

## De l'idée d'un théâtre « phonique ». Le « devenir-concert » du théâtre expérimenté par Carmelo Bene.

Flore Garcin-Marrou

### Pour citer cet article :

Flore Garcin-Marrou, « De l'idée d'un théâtre 'phonique'. Le 'devenir-concert' du théâtre expérimenté par Carmelo Bene », revue *Musicorum*, *Théâtralité de la musique et du concert des années 1980 à nos jours*, Frédéric Sounac, Muriel Plana dir., n° 15, 2014, p. 9-14.



En 1980, Gilles Deleuze assiste à la première du *Manfred*-Carmelo Bene à la Scala, inspiré du poème dramatique de Robert Schumann et du drame en vers de Lord Byron. Peu de temps après, dans son article « Manfred : un extraordinaire renouvellement<sup>1</sup> », Gilles Deleuze salue, d'une part, la capacité de Carmelo Bene à allier théâtre et musique et à dépasser, d'autre part, la forme traditionnelle de la représentation théâtrale autant que la forme traditionnelle du concert. Retravaillant la partition de Schumann en alliant le parlé (le *sprechgesang*), les soli, le chœur mixte et les parties pour orchestre, Bene compose une écriture polyphonique qui fonde un nouveau rapport entre texte et musique. Ne se contentant plus d'être seulement un interprète, Carmelo Bene devient l'expérimentateur d'une partition qu'il déconstruit activement et reconstruit à sa guise. Cette version de *Manfred* se situe entre le théâtre, le concert et l'opéra. Deleuze forge le terme de « dé-présentation » qui signe la mise en faillite de la représentation mimétique, de même que Bene forge le terme de « dé-concert » qui signe le désossement de la « forme-concert » qu'il engage sur d'autres voies plus contemporaines, confrontant la forme à ses « dehors » et à son « devenir ». Le dé-concert de Carmelo Bene déterritorialise la forme-concert qui s'hybride avec le théâtre, la danse et le cinéma, s'expérimentant comme un spectacle de l'hétérogène, qui joue sur des effets de couture et de dé-couture entre les arts.

### Quand l'espace sonore se substitue à l'illusion théâtrale

Là où Carmelo Bene a été élevé, dans la campagne des Pouilles, près de la ville de Lecce, se trouvent trois théâtres lyriques. Bene acquiert grâce à sa famille férue d'opéra une profonde connaissance du mélodrame italien et des récitatifs d'opéra. A neuf ans, il est pour la première fois spectateur d'une pièce de théâtre : « Pour moi, le théâtre, c'était l'opéra, et je croyais qu'ils allaient se mettre à chanter ». Le jeune Bene est étonné d'entendre parler ceux qu'il croit être des chanteurs : « Mais que font-ils ? » demande-t-il à sa grand-mère. Bene ne comprend pas pourquoi ces acteurs parlent fort. « Ils ont des affaires privées à régler entre eux, on ne devrait pas les entendre ! Pourquoi continuent-ils à parler devant tout le monde ? »

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, « Manfred : un extraordinaire renouvellement » (1981), *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 173-174.

Le jeune Bene revient « choqué<sup>2</sup> » de cette expérience. Il ne conçoit, dès lors, le théâtre que dans une intime porosité avec certaines formes musicales telles que l’oratorio, l’opéra, le concert. En 1960, il se fait connaître à Bologne avec un « Spectacle concert Maïakovski ». En 1978, il interprète le *Manfred* de Schumann. En 1983, une version de l’*Egmont* de Goethe pour concert et voix seule. En 1987, il met en scène au théâtre et au cinéma *Homelette for Hamlet*, une « opérette inqualifiable de Jules Laforgue » puis donne un spectacle-concert en 1994 intitulé *Hamlet Suite*. En 1996, *Macbeth Horror suite* mêle le texte de Shakespeare à l’opéra de Verdi. En 1997, il monte un spectacle-concert à la mémoire d’Antonio Striano (*Adelchi di A. Manzoni*), et en 1999, un « concert d’auteur » *Gabriele d’Annunzio...* L’hybridation du théâtre avec différentes formes musicales telles que le récital, le concert pour voix, le spectacle-concert, le *recitar cantando* est significatif d’un éloignement du théâtre mimétique, du théâtre de texte et d’une aspiration à une forme de spectacle-concert sonore et vocal.

