HAL
open science

”Le diable au corps : Roberto Benigni ou l’incarnation de la démesure”

Diane Bracco

To cite this version:

Diane Bracco. ”Le diable au corps : Roberto Benigni ou l’incarnation de la démesure”. Colloque international ”La démesure dans les représentations artistiques de la modernité”. Université de Gafsa (Tunisie)., Mar 2019, Gafsa, Tunisie. hal-02448584

HAL Id: hal-02448584

https://hal.science/hal-02448584v1

Submitted on 23 Jan 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.

Le diable au corps : Roberto Benigni ou l'incarnation de la démesure

Diane Bracco (Université de Limoges, Laboratoire EHIC – EA 1087 Espaces Humains et Interactions Culturelles)

Héritier de la *Commedia dell'Arte*, descendant artistique du comique napolitain Totò[1], le comédien et réalisateur Roberto Benigni s'impose comme une véritable figure du débordement dans le panorama culturel italien, tant par les personnages excentriques qu'il incarne à l'écran que sur le plan extra-cinématographique. Pour ce clown initié très tôt à l'art de la scène par les poètes improvisateurs de sa Toscane natale[2], toute apparition publique est l'occasion de donner libre cours à sa vitalité corporelle explosive, ainsi qu'à sa verve logorrhéique et irrévérencieuse. Au sein de la fiction cinématographique, les divers personnages auxquels il prête ses traits, dans ses propres réalisations ou chez d'autres metteurs en scène[3], sont autant de facettes du personnage filmique que Benigni a esquissé dès la fin des années 1970 : leurs outrances sont à la mesure de la personnalité spectaculaire de leur interprète, projetée dans la diégèse et actualisée d'un récit à l'autre. Si à partir de *La vie est belle* (*La vita è bella*, 1997), l'œuvre du cinéaste se charge d'une dimension tragique nouvelle, l'ensemble de ses longs-métrages n'en révèle pas moins une évidente prédilection pour le genre de la comédie et les ressorts du burlesque. Mais loin de viser la seule mise en situation valorisante du bouffon et le divertissement exclusif du public, le comique de farce développé par l'acteur-réalisateur s'avère être le vecteur d'un discours satirique qui sert la peinture corrosive des contradictions et dysfonctionnements de la société italienne de la fin du XXème siècle.

Dans cette perspective critique, Benigni donne corps à un personnage burlesque, excessif et marginal, pivot d'une écriture de la démesure fondée en partie sur les mécanismes

[1] Voir Governi, Giancarlo, *Totò. Vita, opere e miracoli*, [s.l.], Fazi, 2017.

[2] Bien que nous ne puissions développer ce point dans le présent travail, il convient de signaler que la trajectoire artistique de Benigni est profondément influencée par la culture poétique italienne : sa création plonge ses racines dans les canons de la littérature nationale, avec des auteurs comme Dante Alighieri (1265-1321) et le *dolce stil nuovo*, Pétrarque (1304-1374), Boccace (1313-1375), mais aussi des poètes contemporains tels que Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Dino Campana (1885-1932) ou Eugenio Montale (1896-1981), entre autres. D'ailleurs, la *Divina Commedia* a inspiré à Benigni un *one man show* très populaire, *Tutto Dante* (2006-2013), qui mêle l'exégèse du célèbre poème médiéval à une satire de l'Italie contemporaine. Voir certaines monographies dédiées à l'acteur-réalisateur et aux origines de son œuvre (Parigi, 1989; Masi, 1999; Borsatti, 2002).

[3] Parmi eux, citons Giuseppe Bertolucci, Federico Fellini, Jim Jarmush, Blake Edward ou encore, plus récemment, Woody Allen.

carnavalesques de l'exagération et du renversement[1]. Polarisée autour du motif de la limite malmenée, la démesure, dans ce cinéma, peut être entendue tout autant comme rhétorique de l'hyperbole que comme phénomène de la transgression. Elle recouvre, d'une part, les débordements d'un corps burlesque réprimé par le corps social, et, d'autre part, la mise à mal, par le bouffon, des seuils normatifs fixés par la société. C'est une analyse de cette écriture de la surenchère et de l'outrepassement que nous nous proposons d'ébaucher ici en nous centrant sur la comédie de quiproquo *Le Monstre* (*Il Mostro*, 1994), qui nous semble particulièrement significative. Chômeur vivant d'expédients, Loris (joué par Benigni) est, suite à une maladroite tentative de séduction, pris à son insu pour un violeur et assassin en série que la police romaine recherche depuis douze ans. Sur les conseils du professeur Taccone, expert-psychiatre, le commissaire confie à l'agent Jessica Rossetti la mission de s'immiscer dans sa vie et de déployer tous ses charmes afin de déchaîner les pulsions du présumé psychopathe, dans l'objectif de le prendre en flagrant délit et, par là même, de le neutraliser. Jessica devient bientôt la sous-locataire du suspect et se montre fort zélée dans l'application des directives de sa hiérarchie. Mais contre toute attente, elle se heurte au stoïcisme de Loris, qui se révèle on ne peut plus inoffensif. Elle s'aperçoit au fil des jours, en dépit de l'aveuglement de ses supérieurs, que le monstre n'est peut-être pas celui que l'on croit et fera en sorte de dissiper l'erreur judiciaire.

