



Agôn
Points de vue | 2010

Klaxon, trompettes... et pétarades de Dario Fo

Entretien réalisé par Laetitia Dumont-Lewi

Marc Prin et Laetitia Dumont-Lewi



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/1382>

DOI : [10.4000/agon.1382](https://doi.org/10.4000/agon.1382)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Marc Prin et Laetitia Dumont-Lewi, « *Klaxon, trompettes... et pétarades* de Dario Fo », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 07 décembre 2010, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1382>

Ce document a été généré automatiquement le 19 juin 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Klaxon, trompettes... et pétarades de Dario Fo

Entretien réalisé par Laetitia Dumont-Lewi

Marc Prin et Laetitia Dumont-Lewi

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé au Théâtre Nanterre-Amandiers, le 5 décembre 2010

Spectacle présenté au Théâtre Nanterre-Amandiers, du 18 novembre au 18 décembre 2010.

Marc Prin, comédien formé au conservatoire régional d'art dramatique de Lille, puis grâce à de nombreux stages, notamment avec Mario Gonzalez, Jean-Claude Fall, Christian Rist, Jean-Pierre Vincent ou encore Jean-Louis Martin Barbaz. Après un parcours de comédien au théâtre et au cinéma, son parcours de metteur en scène commence avec *La Visite*, parcours déambulatoire autour des œuvres du plasticien Bernar Venet. En collaboration avec Anne Dupuis, il monte ensuite *L'Escabeau*, d'après *L'Augmentation* de Georges Pérec, à L'Apostrophe, Scène Nationale du Val d'Oise, avant de s'attaquer à *Sœur Béatrice* de Maurice Maeterlinck, lecture-spectacle présentée au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris en 2006.

Il met en scène *Klaxon, trompettes... et pétarades* au Théâtre Nanterre-Amandiers, dont il signe aussi la scénographie et les costumes. Jamais jouée en France jusqu'à présent, cette comédie de Dario Fo a été créée au début des années 1980 avec l'auteur et son épouse Franca Rame dans les rôles principaux, la pièce repose sur un jeu de sosies : victime d'un accident qui le défigure, Gianni Agnelli, à la suite d'une méprise, se fait reconstruire le visage à l'image de l'un de ses ouvriers.

Klaxon, trompettes...et pétarades

Photographie : Victor Tonelli

Laetitia DUMONT-LEWI. Qu'est-ce qui t'a amené à choisir cette pièce de Dario Fo ?

Marc PRIN. Je sors de la mise en scène d'une pièce de Maeterlinck, *Sœur Béatrice*, que j'avais créée au Centre Wallonie-Bruxelles, et j'avais l'espoir que ça puisse se monter à Nanterre. Mais *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, une histoire d'extase, de femme mystique, ce n'était peut-être pas le bon texte au bon endroit. J'hésitais avec deux textes, tous deux en rapport avec l'Italie : ce texte de Dario Fo, que je connaissais, et un texte d'un auteur belge, René Kalisky, qui traite des derniers jours de Mussolini. C'est un texte magnifique que je ne désespère pas un jour d'attraper, qui raconte le rituel d'un groupe de Romains qui, chaque année, se rejouent par nostalgie les derniers jours de Mussolini et de sa maîtresse, Claretta Petacci. Le texte avait été monté par Vitez et n'a pas été remonté depuis. En y réfléchissant, j'ai proposé au directeur du théâtre, Jean-Louis Martinelli, ce texte de Dario Fo, et à la lecture ça lui a tout de suite plu.

Je suis tombé dessus d'abord parce que j'ai toujours été, je ne sais pas pourquoi, fasciné par l'enlèvement d'Aldo Moro. Et je cherchais aussi un texte qui ait trait aux enlèvements, aux séquestrations de patrons, qui sont en recrudescence actuellement en France. Je pense aux séquestrations de patrons qui ont eu lieu à Clairoux, à la bagarre qui a opposé les salariés de Continental à leurs dirigeants, et plus globalement aux pouvoirs publics, puisqu'ils ont mis à sac la préfecture de Compiègne. Je suis tombé sur le répertoire des pièces de Dario Fo, et j'ai lu les quelques lignes qui résumaient cette histoire. J'ai téléphoné aux éditions Dramaturgie, j'ai eu José Guinot, je l'ai rencontré et il m'a proposé ce texte tapuscrit, qui n'a pas été édité, traduit par Marie-France Sidet. Et pour moi c'était un peu comme une évidence même si à la lecture je l'ai trouvé beaucoup trop dense, beaucoup trop référencé, parfois un peu daté.

