



HAL
open science

Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame: Ève, Marie, Médée, Lysistrata

Brigitte Urbani

► To cite this version:

Brigitte Urbani. Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame: Ève, Marie, Médée, Lysistrata. *Théâtres du Monde, A paraître, Théâtres du Monde, Mythes et croyances au théâtre (22)*, pp.333-352. hal-02554509

HAL Id: hal-02554509

<https://amu.hal.science/hal-02554509>

Submitted on 25 Apr 2020

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

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

Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame :
Ève, Marie, Médée, Lysistrata

Interprété au sens très large du terme, le mot « mythe » peut trouver un vaste champ d'application dans le théâtre du couple Dario Fo - Franca Rame, qui a plusieurs fois mis en scène des personnages ou des épisodes si profondément ancrés dans la mémoire et l'imaginaire collectifs qu'ils en sont devenus mythiques : Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique (*Isabelle, trois caravelles et un charlatan, Johan Padan à la découverte des Amériques*), François d'Assise (*Lu Santo Jullàre Francesco*), le Caravage (*Le Caravage au temps du Caravage*), épisodes de la vie du Christ filtrés par l'expédient des mystères médiévaux (*Mystère bouffe*), ou encore le massacre de Piazza Fontana (*Mort accidentelle d'un anarchiste*). Comme le risque est grand de se perdre dans un océan de thématiques aussi larges que variées, modestement, nous centrerons notre attention sur un corpus limité qui présente l'intérêt d'offrir quasiment côte à côte quatre célèbres figures féminines appartenant aux mythologies judéo-chrétienne et gréco-romaine de notre culture occidentale : deux d'entre elles sont les premières femmes de la Bible – Ève pour l'Ancien Testament, Marie pour le Nouveau Testament –, les deux autres renvoient à la Grèce antique et à ses mythes – Médée – ou à sa culture théâtrale – Lysistrata. Le fil conducteur qui les relie est multiple : quatre femmes, interprétées lors de leur création par Franca Rame selon le principe, cher au couple, du monologue épique, quatre femmes dont est proposée une interprétation différente de celle transmise par la tradition, à rapprocher des mouvements féministes des années 70 et des lectures socio-politiques qui ont toujours gouverné le théâtre des deux auteurs-acteurs.

Questions de corpus et de méthode

Les quatre monologues qui nous intéressent figurent dans le volume VIII de la série « Le commedie di Dario Fo », intitulé *Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame (Vingt-cinq monologues pour une femme de Dario Fo et Franca Rame...)*¹ : un titre précisant clairement que les textes ont été écrits à quatre mains et qu'ils sont destinés à être prononcés par une seule actrice. Ce volume contient notamment les monologues de *Tutta casa, letto e chiesa* (un titre que Valeria Tasca a traduit par *Orgasme adulte échappé du zoo*²), monté en 1977, premier spectacle entièrement joué par l'épouse de Fo et destiné à avoir un succès international ininterrompu, puisque non seulement Franca Rame fut amenée à le réciter elle-même des milliers de fois, mais encore, traduit dans toutes les langues, il demeure aujourd'hui le plus fréquemment joué de tous les spectacles du couple, comme le prouve par exemple le festival d'Avignon où inmanquablement, dans le cadre du *Off*, deux compagnies au moins le proposent chaque année. Un seul de nos quatre textes, *Médée*, appartient à ce spectacle, les autres ont été élaborés dans le cadre d'autres manifestations, à des périodes légèrement différentes : le plus ancien, *Maria alla croce (Marie au pied de la croix)* faisait

¹ Torino, Einaudi, 1989, 272 p. Ce sont, dans l'ordre où nous les examinerons : *Diario di Eva*, pp. 125-143 ; *Passione arcaica dei Lombardi : Maria alla croce*, pp. 159-169 ; *La Medea*, pp. 67-75 ; *Lisistrata romana*, pp. 145-155.

² Dario Fo, Franca Rame, *Récits de femmes et autres histoires*, L'Arche, Dramaturgie, 1986, 231 p.

partie de *Mystère bouffe* et a été récité pour la première fois en 1970 ; le *Diario di Eva* (*Journal intime d'Ève*) est daté de 1984 ; quant à *Lisistrata romana* (*Lisistrata romaine*), elle appartient aux années 80, comme l'attestent plusieurs documents du précieux et très riche « Archivio » mis en ligne par Franca Rame³. Mais le fait qu'ils soient réunis dans un seul volume de monologues au féminin (comportant aussi des textes relatifs à la Résistance ou liés à la répression du terrorisme en Europe) souligne l'unité thématique et idéologique qui les rassemble, au-delà de la variété des personnalités et des époques⁴. Enfin, il faut garder présent à l'esprit que les textes de Dario Fo et Franca Rame sont par essence « mobiles », le couple les adaptant systématiquement à l'actualité et au public : ceux sur lesquels nous nous appuyons sont forcément les textes publiés mais, avant comme après leur édition, ils ont pu connaître nombre de variantes et de réécritures. À notre connaissance, seuls *Médée* et *Marie au pied de la croix* ont connu une publication française, qui plus est dans deux recueils différents⁵ ; c'est pourquoi – et pour simplifier les références – nous avons choisi de traduire nous-même les passages que nous citerons et d'indiquer entre parenthèses les pages correspondantes du texte italien.

Traiter des mythes au théâtre, c'est traiter de réécritures. Gérard Genette a publié sur ce sujet le célèbre ouvrage intitulé *Palimpsestes*⁶, une étude passionnante sur l'intertextualité où il expose, entre autres, que la pratique la plus courante (et intéressante) dans ce domaine est la transposition, c'est-à-dire la réécriture de l'intrigue avec adaptation à une autre époque ou un autre lieu et réductions ou amplifications de l'hypotexte (ou texte de départ) ; une transposition qui n'est jamais innocente car l'hypertexte (ou texte d'arrivée) modifie toujours plus ou moins le sens de l'hypotexte. Quand il s'agit d'hypotextes connus, l'auteur compte forcément sur la participation du lecteur qui devra effectuer une lecture à double niveau : celle du texte d'arrivée, qui a son autonomie propre, mais également une lecture en relation avec le texte de départ auquel le lecteur est implicitement invité à se référer pour apprécier le remodelage opéré. Les quatre mythes ou intrigues réécrits par Fo et Rame ont tous fait l'objet de réductions, dictées par le nouveau genre choisi (le monologue) et le message à délivrer.

Signalons enfin que – et c'est là une caractéristique du théâtre de Dario Fo et Franca Rame – chacun de nos quatre monologues est précédé d'un prologue destiné à être prononcé qui expose les circonstances de composition du texte et fournit des indications exégétiques⁷, un prologue très utile, de longueur variable (mais qui, malheureusement, la plupart du temps est éliminé quand se produisent sur scène d'autres acteurs que les auteurs).

L'ordre d'examen que nous avons choisi nous fera aller, en chiasme, du comique (Ève) au tragique (Marie), puis du tragique (Médée) au comique (Lisistrata), illustrant ainsi d'une part le caractère toujours plus sérieux voire tragique du théâtre de Franca Rame par rapport à celui attribué à son époux, mais aussi la foi fondamentale du couple dans le pouvoir de la satire grotesque, bien plus efficace que le tragique larmoyant dont l'effet cathartique est

³ www.archiviofrancarame.it Il s'agit des archives du théâtre du couple. Y sont répertoriés les spectacles (en Italie et à l'étranger), les affiches, les coupures de journaux, des manuscrits, des articles, des croquis, etc. Une mine de renseignements !

⁴ Pour un panorama plus large de ces figures de femmes, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, parue en 2001 dans le n°11 de *Théâtres du monde* (dont le thème était *La parole, le silence et le cri au théâtre*) : *Paroles de femmes. Monologues et dialogues de Franca Rame et Dario Fo (1970-91)*, pp. 233-254.

