

Traduire Molière en scène Dario Fo, la *commedia dell'arte* et la réécriture du *Médecin volant* à la Comédie-Française

Cristina Vignali

Université Savoie Mont Blanc, France

Abstract The article examines Dario Fo's stage rewriting of Molière's *Le Médecin volant*, produced at the Comédie-Française in 1990. Through a comparison between the original text and the adaptation, the study shows how theatrical translation takes shape as a performative and intercultural practice. Lazzi, singing, and improvisation transform Molière's comedy into a laboratory of cultural transfer, where the tradition of *commedia dell'arte* redefines both the comic and the function of the stage.

Keywords Dario Fo. Le Médecin volant. Molière. Translation. Adaptation.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Molière relu par Dario Fo : vers une archéologie du théâtre populaire.



Peer review

Submitted 2026-06-09
Accepted 2026-06-19
Published 2026-10-12



Open access

© 2026 Vignali | CC BY 4.0

1 Introduction

En 1990, Dario Fo est invité par Antoine Vitez à adapter et mettre en scène à la Comédie-Française deux pièces de Molière : *Le médecin malgré lui* et *Le Médecin volant*. Tous les deux sont sur la même longueur d'onde : « La farce est l'envers de la tragédie », disait Vitez. Fo recommande aux acteurs de ne pas faire les bouffons :

Les situations sont folles, et les personnages tragiques. Ce sont des personnages, pas des *macchiette*, des paillasses... Si tu joues en rigolant, ça fait un effet, ça ne va pas plus loin. Si tu es sincère, dramatique, alors le rire devient féroce. En particulier chez Molière. C'est lui qui a le mieux compris le mécanisme de la *commedia dell'arte*. Il l'a mangée, mastiquée, digérée, en a fait la synthèse, a inventé son propre théâtre, qui comporte toujours une morale, exprime une compassion pour la condition humaine. Il vitupère l'injustice, la violence, le pouvoir, l'hypocrisie. (Godard 1990, 43)

À l'occasion de la mise en scène des deux pièces, le dramaturge s'entretient avec la presse parisienne et affirme avoir étudié les prédécesseurs de Molière et ses disciples. Il dit alors avoir découvert une farce napolitaine, contemporaine du *Médecin volant*, qui tiendrait le même discours mais avec des couleurs différentes, et bien plus précis que le texte de Molière car « Chez Molière, il y a des trous. [...] Le manuscrit de base est un texte de service : celui qu'utilisaient les comédiens. Molière n'avait pas besoin de noter ce qu'il allait faire ». En revanche, dans le texte napolitain « l'auteur a inscrit tout ce qu'il faisait sur scène » (Godard 1990, 43). Le dramaturge insiste : « Ce n'est pas un canevas, mais une minutieuse description. Il n'y a qu'à suivre les indications pour combler les vides laissés par Molière » (43). La mise en scène de Dario Fo de la pièce *Le Médecin volant*, présentée à la Comédie-Française en 1990, constitue un observatoire privilégié pour interroger les modalités contemporaines de la traduction théâtrale.¹ Loin de se réduire à une adaptation fidèle du texte source, cette relecture engage une transformation profonde de la dramaturgie de Molière, déplacée vers les formes du théâtre populaire italien, les héritages de la *commedia dell'arte* et

¹ La pièce n'a en revanche fait l'objet que d'une seule contribution scientifique (Puppa 2018, 286-97). Paolo Puppa y analyse la manière dont Dario Fo réinvestit l'héritage de la *commedia dell'arte* au sein d'un théâtre à forte portée politique et satirique. L'auteur met en évidence la centralité des figures du *zanni* et du *giullare*, le recours à l'improvisation, au *lazzo*, au grotesque et à la participation du public, ainsi que la transformation de ces formes traditionnelles en instruments de critique sociale et politique dans le théâtre de Fo. La pièce n'y est abordée donc que dans des grandes lignes.

