



Carnaval et "parties basses" dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Carnaval et "parties basses" dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, Davide Luglio, Feb 2012, Paris 4, France. hal-02554503

HAL Id: hal-02554503

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02554503>

Submitted on 25 Apr 2020

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

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

Carnaval et “parties basses” dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame

Au palmarès des interprétations hâtives qui, selon la période prise en compte, ont été proposées du théâtre de Dario Fo et de Franca Rame figurent en première ligne le militantisme ouvertement déclaré et l'usage par trop laxiste de la culture moyenâgeuse, qui ont pu surprendre, agacer, voire irriter spécialistes et profanes. Toutefois ces reproches sont serrés de près par les taxations de grossièreté et de vulgarité, émanant souvent de spectateurs occasionnels ou d'étudiants habitués aux classiques de la scène. Dario Fo est-il « vulgaire et incohérent » comme d'aucuns ont pu l'affirmer en réaction à l'attribution du prix Nobel en 2007 ? Quel sens doit-on donner à ces « parolacce a tormentone » qui ponctuent avec insistance quasiment toutes les pièces à compter d'une certaine date ?

Cette date est celle de la création de *Mistero buffo*, qu'il faut relier à l'intérêt de plus en plus manifeste de Fo pour la culture populaire (témoin, dès 1966, le spectacle *Ci ragiono e canto*) et à la lecture de l'imposante étude de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* – Bakhtine dont les travaux furent traduits et diffusés en Italie dès les années soixante. C'est essentiellement Bakhtine qui sera la grille de lecture de notre parcours dans l'atmosphère carnavalesque des comédies du couple Fo-Rame, et donc la principale clef interprétative de tout ce qu'il est convenu d'appeler “parties basses” ou vulgarités dans l'œuvre de Fo. L'analyse du chercheur russe vise en effet à redresser les commentaires erronés formulés sur Rabelais au cours des siècles : accusé de grossièreté car jugé, écrit Bakhtine, à l'aune des « idées et notions qui lui sont absolument étrangères, puisqu'elles se sont formées sous le règne de la culture et de l'esthétique bourgeoises des temps modernes »¹, Rabelais ne peut être compris qu'à la lumière de la fête populaire et du réalisme grotesque qui s'y rattachait. Près de quatre siècles plus tard, Fo plonge lui aussi dans la culture populaire européenne du Moyen Âge et de la Renaissance, mais pour un usage en relation avec la vision du monde qui lui est propre.

Par commodité notre corpus sera essentiellement puisé dans le volume *Teatro* qui rassemble, comme l'explique Franca Rame dans la préface, les pièces les plus représentatives de la carrière du couple². Mais nous ne manquerons pas de faire allusion à quelques autres spectacles dont la pertinence avec notre propos est évidente (*Fabulazzo osceno*, *Arlecchino* ou *L'anomalo bicefalo*, par exemple). Même si notre point d'appui est celui des textes publiés – et éventuellement des DVD – nous n'oublions pas que le texte théâtral est par excellence « mobile ». Mais cette mobilité n'affecte point l'aspect carnavalesque et présumément “grossier” qui est l'objet de notre étude. Nous commencerons donc par mentionner le caractère carnavalesque de l'ensemble de la production du couple, pour ensuite nous pencher sur les notions de haut et de bas qui souvent la parcourent, et souligner enfin d'un trait plus appuyé la fonction du réalisme grotesque mis en œuvre dans bien des spectacles.

Le théâtre de Dario Fo ou la fête carnavalesque

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 2010 [1970], p. 12. On remarquera que cet ouvrage fondamental a été traduit et diffusé en Italie avant de l'être en France.

² Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, 1242 p.

Si aujourd'hui le terme de "carnaval" a vu son sens considérablement se réduire par rapport aux grands rassemblements populaires qu'il suscitait autrefois, il continue néanmoins à évoquer les notions de fête, de joyeuse folie, de travestissements, de chansons, de farces. On connaît l'existence, au Moyen Âge, de la fête des fous, de la fête de l'âne, et on sait les renversements hiérarchiques que ces périodes autorisaient³. Le long carnaval de Venise était lié à la saison théâtrale, de même que, partout en Europe, durant les grandes foires, soufflait un air de fête qui amenait sur les places tréteaux et baladins autour desquels le peuple se pressait. Si, comme le fait Bakhtine, nous élargissons le sens du terme "carnaval" à celui de "fête populaire", force est de constater que toute la carrière de Fo est marquée, dès ses débuts, par une atmosphère carnavalesque.

Carnaval, fête des fous... Le fou est une figure récurrente du théâtre du couple : elle est source de comique, mais elle permet surtout de renverser les opinions courantes, notamment celles que diffusent les autorités. Le motif de la folie, écrit Bakhtine, autorise à « poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue "normal", c'est-à-dire par les idées et appréciations communes ». Mais si, « dans le grotesque populaire, la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, de la gravité unilatérale, de la "vérité" officielle », et si, donc, « c'est une folie de fête »⁴, chez Fo, comme on sait, la folie ne se limite pas à une parodie festive, elle est dénonciation. Lungo, le « rigoletto dei poveri » de la comédies *Gli arcangeli non giocano a flipper*, opère, dans sa feinte folie de « balordo » mitigée par l'expédient du rêve, une sympathique satire des institutions ; Enea, la « balorda » de *Settimo : ruba un po' meno*, voit son cerveau cruellement « spalancarsi » dans l'hôpital psychiatrique où les notions de folie et de raison se trouvent renversées. Le « Matto » arrive ainsi nommé dans *Mistero buffo* où il est non seulement porteur de vérités et de critiques, mais encore capable de vaincre la Mort (*Il Matto e la morte*) et en mesure de prédire l'avenir (*Gioco del Matto sotto la croce*). Dans *Morte accidentale di un anarchico* il joue et fait jouer aux autres la comédie du « teatro-verità » et se fait vecteur de contre-information, voix d'une vérité imprononçable. Ensuite, tout au long de sa carrière, le couple Fo-Rame multipliera, sinon les « fous » proprement dits, du moins les situations folles, absurdes, renversantes, miroirs déformants d'un monde dont les auteurs entendent faire grotesquement la satire.

Typiques de tout carnaval, nombreux aussi sont les travestissements : Lungo devenu chien puis ministre dans *Gli arcangeli* ; Enea habillée en prostituée et en religieuse dans *Settimo* ; le Fou « istriomane » déguisé en juge, puis en capitaine et en évêque dans *Morte accidentale* ; Agnelli travesti malgré lui en ouvrier, espions cachés/déguisés en meubles dans *Clacson, trombette e pernacchi*. Carnavalesques sont également les gros ventres, chargés de provisions, des femmes de *Non si paga ! Non si paga !*, mais aussi la panse remplie d'air du brigadier qui se croit « incinto » ; ou encore celle de *L'uomo incinto* du spectacle *Parliamo di donne*. De même que sont carnavalesques les ventres accouchant de produits nauséabonds tels que le Fascisme sorti du ventre enflé du Pupazzone dans *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* ou de celui de Fanfani dans *Il Fanfani rapito*.

Proche des déguisements et contribuant au rabaissement carnavalesque des personnes et des symboles, l'animalisation des êtres humains ou l'humanisation grotesque des animaux

³ Comme le résume fort bien Bakhtine dans sa riche et solide introduction, le carnaval du Moyen Âge « a donné naissance à une langue propre », « apte à traduire la conception carnavalesque du monde unique, mais complexe du peuple ». « C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée notamment par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas [...], de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons » (*Op. cit.*, p. 19).

⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

– en bref l'affaiblissement, voire l'effacement des frontières entre humanité et animalité – est une constante du théâtre du couple : Lungo contraint de jouer le rôle du « cane bracco » (*Gli arcangeli*) ; le vilain de *Mistero buffo* né du pet d'un âne, destiné à dormir « con le pecore » et à être « caricato come un mulo » ; le « storpio » de la *Moralità del cieco e dello storpio* affublé (aux dires de l'aveugle qui le porte) de « gambe da coniglio » et d'un « culo da elefante » ; dans *Non si paga !* Giovanni et Luigi se nourrissent d'aliments pour oiseaux, chiens et chats ; dans *Clacson* Agnelli marche « come un fenicottero sospettoso », « punta l'Agente come un bracco la selvaggina », se plaint d'avoir « il sedere spellato come un babbuino » ; Johan Padan voyage dans la cale avec vaches et cochons et se sauve de la noyade à califourchon sur un porc⁵ ; quant à Francesco, outre la reprise de légendes bien connues comme le « lupo di Gubbio » ou les prédications aux oiseaux, Dario Fo lui fait prononcer une « concione di Bologna » où les Bolognais sont féroce et grotesquement animalisés, puis se plaît à réécrire (à inventer ?) une prédication aux cochons. À l'occasion, les symboles de la mythologie chrétienne sont animalesquement et comiquement dévalorisés : l'ange de *Mistero buffo* est traité de « gallinaccio » par l'ubriacone (*Il miracolo delle nozze di Cana*) et la colombe de l'Esprit Saint de « piccione colombo » par la Vierge Marie (*Maria alla croce*) ; les anges annonçant aux bergers la naissance du Christ volent et piquent sur les troupeaux comme des avions de guerre ou des rapaces (*Il primo miracolo di Gesù bambino*). Autant de moments sources de comique qui donnent lieu à de micro-scènes farcesques.

Macro ou micro-scènes carnavalesquement farcesques abondent, qu'il s'agisse, au niveau macroscopique, de l'épopée du Lungo dans *Gli arcangeli*, des morts et résurrections du « feretrofobo » et de son épouse dans *Settimo*, du jeu métathéâtral du Matto de *Morte accidentale*, de la gigantesque *beffa* jouée par le hasard dans *Clacson* à Agnelli, lequel à son tour joue au gouvernement la *beffa* d'une nouvelle affaire Moro⁶. Ou, qu'il s'agisse, au niveau microscopique, des multiples gags alimentant les scènes comiques ou sérieuses, tels le Brigadier dans l'armoire de *Non si paga !*, les piqûres qui manquent leur véritable destinataire dans *Clacson* ou encore l'alimentation forcée d'Antonio, affublé d'un appareil qui le fait barrir comme un éléphant. L'arrivée, au milieu de cette comédie, d'un personnage déguisé en clown apportant du champagne nous projette dans l'ambiance du cirque. Car de l'atmosphère de carnaval, on passe aisément à celle du cirque : dans *Gli arcangeli*, le Ministère dans lequel pénètre Lungo au début du deuxième acte ressemble à un chapiteau peuplé d'employés attifés comme des clowns ; dans *Settimo* les « matti » jouent clownesquement au « gioco delle nazioni » ; enfin, dans *La Signora è da buttare*, la totalité de l'action se déroule sous un chapiteau de cirque et met grotesquement en scène quelques décennies de l'histoire des États-Unis.

Fous, travestissements, animalisations, scènes farcesques et clowneries ont pour but et effet de carnavaliser le monde. Pour Shakespeare « le monde entier est un théâtre », Dario Fo en fait une scène grotesque où les valeurs sont renversées et les hiérarchies écornées, un monde à l'envers où l'étrange et l'effarant s'équilibrent par le rire. D'ailleurs l'usage du « ribaltone », réitéré par Fo aux niveaux les plus divers, s'insère dans ce principe : montrer l'envers de la réalité, dire le contraire pour mieux mettre en relief (avec l'aide du rire) la dénonciation de dures réalités. *La nascita del villano* n'est pas une méchante satire du vilain mais bien une grotesque satire de l'instrumentalisation de la religion par l'Église et le pouvoir ; la « concione di Bologna » de Francesco n'est pas une apologie de la violence mais

⁵ Ajoutons que, de même que les Indios croyaient que les porcs « fossero cristiani di un'altra razza... un po' più ingrassati », pour les Espagnols les Indios ne sont pas « uomini normali » mais « parenti di animali ». *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, in *Teatro*, cit., p. 804 et p. 854.

⁶ Une affaire dont les effets sont, disent Lucia et Rosa en lisant le journal, de faire du gouvernement « il solito baraccone da carnevale ». *Clacson, trombette e pernacchi*, in *Teatro*, cit., p. 706.

bien une féroce invective contre toute forme de violence. À un niveau plus léger mais délicieusement et allègrement ciselé, le *Contrasto per una sola voce* de *Tutta casa, letto e chiesa* offre le joyeux *ribaltone* d'une jeune femme qui s'est carnavalesquement amusée aux dépens de son amoureux, le tout dans un savoureux langage mêlant style courtois et paroles triviales, ou, plus précisément, signifiants de registre "haut" et signifiés de registre "bas".

Le haut et le "bas"

Bakhtine, dans son ouvrage, n'a de cesse de souligner que

L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque. En bas, à l'envers, le devant-derrrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à celle du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore. [...]

Le rabaissement est enfin le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel.⁷

À partir de *Mistero buffo*, le monde de Dario Fo est garni de ces renversements d'orientation haut/bas au sein des situations les plus diverses. D'entrée, le monologue ouvrant le spectacle est une déclaration de poétique, voire de contre-poétique, avec la contre-interprétation de la poésie *Rosa fresca aulentissima*, non plus poésie élevée, « sublime » et « culta », œuvre d'un troubadour éthéré, mais situation bassement triviale frôlant l'obscénité ; l'occasion pour Fo d'accuser la « classe dominante » de s'être emparée de ce texte, au nom de l'idée reçue selon laquelle le peuple est incapable de « elevarsi » ; si le *giullare* tente de le faire, « ricade immancabilmente nella melma maleodorante da cui nasce e prende linfa »⁸. À maintes reprises les notions de haut et de bas sont mises en avant par les personnages incarnés ou racontés par le couple. Le vilain de *La nascita del giullare*, qui s'est élevé topographiquement et socialement en cultivant la diabolique montagne, est brutalement replongé vers le bas et l'exprime en termes on ne peut plus explicites, reprochant à Dieu de l'avoir empli d'espoir pour ensuite « rovesciar[lo] nella merda della disperazione », « ributtar[lo] con uno spernacchio giù » ; d'où sa décision de rendre à Dieu cette « vita di merda »⁹. Marie au pied de la croix lance des invectives contre l'ange Gabriel qu'elle renvoie dans la zone élevée qu'il avait momentanément quittée pour venir à elle autrefois : « Vattene Gabriele... che non ti si sporchino le ali colorate di gentili colori... Non vedi fango e sangue e letame misto a puzzolente merda dappertutto ? »¹⁰. La *Storia di san Benedetto da Norcia* est une sympathique allégorie de la nécessité de travailler fondée sur la dichotomie haut/bas : les moines contemplatifs s'envolent ! d'où la nécessité de travailler la terre muni d'instruments tels que la pelle et la pioche pour garder les pieds au sol. Jusqu'au jeune voisin volage de *Una giornata qualunque* à qui sa compagne reproche ses infidélités avec des femmes au « sedere » plus ou moins haut, et qui répond : « sono sempre più convinto che chi ha il sedere alto ha anche sentimenti più elevati »¹¹.

