

DIS-MOI GROS GRAS GRAND GROMMELOT

Se ti sabir,
Ti respondir ;
Se non sabir,
Tazir, tazir.

MOLIERE, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte IV, scène 5.

Beaucoup d'encre a déjà coulé sur la définition du grommelot, et surtout de l'encre italienne¹. En France, ce terme technique ne sort pas tellement des écoles de théâtre, où il ne suscite pas de perplexité particulière. De même que répéter « Dis-moi gros gras grand grain d'orge, quand te dé-gros-gras-grand-grain-d'orgeras-tu ? » fait partie des exercices récurrents d'articulation, de même le grommelot fait partie des exercices

¹ Je renvoie, en particulier, à Gianfranco FOLENA : « Les langues de la comédie et la comédie des langues », in Christian Bec et Irène Mamczar (dir.), *Le théâtre italien et l'Europe. XV^e-XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1983, p. 23-51 ; Alessandra POZZO, *Grr... Grammelot. Parlare senza parole. Dai primi balbettii al Grammelot di Dario Fo*, Bologne, CLUEB, 1998 ; ID., « Le spectateur dans le texte. Analyse du grommelot », in Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem, Cécile Narjoux (ed.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 305-312 ; Simone SORIANI, *Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano, Titivillus, 2007 (cf. en particulier le chapitre 6.8, « Tra logica anti-logica ed epicizzazione della lingua : il dialetto e il grammelot », p. 385-400).

d'improvisation. Il consiste à parler dans une langue étrangère inventée, c'est-à-dire soit dans une langue complètement imaginaire, soit dans une langue dont les sonorités et les rythmes fassent penser à une langue réelle en particulier, sans que soit prononcé aucun mot existant dans la langue en question. Le but de l'exercice est, en règle générale, de permettre à l'expression vocale et corporelle un développement qui se passe du sens littéral des mots. Le terme est souvent employé au pluriel, et voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis :

L'acteur utilise les grommelots lorsqu'il « parle » en grognant, sans employer une langue, mais tout en donnant l'impression qu'il dit quelque chose, ou qu'il s'exprime avec les intonations correctes. *Le Saperleau* de G. Bourdet est écrit dans un idiome imaginaire « grommelé » par les comédiens. D. Fo recourt aux grommelots pour signaler une nation ou imiter un groupe. Les grommelots jouent de la destruction du langage articulé pour mieux le reconstituer en un système mixte qui tient à la fois de la musique, de la gestuelle, du récit et de l'expression vocale².

Le terme, forgé sur le verbe *grommeler*, renvoie à un défaut d'articulation dans le même temps où il est un exemple de ce qu'il désigne, puisque le mot *grommelot* est une invention par déformation d'un mot existant auquel il continue à être lié sémantiquement. Mais si le terme, d'invention récente, a été créé pour ce type d'exercice, cela n'empêche que la pratique des langues inventées incompréhensibles ou partiellement compréhensibles est attestée au théâtre bien avant que l'on parle de *grommelot*. Du Carthaginois de Plaute au Grand Mamamouchi de Molière en passant par le baragouin délirant de Maître Pathelin, nombreux sont les exemples de cette langue dans l'histoire du théâtre et, plus exactement, dans l'histoire du théâtre comique, parce que les vertus de ce langage sont essentiellement comiques. La pratique se retrouve aussi au cinéma, et en particulier dans le cinéma burlesque, de la chanson de Charlot à la fin des *Temps modernes* à certains dialogues de Monsieur Hulot. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, voici ce qu'on trouve à l'entrée « grommelot » :

² Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 153.

Dis-moi gros gras grand grommelot

(De grommeler : « parler entre ses dents de façon indistincte »). Langage forgé à partir d'onomatopées et dont le sens n'est perceptible qu'à travers le rythme, les intonations et la gestuelle de l'acteur. Le mot aurait été inventé par les élèves de l'école du Vieux-Colombier (1918) pour désigner le faux texte accompagnant leurs improvisations. Ce procédé burlesque, utilisé notamment par les farceurs du théâtre de la Foire pour tourner les interdictions dont ils étaient l'objet, remonte aux origines de la commedia dell'arte. Employé comme moyen de typer un personnage étranger, c'est la forme élémentaire du charabia, du baragouin³.

L'article est suivi d'un renvoi bibliographique au *Manuale minimo dell'attore* de Fo. On le voit donc, même si le terme *grommelot* est né en France, il est désormais en partie associé aux transformations que lui a apportées Dario Fo. En Italie, le terme est très fortement lié à sa personne et, de ce fait, plus répandu qu'en France. En effet, l'auteur-acteur l'a popularisé en le nommant et en expliquant les mécanismes durant ses spectacles. Ce qui est demeuré en France un terme de jargon que ne comprennent que les gens de théâtre a acquis en Italie une extension plus grande depuis que Fo a accolé ce mot (déformé en *grammelot*) à sa pratique linguistique.

Cette vulgarisation d'un terme technique a soulevé, parmi les linguistes et les critiques de théâtre, la question de la nécessité ou non de différencier le grommelot présenté comme tel par Fo – notamment dans *Mistero buffo* à partir de sa tournée française de 1974⁴ – de la langue qu'il employait dans les solos qui composent ce spectacle dès 1969, à savoir une langue dialectale, le plus souvent résultant d'un mélange de dialectes septentrionaux mêlés d'inventions langagières plus ou moins archaïsantes, que j'appellerais volontiers pseudo-dialecte et dont Gianfranco Folena décrit bien la complexité :

En combinant des éléments vulgaires appartenant à son lombard occidental et à d'autres dialectes de la zone septentrionale qui comprend la plaine du Pô, la Lombardie et la Vénétie, et parfois le Frioul [...] avec des éléments archaïques provenant de cette région, dotés d'une

³ Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* [1991], Paris, Bordas, 2008, p. 649.

⁴ On verra que, contrairement à ce qui a pu être écrit à ce sujet, le terme comme la pratique du grommelot étaient connus de Fo dès les débuts de sa carrière.

L. DUMONT-LEWI

orthographe franchement livresque, Fo a voulu recréer, en guise de « langue de jongleur », prolétaire et destinée à se faire comprendre au cours des voyages, et en même temps, en guise de langue de classe », une sorte de patois artificiel ou dialecte roman du nord de l'Italie, « diatopique » et diachronique, en le situant dans un Moyen Age imaginaire, qui apparaît comme une métaphore de la violence et de la prévarication sociale et idéologique⁵.

