

Cristina VIGNALI  
Université de Lorraine

Le but de notre étude est de montrer de quelle manière les figures du double et du dédoublement dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame deviennent un instrument de dénonciation du pouvoir. Pour ce faire, nous limiterons notre corpus à trois pièces significatives : *Claxon, trombette e pernacchi* (1981), *Il Papa e la strega* (1989) et *L'anomalo bicefalo* (2003). La raison de ce choix réside dans le fait que les puissants y font l'objet d'un dédoublement : dans *Claxon, trombette e pernacchi*, le patron de Fiat, Gianni Agnelli, et son ouvrier Antonio sont deux personnes différentes mais porteront un seul et même visage ; dans *Il Papa e la strega*, le Pape vit un moment de crise personnelle et sa crise d'identité est représentée scéniquement par la présence de son double, un mannequin ; dans *L'anomalo bicefalo*, le personnage de Berlusconi, quant à lui, possède deux cerveaux, le sien et celui de Poutine.

Dans ces trois pièces, le dédoublement répond au besoin de mettre en scène des situations paradoxales permettant de faire un procès aux trois pouvoirs que ces puissants incarnent : le pouvoir économique et ses implications politiques dans le cas d'Agnelli, le pouvoir temporel de l'église catholique dans le cas du Pape, le pouvoir politico-médiatique dans le cas de Berlusconi. Le choix du paradoxe comme stratagème narratif répond, chez Fo et Rame, au refus d'un théâtre grave dans le ton et tragique dans la forme. Les procès faits aux puissants ne se réalisent jamais au premier degré ; au contraire, les puissants sont mis dans des situations grotesques d'auto-dénonciation, où ils sont amenés, par une fausse spontanéité, à se dévoiler, à faire une sorte d'autocritique, généralement inconsciente. Dans le Prologue de *L'anomalo bicefalo*, Fo explique au public la genèse – fictive ou réelle, peu importe – de sa pièce : le dramaturge y raconte l'idée initiale de mettre en scène un véritable procès à Berlusconi qu'aurait réalisé son ange gardien, révolté contre celui qu'il protégeait<sup>1</sup>. Le projet fut ensuite écarté car, nous dit Fo, la réalité copiait la fiction ; Dario et Franca ressentirent alors la nécessité de choisir une situation nettement plus paradoxale (« Allora abbiamo deciso di scrivere un testo totalmente paradossale, strafolle, da pazzi scatenati [...] »<sup>2</sup>) et clairement satirique, la satire permettant « di capovolgere la situazione »<sup>3</sup>. Ce goût pour le paradoxe a d'ailleurs été souvent affirmé par Fo dans les réflexions sur son théâtre, comme dans *Il mondo secondo Fo* :

---

<sup>1</sup> Cf. Dario FO, *L'anomalo bicefalo*, Milan, Fabbri Editori, 2006, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

Il nostro teatro, di Franca e mio, ha sempre attinto a piene mani dalla cronaca, spesso andando dritto alle fonti prime, i verbali della questura, i faldoni dei processi, le sentenze dei giudici. Materia grezza. Per trasformarla in spettacolo bisogna saper innescare il meccanismo del paradosso<sup>4</sup>.

Le procès en bonne et due forme est écarté par Fo et Rame qui préfèrent mettre les puissants dans des situations grotesques d'auto-dénonciation provoquées par une perte du contrôle de soi, par une crise à la fois physique et morale qui se traduit scéniquement par un dédoublement.

Après avoir montré comment le dédoublement se met en place dans les trois pièces selon des modalités symétriques, nous analyserons la manière dont les objets et les dispositifs scéniques soulignent le dédoublement ; enfin, nous étudierons comment le dédoublement permet à Fo d'insister sur la dégradation du puissant, une dégradation qui se manifeste par la monstruosité, l'infantilisation et le langage grotesque du personnage.

### *Dédoublements symétriques*

Revenons donc aux trois pièces pour déceler les symétries qu'on peut y observer dans la mise en scène du dédoublement.

Dans *Claxton, trombette e pernacchi* – pièce dont la critique rappelle ce qu'elle doit aux *Ménechmes* et à *l'Amphytrion* de Plaute – Agnelli est victime d'un accident pendant une tentative d'enlèvement rocambolesque ; son corps, défiguré, gisant sur un lit d'hôpital dans la première scène, est pris pour celui d'Antonio, un ouvrier de Fiat syndiqué à la *CGIL*, soupçonné par la police d'être parmi les terroristes qui ont enlevé Agnelli. Devenu pratiquement amnésique, Agnelli perd son identité et même son visage, car après une opération chirurgicale extravagante, il portera le visage d'Antonio, devenant ainsi le « Sosie ». Cette perte d'identité est carnavalesque dans le physique (car le riche prend l'identité du pauvre) et dans les paroles : Agnelli réapprend difficilement à parler et, sans contrôle sur ce qu'il dit, finit par dénoncer ce qu'il était auparavant. D'une part, il critique sans s'en rendre compte l'exploitation de l'ouvrier, la pénibilité et la précarité du travail en usine<sup>5</sup> – discours qui entre en résonance avec la vague de licenciements à *Mirafiori* en 1980, les grèves suivies massivement par les ouvriers et habilement brisées par Fiat lors de la célèbre « marcia dei Quarantamila ». D'autre part, le dédoublement permet une dénonciation corrosive de la politique répressive de Fiat vis-à-vis des ouvriers les plus engagés dans la contestation, dans le contexte explosif des années de plomb, où Agnelli, bien plus que simple leader économique, est présenté comme un habile manipulateur de la vie politique du pays.

Le puissant vit une situation analogue de crise dans *Il Papa e la strega*, une crise intérieure cependant, celle d'un Pape qui a du mal à accepter les contradictions de son église. Cette crise de conscience génère un dédoublement entre le Pape censé défendre les valeurs de l'Église catholique et

---

<sup>4</sup> Dario FO, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parme, Guanda, 2008, p. 40.