les pratiques du théâtre épique et satirique élaborées par Fo tout au long de son parcours artistique. Cette entreprise repose sur une conviction fondamentale du dramaturge italien : les textes de Molière ne peuvent être compris indépendamment des traditions scéniques qui les ont nourris. Fo ne considère pas Molière comme un auteur classique isolé dans le patrimoine français, mais comme l'héritier d'une culture théâtrale européenne fondée sur la circulation des acteurs, des improvisateurs, des jongleurs et des comédiens ambulants. À ses yeux, le théâtre n'est pas né dans les institutions aristocratiques mais dans les places publiques, les foires, les cours et les espaces où se produisaient les *giullari* médiévaux. Son travail sur *Le Médecin volant* s'inscrit ainsi dans une véritable archéologie du théâtre populaire visant à retrouver, derrière le texte fixé par l'écriture, les gestes, les rythmes, les improvisations et les savoir-faire corporels qui lui ont donné naissance. La découverte de la farce napolitaine évoquée par Fo joue à cet égard un rôle déterminant. En affirmant que le manuscrit de Molière présente des « trous » que le document italien permet de combler, le metteur en scène déplace l'attention du texte vers la représentation. Ce qui l'intéresse n'est pas seulement ce qui est écrit, mais tout ce que le texte suppose sans le dire : déplacements, mimiques, ruptures de rythme, *lazzi*, adresses au public, changements de voix et improvisations. La traduction devient alors une opération essentiellement scénique visant à restituer un ensemble de pratiques performatives partiellement effacées par la transmission écrite.

Cette démarche rejoint la conception épique du théâtre développée par Fo dans ses écrits théoriques. Contre le naturalisme et l'identification psychologique, l'acteur ne doit pas se fondre dans son personnage mais le raconter, le montrer et le commenter simultanément. Héritier du *giullare*, il demeure visible comme acteur et rappelle constamment au spectateur qu'il assiste à une fiction. Le théâtre devient ainsi un lieu de narration et de démonstration plutôt qu'un espace d'illusion. À la Comédie-Française, Fo invite dès lors les acteurs à retrouver une liberté de jeu rarement associée à l'institution du répertoire classique : le corps, la voix et l'adresse directe au public acquièrent une importance égale, voire supérieure, à celle du texte.

La lecture de Molière proposée par Fo est enfin indissociable de sa réflexion sur le grotesque et la satire. Comme il le rappellera à plusieurs reprises, la satire « a besoin de la tragédie derrière elle ». Le rire n'a de portée que s'il révèle une violence, une injustice ou une contradiction sociale. C'est précisément ce qu'il admire chez Molière : la capacité à faire surgir, sous les mécanismes de la farce, une critique des rapports de pouvoir, de l'hypocrisie sociale et des formes de domination. La référence à la *commedia dell'arte* ne constitue donc pas un simple retour aux origines ; elle devient l'instrument

d'une réactivation critique du classique. Traduire Molière par le théâtre, selon Fo, consiste à retrouver dans la matérialité du jeu et dans l'énergie populaire de la scène ce que l'écriture seule ne conserve qu'imparfaitement : une pratique vivante du comique, fondée sur l'excès, le paradoxe, la démystification et l'interpellation du spectateur.

La rencontre entre Molière et Fo ne relève par conséquent pas d'une simple filiation historique entre deux traditions du comique. Elle met en jeu une véritable opération de reconfiguration scénique, au sens où le texte classique devient la matière d'une réactivation dramaturgique fondée sur le jeu de l'acteur, l'adresse directe au public, le grotesque, le paradoxe et la désacralisation des formes instituées. Chez Fo, le théâtre ne vise jamais l'illusion naturaliste ni la catharsis ; il revendique au contraire une dimension épique et populaire où l'acteur « raconte » le personnage au lieu de s'y identifier. Dans cette perspective, le rire n'est pas un simple divertissement mécanique : il devient instrument critique, capable de révéler les contradictions sociales, les hypocrisies du pouvoir et la violence cachée des normes culturelles.

Cette conception du théâtre, héritée à la fois des *giullari* médiévaux, de la *commedia dell'arte* et des théories modernes du théâtre épique, éclaire profondément le travail accompli par Fo sur le texte moliéresque. À la Comédie-Française, il ne cherche pas à restaurer une prétendue authenticité historique de la farce du XVII^e siècle ; il entreprend au contraire de démystifier le classique en le réinscrivant dans une tradition vivante du jeu populaire. Le recours aux *lazzi*, aux ruptures d'illusion, à l'exagération grotesque et à l'improvisation corporelle transforme alors *Le Médecin volant* en une expérience scénique hybride, où la mémoire de Molière rencontre les techniques du jongleur moderne.

