

Dario Fo est mort à quatre-vingt-dix ans le 13 octobre 2016, le jour même où le prix Nobel de littérature était attribué à Bob Dylan. Il avait reçu lui-même le prix Nobel en 1997 et les réactions du monde littéraire avaient été aussi mitigées que pour le poète américain :

« dans de nombreux milieux littéraires et universitaires italiens – écrit l'historien du théâtre Ferdinando Taviani – l'ascension de Fo au Nobel fit l'effet d'une gifle. On disait « C'est un bouffon génial, peut-être un jongleur moderne, mais qu'a-t-il à voir avec la littérature ? ». Et encore : « Les œuvres de Fo n'ont de sens que quand c'est lui qui les joue. Elles ne sont pas faites pour être lues.[1] »

Cette réaction donnait une part de la vérité : Dario Fo était un acteur incomparable et quiconque l'avait vu sur scène interpréter un des personnages de ses innombrables textes théâtraux avait du mal à imaginer que quelqu'un d'autre puisse les jouer à sa place, avec autant de force et de virtuosité. Pourtant, ses pièces ont été jouées dans le monde entier avec succès au point qu'il est, avec Goldoni et Pirandello, l'auteur italien le plus joué dans le monde. La meilleure spécialiste française de Dario Fo, Laetitia Dumont Lewi, a parlé de lui comme d'un « homme-théâtre [...] qui maîtrise tous les éléments de ses spectacles : texte, jeu, mise en scène, décor, costumes[2]. »

Les attendus du jury du prix Nobel méritent qu'on y revienne ; ils justifient l'attribution du prix à Dario Fo parce qu'il a « dans la tradition des jongleurs, fustigé le pouvoir et restauré la dignité des humiliés » et citent nommément deux des pièces les plus politiques de l'auteur-acteur : *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970) et *Mystère bouffe* (1969). Ces pièces et ces dates désignent une « saison » de l'histoire d'Italie qu'on a trop souvent tendance à nommer « les années de plomb » alors même que chacune des étapes et des luttes qui se sont déroulées alors a connu des dénominations particulières, insistant sur tel ou tel aspect : « le mai rampant » des étudiants et ses liens avec la forte mobilisation ouvrière de « l'automne chaud » en 1969 ; l'époque de la « stratégie de la tension » qui s'ouvre avec les attentats meurtriers de la Banque de l'agriculture de Milan, le 12 décembre 1969, et sera suivie de beaucoup d'autres (ces massacres qui, pour beaucoup, étaient des « massacres d'État ») ; la longue saison des « luttes », des « mouvements », des « révoltes » ; la sombre saison du « terrorisme » ou de la « lutte armée ». La dénomination « années de plomb » (qui vient du titre du film de Margarethe von Trotta : *Les Années de plomb - Die bleierne Zeit*, 1981) ne s'impose que rétrospectivement: elle tord le sens que von Trotta donnait au titre de son film et tend à ramener la logique d'ensemble de ces années à l'affrontement violent, voire au terrorisme. C'est à ce moment que Dario Fo et son épouse Franca Rame (1929-2013) coupent avec la façon dont ils vivaient le théâtre jusque là (et avec la façon dont ils vivaient tout court) pour fonder et animer des collectifs militants qui se considèrent comme des combattants du front culturel : Nuova Scena (automne 1968-automne 1969), Collettivo teatrale La Comune (automne 1969-automne 1973), La Comune di Dario Fo (décembre 1973-début des années 1980).

Quand débutent les années de contestation étudiante et ouvrière (dès 1967), Dario Fo et Franca Rame sont déjà des auteurs et surtout des acteurs célèbres. La Compagnie Fo-Rame, fondée en 1957, connaît de beaux succès avec des comédies déjantées et anticonformistes dans lesquelles Dario et Franca jouent toujours les rôles principaux : *Les Archanges ne jouent pas au flipper* (1959), *Il avait deux pistolets et les yeux noirs et blancs* (1960), *Qui vole un pied est heureux en amour* (1961). Leur expérience de télévision en 1962, comme présentateurs de l'émission de variétés *Canzonissima* va provoquer une première rupture : Dario et Franca font assez vite scandale avec les allusions politiques et