<sup>5</sup> La chaîne de montage est présentée comme une « giostra criminale » par Agnelli lui-même (Dario FO, *Claxton, trombette e pernacchi*, in *Teatro*, Turin, Einaudi, 2000, p. 729).

un Pape intérieurement troublé. La crise devient plus marquante au moment où, au deuxième acte, le Pontife reçoit, dans une scène rocambolesque, une piqûre d'héroïne ; il révèle alors, dans un discours délirant en apparence<sup>6</sup>, les liens entre la mafia et le Vatican tels qu'ils apparaissaient dans les affaires liées au krach du *Banco Ambrosiano* (en 1981), affaires dans lesquelles étaient impliqués l'archevêque Marcinkus, les financiers Michele Sindona et Roberto Calvi<sup>7</sup>. Le Pontife ressort de cette expérience définitivement changé, prêt à promulguer une Encyclique anti-prohibitionniste, à professer la légalisation des drogues et à soutenir l'usage des contraceptifs.

Un schéma analogue se retrouve dans la troisième pièce que nous étudions, *L'anomalo bicefalo*, où le dédoublement du protagoniste est annoncé dès le titre. La bicéphalie qui fait de Berlusconi un homme politique anormal naît, comme dans *Claxon, trombette e pernacchi*, d'un attentat à sa personne et à celle de Poutine, ce qui amène les médecins à remplacer une partie du cerveau de Berlusconi blessé par une partie du cerveau de Poutine décédé suite à l'attentat. Là encore, le dédoublement de Berlusconi, les amnésies dont il est victime – tout comme Agnelli – et sa parole non contrôlée permettent au dramaturge de mettre au jour les contradictions et les mensonges du puissant, tant sur le plan public que privé. Cette sorte de bicéphalie offre des effets de dédoublements comiques ; mais elle est également riche de sens puisque, par cette invention dramaturgique, Fo suggère que le sourire séducteur de Berlusconi cache en réalité le cynisme antidémocratique d'un Poutine.

#### *Jeux et dispositifs dans la mise en scène du dédoublement*

Après avoir dégagé les grands traits du dédoublement dans ces œuvres, il convient à présent d'étudier les objets et les dispositifs scéniques qui contribuent à la réalisation du dédoublement des protagonistes.

La défiguration est à l'origine du dédoublement dans *Claxon, trombette e pernacchi*. Dans la première scène, à la déclaration du médecin prévenant Rosa que son mari est « completamente sfigurato »<sup>8</sup>, fait écho l'interrogation de Rosa elle-même (« Sfigurato ? »<sup>9</sup>), question qui pose le problème de l'identité de l'accidenté en même temps qu'elle anticipe le constat de Rosa sur le fait qu'elle et son mari étaient devenus des étrangers l'un pour l'autre, leur couple étant en pleine crise (« mio marito per me... [...] era come un estraneo »<sup>10</sup>). Le spectateur se trouve face à un jeu vertigineux d'équivoques car l'homme accidenté est véritablement un étranger pour Rosa. Sans compter que les opérations chirurgicales de reconstruction faciale auxquelles le Sosie est soumis ont lieu dans un institut de chirurgie plastique financé par Agnelli lui-même, détail suggérant que le puissant se donne une image et qu'il finance en même temps un institut spécialisé dans la contrefaçon, le visage du Sosie n'étant qu'un masque collé sur

<sup>6</sup> Cf. Dario FO, *Il Papa e la strega*, Milan, Fabbri Editori, 2006, p. 65-66.

<sup>7</sup> Cf. Mack SMITH, *Storia d'Italia*, Bari, Laterza, 2002, p. 622-623.

<sup>8</sup> Dario FO, *Claxon, trombette e pernacchi*, *op. cit.*, p. 695.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 696.

son corps<sup>11</sup>. L'attention au visage se prolonge lorsque l'ouvrier Antonio, qui a en réalité sauvé Agnelli sans le savoir lors de l'accident-attentat dont il a été témoin, évoque la défiguration de l'accidenté : « Rincalcato ! Appiattito : pareva una moneta ! Gli mancava solo la scritta intorno : Repubblica italiana »<sup>12</sup>. Antonio fait ainsi, involontairement, une allusion au pouvoir économique et politique d'Agnelli en Italie : il a le visage de l'argent et celui d'une République dont il semble être le Maître. Il est intéressant de remarquer également que le visage du Sosie sera reconstruit en partant de deux photos d'Antonio que Rosa fournit et qu'elle a préalablement coupées car Antonio y était accompagné de sa maîtresse<sup>13</sup> – photos coupées qui suggèrent le mensonge, la double vie d'Antonio en même temps qu'elles évoquent, dans une sorte de mise en abîme, l'idée du double et de l'apparence trompeuse d'Agnelli qui portera ce visage.

Cette attention vertigineuse au visage se traduit également dans la pièce par la présence de deux bustes et de la 'statue vivante' d'Agnelli dans la scène finale.

C'est d'abord le buste d'Agnelli à l'intérieur de l'hôpital dans lequel se déroule tout le premier acte qui attire notre attention. Une mise en scène bien étudiée le met en valeur : la pièce s'ouvre en effet au moment où le buste d'Agnelli traverse la scène et où Rosa, convoquée à l'hôpital, le croise, avant que le buste ne soit placé « bene in vista »<sup>14</sup>, comme l'indiquent les didascalies. Le buste initialement sous cellophane est dévoilé, ce qui pourrait annoncer le dévoilement du puissant. La cellophane, d'ailleurs, en même temps qu'elle renvoie au contexte aseptisé de l'hôpital, est une matière industrielle faussement transparente, qui ne laisse qu'entrevoir, clin d'œil ultérieur au jeu du dédoublement. La surprise de Rosa face au buste pourrait avoir alors une valeur emblématique ; elle est soulignée d'abord par son geste – lorsqu'en plein milieu de la scène, elle pointe du doigt le buste –, mais aussi par ses mots, les premiers qu'elle prononce d'ailleurs dans la pièce : « Oddio, chi è ? »<sup>15</sup>. Cette question, apparemment banale, pose en réalité d'emblée le problème de l'identité de l'homme de pouvoir. En d'autres termes, quelle est la vraie identité d'Agnelli ? Quel homme se cache derrière l'apparence du bienfaiteur glorifié par le buste ? Et donc, au bout du compte, qui est le puissant ? Ce n'est pas un hasard si, au médecin qui lui explique qu'il s'agit du buste d'Agnelli, Rosa répond : « L'avevo preso per un santo »<sup>16</sup>. Cette réplique, comique car elle crée un parallèle grotesque entre un homme d'affaires et un saint, est sémantiquement riche car elle suggère, dès le début de la pièce, le contraste entre l'image rassurante qu'a voulu se donner Agnelli et la réalité cynique de l'homme d'affaires compromis avec le pouvoir. Le médecin qui opère le Sosie