L'adaptation : couper mais garder le contexte

L.D-L. Justement, la pièce est très fortement ancrée dans l'actualité politique de l'époque de création. Ton spectacle est une adaptation : quels sont les éléments qu'il a fallu modifier pour la jouer en France aujourd'hui ?

M.P. Il y avait deux solutions : soit je gardais le contexte, celui de la fin des années de plomb, ou alors, j'adaptais à notre époque, en changeant les personnages. Donc prendre un autre patron, puisque ça parle d'Agnelli... La question s'est même posée : est-ce que j'adapte à l'Italie d'aujourd'hui ou à la France d'aujourd'hui ? J'aurais très bien pu faire ou l'un ou l'autre. Quand j'ai rencontré Dario Fo, il m'a donné carte blanche, il m'a dit « Tu peux tagliare, tagliare ». Il m'a dit qu'on pouvait très bien changer le personnage d'Agnelli et le transformer en Berlusconi. Pour lui, c'était évident, mais pas tant pour moi, parce que Berlusconi n'est pas un homme politique, ce n'est pas vraiment un homme du pouvoir économique, c'est plus un homme qui a su manœuvrer, manipuler, et nager comme un poisson dans l'eau dans les médias, alors qu'Agnelli, c'est avant tout un patron.

Et puis si on adaptait à aujourd'hui, j'avais tout de suite l'impression qu'on n'avait plus de recul, plus de distance. Adapter à l'actualité, ça coupe la distance qui est nécessaire, je pense, à l'universalité de la pièce. En restant dans les années 1980, en gardant Agnelli, on peut ouvrir l'imaginaire du spectateur, et le spectateur peut très bien imaginer Berlusconi, il peut imaginer Sarkozy, des hommes de pouvoir, mais c'est plus intéressant de lui laisser la main libre, plutôt que de lui donner la solution, la becquée.

J'ai donc préféré rester sur les années 80, rester sur la personnalité d'Agnelli. Il a fallu quand même faire un travail d'adaptation dans le texte, c'est-à-dire enlever les noms trop référencés, par exemple Andreotti ou Cossiga. Les seules références qu'on a gardées, c'est les brigades rouges, Agnelli et Aldo Moro.

Donc il est quand même nécessaire, dans le programme qu'on va distribuer aux spectateurs, de faire un point sur l'Italie de ces années-là, parce que sinon, ils ne vont pas comprendre, Aldo Moro, personne ne connaît aujourd'hui.

L.D-L. Tu considères que ton spectacle a besoin d'un accompagnement explicatif pour pouvoir être apprécié ?

M.P. Je pense qu'il est nécessaire de faire un point, pas forcément de raconter toute l'histoire de l'Italie, ce n'est pas du tout ce qu'on fait, mais plutôt d'accompagner le spectateur à l'aide de documents. Par exemple, dans l'avant programme, il y aura une lettre d'Aldo Moro, la dernière, écrite à l'intention de la démocratie chrétienne, un extrait de l'interview de Dario Fo, et puis, aussi paradoxal que ça puisse paraître, il y aura un petit mot de Pasolini. Donc ça parle des brigades rouges, des années de plomb, mais sans expliquer aux spectateurs, ce n'est pas pédagogique. C'est au spectateur, après, de faire son chemin là-dedans, mais il n'y a pas un déroulé, il n'y a pas un index.

Recherches préparatoires : l'Italie et la lutte des classes

L.D-L. Tu as dû faire beaucoup de recherches préparatoires. Comment as-tu préparé ton travail en amont ?

