



**HAL**  
open science

## Carmelo Bene n'a pas d'avenir

Eric Vautrin

► **To cite this version:**

Eric Vautrin. Carmelo Bene n'a pas d'avenir. Revue d'Histoire du Théâtre, 2014, D'après Carmelo Bene - Actualités, 3 (263), pp.397-404. hal-01079932

**HAL Id: hal-01079932**

**<https://hal.science/hal-01079932>**

Submitted on 6 Nov 2014

**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.

## Carmelo Bene n'a pas d'avenir

Eric VAUTRIN – Université de Caen Basse-Normandie, Laslar-Unicaen

« Si tu veux étreindre, tu es l'étreinte, quand tu embrasses, la bouche c'est toi. »

Carmelo Bene, *Notre-Dame-des-Turcs*<sup>1</sup>

Invité à l'Université Paris Ouest-Nanterre par Christian Biet à l'occasion d'un hommage à Carmelo Bene à Paris en 2004, le metteur en scène italien Romeo Castellucci fut interrogé sur l'héritage de cette puissante figure de la scène italienne du second XX<sup>e</sup> siècle. Il répondit en racontant brièvement sa rencontre avec ce théâtre au Teatro Bonci de Cesena, sa ville natale d'Emilie Romagne, dans les années 80, qu'il décrivit comme une surprise ou un choc : Carmelo Bene avait détruit toutes les anciennes attaches du théâtre avec ses cadres contraignants traditionnels, historiques, sociaux et institutionnels – *tabula rasa*. Castellucci n'inscrivait pourtant pas son propre théâtre à la suite de celui de C.B., il ne portait pas le poids de l'héritage ; à l'entendre, C.B. avait plutôt ouvert l'espace, vidé la scène, la laissant comme *en puissance*.

Dans un article paru en 2001 sur le *Pinocchio* de C.B., Jean-Paul Manganaro écrivait, à propos du travail sur les textes, la mise en scène et l'acteur, qu'ils étaient « une manière de forcer non seulement le présent du passé ou le présent qui essaie de se mettre en jeu dans ce qu'il est devenu, mais surtout une manière de ruiner les présences du passé ou celles répétées et jouées du devenir<sup>2</sup> ». Ruiner ce que le passé impose au présent et la possibilité d'un devenir

---

<sup>1</sup> Carmelo Bene, *Notre-Dame-des-Turcs* suivi de *Autographie d'un portrait*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L., 2003, p. 89.

<sup>2</sup> Jean-Paul Manganaro, *Pinocchio de Carmelo Bene : le présent multiplié*, in J.-P. Manganaro, G. Passerone, C. Bobas, A. Marino et N. Gailius (dirs.), *Réalités et temps quotidien, matériaux de la culture italienne*

joué par avance par la reconduction de l'existant, c'est sans doute en effet un des programmes du logiciel C.B. Autrement dit, si l'on suit Manganaro, le théâtre de C.B. entretenait un rapport acéré à l'histoire et à l'avenir, en s'organisant contre la possibilité même d'une reproduction, du passé dans le présent comme du présent dans le futur.

Le titre de cette contribution part de ces constats. Car l'héritage – symbolique comme archivistique – de C.B. peut apparaître aujourd'hui aussi brouillé que complexe, ce qui peut également laisser croire qu'en redire l'importance, en dégager la singularité, en réactiver la critique est nécessaire. Mais au moment où l'occasion est donnée de retisser l'histoire de ce théâtre cruel et ravageur et d'envisager sa présence contemporaine, il convient sans doute de dépasser l'établissement des faits et gestes pour interroger ses circonstances et finalement ce que ce théâtre nous apprend, en lui-même, de l'écriture de l'histoire et des présences du passé dans le présent, justement. Les liens entre passé, présent et futur étant, à notre sens, l'un de ses arguments, l'œuvre de C.B. invite sans doute à être considérée comme une de ces persistances singulières qu'elle a elle-même décrites.