Cette opération s'inscrit également dans une réflexion plus large de Fo sur la fonction politique et sociale du théâtre. À rebours d'une conception patrimoniale de la scène classique, Fo affirme la nécessité d'un théâtre capable de restituer au public une lecture critique du réel. Son travail dramaturgique repose sur la conviction que le comique, loin d'être séparé du tragique, peut en constituer le révélateur privilégié : la satire, selon ses propres termes, « pour pouvoir se manifester, a besoin de la tragédie derrière elle [...] ; la tragédie en est la clé motrice »² Dès lors, la réécriture de Molière à la Comédie-Française apparaît moins comme une adaptation que comme une expérimentation théâtrale destinée à réactiver la puissance subversive de la farce.

2 Trad. de l'auteur. « la satira, per potersi manifestare, ha bisogno della tragedia [...]; la tragedia ne è la chiave motrice » (Fo 1997, 134).

À travers l'examen du texte adapté, des captations et des traces critiques de la réception francophone, cet article propose ainsi d'analyser les stratégies dramaturgiques mises en œuvre par Dario Fo pour reconfigurer le comique de Molière. Il s'agira de montrer comment les *lazzi*, le jeu épique et les procédés d'excès corporel déplacent la pièce vers une forme théâtrale située entre héritage classique et invention populaire. L'enjeu dépasse la question de la fidélité textuelle : il concerne la circulation européenne des formes comiques, leur capacité de réinvention scénique et la manière dont le théâtre peut traduire non seulement des mots, mais aussi des gestes, des traditions et des visions du monde.

2 Molière relu par Dario Fo : vers une archéologie du théâtre populaire

L'adaptation du *Le Médecin volant* par Dario Fo ne procède pas d'une simple modernisation du texte de Molière, ni d'une actualisation psychologique destinée à rapprocher l'œuvre du public contemporain. Elle relève plutôt d'un déplacement radical de sa logique dramaturgique vers un horizon explicitement populaire, corporel et performatif. Fo ne cherche pas à restaurer un Molière authentique : il tente au contraire de faire émerger, sous le texte canonique, les strates anciennes du théâtre de foire, de la farce médiévale et de la *commedia dell'arte*, qu'il considère comme les véritables matrices du comique européen.

Cette opération s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'histoire du théâtre populaire, que Fo oppose constamment à la tradition bourgeoise et naturaliste. Dans ses entretiens comme dans ses écrits théoriques, il insiste sur le fait que le théâtre occidental n'est pas né dans les institutions aristocratiques mais dans les pratiques des *giullari*, des bateleurs et des acteurs ambulants du Moyen Âge. Loin d'un art fondé sur la psychologie ou l'illusion réaliste, ce théâtre reposait selon lui sur la narration directe, l'exagération grotesque, l'adresse au public et la réinvention permanente du réel. La mise en scène du *Médecin volant* à la Comédie-Française apparaît ainsi comme une tentative de restituer à Molière cette généalogie populaire souvent neutralisée par la tradition académique française.

Chez Molière, la mécanique comique repose principalement sur la dissimulation, les quiproquos, les renversements de situation et la rapidité dialogique. Chez Fo, cette structure demeure reconnaissable mais elle est constamment dilatée, interrompue et débordée par des séquences d'improvisation corporelle et vocale. Le texte cesse d'être le centre stable de la représentation : il devient un support mouvant pour le jeu de l'acteur. Les scènes se construisent alors autour d'accélération rythmiques, de ruptures d'intonation, d'adresses

directes au public et d'excès gestuels qui rappellent les *lazzi* de la *commedia dell'arte*.

Cette transformation est particulièrement visible dans le traitement de Sganarelle, le valet de Valère. Le valet, figure centrale du théâtre de Molière et véritable moteur de l'action comique, cesse d'être – sous la direction de Fo – un simple serviteur rusé pour retrouver la dimension anarchique et polymorphe du *zanni* italien. Le corps de l'acteur devient un espace de métamorphose continue : grimaces, déséquilibres, déformations vocales et ruptures physiques remplacent progressivement la finesse psychologique. Fo rejoint ici sa conception du théâtre épique,³ selon laquelle le comédien ne doit jamais s'identifier entièrement au personnage mais le raconter, le montrer et le commenter simultanément. Le public demeure ainsi conscient de la fiction théâtrale, dans une logique opposée au naturalisme.