Ce langage, dans les programmes des premières représentations du spectacle et dans ses premières éditions, était appelé « lingua padana del '400 ». Cette caractérisation à la fois géographique et historique de l'idiome utilisé est détaillée dans le prologue de *La strage degli innocenti* tel qu'il est reproduit à partir de l'édition Bertani 1973 et jusqu'à l'édition Einaudi de 1997 :

Devo indicarvi soltanto un particolare : il linguaggio. Il linguaggio, il dialetto, sarebbe meglio dire una lingua, perché è il padano dei secoli XIII/XV, ma recitato da un attore, il quale si trovava costretto a cambiare paese ogni giorno. Oggi era a Brescia, domani a Verona, a Bergamo, ecc. ecc., quindi si trovava a dover recitare in dialetti completamente diversi l'uno dall'altro. Erano centinaia i dialetti, e c'era una grandissima differenziazione, maggiore che quella attuale, fra un paese e l'altro, per cui il giullare avrebbe dovuto conoscere centinaia di dialetti. E allora, che cosa faceva ? Ne inventava uno proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti, e quando si trovava nell'impaccio di non sapere quale parola scegliere, per far capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi. [...]. Queste iterazioni le sentirete in questo spettacolo molte volte, ma sono usate anche ad altro scopo : raddoppiare il momento poetico e, soprattutto, nel ritmo, ingigantire la drammaticità. E questa è una cosa sola, unica, del giullare, del teatro del popolo, cioè, la possibilità di poter scegliere i suoni più adatti al momento. Per cui si sente “croz”, “cros”, “crosge” ed è sempre “croce”, presa da diversi dialetti, per rendere il momento più adatto al valore scenico.[...] Questo espediente è chiamato iterazione, ma non produce solo il vantaggio di farsi meglio intendere, produce anche l'effetto quasi lirico di caricare d'ansia la situazione drammatica⁶.

⁵ G. FOLENA, *op. cit.*, p. 24.

⁶ Dario FO, *Mistero buffo*, Vérone, Bertani, 1973, p. 27-28.

Dis-moi gros gras grand grommelot

Notons tout d'abord que la qualification linguistique se fait par rectifications successives : « langage », « dialecte », ou plutôt « langue », « mais jouée par un acteur ». Une tension s'établit entre une tentative de définition précise et une grande approximation. L'aspect géographique présent dans le sous-titre du spectacle est repris (« è il padano »), mais sa précision est mise à mal par les explications qui suivent : cette langue n'est pas assimilable à un parler régional clairement identifiable, mais à un mélange inventé par le jongleur. L'exactitude historique est elle aussi sujette à caution, puisque ce qui dans le titre était présenté comme remontant au XV^e siècle est ici étendu à une période qui va du XIII^e au XV^e. Les buts de l'usage de cette langue inventée vont eux aussi dans deux sens, l'un communicationnel, l'autre esthétique : les jongleurs, dit Fo, étaient obligés de l'utiliser pour se faire comprendre d'un public varié, d'où le recours à la redondance synonymique pour assurer l'intelligibilité, mais s'en servaient aussi comme langue poétique et théâtrale. Fo établit, par ailleurs, une assimilation complète entre la langue qu'il va employer pour jouer le morceau et celle de ces jongleurs dont il décrit le parcours, ce qui se traduit par un usage alterné de verbes à des temps passés pour parler des jongleurs et de verbes au futur pour parler de la démonstration qui va suivre ce prologue. Dans les éditions les plus récentes, cette présentation connaît une évolution notable :

Devo indicarvi soltanto un particolare : il linguaggio. Il linguaggio, il dialetto, ovvero il volgare parlato nella piana del Po dal secolo XIII al XV. L'attore o attrice che recitavano quelle giullarate sacre o profane andavano deambulando di paese in paese, seguendo l'iter delle varie fiere e delle sagre religiose. È risaputo che il volgare di una vasta regione come la Padania non fosse assolutamente omogeneo, tanto che i giullari per farsi intendere ogni volta erano costretti ad adattare il testo inserendo termini del luogo onde rendere più accessibile la loro parlata. Ma quell'espedito era spesso insufficiente, quindi i comici vaganti cominciarono a inventarsi una lingua *passe-partout*. Si trattava di una specie di linguaggio franco composto da espressioni mutuate da vari dialetti e anche da diversi idiomi : provenzale, catalano e perfino latino. Ma la chiave di volta di questa parlata del tutto teatrale era esaltata dalla

L. DUMONT-LEWI

onomatopeica. Cioè, si sceglievano espressioni che già nel suono e nella ritmica alludevano chiaramente a un determinato concetto o situazione⁷.

Si la suite du texte reprend, avec seulement des modifications minimales, la version de 1973, on a là une description qui s'approche curieusement de celle que l'auteur donne ailleurs du grommelot : le « vulgaire parlé dans la plaine du Pô du XIII^e au XV^e siècle » se transforme, en l'espace de quelques phrases, en langue « passe-partout », *lingua franca* dont le substrat ne se limite plus aux dialectes du nord de l'Italie mais incluent « du provençal, du catalan et même du latin », pour finir par avoir comme principale caractéristique le jeu théâtral à partir d'onomatopées. Plus que la nécessité géographique et politique du recours à ce type de langue, c'est ici le caractère artificiel et théâtral du langage adopté qui est mis en valeur.

Comparons à présent ce texte à la définition du grommelot donnée par Fo dans son *Manuale minimo dell'attore* :

« Grammelot » è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano « gramlotto ». È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. « Grammelot » significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi, sonorità particolari, un intero discorso compiuto. In questa chiave è possibile improvvisare – meglio, articolare – grammelot di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse.⁸

Outre la différence dans les références historiques (la *Commedia dell'Arte* et non plus les jongleurs médiévaux⁹), le point de départ linguistique semble différer de celui du pseudo-dialecte : le grommelot, tel qu'il est décrit ici, a pour base des onomatopées. Cependant, quelques paragraphes plus loin, au moment de prendre un exemple, Fo repart sur un

⁷ D. FO, *Teatro*, Turin, Einaudi, 2000, p. 240. Le texte est le même dans les éditions postérieures.

⁸ D. FO, *Manuale minimo dell'attore* [1987], Turin, Einaudi, 1997, p. 81.

⁹ Sur ce point, si l'attribution de ce type de technique aux comédiens italiens en exil n'est pas complètement fantaisiste, l'étymologie donnée au terme par Fo sort tout droit de son imagination. Cf. A. POZZO, *Grr... Grammelot, op. cit.*, p. 69-98.

Dis-moi gros gras grand grommelot

mélange de dialectes, puisqu'il parle d'une « *koiné* pseudo-siciliano calabrese »¹⁰.