---

<sup>11</sup> Le médecin s'adresse d'ailleurs à Rosa en ces termes : « Lei è fortunata, cara signora: il nostro istituto è all'avanguardia negli interventi di plastica facciale! [...] Abbiamo il primario chirurgo che è uno dei più bravi del mondo », *ibid.*, p. 699.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, p. 707.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

dans une position surélevée, grotesque, « come un angelo »<sup>17</sup>, selon les didascalies, pourrait renforcer l'idée de l'apparente sainteté d'Agnelli et créer un doute quant au complexe hospitalier qu'il a financé.

Si pendant tout le premier acte le buste d'Agnelli – un buste en argent sur un socle métallique<sup>18</sup> – trône dans la salle d'hôpital, pendant le deuxième acte le buste bifront de Plutarque et Suétone occupe symétriquement l'humble appartement de Rosa – et on notera que la matière du buste souligne une différence sociale car il n'est plus en argent mais en carton-pâte. Là encore, c'est Rosa qui donne au buste une importance scénique lorsqu'elle en parle et le manipule au cours de son dialogue avec Lucia, l'amante d'Antonio. Mais, comme dans un jeu de renversement par rapport au premier acte, Rosa explique maintenant ce que ce deuxième buste représente, tandis qu'elle en fait tourner le mécanisme, ce qui permet à Lucia et au public d'en voir la deuxième face. Le jeu de mise en abîme est vertigineux car Suétone, écrivain romain d'époque impériale, est l'auteur du *De uiris illustribus* (*Des hommes illustres*), mais surtout du *De vita Caesarum* (*Vie des douze Césars*), et Plutarque, écrivain, philosophe et érudit grec, est l'auteur des *Vies parallèles*. Rosa dévoile à Lucia la passion véritable que son mari avait pour ce buste (« [...] lui ci andava pazzo ! Quando si è sposato l'ha portat[o] in dote »<sup>19</sup>), buste qui est *a contrario* complètement ignoré par le Sosie lorsqu'il rentre chez Rosa.

Dans les vies parallèles d'Agnelli et Antonio, l'homme illustre sur scène est bien évidemment l'industriel, mais il a perdu son identité faciale ainsi que son contexte de vie habituel : non pas le « palazzoo... graande »<sup>20</sup> qui appartient à sa famille et qui constitue en même temps une allusion au pouvoir, mais l'humble appartement d'un ouvrier. Ces deux vies parallèles sont en réalité aux antipodes d'un point de vue social. L'exemplarité des vies d'hommes grecs et romains fournies par Plutarque, hommes non pas en guerre entre eux mais cohabitant et s'intégrant réciproquement dans l'Empire Romain, est grotesquement renversée, l'ouvrier et le patron ne pouvant pas participer de la même intégration dans la pièce de Fo. Ainsi l'homme illustre, Agnelli, est l'homme d'affaires confronté au buste et aux livres d'Antonio ; il ne les reconnaît pas et ne s'y intéresse pas : ce désintérêt souligné par Rosa pourrait représenter de manière symbolique le désintérêt du colosse économique pour la culture du prolétaire, voire pour la culture tout court.

Fo obtient une étonnante circularité à travers la représentation d'Agnelli dans la scène conclusive de la pièce, où le patron de Fiat – l'apparent bienfaiteur du début – révèle au commissaire sa vraie identité d'homme cynique assoiffé de pouvoir. La mise en scène spectaculaire de cette révélation montre un Agnelli perché sur une pile de meubles, telle une statue solennelle perchée sur un piédestal improvisé. L'Agnelli-saint du début de la pièce devient Dieu en personne, la métaphore filée s'irradie

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>18</sup> Cf. *ibid.*, p. 695.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 720.

jusqu'ici puisqu'Agnelli parodie la création d'Adam telle que la peint Michel-Ange. L'analogie Agnelli-Dieu constitue une critique ouverte au pouvoir politique de l'industriel car elle illustre l'idée qu'Agnelli est l'État lui-même – comme l'explique le Commissaire lorsqu'il affirme « Me ne frego se tu sei lo Stato superiore »<sup>21</sup> – un État pleinement démocrate-chrétien (rappelons au passage qu'Agnelli dans les années '70 avait été sénateur de la République pour la DC). Le puissant perché sur son piédestal semble maintenant répondre à la question initiale de la pièce (« Oddio, chi è ? »<sup>22</sup>) posée par Rosa ; Agnelli y répond clairement : « Io sono il potere »<sup>23</sup>, en même temps que, par son geste parodiant la Création de Michel-Ange, il explicite le lien entre État et police dans une Italie encore secouée par la stratégie de la tension.

Un effet de circularité analogue à celui qui est créé par les bustes de *Claxon, trombette et pernacchi* se retrouve dans *Il Papa e la strega* avec la présence, en début et en fin de pièce, d'un mannequin représentant le Pape. Là encore, le dédoublement du personnage du Pontife s'enrichit de significations grâce à la présence scénique de ce dispositif. Dans ce cas également, on remarque trois entrées sur scène du mannequin qu'on peut mettre en parallèle avec les trois moments centrés sur le buste et la statue dans *Claxon*.