Le *Spectacle Maïakovski* est la première étape de cet éloignement du théâtre vers la musique<sup>3</sup>. Un musicien sur scène joue des thèmes selon une structure musicale ouverte, qui n’est pas de l’ordre d’une composition mais davantage d’une performance réalisée en interaction avec la voix de l’acteur. Une voix qui porte la force indestructible du poète futuriste Maïakovski, héraut de la déstructuration formelle. Avec Bene, il apparaît que la voix, seule, peut opérer une révolution formelle, transgresser le cadre de la représentation mimétique. C’est la voix qui pulvérise le cadre mimétique. « Carmelo Bene s’invente alors une diction – une prononciation plutôt – qui exalte complètement la syntaxe, tord les paroles qui n’existent plus en tant que telles, mais deviennent suggestions arrachées à une histoire de déchirements<sup>4</sup> » écrit Jean-Paul Manganaro, traducteur de Carmelo Bene en français. La voix n’est plus au service d’une histoire : elle devient elle-même protagoniste du spectacle-concert, réalise le vœu de Bene de produire un « spectacle sans spectacle » qui œuvre à la déconstruction du théâtre, à sa transformation progressive en œuvre sonore, faisant du mot un son, faisant du visible de l’audible. Lors que le *Spectacle Maïakovski* est repris en 1980, il est annoncé « spectacle-concert ». La machine actoriale qu’est devenu Bene au début des années 1980, tant commentée par Gilles Deleuze dans *Superpositions*, instaure un nouveau rapport entre l’acteur et sa voix : la voix n’est plus celle de l’acteur, mais *la voix parle d’elle-même*. La représentation s’efface devant l’oralité et la musicalité, le théâtre devient « Phoné », la voix émancipée de toute fonction signifiante se fait présence intensive. « Le théâtre (...) ne peut se foutre de l’instant présent<sup>5</sup> » remarque Carmelo Bene. La voix n’est plus celle d’un rôle, mais tire sa raison d’être de sa qualité phonique. Ainsi, l’espace sonore se substitue à l’illusion théâtrale. Le phonique au mimétique.

## La déconstruction de la forme-concert

---

<sup>2</sup> Cf. Carmelo Bene, « Je suis apparu à la Madone », *Opere*, Milan, Bompiani, 1996.

<sup>3</sup> Angelo Pavia, « Carmelo Bene : l’acteur-poète, la Voix et la Révolution », *Théâtres du contemporain, Registres* 11/12, Revue d’études théâtrales, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, hiver 2006-printemps 2007, p. 28-33.

<sup>4</sup> Jean-Paul Manganaro, « Il pettinatore di comete », in Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 61-75.

<sup>5</sup> Carmelo Bene, « L’énergie sans cesse renouvelée », in *Travail théâtral*, n° 28, avril-juin 1977, p. 73.

Une autre étape est franchie dans le « devenir-concert » du théâtre lorsqu'en 1978, Carmelo Bene met en scène ou plutôt met en voix *Manfred* de Schumann. Ce poème dramatique d'un genre nouveau s'émancipe des opéras italiens et français en proposant de nouvelles combinaisons entre opéra, lied, théâtre et pièce de concert. Après l'ouverture, six numéros musicaux côtoient neuf numéros intégrant de la déclamation et du parler. *Manfred* est un mélodrame, forme rare à l'opéra, où l'interprète déclame sur la musique. Outre par ces combinaisons libres, Carmelo Bene a vraisemblablement été séduit par la pièce de Lord Byron que Schumann utilise pour le livret, pièce qui n'a jamais eu vocation à être représentée. Byron indique dans ses notes que le texte a été composé « avec une véritable horreur du théâtre et afin de le rendre injouable<sup>6</sup> ». Schumann conçoit donc une musique de scène pour une pièce qui n'a jamais été destinée à la représentation. Voilà qui rejoint l'idée de Carmelo Bene d'une représentation sans représentation (« *teatro senza spettacolo* »), d'un spectacle émancipé de la *mimèsis*, de la forme, de la représentation qui l'encadre. La *ricerca impossibile* tourne autour de cette question fondamentale : comment faire le vide au sein de la représentation ? Menant cette recherche, Carmelo Bene désosse les formes, y compris celle du concert qui apparaît encore comme une tentative représentative de l'abstraction musicale. Bene forge alors le terme de « dé-concert ». Telles en sont les caractéristiques : « Le dé-concert de la lecture actoriale est pure résonance au-delà des formes ; ne reconnaissant plus aucun texte, il est amnésique de l'écrit de l'oral mort, expropriée même du corps de son émission en tant que voix, soustraite à la virtuosité des maîtres et – grâce orphique de l'abandon – à la misère artistique de l'expression physiologiquement expulsée par la corporéité actoriale évanouie<sup>7</sup> ». Le dé-concert s'émancipe de la forme, de l'écrit, du corps de l'acteur et se définit comme pure résonance, oralité vivante, voix vibrant au-delà du corps qui l'émet. La figure centrale de *Manfred*, interprétée par Carmelo Bene, réalise ce dé-concert, en ceci qu'il dessine un paysage phonique suggéré par les inflexions de sa voix, l'omniprésence de la vocalité devenant ainsi la condition du spectacle.

