

Carmelo Bene

Théâtre

*Traduit de l'italien
par Jean-Paul Manganaro*



Théâtre

DU MÊME AUTEUR

NOTRE DAME DES TURCS suivi de AUTOGRAPHIE D'UN
PORTRAIT (Œuvres complètes I), P.O.L, 2003

Carmelo Bene

Théâtre

Œuvres complètes II

*Traduit de l'italien et préfacé
par Jean-Paul Manganaro*

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Titres originaux :

Proposte per il teatro. Arden of Feversham.

Il rosa e il nero. Riccardo III. Otello.

*Macbeth. Lorenzaccio. La ricerca teatrale nella
rappresentazione di stato. Penthesilea. Hamlet suite.*

© Bompiani 1995

© Dramaturgie Éditions, 1996, pour *Macbeth*

© Éditions de Minuit, 1979,

pour *Richard III* in *Superpositions*

© P.O.L éditeur, 2004, pour la traduction française
des autres textes et la présente édition

ISBN : 2-84682-048-1

www.pol-editeur.fr

Portrait sans corps

« La culture doit être l'air (non pas un air, un aria ou une aire), mais cela n'exclut pas qu'il y ait depuis toujours et pour toujours des asthmatiques et des pêcheurs de perles. On réécrit parce qu'on ne peut pas écrire. Je réécris parce que je ne suis pas Ève et encore moins Adam! N'est-il pas écrit que les derniers seront les premiers? Je réécris surtout parce que je le sens et que je me sens inactuel. Je réécris parce que j'ai honte d'appartenir à mon temps. Quand je saurai m'imiter, je serai mort. »

Carmelo Bene,
L'Oreille qui manque.

Est-ce de la théorie? Est-ce de la philosophie? Ni l'une ni l'autre, probablement, sans pourtant exclure le regard porté sur ce qui les inclut l'une et l'autre. Tout finissait par prendre cette tournure – d'une théorie, d'une philosophie possibles –, ou cette allure, cette identification, en raison d'un ancrage réellement et profondément intellectuel de C.B., et pour des raisons, aussi, qui n'arrêtaient pas

de placer en situation équivoque les théories et les philosophies face au théâtre. C.B. aura d'abord été une puissance et une énergie qui faisait du théâtre avec le théâtre. C'était « l'acteur » – en chair et en os, c'est ainsi qu'il « débute » –, quelqu'un donc d'impliqué dans la « fureur » de « montrer » ; proche de ceux qui, aussi extrêmes que lui, bien que d'une autre manière, Lautréamont, Nietzsche ou Artaud, avaient traversé la vie et la création à partir d'un acte imprécatoire, naissant dans la fureur, s'élargissant dans la violence de l'imprécation, après avoir trouvé et reconnu la langue nécessaire pour l'exprimer. Son imprécation n'était pas « publique » – C.B. n'était pas un orateur –, elle n'était même pas directement « politique ». En cela réside peut-être l'écart immédiat, singulier, avec son contemporain et ami, P. P. Pasolini. L'imprécation travaillait au sein de la matière de sa vie, le théâtre, elle travaillait l'ensemble des matières qu'il s'appropriait, à l'intérieur et à l'extérieur du travail théâtral, à relever et à révéler. Il y avait chez C.B. – c'est parfaitement visible dans tous ses enregistrements – ce côté mystérieux et révélateur du « monstrum », imprécateur, radical, insoumis, enragé contre toute forme de « tolérance », qui se montre en montrant, qui lance son imprécation sur scène. L'imprécation, qui enveloppait son corps et sa geste de scène, sa voix, l'acte et la langue nécessaire au fait de se trouver là, l'émanation directe, sans transcendance, se

jouait – où était jouée – d’abord sur la scène, comme seul témoignage possible de l’histoire du temps de sa création, et donc, en même temps, à sa manière, « politique ». Il n’était là que dans ça : acteur, réfléchissant sur les modalités multiples de ce qu’il finirait pas appeler « l’actorialité » ; la pensée philosophique et théorique autour de son travail ne pouvait être que l’acte de philosophes et de théoriciens – notamment Gilles Deleuze, ou Maurizio Grande, pour n’en citer que deux.