M.P. Ça fait deux ans que je travaille sur ce spectacle. J'ai commencé par lire tout ce que je pouvais de Dario Fo, par beaucoup me documenter sur l'Italie de ces années-là. Je suis passé surtout par le biais du cinéma : deux films italiens sur trois parlent de ces années-là, donc je n'ai pas trop de problèmes pour me renseigner. J'ai pu me documenter aussi grâce à l'Institut culturel italien, et je me suis mis à apprendre l'italien pour ça. Je ne suis pas un bon élève, mais je parle suffisamment pour pouvoir lire et comprendre. Et puis l'idée était aussi de rencontrer Dario Fo, c'était mon obsession, de le voir et de lui parler de ce projet, de l'opportunité de monter ce texte-là aujourd'hui. Est-ce qu'on peut encore parler d'Agnelli aujourd'hui ? Est-ce qu'on peut encore parler de la figure du patron aujourd'hui ? Est-ce qu'en parlant de terrorisme aujourd'hui il ne peut pas y avoir un hiatus entre le terrorisme des fondamentalistes et le terrorisme idéologique des brigades rouges ? Est-ce qu'on peut parler de tout ça aujourd'hui ?

J'ai travaillé aussi conjointement avec un dramaturge, Julien Dieudonné. On s'est réparti le travail de la façon suivante : pour lui la partie théorique sur la farce, et pour moi la partie artistique, évidemment, et aussi tout ce qui est historique. J'ai vu tous les films que j'ai pu sur Aldo Moro et sur l'Italie des années 1970 à 90. Je suis allé jusqu'à avoir envie d'aller à Turin, pour me rendre compte. C'est peut-être idiot, mais j'avais envie de voir là où se passe la pièce. Alors je suis allé à Porta Susa parce que l'accident de la pièce a lieu à Porta Susa, je suis allé au Lingotto, parce que le Lingotto, c'est la Fiat, j'ai voulu visiter la Fiat, j'ai visité la pinacothèque...

Et comme pendant à ça, j'ai lu aussi des textes qui font référence aux thématiques abordées par Dario Fo dans sa pièce, à savoir la lutte des classes aujourd'hui. J'ai donc lu, sur ces aspects politiques, notamment le livre de François Ruffin sur la guerre des classes. C'est rigolo de penser que, dans les manifestations, j'ai vu que les inscriptions Lutte des classes réapparaissent, c'est-à-dire que maintenant il y a des autocollants Je lutte des classes, je trouve ça assez émouvant. Je pensais que c'était quelque chose qui était totalement amené à disparaître – je crois que c'est François Mitterrand le premier qui en France a déclaré que la lutte des classes était terminée ; Michel Rocard, encore, à l'université d'été du Medef a dit « La lutte des classes ça ne veut plus rien dire maintenant, il n'y a plus de fossé », mais l'actualité nous prouve le contraire.

Scène de *Klaxon, trompettes... et pétarades*

Photographie : Victor Tonelli

Clowns épiques

L.D-L. Tu définis très justement, dans ton dossier pédagogique, le théâtre de Dario Fo comme un théâtre d'intervention, un théâtre de l'acteur et un théâtre d'héritiers. Quelle est ta propre position artistique, en tant que metteur en scène et scénographe, si on considère ces trois axes ?

M.P. Par rapport à l'intervention, d'abord, on ne peut plus jouer ce texte-là comme il a été joué en 1981 par Dario Fo : il le joue devant des spectateurs acquis à sa cause, qui, lorsque Fo raconte qu'Agnelli s'est retrouvé devant la chaîne de montage, qu'il s'est pris du 220 dans le cul, comme il est dit dans le texte, se lèvent pour applaudir, parce qu'il y a une sorte de catharsis qui s'opère, chacun se reconnaît. Il y avait une espèce de complaisance qu'ici il n'y a plus parce qu'on joue dans un théâtre national. Donc même si je trouve que le propos est toujours d'actualité, l'intervention ne peut plus avoir la même forme. Mais au niveau de la représentation, on est tout de même parfois dans une forme de jeu épique, parce que le texte y invite : il y a des arrêts, où on invite le spectateur à sortir du jeu, pour faire des mises au point. Ça permet aussi de ne pas se laisser aller, de ne pas s'écouter et de ne pas laisser le train partir : ce que je dis souvent aux acteurs quand on travaille en répétitions, c'est qu'il faut emballer la machine, mais qu'il ne faut jamais oublier le spectateur, c'est-à-dire qu'il faut vraiment, depuis le train dans lequel on se trouve, s'arrêter, ouvrir la fenêtre et regarder si on est bien en prise directe avec le spectateur pour ne pas oublier que c'est pour lui qu'on travaille. Voilà, il y a quelque chose du jeu épique.