Le titre du film place d'emblée le récit sous le signe d'une monstruosité dont il conviendra d'interroger le rapport à la démesure en la confrontant à ce qui est présenté, dans la diégèse, comme son revers, la supposée « normalité ». L'exubérant bouffon benignien se situe à plusieurs égards en marge d'une communauté contre laquelle il lutte de tout son être, opposant la résistance du corps burlesque aux autorités officielles qui s'entêtent à le confiner dans le territoire du monstrueux. Sa position périphérique fait de lui une figure éminemment outrancière dont nous verrons qu'elle transgresse continuellement le pacte fondant la vie en société. Celle-ci précisément se situe au cœur de la satire mordante brossée par Benigni dans un récit filmique où procédés burlesques et stratégies carnavalesques se conjuguent pour pointer toute l'absurdité de la mesure incarnée par l'ordre établi, ainsi que le monstrueux pouvoir de manipulation de ses représentants.

[1] Nous adopterons dans cette étude l'approche de la démesure théorisée et développée dans notre thèse de doctorat : Bracco, Diane, *Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie* (dir. Pascale Thibaudeau), Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2015.

Loris, monstre de normalité ?

Le Monstre constitue le dernier volet d'une trilogie burlesque inaugurée en 1988 par *Le Petit diable* (*Il piccolo diavolo*)[1], long-métrage qui marque un tournant dans l'itinéraire du cinéaste puisqu'il scelle le début de la collaboration avec le scénariste Vincenzo Cerami. Cette écriture à quatre mains, renouvelée en 1991 dans *Johnny Stecchino*[2], permet à l'œuvre de Benigni de s'orienter vers des architectures comiques plus élaborées, grâce à un travail minutieux sur l'inscription du gag dans l'économie générale du récit. Cette plus grande rigueur narrative se double de l'approfondissement de motifs et de problématiques antérieurement ébauchés par le metteur en scène, indice de la cohérence d'un univers créatif en cours de décantation. Loris, protagoniste de *Le Monstre*, apparaît ainsi comme le nouvel avatar du personnage candide que Benigni a créé dans ses deux longs-métrages précédents. Tout au long de sa trilogie, l'acteur-réalisateur interprète un individu victime des lois d'un monde qu'il méconnaît et dont il découvre les rouages à ses dépens. Ses créatures font montre d'une ingénuité enfantine qui ébranle toute norme sociale : source de maints malentendus, leur maladresse démesurée tantôt accuse l'incompatibilité du dogme chrétien avec les désirs naturels de l'être humain (*Le Petit diable*), tantôt fait éclater un système dont le naïf protagoniste met involontairement au jour les dessous (la société palermitaine corrompue par la Mafia dans *Johnny Stecchino*). Loris, qui ignore jusqu'au dénouement la cabale dont il fait l'objet, hérite en partie de l'innocence du diablotin Giuditta et du pauvre bougre Dante, tout en prolongeant la généalogie benignienne de l'homme ordinaire, dessinée par les antihéros de ses films précédents. À l'image de Dante, Loris est dépeint comme un individu quelconque, voire médiocre, professionnellement non accompli et vivant seul dans un appartement de la banlieue romaine. Son physique commun de petit homme au crâne dégarni, noyé dans des costumes uniformément gris, trop grands pour lui, constitue sans nul doute un obstacle dans son infructueuse quête d'une partenaire sexuelle. C'est en d'autres termes l'image d'une masculinité insignifiante que véhicule Loris, revers du modèle de réussite sociale et amoureuse qu'incarne son ami et employeur occasionnel Pascucci **(figure 1)**.

Cependant, dès les minutes liminaires du film, le commissaire de police Frustalupi met en garde les journalistes et, au passage, le spectateur, contre l'apparence vraisemblablement

[1] CELLI, Carlo, *The Divine Comic : The Cinema of Roberto Benigni*, Lanham/Londres, Scarecrow Press, 2001, p. 77-82.
[2] *Ibid.*, p. 83-86.

commune de celui qui sera dorénavant surnommé « il Mostro »[1], tueur en série ayant commis une vingtaine d'assassinats, systématiquement précédés de viols et suivis du démembrement du corps des victimes :

> Mais ne croyez pas que ce soit un homme horrible et repoussant. Il s'agit sûrement d'un type ordinaire, quelconque. Le problème, c'est que derrière ce masque de banalité, se cache un violeur, un vicieux, un homme avide de sexe. Là, derrière ce masque d'homme respectable, se tapit un monstre.[2]