Si l'on compare les deux pièces, on se rend compte qu'à la question initiale de Rosa dans *Claxon, trombette e pernacchi* correspond, par certains aspects, la question du médecin venu au Vatican soigner un Pape en proie à une véritable phobie pour les enfants. Le Pape étant absent sur scène, le médecin lui adresse la question : « Santità?... Santità, dove siete? »<sup>24</sup>. L'absence du Pape sur scène pourrait suggérer d'emblée le problème de sa crise d'identité et la question du médecin pourrait être interprétée comme une invitation à se demander qui est réellement le Pontife et où il se situe sur le plan psychologique, moral, voire politique. Cette interprétation de la question du médecin est confirmée par l'entrée en scène à la fois du Pape et de son double mannequin. Ils apparaissent de surcroît sur la scène en arrivant de deux entrées spéculaires formées de rideaux qui, une fois écartés, suggèrent le dévoilement du double, selon un effet analogue à celui obtenu par le plastique recouvrant le buste d'Agnelli dans *Claxon, trombette e pernacchi*. Le mannequin reproduisant le double du Pape est pour l'instant parfaitement et richement habillé, tout comme le Pape lui-même, symbole d'un Pontife non encore pleinement prêt à se mettre à nu et à mettre à nu les contradictions de l'Église. Le fait que le *puppo* soit habillé à ce moment-là de la pièce est important, comme nous l'indiquent les corrections apportées par Fo suite au spectacle au « Teatro Duse » de Bologne, le 12 décembre 1989<sup>25</sup> ; le dramaturge décida en effet de

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 773.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 771.

<sup>24</sup> Cf. Dario FO, *Il Papa e la strega*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>25</sup> Ce scénario est consultable dans les Archives informatisées de Franca Rame et Dario Fo (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=002391&from=1&descrizione=PAPA>). C'est une édition de la pièce

remplacer la simple tête du *puppo* sur un bâton par un mannequin habillé. La présence d'un Pape et d'un *puppo* habillés donne plus de force à leur déshabillage ultérieur.

Au centre des deux entrées par lesquelles le Pape et son double entrent en scène, le public se trouve face à une reproduction – réalisée par Fo – du carton de Léonard de Vinci représentant la Vierge, l'enfant Jésus avec sainte Anne et saint Jean Baptiste, un dessin connu comme *Cartone di Sant'Anna* et conservé à la National Gallery de Londres. La présence de cette reproduction illustre l'importance qu'a le dessin dans le théâtre de notre dramaturge :

Eseguo centinaia di bozzetti mentre scrivo [...] l'immagine mi serve per fermare l'impianto della scrittura, per andare avanti nello svolgimento del lavoro<sup>26</sup>.

Fo parvient à créer des jeux d'écho entre le dédoublement du Pape et le *Cartone di Sant'Anna*. Le dessin représente deux couples (un couple de femmes, dont les traits se mélangent, et un couple d'enfants), ce qui renforce, du moins indirectement, le jeu du dramaturge sur le double. En outre, la présence de l'enfant Jésus dans le dessin constitue une sorte d'écho à une des thématiques centrales de cette scène, où il sera justement question de la politique de l'Église sur les naissances et sur la condamnation des contraceptifs.

Cette mise en scène spectaculaire du dédoublement du Pape est soulignée par le dialogue entre le Pontife et son médecin :

PROFESSORE           Ma cos'è questa messinscena ? Il doppio Papa ?!  
PAPA [...]           Beh, questo naturalmente è finto. [...] Me l'ha regalato uno scultore siciliano di quelli che fanno i pupi... sapete... (*Ride divertito*) Quando sono stanco, lo faccio affacciare al posto mio<sup>27</sup>.

Par ses questions, le médecin souligne la mise en scène du double, mais le terme de « messinscena » pourrait suggérer en même temps la fausseté. Ce terme est loin d'être anodin comme le suggère le changement apporté par le dramaturge entre le script de notre édition et le script d'une version précédente de la pièce : la réplique du médecin qui demandait « Cosa sono questi scherzi ? » a été en effet remplacée par « Ma cos'è questa messinscena ? »<sup>28</sup>.

La réponse du Pape réitère cette même idée de fausseté, car celui qui se présente aux fidèles au balcon est parfois le mannequin du Pontife. La fatigue à laquelle le Pape fait allusion pourrait être un des symptômes de sa crise d'identité, une crise qui le rend de plus en plus incapable d'adhérer au

---

précédant celle sur laquelle se fonde notre étude. L'édition Fabbri que nous consultons a été réalisée sur la base des mises à jour lors du spectacle au « Teatro La Pergola » de Florence, le 25 mars 1990.

<sup>26</sup> Dario FO, *Fabulazzo. Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti : articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*, Milan, Kaos edizioni, 1992, p. 57. Dario Fo a d'ailleurs affirmé : « Il m'arrive de ne pas pouvoir écrire un texte tant que je ne l'ai pas dessiné... L'écriture vient après la peinture. Et surtout je n'arrive pas à faire un spectacle si je n'ai pas en tête l'image de la scène, l'image scénique » (*Les mondes de Dario Fo*, entretien à Dario Fo réalisé par L. Muhleisen et M. Protin, in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2010, p. 6).

<sup>27</sup> Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 16.

<sup>28</sup> Ce scénario est également consultable dans les archives informatisées de Rame et Fo (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=002335&from=1&descrizione=PAPA>, p. 6).

discours officiel de son église. La référence aux *pupi*, ces marionnettes siciliennes, nous suggère en outre indirectement l'idée d'un Pape-*pupo*, d'un Pape-marionnette contrôlé par l'institution dont il est le représentant<sup>29</sup>.