Maintenant, sur la question du théâtre de l'acteur, quand j'ai réfléchi à cette distribution-là, je l'ai vraiment prise comme un cadeau fait aux acteurs. J'ai choisi des acteurs qui, comme moi, sont tous issus d'une formation dans laquelle ils ont abordé le clown. J'avais envie d'avoir des personnalités qui soient rouées au jeu clownesque. Moi-même j'ai travaillé le clown très longtemps, avec Mario Gonzalez, au Cirque

d'hiver ; Gilles Ostrowsky, qui joue Antonio, a une compagnie, la Compagnie Octavio, qui fait beaucoup de travail de clown...

Et c'est aussi un théâtre de l'acteur parce que Dario Fo, quand il a écrit l'histoire d'Antonio et de Rosa, il a pensé à lui et à Franca, c'est une pièce pour deux acteurs, telle que lui l'a travaillée. Maintenant, nous, on estime que les autres personnages doivent exister autour, on fait en sorte qu'il y ait un équilibre. D'ailleurs tous les acteurs sont en jeu à tous les moments, tous les acteurs ont plusieurs personnages à défendre, même les deux héros : Rosa, par exemple, doit aussi jouer un petit policier masqué. L'idée, c'est donc de mettre tout le monde en jeu. Et je pousse la logique du théâtre de l'acteur un peu plus loin, jusqu'à permettre au spectateur de voir l'acteur dans sa respiration, dans sa concentration, dans sa mue lorsqu'il change de costume. Dans le dispositif qu'on a imaginé, tout est à vue, on est sur une demi-piste de cirque et les coulisses sont à vue. Valeria Tasca dit que c'est un théâtre sans coulisses ni miracles : effectivement il n'y a pas de coulisses, et s'il y a des miracles, ils sont à vue. S'il y a un miracle, c'est l'incarnation, c'est que le spectateur marche à ce sort dramatique qui est réservé aux personnages.

Pour ce qui est des héritages, on est dans le jeu masqué aussi, par exemple, même si ce ne sont pas vraiment des masques de commedia. Ce ne sont pas des nez de clowns non plus, ce sont des sortes de demi-masques en silicone, en tout cas pour la première partie qui se déroule à l'hôpital où on opère des transplantations de visages. On est parti aussi du principe que, dans la pièce, les personnages du pouvoir sont tous des figures plus ou moins masquées, et que ces masques révèlent les personnages tels qu'ils sont vraiment plus qu'ils ne les cachent. Quand je pense à Berlusconi qui a subi des opérations de chirurgie esthétique, qui est botoxé à n'en plus finir, je trouve que son opération crée un masque sur lui qui le révèle, ce masque dit des choses sur lui. Plus ça va, plus je trouve qu'il ressemble à Mussolini, physiquement.

Là où on peut parler de la tradition aussi, c'est sur la force et la violence de la farce, puisqu'on reproduit un schéma ancestral, celui du rapport maître/valet, ici patron/ouvrier. Donc on est dans la tradition de l'enfarcissage du patron, sauf que Dario Fo est plus malin que ça, parce que sinon ce ne serait qu'un auteur marxiste et ce n'est pas intéressant, il farcit aussi la figure de l'ouvrier, pas seulement celle du patron, sinon ça ne serait qu'une pièce engagée, et je trouve que ça va plus loin.