⁵ La traductrice de *Médée* est Valeria Tasca (in *Récits de femmes et autres histoires*, cit.) ; les traductrices de *Marie au pied de la croix* sont Agnès Gauthier, Ginette Herry, Claude Perrus (in Dario Fo, *Mystère bouffe*, Dramaturgie, 1984).

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, 576 p.

⁷ Sur les préfaces, cf. encore Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, pp. 199-296.

considéré comme contreproductif. Toutefois le tragique peut ne pas être cathartique quand il débouche, comme on le verra ici, sur un cri de révolte.

Ève et Marie : deux figures d'une même histoire

C'est avec Adam et Ève que commence le grand mythe fondateur de l'humanité judéo-chrétienne. Marie, première femme du Nouveau Testament est la nouvelle Ève qui, donnant naissance au Christ, permettra à l'homme de retrouver le jardin d'Éden, perdu par la faute de nos premiers parents. Or, si Marie est l'Immaculée parfaite que l'on ne saurait que plaindre et vénérer, Ève est souvent associée dans l'imaginaire commun à la tentation, à la trahison : en bref elle est coupable d'avoir jeté sur la gent féminine le discrédit d'une faute à expier.

Le texte de la *Genèse*, si bref soit-il, sur ce point est tout à fait clair... de même qu'il est on ne peut plus clair qu'il a été écrit par des hommes ! Relisons-le : Adam est seul dans le jardin d'Éden dont il cultive le sol et peut manger de tout sauf du fruit de l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur. Comprenant qu'il n'est pas bon que l'homme soit seul, Dieu veut lui accorder une aide et modèle différents animaux qu'Adam désigne par leur nom, mais sans trouver parmi eux l'aide désirée. C'est pourquoi Dieu l'endort et modèle une femme avec l'une de ses côtes. Adam et Ève vivent nus et sans honte jusqu'au jour où le serpent, « la plus astucieuse des bêtes », trompe Ève qui mange du fruit et en donne à Adam : découvrant alors qu'ils sont nus, ils se fabriquent des pagnes avec des feuilles. Interrogé par Dieu, Adam renvoie la faute sur Ève, laquelle dit avoir été trompée par le serpent : Dieu maudit le serpent, inflige à Ève de souffrir en accouchant et ajoute : « Tu seras avide de ton homme et lui te dominera » (*Genèse*, 3,7)⁸.

Que faut-il retenir de la manière dont est narrée cette histoire ? Que devant Dieu l'homme a d'emblée accusé la femme ; que la femme est lubrique par nature ; que par la volonté de Dieu elle est soumise à l'homme.

Le prologue du *Journal d'Ève* de Franca Rame nous apprend que l'idée d'écrire ce texte lui est venue en relisant le *Journal d'Adam et Ève* de Mark Twain. Elle imagine qu'Ève vient de retrouver son journal qu'elle croyait perdu et relit les textes relatifs aux premiers jours de sa vie et à sa rencontre avec Adam. Ainsi reprend-elle, en les abrégant et en les revêtant d'une forme poétique, les épisodes racontés par l'Ève de l'écrivain américain, et campe une protagoniste curieuse, vive, pétillante, attirée par un Adam peureux et maladroit. Comme chez Twain, elle est habile en paroles et douée d'intelligence intuitive : c'est elle qui nomme les choses et les animaux, alors qu'Adam ou ne trouve rien ou invente des mots stupides. Mais alors que Mark Twain donne la parole aux deux membres du couple, ici nous n'avons que le point de vue d'Ève⁹, qui se comporte envers Adam en mère soucieuse de ne pas mortifier un faible d'esprit : « Il est naturel que je fasse tout mon possible pour ne pas lui faire peser ses carences. [...] Je ne peux pas faire naître en lui le soupçon que je suis un être supérieur » (p. 135). Et c'est bien là ce dont Franca Rame a averti le public dès le prologue :

Adam transformera son savoir féminin en pouvoir masculin, avec les conséquences que nous connaissons tous. [...] De concession en concession, Ève accorde à Adam des privilèges et du pouvoir : par le biais de ce jeu apparemment dépourvu de conséquences l'homme bâtit son univers et invente sa propre force. (pp. 125-126)

⁸ Édition utilisée : *La Bible. Ancien Testament*, Le Livre de Poche (traduction : Société Biblique Française et Éditions du Cerf).

⁹ Mark Twain fait aussi parler Adam, qui reconnaît et vante les bienfaits que lui apporte la compagnie d'Ève.

Car cette réécriture laisse aussi clairement entendre que la chute (l'expulsion de l'Éden) est due à une lâcheté d'Adam qui, amateur de pommes, envoie Ève cueillir les fruits, puis l'accusera de ce méfait auprès du juge divin :

Je n'arrive pas à comprendre pourquoi il aime tant ces pommes... et surtout je ne comprends pas pourquoi c'est toujours moi qu'il envoie les cueillir. Cette nuit j'ai rêvé qu'il me trahissait : il me dénonçait à un juge éternel. Il lui racontait que c'était moi qui l'avais convaincu de faire cette grande bouffe de pommes... et même que je lui avais caché que c'était défendu. Les rêves sont vraiment fous ! (pp. 137-138)

D'autre part – et c'est là un autre charmant ajout à l'hypotexte – elle présente l'amour charnel comme une incitation de l'ange divin lui-même, lequel les a enjoint de « mettre le diable en enfer ». Ce texte tout à fait délicieux, qui s'achève sur les mugissements de plaisir des deux partenaires, a pour but de malicieusement montrer que tout ce qui est sensé, intelligent et agréable dans la vie provient de la femme, qui a fait profiter l'homme de son savoir.

Indépendamment de la source annoncée – Mark Twain, dont assez peu de lecteurs connaissent le *Journal d'Adam et Ève* – c'est en fait au texte biblique que Franca Rame invite à se référer : l'Ancien Testament qui, dès les premières pages, fait de la femme un être coupable inférieur à l'homme. Néanmoins il ne faut pas voir dans cette « contre-légende » une prétention féministe extrémiste, mais simplement un divertissement. Franca Rame soutient le combat des féministes, mais, convaincue de l'égalité des sexes, elle ne prétend nullement renverser la soi-disant supériorité de l'homme sur la femme par une supériorité de la femme sur l'homme. Elle effectue, par cette amusante réécriture, une manière de sympathique revanche, et surtout elle invite l'auditoire à une réflexion critique vis-à-vis des sources « officielles » de la culture et de la pensée.

En termes de clarté, si le texte de la *Genèse* pêche par excès, faisant explicitement dire à Dieu que l'homme dominera la femme, les Évangiles canoniques pèchent par défaut car trop de non-dits entourent les célèbres scènes de l'Annonciation et de la Crucifixion. En effet, l'ange Gabriel annonce à Marie la future naissance du Sauveur, mais le texte ne précise pas si la jeune fille a été avertie de la mort prématurée et tragique de ce Sauveur : on y lit seulement qu'elle accepte le plan divin. Quant au moment de la Crucifixion, seul Jean mentionne la Vierge, se limitant à écrire que « au pied de la croix de Jésus se tenaient debout sa mère, la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas et Marie de Magdala » (*Jean*, 19, 25) ; Jésus confie sa mère à Jean, qui la prend chez lui¹⁰.

Nous avons signalé qu'avant d'être inséré dans les « Vingt-cinq monologues pour une femme », et donc d'être récité à l'occasion de spectacles féminins, le texte *Marie au pied de la croix* faisait partie de *Mistero buffo*. Rappelons brièvement que *Mystère bouffe* est un ensemble de monologues fondé sur des textes de mystères (représentations sacrées) du Moyen Âge européen, adaptés par Fo. L'adjectif « bouffe » implique le comique – effectivement nombre de scènes le sont –, un comique satirique qui vise à frapper les classes élevées et cultivées qui ont détourné la religion de son message originel et en ont fait un instrument de domination et d'exploitation des plus pauvres au profit de la classe dirigeante. Réécrivant ou adaptant ces saynètes qui étaient jouées sur les places publiques lors des fêtes religieuses et des foires, Dario Fo entend aussi souligner que la culture n'appartient pas à la seule classe aisée : témoin les mystères et fables du Moyen Âge, dont la valeur poétique est indéniable, et surtout dont la dimension satirique ou polémique est d'une force étonnante.

