



De Ubu Bas à L'anomalo bicefalo. Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. De Ubu Bas à L'anomalo bicefalo. Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène. Chroniques italiennes, Département d'études italiennes et roumaines, Université Sorbonne Nouvelle, 2011. hal-01679063

HAL Id: hal-01679063

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01679063>

Submitted on 9 Jan 2018

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.

**De *Ubu Bas* à *L'anomalo bicefalo*.
Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène**

Brigitte Urbani

Préambule

Dernière comédie publiée à ce jour¹, *L'anomalo bicefalo* représente sans doute l'aboutissement du chemin parcouru par Dario Fo et Franca Rame depuis le début de leur carrière. Thématiques, jeux de scène, expédients techniques, mais aussi obstacles rencontrés... c'est un bouquet (que l'on espère non final) qu'offre aux spectateurs et aux lecteurs fidèles ce magistral duo entre deux acteurs dont le génie inventif, l'audace et la virtuosité ne peuvent que susciter l'admiration. En effet, totalisant cent cinquante ans à eux deux – comme ils se sont plu à le rappeler sur scène au public² –, ils mettent en œuvre toute la maturité de leur talent et la force d'un engagement dont la valeur a été internationalement reconnue par l'attribution du prix Nobel en 1997, dans ce « dramma sarcastico » sans pareil.

Pour une meilleure appréciation de cette pièce et de celle qui l'a précédée, *Ubu Roi-Ubu Bas*, sans doute n'est-il pas inutile de rappeler à grands traits quelles furent les grandes étapes de la carrière du couple. On se rappelle que, parti de sketches satiriques, Dario Fo passe à de courtes pièces burlesques, puis à un genre de comédie loufoque qui n'est pas encore à proprement parler politique, mais où sont dénoncées les irrégularités et les complicités de l'Italie d'alors. Les années 1963-1967 sont une nouvelle étape avec passage à la satire historico-politique, et marquent une nette évolution vers un engagement délibéré. En 1968 le couple rompt avec le théâtre bourgeois et le public conservateur, au profit d'un théâtre lié aux luttes ouvrières et étudiantes, dont le but est un véritable programme politique : c'est l'époque de l' "Associazione Nuova Scena", puis celle du collectif "La Comune", au cours desquelles naissent *Mistero buffo* et *Morte accidentale d'un anarchico*. Déboires, déceptions, graves ennuis débouchent, à la Palazzina Liberty, sur une nouvelle étape, celle de l'autonomie vis-à-vis de tout mouvement politique organisé, étape marquée par *Non si paga Non si paga* et les premières affirmations de Franca Rame comme « giullaressa », une étape qui s'achève avec le retour à la télévision et au circuit théâtral officiel. Au cours des années 1980-1992, en syntonie avec un contexte politico-social beaucoup moins mouvementé, les thématiques abordées par le couple sont moins délibérément politico-militantes, l'engagement s'effectue davantage sur un plan humain et social.

Ceci jusqu'en 1992. Avec l'opération "Mani pulite", puis, au tout début des années 2000, le retour de Berlusconi au pouvoir – en deux mots avec les multiples faits et scandales qui mettent internationalement l'Italie au pilori – Dario Fo et Franca Rame se sentent dans l'obligation de reprendre pleinement leur rôle d'intellectuels engagés et de dénoncer, conservant l'expédient du grotesque et de l'absurde, les faits incroyables dont la presse se fait quotidiennement l'écho. C'est d'abord, en contrepoint à "Mani pulite", la formidable « giullarata » de Franca Rame dans *Settimo : ruba un po' meno n°2* (1992-93), puis, parallèlement à l'accession de Berlusconi à la Présidence du Conseil, une série de spectacles sur celui qui, à l'heure où nous écrivons, gouverne encore l'Italie. La « descente sur le

¹ Nous n'englobons pas sous cette appellation les essais et conférences spectacles tels que *La vera storia di Ravenna, Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano, L'apocalisse rimandata* etc.

² Dans la pièce, Franca rappelle que Dario et elle vont fêter leurs cinquante ans de mariage (p. 36).

terrain »³ puis la montée de Berlusconi au pouvoir donnèrent lieu à ce qui fut appelé, au niveau national et international, « l'anomalie italienne »⁴, et marquèrent le début de la spectacularisation de la vie politique. Dans ce contexte Dario Fo et Franca Rame ne pouvaient manquer de « descendre sur le terrain » eux aussi.

Depuis les années 70 le théâtre de Fo suit deux schémas de base : la « giullarata », composée d'un ou plusieurs monologues (sur le modèle de *Mistero buffo* ou de *Storia della tigre*), et la comédie grotesque sur le modèle de *Settimo : ruba un po' meno* (n°1). Ce sont ces deux mêmes schémas que le couple reprend pour mettre en scène l'actuel "premier". En 2001 Dario Fo et Franca Rame proposent les monologues *Il grande bugiardo. L'irresistibile ascesa di un inarrivabile bateleur* et *Ubu Roi-Ubu Bas* ; en 2002 est à l'affiche *Da Tangentopoli all'irresistibile ascesa di Ubu Bas* ; en 2003, ils passent du monologue à la comédie avec *L'anomalo bicefalo*. On sait que leurs textes sont par excellence "mobiles", que leurs spectacles depuis toujours sont de constants *works in progress* dont la publication écrite n'est qu'une étape – plus achevée que les précédentes, certes, mais étape quand même – et qu'ils se modifient au fur et à mesure de la chronique. D'où les titres ci-dessus énumérés, changeants dans leur énoncé mais identiques en substance. C'est pourquoi nous limiterons notre étude aux deux textes émanant de cette série de spectacles qui ont été publiés en 2006 par les éditions Fabbri, accompagnés de DVD enregistrés en 2005 à Milan : *Ubu Roi-Ubu Bas* et *L'anomalo bicefalo*⁵. Il va sans dire que depuis les premières versions du monologue (printemps 2001) et de la comédie (2003) sont intervenus des changements qui ont modifié le texte⁶. Qu'il suffise de dire qu'en mai 2001 l'Italie était à la veille des élections, que Berlusconi n'était pas encore revenu au pouvoir, que le spectacle se plaçait donc dans la ligne d'une campagne anti-berlusconienne. Les représentations qui suivirent se déroulèrent sous Berlusconi, mais quand les deux textes furent publiés, en 2006, le gouvernement venait de changer, comme le déclare avec satisfaction le prologue d'*Ubu Roi-Ubu Bas* :

Qualcuno ha detto che oggi, a metà del 2006, è iniziata una nuova era : quella in cui la speranza che le cose possano cambiare non è più un'utopia. [...] Oggi, Berlusconi non c'è più. È ancora vivo, per carità, ma la sua presenza è scemata fino a farlo apparire trasparente, invisibile. (p. 7)

Lors de leurs premières représentations, les spectacles furent accueillis de manière contrastée par la critique (enthousiaste ou acide), comme le démontrent les nombreux articles de presse que Franca Rame a placés sur le précieux « archivio » qu'elle gère (www.francarama.it). Toutefois notre étude se limitera à l'examen des deux textes existants, que nous nous efforcerons, chaque fois que ce sera possible, ne serait-ce qu'en note, de mettre en relation avec l'ensemble de la production du couple. Il ne sera nullement question de faire ici une analyse de type strictement socio-politique, sociocritique ou génétique : il faudrait

³ La décision de « scendere in campo » : une expression empruntée au langage du football cher à Berlusconi, comme le rappelle Andrea Di Michele, in *Storia dell'Italia repubblicana (1948-2008)*, Milano, Garzanti, 2008, p. 363.

⁴ « Il ritorno di Berlusconi alla guida del governo ha poi riproposto "l'anomalia italiana" rappresentata dal conflitto di interessi del presidente del Consiglio e dalla sua pesante situazione giudiziaria ». *Ibidem*, p. 385.