Entre l'oubli indifférent et la mythification de ce qui n'a pas d'équivalent, deux formes comparables de l'absence de critique et de transmission, l'œuvre de C.B. semble en effet, parfois, destinée à un avenir contrarié. Cette absence d'héritage évident n'est certainement pas problématique en elle-même si elle est pensée en tant que telle, et elle est sans doute à interroger comme telle plutôt qu'à tenter de la dépasser ou de l'annuler. Et ceci d'autant plus que cette continuité ou continuation peu évidente vaut pour d'autres œuvres fondamentales de ces dernières décennies, qui, comme elle, ont défilé les questions de transmission (ce qui passe d'un être à un autre, d'une génération à une autre) et d'institution (ce qui s'inscrit dans le temps long et l'instruit, au delà de l'actualité), deux notions qui reviennent aujourd'hui violemment et à tout le moins dans le désordre alors que ces mêmes œuvres nous avaient engagés à les reformuler.

Quand Carmelo Bene monte en Caligula sur les planches romaines à la fin des années 50, le théâtre est au début de vastes bouleversements. Une fois n'est pas coutume, simplifions : dans l'après-guerre européen, il y a un théâtre qui rassemble dans la fête et la communion autour de valeurs communes, en France par exemple ce sera Vilar, en Italie, d'une toute autre

---

*contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; repris in Jean-Paul Manganaro, *Confusion de genres*, POL, 2011, p. 484-485.

manière, Eduardo De Filippo ; un théâtre qui divise et cherche le débat, c'est Brecht, qui sera bientôt reformulé par Planchon en France, par Strehler en Italie. Ces théâtres sont allés puiser leurs forces et leurs formes dans une relecture de l'histoire du théâtre et ses traditions, relecture entamée dans les années 20-30 par Copeau et quelques autres. Et il existe un théâtre traditionnel et provincial, fils bâtard du théâtre de boulevard de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès la fin des années 50 s'engagent de profondes remises en question de ces modèles qui sont autant théâtraux qu'idéologiques. Cage et Kaprow ou le Living Theater renouvellent leurs essais aux Etats-Unis, Kantor et Grotowski en Pologne, bientôt viendront Wilson, Schechner, Grüber, Pina Bausch *etc.* ; et le théâtre sera changé. Bene partage ce temps, sans s'inscrire pourtant absolument dans cette histoire du théâtre récent tant il développe une œuvre singulière. Il traverse quatre décennies de bouleversements en les accompagnant, mais comme en les doublant – au sens du dépassement comme de la doublure. Il s'agit alors de montrer comment C.B. retrouve les grandes données de ces bouleversements en les traduisant différemment.

À l'orée des années 60, le théâtre semble en effet marqué par la critique des conventions de représentation et de la *théâtralité* du théâtre – son artificialité, son espace séparé et réservé, ses fictions et récits aussi assurés qu'indifférents à la vie qui va. D'un côté, ce qu'on appellera la *performance* vise à *dé-théâtraliser* la scène, à chercher une action immédiate et sensible sur le spectateur, à transformer le présent dans l'instant de l'effectuation. D'un autre, les artistes cherchent au contraire à théâtraliser l'existence d'une part, en en révélant la part de jeu, d'arbitraire et de convention, ainsi que l'ensemble des autres arts, en mettant en scène par exemple, les processus de création, à la manière du peintre Jackson Pollock dansant autour de ses toiles dans le film de Hans Namuth. Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, le Living Theatre, les actionnistes viennois ou d'une autre façon Isidore Isou et l'Internationale Situationniste, parmi tant d'autres, vont chercher à dépasser la théâtralité pour rencontrer immédiatement la vie et agir sur les corps autant que sur les pensées. Grotowski, d'une autre manière, retourne le signe théâtral de projection en une forme d'introspection, et Kantor invente un théâtre aux formes spectrales aptes à rendre compte non plus du réel, mais des méandres d'une subjectivité assumée ouvrant sur l'expérience concrète des temps et de la mémoire. D'une mise *en valeur*, exposition ou débat d'un texte, le théâtre se déplace sur les corps et les formes, le texte n'étant alors qu'une de ses matières ou un de ses arguments ou moyens d'action possibles. Dès lors, non seulement le geste et la composition valent le texte, mais ils se découvrent dans toutes leurs dimensions, à la fois conventionnels, référencés aux habitus quotidiens ou au contraire puissamment abstraits voire ambigus – ce qu'avaient commencé à

