

Carmelo Bene

Notre-Dame-des-Turcs

suivi de Autographie d'un portrait

Œuvres complètes I

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



Notre-Dame-des-Turcs

Carmelo Bene

Notre-Dame-des-Turcs

roman

suivi de

Autographie d'un portrait

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

P.O.L

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

Titres originaux :
Nostra Signora dei Turchi © Bompiani, 1995
Autografia d'un retrato © Bompiani, 1995

*Ouvrage publié avec le concours du
Centre national du Livre*

© P.O.L éditeur, 2003, pour la traduction française
ISBN : 2-86744-932-4

www.pol-editeur.fr

Homo illudens

« À un moment donné, il décida
que quelqu'un l'appelait en bas,
dans la cour. Il descendit sous la
pluie. C'était elle. »

Carmelo Bene,
Notre-Dame-des-Turcs

Sur l'eau, dans les airs et la lumière, dans les yeux, le château flotte : un effet de réverbération le voile et le dévoile au regard, le fait trembler dans des liquidités où le cinéma ne fait, parfois, que mimer des états de peinture, pour transcrire, ou décrire, des états de pensée, des états d'âme, plus que des effets de réel. C'est une des conditions nécessaires de tout ce qui s'engage dans la création poétique : attribuer aux éléments des données qui faussent les perspectives, qui les font trembler, les déplacent, les déséquilibrent, leur ôtent tout ancrage dans l'organisation des certitudes, les déportent vers des zones où l'on ne pensait pas pouvoir les retrouver, en attente d'ancrages diffé-

rents, différemment situés. Entre le dernier texte de C.B., l'*Autographie*, qui complète ce volume, et le premier qu'il ait écrit, *Notre-Dame-des-Turcs*, l'événement commun et singulier est – du début de l'écriture, donc, jusqu'à sa fin – cette force, toujours à l'œuvre, qui déplace, détourne et chambarde.

Les épisodes nombreux qui relatent la béatification et l'hagiographie de C.B. montrent, au-delà de sa précocité dans le fait théâtral, une forme extrême d'aristocratie confinante avec un certain dandysme, ainsi que le culte provisoirement immanent de cette forme particulière de l'extrémisme qui se constitue en aristocratie d'artiste, et qui efface les formes de toute mondanité – au sens le plus large – qu'elle ne décide ou ne crée pas, ces deux opérations, décision et création, allant ensemble. Ce qui, aujourd'hui, peut être inscrit dans la réflexion, c'est d'abord la parure particulière de l'apparence, plus que celle du réel : ce dernier – ou sa déformation quotidienne en réalité – n'a jamais intéressé C.B. Il ne peut ou ne sait, puis ne veut rien en faire : ni dans sa vie « privée », ni, encore moins, dans l'élaboration précise et rapide d'une œuvre qui va vite fonctionner comme une machine de guerre. C'est dire si le véritable sujet de C.B. n'est pas tant la position de l'homme dans le monde, son ontologie, son affectation dans les champs disponibles de la pensée, que les conditions mêmes de sa possibilité matérielle et

de la posture qui lui incombe, donc de sa mise en scène : le mode ou les modes de vie et leur expression ne sont alors qu'une « illusion » dont le corps est la situation et le lieu – le temps et l'espace, si l'on préfère – : le corps, saisi sous sa forme de lieu affectif et mental, dans une démonstration dont le support ne peut être que la scène.

Celle-ci seule est alors irréductible, y compris les chemins pour y parvenir, le reste étant ou devenant « le reste », c'est-à-dire la banalité de toute biographie. L'écriture, la poésie, n'importe quelle autre forme ne semblent plus que des fonctions subalternes, nécessairement pliées à cet envahissement total de la scène, et du théâtre, dans le but d'en faire ressortir la fonction majeure – parce que la plus illusoire et insaisissable –, c'est-à-dire l'acteur. Ce propos est présent aussi bien dans l'*Autographie* que dans *Notre-Dame-des-Turcs* : sur le ton d'une série d'injonctions qui n'envisagent aucunement d'être contredites et où l'on entend l'écho de mots que l'on connaît, un écho d'Artaud, l'*Autographie* se déploie comme l'achèvement d'un programme où l'extrême porté jusqu'au bout – trop souvent pris pour de l'arrogance – trouve ses conclusions dans l'intransigeance qui aura été la conduite de la vie et de l'œuvre. L'*Autographie* ne trace pas un historique de ses lieux, même si, à force d'être dit et rivé, on peut y suivre un parcours d'où surgissent des étapes privilégiées : l'ensemble

technique dépsychologisé, *Hamlet*, Shakespeare, Laforgue, *Lorenzaccio*, *Pinocchio*, la *phonè*, la machine actoriale. On saisit bien que ce ne sont pas des pièces théâtrales, ni des auteurs, ni des situations, mais plus puissamment des états de logistique, des contre-offensives lancées à l'adresse des déterminations d'une « officialité publique » qui n'a jamais arrêté de se féliciter d'elle-même : et c'est cette complaisance de l'autofélicitation qui, quoiqu'on en pense, a manqué à C.B.