C'est précisément sur cette dialectique normal / monstrueux que s'érige l'intrigue générée par le quiproquo initial. Après s'être jeté, dans le cadre d'un salon de jardinage organisé par Pascucci, sur une sexagénaire qu'il croyait être nymphomane et qu'il a terrorisée en activant malencontreusement une tronçonneuse, Loris est sans le savoir identifié par la police, à tort, comme « le Monstre ». L'abondant champ sémantique de la normalité et de la monstruosité qui irrigue les dialogues invite le spectateur à confronter, tout au long du récit, les acceptions qui sont conférées à ces termes antagoniques par les différents personnages diégétiques. L'*anormalité* du criminel dont le commissaire et le psychiatre tracent le portrait ne manque d'ailleurs pas de renvoyer à l'« archéologie de l'anomalie » établie par Michel Foucault, dans ses cours dispensés au Collège de France. Partant de l'examen des profils de délinquants et autres individus considérés comme dangereux au XIXème siècle, le philosophe propose d'inscrire la monstruosité humaine dans un domaine qu'il qualifie de « juridico-biologique »[3]. Dans le cas qui nous occupe, il ne s'agit pas d'étrangeté organique – le commissaire souligne bien la probable absence de tout indice physique de déviance – mais d'une forme de « monstruosité morale », de cette criminalité extrême dont Foucault fait remarquer qu'elle peut être rapprochée de l'aberration tératologique[4]. De fait, dans la séquence post-générique, Frustalupi se montre déterminé à éradiquer, pour reprendre la formulation foucaldienne, la « monstrueuse criminalité » animant l'équarisseur de femmes, lequel viole et tue parce qu'il échoue à contrôler les pulsions primaires qui le débordent. Il dépeint l'assassin comme une abomination du corps social, incarnant doublement l'outrance en tant que transgression de la limite : les atrocités perpétrées par « il Mostro » sont une infraction à sa nature d'homme et signifient, sur le plan juridique, une violation des lois de la communauté.

---

[1] Il s'agit là d'une très probable allusion au « Mostro di Firenze », tueur en série qui a sévi dans la province de Florence entre 1968 et 1985. Sur ces événements, consulter la chronique d'Alvaro Fiorucci, *48 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze*. [s.l.], Morlacchi, 2012.

[2] « Ma non dovete pensare che sia un uomo orrendo e schifoso. Egli è sicuramente un tipo comune, qualunque. Il problema è che dietro a quella maschera di banalità, c'è un violentatore, c'è un vizioso, c'è un uomo avido di sesso là dietro a quella maschera di uomo per bene. C'è un mostro. » (Nous traduisons)

[3] Foucault, Michel, « Cours du 22 janvier 1975 », *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études / Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999, p. 51-74.

[4] *Ibid.*, p. 69-70.

L'articulation entre le discours du commissaire et l'apparition à l'écran consécutive de Loris conduit initialement le public extradiégétique à soupçonner le protagoniste d'être le monstre libidineux recherché. Les images immédiatement postérieures à la séquence de l'échange avec les journalistes semblent d'abord illustrer les propos de Frustalupi en donnant à voir un homme mû par ses urgences sexuelles, mais dont on comprend au cours des minutes qui suivent qu'il est en réalité surtout victime d'un malentendu et d'une maladresse démesurée. En effet, le récit filmique, par sa structure même, a tôt fait de révéler l'inadéquation de cette définition première, morale, de la monstruosité avec la nature profonde du personnage. Le quiproquo de départ génère deux niveaux de récit parallèles (d'un côté, les faits et gestes de Loris ; de l'autre, leur interprétation erronée par les autorités) dont la confrontation confère au spectateur une omniscience qui lui permet de prendre la mesure de l'erreur dans laquelle s'enlisent les forces de l'ordre : nous accompagnons Loris dans une vie quotidienne ordinaire, aux côtés de Jessica qui, grâce à la cohabitation forcée, glisse du plan de la lecture déformée à celui de la réalité des faits. Face à l'entêtement de sa hiérarchie, elle n'a de cesse de répéter que son colocataire, parce qu'il s'efforce de résister à toute tentation charnelle, est « normal », « se comporte normalement », puisqu'il s'oppose en tous points à la caractérisation du monstre sexuel martelée par le commissaire et le psychiatre.