explorer les avant-gardes historiques et qui se voit alors étudié et expérimenté de façon *quasi* systématique. Ce sont ainsi les rapports entre l'art et la vie qui se trouvent reformulés, à la fois par la relation de l'œuvre au réel qui se trouve reconfigurée, dans la perception sociale de la figure de l'artiste, par l'art conçu comme moyen de transformer sa vie, par la mise en jeu des corps ou enfin par la recherche d'un rapport à soi et au monde qui ne soit plus commandé par un moi autoritaire, en explorant par exemple les multiples pluri- et équi-vocités de l'intériorité.

Or, même si C.B. n'a ni parenté ni descendance, ni maître ni élève, comme l'écrit Piergiorgio Giacchè, il n'est pas étranger à ces questions alors décisives et auxquelles il apportera une réponse sans aucun doute singulière. Il appartient pleinement à cette époque spécifique de l'histoire du théâtre dont il a participé aux reformulations qu'elle entreprenait.

Mais comment C.B. s'est-il inscrit dans son époque ? D'une part en l'interpellant avec les lieux et médias qu'elle lui fournissait : théâtre, cinéma, radio, télévision, littérature. Ce n'est pas que les moyens déterminent les fins, mais plutôt que C.B. organise une confrontation systématique avec les formes et cérémonies de la société dans laquelle il vit – le cas me semble suffisamment rare et exemplaire pour être souligné, et il ne s'agit pas seulement de la cérémonie de Bologne en 1981 qu'il transforme remarquablement avec la *Lectura Dantis*, de ses soirées télévisées de poésie ou de ses commentaires de match de football.

Cette confrontation avec son temps est également technique. Au théâtre, il a, on le sait, intégré rapidement les technologies qui se développaient alors – notamment les sonores, en explorant les nouvelles possibilités offertes par les microphones, ou à la télévision, par exemple, ou d'autres technologies nouvelles dans l'éclairage ou la prise de vue cinématographique. Ceci dit, ce n'est pas non plus systématique, au sens où ce n'est pas une recherche sur la technologie en elle-même ; il n'aura pas utilisé la vidéo sur scène ou les scénographies multiples et virtuelles qu'élabore à la même époque un Polieri, par exemple. N'est-ce pas le sens de l'ouverture de *L'Autographie d'un portrait* : « Le talent fait ce qu'il veut, le génie fait ce qu'il peut. J'ai toujours eu, du génie, le manque de talent » ? Il aura pleinement fait ce qu'il aura pu avec ce qu'il avait, c'est-à-dire ce que son temps mettait à sa disposition. Ce n'est pas du simple pragmatisme, mais bien davantage l'allant d'une casuistique critique qui s'ancre dans le réel et le présent – dans la vie (ce qui fait écrire à Manganaro que « C.B. arrive dans le théâtre par la vie et non par le théâtre<sup>3</sup> »). Mais au delà, il parvint à s'immiscer dans des espaces que son époque laissait libres et ouverts, pour toutes

---

<sup>3</sup> Jean-Paul Manganaro, *Homo illudens*, in Carmelo Bene, *op. cit.*, p. 13.

