chaussures à Vigevano (Lombardie) et Ascoli Piceno (Marches), lunetterie dans le Cadore (Vénétie), céramiques à Sassuolo (Émilie-Romagne)... Le système de la petite entreprise familiale devint une spécificité italienne.

En effet, une particularité du modèle de la « troisième Italie » fut le rôle central assigné à la famille comme moteur de l'activité entrepreneuriale. À titre d'exemple, entre les années 60 et 70 naquirent à Sassuolo plusieurs centaines de microentreprises familiales qui, avec 10.000 travailleurs en 1960 et 48000 en 1976, assuraient 30% de la production mondiale de céramiques. Prato comptait une entreprise textile pour vingt habitants : des entreprises de très petite taille, cinq employés en moyenne, pour un total d'environ douze mille entreprises dont dix mille de type artisanal !!! Cette nouvelle classe sociale profita de l'éloignement et de la permissivité de l'État (rares contrôles fiscaux, désintérêt pour les normes de sécurité et les

charges sociales) ; c'est ainsi que l'économie italienne put faire face aux crises sur tous les fronts et obtint de bons résultats, compétitifs et de grande qualité.

Malheureusement, miracle économique et développement social harmonieux n'allèrent pas de pair. Dans les grandes entreprises, la production en série, le travail à la chaîne exécuté à une vitesse excessive suscitérent les protestations des ouvriers qui exigèrent un rythme de travail plus humain et des augmentations de salaire. Dès 1962 commença une période de tumultes (manifestations, grèves) marquée par des heurts violents entre manifestants et police. À compter de 1967 révoltes estudiantines et révoltes ouvrières se multiplièrent. Enfin l'automne 1968 vit la naissance d'une nouvelle gauche italienne, la plus forte et la plus nombreuse au niveau européen, et d'une importante série de groupes révolutionnaires, parmi lesquels « Avanguardia operaia », « Lotta continua », « Potere operaio ». L'automne 1969 fut surnommé « automne chaud » en raison de l'agitation qui, ayant atteint son sommet durant l'été (barricades, violents heurts avec les forces de l'ordre), s'étendit à tous les secteurs du travail.

C'est dans cette atmosphère on ne peut plus tendue que Dario Fo et Franca Rame créent en 1969 l'Association Nuova Scena. Les trois spectacles donnés cet automne-là sont l'expression des revendications ouvrières d'alors. Si *Mystère bouffe*, par sa situation dans un Moyen Âge à la fois lointain et actualisé, a largement dépassé les limites chronologiques de l'année 1969 et continue à être représenté devant des publics variés, les autres spectacles sont étroitement liés au moment qui les a vus naître. *Tu peux toujours me ligoter, je casserai tout quand même*, avec sa première partie – *Le métier à tisser* – toute centrée sur l'escroquerie du travail à domicile, et sa seconde – *L'enterrement du patron* – axée sur l'exploitation dont sont victimes les ouvriers des usines, est indissociable du contexte spécifique à l'intérieur duquel il a été conçu.

Le métier à tisser : un monstre à domicile

Dans cette pièce en un acte interviennent six personnages sans nom, déclinés selon leur seule fonction sociale, des personnages à valeur universelle. Ce sont : la Mère, le Père, la Fille, le Simplet du village, la Contremaîtresse de l'usine pour laquelle le couple travaille, et un Prêtre. Mais au début du spectacle une série d'ouvriers et d'ouvrières s'alignent au fond de la scène et récitent une forme de prologue. Prenant tour à tour la parole, ils dénoncent les abus dont sont victimes les travailleurs : licenciements, conditions de travail inadmissibles (bruits assourdissants, chaleur humide, air toxique...) et, pour finir, la diffusion exponentielle du travail à domicile :

OUVRIER : Dans mon village, 70% des femmes travaillent à domicile. C'est-à-dire qu'elles travaillent chez elles, avec du matériel que le patron leur a vendu à crédit : des métiers à tisser, des machines à coudre etc.

OUVRIÈRE : Nous faisons des tas de choses... tricot, broderie, confection, chemises, repassage, chaussures etc.

OUVRIER : Beaucoup d'hommes aussi travaillent chez eux, y compris aux métiers à tisser, même des enfants.

OUVRIER : En Italie, les travailleurs à domicile sont plus d'un million et demi, ils sont même plus nombreux que les mécanos.