sociales qui émaillent les sketches burlesques qui introduisent les chansons. Après sept épisodes, la direction démocrate-chrétienne de la RAI leur demande de modifier un de leur sketch sur les accidents du travail. Les deux artistes refusent cette censure et préfèrent quitter la direction de l'émission juste avant leur passage à l'antenne. Cette démission provoque un scandale : à partir de cette date, Dario Fo et Franca Rame sont désormais connus dans toute l'Italie, comme des artistes « engagés » et quasiment communistes... Et ils ne seront de nouveau invités à la télévision publique que quinze ans plus tard (quand aura eu lieu la « distribution par lot » des chaînes de télévision : Rete 1 pour la Démocratie chrétienne, Rete 2 pour le parti socialiste italien, Rete 3 pour les communistes) pour une importante rétrospective théâtrale sur la 2 (qui provoquera d'ailleurs des polémiques diverses de la part du Vatican et des intellectuels catholiques). Les pièces de la compagnie Fo-Rame se font dès lors plus nettement politiques : dans *Isabelle, trois caravelles et un charlatan* (1963) l'histoire de Christophe Colomb est l'occasion d'allusions à l'Espagne de Franco et à l'Inquisition (qui n'est pas sans rappeler la censure italienne) qui frappe les hommes de théâtre ; en 1964, la corruption politique dans les travaux publics est mise en scène dans *Septième commandement : tu voleras un peu moins. Madame est bonne à jeter*, spectacle pour clowns de 1967, est une parodie de l'histoire récente des États-Unis. Franca Rame y interprète les différentes versions de la Dame du titre - allégorie des États-Unis - et Dario Fo joue à la fois le rôle de Monsieur Loyal et du clown principal du grand cirque américain.

Pendant l'été 1968, Dario et Franca décident d'une rupture : ils ne veulent plus jouer dans le circuit théâtral normal et décident de « devenir les jongleurs des exploités » (l'expression est de Franca Rame[3]). Ils fondent avec le groupe « Le théâtre d'Octobre », l'association Nuova Scena, « collectif militant » dont les initiatives théâtrales doivent « se mettre au service de la lutte des classes et des batailles socialistes »[4] : en lien avec l'association culturelle ARCI (liée au PCI), ce collectif va jouer dans des locaux alternatifs (en particulier dans les *Casa del Popolo*, les équivalents italiens des Bourses du Travail). Leur but, c'est de toucher ainsi un public populaire qui ne va pas habituellement dans les théâtres. Cette première expérience se termine par une crise avec le PCI. Dario Fo considère en effet que le PCI est « révisionniste ». *L'ouvrier connaît 300 mots, le patron mille, c'est pour ça qu'il est le patron* (1969) met en scène des ouvriers qui s'affairent pour transformer la bibliothèque d'une *Casa del popolo* en salle de billard mais, bien vite, les ouvrages qu'ils s'approprient à mettre au rebut sont l'occasion d'évoquer tour à tour des épisodes des procès de Prague, de la vie de Gramsci, la ballade de Michele Lu Lanza, syndicaliste tué par la mafia, la mort de Vladimir Maïakovski. Inutile de dire que cette double critique du stalinisme et des positions révisionnistes du PCI ne plaît que fort peu aux dirigeants communistes et Nuova scena se voit refuser la salle de spectacle de la Maison du peuple de Milan. Franca Rame, adhérente du PCI, rend sa carte. Le spectacle sera joué sous un chapiteau. Puis le collectif loue une ancienne usine désaffectée dans le quartier populaire de Porta Romana, à Milan. 1969 est aussi l'année où Dario Fo présente son premier spectacle en solo, *Mystère bouffe*, dont nous parlerons bientôt. La crise avec le PCI amène Dario, Franca et certains de leurs camarades à proposer, à l'été 1970, au collectif Nuova scena de quitter le réseau de l'ARCI ; ils sont en minorité, quittent Nuova scena et fondent, en octobre, un nouveau collectif, La Comune, qui se considère comme proche de ce qu'on nomme alors le Mouvement, sans prendre partie ouvertement pour l'une des composantes de l'extrême gauche et en se méfiant même des tentatives des groupes les plus importants (Lotta continua, Avanguardia operaia, Potere operaio) pour les 'utiliser'. La Comune met sur pied un réseau national : on ne peut assister aux représentations qu'en adhérant à l'un des quatre-vingt « cercles » qui existent dans toute l'Italie ; une collection de l'éditeur de Vérone Bertani publie les textes théâtraux, souvent accompagnés d'analyses politiques et