⁵ Dans l'édition Fabbri, le monologue intitulé *Ubu Roi-Ubu Bas* est accompagné d'un ensemble d'autres textes rassemblés sous le titre *Ubu Bas va alla guerra*. Le monologue qui nous intéresse correspond aux pages 7-26 de cette édition. Quant à la pièce *L'anomalo bicefalo*, dans l'édition Fabbri elle comporte 61 pages. Toutes nos citations seront tirées de ces éditions. Pour alléger l'appareil de notes, les numéros des pages seront indiqués entre parenthèses, immédiatement après chaque citation.

⁶ De même que des changements sont perceptibles de 2005, date de l'enregistrement DVD, à 2006 date de la publication du texte, comme le démontrerait une comparaison précise des deux versions. Sur internet est également disponible un texte de *L'anomalo* (hélas privé de son prologue) : là encore on peut noter des divergences (légères) avec la version Fabbri.

pour cela disposer des versions de l'avant, pendant et après Berlusconi⁷. Notre but est de montrer que ces deux spectacles, dans leur état publié, résultent d'un jeu savant de réécritures, et que leur but est de faire un procès non seulement à Berlusconi mais aussi à la population qui l'a porté et maintenu au pouvoir ; nous tenterons enfin de mettre en évidence, dans la dernière pièce, une habile et efficace mise en scène de la censure.

Un jeu de réécritures

Dans le prologue à *Ubu Roi-Ubu Bas*, Fo raconte qu'il a retrouvé dans sa bibliothèque une édition de l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, une pièce écrite à la fin du XIX^e siècle par un auteur âgé de moins de vingt ans, un spectacle grotesque dont la relecture l'a stupéfié :

Uno spettacolo che se la prendeva con i dittatori e con coloro che spudoratamente mettevano in campo tutti i trucchi della politica pur di conquistare il potere assoluto. Con egual forza l'opera satirica si scagliava contro i « boccaloni », cioè quella gran parte della popolazione che si lasciava blandire dalle promesse più ipocrite, ingoiando ogni fandonia quasi con voluttà. (p. 8)

Comme l'indique clairement son titre, la pièce de Fo s'annonce explicitement comme étant une réécriture du texte de Jarry. En effet, une rapide lecture de l'*Ubu roi* du jeune dramaturge français ne peut manquer de surprendre, tant, à un siècle de distance, les ressemblances avec la situation italienne sont étonnantes⁸. Par exemple on y lit plusieurs fois qu'Ubu ne veut que s'enrichir. Devenu roi de Pologne, pour plaire au peuple il organise un jeu : une course à qui gagnera une malle remplie d'or (avec un petit cadeau pour chaque participant), et voilà aussitôt le « bon roi » acclamé par la foule (II, 7). Sa première préoccupation est de réformer (dans le sens qui lui est favorable) la justice et les finances (III, 2) :

PÈRE UBU : Je vais d'abord réformer la justice, après quoi nous procéderons aux finances.
PLUSIEURS MAGISTRATS : Nous nous opposons à tout changement.
PÈRE UBU : Merdre. D'abord les magistrats ne seront plus payés
MAGISTRATS : Et de quoi vivrons-nous ? Nous sommes pauvres.
PÈRE UBU : Vous aurez les amendes que vous prononcerez et les biens des condamnés à mort.

Son plaisir sera de « décerveler » les gens. À la fin il est contraint de prendre la fuite mais il se réfugie à Paris où il compte bien se faire nommer... « Maître des Finances » (V, 4) !

Il y avait là une trame à exploiter. Et Fo de nous livrer le récit d'une réécriture qu'il attribue (ou feint d'attribuer) à un célèbre clown, Jean-Jacques Cajou, auteur présumé d'un *Ubu Bas* ; et de décrire à grands traits la représentation que son homologue français donna de cette pièce parodique sous un chapiteau de cirque. Or parlant de Cajou et de sa reprise clownesque du texte de Jarry⁹, Dario Fo glisse, en un élégant fondu enchaîné, vers la réécriture berlusconienne que lui-même en propose.

Dans *Ubu Roi-Ubu Bas* – l'adjectif « bas » se réfère à la petite taille du protagoniste – Fo fait le récit de la montée au pouvoir de Silvio Berlusconi sans le nommer, soulignant le

⁷ L'édition Fabbri d'*Ubu Bas* mentionne que le spectacle a été représenté pour la première fois en octobre 2002 à Milan, et que le texte publié a été « riveduto e aggiornato il 7 agosto 2006 ».

⁸ Édition consultée : Alfred Jarry, *Ubu roi*, in *Ubu*, Gallimard, coll. Folio, 1978, pp. 27-132.

⁹ Le clown Cajou, que Fo dit avoir personnellement rencontré dans les années 50 (il avait plus de 60 ans mais exerçait encore avec brio, affirme-t-il), a bien existé. Mais a-t-il ou non monté un *Ubu* pour le cirque, nous n'avons pas été en mesure de le vérifier.

grotesque de cette ascension et les scandales que, paradoxalement, personne n'essaya d'empêcher. *L'anomalo bicefalo* reprend ces mêmes éléments, mais sous la forme d'une comédie à plusieurs personnages, organisée selon une diégèse joyeusement extravagante. Ce dernier spectacle apparaît donc comme une réécriture aboutie d'*Ubu Bas*, certains courts passages communs aux deux spectacles participant d'un jeu intertextuel d'une pièce à l'autre¹⁰.

Jeu de réécritures, *L'anomalo* l'est d'entrée, dès l'ouverture du premier acte, et Fo nous y a préparés dès le prologue en soulignant, comme il le fait souvent, que sa clef d'écriture est « il grottesco della satira », et en se référant à ceux qu'il a toujours avancés comme étant ses modèles, Aristophane, les jongleurs médiévaux, Molière. Anastasia, l'actrice recrutée pour jouer le rôle de la deuxième épouse de Berlusconi, Veronica Lari, doit d'abord donner une preuve de ses talents et lit un passage de *Lisistrata*, la célèbre tirade où la protagoniste enjoint les femmes grecques de se refuser à leurs maris tant qu'ils continueront à faire la guerre. Loin d'être une pure et simple traduction du texte d'Aristophane, il s'agit d'une réécriture actualisée du début de la pièce, toute colorée de la situation internationale contemporaine. Car de même que le gouvernement d'Athènes a envoyé des jeunes gens en Sicile pour aider son alliée Agrigente qui occupe Syracuse, l'Italie a envoyé des soldats en Irak pour aider les Américains, le prétexte étant que « quei giovani di Atene non sono là per combattere, ma solo per mantenere la pace, per aiutare gli sconfitti a far nascere una democrazia » (p. 11). Mensonges, clame Lisistrata, il y a eu des morts parmi ces soldats de la paix : « L'amore ha bisogno della vita e della pace, la guerra solo della menzogna e della morte » (p. 12).

Réécritures aussi, « a tormentone » (utilisons une expression chère à l'auteur), de motifs que le lecteur (ou spectateur) fidèle a plaisir à retrouver d'une pièce à l'autre, et qui scandent efficacement l'engagement de l'auteur dans la dénonciation des scandales. Par exemple, la course entre théâtre et actualité, accompagnée de la remarque selon laquelle les politiques copient le couple Fo-Rame mais ne leur paient pas les droits d'auteur¹¹. Ou, plus flagrant encore, l'usage d'un vocabulaire scatologique dans l'évocation de la situation présente : dans *L'anomalo bicefalo*, la nécessité avancée d'entrer à nouveau en lice « per tentare di arginare la valanga che ci sta trascinando tutti nello sterco, insieme alla dignità e alla giustizia » (p. 9), évoque le célèbre finale de *Morte accidentale* (1970)¹², ou celui de *Zitti, stiamo precipitando* (1990)¹³. Mais aussi, plus positivement, la fin du prologue énonce la énième définition selon laquelle le rire déclenché par la satire a la fonction de « spalancare il cervello » en même temps que la bouche. Dans le prologue à *L'anomalo*, Fo fait dire à Molière :

Io non amo la tragedia perché con il dramma, con la disperazione, con l'angoscia si
ottiene alla fine un effetto liberatorio, di catarsi : giungono le lacrime che, scivolando sul

¹⁰ Par exemple le discours selon lequel, en Italie, avec un casier judiciaire non vierge, il est impossible de trouver un emploi, même un poste de « bidello » ; par contre on peut très bien devenir Premier ministre (p. 14 et 46) ; ou Berlusconi se vantant d'avoir un père qui a fait la Résistance en Suisse (p. 15 et 28), ou d'avoir gagné les élections parce que « unto dal Signore » (p. 17 et 38).