Bakhtine explique en effet que le langage du corps caractérise la fête populaire. Alors que le langage officiel, celui de l'Église, de la Cour, des tribunaux, de la littérature est le langage sérieux des classes dominantes, le vocabulaire de la fête populaire est mêlé de jurons,

⁷ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 368.

⁸ *Mistero buffo*, in *Teatro*, cit., pp. 217-218.

⁹ *Ibid.*, p. 314.

¹⁰ *Ibid.*, p. 376.

¹¹ *Una giornata qualunque*, in *Teatro*, cit., p. 1154.

de grossièretés, d'obscénités, en bref d'éléments non officiels du langage : il est « violation flagrante des règles normales du langage », « refus délibéré de se plier aux conventions verbales », mais dans une joyeuse atmosphère de liberté puisque « sur la place publique *en fête* [...] sont supprimées toutes les barrières hiérarchiques séparant les individus »¹². De ce fait, les petits spectacles donnés lors des foires sur les places publiques travestissent, matérialisent, corporalisent le monde, et « créent autour d'eux une ambiance familière de licence et de franchise »¹³.

Le théâtre de Dario Fo dessine une courbe ascendante très nette vers ce langage de la place publique moyenâgeuse, si l'on se réfère, par comparaison, aux comédies de la période dite "bourgeoise". Dans *Gli arcangeli*, on relève une seule occurrence de type "vulgaire", tempérée par le registre médical dans lequel elle s'insère et par les jeux de mots adoucissants que la langue familière a introduits autour de ce concept. Il s'agit du passage où le Lungo explique à la Bionda la blessure qu'il a ramenée de la guerre :

LUNGO : [...] il mio tallone d'Achille era il culo ! M'hanno beccato lì. Non ho più l'osso sacro ! (*La Bionda scoppia in una risata [...]*) Vedi ? Ridi anche tu [...] Perfino il destino si è divertito a prendermi per quel posto...¹⁴

Les "parties basses" sont des déclencheurs de comique, d'où l'éclat de rire de la jeune femme. Dans *Settimo* la séance de spiritisme mise en place par Enea donne lieu à une amusante scène de contrôle langagier : chaque fois que la voix du père d'Enea prononce une grossièreté, le Cherubino le lui reproche vivement dans un grammelot suggestif :

VOCE DEL PADRE : Direttore, mi sente ?
 DIRETTORE (*alzandosi in piedi*) : Sì, Francesco, la sento.
 VOCE DEL PADRE : Lei è una faccia di... [...]. Cherubino, lasciami parlare...
 VOCE DEL CHERUBINO (*grammelot risentito*).
 VOCE DEL PADRE : Lei, direttore, è un ladro fottuto ! [...]
 VOCE DEL PADRE : Perdono un bel corno di bastardaccio ! Tu adesso devi sbattere tutto al cesso.
 VOCE DEL CHERUBINO (*in tono risentito*).
 VOCE DEL PADRE : Cherubino, togliti di mezzo...
 VOCE DEL CHERUBINO (*grammelot altercante*)
 VOCE DEL PADRE : Non interrompermi sempre.
 VOCE DEL CHERUBINO (*grammelot interrogativo*) [...]
 VOCE DEL PADRE : Denunci e ti sputtani...
 VOCE DEL CHERUBINO (*sempre in grammelot, lo rimprovera duramente per la parolaccia*).
 VOCE DEL PADRE : M'è scappata, cherubino... [...]¹⁵

Dans *Morte accidentale* est indirectement soulignée la différence de vocabulaire à utiliser selon que l'on parle d'un simple employé de banque ou d'un juge : à un employé prenant de l'âge on dira « Via, a casa... sloggiare... sei vecchio... rincoglionito ! Invece per i giudici no, per i giudici è tutto l'opposto : più sono vecchi e rinco... (*si corregge*) svaniti, più li eleggono a cariche superiori, importanti... assolute ! »¹⁶. Plus loin quand l'agent de police

¹² M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 190-191.

¹³ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴ *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Teatro*, cit., p. 28. Lungo joue évidemment sur le double sens familier « culo/fortuna ».

¹⁵ *Settimo : ruba un po' meno*, in *Teatro*, cit., pp. 138-139.

¹⁶ *Ibid.*, p. 555.

se laisse aller à un langage trop concret, il est repris par le commissaire, mais le résultat n'en est que plus explicite :

AGENTE (*eccitato dalla confidenza del Matto-giudice*) : Sì, con decenza parlando... mi sembrano un po' sulla tazza, come si dice...

QUESTORE : Ehi, ma siamo impazziti ?

AGENTE : Mi scusi, volevo dire su water.¹⁷

...Jusqu'à *L'anomalo bicefalo* où, l'un des thèmes de la comédie étant précisément la censure, Anastasia est interrompue quand elle s'apprête à qualifier dangereusement Berlusconi :

ANASTASIA : [...] Piuttosto, 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 ?¹⁸

Franca Rame, pour sa part, a soin de souligner, dans le prologue à *Tutta casa, letto e chiesa*, combien le langage est révélateur des inhibitions dont sont victimes les femmes en matière de sexualité, du moins celles de sa génération¹⁹. Dans *Una donna sola*, le monologue de la femme recluse de force qui raconte sa vie à la voisine d'en face est, selon le sujet abordé, troué de blancs car elle ne parvient pas à prononcer certains mots. Parlant de son beau-frère accidenté dont elle doit s'occuper : « ... è rimasto sano... lì. Com'è sano lì, signora ! Anche troppo !! Ha sempre voglia di... lei mi capisce... »²⁰. Rappelons d'ailleurs que dans le Monologue du *Matto sotto la croce*, le Matto invitait les femmes à venir voir le Christ nu pendant qu'on le clouait, car ensuite, « per legge, dovremo coprirlo sul peccato »²¹, assimilant d'entrée au sexe l'idée de péché. La « mamma frichettona » évoque, dans le confessionnal où elle s'est réfugiée, les premiers interdits imposés aux enfants de son âge quand elle était petite²². De ce fait, prononcer des mots se référant à certaines parties du corps et devenus, pour raisons de bienséance, des « parolacce » signifie chez les enfants transgresser les interdits, comme le fait la poupée de *Abbiamo tutte la stessa storia* qui scande comme un slogan « Culo ! Cu-lo, cu-lo ! », avec pour effet que la maman de l'enfant, rouge de colère, la jette par la fenêtre. D'où la nécessité d'en parler pour désinhiber : le spectacle de Dario Fo *Fabulazzo osceno* contient le récit d'un charmant fabliau du Moyen Âge dont la protagoniste est la « parpaia topola » (le sexe féminin) d'une jeune mariée, un monologue qui a pu être suivi, selon les soirées, de la piquante réécriture du *Lucius* de Lucien de Samosate (*Lucio e l'asino*) ou de la mésaventure d'un Arlequin ayant par erreur bu un flacon entier d'aphrodisiaque (*Arlecchino fallotropo*) : deux récits dont le protagoniste est le sexe masculin. Quant à Franca Rame, elle interprète dès 1994 le spectacle *Sesso ? Grazie, tanto per gradire* (ou *Lo zen o l'arte di scopare*), une divertissante leçon d'éducation sexuelle.

¹⁷ *Ibid.*, p. 573.

¹⁸ Dario Fo e Franca Rame, *L'anomalo bicefalo*, Milano, Fabbri, 2006, p. 15.