les raisons : dans les années 60, les technologies sonores deviennent plus facilement utilisables et transportables, connaissent un développement industriel important et bouleversent les méthodes et rythmes de travail – Bernard Heidsieck, pionnier de la poésie sonore à l'œuvre pourtant fort différente, écrira qu'il fallait alors s'emparer de ces technologies naissantes, ne pas les abandonner au marché et à l'industrie des télécommunications, mais en faire au contraire l'occasion d'une poésie nouvelle adressée au nouveau monde globalisé et instantanéifié qui venait – de même, bien sûr, pour la télévision, qui s'invente alors une fonction sociale et des programmes ; ou encore, à la fin des années 70, après deux décennies d'expérimentations artistiques et quelques années après le choc pétrolier, il est sans doute possible de montrer que le milieu culturel et la société cherchent à reconstruire des repères alors éparpillés en rédigeant des synthèses<sup>4</sup> sur ce qui vient de se passer et en se redonnant des maîtres et des hérauts ; c'est alors que les Bob Wilson, Pina Bausch, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor, Klaus-Michael Grüber ou Patrice Chéreau, entre quelques autres, apparaissent comme des figures bientôt tutélaires si ce n'est fascinantes. C.B. aura su s'insérer dans les espaces à la fois techniques et symboliques que le contexte social et le temps historique laissaient ouverts, moins pour asseoir son œuvre que pour les critiquer en acte, défaire jusqu'à leur artificialité arbitraire et en faire finalement l'occasion d'un retournement de son époque sur elle-même.

Alors l'histoire de C.B. est celle de son temps ; elle s'inscrit et s'écrit dans la configuration qui est celle, spécifique et singulière, des années 70 à 90 en Europe, une configuration sans doute fort différente de l'actuelle et qu'il a su lire et décrypter – d'abord parce qu'il s'inscrivait sans distance dans ses formes et modalités. C'est à partir du présent que cette œuvre travaille et prend forme. Elle le regarde et, comme le crétin devant la Madone, elle ne sait pas ce qu'elle voit, elle est le présent. Il en va du temps et du présent, dans le cas de C.B., comme de la Madone : on les voit ou on ne les voit pas, c'est tout le problème. Mais ceux qui voient ne voient pas qu'ils voient ce qu'ils voient ; plus que voir le présent, ils sont eux-mêmes le présent qu'ils voient<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> A la fin des années 70, paraissent plusieurs synthèses sur les divers mouvements d'expérimentation qui ont marqué les deux décennies précédentes, comme s'il fallait revenir, synthétiser, analyser voire contenir ce qui avait été traversé : « Performance » de Roselee Goldberg, « L'Autre Face de l'art » de Pierre Restany, « Collective Consciousness, Art performances in the seventies » de Jean Dupuy, « Poésie sonore internationale » d'Henri Chopin paraissent la même année 1979.

<sup>5</sup> « Mais ceux qui voient ne voient pas ce qu'ils voient, ceux qui voient sont eux-mêmes le vol. Qui vole ne le sait pas. Un tel miracle les anéantit : plus que voir la Madone, ils sont eux-mêmes la Madone qu'ils voient. C'est l'extase, cette paradoxale identité démentielle qui vide l'orant de son sujet et lui donne en échange l'illusion de

Théâtralement, on le sait, il ne s'agit alors plus pour C.B. de s'emparer d'un élément du passé – un texte, une tradition théâtrale – pour comprendre, interroger, voir apparaître le présent. L'œuvre ne naît pas non plus d'une analyse de ce qui fait son temps, mais de son immédiate confrontation, de sa participation ou plutôt de sa désintégration dans celui-ci – « tout nous est infligé par les circonstances<sup>6</sup> », écrit-il. Tout se passe comme si elle cherchait à doubler une société qui, découvrant l'électronique et les télécommunications, s'accélère et s'invente un présent continu et fluidifié ignorant les anciennes scissions du temps social – doubler le présent instantané des technologies par le présent de la dissolution et de l'artifice, le présent vide de la machine par le présent bouillonnant du débordement, de la chute et de l'excès.