Pourtant, si le « Monsieur-Tout-le-Monde » qu'est Loris ne correspond nullement aux critères psychopathologiques établis par les autorités, son quotidien, ponctué de larcins et de subterfuges pour éviter de payer son loyer et ses factures, est loin de faire de lui un être « normal », en regard des règles sociales qui imposent à tout individu de contribuer au bon fonctionnement de la communauté. L'existence de Loris s'inscrit en marge de la vie collective et le personnage apparaît, de ce fait, comme un sujet de la lisière, qui nous renvoie à la définition originelle du monstre, « échec de la Création »[1], pour Alain Corbin, vivant à la limite du monde connu, créature outrancière car littéralement excentrique. Il se trouve que, d'un point de vue géographique, le protagoniste réside aux confins d'une banlieue en construction, excroissance elle-même monstrueuse d'une Rome tentaculaire, dont plusieurs plans d'ensemble et plongées révèlent le double caractère inachevé et inhospitalier. Loris occupe un appartement du tout dernier édifice de cette périphérie, frontière de béton, de grues et d'échafaudages au-delà de laquelle ne s'étend qu'un vaste terrain vague **(figure 2)**. Cette marginalisation est redoublée par les relations hostiles que le personnage entretient avec les

[1] Corbin, Alain (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *Histoire du corps*, volume 2, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 374.

autres citoyens, lesquels le persécutent ou s'acharnent à le repousser au-delà des franges mêmes du corps urbain et social : le syndic de l'immeuble cherche désespérément à l'expulser de son logement ; les enfants de sa voisine le harcèlent à grands renforts de cadavres de chats ; un antiquaire à qui il a volé une horloge le reconnaît dans la rue et, à deux reprises, le poursuit pour l'obliger à s'acquitter de sa dette.

Cette mise au ban s'intensifie lorsqu'à la suite de la plainte portée par la sexagénaire au début du film, Loris devient la cible des forces de l'ordre, qui diffusent son portrait-robot via la télévision. Plus tard, alors qu'un nouvel assassinat a été commis, il est encerclé, puis pourchassé, à sa grande surprise, dans les rues de Rome par une population aspirant à faire justice elle-même. Cette séquence, au passage, réactive et concentre les acceptions dérivées des deux étymologies latines du vocable « monstre », *monstrare* (« montrer ») et *monere* (« avertir »). L'historien Georges Vigarello rappelle à ce sujet que le monstre désigne initialement celui qui est exhibé, celui qui livre sa différence au regard des individus dits normaux. En même temps, le sujet monstrueux est augure, signe divin révélant le destin de la communauté, jadis mis à mort, dans les sociétés antiques, lors d'un rituel cathartique visant l'évacuation des peurs collectives[1]. De fait, l'homme ordinaire incarné par Benigni, accusé d'être le monstre sexuel décrit par la police, est bien reconnu, pointé du doigt, littéralement *montré*, par les badauds et journalistes rassemblés devant son immeuble, avant d'être traqué par la foule enragée, synecdoque d'un corps social désireux de se purger en éliminant ce sujet marginal.

« Un comportamento poco consono alla civile convivenza democratica »[2] : la rébellion du corps burlesque

« Vaffanculo alla maggioranza! »[3] : cette réplique individualiste rageusement lancée par le chômeur Loris à l'attention des bourgeois de son voisinage éclaire le comportement d'un monstre social qui entretient sa propre marginalisation et s'applique à rompre le contrat qui fonde la vie en communauté. Il s'évertue tout particulièrement à malmener le principe de la majorité réglant le fonctionnement démocratique de sa résidence, projection à échelle réduite d'une société en regard de laquelle il adopte délibérément une position de hors-la-loi.

[1] Vigarello, Georges (coord.), *De la Renaissance aux Lumières* (*Histoire du corps*, volume 1), Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005, p. 380.
[2] « Un comportement peu conforme à la cohabitation démocratique civilisée »
[3] « Que la majorité aille se faire foutre ! »

Signalons que dans l'ensemble du récit, il n'essaie qu'une seule fois de s'extraire de la lisière dans laquelle il est confiné : sans emploi fixe (bien que ponctuellement employé par Pascucci dans son magasin de jardinage), il nourrit l'espoir d'être recruté par une grande entreprise chinoise, motif pour lequel il prend quelques cours particuliers qui se révèlent bien inutiles puisque le jour de son entretien, il ne comprend pas un mot de ce qui lui est demandé en mandarin. Il est rejeté au bout de cinq minutes par le comité qui l'auditionne, autre représentation synecdochique d'une société hostile et exclusive. À l'exception de cette infructueuse tentative de recentrement, Loris consacre son existence à la transgression des règles d'une société régie par la seule logique économique : il déploie des trésors d'inventivité pour, entre autres, échapper à la surveillance du concierge de son immeuble, qui ne peut ainsi jamais lui remettre ses factures, faire fuir les acheteurs potentiels auxquels le syndic essaie désespérément de vendre l'appartement qu'il occupe, dérober les nains de jardin disposés dans l'espace vert de la copropriété, s'approvisionner au supermarché sans avoir à régler ses courses, voler le journal dans un kiosque, ou encore consommer le petit déjeuner payé par d'autres clients dans un café.