La frontière délimitée par l'auteur-acteur n'étant pas des plus nettes, il est compréhensible que beaucoup aient opéré une confusion entre pseudo-dialecte et grommelot, en appelant grommelot, de façon indifférenciée, la langue utilisée par Fo dans ses solos¹¹. En témoigne l'entrée « Dario Fo » du *Dizionario dello spettacolo del '900*, qui conclut ainsi la liste des spectacles créés par *Nuova Scena* :

[...] e soprattutto con il monologo che lancia a livello mondiale il suo leggendario grammelot (una lingua che mescola dialetti antichi al linguaggio moderno) : *Mistero buffo*¹².

Cette confusion est dénoncée comme une erreur grossière par les chercheurs¹³ qui relèvent une différence fondamentale entre le grommelot et le pseudo-dialecte de Fo, différence que l'on peut résumer en ces termes : le pseudo-dialecte résulterait d'une entreprise de communication, d'une volonté de se faire comprendre par les spectateurs, tandis que le grommelot se distinguerait par son caractère essentiellement incompréhensible. Ce distinguo rejoint la répartition des morceaux qui composent *Mistero buffo*, dans les éditions les plus récentes (à partir de 2000), en deux sections distinctes, l'une intitulée « I misteri », et l'autre « I grammelot ». Le regroupement se fait donc selon un apparent critère linguistique, où les textes en grommelot s'opposeraient à ceux des « mystères », joués en pseudo-dialecte.

Les différences entre les explications historiques et politiques données par Fo quand il parle de ces deux types de langage justifient l'interprétation selon laquelle l'un viserait l'accessibilité, l'autre l'opacité :

¹⁰ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹ Je préfère utiliser le terme *solo* plutôt que celui de *monologue*, que Fo lui-même utilise pourtant : dans les spectacles qui le voient seul en scène, il donne corps et voix à plusieurs personnages, ce qui interdit qu'on puisse, techniquement, les considérer comme des monologues – le monologue se définissant comme le discours d'un seul personnage.

¹² Felice CAPPA et Piero GELLI (ed.), *Dizionario del teatro del '900*, Milan, Baldini&Castoldi, 1998, p. 410.

¹³ À la suite des travaux d'A. POZZO (*Grr... Grammelot*, *op. cit.*), et des approfondissements allant dans le même sens de la part de S. SORIANI (*op. cit.*).

L. DUMONT-LEWI

la langue du jongleur est présentée comme résultant d'une nécessité d'invention pour se faire comprendre d'un peuple non homogène linguistiquement, tandis que le grommelot résulte, lui aussi, d'une nécessité de nature politique mais, cette fois-ci, la nécessité est de ne pas se faire comprendre. C'est ce que Fo explique dans le paragraphe du *Manuale minimo dell'attore* intitulé « Il censore non deve capire », et qui ressort de la présentation qu'il fait du *Grammelot di Scapino* :

Si racconta, ma a mio avviso è una favola, che dovettero adattarsi a improvvisare suoni che assomigliassero alla lingua del luogo perché non conoscevano la lingua bene, e allora così, farfugliavano, parlavano in maccheronico. In verità c'è un'altra ragione. Il grammelot fu inventato, usato, in Francia, per esempio, proprio perché il potere francese impose ai comici dell'arte di non esprimersi direttamente nella lingua francese e arrivare a dire, a raccontare certe cose critiche, di satira, al potere locale. Quindi dissero "Voi siete bravi a mimare. Farfugliate qualche cosa ma per favore frasi compiute, non venite a fare, perché sennò vi sbattiamo fuori subito". E quindi, così, inventarono questa forma di linguaggio, attraverso la quale però arrivavano ugualmente a farsi capire. E il guaio era per gli sbirri quando arrivavano a segnare, a far verbale. [...] Dicevo, i poliziotti arrivano, cercano di fare il verbale, ascoltano [*grammelot incomprendibile*], non riescono a segnare, stracciano il verbale e danno le dimissioni dalla polizia. Quasi sempre¹⁴.

Une justification supplémentaire est à lire dans les modifications linguistiques que l'auteur-acteur dit apporter à son expression en fonction de la région où il joue, comme les jongleurs médiévaux dont il se fait un modèle – adaptations qui ne sont pas à l'ordre du jour quand il s'agit des morceaux présentés comme du grommelot :

Cambio luogo e cambio il mio testo : *Mistero buffo* non può mantenere ovunque la lingua padana : la gente lo deve capire. Ora molte

¹⁴ Transcription de la version télévisée de 1977. Il est particulièrement amusant de constater que l'anecdote des censeurs démissionnaires a sa place dans l'autobiographie de Franca Rame, racontée comme un événement survenu à la suite de l'un des spectacles du couple : « I responsabili della Questura impazzivano soprattutto quando noi si andava mimando situazioni satiriche senza parole. Uno di loro, sconvolto, una sera buttò il copione per aria gridando : "Eh no! A 'sto punto non ci sto : cambio mestiere !" ». Franca RAME, Dario FO, *Una vita all'improvvisa*, Parme, Ugo Guanda, 2009, p. 115.

Dis-moi gros gras grand grommelot

battute sono trasformate in dialetto sabino-napoletano... e poi chi non capirà qualcosa fermerà la scena : si spiegherà quello che diciamo. Il punto è arrivare a fare uno spettacolo in cui, protagonista il pubblico, si pensi e si discuta sui problemi che vive e soffre il mondo degli sfruttati¹⁵.

Ce programme politico-linguistique, qui fait du pseudo-dialecte et de ses variations un « passeport linguistique »¹⁶ à valeur pédagogique est cependant douteux dans son application : aucun témoignage ne rapporte, à ma connaissance, que le spectacle ait été interrompu par des membres de l'assistance pour demander des éclaircissements. On constate, d'ailleurs, une évolution notable dans les propos de l'auteur-acteur sur ce point, une fois passée la période strictement militante de son œuvre :

Io a Napoli recito in modo abbastanza diverso di quando sono al nord. Ma attento ! Le difficoltà di comprendere ogni singola parola ci sono anche nel nord perché adopero, spagnolo, portoghese, uso anche il napoletano, dialetti del sud in genere, forme inventate onomatopeiche che non esistono in nessun linguaggio. In tal modo si impone un'attenzione e una fatica al pubblico, e la fatica determina poi un piacere maggiore perché tu ti ritrovi a leggere e a costruire dentro di te una specie di metopa di linguaggio, di macchina che ti permette di muovere atmosfere, colori, dimensioni¹⁷.