OUVRIÈRE : La moyenne est de quinze-seize heures de travail par jour ; nous n'avons pas de sécurité sociale, ni de retraite. Rien que l'année dernière à Concordia [petite ville d'Émilie], les patrons ont économisé plus de cinquante millions de contributions sociales. Le plus beau est que dans certaines zones les patrons et les contremaîtres qui passent de maison en maison retirer le travail fini sont inscrits aux partis de gauche, ou même les dirigent.

Depuis que la compagnie a abandonné le circuit officiel et se produit dans de vastes locaux non équipés pour du théâtre, le décor se limite à quelques éléments strictement indispensables⁷. Ici ce sont une table, un fourneau, une marmite, quelques assiettes et deux chaises. Au public d’imaginer, sur le devant de la scène, face à la salle, les deux métiers à tisser auxquels travaillent le Père et la Mère, car ces engins ne sont présents que par le bruit qu’ils font et les gestes saccadés des deux personnages – un bruit créé par un « bruiteur », bien visible car éclairé sur l’un des côtés de la scène, qui, au moyen de divers objets (instruments à percussion, crécelle, trictrac, boîtes de conserve vides), commente les gestes des acteurs, donnant corps aux deux machines. Ainsi entend-on, quand débute la représentation proprement dite, des grincements, des cliquetis métalliques, puis, décrit la didascalie, « trois secondes d’arrêt et l’on reprend dans un tintement de sonnette. [...] Peu à peu toute la scène s’éclaire, on commence à deviner deux personnes qui au début semblent exécuter une danse sur un rythme de samba. Ce sont le Père et la Mère qui travaillent à l’unisson devant deux imaginaires métiers à tisser [...] ».

La scène représente l’intérieur d’une maison : une pièce qui, comme dans bien des demeures de campagne à l’époque, sert à la fois de séjour et de cuisine. Les deux métiers sont installés face à une fenêtre imaginaire donnant sur la salle, ce qui permet un dialogue fictif avec le voisin d’en face (lui aussi installé à son métier), et surtout une communication directe, polémique, avec le public. Car l’une des caractéristiques essentielles du théâtre de Dario Fo est l’élimination du « quatrième mur », ce mur virtuel qui sépare le plateau de la salle, et donc une circulation dynamique entre scène et public. S’exprimant tout en travaillant à leur machine, les personnages parlent entre eux sans perdre de vue leur ouvrage, et donc quasiment sans quitter des yeux le public, lequel se trouve ainsi pris à témoin, invité à partager la révolte qui gronde dans la famille. Quand ils apostrophent le voisin d’en face, c’est le public qui est apostrophé.

L’intrigue est simple et exemplaire. Nous sommes dans un village d’Émilie-Romagne où tous les habitants travaillent à domicile pour le compte d’une usine textile. Croyant faire une bonne affaire et échapper aux cadences du travail à la chaîne tout en étant propriétaires et producteurs à la fois, ils se sont endettés jusqu’au cou pour acheter “leur” métier à tisser. Le résultat est que, pour amortir cet achat, ils sont contraints de travailler comme des esclaves. Dans la famille archétypale mise en scène par Dario Fo la tension nerveuse monte : quand le Père apprend par son épouse les aventures amoureuses de la Fille – qui, elle, a le “bonheur” d’aller à l’usine – il a une attaque. Revenu à lui il devient fou, casse son métier à tisser et fracasse la tête de sa femme. Celle-ci, après un moment de désespoir (non pour sa tête mais pour le métier cassé), s’acharne violemment contre la Contremaîtresse de l’usine, venue à ce moment précis retirer la marchandise et, dans un accès de folie, se sent mal et s’écroule à terre, tandis que la lumière baisse. Sur ces entrefaites (retour de la lumière) entre un “commissaire politique” soviétique (dont les traits sont ceux du Simplet du village), qui entame un procès, d’abord contre la Contremaîtresse – laquelle, en tant que déléguée du PCI a trahi sa mission –, puis contre les adhérents au parti qui dorment et se laissent tondre comme des moutons. Après un moment de stupeur, la Mère approuve chaleureusement la leçon pendant que la lumière baisse encore et fait place à l’obscurité. Lorsque la scène s’éclaire à nouveau, elle est toujours par terre, le Père, la Fille et la Contremaîtresse essaient de la ranimer : le beau procès auquel elle a assisté n’était qu’un rêve. Et malgré la “bonne nouvelle” selon laquelle le Prêtre du village (dont la fonction désormais est de secourir ses paroissiens en détresse en réparant leurs métiers à tisser) a remis la machine en état, elle meurt. Bien sûr, les voisins ne viendront pas à l’enterrement, ils n’ont pas le temps. Les enfants de chœur remplaceront le Père et la Fille à la machine, tout en chantant le *Dies Irae*...