En guise d'exemple, analysons un ajout que Dario Fo opère dans le dialogue entre Valère et son valet Sganarelle au centre de la scène II de la pièce. Ici Sganarelle affirme, dans la pièce de Molière :

Hé ! Mon Dieu, Monsieur, ne soyez point en peine ; je vous réponds que je ferai aussi bien mourir une personne qu'aucun médecin qui soit dans la ville. On dit un proverbe, d'ordinaire : Après la mort le médecin ; mais vous verrez que, si je m'en mêle, on dira : Après le médecin, gare la mort ! Mais néanmoins, quand je songe, cela est bien difficile de faire le médecin ; et si je ne fais rien qui vaille... ?
(Molière 2018, 23)

D'un ton légèrement plus bas, dans l'adaptation de Fo le valet introduit la phrase suivante, juste après le syntagme « gare la mort » : « C'est moi qui suis tombé par terre ou la terre qui s'est précipitée sous moi ? ».⁴ Cet exemple permet précisément de mesurer la nature de l'intervention dramaturgique de Fo. Là où le texte de Molière enchaîne directement la vantardise burlesque de Sganarelle à son inquiétude devant la difficulté du rôle qu'il s'apprête à jouer, Fo introduit une rupture inattendue. La phrase, absente de l'original, n'apporte aucune information nouvelle à l'intrigue ; sa fonction est essentiellement scénique. Elle suspend momentanément la progression du dialogue pour ouvrir un espace de jeu physique et de déséquilibre corporel. L'acteur est invité à transformer la parole

3 Voir Simone Soriani, *Dario Fo: dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pisa), Titivillus 2007, 42.

4 Les archives numériques de Dario Fo ne contenant pas le scénario de Fo, nous nous basons ici sur notre transcription de la pièce encore disponible dans sa version complète sur le net (Molière 2021, 6).

en action, à matérialiser sur scène une chute réelle ou imaginaire, à faire exister le texte par le geste avant même de le faire par le sens. Cette interpolation correspond parfaitement à la logique du *lazzo*, c'est-à-dire à ces séquences autonomes héritées de la *commedia dell'arte* où le corps de l'acteur produit un effet comique indépendant du déroulement narratif. Le public présent fait par ailleurs irruption par un éclat de rire capable d'interrompre le jeu. Le rire ne naît plus seulement de l'esprit de la réplique ou de la situation dramatique ; il surgit de la disproportion, du décalage et de l'incongruité physique.

Cette modification révèle également l'une des constantes de l'esthétique de Fo : la recherche d'un comique fondé sur le paradoxe et sur la perturbation de la logique ordinaire. La question formulée par Sganarelle inverse en effet le rapport de causalité attendu : ce n'est plus le personnage qui tombe, mais la terre elle-même qui semble se précipiter sous ses pieds. On retrouve ici cette poétique du grotesque que Fo associe au théâtre populaire, où la réalité est systématiquement déformée afin de rendre visibles ses contradictions. Comme l'ont montré plusieurs de ses réflexions théoriques, la scène ne doit pas reproduire le réel mais le réinventer, l'exagérer et le « falsifier » pour en faire apparaître la vérité profonde. L'absurde n'est donc pas un simple ornement comique : il devient un instrument critique permettant de déstabiliser les évidences et de créer une distance réflexive chez le spectateur.

Cette courte addition témoigne enfin du passage d'un théâtre fondé sur le dialogue à un théâtre fondé sur la performance. Chez Molière, l'efficacité de la scène repose principalement sur l'enchaînement verbal des répliques ; chez Fo, la parole tend constamment à devenir prétexte à une démonstration corporelle. Le texte est moins un objet à réciter qu'une partition ouverte destinée à être amplifiée par le jeu. Cette manière d'enrichir la trame moliéresque par des incidents physiques, des ruptures rythmiques et des inventions improvisées correspond à la conviction de Fo selon laquelle les textes du XVIII^e siècle conservaient de nombreuses zones non écrites, destinées à être complétées par les acteurs. En réintroduisant de tels moments de liberté scénique, il cherche moins à adapter Molière qu'à retrouver ce qu'il considère comme l'énergie originelle de son théâtre : celle d'un spectacle populaire où le corps de l'acteur, davantage encore que le texte, constitue le véritable moteur du comique.