¹⁹ Le problème de la langue est en passe d'être surmonté par les jeunes, avec toutefois, dit-elle, une réserve : « certe volte questo linguaggio pesante è solo una risposta al becero conformismo dei genitori, della società » (*Tutta casa, letto e chiesa*, in *Teatro*, cit., p. 958).

²⁰ *Ibid.*, p. 965.

²¹ *Mistero buffo*, cit., p. 400.

²² Interdit aux petits garçons de toucher leur « pisellino » et sévèrement prohibé aux fillettes de toucher leur « passerina » (*Tutta casa...*, cit., p. 995).

D'une manière générale, l'introduction d'éléments corporels, tant au niveau concret qu'au niveau langagier ou métaphorique, s'opère avec force dans *Mistero buffo*, facilitée par l'emploi de l'idiolecte "padano", qui renvoie explicitement au langage populaire, et permet d'éliminer les masques et les voiles dont la "décence" ou la pudeur langagière ont affublé les "parties basses" du corps.

Bakhtine opère, à ce propos, une intéressante mise au point, traçant une ligne de partage entre XVI^e et XVII^e siècles. « Le *corps grotesque* », explique-t-il (nous reproduisons scrupuleusement ses utiles surlignements), est « un *corps en mouvement* » (ni achevé ni fermé). C'est pourquoi « le rôle essentiel est dévolu » aux endroits où « il *franchit ses propres limites* » : « *le ventre et le phallus* ». Ces parties du corps sont l'objet « d'une *exagération positive*, d'une hyperbolisation ». Dans l'ordre d'importance : ventre et phallus, bouche, derrière. Excroissances et orifices sont le lieu « où *sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde* »²³. Les « *images grotesques du corps prédominent dans le langage non officiel des peuples*, surtout là où les images corporelles ont un lien avec les *injures* et le *rire* ; de manière générale, la thématique des injures et du rire est presque exclusivement *grotesque et corporelle* »²⁴. Or « le canon corporel qui préside à l'art et à la littérature » est celui des propos décents des temps modernes. « Ce n'est que dans les quatre derniers siècles qu'il a assumé un rôle prépondérant dans la littérature *officielle* des peuples européens. [...] Le trait caractéristique du nouveau canon [...] est un *corps parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, [...] individuel*. [...] Les règles de langage officiel et littéraire auxquelles ce canon donne naissance interdisent de mentionner tout ce qui concerne la fécondation, la grossesse, l'accouchement ». En somme est tracée une frontière « entre le langage familier et le langage officiel "de bon ton" ». En France, précise Bakhtine, le XV^e siècle se caractérise par une grande liberté verbale ; au XVI^e, les règles du langage se font plus sévères ; au XVII^e le canon, définitif, est celui de la « *décence verbale* »²⁵.

Dans le contexte, certes très différent, du XX^e siècle, Dario Fo prend plaisir à nommer les éléments du corps censurés par la décence et à en attribuer l'existence à Dieu le Père. Dans les *Nozze di Cana*, par exemple, le Matto (celui qui a le droit de tout dire), mimant Dieu fabriquant Adam avec une motte d'argile, évoque les parties du corps du premier homme, et ne manque pas de signaler : « [...] sotto la pancia il bigolo (*mima con discrezione di improntare il sesso di Adamo*), il pisello, le chiappette [...] »²⁶. De même Johan Padan, enseignant le catéchisme aux Indios, est contraint de leur fournir des détails nécessaires à la crédibilité de l'histoire : Adam et Ève, nus, avaient « le zinne, le chiappe, la passera, le passerine, il passerino col pindorlone », « non gli importava del pudore e non si vergognavano » : ce n'est qu'à partir de l'arrivée du « serpentone canaglia » qu'est apparue la honte pour les "parties basses", laissant entendre que l'Église a institué des lois contre nature. Johan a même dû introduire, parmi les apôtres, une Marie Madeleine, « con le zinne tonde e puntute, le chiappe, tutta nuda, coperta solamente di una grande cascata di capelli che faceva "IHAAAA !" », car ces apôtres, trop sérieux et toujours entre seuls hommes, éveillaient des soupçons²⁷.

Le ventre, la bouche, les tripes, qui appartiennent par excellence au réalisme grotesque et occupent une large place chez Rabelais, ont chez Fo une présence beaucoup moins importante que celle occupée par le postérieur, « il culo », que l'auteur se plaît à introduire « a tormentone » dans quasiment toutes ses comédies, que le terme désigne concrètement la partie

²³ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

²⁴ *Ibid.*, p. 317.

²⁵ *Ibid.*, p. 318. Effectivement, on se rappellera que Molière s'est moqué des excès de la prétendue décence verbale dans *Les précieuses ridicules*.

²⁶ *Mistero buffo*, *cit.*, p. 298.

²⁷ Johan Padan..., *cit.*, pp. 854-856.

du corps correspondante ou qu'il intervienne dans des formules ou des injures. Un excellent exemple de l'usage réitéré de ce mot est sans aucun doute *La nascita del giullare*, où le terme revêt essentiellement une fonction détronante, de par le renversement haut/bas, face/derrière, qu'il opère, et par l'animalisation grotesque qui en dérive. Parmi les différentes occurrences du terme, relevons le moment où le notaire arrive sur sa mule :

Due giorni appresso, arriva su il notaio con una bella mula grossa, con un gran culo... il notaio con un culone anche lui, che quando è disceso dalla sella non si capiva se fosse sceso il culo di lui o quello della mula !

Le notaire assimilé en somme à son énorme « culo », aussi gros que celui de sa mule ! Et c'est encore le mélange des deux êtres qui clôt l'épisode, car, le notaire lui ayant lu un long document abscons,

Non aveva manco ripreso fiato il notaio che gli ho ammollato una gran botta, una azzannata sulle chiappe, che è partito al galoppo, lui e la sua mula !²⁸

De même les furoncles mal placés du vieux Roi Mage de *Il primo miracolo di Gesù bambino* rabaissent de façon terre à terre le vénérable personnage, d'entrée présenté de la façon suivante :

Uno era vecchio, tutto imbronciato, che tirava sacripanti su un cavallo nero e [...] cavalcando sto cavallo nero spingeva sulle staffe sollevando dal dorso le chiappe, per via che gli erano spuntati bubboni e vesciche proprio lì, sulle natiche... e ad ogni sobbalzo si trovava a sbattere il culo sulla sella e, urlando, bestemmiava come Dio tradito !²⁹

L'insistance avec laquelle, chaque fois qu'il le peut, Fo remplace le mot « chance » par le mot « culo », outre le fait que la formule appartient à la langue familière courante, relève également du renversement haut/bas, puisque ce que l'on n'obtient pas par son intelligence ou son adresse, c'est-à-dire grâce à des facultés logées dans la partie haute du corps, la tête, on l'obtient par son contraire. « Che culo hai avuto ! » disent les voisins au paysan de *La nascita del giullare*³⁰. Johan Padan admet que les deux miracles qu'il a faits sont « Due colpi di culo ! », que le troisième sera encore « una gran botta di culo »³¹ ; quant au Silvio Berlusconi devenu tout bon et apprenant de Veronica ses propres multiples manèges, il s'exclame : « Che culo ? Più che cervello, culo ! »³².