Le mannequin entre à nouveau sur scène au premier acte, à un moment-clé d'auto-dénonciation spectaculaire du Pape. Dans la séance de préparation à sa rencontre avec les journalistes, le Pontife prononce, sur un ton faussement ironique, un discours critique contre le soi-disant conservatisme du Pape Pie IX et crée paradoxalement un parallèle avec lui-même, même si cela représente pour lui un « infame parallelo »<sup>30</sup>. Le discours du Pape tend à indiquer que l'histoire se répète, qu'il est lui-même en réalité un Pie IX contemporain qui fait preuve d'un conservatisme absurde. Au paroxysme de ce parallèle « infâme » qui sonne involontairement comme une auto-dénonciation, au moment même où il bénit ironiquement le préservatif, le Pape se bloque spectaculairement, les bras en croix, frappé par un lumbago baptisé à la fois « colpo della strega » et « [colpo] del crocifisso »<sup>31</sup>. C'est alors que le médecin apporte au Pape la tête de son mannequin soutenue par un bâton afin que cette tête lui serve d'appui. Cette sorte de crucifixion sans croix anticipe le finale de la pièce où le Pape, devenu révolutionnaire, sera tué ; la scène illustre avant tout le dédoublement d'un Pape tiraillé entre le discours officiel et une forme de conscience confuse qui le conduira à dénoncer les contradictions de son église. Mais pour l'instant le Pontife s'appuie sur son *pupo*, même lorsqu'il est assis, manière de symboliser son lien fragile bien qu'encore présent avec le discours officiel de l'Église catholique – lien qu'il brisera avec son Encyclique à la fin du deuxième acte.

Par rapport à la première mise en scène du Pape et du *pupo*, on remarquera que le Pape se fait déshabiller. Le Pape déshabillé, restant sur scène « in camicia e pantaloni alla zuava »<sup>32</sup>, représente symboliquement le puissant mis à nu en même temps qu'il s'éloigne progressivement du discours officiel de son église, discours dont il commence à mettre à nu les contradictions. Non seulement on le déshabille, mais le Pape a l'impression de perdre sa peau (« [...] ho l'impressione di essere come cartavetrato con un Black&Decker sulla pelle viva »<sup>33</sup>). De la même façon, le *pupo* n'est plus habillé comme au début de l'acte I, mais il ne reste que sa tête soutenue par un bâton, symbolisant le discours officiel progressivement démonté de fait par les propos du Pape. On ne peut que songer à *Claxxon, trombette e pernacchi*, où le puissant était dépossédé symboliquement de son visage et où la confusion des identités engendrée par la défiguration permettait de mettre à nu le puissant. Toutefois, dans le cas de

---

<sup>29</sup> Fo nous montre un Pape quasi schizophrénique, capable de jouer, comme un acteur, différents rôles – à l'instar du fou de *Morte accidentale di un anarchico*. Du reste, dans le Prologue de *Il Papa e la strega*, le dramaturge s'associait comiquement au Pape Jean-Paul II en affirmant que « [f]ra gente di teatro bisogna essere generosi !!! » (Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 8). L'idée du Pape comme acteur était déjà présente dans un article paru dans la revue *Europeo* en juillet 1985 : « E la Chiesa, che è saggia e sapiente più dei greci, chi ha eletto a proprio papa in un momento di grave crisi? Un attore! Un grande comico! (Sempre nel senso di professionista anche tragico) » (Dario FO, *Fabularazzo*, op. cit., p. 260).

<sup>30</sup> Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 34.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>33</sup> *Ibid.*



*Claxon*, l'issue finale était bien différente car le Sosie se rebellait à son nouveau visage : « Non sono un operaio coglione... eccomi qua con 'sta faccia da burattino pazzo »<sup>34</sup>.

Le *pupo* entre enfin sur scène une troisième fois à la fin de l'acte II, assurant une forme de circularité dans la pièce. Dans le tumulte qui accompagne les menaces de mort faites au Pape, celui-ci est d'abord invité par des sœurs à se protéger derrière un buste d'argent représentant Saint Calliste<sup>35</sup>. Encore une fois ce choix n'est pas anodin : le Pape Calliste, martyr en 222, fut accusé par son adversaire Hyppolite, devenu Antipape, « d'accorder trop facilement le pardon des péchés et d'autoriser les mariages entre matrones et hommes de condition inférieure »<sup>36</sup>. Le pardon et l'attention aux hommes de condition inférieure, mais aussi la fin violente de Calliste (tué dans une émeute) font de lui une sorte de figure spéculaire à celle du Pape-révolutionnaire de Fo qui, à la fin de la pièce, sera assassiné.

Le buste de Saint Calliste donne enfin à la Sœur/Sorcière (jouée par Franca Rame) l'idée de présenter au balcon papal un bouc émissaire, le « fraticello assaggiaveleni » qui porte la tête du mannequin, du *pupo*, et qui, pris pour le Pape, est aussitôt assassiné. Là encore, comme au moment où le Pape restait bloqué, c'est le médecin qui porte à nouveau sur scène la tête du *pupo*. L'assassinat de ce Pape-*pupo* fictif témoigne de la répression contre qui veut changer l'Église ; la mort du *pupo* symbolise le changement avéré du Pape, son éloignement désormais sans retour du discours officiel de son église. Cette mort permet d'ailleurs un autre dédoublement du Pontife, déguisé en garde suisse aux pieds du catafalque sur lequel gît le Pape-*pupo*, tué et considéré par les cardinaux comme le vrai Pape. Le Pape déguisé en garde suisse parle ainsi de son double assassiné : « [...] era un fanatico scervellato duro »<sup>37</sup> ; il reprend là les propos de l'homme conformiste et résigné qui voit dans le Pape révolutionnaire un idéaliste fou qui crut pouvoir démanteler le système mafieux par la dépénalisation des stupéfiants et la prise en main du marché de la drogue par l'État. En reprenant le discours officiel de l'Église, le Pape en suggère l'immobilisme et les compromissions<sup>38</sup>. Mais le Pape révolutionnaire sera aussitôt puni par la mort, comme le veut la morale prononcée par la Sorcière en guise de conclusion à la pièce : « Guai a quell'uomo di potere, che si pone dalla parte di chi potere non ne ha »<sup>39</sup>. Les Papes qui restent en vie sont donc des *pupi*, des pantins qui, comme le Pape avant sa révolte, sont contrôlés par le pouvoir, mis sur écoute et entourés de cardinaux espions, de véritables « corvi »<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> Dario FO, *Claxon, trombette e pernacchi*, op. cit., p. 739.