¹⁰ Édition utilisée, *La Bible. Nouveau testament*, Traduction œcuménique, Le Livre de Poche.

Dans *Mystère bouffe* comme dans notre livre, le monologue est précédé d'un prologue où est donnée la source : un texte moyenâgeux de la Passion, d'origine lombarde. Franca Rame le définit d'entrée comme « l'anti-Passion, le drame de la non acceptation du sacrifice » : un texte d'une extrême violence, précise-t-elle, un genre qui n'est pas rare dans les mystères de l'Europe du Nord¹¹.

Le texte récité par Franca Rame – qui, rappelons-le, joue seule les différents rôles – commence au moment où Marie arrive, effarée, au pied de la croix, tandis que quelques personnes essaient d'entraver sa marche. Suit un dialogue entre la mère et le fils, Marie voulant décrocher Jésus et se heurtant au soldat chargé de garder les lieux, dialogue qui s'achève sur un long cri de colère de la Vierge, deux fois lancé – d'abord lucidement, puis sous l'emprise d'un rêve car elle a perdu connaissance – contre Dieu et l'ange qui l'ont honteusement trompée.

En effet, dans les monologues de *Mistero buffo* est établie une dichotomie selon laquelle Dieu est du côté des puissants alors que le Christ est proche des malheureux¹². Le monologue *Marie au pied de la croix* se place du seul côté humain. Le rapport entre les deux personnages est celui d'une mère et de son fils, sans aucune allusion à la divinité de ce dernier, et s'effectue dans un langage on ne peut plus familier, tout au long ponctué par l'appellatif de « maman » pour désigner la Vierge :

MARIE : [...] tranquillise-toi, mon chéri, ta maman arrive ! Comme ils me l'ont abîmé, ces assassins, ces bouchers ! [...] Qu'est-ce qu'il vous avait fait, mon gros balourd, pour que vous le détestiez à ce point ? [...] Oh !, mais vous me le paierez [...].

JESUS : Maman, ne crie pas, maman.

MARIE : Oui, oui, tu as raison... pardonne-moi, mon petit, d'avoir fait tout ce bordel et d'avoir parlé comme une enragée [...]

JESUS : Non, maman, ne t'inquiète pas... maintenant, je te le jure, je n'ai plus mal... ça m'a passé... je ne sens plus rien... Rentre à la maison maman, je t'en prie... rentre à la maison... (p. 163)

Si le Christ est présenté comme un simple mortel qui souffre (il finit par la presser de partir afin de pouvoir « se laisser aller » et enfin mourir), l'accent le plus fort est mis sur la douleur de la mère, d'abord décrite par ceux qui l'assistent, puis exprimée dans le dialogue.

Mais c'est une Vierge Marie tout autre que résignée et en pleurs au pied de la croix – comme tant de peintres l'ont figurée – qui est mise en scène ici : une mère désespérée voulant ramener son fils à ma maison pour le soigner (elle grimpe à l'échelle). Mais surtout – et là est l'aspect le plus nouveau – elle lance de violentes invectives contre l'ange Gabriel qui l'a trompée, et ce à deux reprises. Elle le fait d'abord en toute conscience :

Oh Gabriel, Gabriel, Gabriel... jeune homme au doux visage, avec ta voix chantante c'est toi qui m'as trahie le premier comme un escroc : tu es venu me dire que je deviendrais Reine... et bienheureuse entre toutes les femmes ! Regarde-moi, regarde-moi... je suis brisée et raillée, je m'aperçois que je suis la dernière femme au monde ! Et toi... tu le savais [...]. Pourquoi ne me l'as-tu pas dit avant de m'envoyer ce rêve ? Oh ! tu peux être sûr que jamais je n'aurais accepté être enceinte à cette condition, jamais, même si c'était

¹¹ Dans le prologue du texte figurant dans *Mistero buffo*, Dario Fo dit en avoir parlé avec un prêtre intéressé par le théâtre religieux populaire : non seulement ce prêtre lui a confirmé que ce genre de texte n'était pas rare, mais il l'a informé d'un fait historique : la tenue, alors, de discussions entre doctes sur le sujet suivant : la Vierge Marie savait-elle ou non que Jésus était condamné à finir tragiquement ?

¹² Voir par exemple, dans *Mystère bouffe*, *La naissance du jongleur*, où le Christ accorde au paysan bafoué le don de la parole satirique qui lui permettra de se venger des riches et du clergé.

Dieu le père en personne qui étais venu m'épouser, et non le pigeon tourtereau, son bienheureux esprit... (p. 167)¹³

puis, tout à la fin du monologue, autorisée par l'expédient du rêve par lequel, évanouie, elle revit la scène de l'Annonciation. Or ce finale, terrible car terriblement blasphématoire, est en contradiction absolue avec l'enseignement chrétien traditionnel :

Ouvre à nouveau tes ailes, Gabriel, retourne dans ton beau ciel joyeux, tu n'as rien à faire ici, sur cette terre infâme, dans ce monde de tourments.

Va-t-en, ne salis pas les belles plumes colorées de tes ailes... ne vois-tu pas, partout, de la boue, du sang et du fumier mêlé à de la merde ?...

Va-t-en, pour que tes oreilles si délicates ne soient pas déchirées par les cris désespérés et les pleurs et les supplications qui montent de toutes parts.

Va-t-en, pour ne pas abîmer tes yeux lumineux en regardant des plaies, des croûtes et des bubons, des mouches et des vers sortant des morts déchiquetés.

Tu n'y es pas habitué, car au paradis il n'y a pas de bruits, ni de pleurs, ni de guerres, ni de prisons, ni d'hommes pendus, ni de femmes violées ! Il n'y a pas de faim ni de famine, ni d'hommes se tuant au travail, ni d'enfants sans sourire, ni de mères perdues et brisées de douleur, il n'y a personne qui souffre pour payer le péché originel. Va-t-en, Gabriel, va-t-en, Gabriel... (*Terrible*) Va-t-en, Gabriel ! (p. 169)

Si, malgré le pathétisme de la situation, le dialogue de la Vierge avec son fils et le soldat, par sa franche quotidienneté, paradoxalement pouvait aussi prêter à sourire en raison de son décalage avec la tradition, qui place les faits sur un plan plus "élevé" (d'autant plus que le texte original n'est pas en italien mais résulte d'un mélange de dialectes), ce *finale* blasphématoire est hautement tragique. Marie y est à la fois martyre et rebelle au martyre. Car, au-delà du personnage biblique que le monologue théâtral entend représenter, Marie est, par métonymie, métaphore de tous ceux qui souffrent, comme le précise l'allusion aux guerres, aux prisons, à l'esclavage, allusion qui justifie le hurlement final : une révolte contre la pseudo-divinité qui prétend justifier que les petites gens soient éternellement trompés au bénéfice d'une aristocratie ici figurée par un paradis situé aux antipodes de notre terre¹⁴.

Ève déclarée injustement traîtresse par la gent masculine protégée de Dieu, Marie trompée par une divinité traîtresse... Les invectives de Marie sont un plaidoyer féroce pour la cause des femmes, éternelles soumises et éternelles trompées. C'est encore la cause de toutes les femmes que plaide, dans son parler populaire dialectal ombrien, la Médée incarnée par Franca Rame à la fin du spectacle *Tutta casa, letto e chiesa*.

Médée : un plaidoyer « pour que naisse une femme nouvelle »

Le mythe de Médée, complexe dès ses origines, a donné lieu à quantité de réécritures qui se sont d'abord cristallisées à l'intérieur de la pièce d'Euripide, premier texte complet et autonome qui nous soit parvenu, où est fixé et mis en scène le dernier segment de la longue épopée de la magicienne, celui où, condamnée à l'exil le jour des noces de Jason avec la fille

¹³ On remarquera combien la scène de l'Annonciation, qui a donné lieu à tant de splendides peintures (et on pense en priorité aux magnifiques fresques et retables de Fra Angelico) est évoquée ici de manière triviale, selon le critère de l'abaissement (l'Esprit Saint devenu pigeon).