Alors que, dans la pratique, la langue que Fo utilise dans ses solos n'a pas subi de transformation radicale depuis la création de *Mistero buffo*, Fo insiste beaucoup sur l'absence de compréhension immédiate, sur le travail à effectuer de la part du public pour comprendre ce qui se joue devant lui, sur un effort personnel à accomplir, plutôt que sur un sens à partager avec tous. Et de fait, la présentation de la langue du jongleur médiéval comme un mélange de dialectes destiné à une meilleure compréhension par des spectateurs de toute l'Italie ne peut correspondre à l'entreprise de Dario Fo : en effet, aujourd'hui – mais également au moment

¹⁵ D. FO, in « Dario Fo stasera con "Mistero" », *Paese sera*, 18/11/1969, cit. in S. SORIANI, *op. cit.*, p. 389.

¹⁶ S. SORIANI, *ibid.*

¹⁷ Extrait d'un entretien réalisé par Marisa Pizza à Naples le 30 avril 1997. Marisa PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale 1996-2000*, Rome, Bulzoni, 2006, p. 130.

de la création de *Mistero buffo* en 1969 – la langue susceptible d’être comprise par le plus grand nombre en Italie, c’est justement l’italien standard et non le dialecte. Si l’exigence de communication immédiate était véritablement primordiale, le comédien s’exprimerait en italien et non en pseudo-dialecte : c’est bien d’ailleurs ce qu’il fait quand il donne des explications, par exemple dans ses prologues¹⁸. L’utilisation de mots de différents dialectes ne peut donc être considérée comme un moyen de faciliter la communication, mais plutôt comme un barrage à l’immédiateté de la compréhension.

Ainsi, peu importe que l’on appelle la langue de Fo grommelot, pseudo-dialecte ou « lingua padana del ’400 » : elle a toujours les principales caractéristiques du grommelot : ne pas être immédiatement intelligible et relever de l’invention langagière. Il n’est donc pas si grossier que ça de parler de grommelot dans tous les cas, à condition de noter que le grommelot peut avoir plusieurs degrés, plusieurs niveaux d’intelligibilité.

Si l’on revient à la séparation linguistique lisible dans les deux sections (« I Misteri » et « I Grammelot ») des récentes éditions de *Mistero Buffo*, la distinction semble se faire sur deux points. Tout d’abord, les morceaux de la seconde partie portent le nom de « Grammelot di... » et sont donc présentés avant tout comme une démonstration de jeu en grommelot. Deuxième point, ils ne sont pas accompagnés comme les autres d’une traduction en italien standard, ce qui signifie qu’ils sont considérés comme non traduisibles, comme non entièrement compréhensibles à la lettre alors que les textes en pseudo-dialecte peuvent l’être. Les cas les plus poussés sont celui du *Grammelot dell’avvocato inglese* et du *Grammelot « Caduta di potere »*, dont la publication ne comporte même pas de transcription du grommelot, mais uniquement une description des actions à mimer pour l’effectuer. Il y a, cependant, une exception à cela : le *Grammelot napoletano di Razzullo* bénéficie exactement de la même présentation bilingue que les textes regroupés dans la section « I Misteri ». Ce que cela

¹⁸ Dans la querelle sur la langue qui oppose Italo Calvino à Pier Paolo Pasolini, Fo est à situer plutôt du côté du second, qui considère que la langue italienne empêche la communication véritable (laquelle ne peut être obtenue, selon lui, que par le dialecte). Et pourtant, le fait que le premier contact de l’acteur-auteur avec le public se fasse en italien, préalable nécessaire au jeu en pseudo-dialecte, donne paradoxalement raison à Calvino. Sur cette question, cf. Oronzo PARLANGELI (ed.), *La nuova questione della lingua* [1969], Brescia, Paideia, 1971.

signifie, c'est qu'il y a des grommelots de différents types, plus ou moins chargés en onomatopées, plus ou moins compréhensibles. Dans le très bref morceau en grommelot napolitain, certaines phrases sont laissées telles quelles dans la traduction en italien : ce sont celles qui se rapprochent le plus de l'onomatopée. Mais si, dans le texte imprimé, les parties incompréhensibles sont parfois écrites en majuscules, en revanche, quand le texte est prononcé, il n'y a pas de solution de continuité entre les phrases compréhensibles et les phrases en grommelot pur : il y a une forme sinon d'homogénéité du moins de fluidité linguistique dans ce morceau, de même que dans le *Grammelot di Scapino* les mots inventés ne sont pas distingués des vrais mots français. La distinction entre ce qui peut être compris et donc être transcrit, et ce qui relève du pur amalgame de sons dépourvus de signification intrinsèque et ne pourrait pas être écrit est donc loin d'être évidente. La parenté linguistique entre certains grommelots (présentés comme tels) dont la base est un mélange de dialectes et d'autres morceaux non présentés comme tels est si grande que le spectateur a du mal à faire la différence entre, par exemple, la langue de *La fame dello Zanni* et celle de *La resurrezione di Lazzaro*. Simone Soriani montre, d'ailleurs, que sur les cent cinquante mots environ qui composent *La fame dello Zanni*, seuls quatre-vingts sont véritablement incompréhensibles, l'ensemble restant donc très proche du pseudo-dialecte des « misterî »¹⁹. Dès lors, de deux choses l'une : soit on nie que *La fame dello Zanni*, grommelot le plus emblématique de la production de Fo, soit du grommelot, soit on accepte d'étendre le terme *grommelot* à l'idiolecte de Fo.

La séparation linguistique entre grommelots et mystères était déjà présente, sous une forme moins clairement définie, dans l'édition Bertani de 1977 : une section intitulée « Apertura al Mistero buffo televisivo » comprenait le texte des chansons qui servaient de générique à l'émission télévisée, *Il grammelot dello Zanni* et la *Storia di San Benedetto da Norcia*. Dans ces deux cas, l'édition en question ne reproduit que le prologue qui présente et annonce le morceau en grommelot : on sous-entend alors que le morceau en lui-même ne peut être transcrit sur le papier. Cette première occurrence d'une différenciation linguistique des morceaux composant *Mistero buffo* au sein d'une publication est particulièrement intéressante, parce qu'on y voit rassemblés sous l'appellation *grommelot* deux solos qui,

¹⁹ S. SORIANI, *op.cit.*, p. 398.

dans les éditions les plus récentes, ne font pas partie de la même section : si *La fame dello Zanni* est toujours incluse dans les grommelots, la *Storia di San Benedetto da Norcia* n'est plus présentée comme telle et fait partie de la section « I Misteri ». Il ne s'agit pas là, selon moi, d'une erreur d'aiguillage par la suite rectifiée, mais bien d'un indice à prendre en compte : quand Fo parle de grommelot, c'est pour donner les ficelles du métier, pour apporter à son public des explications sur sa technique théâtrale. Le procédé peut être comparé à d'autres explications de sa part qui tendent à rompre l'illusion théâtrale dans ses comédies, par exemple quand il montre, dans *L'anomalo bicefalo*, comment exécuter le truc du nain : si le truc n'est pas démonté sur scène dans *La colpa è sempre del diavolo* ou dans *Zitti! Stiamo precipitando!*, cela ne signifie pas qu'on n'ait pas affaire à la même technique ; de même, quand Fo s'exprime dans un mélange de dialectes sans l'appeler explicitement *grommelot*, cela ne veut pas dire que ça ne soit pas du grommelot.