<sup>35</sup> Cf. Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 80.

<sup>36</sup> Jacques DUBOIS, « Hyppolite – saint », in *Encyclopédie Universalis* [En ligne] (page consultée le 7 février 2012), <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hippolyte/>.

<sup>37</sup> Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 87.

<sup>38</sup> Le mot « fanatico » nous rappelle le fanatisme attribué au protagoniste Nascimbene dans *Settimo: ruba un po' meno*, alors qu'il désire faire éclater le scandale (cf Dario FO, *Settimo: ruba un po' meno*, in *Teatro*, op. cit., p. 194). « Fanatico » est celui qui est au service de la révolte, de la transparence et du scandale, selon le point de vue du conformiste et de l'Église telle que Fo la montre.

<sup>39</sup> Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 88.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 86.

La fonction de dénonciation et de mise en relief du dédoublement qu'ont les bustes dans *Claxon* et le mannequin dans *Il Papa e la strega* est exercée par le recours à la vidéo dans *L'anomalo bicefalo* – un élément qui illustre le pouvoir médiatique de Berlusconi largement commenté dans la pièce. La vidéo est un élément de représentation qui se surajoute au jeu des acteurs sur scène, contribuant par elle-même à une sorte de dédoublement.

Ici encore, l'élément de représentation, la vidéo, intervient à trois moments importants de la pièce : le puissant se dénonçant sur la scène fait à nouveau l'objet d'une auto-dénonciation dans les vidéos ou dans l'interaction entre le personnage du Regista-Berlusconi sur scène et la vidéo qu'il commente.

La première vidéo se situe au début du deuxième acte, au moment où Anastasia (actrice qui joue entre autres le rôle de Veronica Lario) s'accorde un moment pour regarder une vidéo qui devrait contenir une sélection des scènes jouées et tournées avec le personnage du Regista le jour précédent ; en réalité la vidéo montre un Berlusconi hilare et dansant tandis que la présence d'Anastasia est réduite à la seule apparition de ses jambes qui traversent la scène. Ce tournage révèle un Berlusconi imbu de lui-même, qui occupe tout l'espace de l'écran sans en laisser aucunement à Anastasia, de fait censurée, comme le souligne le commentaire indigné de l'actrice : « Non mi si vede mai... Nano maledetto ! Solo lui.... [...] Ma io dove sono ? »<sup>41</sup>.

Ce tournage montrant l'ego de Berlusconi envahissant l'espace virtuel de la vidéo fait la satire de sa puissance médiatique et suggère comment le pouvoir peut distordre la réalité. Berlusconi, qui se montre tandis qu'il fait des numéros de pitre sur une musique de fête, représente enfin la légèreté du puissant, le triomphe festif de l'homme de pouvoir, voire ses jeux d'acrobatie politique. La femme est réifiée, réduite à ses jambes, objet de désir, en même temps que la présence des seules jambes d'Anastasia accentue la petitesse de Berlusconi, personnage petit, près du sol, dont la petitesse symbolise la bassesse morale<sup>42</sup>. On remarquera que cette vidéo est insérée juste avant que le Regista n'évoque le changement radical de Berlusconi (« Qui succede che Silvio va letteralmente in crisi, non si accetta più... e alla fine arriva addirittura a fuggire »<sup>43</sup>) et on notera au passage qu'une des manifestations de sa crise – comme pour le Pape de *Il Papa e la strega* – consiste à se déshabiller (« [i]nizia a spogliarsi degli elementi che costituiscono il *trucco del nano* »<sup>44</sup>).

Pour représenter scéniquement la crise de Berlusconi le dramaturge a recours à une deuxième vidéo, qui suit de près la première. Elle présente des fragments d'émissions télévisuelles des chaînes berlusconiennes, montrant l'Italie du jeu, des passions familiales, des retrouvailles permises par la

---

<sup>41</sup> Dario FO, *L'anomalo bicefalo*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>42</sup> On pourrait d'ailleurs voir un effet d'écho entre la représentation grotesque de la petitesse de Berlusconi, comme 'aplati' dans la vidéo, et les mots du Regista qui déclarait à Anastasia – juste avant la projection de la vidéo – que les « *scadenze finanziarie appiattiscono ogni santo principio* » (*ibid.*, p. 41 ; le mot en italiques est de notre main).

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>44</sup> Cf. *ibid.*, p. 48.

télévision, mais aussi des violences et des crimes qui font peur et qui justifient la nécessité d'un État fort. Cette vision de l'Italie berlusconienne va permettre de souligner la crise du *Cavaliere* car elle déclenche chez le personnage Berlusconi qui la regarde une sorte de repentir ; il chante alors un chant élégiaque en *grammelot* napolitain, qu'il définit lui-même comme « una sceneggiata di dolore »<sup>45</sup>, avant de commenter : « Ma cosa sono diventato ? Non mi riconosco più ! »<sup>46</sup>. Le repentir de Berlusconi est bien entendu grotesque, empêchant toute adhésion du public au personnage, tout comme pour le Pape de la pièce *Il Papa e la strega*.

La crise du puissant atteint son acmé dans une auto-dénonciation spectaculaire, comparable à l'Encyclique du Pontife du *Papa e la strega*, un montage projeté au public dans une troisième vidéo qui rappelle les allocutions télévisées que Berlusconi diffusait à la nation, mais montrées dans ses aspects les plus grotesques. Il s'y adresse aux hommes politiques de son entourage et dévoile les véritables raisons de son entrée en politique (« [...] sono io che vi ho costretti a entrare in politica per fabbricarmi nuove leggi che mi salvassero dalla galera »<sup>47</sup>). Le monologue de Berlusconi s'auto-dénonçant à la télévision est souligné par le silence de ses acolytes, un silence qui représente symboliquement l'obéissance absolue des siens, décrits d'ailleurs par le personnage de Berlusconi comme étant « [t]utti abbioccati e silenti »<sup>48</sup>.