⁷ Le théâtre, selon Dario Fo, n’est pas une pure et simple reproduction/imitation du réel mais un moyen d’informer les spectateurs et de communiquer avec eux. Il doit soustraire le public au rôle de simple voyeur passif ; il est véhicule de la pensée, canal de transmission d’idées.

Dès l'ouverture la tension nerveuse est extrême et, au fil du texte, les causes en sont rappelées. C'est la Mère qui, il y a trois ans, a eu l'idée de se lancer dans le travail à domicile, comme l'a fait toute la zone. Il suffisait d'accepter de se faire licencier, de recevoir le demi-million de lires d'indemnités de départ, et d'acheter à crédit les machines. Car chez soi on travaille mieux, plus confortablement, et on est plus libre, plus heureux. La réalité est qu'ils sont étranglés par le patron⁸ qui maintenant gagne trois fois plus, ne dépense rien pour l'entretien des machines et des locaux, ne paie plus les assurances, ni la retraite, ni les heures supplémentaires, ni le treizième mois. Toute la famille doit, pour s'en sortir, mettre la main à la pâte. Impossible de faire grève sous peine de ne plus avoir de travail, car le patron s'adresserait à des zones plus sinistrées qu'il rémunérerait encore moins. Au total ce sont trois millions de traites à payer : quand débute la pièce ils ont encore un million et demi de dettes, ce qui signifie qu'en trois ans de travail forcené ils ont à peine remboursé la moitié de leur prêt. « Si nous ne voulons pas qu'on nous les enlève, ces machines », dit la Mère, « nous devons les faire tourner... Elles ne doivent jamais s'arrêter, compris ? Jamais ! »

Ainsi le travail à domicile est-il une arnaque, le remboursement des dettes un joug attaché au cou des malheureuses victimes, une épée de Damoclès.

La vie est devenue infernale. Aucun moment de loisir n'est plus possible. Quand le Père, pour calmer son épouse, l'invite à sortir une vingtaine de minutes (« Va faire un petit tour, va voir une amie... »), elle lui cloue aussitôt le bec : « Oui, et pourquoi pas aller au cinéma ?... et pendant ce temps qui fera tourner la machine ? Si elle ne tourne pas au moins seize heures par jour nous sommes foutus ». Le Père d'ailleurs admet que depuis trois ans il ne lit plus le journal à cause des « deux monstres » qu'ils ont fait entrer chez eux. Il n'arrive même plus à parler à sa Fille, il est « toujours attaché à cette machine comme un chien à sa chaîne ».

Mais précisons sans plus attendre que si cette situation est hautement tragique, Dario Fo la traite, comme dans la très grande majorité de ses pièces, de façon grotesquement comique, et que le public – un public majoritairement populaire, composé de gens directement concernés – est invité à en rire. Ce rire – un rire jaune, certes – il l'obtient par une série de procédés qui lui sont chers : la caricature, un rythme effréné, un grotesque rabelaisien. Le Père s'étant lui-même comparé à un chien, son épouse l'affuble d'un nom canin et s'amuse à le traiter comme tel (« couché, Bobi »). S'étant plaint de la fréquente position debout devant le métier, qui lui a donné des varices, et du mouvement de hanches continu qui a élargi son postérieur, le voici comparé par son épouse à une danseuse orientale, et son postérieur à celui des Brésiliennes, d'autant plus appréciées qu'elles l'ont plus gros. Enfin la familiarité du comique populaire avec ce que Bakhtine appelle les « parties basses » donne lieu à une scène carnavalesque⁹. Tout un moment du spectacle est axé sur l'impossibilité d'aller faire pipi si quelqu'un n'est pas là pour remplacer le tisserand durant deux minutes. Le Père se retient, si bien que, dit la Mère, un jour sa vessie explosera et on entendra un grand boom. Quant à la Mère, elle attend avec impatience le retour de sa Fille pour aller aux toilettes, car le simple fait de savoir son métier arrêté l'empêcherait d'uriner.