Si l’on regarde son travail d’écriture autour du théâtre, on sent aujourd’hui, dans le livre, l’absence de cette plénitude de la dimension physique, faciale, corporelle, gestuelle, vocale – l’ensemble des dimensions mécaniques et techniques – qui refaisait, redistribuait tout éclatement, reliait dans de nouveaux rapports, dans des perceptions et des agencements nouveaux, la matérialité réelle qu’il constituait à travers ces destructions. L’acteur C.B. se fondait sur une recherche créative, au-delà des théories et des catégories, au-delà des systèmes, des tactiques et des stratégies qu’il ne cessait, pourtant, de réélaborer. Au sein même d’une parole écrite – cette lettre morte – qui crie non pas sa vérité, mais hurle l’évidence et la violence de son rapport à son travail et l’élan terrible que cela implique, resurgit aujourd’hui l’écho d’un grand dessein dont on ne sait pourtant presque plus comment il pour-

rait à nouveau agir, tel qu'il était dans la vision et dans l'écoute, dans l'entendement parcouru par une forte affectivité. On ne sait même plus comment ce projet pourrait fonctionner à l'extérieur de l'emplacement verbal transcrit – une véritable stratégie *de jeu* et *du jeu* presque innée –, ni comment en agencer les pièces, en dehors d'une continuité chronologique. Il n'y a pas, en somme, de véritable méthode, et encore moins un mode d'emploi. Il y a des idées complexes qui, progressivement, se sont transformées en des modalités opérationnelles et tactiques pour avancer dans la recherche, dans la recherche d'un but qui était, malgré l'opulence apparente du discours, la négation des structures textuelles, la négation des significations et du sens, portée jusqu'au silence de la scène et des actes, jusqu'à ne formuler que l'essentialité chirurgicale de l'espace vocal et des gestes. Partir de l'acteur – la première nécessité de tout acte théâtral – pour aboutir non pas à sa négation, mais à son exaltation poétique de créateur d'œuvre, d'*opera*.

Cette puissance à l'œuvre est déjà clairement énoncée dès le premier texte présenté ici, *Hamlet*, et jusqu'au dernier, *Hamlet suite*. Dans le premier, privé de consistance proprement textuelle, il n'y a que des consignes d'intention – ou de distraction –, des codages et des décodages constitutifs, des zones d'exclusion, d'où surgit la possibilité critique de la

« double fiction » du théâtre et de l'acteur : quel corps, quelle corporalité les réunit ou les dissocie. Des consignes non de réécriture, mais de « désécriture », en amont de toute situation préalable à une mise en scène : de *Hamlet*, il ne reste plus, pour C.B., que l'*Avertissement* écrit qu'il en donne. La suite vient d'elle-même, presque sans qu'on le veuille. Seul l'acteur a droit à la mise en acte de ses réflexions, au savoir de ce qu'il fait, comment, pourquoi, excluant d'entrée de jeu tout ce qui semble insupportable dans la reprise d'un « grand classique » comme Shakespeare, par exemple. Et cela, jusqu'à refuser au lecteur, précisément, la reconnaissance et la consommation de la « réduction », de l'« adaptation », de tout ce qui semble pouvoir entretenir une quelconque connivence de « communication » avec un public qui ne cesse d'interférer dans l'équivoque théâtrale et dans l'équivoque culturelle qui le gère, à travers des médiations tout aussi équivoques. C'est dans cette exclusion d'un « partage » possible que le travail de C.B., dans son imprécation, dans son insoumission à tout esprit systématique, devient un « acte politique », une résistance avant la lettre, commencée dès 1958.

Dans *Hamlet suite*, après le rappel des mises en garde précédentes, n'apparaît plus que la pure relation d'amour avec un texte poétique – celui de Laforgue – que C.B. ne lit ou ne dit pas dans l'ordre intrinsèque de l'œuvre publiée, mais dans la saisie

des étapes et des fragments dont l'amour lui-même est fait, dans les brisures qui restent quand l'unité de la vie s'est désorganisée en un corps sans contours ni limites, quand dans l'acte d'amour il n'y a plus rien à perdre, sauf soi-même. C'est le travail de l'acteur : C.B. y aboutit comme à une reddition désarmée, avec une armure que la voix, sa voix, a déjà cassée et brisée, entourée des silences qu'imposent la houle et le flux des nostalgies jamais vécues, simplement parce qu'elles sont invivables. Par le corps et la voix, le passé de la ligne shakespearienne s'est distendu en plongeant dans son avenir-Laforgue, en effleurant à peine un présent *de* et *du* théâtre. Peut-être, au-dessus des lignes, perçoit-on l'accord musical d'un renvoi néoromantique ou pro-cadent; mais cela a lieu hors de toute complaisance, dans l'humour des auto-éclatements constants, dans l'effacement, dans le tarissement d'un simple écho poétique.