La question devient, dès lors, autre : de quelle scène s'agit-il, de quel théâtre ? Il est significatif que, dès qu'il arrive, C.B. quitte le lieu dans lequel il se trouve, que ce soit le Conservatoire, ou le refus souvent réalisé d'aller en scène, ou encore le rebondissement du fait purement théâtral vers des formes du concert vocal ou de la récitation poétique, marquant ainsi son indisponibilité et son intransigeance à l'égard de ce qui ne lui semble pas convenir pour ce qu'il désigne, lui, avec les mots de théâtre, de scène, d'acteur. Le fait est que C.B. arrive au théâtre, en 1958, avec une idée forte de ce qu'il ne veut pas : il ne veut pas d'un théâtre qui n'a cessé de se complaire dans ses apprêts provinciaux, qui répète à l'infini une leçon classico-pirandellienne désormais usée, redite, qui plus est, par un artisanat uniquement capable de se situer dans la sphère des compromissions – artistiques et créatives, mais aussi idéologiques et politiques – ; il ne

veut pas non plus d'un théâtre qui commence, à cette époque, à se placer dans la puissance de la persuasion médiatique et dans des sphères de partage du pouvoir culturel : et le texte sur *La Recherche théâtrale dans la représentation d'État*, élaboré à Venise en 1989, en est l'acte de dénonciation conclusif. C.B. arrive au théâtre par la vie et non par le théâtre, et il lui faut élaguer ce dernier des fausses vérités dont on l'accable, en lui redonnant une aura et un élan héroïque dont les détenteurs furent, en Italie, une lignée de très peu d'acteurs.

C.B., enfin, repense le théâtre comme une globalité, réinterprétant d'anciennes modalités exprimées sur ce même terrain : c'est un mode de réflexion, peut-être déjà une philosophie du théâtre, qui n'a plus rien à voir avec les philosophies qui se sont succédé dans la dispute théâtrale, sans pourtant jamais en fouler les planches ; concentrer une somme vitale qui fait de l'« acteur » le « génie » essentiel, l'« artifex » de toute effectuation : metteur en scène, décorateur et technicien, donneur de sons et de lumières, l'acteur doit être, en même temps, tel un nouvel Héliogabale, son propre demiurge et sa propre ruine, son passé et son devenir.

★

Élaguer donc, et dévaster, faire le vide. Dans *Notre-Dame-des-Turcs* – un roman, une pièce de

théâtre et un film, une œuvre qui a donc expérimenté tous les supports expressifs –, on perçoit que la construction d'un illusoire deux-pièces, une chambre et une antichambre, mime humoristiquement la scène d'un théâtre dont les coulisses seraient la rue, et passe inexorablement par sa déconstruction, par sa mise en ruine, sans pour autant proposer d'autre issue que celle du récit lui-même, que l'évidence de l'inépuisable catastrophe offerte comme modèle de l'illusion. Le château et l'eau, les plantes et les animaux, les moines, les madones et les femmes, les êtres vivants et les morts, les vivants-morts et les morts-vivants qui affolent le récit sont autant de projections qui ne servent, outre celui de leur propre narration, qu'un seul projet : doubler la fiction par la fiction de la fiction. Un mouvement continu surgit des décombres de corps et d'esprits, un mouvement multiple, vertical, horizontal, diagonal, qui veut à tout prix questionner et effacer les données d'une réalité trop plate – celle d'un moi qui n'arrêterait de se dire dans ses défaites – pour qu'elle puisse servir de modèle à une mise en scène. L'action et le récit, frappés alors d'inexpression et d'inanité, mettent en scène l'impossible comme mouvement qui creuse et module l'espace de son vide et de sa vacuité.