La nervosité extrême de la Mère est la brèche par laquelle s'insère le filon de la folie, un thème récurrent de nombre de comédies de Dario Fo. D'entrée le Père lui dit d'aller faire un tour dehors avant qu'on ne l'emmène à l'hôpital psychiatrique. Et il le lui répète quand, à l'arrivée du Simplet, elle se met, comme ce dernier, à balbutier. « Ah, c'est le fou... » dit le Père qui lui crie d'entrer. Comme toujours dans les comédies du couple, le fou, loin de déraisonner, est le porte-parole de la vérité. Par sa bouche nous apprenons, de façon caricaturale, que lui aussi est victime du travail à domicile. La zone étant en partie agricole,

⁸ Nous traduisons littéralement le terme « padrone », systématiquement employé par Dario Fo dans la comédie. Car des termes tels que « directeur » ou « entrepreneur » auraient une tonalité trop révérencieuse.

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970. Signalons que cet ouvrage fondamental a été traduit et diffusé en Italie avant de l'être en France.

autrefois les habitants lui donnaient un vêtement usagé ou un verre de vin ; maintenant il doit les remplacer au tissage, le temps de traire la vache, de donner à manger aux lapins, ou de changer le bébé. Contre quelques dizaines de liras on l'emploie à plusieurs kilomètres à la ronde : il gagne sa vie mais il est épuisé et ne rêve plus que d'aller se reposer quelques jours en prison, où il n'y a pas encore de métiers à tisser. Car des machines, il y en a partout dans la zone, y compris à l'asile des fous ! Même le curé, le sacristain et les bonnes sœurs en ont acheté, dit-il. « J'ai l'impression d'être dans un film que j'ai vu autrefois, où des monstres se multipliaient comme des œufs de grenouille... il en sortait partout... brrr !!! ».

De ce fait, le Simplet est devenu un as du tissage, et fait fonctionner les appareils avec une dextérité peu commune. « Tu as raison de dire que ces machines sont des monstres » lui dit le Père. « Tu as de la chance, car tu es peut-être la seule personne de la région à être restée libre ». Mais quelle liberté est-ce là ?, réplique le prétendu fou. « Je rentre chez moi épuisé... et tu dis que je suis libre ! mais il vaut mieux descendre à la mine !! [...] Si ça continue je vais finir par devenir fou, mais pour de bon, dans le sens où je vais devenir fou comme vous ! » Et quand, dès qu'il est parti, la Mère commente « Il est vraiment fou », le Père répond : « Je me demande s'il est vraiment fou... » Le rêve que fera la Mère plus tard confirmera que ce présumé fou est le porte-parole de la vérité.

Et effectivement, aussi bien la Mère que le Père deviennent fous, fous à lier comme le laisse entendre le titre coiffant le diptyque. Une folie traduite de façon grotesque. Le Père, après avoir eu un malaise en apprenant que non seulement sa Fille découchait souvent mais qu'elle prenait deux pilules par jour, l'une d'elle-même, l'autre subrepticement délayée par la Mère dans le café au lait du matin (« par prudence... on ne sait jamais... ») :

LE PÈRE : [...] Quelle honte, c'est dégoûtant... ma fille est une pute, et sa mère lui tient la chandelle...

LA MÈRE : Mais, Michele... tu es devenu fou ? Tu divagues ?

LE PÈRE : Non, je ne suis pas fou... je vais vous tuer toutes les deux... Et puis je vais me flinguer... Vous avez sali mon nom... mon honneur...

s'empare d'un bâton et tape de toutes ses forces sur sa machine (imaginons la scène : le Père mimant le geste dans le vide pendant que le bruiteur s'active à traduire les coups et le bris de matériel). La Mère, effarée, tente de l'en empêcher, le traite de fou et reçoit un coup sur la tête. L'arrivée du Prêtre, expert en matériel de tissage, le calme un peu ; c'est pourquoi, sur l'ordre de la Mère, la Fille ligote le Père avec la chaîne qui servait autrefois à fermer le poulailler. D'où l'exclamation du Père, qui a donné son titre au spectacle :

LA FILLE : Mais maman, ça suffit : j'ai l'impression d'être dans une cage de fous.

LA MÈRE : Je t'ai dit de l'attacher.

LE PÈRE : Oui, vas-y, tu peux bien m'attacher, je casserai tout quand même...

Quand, sur ces entrefaites, arrive la Contremaîtresse, et que le Père, qui est parvenu à se libérer, veut lui donner des coups de bâton, elle aussi crie au fou (« Au secours... Teresa ! ton mari est devenu fou... »), excitant la nervosité de la Mère qui à son tour la malmène. Bref, en peu de temps et selon un rythme effréné, la scène tourne au pugilat.