Un autre indice de cette réappropriation du matériau moliéresque réside dans l'introduction de séquences chantées absentes du texte original. Ainsi, Fo fait interpréter au valet de Gorgibus une chanson en italien : « Che triste e senza posa è la disperazione, / senza spirito gaio infelice il core [...] / bisogna amarsi bene questo solo conviene / questo eccellente e tutto il resto, e tutto il resto è niente, niente ». Cette insertion musicale remplit plusieurs fonctions dramaturgiques. D'abord, elle contribue à déplacer la pièce du côté des traditions du

théâtre populaire italien, où le chant constitue un élément essentiel de la représentation, depuis les *giullari* médiévaux jusqu'aux formes de la *commedia dell'arte*, sans compter que la chanson constitue un trait propre à toute la production de Fo.⁵ Ensuite, elle introduit dans le déroulement de l'action un moment de suspension lyrique qui contraste avec la mécanique rapide de la farce. Le texte de la chanson oppose la tristesse et le désespoir à la nécessité d'aimer et de vivre dans la joie, selon une logique apparemment naïve mais profondément carnavalesque. Comme souvent chez Fo, la sagesse populaire s'exprime sous une forme légère, chantée, presque enfantine, qui masque une réflexion plus large sur la condition humaine. Ce n'est pas donc un hasard si cette chanson intervient juste après une réplique – rajouté dans la pièce par Fo – à l'intérieur de la scène III, réplique par laquelle le valet tente de suggérer à son seigneur que la maladie de sa fille pourrait être simplement due au fait de ne pas vouloir marier le vieillard que son père lui destine. La chanson fonctionne alors comme un commentaire indirect de la situation dramatique. Derrière son apparente légèreté, elle oppose la logique des sentiments à celle de l'autorité paternelle et des alliances matrimoniales imposées. Le contraste entre la « disperazione » évoquée dans les premiers vers et l'affirmation finale selon laquelle « bisogna amarsi bene » confère à cette parenthèse musicale une portée critique qui dépasse le simple effet comique. Là où Molière laisse encore cette contestation s'exprimer à travers les ressorts de l'intrigue, Fo l'explicite et la met en musique, donnant ainsi une voix à une aspiration fondamentale du théâtre populaire : la défense des désirs individuels contre les contraintes sociales. Le chant prend dès lors la fonction d'un chœur miniature ou d'un contrepont idéologique qui éclaire la situation en cours, tout en annonçant l'issue heureuse vers laquelle tend la comédie. Derrière la naïveté apparente de la mélodie se dessine ainsi l'un des thèmes récurrents du théâtre de Fo : la dénonciation des rapports de domination qui s'exercent au sein de la famille, de la société ou des institutions, au profit d'une vision plus libre et plus égalitaire des relations humaines. Enfin, le recours à l'italien produit un effet de distanciation : même lorsqu'il n'en comprend pas chaque mot, le spectateur est invité à recevoir la chanson comme un événement sonore et rythmique. Cette relative opacité linguistique est toutefois compensée par la mise en scène

5 On renvoie à la contribution de Yuri Brunello qui tout en s'étant concentré sur la collaboration entre Dario Fo et Giovanna Marini dans l'élaboration du spectacle *Ci ragiono e canto* (1966), communique des éléments importants sur le rôle de la chanson dans le théâtre de Dario Fo : Yuri Brunello, « Giovanna Marini e *Ci ragiono e canto* », in *Dario Fo. Il teatro nel sociale come teatro della parola viva*, « Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo. Nuova serie », Roma, Bulzoni editore, 2019.