En 1983, Carmelo Bene présente à Paris, lors du Festival d'Automne, une version concert de *Macbeth*, mêlant des bribes de textes shakespeariens et des airs de Verdi. L'opéra lui permet d'« arracher » *Macbeth* à Shakespeare. Jean-Paul Manganaro appelle cela « l'opération Verdi » : elle sert à « finaliser de nouveaux possibles artistiques et créateurs », à se « servir d'anciens éléments du théâtre » pour un « redéploiement de la force de création<sup>8</sup> ». Dans cette version concert de *Macbeth*, Bene cherche à faire un pas de côté, à fragiliser un texte canonique, procédant par soustraction, tranchant dans le vif de Shakespeare en supprimant du texte et des personnages dans le seul but de convertir le texte en partition et de renouer avec ce que Gilles Deleuze identifie comme les forces mineures et révolutionnaires d'une œuvre. De la même façon, *Hamlet* a subi le même processus de dé-théâtralisation et de re-musicalisation, notamment dans la dernière version de *Hamlet Suite* (spectacle-concert basé sur un collage de textes et de musiques) représentée au Théâtre romain de Vérone en 1994. Pour Carmelo Bene, il s'agit de travailler Shakespeare « pour retrouver une partition de la

---

<sup>6</sup> Lord Byron, *Œuvres complètes*, vol. 3, trad. Benjamin Laroche, Paris, Charpentier libraire-éditeur, 1836, Notes du premier acte, Venise, le 9 mars 1817, p. 13.

<sup>7</sup> Carmelo Bene, « Autobiographie d'un portrait », in *Notre-Dame-des-Turcs*, Paris, POL, 2003, p. 261.

<sup>8</sup> Carmelo Bene, *Polémiques et inédits*, Œuvres complètes III, Paris, POL, 2012, p. 14

parole<sup>9</sup> ». Forer des trous à l'intérieur d'un texte permet d'en faire rejaillir une certaine spontanéité. Cette volonté de renouer avec les forces vives d'une œuvre, Carmelo Bene l'exprime ainsi dans une mise en faillite de la représentation et dans une inédite valorisation d'un théâtre de voix, d'intensités et de vitesses... Plus de voix justes, mais juste des voix. Cette opération de musicalisation est un outil de déconstruction permettant l'émergence d'un « théâtre phonique », critique d'un théâtre de la représentation. L'acteur n'est plus l'interprète de la psychologie de son personnage mais devient opérateur d'intensités, machine actoriale<sup>10</sup>. Les bribes de texte sont répétées comme des refrains musicaux. L'action et l'être du personnage s'abîment dans la voix. L'acteur travaille une « présence-à-soi dans la phoné<sup>11</sup> ».

Quelle est la nature de cette voix ? Gilles Deleuze constate que Carmelo Bene met la langue et la voix en « variation continue » : « C'est curieux, comme il n'y a pas de dialogues dans le théâtre de CB ; car les voix, simultanées ou successives, superposées ou transposées, sont prises dans cette continuité spatio-temporelle de la variation. C'est une espèce de *Sprechgesang*. (...). Dès lors, ce n'est pas le texte qui compte, simple matériau pour la variation<sup>12</sup> ». Le texte est exécuté « comme une partition musicale<sup>13</sup> » où le rythme, les vitesses, les hauteurs et les chutes de voix prévalent sur le texte. « Je n'écris pas des textes, moi j'élabore des partitions<sup>14</sup> » insiste Carmelo Bene. A l'aide de microphones, de magnétophones multipistes, d'échantillonnages électroniques, il expérimente la « machine actoriale » dont la voix devient « voix-orchestre », omnivore, dévorant tous les personnages. Varier dans sa langue, c'est la rendre intensive : adjoindre à sa fonction signifiante, une fonction rythmique. C'est le guttural, le nasal, le rauque, l'aphonie, le souffle, l'articulé qui font sens, et non plus le texte : « Dans la variation, ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes et les énoncés, suivant des coefficients variables, le long d'une ligne de transformation. C'est par là que l'écriture et les gestes de CB sont musicaux<sup>15</sup> » écrit Deleuze dans « Un manifeste de moins ». Les spectacles deviennent des spectacles-concerts. La représentation est engloutie par le son, le « fait théâtral » devient « fait sonore ».