¹⁴ Dans les premières éditions de *Mistero buffo* (et dans la traduction proposée aux éditions Dramaturgie), l'ange répond avec douceur et justifie le sacrifice. Dans les dernières éditions (et dans notre texte), cette réponse a disparu, rendant l'injustice et la révolte et encore plus absolues.

du roi de Corinthe, Médée tue de ses poisons sa rivale et le père de celle-ci, puis assassine ses propres fils avant de s'enfuir sur le char de son aïeul, le Soleil. Il semble en effet que la légende confuse flottant autour de la mort des enfants ait été résolue par le tragique grec de manière radicale – la mère les tuant elle-même – portant à ses limites extrêmes de drame de la femme trompée, répudiée et bannie. Cinq siècles plus tard, Sénèque écrit à son tour une *Médée* reprenant le schéma de la pièce grecque, y intégrant donc l'élément du double infanticide introduit par Euripide.

Les pièces d'Euripide et de Sénèque sont à leur tour les points de départ de nombre de réécritures : au moins trois cents à partir du XIII^e siècle dont plus de cent quatre-vingt au XX^e siècle ; environ quatre-vingt jusqu'aux années 70, plus de cent au cours des trois dernières décennies ! Au XX^e siècle, tous genres confondus, la seule Italie en propose au moins quatorze : un opéra, sept pièces de théâtre, trois films, un téléfilm, deux œuvres narratives¹⁵.

Mais si le XX^e siècle a abondamment réutilisé la légende de Médée, il l'a aussi largement réinventée, pratiquant coupes et variations par rapport au schéma de base fixé par les deux auteurs antiques. Par exemple sont éliminés les dons de magicienne de Médée (on se rappelle, pour ne citer que les faits les plus notables, que Médée avait su rajeunir le père de Jason et Jason lui-même, que la mort de la rivale et de son père est un acte de sorcellerie qu'Euripide décrit de façon horrible) et sa fuite finale dans les airs sur le char du Soleil. Le XX^e siècle colonisateur-décolonisateur fait le plus souvent de Médée la métonymie de l'étrangère, de la barbare dont on se méfie et dont on a même peur, de la femme immigrée exploitée, amputée de son identité, puis abandonnée. D'où la révolte de celle qui refuse la civilisation des villes et l'ordre incarné par la cité, celle qui est victime des persécutions raciales¹⁶.

C'est une lecture de type féministe que propose de ce mythe Franca Rame, comme le déclare explicitement le prologue : un texte hautement tragique, celui de tout le spectacle auquel il appartenait (*Tutta casa, letto e chiesa*) « dont le contenu féministe est le plus marqué », il en était même l'aboutissement avant d'être remplacé par un monologue encore plus terrifiant, *Lo stupro (Le viol)*. Après avoir évoqué un Euripide « progressiste » (« Déjà, à l'époque, il avait tout compris de la femme, de sa condition ») et avoir résumé l'intrigue de *Médée* à sa manière, Franca Rame affirme avoir découvert ce monologue parmi des textes de spectacles populaires toscans et ombriens et n'y avoir rien ajouté. Il n'y a pas à se demander si elle dit ou non la vérité : déclarer que l'on récite « tel quel » ne signifie pas que l'on respecte la moindre virgule mais bien que l'on reproduit l'idée, les personnages, la progression, le ton. Les fêtes, spectacles et chansons populaires médiévaux s'adressaient à un public appelé à se reconnaître dans les faits et dans les personnages mis en scène, et, à l'occasion, à prendre conscience des injustices subies, c'est du moins ce qu'ont démontré les jongleries de *Mystère bouffe*. Le texte italien de cette *Médée* est en dialecte : d'où une histoire ancrée dans le quotidien, bien loin de la culture mythologique gréco-romaine.

Franca Rame raconte l'*ante factum* de façon humoristique, soulignant ce qui est pour elle le fil conducteur de toute la légende : l'amour pour Jason, un amour si grand que Médée n'a pas hésité à tromper son père, puis à tuer son frère, et même – nouveauté par rapport à la tradition, mais élément en accord avec la réécriture – à renoncer à une part de sa propre jeunesse pour l'accorder à son futur époux. À partir de là Franca Rame trace le schéma qui gouverne le monologue : celui de la femme qui vieillit et ne plaît plus à son mari, lequel

¹⁵ Margherita Rubino, Chiara Degregori, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova, D.AR.FI.CL.ET « F. Della Corte », 2000, 232 p.

¹⁶ Cf. Pierre Brunel (éd.), *Médée*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. du Rocher, 1988, pp. 1008-1017 ; Id., in *Dictionnaire des mythes féminins*, Éd. du Rocher, 2002, pp. 1280-1295. Cf. également Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 180 p.

l'abandonne pour une fille plus jeune. Et l'actrice de commenter cette réalité, devenue courante de nos jours. D'ailleurs les pièces qu'elle va peu après co-écrire avec Dario Fo ont toutes pour protagonistes des femmes mûres abandonnées par des époux qui refusent de vieillir et qui, il est vrai, n'ont pas de mal à trouver des compagnes bien plus jeunes, avec lesquelles ils entament une seconde vie. Citons *Claxon trombette e pernacchi* (*Klaxons, trompettes et pétarades*) en 1981, *Coppia aperta quasi spalancata* (*Couple ouvert à deux battants*) en 1983, *Una giornata qualunque* en 1986 (*Une journée comme les autres*), *Grasso è bello* (*C'est bien d'être grosse*) en 1991. Un thème pleinement au cœur de l'engagement de Franca Rame pour la cause des femmes, car, ajoute-t-elle, chacun sait que l'âge lié au sexe est un motif supplémentaire de scandaleuse inégalité : l'homme bien mûr qui séduit une jeune fille suscite admiration et envie ; mais la femme mûre qui s'affiche avec un jeune homme est considérée comme « une pute ».

La *Medée* de Franca Rame s'ouvre sur les cris des femmes qui, chez Euripide, formaient le chœur : des femmes à la fois solidaires de la protagoniste et en désaccord avec elle. Médée s'est enfermée : il faut la faire sortir et la raisonner. Médée, effectivement, sort, et explique sa position, puis sa décision de tuer ses fils. Arrive Jason, à qui elle commence par dire que tout n'était qu'un jeu pour faire enrager ses amies. Mais soudain se produit le revirement de situation : non, ce n'était pas une plaisanterie, elle va vraiment les tuer, « afin que naisse une femme nouvelle » : c'est là le message de l'ensemble du monologue, et donc de cette réécriture originale.

Les arguments des femmes expriment l'opinion de la communauté humaine depuis toujours, c'est pourquoi ils sont présentés comme voix de la « raison », un mot plusieurs fois réitéré ; mais comme Médée ne veut pas « entendre raison », c'est la plus âgée du groupe, voix de la tradition, qui va tenter de la « raisonner ». Les trois principaux arguments qu'elle met en avant sont – inévitablement – les banalités de toujours : la nécessité de penser non à elle, en mère orgueilleuse, mais à ses enfants qui auront meilleure vie et meilleur avenir ; personne ne se moque d'elle, pas même son mari qui conserve pour elle la plus grande estime¹⁷ ; c'est le lot de toutes les femmes, elles aussi ont connu ces chagrins et les ont assumés.