de documents. Ces précautions pour garantir l'indépendance du collectif n'empêchent pas un des groupes d'extrême gauche, Avanguardia operaia, de mettre à la porte Dario, Franca et quelques proches du couple en 1973. Les exclus fondent aussitôt le « collectif théâtral La Comune dirigé par Dario Fo » : si les pièces politiques continuent (et pratiquement ne cessent jamais tant que Dario Fo écrit et joue), le double principe de la création collective et de la non-division des tâches n'est plus affirmé ; Dario (et Franca) dirigent désormais ouvertement la Comune qui va occuper en 1974 la Palazzina Liberty où elle va rester jusqu'en 1984, au prix d'une longue bataille juridique avec la municipalité de Milan.

Dans leur livre sur le mouvement contestataire de 1968 à 1977, Nanni Balestrini et Primo Moroni estiment que La Comune de Dario Fo et Franca Rame a été pendant ces années-là « un organisme qui, en de nombreuses phases, a fonctionné comme un authentique grand 'média' d'interprétation-reproduction des luttes politiques diffuses[5] ». En effet, c'est bien un rôle politique que joue alors La Comune dans le cadre de la *controinformazione*, en dénonçant le « massacre d'État » de Milan en décembre 1969 et la responsabilité de l'État dans la « stratégie de la tension », mais aussi en se faisant l'écho des combats politiques nationaux et internationaux que mène alors le Mouvement. Ce combat politique implique des risques assumés vis-à-vis des groupes néo-fascistes et de la police ; en mars 1973, Franca Rame est enlevée et violée par des fascistes, dont on saura plus tard qu'ils ont été incités à l'action par de hauts gradés des carabinieri[6]. Les pièces d'intervention politiques se suivent, sont parfois reprises et modifiées en fonction de l'évolution de la situation politiques : sur le « massacre d'Etat » et la mort, le 15 décembre 1969, de l'anarchiste Giuseppe Pinelli alors qu'il était en garde à vue dans la préfecture de police de Milan, Dario Fo écrit *Mort accidentelle d'un anarchiste* (qui commence à être joué en décembre 1970 et sera suivi, sur le même thème, de *Poum, poum. Qui est-là ? La police*, décembre 1972) ; sur le mouvement d'auto-réduction contre la vie chère : *Faut pas payer !* (mai 1974) ; sur la Palestine : *Fedayin* (1972); sur le coup d'Etat au Chili: *Guerre du peuple au Chili* (1973); sur le féminisme et les luttes des femmes: *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) ; sur l'enlèvement et l'assassinat d'Aldo Moro: *Klaxon, trompettes... et pétarades* (1981). Parallèlement, le solo *Mystère bouffe*, grand texte qui revendique l'existence de longue durée d'une culture populaire continue à être joué, modifié et à susciter l'enthousiasme des spectateurs, en Italie et dans le monde. Les deux textes les plus importants de ce moment – *Mort accidentelle d'un anarchiste* et *Mystère bouffe* – ouvrent chacun une lignée que Dario Fo poursuit jusqu'à la fin de sa carrière : un théâtre d'intervention politique essentiellement comique, écrit en italien populaire ; des solos qui entendent mettre en évidence les leçons d'une histoire populaire, écrits dans une langue inventée et mêlée de « grommelot », pure technique verbale du métier d'acteur, dont le substrat est le dialecte lombard de son enfance. Dans la lignée de *Mort accidentelle* et des titres que nous avons déjà cités, viennent *Libérez Marino ! Marino est innocent !* (1998, sur l'affaire Sofri, accusé par le repentini Marino d'avoir fait assassiner le commissaire Calabresi que l'extrême gauche considérait comme le responsable de la mort de l'anarchiste Pinelli); les comédies contre Berlusconi (*Ubu bas*, 2002; *L'Anormal bicéphale*, 2003) ; des textes féministes très influencés par Franca Rame et parfois écrits par elle (*Une journée quelconque*, 1986 ; *Parlons femmes*, 1991; *Sexe ? Merci, c'est gentil à vous*, 1994). Dans la lignée de *Mystère bouffe*, le solo sur la révolution chinoise *Histoire du tigre*, 1978 ; *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985) ; *Johan Padan à la découverte de l'Amérique*, 1991 ; *Dario Fo joue Ruzzante*, 1993 ; *la Bible des rustres*, 1996) ; *François jongleur de Dieu*, 1999. Nous allons revenir un peu plus précisément sur les deux textes emblématiques de cette période, *Mystère bouffe* et *Mort accidentelle d'un anarchiste*.