#### *Les puissants dédoublés et dégradés*

Les objets et dispositifs illustrés dans les trois pièces, en même temps qu'ils participent du jeu de dédoublements des puissants, contribuent à leur dégradation. Le puissant dédoublé est dégradé avec un conséquent effet carnavalesque suscitant le rire du public, un rire souhaité par Dario Fo comme instrument de compréhension. Le dédoublement permet au dramaturge d'insister sur trois autres aspects de la dégradation du puissant que sont sa monstruosité, son infantilisation et l'utilisation d'un langage grotesque.

Le Sosie de *Claxon, trombette e pernacchi* apparaît explicitement après son opération comme un Frankenstein<sup>49</sup> ; Berlusconi bicéphale est comparé au Dr. Jekyll et Mr Hyde<sup>50</sup> ; le Pape dans un moment

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>49</sup> Le Sosie est le produit d'une opération chirurgicale qui le fait apparaître comme un Frankenstein grotesque et moderne ressuscité par la science (« È lui... è lui ! ... Frankenstein ! », Dario FO, *Claxon, trombette e pernacchi*, *op. cit.*, p. 713, s'écrie Rosa lorsqu'elle voit pour la première fois le Sosie après l'opération). L'association entre le Sosie et Frankenstein est réitérée un peu plus loin dans la pièce lorsque le Sosie, attaché par un système de cordes, commence à déambuler sur scène « con camminata da Frankenstein » (*ibid.*, p. 715) – comme l'affirment les didascalies –, avant qu'il ne tente de fuir de l'hôpital. Cette association, tout en créant un effet comique évident, est une manière grotesque de suggérer l'inhumanité du dirigeant Agnelli.

<sup>50</sup> Comme dans *Claxon, trombette e pernacchi*, le personnage du Regista-Educatore de *L'anomalo bicefalo* suggère un parallèle entre le cas de Berlusconi et celui du Dr. Jekyll et Mr. Hyde de Stevenson ; il souligne ce parallèle en mimant un loup-garou hurlant et s'arrachant les poils (cf. Dario FO, *L'anomalo bicefalo*, *op. cit.*, p. 22) – et on notera au passage que Rosa dans *Claxon* fait également référence à Dr. Jekyll et Mr. Hyde lorsqu'elle parle du Sosie (cf. Dario FO, *Claxon, trombette e pernacchi*, *op. cit.*, p. 736). Ces transformations grotesques pourraient suggérer le *trasformismo* de l'homme politique.

de transe provoqué par la sorcière tire sur des enfants avec un arc et des vraies flèches<sup>51</sup>. Cette monstruosité physique ou morale constitue un moyen grotesque d'évoquer le cynisme d'Agnelli, le *trasformismo* de Berlusconi et les contradictions du représentant de l'Église.

Un deuxième aspect de la dégradation du puissant dédoublé est son infantilisation grotesque.

Dans le premier acte de *Claxon, trombette e pernacchi*, le Sosie raconte son enfance alors qu'il est interrogé par le Commissaire et le juge qui sont persuadés qu'il est l'ouvrier Antonio. Dans son discours naïf, traduisant son émotion puérile lorsqu'il parle de sa « maman »<sup>52</sup>, lorsqu'il défend sa passion pour les automobiles ou les dimensions importantes de sa maison<sup>53</sup>, Agnelli s'auto-dénonce, révélant malgré lui sa richesse, son pouvoir économique, son pouvoir tout court (ainsi que les compromissions entre Fiat et le pouvoir de Mussolini, lorsqu'il évoque la figure de son père<sup>54</sup>).

Un processus analogue d'infantilisation touche le Pape, dès le début du *Papa e la strega*, lorsqu'il s'amuse à entrer sur scène avec son double-*pupo*, comme un enfant avec un jouet – et on rappellera que « pupo » signifie en italien aussi bien « marionnette » que « petit enfant ». Le dessin de Léonard de Vinci, qui se trouve à l'endroit où apparaît le Pape, évoque aussi l'enfance et suggère le sacrifice de l'enfant Jésus – tout en annonçant le sacrifice de ce Pape-enfant à la fin de la pièce. Mais l'infantilisation est présente aussi dans la scène du premier acte où le Pontife se plie docilement à l'écoute de la fable de *Pisellino* que la sorcière lui raconte, fable d'une mère qui tue ses innombrables enfants après les avoir tant désirés<sup>55</sup>. Par le moyen détourné et comique de la régression du Pape dans l'enfance, Fo dénonce les contradictions de l'église catholique dans sa politique des naissances<sup>56</sup>, en même temps qu'il présente un Pape sensible aux fables et affabulateur lui-même : « [u]n Papa deve conoscere tutte le favole... se poi vuole raccontarne altre a sua volta ! »<sup>57</sup>.

L'infantilisation du puissant dédoublé se retrouve enfin dans *L'anomalo bicefalo* et se traduit par son attitude parfois puérile : nous nous limiterons à citer, parmi les nombreux exemples, le moment où le personnage du Regista-Berlusconi, qui a la taille d'un enfant, demande à Anastasia-Veronica de

---

<sup>51</sup> Une référence à la monstruosité du puissant se trouve au premier acte du *Papa e la strega*, au moment où le Pape, dans un état de transe, accuse son cardinal d'être un monstre (« Siete un mostro ! », Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit. p. 28) ; il s'agit dans la réalité d'une auto-accusation, car le Pape vient d'accomplir le même geste qu'il reproche à son cardinal, à savoir l'homicide des enfants qui tentaient de rentrer au Vatican suspendus à des ballons et contre lesquels le Pape a tiré une série de flèches.