La sortie de Médée de la maison où elle s'était cloîtrée va donner lieu à un premier renversement. En effet, de manière tout à fait dialectique, elle commence par « raisonner » sur les arguments « raisonnables » qu'on lui a présentés comme étant « lois de ce monde », jouant la comédie de la femme qui a enfin entendu « raison ». Toutefois les termes qu'elle emploie, empruntés au champ lexical de la boucherie, laissent deviner une pensée latente : loi de ce monde est que la beauté féminine se fane et que l'homme aille chercher « de la chair jeune et fraîche » ailleurs ; loi de nature est que la femme enlaidisse avec l'âge alors que l'homme devient meilleur¹⁸. Mais... – et là advient le premier renversement – cette loi a été fabriquée par les hommes ; sa pseudo-sacralité résulte d'une distorsion de la Nature par la divinité/l'Église ; les femmes sont passives car « élevées » (encore un terme emprunté à l'animalité) à la « doctrine » (le terme « dottrina » en italien signifie aussi « catéchisme ») des hommes. D'où la nécessité de se rebeller. Accepter la loi de l'homme et du roi, c'est accepter d'être comme morte.

La décision, radicale, de tuer ses enfants est un acte de révolte contre le chantage dont toutes les femmes sont l'objet. Se suicider ne servirait à rien, pas plus que vivre seule (une

¹⁷ L'estime que le mari infidèle conserve pour l'épouse légitime ! Un leitmotiv bien connu, que Franca Rame tourne en dérision, entre autres, dans *Couple ouvert à deux battants* : le mari n'a plus de relations sexuelles avec sa femme, mais il continue, assure-t-il, à éprouver pour elle une « estime » qu'il ne ressent pas pour ses jeunes conquêtes. Il « estime » son épouse autant que... sa mère !

¹⁸ Franca Rame emploie le verbe « stagionare », que l'on utilise, par exemple, pour le vin ou le jambon de Parme, bien meilleurs quand ils ont « vieilli ».

femme trahie et pleurnicharde demeure sans amies), car le résultat sera un oubli immédiat (la nouvelle famille s'emploiera à l'effacer de la mémoire de ses enfants). Au contraire, un double meurtre sera le moyen de mettre en exergue le chantage dont sont victimes les mères. Une décision qu'elle a prise dans la souffrance mais qui est irrévocable car – et à nouveau elle a recours au vocabulaire animal – mieux vaut rester dans le souvenir comme une « bête féroce » qu'oubliée comme une « chèvre docile » que l'on peut tondre, traire, mépriser, puis vendre au marché sans même qu'elle ose bêler.

Le moment avec Jason ne permet pas entendre la parole masculine. Médée y joue une seconde comédie, celle de l'épouse résignée qui n'a voulu que plaisanter pour émouvoir ses amies. Reprenant des phrases qu'Euripide faisait prononcer à Jason, elle feint de reconnaître l'éternelle jalousie des femmes qui prétendent garder jusqu'au bout leurs époux, poussant la comédie jusqu'au grotesque, au point de proposer à Jason de servir de matrone à la jeune épousée. Un jeu de théâtre dans le théâtre, dont l'effet est de mieux accuser l'homme et de faire son procès, de mieux mettre en relief l'ignominie de cette « loi du monde ». La tension du jeu méta-théâtral culmine dans l'opposition, en lettres capitales dans le texte écrit – indications pour le jeu de l'actrice – des mots « traître » et « mère » (Jason et elle-même), opposition qui annonce un renversement. Car un raisonnement logique poussé jusqu'à l'absurde ne peut que déboucher sur un coup de théâtre qui délivrera le message de la scène :

Et dire que je t'avais appelé TRAITRE...
Mais l'homme n'est jamais traître s'il change de femme !
Et la femme, elle, doit se satisfaire d'être MERE, car c'est déjà une grande récompense !
Et je pensais que cette cage dans laquelle vous nous avez emprisonnées, nos enfants ligotés, enchaînés à notre cou, comme le bât de bois dur au cou de la vache, pour mieux nous soumettre, nous les femmes, nous tenir dociles, pour mieux pouvoir nous traire, pour mieux pouvoir nous monter... je pensais que c'était là le pire chantage de votre infâme société d'hommes...
Ce sont ces folies que je pensais, Jason... je pensais ces folies...
Et je les pense encore !
C'est cette cage que je veux briser... c'est ce joug infâme que je veux casser ! (p. 74)

Dans ce passage clef du monologue, les femmes sont encore animalisées (maison/cage, enfants/joug de bois au cou de la vache que l'on trait et monte), images d'un système bâti par « l'infâme société » des hommes, qui tient les femmes en esclavage. Une révolte qui éclate à la face de Jason, représentant de cette société d'hommes, et symbolise la révolte de toutes les femmes contre le joug de la maternité qui leur a été imposé.

Le monologue finit en scène de révolution, toute révolution impliquant des cris, du sang, le sacrifice d'innocents, les imprécations de la partie adverse. Son issue – la mort des deux enfants – sera la mort pour Médée aussi, mais cette triple mort sera sacrificielle, car de ce sacrifice naîtra « une femme nouvelle ». Personne n'oubliera l'histoire de Médée : après des siècles de femmes-mères bafouées, oubliées au nom des lois du monde et de la nature, son exemple sera le symbole de la révolte des femmes contre l'esclavage et le chantage qu'elles subissent depuis la nuit des temps. C'est la raison pour laquelle Franca Rame en a fait l'aboutissement et la conclusion du spectacle *Tutta casa, letto e chiesa*, et déclare toujours le réciter avec une forte émotion¹⁹.

¹⁹ L'arc temporel d'environ 1500 ans décrit dans le prologue est d'ailleurs éloquent, si l'on accepte l'information selon laquelle il s'agit d'un spectacle populaire médiéval italien : la *Médée* d'Euripide (V^e siècle avant J-C), reprise par la Toscane-Ombrie moyenâgeuse, puis par Franca Rame, mais, dans ces deux dernières réécritures, dépourvue de l'attirail merveilleux traditionnel, et sans profession de haine envers la rivale, cette Médée n'envisageant pas de tuer la jeune épouse. Quelques années plus tard, dans *Grasso è bello*, Franca Rame fera dire à sa protagoniste obèse que les femmes entre elles

Cette conception originale de la Médée antique au XX^e siècle, d'où est écartée toute idée de peur de l'étranger, toute revendication anticolonialiste (deux éléments d'importance en Europe mais qui ne se justifient pas encore, dans l'Italie des années 70-80), est inséparable en revanche du contexte social italien des années 70, marquées par les revendications féministes ou tout simplement féminines en matière de divorce, d'avortement, de viol : la loi sur le divorce est votée en 1970 (mais une proposition d'abrogation sera soumise à un référendum en 1974 !), celle sur l'avortement en 1978 (même référendum en 1981 !); en 1977 est votée une loi établissant la parité de traitement professionnel des hommes et des femmes, et, en 1996, enfin ! une loi condamnant le viol, jusque-là considéré comme délit contre la morale, non point comme crime contre la personne²⁰. Autant d'éléments qui permettent de mieux comprendre à quel point ce texte de Franca Rame s'insère au cœur de vifs débats sociaux, à quel point le réciter avec émotion était lié à un engagement très fort pour une cause sociale qui était aussi une cause politique.

Le rôle des femmes et leur intervention énergique dans la politique d'un État : voilà un autre sujet dont le premier traitement remonte encore à l'Antiquité grecque, œuvre de l'un des maîtres les plus admirés de Fo avec Ruzzante, Shakespeare et Molière : Aristophane, grand auteur comique satirique, auteur, entre autres chefs-d'œuvre, de *Lysistrata* et de *L'assemblée des femmes*.

Lysistrata : faire l'amour, pas la guerre

La fable développée dans *Lysistrata* est à la fois bien et mal connue. Bien connue car la trame est célèbre : lassées des guerres qui les privent de leurs maris et de leurs fils, les femmes grecques décident de faire la grève du sexe. Mal connue parce que, à moins d'être entièrement réécrite, cette comédie peut difficilement être représentée telle quelle aujourd'hui, en raison de son vocabulaire cru, de l'extrême liberté de langage accordée aux femmes. Vingt-trois siècles nous séparent d'Aristophane : il faut tenir compte du fait que cette comédie fut jouée dans le cadre des Dionysies (fêtes en l'honneur de Dionysos) où l'élément phallique avait une place d'importance, et que les règles de la bienséance ont introduit dans notre langue une pudeur qui n'existait pas²¹. Les femmes d'Athènes appellent les choses par leur nom.