Mystère bouffe fait référence à la fois aux mystères sacrés du Moyen-âge et au titre de la

Dario Fo. Un homme-théâtre, un militant

<https://www.contretemps.eu>

politique

redaction

pièce de Vladimir Maïakovski (1918) qui le commentait en disant « le mystère c'est ce que la révolution a de grand, le bouffe ce qu'elle a de drôle » ; c'est le texte (ou plutôt le recueil de textes, puisque le contenu de *Mystère bouffe* évolue au fil des représentations et des éditions[7]) qui se présente le plus clairement comme un véritable programme d'intervention culturelle : il (re)pose des questions fondamentales sur la langue, l'histoire, la religion du peuple ; je me contenterai ici de les mettre en évidence sans entrer dans la longue discussion qu'ils impliqueraient. La première édition en 1969 a pour sous-titre « Jonglerie en langue padane du XV^e siècle ». La définition de langue padane, fût-elle du XV^e siècle, disparaîtra quand la naissance de la Ligue du Nord donnera à cette référence « padane » une coloration réactionnaire ! De fait il s'agit d'un mélange linguistique de dialectes du Nord de l'Italie, avec une prédominance du lombard, la langue de jeunesse de Dario Fo, du côté du Lac Majeur ; elle est farcie d'inventions, de mots italiens contemporains « lombardisés » phonétiquement, de quelques emprunts à des textes anciens ; s'y mêle également des passages en « grommelot », façon de parler une langue imaginaire pour laisser une importance déterminante au jeu vocal et corporel, technique qui lui a probablement été apprise par Jacques Lecoq, qu'il a eu comme « maître » (mais un « maître » qui ne voulait pas créer de « petits épigones ») dans les années 1950. Un spectateur italien qui connaît un des dialectes septentrionaux arrive sans trop de peine à comprendre le texte et de toute façon chacun des sketches est introduit par Fo qui donne les indications nécessaires à la compréhension ; plus encore, la virtuosité corporelle et mimique est là pour donner le sens des répliques. Le sens global de l'opération ne saurait échapper : il s'agit d'un discours culturel visant à la réappropriation par le peuple (dont Dario Fo pense à l'époque qu'il est la « force motrice, le créateur de l'histoire universelle ») de sa propre histoire confisquée par les dominants, mais aussi de sa conception de la religion bien différente de celle de l'Église institutionnelle. La question de la langue employée est aussi à entendre en ce sens et se fait l'écho de la didascalie initiale du film de Luchino Visconti, *La terra trema* (1948) où l'on explique pourquoi les interprètes non professionnels du film ne parleront pas en italien : « ils ne connaissent d'autre langue que le sicilien pour exprimer rébellions, douleurs, espoirs. La langue italienne n'est pas en Sicile la langue des pauvres ».

La volonté d'intervenir dans la réalité est aussi à l'œuvre dans *Mort accidentelle d'un anarchiste*. Dans cette pièce, c'est bien de théâtre d'intervention politique qu'il s'agit puisque les premières représentations ont lieu à partir de décembre 1970, au moment même où se déroule le procès intenté par le commissaire Calabresi au directeur en titre du journal militant *Lotta continua*. Calabresi y était systématiquement présenté comme le responsable de la mort de Pinelli, cheminot anarchiste arrêté après l'attentat meurtrier de la banque de l'agriculture de Milan et qui trouva la mort en tombant du bureau du commissaire. L'extrême gauche (puis, plus tardivement, une bonne partie de l'opinion démocratique italienne) était persuadée que l'attentat avait été perpétré par des fascistes (ce qui fut démontré par la suite) et que Pinelli avait été tué par la police. Une des raisons des attaques très violentes contre Calabresi consistait à amener le commissaire à porter plainte pour diffamation de façon à ouvrir de nouveau, devant le tribunal, la question de la mort de Pinelli. Ce que j'écris ici est évidemment très sommaire et je renvoie au livre d'Adriano Sofri, *Les Ailes de plomb*[8].