On a donc ainsi, au sein de l'œuvre de l'acteur-auteur, différents types de grommelots, c'est-à-dire différents types de langages théâtraux en partie inventés, que l'on peut différencier selon plusieurs critères : en fonction du substrat linguistique sur lequel ils s'appuient ou en fonction de leur degré d'intelligibilité.

Fo s'exhibe dans des grommelots qui ont pour base une langue étrangère identifiable : c'est le cas, dans *Mistero buffo*, du grommelot français de Scapin, de celui du technocrate américain ou de l'avocat anglais. C'est aussi le cas du baragouin allemand du pape dans *Sottopaga! Non si paga!*, d'un passage en grommelot grec dans *Il diavolo con le zinne*, du palestinien de la Madone quand elle s'énerve contre le Petit Jésus, des grommelots français, anglais ou russe du Berlusconi bicéphale de *L'anomalo bicefalo*. La base correspond à des rythmes et à des sonorités associés par le comédien aux différentes langues avec, comme points de repère, un nombre variable de mots ou d'expressions appartenant véritablement à la langue singée. Le nombre de mots reconnaissables varie selon la langue, en fonction de ce qui est compréhensible pour un public italien, mais aussi en fonction des connaissances linguistiques de Fo. Ainsi, s'il y a plus de vrais mots français dans le *Grammelot di Scapino* que de vrais mots anglais dans le *Grammelot dell'avvocato inglese*, ce n'est pas

Dis-moi gros gras grand grommelot

tant parce qu'ils ont « moins de probabilités d'être reconnus, l'anglais provenant d'une souche linguistique étrangère aux langues latines »²⁰ que, plus simplement, parce que Fo parle correctement français alors qu'il ne maîtrise pas du tout l'anglais. De fait, il est difficile de faire un grommelot pur (sans mots reconnaissables) à partir d'une langue que l'on parle par ailleurs. C'est l'une des raisons pour lesquelles les grommelots dialectaux de Fo sont les plus compréhensibles. On peut donc rattacher le pseudo-dialecte à la catégorie des grommelots qui imitent une langue. On le trouve, outre dans tous les solos de Fo²¹ et dans certains de ceux de Franca Rame, dans certaines comédies à plusieurs personnages, comme *Il diavolo con le zinne* (1997), où la langue varie en fonction des personnages, ou dans d'autres où son emploi est souvent limité à un seul personnage : le diable nain Brancaleone dans *La colpa è sempre del diavolo* (1965)²², la Donnazza de *Quasi per caso una donna : Elisabetta* (1984).

On trouve aussi, dans la production de Dario Fo, des grommelots qui ne font pas référence à un langage humain. C'est le cas de grommelots animaux, comme celui des tigres (sur lequel je reviendrai) dans la *Storia della tigre*, mais aussi du grommelot des machines dans *Zitti ! Siamo precipitando* :

Mettiamoci a lavorare... (*Si avvicina a una delle sue macchine e la mette in funzione. Grommelot soffuso come se la macchina si mettesse a parlare*). Brava ! Lavora bene ! Ecco... (*si avvicina al grande computer*) accendo anche te ! (*Grommelot grave della grande macchina che si illumina tutta*). Forza ! Ai vostri posti ! (*Caciara di tutte le macchine*). Silenzio ! Lavorate bene e in fretta ! Altrimenti vi mando tutte alla Fiat Mirafiori, che lì vi sbattono in cassa integrazione ! (*Le macchine si bloccano*) Siamo sulla dirittura d'arrivo e dobbiamo concludere ! Capito ? (*Tutte le macchine in coro, tra sferragliamenti e movimenti vari producono il canto di "Bandiera rossa"*). Ma siete ancora con "avanti popolo alla riscossa" ? Mettetevelo bene in testa che la lotta di classe non

²⁰ A. POZZO, « Le spectateur dans le texte. Analyse du grommelot », *op.cit.*, p. 308.

²¹ Si l'on exclut les récentes leçons-spectacles sur l'histoire de l'art, il n'y a que deux exceptions à cette règle : *Marino libero ! Marino è innocente !* (1997) et *Ubu roi – Ubu bas* (2001).

²² Le nom du personnage ressemble au Brancaleone interprété par Vittorio Gassman dans le film de Mario Monicelli *L'armata Brancaleone* (sorti le 7 avril 1966), qui s'exprime, lui aussi, dans une parodie de langue médiévale.

L. DUMONT-LEWI

esiste più. Adesso tutti i lavoratori si ritroveranno, tutti, sotto la grande quercia... e tutti insieme... mangeranno le ghiande !²³

Dans ces cas, le grommelot donne aux êtres ou aux choses qui l'emploient un caractère anthropomorphe. Inversement, c'est le caractère soit purement émotionnel, soit mécanique de la parole humaine qui est mis en valeur dans les grommelots qui expriment des sentiments et dans ceux qui singent un type de discours humain particulier, par exemple dans le morceau qui assimile le discours de Berlusconi à celui des ventes télévisées.