Qu'Aristophane soit une référence pour Dario Fo et Franca Rame, on ne s'en étonnera pas, si grande est la communauté de leurs points de vue quant à la fonction du théâtre et de l'auteur de théâtre. Les comédies d'Aristophane sont profondément ancrées dans l'actualité politique et sociale de l'époque et discutent les problèmes de la cité. Dans *Les grenouilles*, l'auteur fait d'ailleurs dire à Euripide, Eschyle et Dionysos que le poète qui n'éduque pas les citoyens mérite la mort. Il n'a de cesse de montrer que les Athéniens sont stupides en matière de politique et utilise pour cela tout l'arsenal du rire dont il cherche sans cesse à renouveler les sources : jeux de mots, quiproquos, parodies, retournements de situation, monde à

sont des hyènes, et qu'elle a bien compris désormais que la pire ennemie de la femme était... la femme.

²⁰ Emilia Sarogni, *La donna italiana. 1861-2000. Il lungo cammino verso i diritti*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 149-214. Cf. également Marie-Hélène Caspar, Mariella Colin, Jeannine Menet-Genty, Daniela Rechenmann, *L'Italie. Échecs et réussites d'une République*, Montrouge, éd. Minerve, coll. « Voies de l'Histoire », 1994, pp. 250-256.

²¹ Bakhtine ne dit pas autre chose quand il analyse le langage comique de Rabelais, qu'il relie à la fête populaire du Moyen Âge et du début de la Renaissance : cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Gallimard).

l'envers... bref tout l'arsenal que Dario Fo lui-même emploie dans la satire grotesque de l'actualité qui parcourt l'ensemble de sa carrière. *Lysistrata* s'inscrit dans le cadre de la guerre du Péloponnèse, ce long conflit qui opposa Sparte à Athènes pendant plus de soixante-dix ans (431-404 avant J-C), et donc dans une époque de grave crise sociale, économique et morale. Tout en faisant rire la pièce questionne : sous son aspect licencieux et grotesque, c'est un véritable réquisitoire contre la guerre et ses ravages²².

Résumons brièvement la trame de la comédie d'origine. Lasse des guerres et de leurs cortèges de morts, Lysistrata a convoqué à Athènes toutes les femmes de la Grèce : elle leur propose de se refuser à leurs maris afin d'obliger les hommes à faire la paix. Pendant ce temps les plus âgées ont occupé l'Acropole. Les vieillards d'Athènes (les jeunes sont à la guerre) assiègent l'Acropole pour les déloger, mais Lysistrata et ses compagnes viennent à la rescousse. Au final les hommes se rendent car ils ne peuvent vivre sans amour, Sparte est même la première à demander la paix !

La *Lysistrata romaine* de Franca Rame se limite à une réécriture de la première partie de la comédie grecque : celle où la protagoniste expose son plan aux femmes qu'elle a convoquées. Le court prologue qui l'introduit précise la transposition de lieu et d'époque effectuée par notre couple d'auteurs et mentionne une seconde source, Ruzzante, auteur comique padouan du XVI^e siècle, qui, comme nous l'avons signalé, est une des références de Fo en matière de théâtre. D'ailleurs, en 1993-95, Dario Fo créera un spectacle entier dédié à Ruzzante où il choisira de mettre en scène, sous forme de monologue, la comédie *Ruzzante revient de la guerre*, une féroce et très amère tragicomédie dénonçant les guerres qui alors ravageaient l'Italie : nous sommes à l'époque que l'Histoire a appelé les « guerres d'Italie » (et les autochtones contemporains les « catastrophes d'Italie »), époque où la Péninsule était devenue le champ de bataille des armées de l'Europe entière, époque sanglante qui pour l'Italie s'acheva avec le traité de Cateau-Cambrésis (1559), qui fit passer une grande partie du pays sous une domination espagnole destinée durer un siècle et demi.

La courte pièce de Franca Rame situe son action en Italie, à Rome, au temps des guerres d'Italie. Le début est quasiment identique : de même que l'héroïne d'Aristophane pestait contre les femmes de Grèce, car elle n'en voyait arriver aucune, de même la Lysistrata romaine peste, car elle a convoqué les femmes de l'Italie centrale (villes et régions sont énumérées : Spolète, Cortone, Bénévent, Trani, Todi, Viterbe, Anzio, la Ciociaria, le Norcino...) et aucune encore n'est arrivée. La Lysistrata grecque les traitait de frivoles écervelées ; la Romaine en fait des bêtes de sexe, traçant d'elles des portraits tout en fesses, seins et bouches. Mais dans l'un et l'autre cas, ce portrait réductif est en lien avec la stratégie de combat qui va être proposée.

Le discours effectué devant les femmes (qui finalement sont arrivées), censé correspondre à l'Italie du XVI^e siècle, en réalité – selon l'usage de Dario Fo qui situe ses comédies dans le passé pour mieux parler du présent – s'adresse au monde d'aujourd'hui. Lysistrata leur annonce ce qu'en fait elles savent déjà : qu'une nouvelle guerre se prépare, les Français contre les Espagnols, guerre à laquelle interviendront aussi Flamands et Anglais, guerre qui aura lieu, comme d'ordinaire, sur le territoire italien, et qui aura pour conséquences, comme toujours, que les terres seront ravagées, les hommes enrôlés de force et les femmes violées. Elle a entendu parler de nouvelles armes, terribles : des canons et des bombardes crachant du feu et de la poix, des gaz toxiques qui empoisonneront l'air et la mer... Elle évoque la misère qui ravage le monde, les énormes décalages entre pays riches et pays pauvres, où les enfants ont le ventre gonflé, où le chômage conduit à la délinquance,

²² Cf. l'introduction de Silvia Milanezi à l'édition de *Lysistrata* proposée par Les Belles Lettres (2000, pp. VII-XXIX). Cf. également l'introduction de Jean-Marc Alfonsi au *Théâtre complet* d'Aristophane (GF Flammarion, 1966, vol. 2, pp. 7-14).

alors que tant d'argent est gaspillé en achats et trafics d'armes. Elle dénonce les gouvernements qui se réunissent « en parlements » et décident des guerres, organisant ces manifestations de carnaval que sont les défilés militaires. Bref, c'est une diatribe contre les conflits qui aujourd'hui ravagent le monde que la *Lysistrata* de Franca Rame effectue devant le public – double public : celui des femmes qu'elles ont convoquées et celui de la salle, qui assiste au spectacle²³.

La réaction des femmes n'a rien d'étonnant : que peuvent-elles y faire ? la guerre est affaire d'hommes, elles ne doivent que se résigner et « rester tranquilles ». C'est pourquoi *Lysistrata*, à l'instar de la *Médée* revue par Franca Rame, entame un raisonnement par l'absurde en trois étapes, d'une implacable logique, raisonnement qui ne figure point chez Aristophane, et qui relève donc de la réécriture. Puisque, de toute évidence, la guerre, dans l'esprit des hommes qui gouvernent, permet de diminuer le nombre de bouches à nourrir, et donc de régler en partie le problème de la faim dans le monde, le plus simple et avisé serait de ne pas gaspiller la chair fraîche gisant sur les champs de bataille mais de la vendre comme viande de boucherie. Ne dit-on pas souvent que les batailles sont des « boucheries » ?²⁴ En outre, les enfants des paysans pourraient être mis au sel ou à la graisse d'oie ; ils seraient assurément meilleurs au goût que les enfants des riches, car ils ne sont nourris que de végétaux. Et les femmes y trouveront leur avantage : elles seront mieux traitées par leurs maris qui ne les battront plus quand elles seront enceintes, de crainte de tuer l'enfant à naître.