<sup>52</sup> Dario FO, *Claxon, trombette e pernacchi*, op. cit., p. 721.

<sup>53</sup> Cf. *ibid.*, p. 720.

<sup>54</sup> Il s'agit là d'une mise en abîme vertigineuse car même le père d'Agnelli est représenté dans sa duplicité : il portait la chemise noire mais critiquait Mussolini ; il était catholique mais attaché à l'argent (« [...] non giudicate mai una persona dalle apparenze, – diceva sempre – ma dalle buone azioni, che tiene in banca », *ibid.*, p. 721).

<sup>55</sup> Cf. Dario FO, *Il Papa e la strega*, op. cit., p. 22-24.

<sup>56</sup> Le Pape redevenu enfant au moment où il écoute la fable est toutefois le premier à en percevoir, bien que de façon encore confuse, l'allégorie : « E dove sarebbe l'allegoria? Sarei forse io la madre, che dopo aver tanto sollecitato la nascita dei bambini poi ne rimane terrorizzata? » (*ibid.*, p. 24).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 22.

pouvoir poser sa tête sur ses jambes et de se serrer contre elle comme le ferait un enfant avec sa mère<sup>58</sup> ; ou encore le moment où, s'étant heurté un pied, il l'embrasse et le berce<sup>59</sup>.

Un dernier aspect de notre réflexion autour du puissant dédoublé et dégradé concerne son langage. L'état de crise dans lequel se trouvent les trois puissants trouble profondément leur langage ; la langue hésitante ou non plus maîtrisée devient ainsi un instrument d'auto-dénonciation efficace dans les trois pièces. Dans *Claxon, trombette e pernacchi*, le Sosie est soumis à une véritable rééducation du langage de la part du médecin, car le traumatisme a créé chez lui une véritable suspension de la parole. Le réapprentissage du langage illustre l'infantilisation d'Agnelli. Les mots que le médecin lui apprend après les premières vocalises portent en eux-mêmes une accusation du puissant et de son langage. « Anatroccolo, anacoreta, concupiscenza, manomettere »<sup>60</sup> : voilà les quatre premiers mots que le médecin lui réapprend. Si le premier mot, « anatroccolo », renvoie métaphoriquement à la soumission à laquelle l'ouvrier est convié par le médecin, les mots « anacoreta » et « concupiscenza » le projettent dans le champ lexical du sacrifice et de la culpabilité, préparant le terrain au dernier mot, « manomettere », qui explicite l'idée de la manipulation. Le message implicite est donc le suivant : si l'ouvrier se comporte comme un caneton obéissant et intègre la rigidité morale et la culpabilité, il sera facilement manipulable. Le comique de la scène dérive entre autres du fait que le Sosie est suspendu entre deux visions différentes de son identité – car le médecin croit qu'il est Antonio l'ouvrier, tandis que le public sait qu'il s'agit d'Agnelli ; ce comique est un moyen subtil pour montrer la différenciation sociale ouvrier / patron qui se traduit par une nette différenciation de leur langage. Deux logiques, deux langages, deux cultures – de l'opprimé et de l'opresseur – s'opposent, comme l'indique l'indignation de Rosa qui s'oppose à l'éducation linguistique du médecin et qui l'invite à apprendre au Sosie les mots de l'oppression sociale : « contingenza, cassa integrazione, licenziamenti »<sup>61</sup>. Le médecin revendique alors son pouvoir de redonner la parole (« So io come bisogna insegnargli »<sup>62</sup>) et d'apprendre un langage qui n'est au fond que le langage soutenu de la classe dominante, de cette même aristocratie intellectuelle que Fo dénonce dans *Rosa fresca aulentissima* de *Mistero Buffo*.

L'hésitation et la confusion caractérisent également le langage du Pape drogué dans *Il Papa e la strega* et le langage de Berlusconi parlant une langue grotesque, mélange d'italien et de russe dans

---

<sup>58</sup> Cf. Dario FO, *L'anomalo bicefalo*, op. cit., p. 26.

<sup>59</sup> Cf. *ibid.*, p. 29.

<sup>60</sup> Dario FO, *Claxon, trombette e pernacchi*, op. cit., p. 715.

<sup>61</sup> *Ibid.* L'emploi de la forme de politesse avec laquelle le Sosie s'adresse à Rosa, bien que rentrant parfaitement dans le jeu d'équivoques dû à l'échange d'identité ouvrier / patron, pourrait par ailleurs représenter métaphoriquement le puissant ayant reçu une éducation plus distinguée et mettant une distance entre lui et le prolétaire. Dans le processus d'apprentissage du langage et de rééducation de la mémoire chez le Sosie, Fo met en relief les termes qui reviennent à la mémoire du puissant : son langage d'abord hésitant et elliptique, souvent fondé sur l'aposiopèse, fait ressortir avec plus de force des termes renvoyant à la stratégie de la tension et à l'occultation des scandales, comme lorsqu'il avouera au commissaire et au juge : « [...] ricordo una parola : *destabilizzare*... » et qu'il ajoutera : « Poi si è scoperto tutto e tutto ricoperto : *sabbia* » (*ibid.*, p. 725).

<sup>62</sup> *Ibid.*

*L'anomalo bicefalo*. Là encore, comme dans *Claxon*, les troubles du langage sont, plus que des occasions comiques, des moyens de faire ressortir des vérités sur le pouvoir.

Au terme de notre étude, force est de constater à quel point les trois pièces de Fo et Rame mettent en œuvre des mécanismes communs permettant la dénonciation des trois pouvoirs – économique, religieux et politique – contre lesquels Fo et Rame se sont attaqués, de façon plus ou moins engagée, tout au long de leur carrière.

Le mécanisme fondamental qui réunit ces pièces est celui du dédoublement, exploité dans tous ses aspects scéniques : les gestes, la voix, les mots, les objets et les dispositifs scéniques, le dessin. Tous ces éléments du théâtre participent d'une mise en scène savamment élaborée, où peu, au bout du compte, est laissé à l'improvisation.