Au final, la Mère mourra des suites de cette scène folle – une scène déterminée par les conditions de travail inhumaines liées à l'escroquerie qu'est le travail à domicile. Tous sont pris dans un engrenage infernal qui ne peut conduire qu'à la démence. Une folie qui touche tout le village : tragicomiquement sont énumérées diverses situations grotesques vécues par les voisins, la scène à laquelle nous assistons n'étant qu'un paradigme emblématique de ce que vit toute la région.

Une dénonciation extra-politique

L'escroquerie du travail à domicile est dénoncée par Dario Fo sur fond de collusion capitalisme-communisme, une thématique fréquente chez lui à compter de sa rupture avec le circuit du théâtre traditionnel. Car au-dessus des différents « combles » que l'auteur s'est plu à semer dans sa pièce, est effectué un renversement parodique de l'exploitation des ouvriers en usine, et le Parti communiste italien est accusé de trahison.

Ainsi le travail à domicile apparaît-il comme l'aboutissement extrême de l'exploitation des travailleurs par le capitalisme, à tel point que – encore un comble – la Fille, aux yeux de ses parents, est une privilégiée :

LA MÈRE : [...] Ton père et moi nous attrapons la scoliose et l'arthrose à trimer comme des damnés seize heures par jour, fêtes comprises, si bien que si on nous enchaînait à la machine on ne s'en apercevrait même pas... et tout cela pourquoi ? pour te permettre de faire la grande dame, de travailler à l'usine, ma belle, seulement huit heures par jour... demi-journée le samedi et repos le dimanche !

LA FILLE : Mais maman... tu te moques de moi ? La grande dame à l'usine ?

C'est aussi la dissolution de la morale familiale traditionnelle : ne pouvant épouser le garçon qu'elle aime tant que la famille de ce dernier n'aura pas fini de rembourser ses propres métiers à tisser, elle passe souvent la nuit chez son amoureux avec la bénédiction de sa mère et l'accord sous conditions de sa future belle-mère : d'où la double pilule quotidienne, d'où la crise cardiaque du Père lorsqu'il l'apprend.

Comment lutter contre pareille oppression ? Sur qui compter si les syndicats de gauche ne jouent plus leur rôle de garants des droits des travailleurs ? si le PCI noue des accords avec le capitalisme ?

Dario Fo dans cette pièce (et dans bien d'autres) déplore le glissement opéré par le PCI, à qui pourtant l'Italie doit la chute du Fascisme durant la Seconde Guerre mondiale. Le Père, autrefois membre actif de la Résistance, se demande avec amertume à quoi a servi son engagement au maquis si la situation est pire qu'avant. Car aujourd'hui qu'est-ce qu'être communiste ? Et Dario Fo de semer chemin faisant diverses piques contre la dégénération du mouvement. Ainsi, actuellement, être communiste c'est dire des gros mots, être abonné à *l'Unità* (il n'est pas indispensable de le lire, l'abonnement est un geste politique suffisant), ne pas être rétrograde (ne pas s'insurger si la Fille passe la nuit chez son amoureux), c'est aller au Festival de l'Unità (équivalent de notre Fête de l'Humanité), lequel est devenu une simple journée récréative où interviennent quelques vedettes. Et, de la part des dirigeants, c'est essentiellement recruter des membres, s'assurer du renouvellement annuel des cartes, jouer les médiateurs entre exploitants et exploités, ménager la chèvre et le chou en somme. Dans la pièce, la dégradation du système communiste est incarnée par le personnage de la Contremaîtresse qui retire le travail effectué et remet des écheveaux neufs, distribue les enveloppes de paie, mais est aussi chargée du renouvellement des adhésions. Un interrogatoire improvisé l'oblige à admettre que, pour un travail bien moindre, elle gagne le double des travailleurs à domicile. Quant à la présence du Prêtre, qui prend sa défense, elle vise la collusion de la Démocratie chrétienne¹⁰ avec les partis de gauche, la recherche du "compromis historique" auquel Dario Fo est féroce opposé. Lors de sa création en 1921 le Parti communiste italien se voulait un parti d'action : il est devenu un parti d'opinion, et, ce faisant, il a trahi sa mission. C'est ce que signifie le rêve de la Mère évanouie.

¹⁰ L'ancien parti de droite opposé au communisme, un contraste si sympathiquement représenté dans la célèbre série filmique des Don Camillo.