Sur le plan de la mise en scène, ses manœuvres pour survivre en marge de ce qu'il perçoit comme une dictature de la majorité impliquent l'élaboration d'une chorégraphie burlesque millimétrée, expression d'un corps qui n'a de cesse de lutter contre les barrières sociales et économiques érigées par la communauté. L'exubérance du personnage, qui ne manque pas de convoquer la figure gesticulante du pantin, peut être saisie comme une posture anticonformiste, aspect développé par le théoricien Petr Král dans ses travaux sur le burlesque[1], et une riposte face aux agressions de son environnement. Afin de se défendre des membres d'une collectivité qui le stigmatise, le bouffon s'accroupit, se contorsionne, saute, trébuche, chute, se relève, détale… **(figure 3)**, autant d'actions qui marient le comique de geste au comique de situation, et témoignent de la prégnance de la corporéité dans l'univers créatif du réalisateur : « l'élément corporel est pour le burlesque une composante essentielle dont il exploite toutes les outrances et déformations »[2], affirme à ce propos Emmanuel Dreux, auteur d'un ouvrage définissant le burlesque au cinéma comme une esthétique du geste subversif qui déstabilise, voire renverse, l'ordre établi. Le débordement corporel continu qui caractérise le personnage marginal chez Benigni, tant dans *Le Monstre* que dans ses autres longs-métrages, nous autorise à considérer le burlesque comme la pierre angulaire de

[1] Král, Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 99.
[2] Dreux, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques. Culture et politique », 2007, p. 31.

l'écriture de la démesure façonnée par le cinéaste, lequel recueille à la fois le legs de la tradition du théâtre populaire italien[1] et celui des grands comiques du cinéma burlesque nord-américain (Buster Keaton, Charlie Chaplin, Groucho Marx).

Évoluant à l'encontre de toute norme sociale, Loris, de même que la plupart des personnages interprétés par l'acteur-réalisateur, donne littéralement corps à l'hyperbole et à l'outrepassement, comme l'ont montré notamment les auteurs Christophe Mileschi et Oreste Sacchelli. Frêle mais élastique, « [c]onstamment à la limite de la désarticulation, du mouvement dissonant »[2], sa silhouette explose en une multitude d'arabesques et autres acrobaties qui servent les multiples stratagèmes du protagoniste. Lorsque la parole fait irruption, c'est le plus souvent sous la forme d'un torrent verbal épousant les mimiques et l'agitation des mains dans une gestualité emphatique, qui s'inscrit dans un espace nécessairement plus large que le gros plan (le protagoniste est généralement cadré en plan moyen, en plan américain ou en plan figure). Le lien de redondance unissant le verbe et le geste opère d'ailleurs quelquefois comme un bouclier face aux représentants du corps social : la logorrhée et le ballet enivrants de Loris provoquent, à titre d'exemple, le départ précipité du premier acheteur potentiel qui visite son appartement, puis celui du syndic, furibond. Soulignons avec les auteurs du *Clown amoureux* que c'est dans un cadre essentiellement bidimensionnel que se déploie la mise en scène de cette outrance dont l'élément corporel est le principal moteur : excluant tout mouvement de caméra sophistiqué, basée sur une utilisation limitée de la profondeur de champ, elle participe à l'élaboration d'un langage cinématographique linéaire où le corps, anarchique, littéralement transporté, entretient un rapport frontal avec la caméra pour lui livrer, dans les moments de paroxysme émotionnel, ses fulgurances et contorsions spectaculaires.

Toutefois, si l'agile clown benignien, tel les personnages de Buster Keaton, oppose « la ligne fuyante de [sa] mobilité »[3] aux formes agressives de son environnement, comme le souligne le spécialiste du cinéma Vincent Amiel, il n'en est pas moins fréquemment victime des circonstances. Détournés malgré lui, les objets que Loris manipule au quotidien semblent ainsi comploter contre son ingénuité, déclenchant une avalanche de gags qui actualisent les stratégies burlesques du cinéma muet : la tronçonneuse de la séquence post-générique, ou

[1] Mileschi, Christophe & Sacchelli, Oreste, *Le Clown amoureux. L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*, Lyon, La Fosse aux ours, 2006, p. 59.
[2] *Ibid.*, p. 127 *sqq*.
[3] Amiel, Vincent, *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 14.

encore, plus loin, le hachoir et la lampe de poche avec lesquels il terrorise involontairement la femme du psychiatre **(figure 4)**, deviennent à son corps défendant des armes qui le placent dans d'équivoques situations « de flagrant délit » et ne font que conforter les autorités dans leur lecture biaisée de ses intentions.

