

D'Après Carmelo Bene D'ACB

Ce dossier poursuit la réflexion entamée dans le cadre du colloque international *D'Après Carmelo Bene*¹, où l'on s'est penché sur quelques aspects majeurs de la recherche de cette figure incontournable du théâtre du XX^e siècle. Le titre, conçu par Piergiorgio Giacchè lors de cet événement et que nous reprenons, voudrait inscrire la réflexion dans un questionnement sur l'*advenir* des études « carmélitaines », dans la



tentative de faire de l'œuvre de Bene un point de repère et d'inspiration pour une théorie et une pratique du théâtre, dans une perspective d'étude opératoire, et non de célébration – même si la tentation de l'apologie reste encore forte, tant cet « homme-théâtre », à coups de scandales, d'aphorismes et d'apparitions fulgurantes, a fait de lui-même une œuvre d'art. D'autre part, l'intitulé *D'Après Carmelo Bene* veut mettre en exergue

1. Le colloque a été organisé par Christian Biet, Cristina De Simone, Bruna Filippi et Piergiorgio Giacchè, et il s'est déroulé le 8, 9 et 12 Janvier 2013 à Paris, à l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), au CNSAD (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique), et au Cinéma Panthéon. Le colloque avait réuni des chercheurs en études théâtrales, musicales, cinématographiques et littéraires, des penseurs-témoins ayant côtoyé Bene, ainsi que les collaborateurs artistiques, parmi lesquels on comptait l'administrateur Matteo Bavera, le scénographe Tiziano Fario, le technicien du son Andrea Macchia, le directeur de la photographie Mario Masini, la comédienne Silvia Pasello, le technicien lumière Davide Ronchieri, et l'assistante à la mise en scène et à l'édition et secrétaire générale (2002-2005) de la Fondation *L'Immemoriale di Carmelo Bene* Luisa Viglietti. Lors du colloque, ce questionnement s'est prolongé sur le plateau, avec un hommage musical de Silvia Pasello et Ares Tivolazzi d'après des poèmes de Thérèse d'Avila, et un spectacle issu de l'« Atelier Carmelo Bene » de Georges Lavaudant avec les élèves en Mise en Scène et Dramaturgie de l'Université de Paris Ouest Nanterre et les élèves comédiens du CNSAD. Nous tenons à remercier l'ensemble des participants.



Lectura *Dantis*, Bologne, Palazzo dello Sport,
1^{er} mars 1982. © Luigi P.F. Dati

la posture de Bene face aux œuvres qu'il « enlève » de la scène. Car Bene est cet *acteur-poète* qui, en exhibant l'énonciation, en mettant au centre son travail de dés-écriture scénique et vocale, conçoit la mise en scène en tant qu'essai critique et variation. Plus particulièrement, à partir déjà de ses « Propositions pour le théâtre »², publiées en 1964 en clôture de sa pièce d'après *Pinocchio*³ de Collodi, Bene revendique le fait que l'acteur est toujours l'auteur des textes qu'il profère, vu qu'autrement, comme il l'a affirmé à plusieurs reprises, ils ne *sonnent* pas, et donc ils ne *sont* pas.

Les contributions qui composent ce volume, mises côte à côte, entrent parfois en débat, notamment sur la

question du rapport au sens de ce théâtre de l'« irréprésentable » et sur l'interprétation de ses enjeux. Sans vouloir trancher à la faveur de cette note introductive, on se limitera à signaler, en ce qui concerne la réception, que Bene passe son temps à citer, « minorer », célébrer, confronter des textes « majeurs » devant un public composé souvent d'abonnés, d'habitues du théâtre, d'ennemis ou d'amoureux de son travail, en tout cas de connaisseurs du répertoire théâtral, musical et poétique⁴. Cela vaut aussi pour ses « spectacles-concerts », dont le plus bel exemple est à nos yeux sa performance sur la Torre degli Asinelli à Bologne en 1981, devant la ville entière : non seulement Bene y lit la *Divine Comédie*, dont des passages entiers sont connus

2. Carmelo BENE, « Propositions pour le théâtre », in *Œuvres complètes II*, traduction et préface par Jean-Paul MANGANARO, Paris, POL, 2004.