### **L'idée d'un « théâtre phonique » commence là où le « théâtre mimétique » échoue**

Le modèle musical inspire Carmelo Bene pour réformer le théâtre et réaliser un certain idéal esthétique qui touche à l'art de l'acteur, à une nouvelle approche du texte et qui se révèle être une invitation à réviser nos habitudes de spectateurs. Traditionnellement, le théâtre a valorisé ses éléments optiques. Or, Carmelo Bene prône la compénétration du théâtre mimétique optique et d'une perception scénique plus abstraite et flottante du son et de la voix. C'est ce

---

<sup>9</sup> Carmelo Bene, présentation de *Macbeth* en 1983 lors du Festival d'Automne, déclaration reprise dans *La Lettre de l'Odéon*, n° 1, saison 1996-1997, p. 3.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, « Un Manifeste de moins », in *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 92.

<sup>11</sup> Carmelo Bene, « Notes de Maurizio Grande », *Polémiques et inédits*, op. cit., p. 313.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, « Un Manifeste de moins », op. cit., p. 105.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>14</sup> Carmelo Bene, *Dramaturgie*, Paris, Garnier, 1977, p. 103.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, « Un Manifeste de moins », op. cit., p. 113.

que le concept de « scénophonie<sup>16</sup> » développé par Schirin Nowrousian tend à qualifier : un amenuisement de l'aspect purement optique du théâtre mimétique qui gagne à être traversé par une vocalité et une musicalité, donnant ainsi lieu à un « théâtre phonique » – c'est ainsi que nous avons choisi de le désigner – où les images instrumentales non optiques ne sont plus soumises à la linéarité d'un récit mais demeurent toutefois des images pour autant (des images d'une autre nature). Carmelo Bene, dans son théâtre, n'entend donc pas remplacer le spectacle par un concert, le théâtre par une œuvre musicale, mais tend à jouer avec la polarité du théâtre qui tendrait vers l'abstraction musicale plutôt que vers les normes mimétiques.

Dans son ouvrage *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Gilles Deleuze montre de quelle manière le contemporain a engagé les arts figuratifs vers plus d'abstraction, vers un devenir-musical. Dans un premier temps, Deleuze montre comment la peinture de Bacon offre à la vue une « théâtralité picturale » qui dépasse une théâtralité « de théâtre », se singularisant par une capacité d'abstraire le personnage à tel point qu'il en devient une Figure et une capacité d'abstraire la scène à tel point qu'elle devient une superposition de plans et d'aplats de couleurs. Or, selon Deleuze, la musique a une capacité d'abstraire encore plus forte : « D'une certaine façon la musique commence là où la peinture finit, et c'est ce qu'on veut dire quand on parle d'une supériorité de la musique. Elle s'installe sur des lignes de fuite qui traversent les corps, mais qui trouvent leur consistance ailleurs<sup>17</sup> ». Ce sont sur ces lignes de fuite que Carmelo Bene entend installer son « théâtre phonique » propre à s'émanciper d'un système figuratif pour servir une logique de la sensation qui touche au système nerveux. Carmelo Bene se situe ainsi sur ce que Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* qualifient d'« espace lisse haptique », qu'ils opposent à l'« espace strié optique ». Comment définir cet « espace lisse haptique » propre au « théâtre phonique » de Bene ?

L'espace lisse est nomade, l'espace strié est sédentaire. L'espace lisse est l'espace où se développent les forces de création inédites, l'espace strié est l'espace institué par un pouvoir ou une norme politique ou esthétique. Même s'ils sont bien distincts, ces deux espaces n'existent que parce qu'ils se mélangent : un espace lisse est toujours traversé par un espace strié et inversement. Le patchwork est un modèle de tissage qui allie les deux types d'espace : un espace strié tout d'abord car tout espace strié « est nécessairement délimité, fermé sur un côté au moins<sup>18</sup> ». Néanmoins, l'intrication des tissus n'en fait pas pour autant un tissu homogène mais bien hétérogène. Le retour du motif de base implique une rythmique et fait en sorte que le patchwork soit aussi un espace lisse. Deleuze et Guattari transposent cette opposition entre espace lisse et espace strié au modèle musical, développé principalement par Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*<sup>19</sup>. Dans le champ musical, il est possible de trouver un « espace-temps lisse » et un « espace-temps strié ». Dans l'espace-temps lisse,

---

<sup>16</sup> Schirin Nowrousian, *Vers une idée de la scénophonie : un parcours à travers Gilles Deleuze et Félix Guattari, Samuel Beckett et Morton Feldman*, thèse sous la direction de Denis Guénoun, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, le 21/12/2012.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, [1981], rééd. Seuil, L'Ordre philosophique, 2002, p. 55.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, 14<sup>e</sup> plateau, « 1440 – Le Lisse et le strié », Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 593.