¹¹ Une remarque déjà présente dans *Settimo : ruba un po' meno n°2* (et, avant, dans *Clacson, trombette e pernacchi*).

¹² « [...] importante che scoppi lo scandalo... Nolumus aut velimus ! E che anche il popolo italiano come quello americano e inglese diventi socialdemocratico e moderno e possa finalmente esclamare "siamo nello sterco fino al collo, è vero... ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta !" » (Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, in *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 611).

¹³ « Massa di idioti egoisti che non sapete manco più nascondere lo sterco che producete a valanghe pur di fare quattrini. Sterco dentro il quale andate lentamente annegando. Addio ! », déclare la belle "Madame Curie" avant de quitter ce monde sur un ovni. (Dario Fo, *Zitti, stiamo precipitando*, in *Le commedie di Dario Fo XII*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1998, p. 401).

viso, cancellano tutti i fermenti della ragione, mentre con la satira, nello sghignazzo, si ride, si spalanca la bocca, ma nello stesso tempo si spalanca anche il cervello e i chiodi della ragione si ficcano in fondo al cranio senza più uscirne. (p. 10)

L'idée du cerveau « che si spalanca » est exprimée dès les premières comédies de Fo, à la différence qu'elle concernait alors un personnage et passait par le canal d'une identification du spectateur à ce personnage¹⁴ ; une idée réitérée qui exprime la foi en la valeur éducative et civique du théâtre satirique.

Au début des années 2000, l'éducation du public présente la même urgence. Depuis 1994 la figure berlusconienne va et vient sur la scène politique, et de manière si ahurissante que pour la raconter le seul genre narratif possible est le conte, la « fiaba ».

C'est une réécriture de l'*Ubu* de Jarry en forme de fable qui est effectuée Fo avec *Ubu Bas*. Fo se fait jongleur et raconte de manière épique, utilisant le filtre de la prétendue mise en scène de Cajou. En somme un giullare (Fo) raconte le spectacle d'un autre giullare (Cajou) qui lui-même a raconté le spectacle d'un précédent giullare (Jarry) : une double distanciation, en somme, où est répété à maintes reprises que tout cela n'est qu'une « fiaba », une « favola », l'histoire étant trop invraisemblable. « Ubu viveva in uno Stato immaginario » raconte Fo au début (p. 9). Bien vite il est fait « *chevalier*... cavaliere. E, come nelle favole, cavalca, cavalca, finché un giorno viene incastrato... » (p. 13). Mais il saura s'en sortir ! L'histoire mise en scène dans *L'anomalo* est encore plus invraisemblable : un Berlusconi bicéphale, à qui on a greffé la moitié du cerveau de Vladimir Poutine et qui soudain devient tout bon, en vertu des lois mathématiques et physiques selon lesquelles deux charges négatives ont pour effet une charge positive !, et où ce n'est plus seulement l'assistance qui s'effare et s'indigne, comme dans *Ubu Bas*, mais Berlusconi lui-même, à l'écoute de ses propres méfaits !

La différence entre les deux spectacles se situe au niveau du moment de prise de conscience du public. Si avec *L'anomalo* la situation est claire d'entrée (du moins apparemment), le metteur en scène mettant Anastasia au courant des faits, avec *Ubu Bas* Fo joue avec les spectateurs en les faisant habilement glisser d'Ubu à Berlusconi, si bien que le rire finit par laisser place à la stupeur ; le public est si effaré que le « giullare » Fo est contraint de le faire rire, pour le débloquer et permettre que la satire joue son rôle :

Devo dirvi che tutte le sere, a questo punto dello spettacolo, scopro un pubblico abbattuto, proprio come lo sono io : ci si forma come un buco nello stomaco... non si riesce più a ridere... Non riusciamo a salvarci dicendo : « Tanto è una favola, è una storia che forse, se proprio è vera, è accaduta in un altro Paese, chissà dove... » No ! Ci rendiamo conto che tutta questa fottuta follia è capitata proprio a noi !

[...]

Roba che, se me l'avessero detto vent'anni fa, non ci avrei mai creduto [...]. (pp. 19-20)

D'où, estocade finale au public contraint de rire (de rire jaune), la série des mauvaises blagues et des déclarations imbéciles qui ont fait de Berlusconi (et de l'Italie) la risée de l'Europe : les cornes au ministre espagnol sur la photo de groupe lors d'un congrès, les discours suivis de contre-discours, la sottise d'affirmer que les musulmans ont peu de culture, la manie de s'en tirer en accusant les communistes, etc. Le metteur en scène de *L'anomalo* dira d'ailleurs : « Di questo passo in televisione non è rimasto più un comico... c'è soltanto lui ! » (pp. 17-18).

¹⁴ Par exemple, au début de *Gli arcangeli*, la Bionda demande au Lungo : « Non mi dirai che tutto d'un colpo ti si è spalancato il cervello ? Che è sta sparata ? » (I, 2 ; in *Teatro*, cit., pp. 26-27). À la fin de *Settimo : ruba un po' meno* : « Anzi... vi devo ringraziare perché, senza accorgervene, avete trapanato anche me, ma nel senso giusto... In un colpo solo, mi avete spalancato il cervello ! » (*Ibidem*, p. 209).

...À la différence que Berlusconi est un personnage grotesque, non point un clown. Le prologue d'*Ubu Bas* est centré sur l'ignorance et l'inculture de ce personnage qui traite ses détracteurs de « clown buffoneschi » : une bonne occasion pour Fo de rappeler qui sont/étaient « i clown e con loro i buffoni » :

Avvertiamo subito che clown, giullare e buffone fanno parte della medesima categoria. [...] Se il nostro ex presidente del Consiglio conoscesse, per esempio, Molière o Shakespeare, saprebbe che i giullari stanno dentro le loro commedie e le loro tragedie come fulcro portante della situazione scenica e sono ancora loro che, attraverso le esibizioni mimate e sproloquianti del grottesco, aiutano lo spettatore a intendere il gioco satirico dell'opera. (p. 8)

Dario Fo et Franca Rame font les clowns. Par leurs mises en scène caricaturales, leurs exagérations absurdes, leurs histoires paradoxales, ils soulignent le grotesque, la folie de la situation italienne, un pays de droit, de science et de culture gouverné par le personnage le plus corrompu et ignorant qui soit. Ce faisant, ils adressent un procès au président du Conseil et, à travers lui, à la population italienne.

Un triple procès

Le premier des procès, qui saute aux yeux dans les deux spectacles, concerne bien entendu le protagoniste : de manière faussement voilée dans *Ubu Bas*, puis de façon directe dans *L'anomalo bicefalo*.

Dario Fo, en effet, feignant de décrire le clown Cajou et racontant l'étonnante et fabuleuse ascension de l'Ubu Bas dont il jouait le rôle, emprunte les éléments composant le "héros" à la personne et à la carrière du président du Conseil, construisant une image reconnaissable d'entrée et destinée à être de plus en plus ressemblante. Il commence par l'aspect physique, pointant trois détails immédiatement identifiables : le sourire, la taille, les cheveux :

Cajou, che era il capocomico della compagnia, sfoggiava un sorriso meraviglioso, costante, veramente accattivante... (*mostra il sorriso*). Ogni tanto questo sorriso gli si bloccava sulla faccia come un ghigno. [...] Lo scopo di quel sorriso era parte della sua filosofia : piacere sempre a tutti. Fiducia e simpatia !

Ancora, recitava una specie di « complesso » riguardante la sua statura, forse anche morale, per cui si preoccupava di sollevarsi infilando dei rialzi nelle scarpe. Aveva persino inventato delle gomme che si pompavano... PIUM, PIUM... e levitava (*esegue una breve pantomima*). Purtroppo, ogni tanto, all'improvviso... PIIII... si sgonfiavano (*mima di scendere di livello*).