Puis *Penthésilée* ou *Achilléide*, qui est de la même trempe, autour d'un thème complexe : le double redoublé en chacun des personnages qui n'en font qu'un seul, accouplé l'un à l'autre dans la mort. Autour de ce possible double redoublé de nous tous, du masculin-féminin dont personne ne sait rien dire, sauf les poètes, avec des mots qui ne sont plus de l'ordre de la signification mais de la sensation, dans l'acte pur « sans action », C.B. rassemble Stace, Homère, Kleist. Ils ne sont pas là en

qualité de bonnes ou de mauvaises fées, mais comme les témoins sévères d'un mystère qui, une fois accompli dans leur œuvre, doit « revenir » sur scène, sous les dépouilles de pensées qui, actives, furent sans doute les leurs, et qui n'appartiennent désormais qu'à un monde sans souvenir, dans un espace ardent et secret en chacun de nous. Les pensées et les mots deviennent ainsi des lignes de force qui vibrent d'en dessous, dans une totalité funèbre de blancs et de silences : de l'ancienne souplesse, de l'ancienne vie, il ne reste plus que ce talc poussiéreux qui en dit pourtant la rage. Seule demeure alors la poésie incarnée dans ce décharnement.

* * *

À chaque étape de ces expérimentations, le corps, la voix, le geste, la face et les machines désorganisent et désorientent structures et codes. L'expérience est tirée directement de l'histoire du théâtre : plus encore, de l'histoire de ses mensonges. L'ensemble problématique s'impose avec une double question, celle de la « fiction » constamment vécue comme une réalité du possible. Puis celle du « corps », du corps de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, acteurs ou spectateurs, s'habillent – habitent leur moi – de cette version factice de la réalité et finissent par « croire » en quelque chose qui n'est plus qu'une liturgie léthargique et rituelle, sans foi.

Est-ce que, vraiment, le théâtre peut encore être, une fois de plus, un texte? Peut-il encore n'être que cela? Et l'acteur, peut-il vraiment être celui qui interprète – dans cette mimique proche d'une prêtrise séminariste – ce *corpus* textuel dont il se fait corps, invariablement élevé sur l'autel de la scène, victime même lorsqu'il exulte et s'exalte, et qui sert à modeler et à organiser en *unité unique* la multiplicité des corps dont nous sommes confusément travaillés?

Voilà les questions de départ, que nous trouvons aussitôt posées dans les histoires de vrai et de faux qu'illustre – plus encore que l'action et le mouvement, plus encore que le découpage de plans, d'espace et de temps – l'ensemble des suppositions formulées à travers des considérations sur les tableaux et la peinture dans quelques pièces, dans quelques films. *Arden of Feversham* et *Le Rose et le Noir* reposent tous deux sur ce paroxysme du corps autour de son paraître, de son apparaître – c'est le propre du théâtre –, et de ses actes, suivant un débat très personnel de C.B., noué autour d'une ré-expérimentation du « baroque » – sur lequel il s'est longtemps interrogé¹ et d'où il parvient à dégager des moments

1. Cf. à ce propos, « Carmelo Bene, Il circuito barocco », textes rassemblés par M. Grande, in *Bianco e Nero*, n° 16, Rome, novembre - décembre 1973 ; ainsi que C. Bene, *L'orecchio mancante*, Milan, Feltrinelli, 1970, partiellement repris in *Opere complete*, Milan, Bompiani, 1995, p. 227 et s.

de grande tension lyrique, dans le fait de saisir le théâtre au moment même où il nous quitte.

Que tout « jeu » soit fait d'avance est exprimé par l'une des phrases finales dans *Arden of Feversham* : « Leur histoire est accrochée aux murs. » Formellement, ce débat s'achève par la terrible réalisation de *Lorenzaccio* où la scène se brise en trois lignes ou bandes parallèles et pyramidales : au premier plan, le plan du bas, le plan des actions, l'Histoire – aveugle, sourde et muette –, agit dans l'inconséquence de ses actes comme une lourde machine de guerre, toujours en décalage avec n'importe quel présent. Au deuxième plan, superposé au premier, se déroule, dans un silence total, le présent du protagoniste *Lorenzaccio* – utilisé comme un adjectif, un disqualifiant –, auquel cette Histoire vole son histoire, le laissant dans la marge infréquentable des actes sans accomplissement possible, sans autre durée que celle, décalée, d'une perte « sans reste » qui le relègue dans l'utopie. Au troisième plan, enfin, celui qui surplombe l'ensemble, la reconstitution très officielle que la peinture fait de l'histoire, ne laissant passer dans sa brillante vitrine qu'une Histoire qui se pose en *majeur*, excluant tout *mineur*. Ainsi C.B. rassemble-t-il, en les déroulant sur la même scène, la peinture de Bronzino, le dépoussiérage d'une vieille histoire de Musset sollicité par George Sand, et l'histoire très officielle de Benedetto Varchi, pour montrer les

malentendus et les équivoques qui, d'une œuvre à l'autre, ne créent qu'une vérité d'apprêt et d'apparat, une vérité de mensonges, prête, dès lors, à entrer dans le Grand Théâtre de l'Histoire. Ainsi toute histoire est-elle déjà accrochée aux murs¹.