elle-même. Pendant l'exécution de la chanson, la mise en scène de Fo fait apparaître des drapés et des banderoles sur lesquels le thème de l'amour est inscrit en français en caractères de grande taille. Le dispositif crée ainsi un jeu subtil entre compréhension et non-compréhension : tandis que la langue chantée renvoie à l'univers populaire italien dont Fo revendique l'héritage, l'image scénique assure la transmission immédiate du message essentiel. Le sens ne passe donc plus uniquement par les mots, mais par l'articulation de plusieurs systèmes de signes – chant, gestuelle, scénographie, écriture visuelle – conformément à une conception du théâtre où le texte n'est qu'un élément parmi d'autres de la représentation. Cette coexistence de l'italien et du français traduit également la logique interculturelle qui sous-tend l'ensemble du spectacle : loin d'effacer l'altérité de la tradition italienne, Fo la met en évidence tout en la rendant lisible pour le public de la Comédie-Française. Le thème de l'amour, matérialisé sur scène par ces inscriptions visibles de tous, acquiert ainsi une dimension presque emblématique, comme si le spectacle cherchait à retrouver, au-delà des frontières linguistiques, une forme de langage théâtral universel fondé sur l'image, le rythme et le corps. Fo ne traduit donc pas seulement Molière, il traduit aussi sa propre tradition théâtrale italienne pour un public français, en faisant dialoguer les langues plutôt qu'en les unifiant. Le sens naît alors autant de la musicalité, des gestes et de la présence de l'acteur que du contenu verbal lui-même. On retrouve ici l'une des convictions fondamentales de Fo : le théâtre populaire précède et déborde le texte écrit ; il s'enracine dans une communication immédiate où le corps, la voix, le chant et le rythme participent conjointement à la production du sens. La chanson acquiert ainsi une dimension qui dépasse le simple divertissement. Fo rappelle en effet que les premières formes du spectacle comique étaient liées aux rites collectifs et que le rire constituait une force de libération contre la peur, la culpabilité et les formes de domination symbolique. L'éloge chanté de la joie et de l'amour apparaît alors comme une brève utopie populaire au cœur même de la farce, un moment où le spectacle suspend les hiérarchies sociales et réaffirme, selon une logique proprement carnavalesque, la possibilité d'une communauté fondée sur le partage et le plaisir plutôt que sur l'autorité et la contrainte.

La parole elle-même subit une profonde transformation. Elle ne sert plus uniquement à faire progresser l'intrigue : elle devient matériau sonore et gestuel. Fo exploite la langue comme une matière plastique, soumise à des variations de rythme, de timbre et de musicalité. L'apparition de séquences en pseudo-latin médical, immédiatement dégradé en jargon burlesque, marque exemplairement cette transformation. Citons notamment la scène VIII où l'avocat entre sur scène prononçant ce discours :

Monsieur, après ce que m'a dit Monsieur Gorgibus de votre mérite et de votre savoir, j'ai eu la plus grande passion du monde d'avoir l'honneur de votre connaissance, et j'ai pris la liberté de vous saluer à ce dessein : je crois que vous ne le trouverez pas mauvais. Il faut avouer que tous ceux qui excellent en quelque science sont dignes de grande louange, et particulièrement ceux qui font profession de la médecine, tant à cause de son utilité, que parce qu'elle contient en elle plusieurs autres sciences, ce qui rend sa parfaite connaissance fort difficile ; et c'est fort à propos qu'Hippocrate dit dans son premier aphorisme : *Vita brevis, ars vero longa, occasio autem praeceps, experimentum periculosum, judicium difficile.* (Molière 2018, 44)

Dans son adaptation, Fo rajoute aux mots de l'avocat : « Tut filet tantina pontabarel combustibus... Ah, combustibus! Mais c'est de l'urine ! Oui, l'urine de ma fille. » La parole elle-même subit une profonde transformation. Elle ne sert plus uniquement à faire progresser l'intrigue : elle devient matériau sonore et gestuel. Fo exploite la langue comme une matière plastique, soumise à des variations de rythme, de timbre et de musicalité. L'apparition de séquences en pseudo-latin médical, immédiatement dégradé en jargon burlesque, marque exemplairement cette transformation. Dans le texte de Molière, l'avocat, soucieux de démontrer son érudition, cite doctement Hippocrate. Cette référence participe de la satire moliéresque des savoirs académiques, mais demeure encore inscrite dans une logique de discours et d'argumentation. Fo prolonge la scène en ajoutant une séquence totalement absente de l'original : le latin savant se trouve ainsi contaminé par une suite de sonorités dépourvues de signification stable, proches du *grammelot* que Fo a largement contribué à remettre au centre de la scène contemporaine. La pseudo-langue médicale ne vise plus à communiquer un contenu ; elle produit avant tout un effet corporel et sonore. Le spectateur n'est pas invité à comprendre mais à entendre, à percevoir les rythmes, les accents et les intonations qui imitent puis caricaturent le langage des spécialistes. Le savoir médical est ainsi réduit à une performance vocale dont l'autorité se dissout progressivement dans le non-sens, non-sens par ailleurs mis en scène précédemment par l'acte du faux-médecin Sganarelle en train de siroter l'urine de sa patiente pour mieux en comprendre la maladie. L'effet comique naît alors du brusque renversement qui conduit de la solennité de la citation hippocratique à la matérialité triviale de l'urine. Ce passage du noble au bas, du discours savant au corps et à ses sécrétions, relève pleinement de la logique carnavalesque que Fo revendique dans l'ensemble de son théâtre. Comme dans les traditions populaires médiévales auxquelles il se réfère constamment, toute prétention à l'autorité est ramenée à une dimension concrète et physiologique. La médecine,