Loris n'échappe pas non plus totalement au conformisme ambiant, malgré sa volonté de résister aux pressions du corps social. C'est ainsi pour appliquer les conseils de mâle accompli de son ami Pascucci qu'il s'impose de résister aux avances de Jessica (Pascucci lui a préalablement expliqué qu'un homme digne séduit mais ne doit pas se laisser séduire). Dans une longue séquence de près de six minutes, qui marie logique d'accumulation et expression corporelle hyperbolique, l'agent de police, pour mettre en application le plan de ses supérieurs, exécute à son tour une chorégraphie empreinte de burlesque. Elle parcourt inlassablement l'appartement dans diverses tenues, toutes plus affriolantes les unes que les autres, adoptant des postures improbables pour exposer ses parties intimes au regard de Loris **(figure 5)**, lequel, de son côté, se crispe, se tord littéralement, et se frappe la tête contre les murs afin de contenir le désir qui menace de le déborder. Ce ballet comique se double du flot de paroles insensé qui jaillit de la bouche des deux personnages : Jessica accompagne chacune de ses acrobaties d'une kyrielle d'énumérations verbales sans queue ni tête, tandis que Loris s'efforce de se détourner de ses charmes en débitant mécaniquement une série de considérations financières et spéculatives, comme le lui a conseillé Pascucci. Notons au passage que l'effet comique produit par l'incongruité des propos de Loris dans ce contexte de provocation érotique fait à nouveau apparaître l'économie comme un emblème de cette société contemporaine absurde qui, tel un étau, enserre le bouffon, et dont tous les ressorts de l'outrance concourent à brosser un portrait au vitriol.

La démesure, stratégie subversive : la satire d'une société monstrueuse

L'outrance burlesque déployée par Benigni dans *Le Monstre*, et, plus largement, dans l'ensemble de sa création, plonge ses racines dans le comique carnavalesque dont Mikhaïl Bakhtine a examiné de près les spécificités chez Rabelais, rappelant que « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants »[1] de cette tradition. Nous ne reviendrons pas sur la primauté du corps dans

[1] Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, p. 302.

cette écriture du débordement, corps dont les pulsions et contorsions renvoient en partie à ce que Bakhtine a dénommé le « principe de la vie matérielle et corporelle »[1], central dans l'iconographie du Carnaval. C'est encore le pouvoir subversif des gestes et agissements quotidiens de Loris qui témoigne de ce riche héritage : Bakhtine montre que la dynamique carnavalesque est « marquée, notamment, par la logique originale des choses 'à l'envers', 'au contraire', 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 détrônements bouffons. »[2] La résistance du protagoniste qui, depuis les marges du corps social, tente d'en court-circuiter les mécanismes, participe ainsi du propos satirique d'un film bâti sur les principes du détournement et du renversement carnavalesques. Benigni élabore la critique corrosive d'une Italie en pleine mutation politique et économique, après des années de crise[3] : à l'aube de ce que les médias transalpins ont appelé la Seconde République, il dépeint une société jouissant d'un certain bien-être apparent, mais dominée par le matérialisme, la spéculation et la bien-pensance de la bourgeoisie à laquelle appartiennent tous les opposants de son personnage (la sexagénaire du début, le psychiatre, le syndic, le voisinage, le couple d'antiquaires). L'épisode du discours public prononcé par Loris lors d'une réunion de copropriétaires, évidente parodie des harangues berlusconiennes, illustre bien cette charge subversive de la démesure benignienne, qui vise ici l'un des représentants de la nouvelle classe politique apparue au milieu des années 1990. S'opposant aux initiatives votées par la majorité, l'antihéros apparaît une fois encore seul contre tous et prend la parole, face à une assemblée vociférante, pour se défendre des nombreuses charges dont on l'accuse (harceler le syndic, glisser du chewing-gum dans les serrures, voler les nains de jardin et les ampoules des espaces collectifs…). Le décalage entre la grandiloquence du plaidoyer, qui n'a d'égal que la mauvaise foi dont Loris fait preuve, et la mesquinerie des méfaits énumérés – avérés puisque le spectateur en est le témoin dans d'autres séquences – rabaisse et discrédite le modèle parodié : il est aisé pour le public transalpin d'identifier ici les mécanismes oratoires

[1] *Ibid.*, p. 27. Soulignons toutefois que si le sexe (et les frustrations qu'il engendre en l'occurrence) est très présent, l'approche corporelle de Benigni exclut, dans ce long-métrage, l'autre versant de l'outrance carnavalesque qu'est la scatologie, célébrée par plusieurs autres personnages de sa filmographie (dans *Berlinguer, ti voglio bene* ou *Il piccolo diavolo*, par exemple). Certains auteurs ont d'ailleurs étudié la représentation du corps chez Benigni à travers le prisme de l'obscène, particulièrement prégnant dans les premières créations et interprétations de l'acteur-réalisateur. Voir à ce sujet Consentino, Andrea, *La scena dell'osceno: alle radici della drammaturgia di Roberto Benigni*, Roma, ODRADEK, 1998.

[2] Bakhtine, M., *L'Œuvre de François Rabelais…*, *op. cit.*, p. 19.

[3] Sur les turbulences qui conduisent l'Italie à réinventer constamment son fonctionnement démocratique, voir Colarizi, Simona, *Storia politica della Reppublica: partiti, movimenti e istituzioni : 1943-2006*, Roma/Bari, Laterza, 2007 et Lazar, Marc, *L'Italie sur le fil du rasoir : changements et continuités de l'Italie contemporaine*, Paris, Perrin, 2008.

détournés de l'entrepreneur Silvio Berlusconi, entré en politique en 1994 et fondateur du parti de centre-droit *Forza Italia*, raillé par l'intellectuel de gauche qu'est Benigni.