Au sein de ces différentes catégories – et surtout au sein de la première – les différents niveaux de compréhension de la langue sont étroitement liés à la longueur des textes. De façon très évidente, plus un texte est long, plus sa langue est immédiatement compréhensible. Une première raison à cela tient au jeu du comédien et à la difficulté que comporte le jeu en grommelot. En effet, il est très ardu, pour un acteur, de tenir sur une longue durée un discours en partie improvisé dans une langue qui n'est pas sa langue naturelle. Les capacités de Fo en la matière sont tout à fait exceptionnelles, mais il est normal qu'il ait plus de facilités à développer plus longuement un grommelot qui soit linguistiquement très proche de l'italien et des dialectes qu'il maîtrise le mieux. Par ailleurs, comme le but de Dario Fo n'est jamais de produire des spectacles qui seraient complètement incompréhensibles, il faut bien que les spectateurs puissent déceler un sens dans les morceaux en grommelot. Dans les comédies en italien standard où sont insérés des numéros en grommelot, le sens est fourni par le contexte (y compris dans les cas où le sens à y lire est justement une absence de sens). Dans les solos – et, en particulier, dans ceux qui, sur le modèle de *Mistero buffo*, sont composés de brefs morceaux – la compréhension est assurée par les prologues en italien qui expliquent ce qui va ensuite être joué en grommelot. Si le morceau est bref, la totalité de la trame narrative peut être racontée dans le prologue. Le public saisira donc aisément le déroulé général de ce qu'on lui raconte en grommelot, même si celui-ci demeure linguistiquement très obscur. Pour des récits plus longs, comme *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, ou *Lu Santo Jullàre Francesco*, il n'est pas possible de raconter l'intégralité de l'histoire dans le

²³ D. FO, *Zitti ! Stiamo precipitando !* [1990], in *Le commedie di Dario Fo*, XII, Turin, Einaudi, 1998.

Dis-moi gros gras grand grommelot

prologue : ainsi la langue du récit doit-elle être plus accessible pour éviter que certaines situations échappent aux spectateurs.

Ce qui me semble le plus intéressant à analyser dans les inventions langagières de Dario Fo, c'est justement cette tension entre volonté de se faire comprendre et freins à la compréhension, c'est cette cohabitation entre le caractère intelligible et le caractère inintelligible d'un même langage. Cette tension peut être décelée, sous forme d'oscillation, dans différents emplois du grommelot. On l'observe dès les premières occurrences du terme dans l'œuvre de Fo. La première²⁴ se trouve dans la didascalie initiale d'un sketch de la revue *I sani da legare* (1954), de Fo, Parenti e Durano, intitulé *La Lavandaia* :

(Un maresciallo è in scena su una scala a pioli. Un appuntato lo aiuta ad appendere dei festoni per una festa immaginaria. Nel mentre ascolta un discorso in gramelôt che un contadino bergamasco in basso gli sta facendo.)

CONTADINO – (Gramelôt....)²⁵

La seconde occurrence se trouve dans le troisième épisode de l'émission radiophonique *Non si vive di solo pane*, co-écrit par Dario Fo et Franco Parenti en 1956, où se succèdent au guichet d'une gare un Anglais et un Bergamasque :

INGLESE – Gramelot, di lingua inglese di un turista che, evidentemente, sta chiedento un biglietto per l'estero.

BERGAMASCO- Am g daga do andaa Pir Bundù.....

FATTORINO – Come ?

BERGAMASCO – Am g daga do andaa pir Bundù

²⁴ Je reprends ici les recherches d'Eva MARINAI, in *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pise, ETS, 2007, p. 87.

²⁵ Franco PARENTI, Dario FO, Giustino DURANO, *I sani da legare*, tapuscrit [1954], <http://archivio.francarama.it/scheda.asp?immaginen=11&id=000084> (consulté le 15/01/2012), p. 43. Un dialogue similaire, entre un commissaire et un accusé qui parle en grommelot (alors orthographié *gramelot*) se retrouve dans le onzième épisode de l'émission radiophonique de D. FO et F. PARENTI *Non si vive di solo pane* (1956) : <http://archivio.francarama.it/scheda.asp?id=000060&from=1&descrizione=NVSP> (consulté le 15/01/2012), p. 4.

L. DUMONT-LEWI

SIGNORE – Scusi, questo è lo sportello per i biglietti per l'estero.
Per Bergamo è dall'altra parte.²⁶

Cet exemple est particulièrement signifiant, parce qu'il contient deux types de grommelot qui seront plus tard développés par Fo : l'imitation d'une langue étrangère, ici impossible à transcrire et décrite par une didascalie, et le pseudo-dialecte, ici transcrit (alors qu'un grommelot de même origine dialectale ne l'était pas dans l'exemple précédent). Les deux citations montrent aussi deux niveaux dans le caractère incompréhensible du grommelot, correspondant à deux utilisations différentes dans la fable : dans le dialogue entre le maréchal et le paysan bergamasque, toute la situation repose sur le fait que le maréchal ne comprend pas ce que lui dit son interlocuteur. En revanche, dans la scène du guichet de gare, le discours de l'Anglais comme celui du Bergamasque sont tous deux compréhensibles dans leur sens général, même s'ils ne le sont pas à la lettre.

On retrouve la même distinction dans les deux premières occurrences du terme appartenant à des textes dont Fo est le seul auteur. La première²⁷ est le grommelot de Christophe Colomb dans *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* :

COLOMBO (inizia una lunga chiacchierata in grammelot che chiude con un) Capite ? (Riprende a parlare nel suo misterioso linguaggio, con gesti che alludono, via via, a disperazione, ira, commozione, fino a che uno degli accusatori, esasperato, gli grida)

PRIMO ACCUSATORE Ma che dite ?!

COLOMBO (*piccato*) Cose che non vi riguardano !²⁸

La deuxième est le grommelot de l'au-delà dans *Settimo, ruba un po' meno*, présenté par la didascalie suivante :

²⁶ F. PARENTI, D. FO, *Non si vive di solo pane*, tapuscrit [1956] <http://archivio.francarame.it/scheda.asp?id=000051&from=1&descrizione=NVSP> (consulté le 15/01/2012), p. 3. Cf. E. MARINAI, *op. cit.*, p. 144.

²⁷ À ma connaissance, le grommelot du Pâtissier au début de *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959) n'apparaît que dans la dernière édition de ce texte (D. FO, *Teatro, op. cit.*, p. 15).

²⁸ In *Le commedie di Dario Fo* [1966], II, Turin, Einaudi, 1974, p. 64. Ce passage est absent de la première édition du texte (*Sipario*, n°210, octobre 1963).

Dis-moi gros gras grand grommelot

Di colpo si ode un biascicare amplificato che si tramuta in una specie di grammelot cioè in una serie di suoni senza senso apparente, ma talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso.²⁹

On voit bien une différence d'emploi, entre un grommelot qui provoque l'incompréhension totale des interlocuteurs et un autre dont la définition même est, malgré l'absence de sens apparent, de « laisser deviner le sens du propos ». On peut même dessiner, au sein de l'œuvre de Dario Fo, un parcours où le grommelot serait de moins en moins conçu comme entièrement incompréhensible. Ce dessin peut se lire dans l'évolution de la didascalie de *Settimo, ruba un po' meno* qui, dans la première publication du texte, présentait bel et bien le grommelot comme quelque chose d'inintelligible :

(Di colpo si ode un biascicare che si tramuta in una specie di incomprendibile "grammelot")³⁰

L'évolution de cette didascalie témoigne, d'une part, de modifications dans la conception du grommelot au sein duquel la compréhension acquiert droit de cité, mais aussi, d'autre part, de plus importants efforts pédagogiques de la part de l'auteur dans la définition des techniques théâtrales qu'il emploie.