C'est la structure de l'extrémisme théâtralisé de C.B. qui lui permet d'échapper aux phénomènes qui relèguent dans des systèmes de communication

et de transmission. Sa culture théâtrale, élaborée non comme refoulement analytique, ni comme revisitation postmoderniste, mais comme la seule possibilité de création, s'exprime dans ses affirmations toutes en négatif : on ne fait pas de théâtre avec le théâtre, on ne fait pas de cinéma avec le cinéma. Jusqu'à l'expression d'un autobiographisme déconcertant : on ne fait pas de vie avec la vie. Et pourtant, ce qui est décrit, c'est l'acte théâtral, déterminé dans son impuissance en tant que volition, la répétition de ce rien qui le constitue : geste, parole, aptitude. Cette culture de la théâtralisation, en même temps que sa part purement illusoire, ressort avec précision d'*Hermitage*, son premier moyen métrage, ou de *Notre-Dame-des-Turcs*, avec une posture déterminée sans autre médiation que le corps de l'acteur, le corps actorial, qui investit le corps de l'œuvre, l'ancien *corpus*. C.B. se retrouve seul dans ce travail sur l'œuvre corporelle : sa filmographie, avec *Hermitage*, *Notre-Dame-des-Turcs*, mais aussi *Don Giovanni*, de même que l'ensemble de son expérience théâtrale, place le corps debout, face à sa propre matière, une matière faussement extasiée ou exaltée.

Ce sont des œuvres qui, sous l'apparence de l'intimisme le plus troublant – ce que C.B. appelle « le privé » –, nient tous les états et toutes les stratifications de l'intériorité affective et mentale du corps, qui l'éventrent avec une cruauté sans précédent,

même si elle a pu être supposée et théorisée dans des relations violemment biographiques, comme l'a été l'expérience d'Artaud ou, déjà, celle de Lautréamont. Un intimisme qui met en scène la passion comme illusion motrice des volontés possibles et imaginaires du corps, une effectuation et une dés-effectuation qui semblent être l'épicentre de toute sa mécanique de création, du roman au cinéma, au théâtre. Dans *Hermitage*, comme dans *Notre-Dame-des-Turcs*, l'accent est placé, parallèlement au corps, sur ce qu'on peut appeler le « roman de la chose », sur le dérivé qu'en constituent les lettres, lettres et roman qui sont matériellement, à partir du XIX^e siècle, de Goethe jusqu'à Thomas Mann, le corps nécessaire et besogneux de la création.

Le corps, sacralisé par une tradition complexe et souvent contradictoire, est donc systématiquement travaillé, désorganisé, dévasté. Dans *Hermitage*, cela commence avec les chaussures qu'on échange au début du film, se poursuit dans les lits défaits et refaits mais de telle façon qu'ils sont humoristiquement encore plus défaits qu'avant; dans les masses de coussins où le corps cherche, sans le trouver, un arrangement jamais adéquat avec la finalité qu'il se propose d'obtenir. Les choses sont ainsi convoquées pour assister à la ruine méticuleuse et méthodique du sujet, témoins muets d'une histoire du monde qui est celle-là même du corps qui la centralise, la concentre, et

qui, pour l'exprimer, la disperse. Quant au corps, il a en mémoire une expérience théâtrale complexe où l'écho essentiel est tiré de la mise en scène de *Le Rose et le Noir*, d'après *Le Moine* de Lewis : les visages brillants d'étranges perles colorées qui les écaillaient en leur conférant quelque chose d'animalier perdent, dans *Hermitage* ou dans *Salomé*, toute métaphorisation à travers l'énoncé direct d'un visage perlé de gale, d'un cancer du derme, d'une peste qui le dépouille progressivement de la peau et lui confère la blancheur sombre d'une figure de mort ou de ce qui est inexorablement passé : le temps stratifié et illimité de toutes les cultures. À cette configuration correspond aussi la série complexe de gestes qui servent à exprimer l'impossibilité du corps à vouloir, à pouvoir : les obstacles – les *empêchements*, pour reprendre le terme de Gilles Deleuze – qui distraient et déroutent, qui finissent par déplacer ailleurs l'impossible, cet ailleurs étant sans lieu, sans espace. Aussi le corps roule en pivotant sur lui-même, s'accroupit au lieu de s'asseoir, enfile des pantalons sur un essuie-mains qui rend impossible tout habillage, ce qui implique alors de se déshabiller de nouveau, mais à présent en tant que geste de spoliation, dans une lutte pathétique avec une formulation de l'impossible comme acte pur.

À ces mécanismes de la matière correspond un plan ultérieur des expressions mentales, confirmées

dans le fait de se regarder constamment dans un miroir – qui ne doit pas être évalué selon les règles d’une modulation narcissique et encore moins d’un stade du miroir. C’est simplement le corps à l’essai qui ne cesse de regarder dans son propre reflet la valeur du possible ; un acte, donc, purement mental où la vision est engloutie par l’enfoncement illusoire dans son propre faux « en image », mettant en évidence l’impropriété et l’inadéquation de toute réflexion qui tenterait de se penser un destin, de s’engager dans quelques destinations qui ne seraient pas, au terme du parcours, autres qu’un énième piège mental. L’attente du temps réel s’est transformée en un temps « d’opéra » et en un temps « d’œuvre », comme l’indique la colonne sonore ou les citations qui dans *Notre-Dame-des-Turcs* renvoient à l’opéra : un temps toujours blême, un présent flétri de passé, hors de l’action de toute actualité autre que la sienne, immergée dans le jeu de ce qu’elle surdit et trahit. Un temps qui est celui-là même du théâtre, du cinéma et de l’opéra : un temps feint, ou un temps de fictions, un temps d’illusion.