Essendo quasi calvo si era sistemato in capo una specie di moquette. Infatti per pettinarsi usava un piccolo aspirapolvere (*ne imita il suono*). La moquette era frutto di un trapianto composto da peli e capelli strappati perfino da sotto le ascelle e da altri luoghi più intimi. [...] (pp. 9-10)

C'est dès qu'il passe à l'évocation du parcours professionnel que du présumé portrait de Cajou on passe au portrait d'Ubu Bas : un début de carrière comme chanteur (« cantava sulle navi accompagnato da un chitarrista napoletano », p. 10) uni à la prodigieuse capacité de vendre tout type de produit (« Da piazzista inimitabile riusciva a vendere ogni genere di merce a chicchessia [...] vendeva l'impossibile ! p. 10), la coutume de jurer, en particulier sur la tête de ses enfants, la manie de se déclarer semblable à quiconque (« quando incontrava gruppi di lavoratori si rivolgeva loro gridando : "Operai, io sono un operaio come voi !..." », p.

10)... De manière évidente bien que le nom ne soit pas prononcé, ce portrait devient celui de Berlusconi, tant les faits sont “énormes”, tels l’acquisition de certaines amitiés qui lui seront utiles, par exemple quand il achète trois radios censées être monopole d’État :

Allora, nell’immediato dopoguerra, non c’era ancora la televisione¹⁵. [...] Ma a questo punto incontra un altro amico [...]. Questo amico compie un gesto di generosità nei confronti di Ubu : inventa una legge, anzi un decreto fatto apposta per lui, per permettergli di gestire quelle tre radio e usare le antenne dello Stato ! (p. 11)

puis la multiplication des affaires louches et la corruption afférente, les procès suivis d’amnisties, le titre de « cavaliere », la possibilité de devenir premier ministre avec un casier judiciaire on ne peut plus chargé (alors que pour être « bidello » un casier vierge est indispensable), les quatre-vingt-seize avocats engagés pour le défendre, le non obstacle du conflit d’intérêts, la victoire aux élections – car la population, fascinée, lui accorde sa confiance – une popularité qui ne cesse de croître, la modification des lois à son propre avantage, y compris celle concernant « il falso in bilancio »... Ajoutons que la rapidité de l’énoncé – qui réduit l’aventure au statut de fable – offre au spectateur abasourdi un magistral pamphlet.

Si, dans le monologue, ces méfaits sont dénoncés par un « giullare » stimulé par la narration d’une aventure aussi invraisemblable, dans *L’anomalo* le procès s’opère de manière directe par le biais d’un usage original du théâtre dans le théâtre. En effet, dans la comédie, outre les multiples allusions et déclarations bien ciblées qui parsèment le dialogue entre le metteur en scène et l’actrice Anastasia (et qui culminent avec le titre de « premier della Repubblica di Bananas », p. 16), par trois fois sont déclinés les vices, trafics et méfaits de Berlusconi, selon trois techniques différentes très réussies qui, en vertu d’un des principes exposés par Fo lui-même dans *Lezioni di teatro*, vont dans le sens de l’épuration.

Le premier procès est dirigé par Veronica elle-même qui, chargée par le médecin d’aider son époux à retrouver la mémoire, pressée de questions par un Berlusconi amnésique et plein de bons sentiments, fait étalage, tantôt discrètement tantôt avec acrimonie, des griefs qu’elle a contre lui et des méfaits dont il s’est rendu coupable. Un procès annoncé de façon “sensationnelle” par la « musica festosa » qui accompagne l’entrée en scène du protagoniste, vraie vedette de music-hall – un procès qui démarre sous le signe de la farce du fait de l’aspect physique infligé à Berlusconi par Fo, celui d’un « nanerottolo »¹⁶. Un procès entamé sous le signe du mensonge, qui commence sur le terrain privé mais glisse vite vers le terrain public. Un précédent spectacle s’intitulait *Il grande bugiardo*, les premières accusations de Veronica concernent les mensonges :

ANASTASIA-VERONICA : [...] Poi, però, ho scoperto il tuo lato peggiore.

REGISTA-SILVIO : Quale ?

ANASTASIA-VERONICA : Le frottole, le menzogne... Tu sei un bugiardo, menti su tutto... bugiardo, bugiardo... Anche bugie inutili... che so... uno ti chiede : « Che ore sono ? » E tu : « Le cinque... » Non è vero, sono le tre ! Sei un bugiardo patologico ! [...]

REGISTA-SILVIO : [...] Dio che sballato, mi sembra di avere due cervelli insieme e poi, di colpo, buchi di memoria...

ANASTASIA-VERONICA : E fai bene ad avere ’sti buchi, anzi... una voragine ti servirebbe, per farci entrare le caterve di frottole e fandonie che hai sfornato a tutti e anche a me,

¹⁵ Situer un scandale à une autre époque, mais de telle façon que personne n’y croie, Dario Fo l’a fait avec *Morte accidentale di un anarchico* dont l’action est censée se dérouler à New York en 1920.

¹⁶ Dario Fo a déjà utilisé au moins deux fois le “truc” du personnage minuscule et grotesque : en 1965 avec *La colpa è sempre del diavolo* (il s’agissait du diable nain Brancalone) et en 1975 avec *Il Fanfani rapito* (Fo jouait le rôle de ce ministre, célèbre entre autres pour sa petite taille).

specie dopo che ci siamo sposati. Balle sulle storie a proposito di altre tue donne... Scoperto, giuravi : « Non è vero ! Lo giuro sulla testa dei miei figli, delle mogli, di mia madre, di mio padre... partigiano in Svizzera... » [...] Frottole sulle tue gabole finanziarie, maneggi da capogiro con le tue oltre [...] 64 società off-shore... (pp. 28-29)

À partir de là commence la vertigineuse liste des méfaits de l'amnésique : les sociétés anonymes, les fausses déclarations (« Falso in bilancio per 1500 miliardi ? », p. 29), le détournement des lois (« come sei arrivato a governare l'Italia per la seconda volta, hai tolto immediatamente il reato di falso in bilancio... Ti sei tolto il "tuo" falso in bilancio, caro Silvio Berlusconi ! », p. 29), la collusion avec la mafia, la corruption des juges, les fraudes fiscales, l'affiliation à la loge P2, les faux témoignages, l'hypocrisie démontrée avec quiconque, partis politiques et population, etc. etc., avec, pour couronner le tout, une insolente satisfaction jubilatoire (« mi fa una gran rabbia quando ti compiaci dei tuoi maneggi », p. 32). Dario Fo fait ainsi jouer à Veronica, qui vit séparée de son époux dont elle ne supporte plus les fréquentations ni les manèges, le rôle d'avocat accusateur, tandis que l'accusé, qui conserve néanmoins les traits liés à sa nature – les sottises plaisanteries, les ridicules pirouettes justificatrices – est partagé entre émerveillement pour ses propres prouesses et contrition pour tant de méfaits commis.

D'où, dans le second acte de la pièce, un deuxième procès sous forme de confession inséré selon un deuxième niveau de théâtre dans le théâtre. Il s'agit du discours aux parlementaires prononcé par Berlusconi repentini et diffusé à la télévision, une confession-auto-accusation qui à la fois est une synthèse et un complément du procès dialogué effectué par Veronica car le pénitent y reconnaît la sottise de bien des déclarations effectuées au niveau international (et donc diffusées, entre autres, par les chaînes de télévision) :

Sto parlando a voi, senatori, o meglio, avvocati divenuti senatori, sono io che vi ho costretti a entrare in politica per fabbricarmi nuove leggi che mi salvassero dalla galera. [...] voglio ancora ringraziarvi con tutto il cuore per come mi avete difeso anche quando sono andato letteralmente via di testa, quando ho dato dei disturbati mentali ai giudici ; ho detto che tutta la magistratura è un cancro da estirpare ; ho insultato il responsabile socialista tedesco definendolo addirittura un kapò ; ho dichiarato che i musulmani non possiedono cultura, specie quella scientifica, mettendo nei guai l'amico Bush. [...] E ancora gaffes, battute infelici su chicchessia. [...] (pp. 50-51)

D'où, suprême geste d'honnêteté de sa part, l'exigence publiquement affirmée d'un procès qui doit le condamner.