loin d'apparaître comme un savoir abstrait et respectable, devient un jeu de mots, de sons et de fluides corporels. Cette séquence illustre également la volonté de Fo de substituer à la satire verbale de Molière une forme de grotesque scénique plus radicale. Le rire ne procède plus seulement de la critique intellectuelle des faux savants ; il naît d'une dégradation spectaculaire du langage lui-même. La parole cesse d'être un instrument transparent de communication pour devenir un objet de jeu autonome, capable de révéler, par l'exagération et l'absurde, le caractère arbitraire des discours d'autorité. Ce type d'écriture ne relève plus de la traduction au sens strict, mais d'une décomposition carnavalesque du discours savant. Le savoir médical, déjà objet de satire chez Molière, est ici réduit à une pure performance sonore dépourvue de référent stable. Fo radicalise ainsi un procédé déjà présent dans la farce moliéresque : le langage de l'autorité perd sa fonction de communication pour devenir spectacle du pouvoir et de son absurdité. Cette dégradation burlesque du discours rejoint la conception de Fo du grotesque et du paradoxe. Le grotesque, chez Fo, ne constitue pas un simple effet comique : il agit comme révélateur des contradictions sociales. Déformations corporelles, disproportions et excès permettent de rendre visibles les mécanismes de domination cachés sous les discours institutionnels. En ce sens, la médecine du *Médecin volant* devient moins une cible ponctuelle qu'une métaphore générale du langage d'autorité – langage que Fo cherche constamment à 'démystifier' par le rire.

La dimension satirique de cette relecture apparaît alors essentielle. Fo distingue explicitement le comique purement mécanique – simple production de rire – de la satire, qui naît au contraire d'un rapport critique au réel. Dans ses réflexions théoriques, il affirme que « la satira per potersi manifestare ha bisogno della tragedia ». Autrement dit, le rire n'a de véritable portée que lorsqu'il révèle une violence sociale ou symbolique sous-jacente. Cette articulation du grotesque et du tragique traverse toute sa lecture de Molière : derrière la farce surgit constamment une critique des hiérarchies culturelles, des savoirs institués et des formes de domination.

Le travail réalisé à la Comédie-Française prend alors une dimension particulièrement significative. En introduisant dans l'institution théâtrale française des procédés issus du théâtre populaire italien – improvisation, jeu épique, fragmentation du texte – Fo ne se contente pas d'adapter Molière : il interroge les frontières mêmes entre théâtre savant et théâtre populaire. La scène devient un espace de circulation européenne des formes comiques, où Molière apparaît moins comme un monument figé que comme un matériau vivant, susceptible d'être réactivé par les traditions performatives contemporaines.

Au terme de cette étude, la mise en scène du *Médecin volant* réalisée par Dario Fo à la Comédie-Française en 1990 apparaît

comme bien davantage qu'une adaptation de Molière. Elle constitue une véritable réflexion en acte sur la traduction théâtrale, entendue non comme simple transfert linguistique, mais comme opération de réactivation scénique. En s'appuyant sur les traditions de la *commedia dell'arte*, du théâtre des *giullari* et des formes populaires médiévales, Fo déplace le centre de gravité de l'œuvre : du texte vers la représentation, de la littérature vers la performance, de l'autorité de l'écrit vers la vitalité du jeu.