Pour autant, le passé ou l'histoire ne sont pas absents de ce théâtre, au contraire ; il ne s'agit pas d'opposer au temps vide de l'industrie le présent plein de l'hystérie. Mais le passé et l'histoire, dès lors, ne sont pas ce qui justifie le présent, mais des constituants de celui-ci. Ainsi, aucun texte ou référence d'aucune sorte ne se présente comme un récit progressif ou explicatif, ou même une mémoire déterminée. Le passé surgit, sur scène, à l'image ou sur la page, par fragments et morceaux, rarement identifiables avec précision. Les références sont davantage des résurgences : elles prennent la forme d'un texte, par exemple le mythe de Rachel qui surgit sans prévenir et en voix *off* au début d'*Hermitage* quand le protagoniste principal s'effondre dans un lit profond ; ou de poses, d'attitude, de cadres, de compositions qui apparaissent hors de toute attente en rappelant d'autres, revenus des âges de l'histoire de l'art européen – génial ballet alanguiné et couronné de fleurs artificielles dans une minuscule salle de bains dans le même court-métrage. Ces résurgences du passé ont quelques caractéristiques semblables :

- Elles sont rarement identifiables, au sens d'historicisables – ce n'est pas un récit qui naît de leur apparition, mais un jeu de transparence de formes capables d'en contenir d'autres.
- Les formes du passé ne sont pas différentes de toute autre forme présente : elles apparaissent sans prévenir. Elles relèvent d'une logique du court-circuit et non d'une

---

cette objectivation de soi, à l'intérieur d'un autre objet. Tout ce qui est différent est Dieu. Si tu veux êtreindre, tu es l'étreinte, quand tu embrasses, la bouche c'est toi. » Carmelo Bene, *Notre-Dame-des Turcs*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>6</sup> « On ne naît pas pour travailler, s'expliquer, penser ; on ne naît pas non plus pour dé-penser, parce que là aussi, c'est s'occuper de la pensée. On ne naît pas pour gérer, agir-endurer : tout nous est infligé par les circonstances. », in Carmelo Bene, *Autographie d'un portrait*, *op. cit.*, p. 220.

suite dialectique ou didactique. Elles provoquent, agissent, exercent un effet sur le corps qu'elles traversent, plus qu'elles n'expliquent son comportement ou ce qui lui arrive.

- C'est le dernier point : cette transparence des formes n'explique rien mais au contraire elle provoque, encourage, excite, entraîne ; elle est projection dans l'avenir plutôt qu'ancre du présent dans une continuité.

Dans ce qui apparaît comme une « recherche anti-humaniste » « sur les dysfonctionnements et les détériorations du langage »<sup>7</sup> et avec lui des temps historiques, les formes du passé ne déterminent pas ce qui arrive. Il ne s'agit pas de comprendre notre rapport à la métaphysique avec Euripide, au meurtre avec Sénèque, à l'honneur avec Shakespeare, au désir avec Sade. Tout au contraire, les formes de passé, qui se rencontrent dans le présent, affectent le cours de celui-ci et lui font dévier le cours de sa trajectoire en le déroutant. Le passé et l'histoire se donnent, dans l'œuvre de C.B., comme des formes fossiles ou des transparences inattendues qui défient les évidences plus qu'elles ne les confortent, et influent ainsi sur la flèche du temps pour ouvrir une brèche dans son continuum, pour reprendre les termes de Arendt. Ainsi cette œuvre, en imposant un rapport au temps – mais à l'espace, à la lumière, aux sons, à la voix, au geste, au corps aussi bien – qui ne relèvent pas de la déduction et de la reconduction, mais de la dissolution et de l'affect, ouvre des espaces plus que ne prédit l'avenir. Elle entraîne une incertitude, c'est-à-dire la possibilité de les retraverser, de les ressaisir et de s'y allier le temps d'un vertige, plutôt que de dresser des modèles immuables. Une telle histoire exige un présent dont les données et éléments sont connus mais les actions imprévues, un espace ouvert à l'inattendu et au devenir. C'est la condition de la vie pleinement vécue, du théâtre entièrement convoqué en tant que tel, car « pour qu'une action soit possible, un vide de la mémoire est nécessaire » : sans vide de la mémoire, une action est entravée ou au contraire pure répétition sans prise sur le présent. C'est ce qu'il écrit dans son récit de Lorenzaccio, dans un passage qui précise sa conception de l'histoire :