Ces deux tendances du grommelot sont à lire aussi dans les deux origines historiques que Dario Fo donne à la pratique par les comédiens italiens en exil : tantôt nécessité d'invention pour se faire comprendre par un public dont on ne maîtrise pas la langue, tantôt nécessité pour ne pas se faire comprendre par les censeurs. Quoi qu'il en soit de la véracité historique de ces propos³¹, la langue dont parle Fo doit à la fois se faire comprendre de certains et ne pas se faire comprendre par d'autres. C'est donc une langue codée, un jargon. Le censeur ne doit pas comprendre mais les spectateurs

²⁹ In *Teatro, op. cit.*, p. 135-140. Le texte est identique dans les éditions Einaudi de 1966 et 1974.

³⁰ In *Sipario*, n°220-221, août-septembre 1964, p. 52.

³¹ Que Fo ne tient pas à défendre mordicus : « questa è la storia, approssimata, forse favola », conclut-il après avoir raconté l'épisode des policiers désespérés par le grommelot incensurable des comédiens italiens. Cf. supra note 13.

doivent se sentir plus intelligents que lui : c'est une langue qui vise à créer une communauté avec un certain public.

De la même façon, la langue de Fo oblige ses spectateurs à une forme de décodage, qui peut être plus ou moins facile selon les cas. Et l'effet obtenu réside toujours dans cette tension entre une sensation de dépaysement due à l'étrangeté de la langue utilisée par l'acteur et un plaisir de complicité dans la reconnaissance de certains termes, de certaines expressions, de certaines intonations. Le grommelot de Fo provoque donc à la fois un rire de dépaysement et un rire de reconnaissance : on rit alternativement de ce qu'on ne comprend pas et de ce que l'on comprend. Cette seconde tendance est à considérer sur le court terme de la réplique, le moyen terme de la représentation, mais aussi sur le long terme de la carrière de Fo. En effet, on a vu que plus le morceau était long, plus sa langue était accessible. Mais il se crée aussi un effet d'accoutumance, que Fo présente comme un miracle dans le prologue de la *Fame dello Zanni* :

Non preoccupatevi se all'inizio non vi riuscirà di afferrare tutto il discorso. Vedrete, miracolo !, che dopo un po', con meraviglia, riuscirete a intuire tutto... anche quello che io non pensavo di dovervi dire.³²

L'habitude qui se crée petit à petit diminue l'impression d'étrangeté du discours prononcé, mais la remplace par une forme de complicité avec le comédien au fur et à mesure qu'on le comprend mieux. Et cette acclimatation progressive de l'oreille du spectateur le temps du spectacle peut être étendue à l'ensemble des spectacles en solo de Fo : un spectateur assidu sera moins dépayté par le langage du comédien en voyant *Mistero buffo* pour la septième fois qu'un spectateur novice qui découvre le spectacle. Le premier aura donc le plaisir supplémentaire d'avoir dépassé – en partie – la première phase d'acclimatation linguistique. Le jeu entre obstacles à la compréhension et facilitation de celle-ci instauré par le grommelot est donc l'un des éléments grâce auxquels Dario Fo consolide cette entente avec le public qui lui est si chère.

Je finirai par l'étude d'un cas particulièrement emblématique des différents niveaux de grommellement : celui de la *Storia della tigre*. Le

³² D. FO, *Mistero Buffo*, in *Teatro*, op. cit., p. 484.

Dis-moi gros gras grand grommelot

spectacle est joué dans le pseudo-dialecte qui caractérise les solos de Fo et, dans certaines versions du prologue, l'auteur-acteur prétend reproduire le dialecte chinois dans lequel il a entendu raconter l'histoire, en précisant que ce chinois sera très compréhensible pour l'auditoire milanais qui est le sien :

Ora vi recito questa storia in cinese, anche perché ho sperimentato che quel dialetto cinese è abbastanza semplice e comprensibile... insomma... carico di voci onomatopeiche com'è... e soprattutto essendo la storia zeppa di situazioni che permettono di far arrivare attraverso i gesti la comprensione... basta camuffare qua e là certe espressioni con qualche parola in dialetto nostrano... per esempio quello padano, ed ecco che subito, non preoccupatevi, vi accorgete quasi con stupore di raccogliere il significato di ogni frase... vi sembrerà di sentirmi raccontare in dialetto dei contadini veneto-lombardo-emilio-piemontese... e invece si tratterà di cinese della bassa.³³

Si on la considère en négatif, cette boutade peut faire comprendre que la notion de dialecte, chez Fo, est toujours une plaisanterie, que le comédien ne tient pas vraiment à ce qu'on croie que son grommelot a de véritables liens philologiques avec la « lingua padana del '400 » – de la même façon que dans le solo radiophonique « Omero era un bugiardo » (*Poer nano*, 1951), l'assimilation du grec ancien au milanais n'est pas à prendre au sérieux. De plus, ici encore, la définition qu'il donne est tout à fait semblable à celle qu'il fournit, ailleurs, pour le grommelot.

Il s'agit d'un spectacle long, ce qui interdit que toute la trame en ait été racontée dans le prologue : la langue est donc, globalement, assez accessible, mais on note d'importantes différences de rythme, qui font que certains passages, prononcés à très grande vitesse, ne sont compréhensibles que de façon plus allusive. C'est le cas, notamment, du résumé de l'histoire qui vient d'être racontée, quand le soldat protagoniste, après avoir quitté la grotte des tigres qui l'ont soigné, finit par arriver dans un village et raconte ses aventures aux villageois ; ce résumé est introduit comme une « récapitulation rapide en semi-grommelot³⁴ » :

³³ D. FO, *Storia della tigre e altre storie*, Vérone, La Comune, 1980, p. 9. Ce passage n'apparaît pas dans la plus récente édition du texte (Milan, Fabbri, 2006).

³⁴ « Riepilogo veloce in semigrammelot ».