3. C'est ainsi que le sigle *D'ACB* est un hommage au refus de l'abécédaire de la part de tout Pinocchio qui se respecte.

4. Il serait fondamental de prendre en compte les cadres multiples des interventions de Bene : théâtres-caves dans les quartiers populaires de Rome – fréquentés en bonne partie par un public bourgeois qui venait voir l'attraction du moment –, théâtres subventionnés, opéras, salles de concert, places publiques, mais aussi cinéma, radio et télévision.

par cœur des enfants de l'école primaire jusqu'aux années 1970, mais il en choisit les moments les plus célèbres. Ainsi, son travail de sous-traction, son travail sur l'oubli, pratiqué à travers une parole conçue en tant qu'acte irréductiblement immédiat, s'inscrivent sur un fond saturé de références et de mémoire.

Le théâtre de l'acteur Bene est, d'abord (ce qui ne veut pas dire exclusivement), une prise de position contre le théâtre de mise en scène qui, en Italie, s'est institué au cours du XX^e siècle et dont la domination a été couronnée par la fondation du premier *Teatro Stabile* en 1947 par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, le *Piccolo Teatro* de Milan⁵. Or, le théâtre de mise en scène s'établit aux dépens de et contre la figure, très forte en Italie, du grand acteur, de l'acteur-vedette créateur et improvisateur du spectacle, et au profit du texte, vu comme le noyau artistique qu'il faut servir au mieux – *via* l'intervention du metteur en scène – et qui permet une meilleure reproductibilité de l'œuvre. L'histoire du théâtre italien du XX^e siècle se joue sur cette opposition forte entre l'acteur et l'auteur, et l'on comprend mieux l'exigence de Bene d'en restaurer l'unité fondamentale contre l'impérialisme de la mise en scène, en affirmant que l'acteur *est* auteur. En ce sens, le théâtre de Bene se relie, entre autres, à la tradition italienne de ce que l'on a appelé le « théâtre du grotesque », né au croisement du théâtre de prose et de variétés, et dont l'une des cibles principales est le théâtre bourgeois. Ettore Petrolini (1884-1936) qui, dans sa comédie *Fortunello*, se déclare comme le plus crétin des hommes, acteur et auteur de ses spectacles, créateur de « masques » parodiques à la limite du marionnettique, mélangeant chant et parole, en est la figure phare. C'est ainsi qu'à côté des chanteurs d'opéra, Petrolini – qui a laissé entre autres deux films⁶ et des disques sur lesquels il a enregistré certains de



5. Pour une introduction à la recherche de Carmelo Bene du point de vue du contexte théâtral et culturel italien, nous renvoyons à l'article de Marco CONSOLINI, « Subversion et triomphe du théâtre à l'italienne », in *Marco Bellocchio, Carmelo Bene*, sous la direction de Dominique BAX, avec la collaboration de Cyril BÉGHIN, Bobigny, Magic Cinéma, 2009, p.132-136. Nous tenons par ailleurs à remercier Marco Consolini pour ses relectures attentives et ses conseils précieux.

6. *Melanconie petroliniane* (éd. Finit-Cetra) est le titre du recueil de disques. Les deux films s'intitulent respectivement *Petrolineide* et *Cortile* (1930). Petrolini était admiré entre autres par les Futuristes, et il a été d'ailleurs interprète de certaines de leurs œuvres, dont l'une écrite par lui-même en collaboration avec Francesco Cangiullo, *Radioscopia di un duetto* (1918).

ses numéros les plus célèbres – est l'acteur le plus étudié par Bene, qui déclare à propos de sa première prestation dans le rôle de Caligula en 1959 :

Le mien était un jeu très rythmé, plus en ligne avec le vers qu'avec la prose. [...] J'étudiais déjà à cette époque toutes les voix lyriques, les *recitar cantando* d'opéra [...]. J'étudiais aussi Ettore Petrolini. Je l'étudiais plus que Ruggieri et Zacconi⁷.