De deux choses l'une : ou l'Histoire, et son culte imbécile, est une rédaction imaginaire et exemplaire des possibilités infinies expulsées par l'arrogance arbitraires des « faits » qui ont eu lieu (infinité des événements avortés) ; ou elle est, de toute façon, un inventaire des faits sans auteurs, c'est-à-dire engendrés par l'inconscience des acteurs respectifs (pour qu'une action soit possible, un vide de la mémoire est nécessaire) qui dans l'exécution du projet, suspendus dans le vide de leur rêve, si

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 224.



longuement poursuivi et épuisé, égarèrent, en déments, le projet lui-même, en le (dé)réalisant pleinement.<sup>8</sup>

Rédaction imaginaire des possibilités infinies ou inventaire des faits sans auteurs, l'histoire de C.B. ne souffre pas l'autorité et ne pèse pas sur le présent : elle est une somme de récits disponibles ou un stock de gestes dont c'est l'artificialité arbitraire qui viendra, parfois, pour toutes les raisons, percuter le cours du temps.

« En cessant de parodier rigoureusement l'impossible mémoire des histoires du monde », comme l'écrit Jean-Paul Manganaro dans l'introduction à l'édition française de *Notre-Dame-des-Turcs*, nous « [devenons] humain » comme Pinocchio parce que nous découvrons alors « une puissance amoureuse, une puissance d'avenir et de devenir contre le factice du réel<sup>9</sup> ». C.B. enjoint ainsi à défaire toute emprise morale, exemplaire ou répétitive du passé sur le présent. « Non-histoire de l'imaginaire pathologique », donc, selon les mots de l'*Autographie*, « plus intéressante que le laisser-aller du quotidien et de la grimace déprimante du symbolique<sup>10</sup> », une non-histoire qui n'ignore pas le passé mais s'y confronte comme à de puissants spectres – comme Macbeth subissant le texte Shakespeare dans *Macbeth, Horror Suite* (1996). Refus des origines et « mémoire de l'avenir », pour reprendre, encore, un titre de Manganaro : c'est dans une telle histoire qu'il faut peut-être inscrire C.B., et non comme le début de quelque chose ou comme un ensemble de logiques inactuelles qu'il aurait déterré, car on n'écrit pas, et encore moins ne prévoit, le devenir du présent – l'histoire de C.B. doit alors se faire contre une histoire des légitimités et à travers une histoire des circonstances ; contre une histoire des formes et à travers un récit imaginaire des possibilités infinies. L'œuvre de C.B. apparaît alors comme à l'origine de rien, n'expliquant ni ne justifiant rien, n'annonçant rien de ce qu'il faudrait reprendre ou refaire, mais plaçant devant l'exigence d'une vie pleinement vécue et projetée dans son propre à-venir ou devenir. Voilà peut-être ce qu'est Carmelo Bene en puissance dans notre présent : un puissant spectre, une forme affective qui viendra percuter le présent pour briser les continuités évidentes en apparence et faire dévier le cours du temps tel que l'imposent les télécommunications, le présent technologique et les puissances symboliques de l'histoire réifiée.

---

<sup>8</sup> Carmelo Bene, « Lorenzaccio raconté par Carmelo Bene », in *Œuvres complètes II : Théâtre*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L., 2004, p. 415.

<sup>9</sup> Jean-Paul Manganaro, *Homo illudens*, op. cit., p. 38-39.

<sup>10</sup> Carmelo Bene, *Autographie d'un portrait*, op. cit., p. 226.

« Pour qu'une action soit possible, un vide de la mémoire est nécessaire » : C.B. n'a pas d'avenir, parce qu'il était vivant en son temps et parce que son œuvre était faite de son présent. Il n'a pas d'avenir, parce que ses techniques comme les places qu'il a occupées étaient celles de son époque. Il faut alors vider le présent de tout C.B. institué pour qu'il ressurgisse, peut-être, mais en transparence, comme une exigence – c'est-à-dire une mémoire de l'avenir. C'est cela, le vide de la scène qu'il a laissé.