Outre cette ridiculisation ciblée, dans ce passage, de celui qui fut élu Président du Conseil des Ministres l'année de la réalisation du film, ce sont plus généralement les autorités, en tant qu'artisanes de la norme collective et garantes du contrat social, que brocarde le récit, à travers la peinture carnavalesque d'un monde à l'envers où lesdites autorités se révèlent être bien plus perturbées que le supposé monstre lui-même. En permettant rapidement au spectateur de se situer du côté du protagoniste, les interférences entre les deux niveaux narratifs parallèles ôtent d'entrée de jeu toute crédibilité à la thèse dominante construite par les pouvoirs officiels. S'appuyant sur des faits mésinterprétés, le plan élaboré conjointement par la police et le psychiatre vise à soumettre Loris à une forme de torture psychologique. La nervosité caricaturale de Frustalupi, convaincu de détenir enfin le coupable au bout de douze ans d'enquête, ainsi que les convictions inébranlables de Taccone confinent à l'obsession et font pencher du côté de la déviance pathologique les dépositaires de la prétendue normalité juridique, mentale et comportementale. Mileschi et Sacchelli ont souligné à cet égard la force subversive d'une telle typification des représentants de l'ordre, récurrente dans le cinéma de Benigni : « [c]e renversement des rôles, où le fou présumé incarne l'équilibre et où les garants de la norme apparaissent comme des malades, est une constante du cinéma de Benigni, et du burlesque en général. »[1] Ainsi, le personnage de l'expert-psychiatre s'apparente à un savant fou, créateur d'un monstre théorique conçu à partir d'informations fragmentaires et déformées par le placage de données pseudo-scientifiques. Il met à l'épreuve le suspect au moyen de tests physiques et psychologiques absurdes (il s'invite notamment à dîner chez Loris et se fait passer pour un tailleur afin de se livrer à toute une série d'examens médicaux), tests dont il n'interroge jamais l'efficacité, y compris après la révélation de l'identité du véritable psychopathe.

Ce délire interprétatif des autorités officielles, moteur de la démesure subversive et clé de voûte du récit, introduit en filigrane une dénonciation de la répression morale dans une société contemporaine empreinte de conservatisme. En effet, la police et le médecin partent du postulat que toute réponse à une stimulation sexuelle relève de la monstruosité morale, postulat dont une femme agent de police leur fait remarquer au début du film qu'il est objectivement discutable. De son côté, le séducteur Pascucci préconise, nous l'avons vu, de ne

[1] Mileschi, C. & Sacchelli, O., *Le Clown amoureux…*, *op. cit.*, p. 72-73.

jamais céder aux avances d'une femme, quitte à soumettre le corps masculin à une dévorante frustration. Ce combat collectif obsessionnel contre les instincts les plus naturels invite le spectateur à se demander si, en fin de compte, ce n'est pas dans l'essence excessivement répressive de la société italienne elle-même qu'il convient de rechercher l'origine de la criminalité monstrueuse. Éclairés par Jessica, seule figure de mesure et de lucidité, les autorités et le spectateur découvrent au terme du récit que l'assassin n'est autre que le professeur de chinois de Loris ; autrement dit, un homme d'apparence affable et bien intégré au corps social, mais chez qui l'observance de normes morales rigides a fini par engendrer une véritable névrose, au point de le rendre incapable de contenir ses pulsions les plus primaires, et de réveiller le monstre sommeillant en lui.

Au-delà de cette satire sociale, il importe enfin de dire quelques mots au sujet des résonances métadiscursives d'une réflexion critique qui s'étend à la fabrication du récit filmique lui-même. En mettant en place deux niveaux narratifs autonomes qui avancent sur leurs rails respectifs jusqu'à ce que, par le truchement de Jessica, une jonction finale s'établisse, rendant ainsi possible la révélation de la vérité, Benigni pose la question fondamentale de l'élaboration de la fiction cinématographique, comme il l'a lui-même expliqué[1]. L'épisode de la projection organisée au commissariat par Taccone et Frustalupi est à cet égard significative **(figure 6)** : dans cette séquence sont diffusées les images de la vie quotidienne de Loris, captées dans la rue par une caméra cachée et montées de telle manière qu'elles corroborent parfaitement l'exposé du psychiatre au sujet des déviances sexuelles du supposé « Monstre », tant et si bien que toutes les femmes policières convoquées quittent la salle, indignées. À un deuxième niveau de lecture, ce montage enchâssé peut être considéré comme la métaphore de la manipulation dont fait l'objet le spectateur de cinéma, face aux images d'une réalité filtrée par l'objectif de la caméra, recadrée, et dont les bribes sont agencées selon la volonté du metteur en scène. Au fond, n'est-ce pas le réalisateur lui-même qui s'impose comme une entité semblable aux autorités dans le récit, capable d'élaborer sa propre fiction à partir d'une recréation fragmentaire et inévitablement déformante – monstrueuse – du réel ?