<sup>19</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, éd. Médiations, p. 95 sq. Cité dans *Mille Plateaux*, op. cit., n. 4, p. 596.

les multiplicités existent mais elles sont non métriques. Dans l'espace-temps strié, il est possible de compter des multiplicités métriques. Dans l'espace-temps lisse, les fréquences se répartissent sans intervalles, sans coupures. Dans l'espace-temps strié, il y a des intervalles, des coupures. Ce qui intéresse Boulez, c'est de comprendre comment les deux espaces peuvent communiquer, alterner, se superposer : comment une « texture » métrique peut être « travaillée de manière à perdre ses valeurs fixes et homogènes pour devenir un support de glissements dans le temps, de déplacements dans les intervalles, de transformations... ». Autrement dit, le modèle musical interroge la manière dont le lisse (synonyme de variation continue) a la capacité de développer la forme, de dégager des valeurs rythmiques selon un « pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale ». Cet espace lisse vient se superposer à l'espace strié qui ordonne fixes et variables, « lignes mélodiques horizontales » et « plans harmoniques verticaux<sup>20</sup> ». Après le lisse et le strié, Deleuze et Guattari développent une seconde distinction entre l'haptique et l'optique<sup>21</sup> qui nous permet de mettre en perspective le « théâtre phonique » de Carmelo Bene. Alors que le strié renvoie à un espace optique, l'haptique est un espace propre au lisse, espace d'immédiateté et de contact, d'affects intenses sans hiérarchies, sans profondeur visuelle, sans contour de forme, qui permet au regard de se laisser investir par ce qu'il voit. L'haptique fait appel à la capacité du spectateur de ne plus voir ce qu'il se passe sur scène, de ne pas en être trop proche mais au contraire, de s'y perdre sans repères. L'œil du spectateur peut toutefois de nouveau strier la vision, puis se perdre à nouveau dans une vision lisse de l'espace. Sans arrêt, le spectateur se fait le récepteur de variations continues tout en se soumettant aux exigences de distance, d'orientation, d'inertie des repères. Les potentialités créatrices surgissent de la confrontation simultanée et continue des deux espaces. Il nous apparaît bien maintenant de quelle manière Carmelo Bene joue de cette superposition d'espaces métriques et variables dans son « théâtre phonique ».

Ainsi Carmelo Bene a-t-il recours au modèle musical pour *penser le théâtre en musicien*, la musique lui permettant d'abord de libérer le théâtre de sa pesanteur et de son incarnation. Mais il n'entend pas pour autant remplacer le théâtre par des formes musicales. La musique ne succède pas au théâtre. Le « devenir-musique » à l'œuvre chez Bene ne doit pas être compris de manière téléologique : le théâtre n'est pas promis à devenir une forme musicale. Au contraire, Carmelo Bene ne cesse de revenir au théâtre, même après avoir réalisé plusieurs films. L'idée d'un théâtre « phonique » qui se concrétise par le « devenir-concert » des pièces de théâtre adaptées par Carmelo Bene tend à rendre plus complexes notre rapport optique et notre rapport haptique au théâtre. Bene écrit que le spectateur doit s'abandonner à l'écoute de ses spectacles. Mais que « l'écoute, ce n'est pas seulement l'oreille. L'œil aussi écoute ». Bene compare le théâtre au personnage de Narcisse qui, à être trop fasciné par son image, finit par se noyer. Narcisse aurait dû prêter aussi attention à sa voix, ce qui l'aurait peut-être sauvé de la noyade<sup>22</sup>. C'est au théâtre de prendre exemple sur Narcisse s'il ne veut pas risquer de mourir. Par conséquent, si Carmelo Bene tend vers une modélisation – puisque la forme théâtrale prend pour modèle le mélodrame ou l'opéra italien –, le modèle musical opère paradoxalement sur son théâtre un surcroît de théâtralité.

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 597.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 614 sq.

<sup>22</sup> Carmelo Bene, *Polémiques et inédits*, op. cit., p. 325.