C'est en se référant à cette partie du corps que le *giullare*, en ouverture du monologue *La nascita del giullare*, synthétise la fonction du jongleur, annonçant d'entrée le rôle critique subversif assigné aux jongleries : il promet trivialement de faire « scompisciare » les gens « dalle risate » en découvrant (dévêtant) « i maggiorenti che vanno intorno tronfi e gonfiati come palloni a far guerre e a scannare... ma basta stapparli, cavargli fuori il tappo dal culo e... PFF !!, si sgonfiano e scoppiano come vesciche ! »³³. Une fonction souvent clairement énoncée par Fo dans les interviews ou les prologues, ou encore, par exemple, dans le commentaire qu'il effectue après avoir raconté la *Concione di Bologna* de Francesco, où il reproduit, en les traduisant dans la langue d'aujourd'hui, les paroles d'un jongleur ombrien :

²⁸ *Mistero buffo*, cit., p. 310.

²⁹ *Ibid.*, p. 452.

³⁰ *Ibid.*, p. 308.

³¹ *Johan Padan...*, cit., p. 842 et p. 844.

³² *L'anomalo bicefalo*, cit., p. 32.

³³ *Mistero buffo*, cit., p. 302.

« Io sono il gatto lopesco a ciascheduno *pongu l'esco*, cioè getto l'esca, come fanno i pescatori, cosicché abboccando alla provocazione, quelle persone si scoprono e appaiono per quelle che sono : nuda la faccia e il sedere ! Alla fine il loro culo sarà il ritratto del viso che mostrano. »³⁴

L'image des "parties basses" pour dénoncer et détrôner est en effet une constante de la "manière" de Fo. Renverser, découvrir, remplacer le haut par le bas, c'est ce qu'il redit dans le prologue à *Morte accidentale* où il revendique « la stessa rabbia e la stessa determinazione di mostrare di nuovo al pubblico il deretano nudo e orrendo dell'ipocrisia »³⁵. La dernière comédie publiée, *L'anomalo bicefalo*, métathéâtrale par excellence, réaffirme, à propos de la satire grotesque que le Regista s'apprête à faire de Berlusconi, l'objectif souvent exposé par Fo dans les entretiens :

ANASTASIA : [...] se una satira sul potere non riesce a mettere il re in mutande, che satira è ?

REGISTA : È che noi non ci accontentiamo di metterlo in mutande, ma gliele togliamo del tutto ! Lo lasciamo con le chiappettine al vento !³⁶

Réalisme grotesque pour s'affranchir

Dario Fo attribue aux jongleries médiévales une valeur révolutionnaire que sans doute elles ne possédaient pas, du moins pas à ce point. Néanmoins, Bakhtine affirme à plusieurs reprises que le grotesque carnavalesque du Moyen Âge et de la Renaissance libère le monde « de tout ce qu'il peut y avoir de terrible et d'effrayant, le rend totalement inoffensif, joyeux et lumineux à l'extrême. Tout ce qui était terrible et effrayant dans le monde habituel se transforme dans le monde carnavalesque en joyeux "épouvantails comiques" ». Et rappelant les conditions particulières d'abolition hiérarchique propres au carnaval, il confirme : « Ce n'est que dans un monde où la peur est totalement bannie qu'est possible cette liberté extrême propre au grotesque »³⁷.

Dans *La nascita del giullare*, c'est au Christ lui-même que Dario Fo fait prononcer ce discours, à l'adresse du vilain bafoué qui, sur le point de se suicider, reviendra à la vie par le biais d'une Pentecôte où Jésus transformera métaphoriquement sa langue en couteau :

[...] E sopra ogni cosa non raccontare piagnucolando ma con lo sghignazzo... Impara a ridere ! A tramutare anche il terrore in risata. Ribaltare col culo per aria i furbacchioni che cercano di incastrarvi con le gran chiacchierate !... E fa che tutti sbottino in gran risate... così che ridendo ogni paura si sciolga !³⁸

Bakhtine se référait essentiellement à la signification originelle, antique, du Carnaval, placé à la charnière de l'hiver et du printemps, dont le but était de chasser le vieux monde, défunt, et d'éveiller le nouveau monde qui allait naître avec le printemps : au carnaval est liée une dynamique de mort et de résurrection. Il est vrai néanmoins que la critique russe, tout en

³⁴ *Lu Santo Jullàre Francesco*, in *Teatro*, cit., p. 895.

³⁵ *Morte accidentale di un anarchico*, in *Teatro*, cit., p. 547.

³⁶ *L'anomalo bicefalo*, cit., p. 17. Signalons que la fin de l'acte II des *Arcangeli* se clôt sur la scène grotesque du Ministre en pijama courant après le « capotreno in mutande », parce que le Lungo a volé au ministre son pantalon... grâce auquel il l'a remplacé lors d'une cérémonie officielle... comme quoi l'habit fait le moine, et un Ministre en pijama ou en « mutande » n'est plus qu'un grotesque bonhomme.

³⁷ M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 56-57.

³⁸ *Mistero buffo*, cit., p. 316.

n'en faisant pas le but principal de son étude, opère de temps en temps un glissement marxiste du domaine agricole au domaine social et politique, écrivant par exemple :

*Avec toutes ses images, scènes, obscénités, imprécations affirmatives, le carnaval joue le drame de l'immortalité et de l'indestructibilité du peuple. Dans cet univers, la sensation de l'immortalité du peuple s'associe à celle de relativité du pouvoir existant et de la vérité dominante.*³⁹

Or Dario Fo recueille essentiellement la valeur politico-révolutionnaire du grotesque carnavalesque. Le baiser du Christ communique au vilain une force de rébellion, liée à la mise à nu, exprimée en termes corporels, des « *maggioirenti* » oppresseurs du peuple :

Io, Jesus Cristo, da 'sto momento ti do un bacio sulla bocca e tu sentirai la tua lingua frullare a cavatappi e poi diventare come un coltello che punta e taglia... smuovendo parole e frasi chiare come un Vangelo. E poi corri nella piazza ! Giullare sarai ! Il padrone sbragherà, soldato, preti, notai sbiancheranno scoprendosi nudi come vermi !

L'effet du baiser sur le vilain – « Ogni pensiero mi si rivoltava... ogni idea mi sortiva capovolta » – est exprimé dans un langage carnavalesque-révolutionnaire si l'on pèse le double sens du terme « si rivoltava » (se retournait/se révoltait) associé à l'idée de renversement à la fois topographique et hiérarchique exprimée par « capovolta ». D'où la revendication de type délibérément subversif du métier de *giullare* :

– Ehi ! Gente ! Il giullare son io ! Venite qui, fate attenzione... ascoltate ! Vi mostrerò come si trasformano le parole in lame taglienti che stroncano d'un botto i garretti degli infami impostori... e altre parole che diventano tamburi per svegliare i cervelli addormentati ! Venite ! Venite gente ! Venite !⁴⁰

C'est dans un registre délibérément transgressif-polémique-révolutionnaire que se place chez Dario Fo la thématique des excréments, matière basse par excellence. De tout temps le rire a été lié au bas matériel et corporel, répète souvent Bakhtine. « Le rire rabaisse et matérialise ». Rabaisser consiste à rapprocher de la terre ; or la terre est en même temps principe d'absorption et de naissance ; creusant la tombe pour une nouvelle naissance, le rabaissement a une valeur ambivalente, à la fois négative et positive⁴¹. De même, la matière excrémentielle rabaisse, mais également, ne serait-ce que d'un point de vue agricole, elle fertilise la terre ; elle est donc liée au cycle mort-vie. D'où, dans l'optique du réalisme grotesque, une scatologie joyeuse. Reportons-nous encore à Bakhtine, qui, penché sur Rabelais comme nous le sommes sur Fo, écrit :

[Pour Rabelais] les *excréments* étaient [...] *une matière joyeuse et dégrisante, à la fois rabaisante et gentille, réunissant la tombe et la naissance dans leur forme la moins tragique, une forme comique, nullement effrayante.*⁴²

À cette époque la scatologie est déjà absente de la langue officielle ; elle le sera de la langue tout court à compter des temps modernes où des « frontières nettes et bien tranchées séparent le corps du monde : les actes et processus intracorporels – absorption et besoins naturels – sont passés sous silence »⁴³.