Dario Fo joue le personnage d'un fou qui parvient à se faire prendre pour un juge envoyé pour faire le point avec la police sur la mort de l'anarchiste. La source formelle de l'intrigue est la pièce de Gogol *Le Révizor*, comme une réplique l'indique d'ailleurs clairement (« LE FOU - [...] Un juge supérieur ? Ils l'envoient exprès de Rome ? Ah, ce serait une sorte de « révizor »). Le révizor-juge provoque donc dans la préfecture de police des bouleversements

qui mettent en évidence le caractère fallacieux des allégations des policiers sur la mort de l'anarchiste. Le spectacle est pour bonne partie consacré à démontrer les contradictions des récits policiers. Dario Fo explique que les dialogues ont été conçus à partir de « documents authentiques » ; il est très probable qu'une série d'éléments viennent directement des séances du procès Calabresi contre Lotta continua qui sont parfois de vraies séquences comiques. Certains autres moments du plus haut comique ne sont pas assignables à des sources fiables et à des « documents authentiques » : mais Dario Fo n'allait pas se priver de provoquer le rire de son public en faisant état de la rumeur concernant une des chaussures de l'anarchiste qui serait restée dans la main d'un brigadier présente à l'interrogatoire et il en déduit plusieurs questions-hypothèses hilarantes : l'anarchiste avait-il trois pieds, un policier aurait-il réussi à lui enfiler la chaussure à un des étages du dessous, l'anarchiste portait-il des galoches ? Cette rumeur, peut-être mise en circulation par le policier lui-même, fut en tout cas signalée par le *Corriere della Sera*, le 17 décembre 1970 mais on n'en trouve aucune trace dans les actes judiciaires.

Ce sont ces moments farcesques et dénonciateurs qui restent dans la mémoire du public en démontrant la façon dont la police a cherché à instrumentaliser la mort de Pinelli en la liant à la seule piste alors suivie, celle de la responsabilité des anarchistes dans l'attentat contre la Banque de l'Agriculture de Milan, le 12 décembre 1969 ; mais ce sont aussi eux qui fondent une véritable vulgate du « cas Pinelli », au point que l'on tient encore souvent les critiques et les hypothèses avancées par la pièce sur le déroulement des faits qui amenèrent à la défenestration de Pinelli comme des vérités, alors même qu'elles ne sont que la synthèse de ce qu'on savait un ou deux ans après la mort de Pinelli ; des connaissances nouvelles, amenées en particulier par l'enquête ultérieure du juge D'Ambrosio, remettent en question certaines certitudes de la contre-information (les fenêtres ouvertes parce qu'il faisait chaud, l'heure d'appel de l'ambulance, les traces sur le cou de Pinelli).

Mais il y a un deuxième objectif politique de *Mort accidentelle* que Dario Fo indique comme étant la « vraie raison » du succès de la pièce : le discours sur la social-démocratie et ses larmes de crocodile, l'indignation qui s'apaise grâce au petit rot du scandale, le scandale comme catharsis libératrice du système^[9]. » Le cas de l'anarchiste défenestré n'est dès lors rien d'autre qu'une « occasion » pour démontrer la vraie nature de l'État au service de la bourgeoisie. La mort de l'anarchiste est l'un, parmi tant d'autres, des actes de répression, voire de représailles, menés par l'État contre la classe ouvrière et la Comune déclare qu'il faut donc voir, dans la mort de l'anarchiste, un « accident du travail » et, en aucun cas, un épisode extraordinaire : il ne s'agit donc pas de provoquer les larmes ou l'émotion, mais bien de rappeler « l'objectif révolutionnaire que le marxisme-léninisme nous a indiqué depuis longtemps^[10] » (pour qui l'aurait oublié : la construction du parti révolutionnaire et le renversement de l'État bourgeois^[11]).