Le troisième procès, plus synthétique encore, a lieu quand Silvio est redevenu Berlusconi, à la suite des séances d'électrochoc ordonnées par ceux que la conversion du "premier" mettait en danger – le risque d'une nouvelle opération "Mani pulite" en somme – et dont l'effet, hautement apprécié par le patient, a été l'apparition immédiate d'une foisonnante chevelure. Une militante berlusconienne est chargée d'interviewer le convalescent, lequel, redevenu lui-même et ayant retrouvé la mémoire, se trouve pris de court devant les nouveautés intervenues :

ANASTASIA-MILITANTE : [...] Signor Presidente, alcuni suoi ministri vogliono sapere se lei è ancora deciso irrevocabilmente a presentarsi domani all'apertura del suo processo.

REGISTA-SILVIO : Che processo ?

ANASTASIA-MILITANTE : Quello sospeso qualche mese fa... per la corruzione dei giudici... [...] E c'è pericolo che saltino anche tutte le altre leggi.

REGISTA-SILVIO : Quali altre ?

ANASTASIA-MILITANTE : La tassa di successione, la cancellazione del falso in bilancio, il rientro di capitali sporchi, il condono edilizio, il condono fiscale... spalmadebiti della società di calcio...

REGISTA-SILVIO : Niente panico ! Da domani si bloccano tutte le leggi abrogate e si ripristinano.

ANASTASIA-MILITANTE : Dicono che non si può. (pp. 56-57)

D'où, devant une situation qui semble fermée, cette affirmation grotesque : « sciolgo il Parlamento, sciolgo il mio partito, sciolgo la Repubblica e da domani saremo una monarchia ! Mi chiamerò Silvio I... » (p. 57). Une déclaration effarante qui, dans le cadre d'un autre niveau de théâtre dans le théâtre (l'interview), est effectuée en direct devant les représentants du gouvernement.

Ce revirement, qui confirme la maxime selon laquelle Berlusconi dit toujours une chose et son contraire, s'est opéré à la suite de l'intervention médicale pilotée par l'entourage politique du président du Conseil. Avec le procès à Silvio Berlusconi, Dario Fo et Franca Rame font donc aussi un procès à ceux qui lui ont apporté leur aide.

Dans *Ubu Bas* Dario Fo s'amuse à appeler « Ubu » le pays imaginaire où règne le héros et à affubler ses amis du préfixe « Ubu » ou du suffixe « Bu ». D'où, dans le récit de son ascension au pouvoir, l'évocation d'abord de l'ami Ubu-Crax, qui a promulgué « un decreto fatto apposta per lui, per permettergli di gestire quelle tre radio e usare le antenne dello Stato »¹⁷ (p. 11), puis, dès qu'Ubu Bas veut se lancer à la conquête du pouvoir politique, la formation d'un parti au nom moderne et sportif, « Alé Bu », conjointement à l'arrivée d'autres amis intéressés, tel le « picciotto Dell'Utri-Bu », et l'alliance avec le parti nordique, le « Norten », dirigé par Ubu-Bos et ses colonnels¹⁸ dont Fo s'amuse à imiter le langage, par un nouvel idiolecte de son cru.

Dans *L'anomalo* Veronica, faisant le procès de son époux, fait implicitement celui de tous ceux qui lui ont accordé leur soutien ou ont profité de sa position. C'est en grande partie à cause des « alligators » qui formaient la cour de Silvio qu'elle a quitté Arcore : « Alligatori, tutti acquattati a livello d'acqua, sotterrati in apnea, e come si gettava il cibo, tutti : haaaaam ! haaaaam ! ad afferrare le prebende... proprio come caimani » (p. 33). Dans son discours de confession le « premier » repent, tout en les remerciant pour leur fidélité, les traite néanmoins de « leccapiedi » (« voi, generosi, non avete mai torto la bocca... mai un cenno di dissenso... Grazie ! Grazie per la vostra più che smaccata piaggeria ! », p. 51). Et à la fin de l'histoire, ce sont ces mêmes amis et profiteurs qui veulent le faire opérer à nouveau afin de conserver position et privilèges.

Dans chacun des deux spectacles Dario Fo ne ménage pas non plus les partis de gauche – il le fait depuis les années 60 – qu'il accuse de n'être pas intervenus pour bloquer cette ascension. À la fin d'*Ubu Bas*, alors qu'il a quitté le domaine de la fiction et parle désormais de la réalité aux spectateurs, l'auteur accuse D'Alema, pourtant resté plusieurs années au pouvoir, de n'avoir pas envisagé de loi sur les conflits d'intérêts :

D'Alema, D'Alema... per la miseria ! È stato quattro anni al governo : aveva l'obbligo morale e politico di fare una legge sul conflitto d'interessi... E invece no : « Aspettiamo un attimo, cerchiamo di stare uniti... Centro-destra, per favore, stai un po' dentro... Cerchiamo di fare un centro sinistra un po' di destra... Facciamo finta di niente ! [...] (p. 25)

¹⁷ En effet Bettino Craxi, président du Conseil dans les années 80 et ami de Silvio Berlusconi, fit promulguer un décret dans ce sens, qui fut ratifié par Andreotti en 1990, malgré l'opposition des socialistes.

¹⁸ Divers autres acolytes sont ensuite mentionnés, tels Ubu-Fedé, Pecorel-Bu, Calderoli-Bu ou Castelli-Bu.

Dans *L'anomalo* la critique de la gauche à un niveau international est présente dans l'idée même du sujet de la pièce : un Berlusconi avec la moitié du cerveau de Poutine ! Poutine présenté comme « il comunista ideale » (p. 12). Le récit de l'*antefatto* tourne sarcastiquement en dérision les points communs aux deux hommes : outre le fait que Poutine a mis au gouvernement des dirigeants de la mafia russe, lui aussi veut donner l'image du chef d'État jeune et sportif et (comme le confirment, films à l'appui, les sites internet) s'exhibe devant les caméras en train de disputer des matches de judo ou de karaté : d'où le kimono-pijama offert à son hôte à son arrivée en Sicile, d'où l'évocation grotesque des deux hommes en kimono quand les terroristes pénètrent de nuit dans la villa.

La gauche est raillée dans sa faiblesse et sa versatilité. « L'opposizione [...] non reagisce mai per educazione » dit Anastasia (p. 15) ; nombre de communistes sont passés dans le camp opposé, tel Bondi, porte-parole de Berlusconi, « un ex comunista che lui adora », raille Veronica (p. 24), passé de militant communiste à militant berlusconien ; ou Giuliano Ferrara, que le metteur en scène singe pesamment. Le clou du spectacle a lieu à la fin de l'acte I, quand l'actrice Anastasia, épuisée de devoir feindre ce qu'elle n'est pas et de jouer un rôle qu'elle réprouve, finit par exploser et avouer qu'elle était elle-même communiste avant de devenir militante berlusconienne, puis se venge en déclarant à son tour, comme Fo dans *Ubu Bas*, que la gauche n'a rien fait contre les conflits d'intérêt pendant les cinq années qu'elle a gouverné. « E alla fine il vostro governo ha lasciato libero Berlusconi di gestirsi tutti gli affari suoi, fregandosene della Costituzione ! » (p. 38) lance-t-elle au metteur en scène de gauche, lequel entreprend une grotesque danse du désespoir, piétinant la photo de D'Alema et faisant valser avec lui le D'Alema de caoutchouc qui était auparavant son fétiche. La chanson finale, le « tango del compromesso », d'une part permet à l'auteur de renouer avec ses comédies de jeunesse (où les chansons tenaient une place non négligeable¹⁹), d'autre part reprend et stigmatise pour la énième fois le thème du compromis de la gauche avec la droite, dénoncé depuis les tout débuts de la carrière du couple.