Le rêve est un expédient dont Dario Fo a usé plusieurs fois dans sa carrière. Il l'utilise sur la base de ce que la tradition populaire chère à l'auteur nous enseigne, à savoir que le rêve peut être canal de communication avec l'au-delà, moyen d'enseignement, expérience divinatoire... Dans la pièce le passage de la réalité au rêve s'effectue de manière discrète, par un jeu d'abaissement et de retour de la lumière, si bien que le spectateur ne s'en aperçoit véritablement qu'au retour de l'éclairage, et donc vit le rêve comme une réalité. Néanmoins il est désorienté par l'irruption d'un élément invraisemblable : ici le Simplet en uniforme de commissaire soviétique, veste de peau et béret à visière, comme au temps de la révolution russe. Ce dernier affirme ne pas être fou et être chargé d'une enquête auprès des prétendus communistes, car une purge est envisagée : « Le parti a décidé de se débarrasser de tous les corbeaux, les poux et les teignes qui le pourrissent... Il ne veut pas de petits malins, ni de politicards, ni d'endormis... Du balai ! quitte à se retrouver entre quatre pelés ! »

Ainsi le rêve, en la personne du commissaire russe, est-il la condamnation de l'actuel Parti communiste italien qui, devenu un parti de masse, a trahi sa vocation au profit d'une stratégie opportuniste, électoraliste, et s'est rangé du côté des patrons. La Contremaîtresse est expulsée « pour avoir trahi sa classe » et être complice du système. Elle a beau affirmer être contre le grand capital (le véritable ennemi) et alléguer la nécessité de s'allier au petit et au moyen capital, le fait que ces derniers soient élus à des places de maires voire de secrétaires du PCI est la preuve du dévoiement de l'idéal communiste. Au lieu d'inciter les travailleurs à la révolte et à la grève, ce parti dévoyé veut les convaincre du contraire, tout comme le fait la Démocratie chrétienne représentée par le Prêtre. Sont également expulsés le Père et la Mère qui ont accepté de se laisser exploiter et ont voulu, par l'achat de machines, devenir à leur tour de petits patrons.

Ainsi l'expédient du rêve est-il un moyen de projeter l'idéal au profit duquel le public est invité à lutter. Revenue à elle, la Mère, en qui s'est opérée une prise de conscience (« des rêves aussi beaux devraient être toujours vrais... ») reconnaît la justesse de telles accusations – une prise de conscience qui, en vertu du but didactique des productions de Fo, devrait s'opérer aussi chez les spectateurs, lesquels, à la fin, sont directement interpellés, comme l'est le voisin censé assister à la scène depuis sa fenêtre.

Immense fut le succès remporté par ce spectacle, qui afficha complet pendant quasiment toute la saison 1969-70 à l'intérieur de salles accueillant jusqu'à 1500 personnes (un public composite, allant de l'étudiant à la famille ouvrière, de l'intellectuel de gauche à la femme au foyer), comme le prouvent les articles de journaux parus alors¹¹ ; mais qui n'eut pas la vie facile car la Police, alertée par la forte affluence de public, voulut être présente pour « raisons de sécurité ». Après que Franca Rame eut plusieurs fois refusé de jouer, arguant de l'effet délétère de la présence de policiers sur le débat organisé à l'issue du spectacle, il fut établi que la Police resterait dehors et ne ferait que de sporadiques incursions dans la salle.

Trois ans plus tard, en 1972, Dario Fo effectuait une réécriture étendue de cette pièce.

Nouveau contexte, nouveau spectacle

La réécriture s'effectua dans un contexte politique, social et culturel différent. Ce spectacle, en effet, avait éveillé des polémiques. Les responsables de l'ARCI reprochèrent à la compagnie d'attaquer le Parti communiste et de vouloir "nettoyer" le mouvement. Les problèmes avec la Police, préoccupée par la forte affluence de public, se multiplièrent. Ajoutons-y des dissensions

¹¹ Cf. les archives en ligne de la production du couple (archivio.francrame.it), qui rassemblent (entre autres documents) nombre d'articles parus dans les journaux. L'un d'eux rapporte que le metteur en scène Mario Monicelli assista au spectacle et proposa aux auteurs d'en faire un film où le rôle de la Mère serait confié à Sophia Loren. Le couple hésita (« Nous ne voulons en aucune façon nous laisser instrumentaliser ») et, au final, dut refuser puisque le film ne fut pas fait.