De même, l'école buissonnière que Bene pratique, à la fin des années 1950, au Conservatoire national d'art dramatique *Silvio D'Amico* – conservatoire créé en 1936 – qu'il quitte au bout d'un an, a une valeur de révolte factuelle aussi bien que symbolique, puisque le fondateur, Silvio D'Amico (1887-1955), est l'un des principaux critiques qui, à l'époque fasciste et pendant la première après-guerre, s'est battu pour le théâtre de mise en scène, en considérant l'acteur-vedette comme le premier ennemi à abattre et à soumettre, en commençant par remettre en question le type de formation à lui donner.

Contre la primauté de la mise en scène, Bene propose donc l'*acte* de son jeu d'acteur. La déconstruction de l'action par l'acte, qui informe toute l'œuvre de Bene, et que ce dernier définit et met en pratique plus particulièrement dans sa pièce *Lorenzaccio* (1986), vise ainsi à désarticuler le théâtre comme représentation en court-circuitant toute relation de cause et d'effet, et donc toute possibilité de mise en forme de personnages qui, par le biais d'actions, mèneraient une histoire avec un début, un milieu et une fin. Car si l'action a toujours un but, l'acte, au contraire, se pose comme geste sans mémoire et sans projet. C'est donc cet acte et cette capacité d'être au présent que revendique Bene, et que les comédiens du théâtre de mise en scène sont, selon lui, contraints de renier au profit d'une reproductibilité parfaite du jeu obtenue par l'apprentissage par cœur. Opposé à la *ré-citation*, en lutte contre le « par cœur » des comédiens dominés par les metteurs en scène, et en cela fasciné par les oublis des répliques de la part des acteurs de la Compagnia D'Origlia Palmi⁸, Bene prône alors, dans ses « spectacles-concerts », la lecture comme « non-souvenir », et l'acte de l'acteur comme présent absolu.

Plus particulièrement, c'est par l'énonciation – par l'*élaboration progressive du discours*, comme le dirait Kleist – que Bene travaille

7. Carmelo BENE, Giancarlo DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2006, p. 61. Traduction de l'auteur de ces lignes.

8. La Compagnia D'Origlia Palmi était une compagnie familiale créée dans les années 30, spécialisée dans le répertoire sacré, et qui dans les années 60 se trouve marginalisée, et par conséquent obligée de se réfugier dans un petit théâtre dans le quartier populaire de Rome Borgo S. Spirito. Parmi les spectateurs venus pour se moquer du spectacle, on comptait quelques admirateurs, tels que Bene, Paolo Poli, Andrea Zanzotto, Alberto Arbasino. Cfr. Carmelo BENE, Giancarlo DOTTO, *op. cit.*, p. 126, et Piergiorgio GIACCHÈ, *Carmelo Bene, Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007 p. 53.

contre la représentation, et il est à ce propos significatif de rappeler que la découverte qu'il fait de l'*Ulysses* de Joyce, publié dans sa traduction italienne en 1960, représente pour lui « la rencontre littéraire et peut-être aussi non littéraire la plus importante de [sa] vie »⁹. Ce *work in progress* tisse un rapport parodique et labyrinthique aux sources – à l'*Odyssee* notamment –, mélange les genres et les temporalités, et surtout, se fait « machine hache-langage », « fantastique jeu de signifiants¹⁰ », comme le dit Bene, en mettant à l'épreuve les limites de l'écriture avec l'oral, de l'oral avec le musical et, plus généralement, avec le sonore en tant que matière en soi. C'est alors grâce aussi au voyage fait dans cette « œuvre ouverte », où « la pensée n'est jamais décrite, mais immédiate¹¹ », toujours à réinvestir, que Bene va donner une place prépondérante à l'énonciation et à la voix à travers le dispositif du monologue¹² : un monologue qui se soustrait à la représentation et à l'identité univoque, et s'oublie, pour devenir *stream of consciousness*.