Avec Anastasia, qui soudain se révèle ex-communiste devenue fanatique de Berlusconi, Fo vise toute une partie de la population qui s'est laissé hypnotiser par le « cavaliere ». Dans *Ubu Bas*, c'est avec de gros rires qu'il synthétise et mime les réactions du bon peuple aux promesses de nouveau miracle économique lancées par le candidat. Si le Président de la République se borne à émettre des « Uhu... Uhu... », « altra gente al contrario grida : "Lasciatelo provare... Se Ubu è riuscito a ottenere tanto successo e tanta fortuna per se stesso, riuscirà a ottenerne anche per il suo Paese, e anche per noi ! (Pausa. Gran risata) Che cazzata ! »²⁰ (p. 15). D'où le silence atterré du public – un certain pourcentage de de l'assistance est forcément visé – un silence que Fo jongleur est contraint de rompre.

Dans *L'anomalo*, l'attaque au public, selon une habitude²¹ chère aux auteurs, est encore plus directe. Quand Veronica a débité une bonne liste des méfaits dont Silvio s'est rendu

¹⁹ Pensons aux chansons de *Gli arcangeli* et de *Settimo*, par exemple (et plus généralement aux comédies des années 60).

²⁰ Andrea Di Michele rappelle ainsi les faits : « Il 26 gennaio 1994 Berlusconi registrò e inviò a tutte le televisioni pubbliche e private un suo "messaggio alla nazione", nel quale esponeva i motivi che lo avevano spinto al grande passo. Si trattava di un video studiato nei minimi dettagli, sulla base di un'accorta strategia comunicativa del tutto inedita nella storia della comunicazione politica dell'Italia repubblicana. Berlusconi appariva seduto nello studio della sua villa di Arcore, in atteggiamento sorridente e disinvolto, con la foto della famiglia alle spalle. Il suo discorso era volto a trasmettere agli spettatori fiducia e entusiasmo e a chiedere loro il sostegno necessario per un progetto che si prefiggeva di portare al governo "persone con la testa sulle spalle e di esperienza consolidata", guidate da un imprenditore che prometteva gli stessi successi ottenuti nel mondo dell'economia e che invitava gli italiani a "costruire insieme, per noi e per i nostri figli, un nuovo miracolo italiano" ». (*op. cit.*, p. 364).

²¹ Cf. le finale de *Settimo*, de *Isabella*, de *La colpa è sempre del diavolo*, de *Morte accidentale...*

coupable, ce dernier s'exclame, stupéfait : « Ma che truffaldo ! Dio ! Oddio !!! (*Ride divertito*) E ci sono ancora dei coglioncioni... Milioni di coglioncioni che continuano a votare per me ! » (p. 31). Plus loin, en conclusion au discours de repentir qu'il adresse aux parlementaires, il lance : « Beato quel popolo che non ha bisogno di eroi ma solo di leccapiedi come il nostro ! » (p. 51). Dans *Ubu Bas* Fo raillait les gens de gauche trop confiants dans les capacités de réflexion de la population, laquelle, selon eux, ne pouvait être influencée par la télévision (« non crederai mica alla favola che con la possibilità di avere tre televisioni e la pubblicità si riesca a influenzare la gente in periodo di elezioni ?! Ma chi ci crede ?! Ma su... da noi la gente ragiona con la propria testa, non con la pubblicità ! » [...] Che stronzata ! », p. 25) et ainsi attaquait féroce cette même population, aussi « décervelée » que celle de l'*Ubu Roi* de Jarry. Dans *L'anomalo* c'est Anastasia qui représente la population lobotomisée, comme le démontre de façon éclatante l'éloge qu'elle fait du "premier", tout pétri des clichés que l'on a coutume d'entendre :

ANASTASIA : [...] Lei si deve vergognare... E voi, tutti voi della sinistra... dovrete baciare la terra dove Silvio mette i piedi... un uomo che ha arricchito l'Italia ! [...]
ANASTASIA : La smetta ! Sono berlusconiana ! E meno male che c'è un uomo della sua forza, del suo coraggio ! (p. 34)

Le finale de *Ubu Bas* clôt dans la dérision le discours sur la situation présente de l'Italie, une dérision d'autant plus amère pour le lecteur d'aujourd'hui que le monologue, publié en 2006, alors que le danger semblait écarté – et que le seul souci était d'en conserver la mémoire – s'avère valable encore de nos jours. En effet, dans le dernier paragraphe est mis en avant un autre cliché, dont le but est, certes, de dérider le public, mais qui a une fonction hautement anticathartique, comme presque tous les finales des comédies de Fo :

Basta con quest'ironia ! Che cosa si risolve gettando tutta la gente nella disperazione, in un clima di cataclisma ? Guardiamo al positivo, alle cose straordinarie che hanno fatto ritrovare nei cittadini l'orgoglio di una entità nazionale. D'accordo : abbiamo un debito pubblico mostruoso ma non dimentichiamo che siamo anche i campioni del mondo nel pallone !
CORO (*urlando*) : Italia ! Italia ! (p. 26)

À une population « décervelée » est généreusement proposée une télévision « décervelante », aux programmes contrôlés, où la censure n'est pas absente. *L'anomalo bicefalo*, du moins dans sa version publiée (et dans le DVD qui l'accompagne) apparaît aussi comme une grotesque et féroce mise en scène de la censure.

***L'anomalo bicefalo* : une mise en scène de la censure**

Le prologue de *L'anomalo* s'ouvre sur le thème de la censure. Fo y rappelle que la pièce en a été deux fois la cible : certains hommes politiques de droite de Milan et de la région ont d'abord voulu empêcher la première représentation au Piccolo Teatro – une « azione intimidatoria » qui échoua grâce à une « sollevazione popolare » et aux « atteggiamenti civili » de la presse et de quelques personnalités politiques (p. 7)²². Une deuxième tentative eut lieu à la télévision : la pièce devait être diffusée par l'intermédiaire de MultiThématiques (par la chaîne Planète) ; mais comme le sénateur Dell'Utri avait demandé

²² On retrouve dans ces termes le thème du soulèvement populaire, cher depuis toujours au couple Fo-Rame. Le fait de préciser que certains ont eu une attitude « civile » implique clairement que le système politique italien est souvent « incivile ».

une somme énorme en dédommagement d'une phrase qui lui avait déplu, MultiThématiques eut peur d'avoir un procès sur les bras. D'où, en réponse, une fracassante provocation de la part du couple : la diffusion de la pièce sur « Planet », mais privée de la bande son. L'effet fut considérable au niveau international (quarante-cinq journaux en parlèrent, dit Fo, et souvent en première page) ; diffuser une pièce muette signifiait dénoncer au monde entier que la censure existait bel et bien en Italie. Le résultat fut une victoire : le spectacle fut proposé une seconde fois, avec sa bande son.

La télévision italienne berlusconienne, ses programmes et ses effets sur les téléspectateurs sont critiqués avec virulence dans la pièce. Dans *Ubu Bas* on a vu Fo ironiser sur les capacités des gens à conserver leur lucidité devant les discours du président du Conseil. Dans *L'anomalo* il va plus loin puisque le sujet de la pièce est la préparation d'un film de satire antigouvernementale destiné à la télévision.

Cette télévision berlusconienne est déclarée "décervelante" par Veronica elle-même qui, répondant aux questions de son époux, affirme énergiquement qu'elle envoie leurs enfants à la « scuola steineriana »²³ et leur interdit de regarder le petit écran : « [...] questa scuola si preoccupa di non condizionare l'autonomia creativa dei bambini... cominciando col liberarli dalla schiavitù della televisione », car même les programmes pour enfants sont « un disastro psichico e perfino morale, per dei bambini ! » (p. 42). La suite du dialogue est un bon coup de trique contre le public, agressé par la bouche de Berlusconi lui-même, lequel, après s'être vexé de l'interdiction maternelle, se justifie en insultant les téléspectateurs :

ANASTASIA-VERONICA : Scusa, eri tu stesso a commentare : « Io vorrei fare dei programmi più raffinati, colti, davvero spiritosi. Ma se la gente ama solo la schifezza, il rimbacillimento, cosa ci posso fare ? »

REGISTA-SILVIO : Certo, hai in mente quell'insetto, una specie di cammeo, che vive nel deserto e si ciba solo di escrementi ?