Ce raisonnement imparable (mêlé d'autres arguments corollaires qu'il serait trop long d'exposer), poussé à l'extrême, a pour effet de révolter l'auditoire fictionnel et pour but de dénoncer devant l'auditoire réel (le public) les horreurs et la bestialité de toute guerre. Mais sa réussite est due aussi au grotesque, conformément à l'habitude du couple Fo-Rame de présenter la réalité dans un miroir déformant.

D'où la proposition de *Lysistrata* de faire la grève du sexe. Et à partir de là, même si la trame de la comédie grecque demeure, à savoir que non seulement elles devront se refuser à leurs hommes, mais, pour accroître leur supplice, il faudra qu'elles se montrent encore plus séduisantes (la protagoniste grecque suggère se vêtir de chemisettes transparentes et de tuniques safranées), le texte de Franca Rame plonge délibérément dans la thématique féministe, qui apparaît comme l'aboutissement de cette réécriture, puisque le monologue va s'achever sur une carnavalesque dérision du sexe masculin. Néanmoins le point de jonction entre l'hypotexte et le texte d'arrivée tourne autour de la soumission sexuelle féminine. La proposition de *Lysistrata*, en effet, tant chez Aristophane que chez Franca Rame, suscite des protestations : les femmes grecques disent préférer supporter la guerre que de se priver des plaisirs de l'amour. Les femmes italiennes ne vont pas jusque là, mais elles réagissent vivement : pourquoi cette punition pour elles ? Avec la guerre imminente leurs maris vont partir pour une durée indéterminée : pendant le peu de temps qu'il leur reste, elles devraient se passer de cet unique divertissement ?!! D'où, de la part de *Lysistrata*, un discours polémique coloré sur l'importance démesurée accordée au sexe masculin, tant par les hommes que par les femmes. La phallogocratie est ici hautement raillée, comme l'exprime la redondance de termes désignant les attributs mâles, déclinés sous les multiples appellatifs qui leur sont d'ordinaire décernés (épi de maïs, ornements, gousse de fève, piquet de plaisir, engin, etc.), le

²³ Ce monologue a été prononcé, entre autres, lors de colloques pour la paix, comme en attestent quelques documents de l'Archivio. Mais n'oublions pas que les textes de Dario Fo et Franca Rame sont mobiles par excellence. Dans le contexte d'un colloque pour la paix ou d'une assemblée œcuménique contre la guerre, il est fort probable que Franca Rame n'a pas prononcé exactement le même texte, et donc que la critique délurée du phallus et de la phallogocratie qui en occupe la dernière partie n'y figurait pas, ou du moins pas à ce point.

²⁴ Le texte italien joue sur l'expression « carne da macello » (chair à boucherie) appliquée aux soldats, alors que le français emploie l'expression « chair à canon ».

terme italien vulgaire et familier de « cazzo » revenant avec insistance. Aujourd'hui la pièce d'Aristophane choque la bienséance par sa verve verbale ; le monologue de Franca Rame n'y va pas de main morte non plus, néanmoins il se cantonne à un registre familier qui suscite le rire plus qu'il ne heurte la pudeur²⁵. La *Lysistrata* romaine, jouant sur le double sens, en italien, du mot « fallo » – « phallus » et « faute, erreur » – conclut : « Il fallo loro ci diventa il fallo nostro, il nostro eterno errore ! » (« leur fallo/phallus devient notre fallo/erreur, notre éternelle erreur ! »).

Comment émoustiller les mâles ? La *Lysistrata* grecque invitait à porter des tenues excitantes ; notre *Lysistrata* romaine mise sur l'allure et donne à ses ouailles des cours de maintien : comment se mettre en valeur, comment marcher sans avoir l'air ni de sacs de patates ni de gourmandines. Mais à travers le discours que tient la protagoniste, c'est évidemment Franca Rame qui parle, pour qui – elle l'a souvent souligné lors d'interviews – la dignité de la femme est de la plus haute importance²⁶. C'est pourquoi, si une allure relâchée et un vocabulaire vulgaire sont à proscrire chez une femme, il est tout aussi condamnable de minauder et d'exhiber des tenues provocantes, à l'image des soubrettes de la télévision. Être femmes ne veut pas dire multiplier « les petites manières, les bouches en cœur, les battements de paupières et les mouvements de hanches à enfoncer des portes ». En bref, deux excès sont à bannir : d'un côté « les mégères vulgaires », de l'autre « les mijaurées à la petite voix miaulante de chattes en chaleur » (p. 154).

Comment séduire les hommes ? Certainement pas en s'inondant de parfums, mais en leur jouant une comédie dont ils seront les protagonistes : en leur faisant croire qu'ils sont les plus beaux, les plus forts, en persuadant son homme « qu'il est le seul et unique en ce monde à avoir un phallus, tandis que les autres ne sont nés qu'avec un petit zizi ». Le monologue finit sur une parodie qui singe les cérémonies antiques en l'honneur de Dionysos où des phallus géants étaient promenés et honorés par la foule en liesse, une foule, cela va de soi pour notre *Lysistrata*, largement composée de femmes béates agitant leurs voiles. En somme il finit en apothéose sur une divinisation burlesque de l'organe viril. La cause de la paix a cédé la place à la dérision de la phallocratie, mais dans une assimilation guerre-machisme²⁷.

En somme, alors que la pièce d'Aristophane est tout entière un plaidoyer pour la paix et critique l'incapacité des hommes à gouverner la cité, la *Lisistrata romaine* de Franca Rame, qui certes part de la même intention (dénoncer et arrêter les guerres), opère un virage dans une autre direction : profitant du point commun entre les deux pièces qu'est la soumission au phallus, elle effectue à la fois une critique contre les odalisques coquettes et ridicules que sont trop de femmes et une grotesque satire de la phallocratie. Il faut dire pour justifier cet écart que, même si les guerres ont déchiré tous les siècles, les contextes immédiats des deux spectacles sont fort différents : la guerre du Péloponnèse pour Aristophane, la bataille des femmes pour faire reconnaître leurs droits chez Franca Rame²⁸.

²⁵ Il rappelle d'ailleurs le long et savoureux prologue de *Tutta casa, letto e chiesa*, où Franca Rame s'amuse à expliquer que le vrai protagoniste de tout le spectacle est l'homme, plus précisément son sexe, lequel a envahi notre vie à tel point que, croyant nous libérer en osant un langage plus leste que celui de nos mères, nous l'avons divinisé : la preuve, aujourd'hui, au lieu de s'exclamer « mon Dieu ! » on dira plutôt « Cazzo ! ».

²⁶ Par exemple, évoquant les actrices qui ont joué ses monologues pour femmes, elle dit combien il lui a déplu d'en voir certaines multiplier les manières ridicules, exagérer leur jeu au point de fausser le message du texte.

²⁷ C'est là un sujet que Dario Fo a traité au masculin dans deux monologues du spectacle *Fabulazzo osceno* (*Fabulages obscènes*) : *Lucius e l'asino* (*Lucius et l'âne*), réécriture du *Lucius ou L'Âne* de Lucien de Samosate et de *L'Âne d'or* d'Apulée, et *Arlecchino fallotropo* (*Arlequin phallotrope*).