Je voudrais pour finir analyser un indice sur l'attention minutieuse portée par Dario Fo au sens de son texte en fonction d'une situation politique déterminée, de son éventuelle évolution et de ses propres analyses politiques : cet indice c'est l'existence de trois fins différentes de *Mort accidentelle*. La première a été jouée deux fois, lors de l'avant-première (à Varese, le 5 décembre 1970) et de la première (à Milan, le 10 décembre 1970). Elle est ensuite remplacée par une autre fin que l'on trouve dans l'édition princeps de 1972 (Bertani, La Comune) puis dans toutes les éditions Einaudi qui se suivent de 1974 à 2000. Cependant, lors de la dernière édition de la pièce chez Einaudi, 2004, ce premier final est repris (avec quelques menues modifications qui ont leur importance) après qu'il eut été joué par la compagnie de Ferdinando Bruni et Elio de Capitani en 2002. Pourquoi cette

La version « classique » du final, celle qui est jouée pratiquement tout le temps et qui figure dans presque toutes les éditions est complètement liée au message révolutionnaire et 'anti-cathartique' que nous avons mis en évidence. Le fou sous la menace d'une bombe qu'il menace d'actionner se fait remettre les clés des menottes et le revolver dont on le menaçait :

Le fou ramasse les clés et le revolver.

Le fou. - [...] J'avais même un magnétophone et j'ai enregistré tout ce que vous avez dit depuis que je suis entré. (*il sort son magnétophone et le fait voir.*) Le voilà !

Le préfet. - Que voulez-vous en faire ?

Le fou. - Je repique les bandes une centaine de fois et je les envoie partout : partis, journaux, ministères, ah ! ah !... ça au moins, ce sera une bombe !

Le préfet. - Voyons, vous ne pouvez pas faire ça... Vous savez fort bien que nos déclarations ont toutes été faussées par vos provocations de faux juge !

Le fou. - Ce qu'on peut s'en foutre... L'important est que le scandale éclate... Nolumus aut velimus ! Et que le peuple italien, lui aussi, comme le peuple américain ou anglais, devienne moderne et social-démocrate, et puisse enfin s'écrier : « Nous sommes dans le fumier jusqu'au cou, c'est vrai. C'est justement pour ça que nous marchons la tête haute ![\[12\]](#) »

Le final des deux premières représentations était plus prolix : après cette déclaration le fou attachait les policiers à un porte-manteau et s'apprêtait à partir. A ce moment-là, la lumière s'éteignait, on entendait un cri et un bruit de chute. Quand la lumière se rallumait le fou n'était plus là et il fallait se rendre à l'évidence : il avait sauté par la fenêtre et était mort. Sans doute s'était-il suicidé. Et voilà que tout aussi soudainement qu'un homme lui ressemblant entrait dans la pièce. Les policiers doivent se rendre à l'évidence, cette fois-ci, c'est un vrai juge.

Le commissaire. Un juge pour une enquête?

Le préfet. Vous êtes un juge?

Le monsieur barbu. Oui. Qu'y a-t-il de si bouleversant? Juge du conseil supérieur; je m'appelle Antonio Garassinti et je suis ici pour rouvrir une enquête sur la mort de l'anarchiste... Ça vous ennuie que nous commençons tout de suite?

(Il s'assoit et sort de son sac un tas de dossiers)

(Les quatre policiers tombent assis par terre, entraînant dans leur chute le portemanteau auquel ils continuent à rester accrochés).

Le chœur. Oui oui, commençons tout de suite![\[13\]](#)

Dans cette version, le fou est jeté par la fenêtre, comme Pinelli l'a peut-être été ; d'une certaine façon, le texte revient sur le cas de l'anarchiste, on entend un homme qui crie « au secours », qui existe en tant qu'être humain entraîné dans une mort injuste et le « raptus d'obscurité [14] » qu'évoquent en chœur le commissaire et le préfet pour expliquer « ce geste fou » reprend en miroir le « raptus » qui, dans la terminologie policière et judiciaire, avait tenté d'expliquer la mort de Pinelli. Par ailleurs, avec l'entrée du juge barbu, on récupère l'hypothèse d'une enquête qui pourrait s'ouvrir et faire la lumière sur les circonstances de la mort. Ne seraient-ce pas à la fois la récupération d'un double de Pinelli (qui, rappelons-le n'est qu'une « occasion » pour construire un discours de dénonciation du capitalisme) et la mise en place d'une possible lecture optimiste de la fin que Dario Fo a voulu éviter en effectuant sa coupe ? Cela me paraît probable, car, dans sa première version, la scène pouvait aller dans l'autre sens, vers une interprétation « émue » et « réformiste » qui était alors totalement inconcevable dans la logique révolutionnaire de l'ensemble de la pièce.