³⁹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 256.

⁴⁰ *Mistero buffo*, cit., p. 316.

⁴¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁴² *Ibid.*, p. 178.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

La thématique des excréments peut être chez Fo un motif tout simplement comique visant à susciter le rire, comme par exemple dans la *Moralità del cieco e dello storpio* où l'aveugle à quatre pattes demande au paralytique de lui faire éviter « lo scagazzo delle vacche », mais, mal guidé, y met quand même les mains, joignant à la parole le geste de les renifler ; de même qu'ensuite il enjoint son camarade d'aller vider ses intestins pour alléger ses épaules du poids de six jours de constipation⁴⁴. Plus souvent le thème est lié à la peur, en relation avec les effets bien connus de la crainte sur le ventre : chez Fo la peur provient généralement de l'oppression que les puissants exercent sur les inférieurs, une force opérée par le haut en direction du "bas". Dans *Non si paga !*, Antonia qualifie Margherita de « pisciasotto »⁴⁵ ; Johan Padan traite les Indios de « cagasotto », mais admet vite que lui aussi, à leur place, « [si cagherebbe] di sotto, di sopra, di traverso ! »⁴⁶. C'est pourquoi chez Dario Fo urine et matières fécales, dans les réécritures de textes du passé comme dans l'écriture du présent, peuvent être des armes grotesques contre les puissants, qu'elles se limitent à les rabaisser ou qu'elles les agressent.

Le rabaissement peut être tout simplement burlesque, et souligner l'implacable égalité des hommes sur ce plan, comme en témoigne la scène de *Il primo miracolo* où deux rois Mages, celui aux furoncles mal placés et le noir, se retrouvent soudain face à face, la nuit, occupés à se soulager :

Certe volte [il re nero] mi fa prendere degli spaventi ! Mi capita di averci dei bisogni...
(indica il sedere) con i bubboni che mi scoppiano qui... sono un Magio, ma ho dei
 bisogni ! Scendo da cavallo, vado nel buio della notte... faccio per calarmi le brache... e
 davanti a me, all'improvviso, ti vedo due occhi da bestia... con dei denti da bestia...
 Boia, è un leone !!...
 Mi sono cacato sulle braghe !
 Invece era lui che cacava davanti a me... e ride ! Caca e ride... e non canta !⁴⁷

De même Franca Rame, dans la magistrale *giullarata* née de l'opération « Mani pulite » qu'est *Settimo : ruba un po' meno n°2*, alignant les chiffres ahurissants des dépenses effectuées par les organes du gouvernement italien, ne manque pas de signaler des frais astronomiques rien qu'en papier hygiénique, et commente que ces messieurs les ministres et députés mangent beaucoup, certes, mais aussi « vanno bene d'intestino ! ». Revenons à *Mistero buffo*. Le *Grammelot di Scapino* tourne en dérision les nobles du siècle de Louis XIV, attribuant leur démarche hautaine au fait que, empêtrés dans les dentelles dont leurs habits débordent, ils ne peuvent « espellere » à temps « dal pertugio pantalonico » le « mezzo conduttore del liquido urico » et sont condamnés à « farsela addosso »⁴⁸. Le *Grammelot* « *caduta di potere* », qui met en scène la comédie des adulateurs du puissant moribond, est tout centré non point sur le malade, qui gît dans la pièce voisine, mais sur son pot de chambre, l'urine étant l'essence à laquelle se trouve réduite la vie (nauséabonde) du personnage.

Deux textes centrés sur cette thématique sont particulièrement savoureux (si l'on peut dire) : il s'agit du *Tumulto di Bologna (Fabulazzo osceno)* et de la visite de François d'Assise au pape Innocent III. *Il tumulto di Bologna* relate, assure Fo, un fait authentique advenu en 1334 à Bologne, dont les livres d'histoire ne parlent pas : comment les habitants de la ville chassèrent le légat du Pape de la forteresse où il s'était retranché, en raison des graves pertes humaines causées par la guerre contre Ferrare qu'il avait voulu entreprendre. Dépourvus d'armes assez puissantes pour enfoncer murs et portes, ils commencent par dévier « la cloaca

⁴⁴ *Mistero buffo*, cit., pp. 260-280.

⁴⁵ *Non si paga ! Non si paga !*, in *Teatro*, cit., p. 656.

⁴⁶ *Johan Padan...*, cit., p. 836.

⁴⁷ *Mistero buffo*, cit., p. 456.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 492.

della fogna, ricolma di liquame » vers le puits d'alimentation en eau de l'édifice⁴⁹, puis invitent tous les Bolognais à recueillir chaque jour leurs excréments et, au moyen de catapultes, les lancent sur le bâtiment et à l'intérieur de la cour. Le texte est riche en détails ; les allusions au Ciel et à ses habitants, nullement blasphématoires, visent au contraire à vitupérer une Église qui s'est détournée du message évangélique. Dario Fo fait écrire à un moine prisonnier de la forteresse empestée :

« [...] Non si può vivere, non si può respirare. Ci sono dei momenti che piove così tanta merda che sembra che il Padreterno in persona con tutti i santi, i cherubini, gli angeli e anche lo Spirito Santo, si siano messi col culo per aria sopra di noi a cagarci addosso ! »⁵⁰

Au final, les assiégés se rendent et, non sans avoir fait promettre aux Bolognais de cesser leurs projections, le légat du Pape sort en brandissant une hostie bénite au-dessus de sa tête :

[...] avanza cantando e guarda in alto con un sorriso quasi a dire : « Voglio vedere chi ha il coraggio di lanciare merda contro Gesù Cristo, che tengo nelle mani ! »
All'istante si sente una voce tremenda scendere dai tetti : « Se Gesù Cristo resiste in mezzo a tanti stronzi, resisterà anche con tutta la nostra merda ! » BUACC !
Cade merda a tempesta da ogni parte, tanto da oscurare il cielo ! Un uragano di merda !
Come se fosse il diluvio finale !⁵¹

Le déluge fécal comme châtement divin...

De même Francesco, le « giullare di Dio » n'hésite pas à plonger dans le « bas » corporel. « Sa conception originale du monde » écrit Bakhtine, « avec sa “joie spirituelle” [...], avec sa bénédiction du principe matériel et corporel, avec ses rabaissements et profanations spécifiques, peut être qualifiée (non sans une certaine exagération) de catholicisme *carnavalisé* »⁵². Prendre à la lettre le conseil humiliant que lui a donné le Pape (aller prêcher aux cochons, les embrasser, faire des cabrioles « nel piscio dei porci, nello smerdazzo »⁵³), puis revenir tout souillé empuantir le palais et éclabousser le pontife et sa cour, c'est relever un défi et remporter une victoire : mis en garde par le cardinal Colonna, le Pape fait amende honorable et embrasse un Francesco « tutto immerdato » : « Perdonami, Francesco... ho meritato 'sto ribaltone : ho tentato di smerdarti e sono rimasto smerdato ! »⁵⁴.