Mes références sont aussi cinématographiques, par exemple pour le personnage de Rosa. Rosa est emblématique, plus encore que le personnage masculin. *Klaxon* est une pièce sur la femme, c'est la victoire de la femme, et on sent le discours de Franca Rame derrière. L'ouvrier machiste en prend plein la tronche, et la femme veut récupérer son bonhomme, elle veut l'avoir pour lui, lui faire à manger, elle veut laver ses chemises sales, elle veut retrouver sa place, et en même temps elle lui fait payer quand il la trompe, parce qu'il la trompe avec la jeune militante d'extrême gauche qui tombe amoureuse d'un ouvrier parce que c'est romantique, qu'elle a envie de se tremper un peu les mains dans le cambouis, et puis en même temps il la trompe avec une déléguée syndicale parce que c'est comme ça. On pense à des personnages un peu hauts en couleurs, aux personnages de Penelope Cruz, par exemple dans *Volver*, et évidemment, et c'est une référence d'Almodovar dans son film, à Anna Magnani. Une Magnani mâtinée de Jacqueline Maillan, parce qu'on est dans la comédie, et c'est du théâtre de vaudeville aussi. Et le côté vaudevillesque, c'est bien, parce que c'est du

théâtre bourgeois, mais aussi très populaire, donc c'est une manière d'attraper un public, qui ne va pas forcément très souvent au théâtre. On s'est aperçu, à Nanterre, que beaucoup de comités d'entreprise avaient réservé pour ce spectacle-là, des CE qui ne venaient pas au théâtre depuis un petit moment.

Klaxon, trompettes... et pétarades de Dario Fo



Photographie : Victor Tonelli

C'est le bordel

M.P. L'inspiration me vient aussi beaucoup d'images, et c'est pour ça que ça me va bien que ce ne soit pas un théâtre de texte : on est dans un théâtre de situations, où les situations doivent être folles, où l'acteur doit se dépatouiller de situations les plus incongrues. Le voir à l'œuvre, c'est aussi une mise en abyme où on voit le travailleur à l'œuvre. Sur toute la scénographie, les portants sont à vue, un peu comme dans les mines. Chez nous, dans le Nord, les mineurs décrochent leurs vêtements, se mettent en tenue de mineurs, tous les vêtements sont ensuite suspendus sur des cintres en l'air, et quand on rentre dans une salle comme ça on voit le travailleur. Ce qui m'intéresse, c'est de voir l'acteur ouvrier, l'acteur travailleur, pour être le plus honnête possible aussi avec le spectateur. On s'aperçoit même, dans l'opération de la mise en scène, qu'à la fin il y a une anarchie sur le plateau, tout est cul par-dessus tête, les acteurs sont vidés, les costumes apparaissent sur le sol, les éléments qui ont joué sont à vue mais un peu en vrac, en désordre, on est sur un chantier, c'est le bordel. C'est quelque chose qui nous est apparu il n'y a pas longtemps en répétition, on n'y avait pas pensé avant, mais à la fin, c'est vrai que tout est en vrac et c'est intéressant, ça participe à l'ensemble. Et c'est intéressant de voir ce chantier-là, l'opération a eu lieu à cœur ouvert, et on voit les poubelles. Par exemple, il y a une sculpture d'Agnelli qui est omniprésente au tout début du spectacle, elle se situe à deux mètres du sol, elle a un diamètre d'un mètre, c'est quelque chose de monumental, on s'est inspirés de Brancusi et du futurisme italien, pour le sculpteur en tout cas, pour travailler à une représentation d'Agnelli. Cette tête de métal ne joue plus dans la deuxième partie, elle est déposée en coulisses, à vue, derrière, comme si elle était déposée au bord du trottoir : il y a une espèce de déchetterie. Et même si le

texte dit aussi d'autres choses sur le capital, sur le pouvoir, c'est intéressant qu'à la fin, au niveau de la scénographie, on s'aperçoit qu'on est dans une sorte de bordel.

INDEX

Mots-clés : Fo (Dario), Prin (Marc), politique, actualité, théâtre italien, clown, épique