ANASTASIA-VERONICA : Come no ? Lo stercorario !

REGISTA-SILVIO : Appunto. Allo stercorario, per vederlo felice, non puoi dargli che merda. (pp. 42-43)

D'où des programmes centrés sur des quizz, des films violents ou érotiques, des émissions visant l'émotionnel (telles les retrouvailles avec des êtres "perdus de vue").

Quant à l'information, elle passe par un canal filtrant. Dans la fiction inventée pour le film, il ne faut pas que l'opération au cerveau subie par Berlusconi soit connue des ministres ni du public, de crainte que l'opposition en profite et prenne le pouvoir²⁴. Dans la réalité, de même que l'information est manipulée, de même les programmes culturels sont censurés. Anastasia s'inquiète des réactions que suscitera peut-être le film en préparation :

ANASTASIA : È sicuro che in 'sto film non ci siano argomenti da querela ? Sa, l'idea di essere trascinati in tribunale per aver sbeffeggiato il premier della Repubblica di Bananas...

REGISTA : Beh, per Dio, è ovvio che quando si fa satira si corrono dei rischi. (p. 16)

²³ La « scuola steineriana » ou « école Steiner-Waldorf » (du nom des pédagogues Steiner et Waldorf) met en pratique une pédagogie visant à articuler enseignement intellectuel et activités artistiques et manuelles, afin de développer la personnalité de l'enfant et de stimuler les initiatives personnelles. Cette école, qui va du jardin d'enfants au lycée, et dont la conception remonte au début du XX^e siècle, a connu, après un long sommeil, un regain d'intérêt en Europe à partir des années 70, pour la « pédagogie alternative » qu'elle propose.

²⁴ Rappelons qu'il y a une quarantaine d'années, en Espagne, la mort de Franco avait été cachée quelque temps, pour les mêmes raisons. Fo présente ici l'ébauche caricaturée d'une nouvelle « stratégie de la tension ».

D'où d'une part, dans la fiction, une peur chez les acteurs (le metteur en scène n'a trouvé personne pour jouer les différents rôles de la pièce, c'est pourquoi lui-même se charge de tous les rôles masculins ; et si Anastasia a accepté, c'est parce qu'elle est en grandes difficultés financières) qui fait dire au metteur en scène que le théâtre aujourd'hui « va in rovina » (p. 16). Et d'autre part, dans la réalité, une opération de nettoyage des studios de télévision, d'où sont expulsés les acteurs trop hardis ou les journalistes désobéissants :

ANASTASIA : [...] Adesso che ha in mano tutto il potere... i media, sette televisioni... le sette piaghe d'Egitto... va giù pesante. Ha visto come ha cacciato dalle TV di Stato giornalisti importantissimi, Biagi, Santoro, messo sotto controllo Deaglio... Comici : Luttazzi... A Sabina Guzzanti... e ai coautori della trasmissione, Maltese... Travaglio, ha chiesto, attraverso il suo avvocato Previti, la bellezza di venti milioni... di euro... [...] Non va dimenticato Paolo Rossi... è stato censurato... [...] L'ha defenestrato prima ancora che riuscisse a recitare un elogio alla democrazia in Atene scritto da Tucidide...²⁵ Tucidide... che già... come tutti sanno... nel V secolo avanti Cristo faceva satira antiberlusconiana ! (p. 17)

D'où la constatation ironico-amère du metteur en scène : « Di questo passo in televisione non è rimasto più un comico... c'è soltanto lui ! » (pp. 17-18).

...Un acteur comique du même niveau que ses télévisions, comme l'illustre l'évocation des blagues qui ne font rire que lui, des tours « gogliardici » lors des rencontres politiques internationales, ou de son hobby de chanteur de charme. Dès qu'il se réveille de son opération, sa préoccupation ne va pas à son gouvernement et à ses ministres, mais au festival de San Remo au cours duquel il doit chanter avec Apicella.

En somme, avec ce spectacle, Dario Fo et Franca Rame ne se contentent pas de « mettere il re in mutande », ils le laissent « con le chiappettine al vento » (p. 17). D'où l'agressivité de la censure quand la pièce fut jouée pour la première fois ; d'où, suite aux évolutions du texte, une volonté évidente de mettre la censure en scène dans la version publiée en 2006.

Cette mise en scène de la censure passe par un usage extrême du théâtre dans le théâtre, une technique chère à Fo mais qu'en aucune autre pièce il n'avait autant poussée²⁶. La première nouveauté est qu'il ne s'agit pas d'une pièce à l'intérieur d'une autre mais d'un film : nous assistons au début de tournage d'un « film di satira grottesca » (p. 15) sur une scène de théâtre. À l'intérieur de ce premier niveau de théâtre dans le théâtre se déclinent plusieurs paliers que pour plus de clarté nous nous permettons de lister :

- au niveau du cadre (apparent), les personnages sont le metteur en scène et Anastasia, un niveau à l'intérieur duquel se décline déjà une forme de théâtre dans le théâtre puisqu'Anastasia y joue un rôle – qu'elle ne parvient pas à tenir – celui de l'opposition, alors qu'elle est berlusconienne dans l'âme ;
- au niveau du film les personnages sont Veronica/Militante et Silvio/médecin/éducateur (le metteur en scène et l'actrice jouent chacun deux ou trois rôles)²⁷ ;
- intervient également le niveau des auteurs : Dario et Franca sortent, à l'occasion, des personnages qu'ils interprètent en tant qu'acteurs ;

²⁵ La métaphore de la défenestration renvoie le lecteur fidèle à celle de l'anarchiste Pinelli à l'origine de *Morte accidentale di un anarchico*.

²⁶ Pensons notamment à *Isabella, tre caravalle e un cacciaballe*, à *Il funerale del padrone (Legami pure...)*, mais aussi à bien d'autres spectacles où le théâtre dans le théâtre est implicite par l'expédient du rêve, comme *Gli arcangeli*, *Il Fanfani rapito*, *L'eroina*.

²⁷ Rappelons que les acteurs sollicités ont eu peur et se sont « se la sono fatta sotto » (p. 16).

- par le renversement final, l'ensemble est à nouveau mis en abyme et nous ramène au cadre "réel" : le metteur en scène n'était lui-même qu'un acteur, le tournage du film étant piloté par un vrai « regista ».

Et donc, en synthèse, nous avons là une pièce garnie de renversements de situations, comme il y en a toujours eu chez Fo ; à la différence que ces renversements, adressés délibérément à l'attention du public, ont une fonction bien plus polémique que dans les pièces précédentes.

Tout au long du spectacle court le fil rouge des mots ou des phrases à ne pas prononcer sous peine d'être traîné devant les tribunaux et condamné à de lourdes amendes (on sait que la réputation d'une personnalité s'évalue au chiffre exigé, comme le signale Fo dans le prologue à propos de la plainte déposée par le sénateur Dell'Utri : un million d'euros pour une phrase !). D'où une ostentation de prudence, qui par exemple se glisse malicieusement dans ce passage où le metteur en scène résume l'*antefatto* à Anastasia :

ANASTASIA : [...] dopo 'sta tragedia ci ritroviamo il premier massimo con due cervelli... uno russo e uno italiano... Deve sentirsi un po' confuso... mi verrebbe da dire un po' rincogl...

REGISTA : No, no... non lo dica !

ANASTASIA : No, non lo dico... Allocchito, va bene ? (p. 15)

Précédemment, quand Anastasia a lu le monologue de Lisistrata, réécrit et adapté à la situation internationale contemporaine, le metteur en scène s'est empressé de dire : « Sia chiaro, il testo che ha recitato è di Aristofane, non mio » (p. 12)²⁸.