Les deux cas ci-dessus sont une forme de défense : user d'armes topographiquement basses et physiquement inoffensives dont le pouvoir est moralement rabaisant. Mais la thématique excrémentielle a aussi, chez Dario Fo et son épouse, une valeur revendicative, par exemple dans la dénonciation de l'inhumanité du travail qui, au nom de la productivité, prétend encadrer jusqu'aux besoins naturels des employés. Dans *La nascita del villano*, la mention des « Braghe spaccate in mezzo a patta slacciata, / che non debba perdere troppo tempo per ogni pisciata »⁵⁵ est l'occasion d'un commentaire reliant passé et présent sur l'institution d'un horaire unique dans une usine de Vérone pour les besoins des ouvriers ; à l'intérieur du spectacle *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, la famille de travailleurs à domicile de *Il telaio* attend l'arrivée d'un relayeur pour aller aux toilettes ; dans *Non si paga !*, Luigi s'exclame qu'il en a assez de devoir « dare la delega anche per andare a fare pipì ! »⁵⁶ ; la « mamma fricchettone » de *Tutta casa* ne veut plus retrouver son

⁴⁹ *Fabulazzo osceno*, Milano, Fabbri, 2006, p. 71.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵² M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 66. L'auteur reproduit en la commentant une analyse de K. Burdach.

⁵³ *Lu Santo Jullàre...*, cit., p. 934.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 938.

⁵⁵ *Mistero buffo*, cit., p. 322.

⁵⁶ *Non si paga !...*, cit., p. 648.

asphyxiante vie d'avant, quand elle ne pouvait lire le journal qu'au cabinet, si bien que, dit-elle, « se un giorno non funzionavo d'intestino, perdevo le ultime notizie ! »⁵⁷.

Mentionnons enfin un savoureux passage du spectacle consacré à Arlequin, *Hellequin-Harlekin Arlekin-Arlecchino*. Il s'agit de la saynète intitulée *I becchini* qui, en un joyeux bouquet, opère une synthèse fort réussie des diverses significations de la thématique scatologique chez Fo. Les fossoyeurs Arlecchino et Razzullo sont occupés à creuser une tombe quand une pelletée fait jaillir un crâne de terre : première occasion pour Arlecchino de maugréer sur le propriétaire qui, de son vivant, était plein de morgue, « una faccia di merda ! ». Razzullo, impressionné, éprouvant soudain le besoin d'uriner, Arlecchino l'invite à se soulager avec lui sur une tombe voisine, mais pas n'importe laquelle : « Questa è una tomba buona per pisciarci sopra », car sur des gens qui de leur vivant ont été aussi « infami », « è giusto pisciar loro addosso »⁵⁸. Or de la tombe surgit la partie supérieure d'un squelette qui les traite de « sozzoni », de « sporcaccioni » : s'ensuit un dialogue hilarant au cours duquel Arlecchino décharge sa bile, et où, profitant de sa position supérieure de vivant, il renverse avec véhémence la hiérarchie, accumulant sur le crâne en furie les grossièretés rabaisantes propres au réalisme grotesque, comme le démontre cette phrase où s'accumulent les termes du « bas » corporel : « Su dei morti come te si picchia, si piscia, si sputa, si caga e poi si scorreggia per asciugare il tutto ! »⁵⁹ D'où, de la part d'un mort d'une classe où la décence refuse que certains mots soient prononcés : « Vergogna ! Non siete capaci di parlare d'altro che di porcherie ! Di orina, di escrementi ! »⁶⁰.

Bakhtine explique que dans la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, l'urine est une joyeuse matière qui rabaisse, soulage et convertit la peur en rire. Urine et matières fécales transforment la peur cosmique en un joyeux épouvantail de carnaval ; et il conclut que la culture comique populaire est le « reflet de la lutte *contre la peur cosmique et l'eschatologisme* »⁶¹.

Revenons à nos fossoyeurs. Le défunt ayant rappelé que le cimetière est un lieu saint « dove si consuma il trapasso per l'aldilà », Dario Fo insère dans le dialogue une savoureuse explication philologique relevant de la « grammaire joyeuse » dont les étudiants du Moyen Âge faisaient leurs délices, explication qui, se fondant sur la racine commune des termes « scatologie » et « eschatologie », constitue une parodie carnavalesque des discours savants des pédants et, en même temps, dans la ligne des mélanges festifs haut/bas, unit ciel et terre, rabaisse ce qui est haut et élève ce qui est bas, non seulement dans un but de vengeance mais aussi pour la destruction d'un monde ancien au profit d'un monde nouveau :

RAZZULLO : Vacci piano... moderati con questi morti.

ARLECCHINO : No, no, è proprio adesso che bisogna dirglike queste cose, adesso che sono morti, perché se glielie dici da vivi queste cose, loro ti mettono in galera !... Senti qua, morto... dunque i greci, che sono i padri di tutto il nostro pensiero ragionato, loro il problema dell'anima lo chiamavano « éscatos » [...] e chiamavano « escatologia » la filosofia e il ragionamento sul trapasso... Orbene, questi greci... furbi... chiamavano la merda « scatos » e la filosofia sulla merda « scatologia ». Una « e » di differenza, una piccola « e » di congiunzione tra « scatos » e « éscatos » che permette alla merda di librarsi nell'aldilà e di riempire di puzza tutto il paradiso ! Hai capito ?⁶²

⁵⁷ *Tutta casa...*, cit., p. 996. Dans la chanson qui suit le monologue *Il risveglio*, la protagoniste dit avoir fait un beau rêve, et, parmi les éléments du monde enchanteur de ce rêve : « Senza neanche domandare sono andata / perfino in gabinetto / e seduta comoda ho perfino letto / un gran giornale » (*Ibid.*, p. 985).

⁵⁸ Dario Fo, *Hellequin-Harlekin Arlekin-Arlecchino*, Milano, Fabbri, 2006, p. 77.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79. Et quelques répliques après : « sei uno stronzo truccato da teschio fatto con il calco di una scorreggia ! » (p. 81).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁶¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 338.

⁶² *Hellequin-Harlekin...*, cit., p. 81.

N'y a-t-il pas, sinon création d'un monde nouveau, du moins franchissement d'une étape positive quand la « puzza » envahit l'espace présumément élevé du légat du Pape à Bologne ou du palais d'Innocent III à Rome ?

Mais dans l'œuvre de Dario Fo, comme on sait, agressions ou accusations ne concernent pas seulement la classe dirigeante, elles atteignent aussi la masse dirigée, la population tout entière, accusée de passivité, de complicité. Néanmoins, même si parfois l'auteur se laisse aller à un vocabulaire scatologique agressif vis-à-vis du public, comme par exemple dans le célèbre *finale* de *Morte accidentale* – « Siamo nello sterco fino al collo, è vero... ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta ! »⁶³ – ou dans *L'anomalo bicefalo* où le public de la télévision est qualifié de « stercorario » –

REGISTA-SILVIO : [...] hai in mente quell'insetto, una specie di cameo, 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 !⁶⁴

– plus souvent, c'est un registre modéré qui est employé, comme en témoigne le mot « coglione », utilisé avec une fréquence étonnante, insulte affectueuse réitérée « a tormentone », adoucie par la proximité du terme « rompicoglioni » sur lequel Fo aime effectuer des variations humoristiques⁶⁵.