La mémoire présente et inactuelle de Bene

Pourtant, Bene est un artiste qui, tout en travaillant pour être dans l'événement, tout en déconstruisant la représentation par l'oubli, a soigné son futur posthume, en laissant une multitude d'œuvres et de traces sonores, audiovisuelles et textuelles, spécifiquement pensées comme telles. Et en érigeant une fondation réunissant ses archives, qu'il a appelée *L'Immemoriale*, il a montré combien il était pour lui important qu'une œuvre perdure parallèlement aux actes éphémères qu'il avait su instituer. Dès lors, *L'Immemoriale* peut apparaître comme un intitulé qui, sous forme d'énigme, interroge chaque chercheur s'apprêtant à travailler sur ces fonds. Comment faire de la recherche historique et philologique un travail critique au présent, non pour *actualiser* une œuvre qui s'est toujours voulue inactuelle, mais pour se tenir au plus près de l'« immédiat », comme le dirait Bene ? Comment, en suivant Bene, se tenir dans un rapport vivant de *réécriture*, toujours à renouveler, au-delà des oppositions entre artiste et chercheur, artiste et critique, oppositions qui ne devraient servir que pour mieux cibler les tâches, les champs d'intervention et de compétence, et non à séparer la création de la réflexion, ni les vivants des morts ?

9. Carmelo BENE, Giancarlo DOTTO, *op. cit.*, p. 113.

10. *Idem*.

11. *Idem*.

12. « Le « monologue » n'est pas un moment comme un autre au théâtre. C'est, au contraire, le spectacle tout entier. Le monologue est le théâtre », écrit Bene dans « La voix de Narcisse », in Carmelo BENE, *Polémiques et inédits, Œuvres complètes III*, Traduction et préface par Jean-Paul MANGANARO, Paris, POL., p. 325.

Cette fondation est à présent difficile d'accès, pour des questions de succession, mais il est aujourd'hui possible, grâce aux failles juridico-anarchiques d'internet – avec *Youtube* notamment –, de visionner une bonne partie des œuvres cinématographiques, radiophoniques, télévisées, discographiques de Bene, ainsi que ses apparitions sur les plateaux de télévision pour les talk-show les plus populaires, formes dérivées et déchues du café-concert que Bene fait à chaque fois exploser dans leur néant spectaculaire (tout en risquant toutes sortes de récupérations). Enfin, outre les matériaux audiovisuels, on peut aisément consulter ses textes, en italien et en français. Réunis par lui-même dans l'*Opera Omnia* éditée en 1995 par la maison d'édition Bompiani, leur traduction française est disponible en français aux éditions P.O.L. grâce au travail de Jean-Paul Manganaro.

Bene nous a donc légué un chantier riche non seulement de propositions et de questionnements, mais aussi, concrètement, de documents qui permettent de prendre la mesure de l'importance de son travail. Ce chantier reste ouvert. Il suppose notamment la mise en valeur des enjeux théoriques et pratiques par l'analyse du contexte historique d'un homme-théâtre dont l'inactualité, si ancrée dans son présent, nous interroge. Ce dossier, en réunissant des approches et des points de vue différents, voire parfois divergents, voudrait être une incitation ultérieure à poursuivre la recherche.

Cristina DE SIMONE

Université Paris Ouest Nanterre La Défense



Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Isabella Russo, Imelde Marani, Alfiero Vincenti.
Nostra Signora dei Turchi, Teatro delle Arti, Roma 1973. © Claudio Abate.