Un élément supplémentaire qui va dans ce sens est la façon dont, lors de la reprise de ce final dans l'édition de 2004, les toutes dernières répliques ont été légèrement modifiées et ces petites différences font sens : le mot *enquête* est répété quatre fois (au lieu de trois), le mot *juge* l'est aussi quatre fois (au lieu de trois) et le nom propre du juge (« Ah, je ne me suis pas présenté. Je m'appelle Garassinti, Antonio Garassinti, Antonio Marco Maria Garassinti ») prend de plus en plus d'espace au fur et à mesure qu'il est répété (trois fois, au lieu d'une seule). Il y aura vraiment une enquête avec un vrai juge qui décline son identité. On remarque que les policiers qui reprenaient positivement en écho la proposition du juge restent désormais muets. Il me semble que la conjoncture politique, une fois de plus, permet de donner sens à ces modifications : on n'est plus dans l'opposition entre réforme et révolution ; on est dans l'aspiration à la justice. Les temps ont changé. Dario Fo et le final de *Mort accidentelle d'un anarchiste* aussi.

Notes

[1] Ferdinando TAVIANI , *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza* , 2e éd., Rome, Officina, 2010, p. 7.

[2] Laetitia Dumont-Lewi, *Portraits de l'histrion en auteur. Dario Fo ou les représentations d'un homme-théâtre*, Thèse Paris Ouest, Nanterre -La Défense, novembre 2014, p. 19. Cette thèse va devenir bientôt un livre important sur l'œuvre-vie de Dario Fo.

[3] « Testimonianza di Franca Rame », in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1975, p. VIII.

[4] « Nuova Scena: appunti su un'esperienza » [[« notes sur une expérience »](#), texte sans doute rédigé par Dario FO].

[5] Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'Orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, [La horde d'or. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle], chapitre : *La communication, la culture, les intellectuels* , Milan, Feltrinelli, 1988, 1997, 2003.

[6] Dans son discours pour le prix Nobel, Dario Fo rappelle ces moments difficiles : « Nous avons supporté les vexations, les charges de la police, les insultes des bienpensants et les

violences. Et surtout c'est elle, Franca, qui a subi la plus atroce des agressions ». On trouve les documents sur l'agression dont Franca a été victime [dans le site où elle a publié les archives de deux vies de travail théâtral et politique.](#)

[7] Première mise en scène à l'automne 1969 ; 1^{ère} édition, Nuova scena, 1969 ; édition La Comune, Bertani, 1974 ; Einaudi, 1977 ; Einaudi, « Millenni », 2000. Il y a des variantes dans les textes, dans la façon de les présenter, dans leur mise en ordre ; c'est un recueil en perpétuelle évolution.

[8] Adriano Sofri, *La Notte che Pinelli*, Sellerio, 2009 ; édition française : *Les Ailes de plomb*, préface de M. Rueff et J.-C. Zancarini, traduction de Ph. Audegean et J.-C. Zancarini, Verdier, 2010.

[9] Prologue de *Morte accidentale...*, ed. Millenni, 2000, p. 546-547.

[10] Les citations qui précèdent sont traduites de l'introduction de l'édition 1972 de *Morte accidentale* (Bertani, La Comune, 1972).

[11] Page de couverture du 2^e volume de *Compagni senza censura*, Gabriele Mazzotta editore, 1973 : « le travail culturel mené [par La Comune] prend sa place dans le mouvement politique d'ensemble qui a pour objectif tactique la construction du Parti et pour objectif stratégique le renversement de l'État bourgeois. »

[12] Traduction de Valeria Tasca.

[13] Je traduis le tapuscrit de 1970.

[14] Le commissaire et le préfet : [...] Je crois que dans ce cas aussi, ce geste fou est à imputer à un « raptus d'obscurité », ce qui signifie que le fou a été épouvanté par cette obscurité imprévue, la seule source de lumière, quoique faible, venait de la fenêtre et c'est vers la fenêtre qu'il s'est jeté comme un papillon de nuit devenu fou. Et il est tombé.