D'après Bakhtine, l'image grotesque du corps est à la base des grossièretés, imprécations, jurons dont l'importance est exceptionnelle dans le réalisme grotesque, qui étaient des « formules dynamiques de vérité franchement exprimée » et avaient un rôle positif, régénérateur⁶⁶, alors qu'aujourd'hui, poursuit-il, il reste peu de ce sens ambivalent d'autrefois. Le critique russe procède dans son ouvrage à l'analyse d'un passage de Rabelais où Panurge invoque frère Jean dans une sorte de prière à l'intérieur de laquelle le terme « couillon » apparaît cent cinquante-trois fois, accompagné d'une épithète affectueuse, puis où frère Jean répond de la même manière, accompagnant le terme de cent cinquante épithètes dépréciantes. Car le mot « couillon » (et ses dérivés) était, écrit Bakhtine, « extrêmement usité dans le langage familier de la place publique en tant qu'adresse, injure, terme affectueux [...] encouragement amical »⁶⁷.

De toute évidence, dans la langue italienne (et française) le terme a conservé cette ambivalence : d'où la fréquence avec laquelle Dario Fo le fait prononcer à ses personnages. Le *giullare* de *Mistero buffo*, par exemple, appelle ironiquement « coglioni » les vilains qui travaillent comme des esclaves pour des propriétaires terriens⁶⁸ ; les Indios disent à Johan Padan qu'ils sont « selvaggi ma non coglioni ! »⁶⁹ ; le loup de Gubbio tire de sa déconvenue (le non respect qu'ont pour lui les habitants de la ville) la moralité que « se tu [...] non mordi, [...] non fai terrore... nessuno ti rispetta : ti prendono per un coglione e ti pisciano addosso ! »⁷⁰. Quant au Berlusconi amnésique de *L'anomalo bicefalo*, venant d'apprendre

⁶³ *Morte accidentale...*, cit., p. 611.

⁶⁴ *L'anomalo bicefalo*, cit., p. 43.

⁶⁵ Par exemple quand il fait dire au Matto au pied de la croix : « Gesù perdona se vengo qui a stuzzicarti i coglioni... Lo so bene che non è buona creanza venire a grattare i beati cojómbari [coglioni] a uno che ha già delle sue rogne sulla croce... » (*Mistero buffo*, cit., p. 414).

⁶⁶ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 414.

⁶⁸ *Mistero buffo*, cit. p. 230.

⁶⁹ *Johan Padan...*, cit., p. 822.

⁷⁰ *Lu Santo Jullàre...*, cit. p. 914.

toutes les manœuvres illégales qu'il a pu opérer sans entrave, il s'exclame, effaré et railleur : « E ci sono ancora dei coglioncioni... Milioni di coglioncioni che continuano a votare per me ! »⁷¹.

Mais la comédie où le terme apparaît sous les diverses facettes de sa signification est sans conteste *Non si paga ! Non si paga !* Le « coglione » y joue un rôle central puisque toute la comédie est axée sur l'évolution du personnage de Giovanni, lequel doit servir de contre-modèle puis, tout à la fin, de modèle au public. Giovanni, ouvrier d'une cinquantaine d'années, responsable syndical de son secteur à la Fiat, est caricaturalement présenté au début du spectacle par son épouse comme une sorte de moine communiste, tellement obsédé par le devoir d'absolue et exemplaire intégrité de la classe ouvrière qu'il s'enferme dans l'armoire-cellule qu'il s'est aménagée chaque fois que sa femme ose s'écarter d'un pas des principes d'honnêteté sans reproche qu'il s'enorgueillit de suivre. D'où, de la part d'Antonia, une image caricaturale du personnage (scène d'exposition), puis un premier qualificatif de « coglioncione » quand il prétend avoir plus d'expérience que son ami Luigi, bien plus jeune que lui⁷². Le deuxième acte est tout centré sur la dérision de Giovanni qui, dès le début, est traité de « coglione » par l'agent de police chargé de surveiller les camions renversés sur la chaussée – « l'indignazione è proprio l'arma più terribile del coglione » – des camions chargés de marchandises de contrebande, l'agent le sait mais n'est pas censé le savoir, alors que Giovanni ne veut pas le savoir car... « sono un coglione... ho capito ! » s'écrie-t-il devant son interlocuteur. Puis c'est Luigi qui le traite de la sorte (« Ma sei proprio un coglione ! »)⁷³, si bien que quand Luigi lui suggère de voler quelques sacs de nourriture, il se récrie :

GIOVANNI : Ecco, e allora, siccome siamo i un paese di ladri, mettiamoci a rubare anche noi : « Alè ! il più furbo è quello che arraffa di più ! E chi non frega è un coglione » ! E allora, sai cosa ti dico ? Che io sono orgoglioso di essere un coglione in un mondo di furbi e di ladri !⁷⁴

Il faut que Luigi finisse par lui confier que la Fiat va les mettre en « cassa integrazione » et les licencier deux mois plus tard parce qu'elle délocalise les usines, pour que Giovanni se réveille : « Arriva il momento che anche i coglioni si svegliano ! », admet-il⁷⁵. Tout à la fin, quand, assistant à l'expulsion des habitants du quartier qui depuis plusieurs mois ne peuvent plus payer leur loyer, il se fait encore traiter de « coglione » par son épouse – et qu'il s'écrie comiquement : « Oh ! Finalmente ! Ero in pensiero ! Da mezz'ora non me lo diceva più nessuno ! » – c'est lui qui adresse au public le message global de la pièce, à savoir que si les ouvriers, avec tous ces licenciements, sont « con il culo per terra », ils peuvent encore avoir la force de se relever et alors... « attenti !... »⁷⁶.

Conclusion

Notre parcours dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame a mis en évidence, à compter de *Mistero buffo*, la présence constante et forte d'un langage «bas» relevant de la culture populaire telle que la décrit Bakhtine. La lecture attentive, de la part de Fo, de

⁷¹ *L'anomalo bicefalo*, cit., p. 31.

⁷² *Non si paga !...*, cit., p. 639.

⁷³ *Ibid.*, pp. 660-661.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 662.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 664.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 687-689. Un avertissement final qui n'est pas sans rappeler celui, lancé au public «borghese», de la pièce de 1965, *La colpa è sempre del diavolo*.

l'ouvrage de l'auteur russe et de l'écrivain objet de l'étude, Rabelais, est évidente. Fo reconnaît « l'amor di polemica » qui le pousse à l'exagération, à la caricature. C'est pourquoi il oriente à des visées essentiellement satiriques et politiques ce que Bakhtine relie à l'atmosphère de fête populaire. Le moment de liesse délimité par Bakhtine – le temps d'une foire, d'un carnaval – est chez Dario Fo réduit au temps d'un spectacle. Le réalisme grotesque y est réutilisé comme instrument, non plus de défoulement-divertissement, mais de lutte et de dénonciation. Les comédies de Fo, avec leurs « ribaltoni » sont de mini-carnavals, des moments de "sfogo", et, pour le public, des passerelles de connaissance. Le réalisme grotesque apparaît ainsi comme moyen de lutte de l'intellectuel engagé. Le point faible en commun avec le carnaval d'antan est que, si autrefois, passé le temps du défoulement et du renversement hiérarchique de la fête, la vie reprenait son cours, de même quand le spectacle est terminé, un spectacle au dénouement souvent anticathartique, le public se retrouve plongé dans un quotidien peu enthousiasmant. La différence peut-être est que – exprimons-nous dans un langage à la Dario Fo – si le carnaval d'autrefois permettait à la population d'émettre un rot libérateur, si la fête populaire avait, comme les scandales évoqués par Fo, des effets d'alka-seltzer (le pouvoir de faire digérer abus et exactions), les spectacles du couple Fo-Rame ont pour but d'aller au-delà de la digestion, c'est-à-dire, à l'instar du brave Giovanni de *Non si paga !*, de permettre au public de n'être plus... « coglione ».