Autre scène relative à ce qu'il est bon de dire ou de ne pas dire : quand Anastasia et le metteur en scène, pour un mot qui ne se trouvait pas dans le texte mais que l'actrice a inventé sur le moment, sortent soudain de leurs rôles d'acteurs-personnages pour redevenir Dario Fo et Franca Rame, et entament une prise de bec sur le verbe « spuzzolentare ». Utiliser (et donc inventer) un verbe qui n'est pas dans le dictionnaire, est-ce digne d'un prix Nobel ? Et Fo de feindre d'attaquer Franca pour ce mot inconvenant qu'elle lui a prêté.

Les réactions des "victimes" qui portent plainte sont tournées en ridicule et, conformément à la technique du "ribaltone" chère à Fo, se retournent contre les plaignants. Dario et Franca sortent encore de leur rôle d'acteurs-personnages pour redevenir eux-mêmes lorsqu'ils commentent la réplique incriminée par le sénateur Dell'Utri, qui semble pourtant bien innocente. D'où une vertigineuse liste, présentée par le biais d'un dialogue de type socratique, de tous les motifs qui justifieraient la condamnation de Dell'Utri, où sont énumérés les nombreux procès en cours contre lui... lesquels néanmoins ne l'ont pas empêché de devenir sénateur. D'où encore une alerte et une invitation à la prudence de la part de Franca : « Stai attento, Dario, che ci becchiamo un'altra querela : solo quelli di sinistra sono ladron, quelli di destra no » (p. 46).

Enfin l'efficacité de cette double dénonciation – la censure, les paradoxes du gouvernement – est activée par la rupture du quatrième mur (la « quarta parete ») qui, au théâtre, sépare scène et public²⁹. Par exemple, quand Veronica rappelle à Silvio les multiples mensonges et fraudes dont il s'est rendu coupable, elle s'interrompt quelques secondes pour s'adresser directement au public : « ascoltate bene anche voi che non c'è nulla di inventato »

²⁸ Une remarque à mettre en relation avec la mention du renvoi de Paolo Rossi parce qu'il avait récité l'*Éloge de la démocratie* de Thucydide (dont le texte collait trop bien à la situation actuelle). De même, à l'heure où nous écrivons, sur internet (Youtube) on peut voir Fo réciter un passage du *Prince* de Machiavel tout en faisant des mimiques qui sont autant de clins d'œil à l'actualité.

²⁹ Une technique déjà adoptée par Dario Fo et Franca Rame à plusieurs reprises. Pensons par exemple à *Clacson trombette e pernacchi* ou à *Coppia aperta, quasi spalancata*.

(p. 29)³⁰. De même le public est impliqué lors du “sketch” sur le terme « spuzzolentare ». Enfin quand, profitant d’un changement de scène, Fo explique aux spectateurs (démonstration à l’appui, comme en témoigne le DVD) le “truc” du “nanerottolo”, il met en pratique une distanciation qui rend évidente la caricature épique, volontairement « antinaturalistica », du personnage et de la situation.

La pièce néanmoins, dans sa succession d’emboîtements, se termine par une victoire – et sans doute peut-on saluer là une des rares comédies de Dario Fo qui “se terminent bien”.

La victoire finale, en effet, révèle au public que le spectacle joué par le couple est en réalité l’histoire de la création de cette même comédie, une entreprise qui était risquée mais qui a réussi, puisque l’ultime renversement de situation nous apprend que les parties filmées ont été diffusées au niveau international.

Les dernières minutes de la pièce mettent concrètement en scène la rage vengeresse qu’éveillent l’information et la dénonciation par la satire des turpitudes et des scandales. Déjà, à la fin du premier acte, alors qu’Anastasia venait de dévoiler ses véritables convictions politiques, elle s’exclamait : « [...] volete diffamare, sputtanare il nostro presidente ovunque ! E poi piangete se vi censurano ! La lingua dovrebbero tagliarvi, la lingua ! » (p. 38), reprenant un discours à plusieurs reprises tenu par Fo au sujet des « giullari » médiévaux, à qui on pouvait aller jusqu’à couper la langue pour les faire taire. En fin de spectacle, elle change encore de visage et, de berlusconienne qu’elle s’était déclarée à l’issue de l’acte I, se révèle militante extrémiste, membre actif et agent secret d’une loge maçonnique que les auteurs se divertissent à appeler VPLM2 (Volontari Protezione Libertà Milano 2), en écho à la loge P2. Et Fo de nous plonger dans un climat à mi-chemin entre espionnage et science-fiction, métaphorisant par ce biais la violence agressive de la censure. Il y a d’abord la torture par le biais de venimeux insectes, puis le « bûcher sacrificiel » – l’incendie du studio, que le metteur en scène incrédule qualifie de « nuova forma di censura soft » (p. 59)³¹. Le terme de « rogo » est évidemment choisi pour la référence à l’hérésie qu’il implique : le metteur en scène et auteur-acteur hérétique, coupable d’avoir voulu outrager « l’Unto del Signore benedetto dallo Spirito Santo » (p. 38), mourra sur le bûcher et de son œuvre sacrilège il ne restera plus trace.

Au final, grâce au ribaltone conclusif – la révélation que le metteur en scène n’était qu’un acteur, qu’en toute ignorance Anastasia a fort bien joué son rôle, que le vrai metteur en scène, caché dans les coulisses, a géré avec l’intuition d’un vrai détective le dangereux dénouement qui se profilait – le film est diffusé tel quel au niveau international, et Berlusconi, grâce à l’expédient théâtral de la « télévision dans le théâtre », est conspué – suprême dérision – par le média qu’il monopolise et contrôle, la télévision !

Conclusion

Avons-nous, pour une fois, dans le théâtre du couple, une fin vraiment cathartique ? Certes non puisque le sujet traite de l’actualité en cours et qu’il s’agit d’une fiction. Mais un message est bel et bien délivré dès le prologue, en relation avec la déclaration initiale de Fo, à savoir qu’il ne faut pas courber l’échine mais toujours résister. La résistance, c’était la leçon émanant des deux magistraux monologues *Storia della tigre* (1980) et *Johan Padan ala scoperta de le Americhe* (1992). Et le fait que MultiThématiques, après l’émoi causé par la diffusion muette de la pièce, accepte finalement de la programmer dans son intégrité, est bien

³⁰ Cette insistance sur la vérité absolue de toutes les informations fournies sur scène, Franca Rame l’a démontrée également avec force dans *Settimo : ruba un po’ meno n°2*, suite à l’opération “Mani pulite”.

³¹ « censura soft » parce que, contrairement à ce qui se produisit dans la réalité au niveau international quand la pièce fut diffusée sans bande son, personne n’en saura rien.

la preuve que la résistance peut ne pas être vaine : « Questo ci dimostra che soltanto se ci si muove, se ci si dà da fare, e non si accetta di stare col culo in umido, si riesce ad ottenere un risultato » (p. 8). La diffusion de *L'anomalo* à la télévision, puis la dernière version de la pièce, une comédie grotesque et invraisemblable – en vertu de la maxime chère à Fo d'une course entre réalité politique et théâtre, une course insensée où le théâtre a du mal à distancer la réalité, tant celle-ci est paradoxale, absurde, folle – est bien la preuve que le théâtre a une fonction civique. Si Dario Fo et Franca Rame n'ont pas gagné la bataille contre Berlusconi et les siens, du moins sont-ils parvenus à « spuzzolentarli »³², et ont-ils au moins gagné – pour leur part – une bataille contre la censure.

³² Et ils continuent à le faire : Dario Fo n'est pas tendre avec le Président du Conseil dans l'une de ses dernières productions, *L'apocalisse rimandata* (2008). Outre les traits habituels contre Berlusconi et ses transplantations capillaires, ses petites amies pulpeuses ou les multiples procès qu'il a sur le dos, est aussi effectué, de manière très ouverte, un procès à l'Italie, à l'État, à la population. Le livre se termine – comme souvent, nous y sommes habitués – sur une agression délibérée aux lecteurs : « Eh no : è troppo tardi, coglioni ! » (Parma, Guanda, coll. Fenici tascabili, 2009, p. 201).