En somme, c'est à travers l'entrée de la monstruosité que Benigni explore les ressorts de la démesure dans une comédie profondément liée au contexte politique et économique de

[1] *Ibid.*, p. 165.

l'Italie du milieu des années 1990 : dans le climat d'une reprise économique sous les cendres de laquelle couve le chômage, l'angoisse collective suscitée par les crimes atroces du psychopathe résonne avec l'horreur inspirée à une société matérialiste par ceux qui se trouvent dans l'impossibilité de consommer. Le décodage de la satire révèle ainsi que la peur du monstre se confond avec le rejet de la communauté à l'égard du marginal qu'est le chômeur. Depuis la lisière dans laquelle il est repoussé, Loris, bouffon contraint à l'individualisme par la collectivité, œuvre à dynamiter les fondements de la vie en société. Ses débordements ne relèvent pas de la seule transgression de la mesure en tant que seuil normatif, mais impliquent une véritable subversion de cet ordre établi qui tente de le réprimer, voire de l'éliminer. Il n'est d'ailleurs pas innocent que Jessica, seul être raisonnable dans la diégèse, prête main-forte à Loris dans ses stratagèmes quotidiens et engage avec lui, dans l'épilogue, une relation amoureuse. Si le spectateur accepte sans mal l'idée qu'une représentante de la loi puisse se laisser détourner du présumé droit chemin, c'est parce que le récit, dans sa logique carnavalesque, lui interdit d'adhérer aux définitions de la norme posées par les pouvoirs officiels. Conjuguées à la mise en scène du corps burlesque, les stratégies de l'exagération et du renversement déployées par Benigni dévoilent les dérèglements de la société italienne contemporaine, laquelle se révèle être le véritable monstre portraituré dans le film. Le cinéaste jette sur ses aberrants mécanismes répressifs le regard grossissant de l'outrance et actualise de cette façon la critique sociale dont il a posé les bases dans sa toute première comédie, *Berlinguer, je t'aime* (*Berlinguer, ti voglio bene*, 1977)[1] : on y voyait le jeune Cioni Mario, séduit par les sirènes du communisme, subir dans sa chair la morale d'une société toscane tiraillée entre modernisation et traditionalisme, déstabilisée par les bouleversements sociopolitiques de la fin des années 1970. Deux décennies plus tard, on est tenté de considérer Loris comme une évolution de Cioni Mario et comme l'incarnation du désenchantement du bouffon benignien, face à l'impossible viabilité de l'idéal communautaire dans l'Italie de l'extrême fin du XXème siècle.

Bibliographie

Amiel, Vincent, *Le Corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

[1] Coécrit par Roberto Benigni et Giuseppe Bertolucci, et réalisé par ce dernier.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, 1965, Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel.

Borsatti, Cristina, *Roberto Benigni*. Milano, Il Castoro cinema, 2002.

Bracco, Diane, *Anatomie de l'outrance : une esthétique du débordement dans le cinéma espagnol de la démocratie* (dir. Pascale Thibaudeau), Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2015.

Celli, Marco, *The Divine Comic: the Cinema of Roberto Benigni*, Lanham/Londres, Scarecrow Press, 2001.

Colarizi, Simona, *Storia politica della Reppublica: partiti, movimenti e istituzioni: 1943-2006*. Roma/Bari, Laterza, 2007.

Consentino, Andrea, *La scena dell'osceno: alle radici della drammaturgia di Roberto Benigni*. Roma, Odradek, 1998.

Corbin, Alain (coord.), *De la Révolution à la Grande Guerre, Histoire du corps*, vol. II., Paris, Seuil, 1998.

Dreux, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris, L'Harmattan, 2007.

Fiorucci, Alvaro, *48 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze*. [s.l.], Morlacchi, 2012.

Foucault, Michel, *Cours du 22 janvier 1975. in* V. Marchetti y A. Salomoni (eds.), *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études/Seuil/Gallimard, 1999, p. 37-54.

Governi, Giancarlo, *Totò. Vita, opere e miracoli*. [s.l.], Fazi, 2017.

Král, Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

Lazar, Marc, *L'Italie sur le fil du rasoir : changements et continuités de l'Italie contemporaine*, Paris, Perrin, 2008.

Masi, Stefano, *Roberto Benigni*. Roma, Gremese, 1999.

Mileschi, Christophe et Sacchelli, Oreste, *Le Clown amoureux : l'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*., Lyon, La Fosse aux Ours, 2006.

Parigi, Stefania, *Roberto Benigni*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1989.

Vigarello, Georges (coord.), *De la Renaissance aux Lumières*, *Histoire du corps*, vol. I., Paris, Seuil, 2005.