à l'intérieur de la compagnie. Ce fut la fin de l'Association Nuova Scena, et donc, pour Dario Fo et Franca Rame, la rupture avec l'ARCI et le PCI. Ils choisissent un autre nom pour leur structure : ce sera le « Collectif Théâtral La Commune » (« Il Collettivo Teatrale La Comune »). La nouvelle compagnie s'installe dans un vaste hangar abandonné de la banlieue de Milan, elle y restera trois ans.

Il s'agit de la phase la plus militante de toute la carrière du couple : trois années de travail ouvertement politique, jalonnées de spectacles fortement engagés, étroitement liés à l'actualité¹². C'est dans ces circonstances que Dario Fo réécrit *Le métier à tisser*, chargeant la pièce d'une dimension supplémentaire liée à la période surnommée « années de plomb » pour les vagues de terrorisme (terrorisme noir et terrorisme rouge) et d'attentats qui déferlèrent sur l'Italie, et lui attribuant un nouveau titre : *Ordine ! Per Dio.000.000.000 !* (1972).

Une traduction littérale de ce titre – *De l'ordre ! Bon Dieu !...* – ne peut en aucun cas en exprimer les nuances. Le Parti communiste italien est devenu un « parti d'ordre ». Ce « retour à l'ordre » renvoie à l'idéologie fasciste qui permit à Mussolini de s'imposer quand l'Italie était en proie au « désordre » (aux agitations sociales consécutives à la Première Guerre mondiale). Dès la fin des années 60, suite aux grèves et manifestations de ce que l'on appela « l'automne chaud », naquirent des groupes néo-fascistes, parmi lesquels « Ordine Nuovo » (Ordre Nouveau). Le nouveau titre de la pièce, donc, relie implicitement communisme et fascisme ; le juron semi-blasphématoire qui suit renvoie à la collusion avec la Démocratie chrétienne, représentée par le Prêtre. Quant à la série de O/O qui suit, elle dessine les millions de liras liés à la grande entreprise et au capitalisme devenu souverain.

Articulée en deux actes, la nouvelle comédie est deux fois plus longue que la première et intègre trois nouveaux personnages : le Fils, la Prostituée et, à l'intérieur du rêve de la Mère, au lieu du Commissaire soviétique, le chef du groupe de partisans auquel appartenait le Père durant la Résistance. Elle est aussi beaucoup plus chargée politiquement, plus violente, et fortement pénétrée de l'actualité politique, économique et sociale immédiate (explosion de bombes à Turin, guerre du Vietnam...). Forte est la dénonciation de la dictature du profit et de l'exploitation des ouvriers dans les usines, mais aussi celle des dérives du PCI qui n'est plus le parti des travailleurs mais celui des patrons. Le travail à domicile est la preuve que les ouvriers ont voulu à leur tour devenir patrons et créer leur microentreprise. Or leurs conditions de travail ne feront qu'empirer. Absorbés par le grand capital qui leur permet de fonctionner, ils sont voués à l'échec si le système économique change, si à la main-d'œuvre locale on préfère la main-d'œuvre étrangère, moins chère, et si on délocalise (la délocalisation est en marche). Ainsi le Père et la Mère ont-ils la stupeur de découvrir que le Contremaître (un homme, ici) venu prélever la marchandise leur remet moins d'écheveaux que d'habitude : la demande désormais est moindre... Les voici pris au piège d'une gigantesque toile d'araignée.

Ordine ! Per Dio..., comme le suggère le titre, n'est plus centré uniquement sur le travail à domicile. Par le personnage du Fils, un activiste des groupes de la « gauche extraparlamentaire », sont introduits les thèmes du terrorisme (son appartement a été perquisitionné, des tracts y ont été trouvés, en conséquence il est accusé d'avoir participé à un attentat à la bombe), de l'iniquité de la Justice (il est innocent mais sera considéré comme coupable), du désarroi des jeunes diplômés (ses parents ont fait des sacrifices pour qu'il fasse des études, mais n'ayant trouvé aucun emploi il travaille en usine) et, sur un plan tragico-grotesque rabelaisien, de la déshumanisation des ouvriers de la Fiat que les gestes répétés devant les vibrations d'une machine ont privés de leur virilité (ils sont tous devenus des « chapons » réitère le Fils humilié, signifiant par ce terme que les usines sont de vastes poulaillers). Si dans la première version du texte la Fille était « une privilégiée », dans cette seconde version c'est la Prostituée qui l'est : ex-ouvrière en usine, elle se félicite de son

¹² Et, précisément pour cette raison, destinés à ne pas demeurer immortels, à l'exception de *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970).

nouveau statut qui lui permet d'être appréciée, propre et parfumée (son métier se limite à cajoler et consoler ses clients impuissants) tout en gagnant sa vie.