Cette démarche repose sur une conviction profonde qui traverse toute l'œuvre du dramaturge italien : un texte théâtral ne saurait être dissocié des pratiques scéniques qui l'ont engendré. La découverte de la farce napolitaine contemporaine du *Médecin volant* fournit à Fo le prétexte d'une véritable archéologie du théâtre populaire. Les « trous » qu'il croit déceler dans le texte de Molière deviennent autant d'espaces à réinvestir par le geste, l'improvisation, le chant, le *lazzo* et l'adresse directe au public. Traduire Molière revient alors à restituer ce qui échappe à l'écriture : les rythmes, les corps, les voix et les interactions qui faisaient de la farce un événement vivant.

L'analyse des modifications introduites par Fo met en évidence cette logique de reconfiguration. L'ajout de séquences corporelles, comme la chute paradoxale de Sganarelle, transforme le dialogue en partition scénique ouverte. L'introduction de chansons italiennes fait dialoguer les traditions théâtrales française et italienne tout en réaffirmant l'importance du chant dans la dramaturgie de Fo. Quant au recours au pseudo-latin médical, il révèle la manière dont Fo fait du langage lui-même un objet de jeu, de démystification et de critique. Dans chacun de ces cas, le texte moliéresque est moins modifié qu'amplifié, déplacé et réinscrit dans une tradition du grotesque où le rire naît de l'excès, de la disproportion et de la subversion des discours d'autorité.

Cette relecture éclaire également la conception de Fo de la satire. Pour Fo, le rire n'est jamais une fin en soi ; il constitue un instrument de dévoilement. La satire, affirme-t-il, ne peut exister sans la présence de la tragédie qui la sous-tend. Derrière les jeux de langage, les déformations grotesques et les effets burlesques du *Médecin volant*, se dessine ainsi une critique plus profonde des formes de pouvoir, des savoirs institutionnels et des hiérarchies sociales. Le rire devient une modalité de connaissance, capable de révéler ce que les discours officiels tendent à masquer.

La rencontre entre Molière et Fo révèle enfin la dimension européenne du théâtre comique. Loin d'opposer patrimoine français et tradition italienne, la mise en scène de 1990 met au jour une histoire commune faite de circulations, d'emprunts et de réinventions permanentes. Molière apparaît non comme un monument figé de la culture nationale, mais comme l'héritier d'un vaste réseau de pratiques populaires que Fo contribue à rendre de nouveau visibles.

À la Comédie-Française, lieu emblématique du répertoire classique, cette entreprise prend une portée symbolique particulière : elle rappelle que les œuvres les plus consacrées demeurent des matériaux vivants, susceptibles d'être relus, déplacés et transformés.

Le *Médecin volant* de Dario Fo invite ainsi à repenser la traduction théâtrale comme un processus de transmission culturelle fondé sur la scène. Traduire un texte dramatique ne consiste pas seulement à faire passer des mots d'une langue à une autre ; c'est aussi traduire des gestes, des rythmes, des traditions de jeu et des visions du monde. En réactivant la mémoire populaire enfouie sous le texte classique, Fo montre que le théâtre demeure un art du présent, capable de faire dialoguer les héritages du passé avec les formes contemporaines de la représentation. C'est sans doute dans cette tension féconde entre fidélité et invention, mémoire et réinvention, que réside toute l'actualité de sa rencontre avec Molière.

Bibliographie

- Brunello, Y. (2019). « Giovanna Marini e *Ci ragiono e canto* ». Palma, G. (a cura di), *Dario Fo. Il teatro nel sociale come teatro della parola viva*. Roma: Bulzoni, 203-52. Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo. Nuova serie.
- Fo, D. (1997). *Fabulazzo*. Milano: Kaos.
- Godard, C. (1990). « L'envers du tragique ». *Le Monde*, 7 giugno, 43.
- Molière (2018). *Le médecin volant / L'amour médecin*. Paris : Pocket.
- Molière. *Le médecin volant*. Mise en scène de Dario Fo. <https://www.youtube.com/watch?v=tganp-cUgco>.
- Puppa, P. (2018). « Dario Fo, Commedia dell'Arte and Political Theatre ». Balme, C.B.; Vescovo, P.; Vianello, D. (a cura di), *Commedia dell'Arte in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 286-97.
- Soriani, S. (2007). *Dario Fo: dalla commedia al monologo (1959-1969)*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