²⁸ Nous voulons mentionner une étude fort intéressante menée par Nicole Loraux dans *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Maspero, coll. "Points", 1990

(pas)Folles à lier ? Renverser pour que triomphe la raison

Même si au départ ils n'ont pas été conçus pour un même spectacle, les quatre monologues que nous venons d'examiner présentent un ensemble de points communs. Le premier est bien évidemment la spécificité de l'écart par rapport à la fable d'origine. Si l'intérêt d'une réécriture réside dans la distance qui sépare l'hypertexte de l'hypotexte, avec Franca Rame nous avons quasiment un renversement des fables d'origine, souligné par la réduction de la longueur du texte qui cible le récit sur cette différence. Le *Journal d'Ève* présente une femme supérieure par nature à l'homme mais sur le point d'être trahie par lui (les rêves annoncent l'avenir) ; *Marie au pied de la croix* met en scène une Vierge violemment révoltée contre le messager de Dieu qui l'a trompée ; Médée ne tue plus par dépit et vengeance avant de s'enfuir, mais effectue un sacrifice des siens et de soi pour que la femme ne soit plus une chevrette soumise à l'homme ; Lysistrata articule le combat pour la paix au combat contre la phallocratie. Ce renversement est dans la ligne de toute la production du couple Dario Fo - Franca Rame. Le premier véritable spectacle de la carrière de Fo s'intitulait *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*) et, racontant en une série d'épisodes comiques l'histoire de l'humanité, mettait « le doigt dans l'œil » à l'histoire et à la culture officielles, proposant, sous forme humoristique, une histoire présentée d'un point de vue différent. Puis toute la carrière de l'auteur consistera à offrir des formes de contre-histoire, à faire de la contre-information, dans la ligne de son engagement civique²⁹. Franca Rame, dans ses récits pour femmes, propose elle aussi des contre-histoires, à rebours d'une hiérarchie homme-femme arbitrairement établie par les mythes antiques – mythes élaborés pour encadrer et justifier les religions et l'organisation des cités.

Opérant un renversement de l'expression « fous à lier », le deuxième spectacle de Dario Fo s'intitulait *Sani da legare* (*Sains d'esprit à lier*), introduisant d'entrée l'idée que le monde dans lequel nous vivons est fou et que ceux qui le contestent, considérés comme fous, sont en réalité les plus lucides. Les quatre figures féminines de Franca Rame en attestent. La première, Ève, a fait un rêve qu'elle croit « fou » mais qui hélas annonce la triste réalité future de la condition féminine. Marie révoltée qui blasphème est traitée de folle par Jésus (« Maman, est-ce que la douleur t'a rendue folle pour que tu blasphèmes ainsi... pour que tu dises des choses insensées ? »). Le monologue consacré à Médée débute et se poursuit sur la confrontation entre la « raison » incarnée par la plus âgée des femmes et la « folie » de Médée qu'elles veulent ramener au « bon sens » ; et c'est en prenant appui sur l'idée de folie que Médée fait sa fausse confession à Jason, puis la renverse (« Je pensais ces folies, Jason... Je pensais ces folies... Et je les pense encore ! »). Enfin, Lysistrata est traitée de folle par les femmes devant qui elle développe son raisonnement monstrueux mais cohérent sur la guerre.

Dans les quatre monologues Franca Rame, fidèle à la tradition scénique du couple, introduit ce que Fo appelle le « ribaltone », le renversement de situation, le coup de théâtre brutal qui relance l'intérêt du spectateur et le questionne tout en délivrant le message – ou une

[1981], 305 p. Il s'agit du chapitre *L'Acropole comique*, pp. 157-196. L'auteur y explique que les Athéniens interprètent la situation dans laquelle les plongent les femmes comme celle d'une guerre du sexe féminin contre le sexe masculin, alors que les femmes veulent au contraire rétablir la conjonction des sexes, en d'autres termes le fonctionnement de cette institution civique menacée qu'est le mariage (pp. 166-169).

²⁹ Cf. à ce sujet nos articles : *Réécritures humoristiques du Risorgimento : Dario Fo (années 50)*, in *Italies*, Aix-en-Provence, revue aixoise d'études italiennes, n°15, *L'envers du Risorgimento*, 2011, pp. 173-201 ; et *Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo*, in *Théâtres du Monde*, n°21, *Le vrai / le faux au théâtre*, 2011, pp. 195-212.

partie du message. Le *Journal d'Ève* finit sur une joyeuse célébration de l'amour au nez et à la barbe de l'ange du Seigneur ; la révolte de Marie est si soudaine et violente que même le Christ ne peut l'entendre ; c'est sur le mot « folies » que Médée renverse brutalement le discours faussement contrit qu'elle a tenu à Jason ; le raisonnement extrême sur la guerre que Lysistrata a développé s'arrête au point critique où les femmes ne veulent plus l'écouter et s'en vont, si bien qu'elle lance le sujet contraire dont elle les entretiendra, l'amour, sujet qui à son tour s'articulera sur une série de « ribaltoni » qui aboutiront à la dérision finale.

Le dernier point commun dont nous devons parler est la distanciation opérée soit par le comique, soit par l'abaissement du niveau de langage quand le sujet est particulièrement tragique. Le *Journal d'Ève*, de par son thème et la façon dont il est traité, est un divertissement aux dépens des messieurs et de la morale cléricale et n'implique pas d'émotion particulière. L'humour noir fait de *Lysistrata* un texte franchement comique, de même que, comme dans l'hypotexte grec, le langage familier plus que débridé³⁰. Qu'en est-il des deux autres monologues qui, eux, ne sont en rien comiques ? En dépit de ce qu'affirme Franca Rame dans le prologue de *Médée* – que malgré les centaines de fois où elle l'a récité ce texte toujours la « prend aux tripes » – ces textes de font pas « larmoyer » le spectateur. Il s'agit dans les deux cas d'une double réécriture, puisque les deux monologues sont au départ des textes médiévaux populaires de la Passion et de l'histoire de Médée, reproduits dans une langue idiolectale (un mélange de dialectes anciens) que la traduction française ne peut rendre. S'agissant de Marie, aujourd'hui, non seulement le décalage à un niveau de langage familier (sans doute pathétique pour un spectateur médiéval) entame quelque peu le tragique de la situation, mais encore, en langue originale, l'usage du dialecte ajoute une touche supplémentaire (forte) de distanciation. Il en est de même pour la figure de Médée. Le résultat est que, même si l'on est touché par ces deux monologues, le décalage linguistique gêne l'identification du spectateur au personnage et entrave l'effet de catharsis. Or c'est précisément ce que souhaite le couple, car la catharsis, apaisant le spectateur, annule l'effet réactif et réflexif que veut au contraire susciter leur théâtre³¹.

Contre-histoire ou histoire détournée, renversement des concepts de folie et de raison, coups de théâtre et distanciation par le comique ou par l'abaissement des niveaux de langue, tels sont les procédés par lesquels le couple d'auteurs-acteurs a toujours suivi pas à pas l'actualité politique et sociale et l'a reproduite sur scène. Les monologues de Franca Rame qui dénoncent et plaident la cause des femmes vont dans le sens du mouvement féministe mais sans tomber dans les dérives que les féministes n'ont pas toujours su éviter. Il convient donc de ne pas se méprendre sur la portée des textes en opérant une trop rapide assimilation : Franca Rame milite pour l'égalité entre l'homme et la femme dans l'optique d'un combat commun pour une société meilleure, non pas pour une guerre des sexes et un renversement

³⁰ Signalons néanmoins que le thème de Lysistrata fait apparition sur le mode sérieux dans une comédie récente du couple, mettant en scène Silvio Berlusconi, *L'anomalo bicefalo* (2004). Au début de la pièce le personnage féminin, une actrice, lit à titre d'essai devant un metteur en scène un extrait de *Lysistrata*. En fait il s'agit d'un passage entièrement écrit de la main de Fo, un plaidoyer contre la guerre à laquelle sont envoyés les jeunes gens : non plus la guerre du Péloponnèse mais les interventions européennes (italiennes) en Afghanistan.

³¹ Rappelons la formule très souvent citée, et réitérée à la fin du prologue de la dernière comédie publiée, *L'anomalo bicefalo*, avec cette fois une attribution à Molière : « Molière disait : “Je n'aime pas la tragédie parce qu'avec le drame, le désespoir, l'angoisse, on obtient à la fin un effet libérateur de catharsis : les larmes coulent et, roulant sur le visage, elles effacent tous les ferments de la raison, alors qu'avec la satire, par le rire, on ouvre grand la bouche, mais en même temps le cerveau aussi s'ouvre tout grand et les clous de la raison s'enfoncent au fond du crâne et n'en sortent plus”. » (Milano, Fabbri, 2006, p. 10).

des hiérarchies. Le *Journal d'Ève* est un joyeux divertissement, ce n'est en aucun cas un pamphlet féministe.