C'est une très grande ligne de travail où la réflexion scénique explique que le théâtre est, fondamentalement, tel qu'on risque de le « mettre en scène », un miroir aux alouettes. Plus ou moins directement, les travaux de C.B. saisissent le vacarme composite qui renvoie aux miroitements et aux reflets de la perception des œuvres et de l'interprétation, sans formuler de mépris à leur égard, mais en cherchant à voir comment, au plan des intensités des propositions et en « ôtant de scène », il serait possible d'aboutir à une théâtralité radicalement critique. Historiquement, ce discours s'est vite inscrit dans une polémique visant inlassablement les politiques culturelles des quarante ans que le théâtre et la théâtralité de C.B. ont traversés, ainsi que les témoins qui, d'une manière ou d'une autre, ont tiré profit de cet état des choses – dont C.B. eut à dire, à plusieurs reprises, qu'il s'agissait des choses de

1. L'histoire de *Lorenzaccio* en tant qu'œuvre théâtrale est de toute façon une histoire étrange, ce qui explique en partie, extérieurement, l'intérêt de C.B. pour ce texte, tant il semble être né sous la protection du « féminin ».

l'État. En premier lieu, à côté de l'État, le plus visé était le plus en vue des metteurs en scène de l'époque, Giorgio Strehler, avec sa visitation modernisante des classiques, et le classicisme formel dans lequel il enfermait son « héritage » brechtien ; ou encore Franco Zeffirelli et les clans issus des déformations viscontiennes ; mais aussi Vittorio Gassman et ses tentatives de mise en scène après une élaboration populiste de l'*Adelchi* de Manzoni, à la fin des années cinquante, œuvre que C.B. reprendra à sa manière dans les années quatre-vingt¹.

1. Rappelons à ce sujet un jugement de Pasolini : « Le théâtre italien, dans ce contexte (où le caractère officiel est la protestation), se situe culturellement au niveau le plus bas. Le vieux théâtre traditionnel est de plus en plus rebutant. Quant au nouveau – qui n'est rien d'autre que le long pourrissement du modèle du Living Theater (à l'exclusion de Carmelo Bene, indépendant et original) –, il a réussi à devenir aussi rebutant que le théâtre traditionnel. C'est la lie de la néo-avant-garde et de 1968. Oui, nous en sommes encore là : sans oublier le retour de la restauration rampante. Le conformisme de gauche. Quant à l'ex-républicard Dario Fo, on ne peut rien imaginer de plus affreux que ses écrits. Peu m'importe son caractère audiovisuel et ses mille spectateurs (fussent-ils en chair et en os). Tout le reste, Strehler, Ronconi, Visconti, n'est que pure gestualité, matériau pour magazines. Dans un tel contexte, il est naturel que mon théâtre ne soit même pas perçu. Ce qui (je le confesse) me remplit d'indignation impuissante. » P.P. Pasolini, préface à *Bête de Style*, p. 465-466. Trad. A. Spinette, in P.P. Pasolini, *Théâtre*, Paris, Babel, 1990.

La polémique, vive et retentissante dans la série d'écrits qu'inaugurait l'*Autographie d'un portrait*, se poursuit, pour ce qui est de ce volume, dans les *Propositions pour le théâtre* jusqu'à *La Recherche théâtrale dans la représentation d'État*. Ces interventions sont cependant bien plus importantes en nombre et en qualité et même débordent les interrogations spécifiques autour du simple fait théâtral, comme le montrent des inédits en France, tels la *Lettre ouverte au PCI, Vouloir et pouvoir*, l'ensemble des textes qui constituent *La Voix de Narcisse* ou *Je suis apparu à la Madone*¹. Et une vaste part polémique est reprise dans les traitements particuliers de presque toutes les œuvres, à l'intérieur des didascalies de mise en scène, qui ne sont, la plupart du temps, que des commentaires d'intention, noués autour d'un réseau complexe de psychismes en acte mêlant la vie et la scène – ou la scène de la vie – en un seul geste indissociable, dans un jeu constant d'insoumission et de détournement.

★ ★ ★

Le cas le plus typique est celui des élaborations à partir de Shakespeare. Nous ne revien-

1. La plupart de ces textes feront l'objet d'une traduction dans le vol. III des *Œuvres complètes*.

Achévé d'imprimer en septembre 2004
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1873
N° d'imprimeur : 04XXXX
Dépôt légal : octobre 2004

Imprimé en France



Carmelo Bene Théâtre

Cette édition électronique du livre
Théâtre de CARMELO BENE
a été réalisée le 12 janvier 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en septembre 2004
par Normandie Roto Impression s.a.s
(ISBN : 9782846820486)
Code Sodis : N45228 - ISBN : 9782818007488
Numéro d'édition : 2831