Dans la pièce, cette famille de travailleurs à domicile est l'écrin d'une situation socialement, économiquement et politiquement complexe. Elle représente tout un village, toute une région, et même tout un pays, offrant ainsi une mise en abyme des effets désastreux d'un système économique dont, selon Dario Fo, seule une révolution permettrait de sortir. D'où le rêve de la Mère, bien plus « activiste » que la menace de purge du Commissaire soviétique, un rêve à l'intérieur duquel, suite aux graves reproches du chef maquisard indigné, toute la famille se met à fabriquer des bombes.

Comme dans la première version, la fin du rêve et le retour à la réalité sont durs. Mais ce n'est plus le *Dies Irae* des enfants de chœur occupés à tisser qui clôt le spectacle, c'est, en guise d'appel au public, la reprise, par les ouvriers du prologue, d'un texte mi-récité mi-chanté sur l'air du plus célèbre des chants révolutionnaires italiens, *Bandiera rossa* (Drapeau rouge), qui avait ouvert le spectacle et dont le refrain n'annonce plus, comme dans l'original, le triomphe du drapeau rouge, mais celui de la révolution¹³.

Un spectacle hautement militant, donc, représentatif de ce que l'on appela le « théâtre d'agit-prop » (agitation et propagande), un type de théâtre dont le but a été énoncé par l'auteur dans maintes déclarations, y compris dans les statuts du Collectif La Commune : « Le théâtre n'a pour nous de fonction que s'il se lie d'une part aux masses et à leurs justes exigences et, d'autre part, à l'avant-garde organisée pour devenir un des mille véhicules, une des mille armes du processus révolutionnaire socialiste¹⁴ ».

Le spectacle rencontra, comme toujours, un grand succès de public, mais il fut moins apprécié par la critique, qui reprocha à Dario Fo ses dérives, son manque d'objectivité et de réalisme, la lourdeur de la leçon politique, et, en deux mots, regretta une décadence de son théâtre, tout en reconnaissant la validité du thème de fond, la spéculation de gens de gauche aux dépens des travailleurs à domicile. Les années 1972-1973 furent difficiles pour Dario Fo et son épouse : non seulement ils furent gravement inquiétés par la Police et par des extrémistes de droite, mais naquirent des dissensions avec l'extrême gauche qui prétendait annexer les cercles La Commune, désormais nombreux en Italie. Or le couple refusa de se laisser instrumentaliser par quelque groupe révolutionnaire que ce soit. D'où une nouvelle rupture dans leur carrière théâtrale, et le début d'une autre ère, toujours politiquement et socialement engagée dans un théâtre de protestation et de contestation, mais d'indéniable qualité, comme le ratifia l'attribution du prix Nobel en 1997.

Le travail à domicile tel qu'il a été traité dans les deux pièces que nous avons examinées ne fera plus partie des thématiques théâtrales du couple. Néanmoins, quand Franca Rame, au milieu des années 70, occupera le devant de la scène pour plaider la cause des femmes dans une belle série de monologues de type féministe, elle dénoncera un autre type de travail à domicile, celui de la femme au foyer sexuellement harcelée par son entourage (*Une femme seule*), ou celui de l'ouvrière en usine à qui incombe la totalité des charges domestiques tandis que son époux dort ou regarde la télévision (*Le réveil*). Une thématique intemporelle, comme le prouve le succès de ces monologues dans le monde entier¹⁵.

Brigitte Urbani, Aix Marseille Université, CAER, Aix en Provence.

¹³ Plusieurs spectacles de cette période de forte militance se terminent par un appel chanté adressé au public, ainsi invité à agir une fois sorti de la salle. Cf. *Tutti uniti ! Tutti insieme ! Ma scusa, quello non è il padrone ? (Tous unis ! Tous ensemble ! Mais dis-moi, ce n'est pas le patron ce type-là ?)*, 1971), *Pum, pum ! Chi è ? La polizia ! (Poum, poum ! Qui est là ? La police !)*, 1972).

¹⁴ Cité par Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵ Mis à part en 2020 où le Festival d'Avignon n'eut pas lieu pour cause de crise sanitaire, depuis des années dans toutes les éditions du « off » figurent des textes de Franca Rame. Les archives en ligne reproduisent une belle série d'affiches dans toutes les langues, preuve de leur succès international.