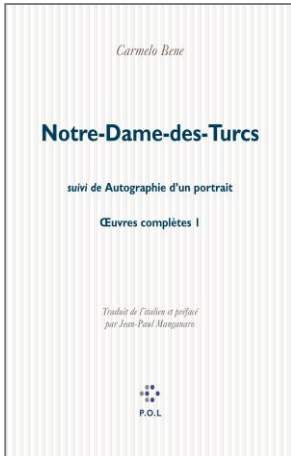
L’image du corps est dévastée précisément par sa propre histoire : son corps d’homme se transfère de sa propre scène à cette autre qui semble ne pas lui appartenir, celle du féminin, et passe par la sphère de l’hermaphrodisme qui conflue perceptiblement dans le corps d’une homosexualité où le masculin s’adresse à lui-même. L’ensemble de ces

corporalités différentes est mis en dérision par les sudations où il est plongé comme dans autant de fièvres du corps et de l'être, rendu impuissant. Il s'en dégage le signe d'une lascivité morbide, profane et athée, qui tente cependant de prier, et qui laisse surgir l'évocation-destruction des mythes qui l'ont construite. Les allusions culturelles sont nombreuses, depuis celle, explicite, au corps néronien, à celle, plus fuyante mais insistante, d'un Héliogabale artaudien ou arbasinien, d'un Héliogabale auto-démembré, découpé et rapiécé dans les cloaques. Des allusions qui reprennent les photos de von Gloeden, avec la même charge voyeuriste, écartée ensuite comme empêchement à venir et surtout comme inefficacité du regard voyeur qui se regarde, ou se contemple lui-même, dans une forme simulée de l'autre comme objet. L'opéra du passé – sous les différentes espèces de corps, concept, image, son – est écouté en cachette et il en résulte le fait de boire en se bavant dessus pour le corps, de réfléchir pour ne pas penser et donc de larmoyer sur soi pour le concept, de se regarder pour ne pas se voir ou de se voir dans un agrandissement qui confine avec une représentation d'avorton pour l'image, et enfin une cacophonie mélodique comme instrumentation du son.

★

Les mêmes modalités se retrouvent dans *Notre-Dame-des-Turcs*, où la mise en difficulté du corps frôle des tentatives et des démonstrations plus périlleuses encore, depuis le fait d'être lié et empêché devant les flammes, jusqu'à la chasse menée contre soi-même – tirer sur le « moi », sur le « soi » sous les différentes apparences d'une réalité entièrement jouée sur la faible crédibilité des fictions. Le corps – méthodique et méticuleux – organise encore une fois son propre désastre. Il multiplie les obstacles contre lesquels s'écraser, il se jette du balcon – avec la glose doublement humoristique qui souligne le geste et sa vanité : si, d'un côté, il cherche à ne pas être vu, de l'autre, il commente : « Ce n'était pas la première fois qu'il se jetait par la fenêtre. » Il apparaît ensuite blessé, sparadrapé et bandé. Le réseau inextricable des bandages comme instrument d'une signification inadéquate est d'ailleurs soumis à un traitement particulier dans lequel il finit par occuper le champ visuel avec un ton humoristiquement triomphant. Là aussi apparaît le visage, d'abord tuméfié par les chutes, par les scissions, puis plâtré de blanc, dans l'appel à un mourir constant. La scène du corps dévasté est conduite jusqu'au paroxysme de ses dictions, sans fragmentations métaphoriques; le corps s'investit directement, d'abord dans la totalité des crânes, puis dans un seul châssis-cercueil où il laisse percer l'apparente illusion de la vie.

Achévé d'imprimer en avril 2003
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1812
N° d'imprimeur : 031255
Dépôt légal : mai 2003
Imprimé en France



Carmelo Bene Notre-Dame-des-Turcs

Cette édition électronique du livre
Notre-Dame-des-Turcs de CARMELO BENE
a été réalisée le 19 juillet 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en avril 2003
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782867449321 - Numéro d'édition : 2714).
Code Sodis : N45330 - ISBN : 9782818008485
Numéro d'édition : 230336.