L. DUMONT-LEWI

Mi son de la Quarta Armata, son vegnù giò da la Mancuria. Quando i me gh'ha sparà su l'Himalaia, che m'han becà a la giamba, sfiurà la prima e la segùnda bala... la tèrsa la sarìa stciopàda... po' tre giorni... cancrena... me punta el pistulùn: "Gràsie, sarà par 'n'altra volta". PROM !, me so adormentà ! PROM !, la piova e l'acqua, l'acqua, PROM, me son nascondü in d'una caverna, 'riva la tigra... tigròto 'negàto... e quèla vegniva avànte, drissa tutti i peli... 'na spàssula ! Tetàda, e mi tètà, tètà, tètà, tanto per gradire ! La se volta: tètà... tètà... Vien quel altro: PIM AAHHAA. Casutùn in di cuiùni... BROOMM, un bestión e mi ròsola, ròsola, rosso davanti, bianco de drio ! SCIUM ! Mama, el scapa ! Te strapi i cuiùni ! AHHAHHA e sunt scapà ! ³⁵

Dans la fable, l'effet sur les interlocuteurs du soldat est de provoquer l'incrédulité. Pour les spectateurs (qui connaissent déjà l'histoire), le fait que le récit soit raconté à toute vitesse sans être entièrement compréhensible provoque le rire³⁶. Ce résumé fonctionne de la même façon que les brefs morceaux en grommelot de *Mistero buffo* : l'histoire a été racontée précédemment (dans le prologue pour *Mistero buffo* et dans le cours du récit pour la *Storia della tigre*), afin que l'inintelligibilité ne soit pas problématique.

À côté de ces différents degrés de grommellement au sein d'un langage aux caractéristiques constantes (le pseudo-dialecte), on trouve dans cette pièce un grommelot animal : la langue des tigres, cette fois-ci complètement grommelée ou grognée. C'est le cas, par exemple, des différentes « scènes de famille » qui ponctuent la relation entre le narrateur et les deux tigres, notamment du dialogue entre la tigresse et le tigrichon quand celui-ci refuse de têter, de la dispute entre mère et fils au sujet de la viande cuite, ou entre le soldat et la tigresse au sujet de la répartition des tâches domestiques. Quand le parler des tigres est reproduit, la compréhension peut se faire soit par une intonation donnée aux grognements et accompagnée de gestes explicitant le sens de ce qui se dit,

³⁵ D. FO, *Storia della tigre e altre storie*, Milan, Fabbri, 2006, p. 34.

³⁶ Ce comique par syncope, qu'on retrouve dans le récit larmoyant du Petit Jésus à Dieu dans *Il primo miracolo di Gesù Bambino* (*ibid.*, p. 76), peut aussi être rapproché des récits de Pinocchio, dont la drôlerie repose non seulement sur les raccourcis mais aussi sur des enchaînements logiques incongrus (cf. Mario LAVAGETTO, « Pinocchio racconta Pinocchio », in *Lavorare con piccoli indizi*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, p. 263-275).

Dis-moi gros gras grand grommelot

soit, pour quelques répliques (si on peut les appeler ainsi), par une traduction de la part du narrateur :

La tigre se volta e la fa : « OAAHAA ? » come dir : « Te gh'è fame ? » L'ha ciapà tüto el zampón, me l'ha sbatü là : « PROOMM... » come dir : « Fate 'sto spuntino ! »³⁷

La langue des tigres finit, au moment des retrouvailles entre le soldat et ses hôtes, par se mêler à celle du soldat pour former un nouvel idiolecte, c'est-à-dire un nouveau type de grommelot bilingue dans lequel le pseudo-dialecte se mêle aux rugissements, comme pour achever le processus d'anthropomorphisation (« parola tremenda », dirait Dario Fo) des tigres :

« AAHHAAAA, bela recompénsa, dòpo tuto quèlo che gh'ho fatto per ti, che t'ho anca lecà, OOHHAACHHHAAAA... che t'ho salvà la vita ! EEAAHHAAA, che gnanca per un méo màstcio lo gh'avaria fato... per un de la mia famégia... EEOOHHAACHHHAAA, che te ne gh'ha piantà lì, OOHHAACHHHAAA, e poe te ne gh'ha insegnà anca a magnàr la carne còta, che adèso che tute le volte EEOOHHAACHHHAAA che magnèm la carne cruda ghe vien de vomegàre... ghe vien la desenteria, stemo male par de le setimane, AAHHAAAA-HHHAAA ! » E mi de ribatùn « OOHHAACHHHAAA ! Perchè, viàltri cosa gh'avé fà ? Mi, te gh'ho salva anca mi, AHAHH, co' la tetàda, che se no sciopàva ! AHOLAHHH ! E quando pò gh'ho rosolà, rosolà, che gh'avéo anca i cujùni stcepàdi, eh ? AAHHHHAAA ! (*Rivolgendosi al tigrotto*) E ti stà bòn eh... anca se te sè grosso... » (*Gli mostra il pugno*).³⁸

On trouve aussi, dans la dernière partie du récit, un niveau linguistique supplémentaire : les personnages du pouvoir – représentants du Parti Communiste – qui interviennent pour renvoyer les tigres dans leur forêt ou les faire mettre en cage parlent en italien standard. Le pseudo-dialecte prend alors tout son sens politique, puisque la langue italienne est assimilée à un jargon politique si fortement hiérarchique qu'il ne peut être compris par le peuple. Cette langue arrive à la fin du spectacle, donc à un moment où l'oreille du public s'est désormais habituée à l'étrangeté du pseudo-dialecte et où un rapport de communication s'est instauré entre le

³⁷ D. Fo, *Storia della tigre e altre storie*, op. cit., p. 24.

³⁸ *Ibid.*, p. 36-38.

L. DUMONT-LEWI

narrateur et les spectateurs : et c'est, en fin de compte, l'italien qui fait figure de langue étrange, de grommelot.

On peut donc conclure à une extension du domaine du grommelot, qui rejoint, chez Dario Fo, les différentes acceptions du terme *galimatias* chez Molière. Le mot est employé, dans les comédies de ce dernier, aussi bien de façon péjorative, pour désigner le jargon des femmes savantes ou le langage des médecins dans *Monsieur de Pourceaugnac* ou *Le malade imaginaire*, qu'en didascalie, comme un terme technique annonçant une improvisation inintelligible et impossible à transcrire, comme ici dans *Le médecin volant* (scène 3) :

GROS-RENE – Que diable aussi ! pourquoi vouloir donner votre fille à un vieillard ? Croyez-vous que ce ne soit pas le désir qu'elle a d'avoir un jeune homme qui la travaille ? Voyez-vous la connexité qu'il y a, etc. (*Galimatias*).

Laetitia DUMONT-LEWI
Université Paris Ouest Nanterre La Défense