

Titolo || Encore un effort

Autore || Luisa Viglietti

Traduzione || Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato || Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 10

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

## Encore un effort

### Sources inédites

di Luisa Viglietti

#### LA POÉSIE

*Luisa Viglietti nous introduit ici dans l'atelier d'écriture de Bene à travers sa dernière oeuvre publiée, et non encore traduite en français, le poème 'l mal de' fiori<sup>1</sup> – oeuvre pour laquelle Luisa Viglietti, témoin privilégié pendant toute l'année de la composition, a effectué la mise en page, la couverture, et tout le travail d'édition<sup>2</sup> – ainsi qu'à travers son « dernier livre », inédit, « sorte de suite de 'l mal de' fiori qui s'intitulait Leggenda (Légende). [Bene] prévoyait d'en faire une version pour le théâtre, qui aurait dû être sa dernière pièce<sup>3</sup> ».*

#### I. 'L MAL DE' FIORI. POÈME

L'écriture du poème '*L mal de' fiori*<sup>4</sup> se matérialise lentement et a des origines lointaines. Dès ses débuts, C.B. a entretenu un rapport privilégié avec la poésie, en mettant en scène de nombreux concerts d'auteur : Maïakovski, Block, Pasternak, Essenine, Dante, Leopardi, Hölderlin, Campana, Homère, Stace, Kleist. Vers la fin de l'année 1998, son activité théâtrale ayant été suspendue pour des raisons de santé, C.B. s'accorde une pause de recherche avec le projet de monter une nouvelle production. L'idée de départ est de construire un spectacle autour de la figure de Rigoletto. Il débute alors une étude systématique, centrée sur un répertoire complexe de malheurs humains qui tire sa source de la lecture de *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, histoire du bouffon de cour Triboulet dont Giuseppe Verdi tire l'opéra *Rigoletto*, à quoi s'ajoutent en phase de recherche *Notre-Dame de Paris* et *L'Homme qui rit*. Il procède en annotant les misères humaines avec un élan détaché, joint à une certaine complaisance et à un voyeurisme cynique à la De Amicis.

En même temps que l'écriture, se consomme la énième expérience directe sur son propre corps. La maladie, qu'il éprouvait au premier chef, à l'instar des corps déformés de Triboulet, Quasimodo et Gwynplaine, se transforme en écriture :

Un défi di-verti et per-verti qui devient comique, exaspéré jusqu'à l'incongru, écrit à la Voix pendant plus d'un an parcouru par des douleurs atroces : voir les tables d'anatomies où le corps parle de lui-même en se plaignant de son névrax<sup>5</sup>.

Les premiers chapitres, de « 'N novella Lutetia delle messe » à « Vedovo derelitto il paternale oggetto a meretrice », sont conçus autour du thème de Rigoletto et constituent le noyau stable de l'oeuvre, comme le montre le fait que leur ordre soit maintenu dans la publication. En progressant dans l'écriture, C.B. se pose de nouvelles questions, en cherchant des preuves textuelles qui confortent sa vision du monde par excès ou par défaut de concordance. Dans ce dernier sens, il consacre une attention particulière à l'*Histoire sociale de l'art* d'Arnold Hauser<sup>6</sup>, et au recueil de poésies *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman, auquel il dédie une série de chapitres dont le sous-titre est « Anatomia<sup>7</sup> ».

Il progresse dans l'écriture du Poème tandis qu'il se soumet à des soins médicaux spécialisés. Une réaction pharmacologique provoque en lui des douleurs qui durent plusieurs jours, et de cette syncope naît le chapitre « Te non sa delle cose il venir meno ». Le thème du poème se dessine définitivement : c'est le corps qui parle à la première personne, de façon absolument autonome :

On dit de l'idée qu'elle « prend corps ». C'est plus que vrai. C'est un corps si, une fois pour toutes, cette idée a quitté les pantoufles et la robe de chambre de la *cohabitation séparée*. Si elle apprend enfin dans l'aphasie-agraphie-apraxie

<sup>1</sup> Publié pour la première fois en 2000 aux éditions Bompiani.

<sup>2</sup> Cf. « Le Hamlet du XXe siècle. Entretien avec Luisa Viglietti, par Dominique Bax », in Marco Bellocchio, *Carmelo Bene*, sous la direction de Dominique Bax, avec la collaboration de Cyril Béghin, Bobigny, Magic Cinéma, 2009, p. 129.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Carmelo Bene, '*L Mal de' Fiori*, Milan, Bompiani, 2000.

<sup>5</sup> Carmelo Bene, « Autointervista su '*L mal de' fiori* », *Il Manifesto*, 28 mai 2000.

<sup>6</sup> Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1982. L'historien de l'art hongrois trace une théorie de l'art où les phénomènes artistiques sont analysés en étroite relation avec le contexte historique et social dont ils sont issus. En excluant une autonomie de l'art par rapport à ces contextes, puisqu'il est formé de facteurs matériels interdépendants entre eux, toute société engendre un style spécifique. Carmelo Bene, au contraire, refuse *a priori* toute insertion de la création artistique à l'intérieur du phénomène social de l'art. Il utilise les thèmes et les argumentations de Hauser là où il parvient à les contredire.

<sup>7</sup> Le poète, en mettant en vers sa vision positiviste de la nature humaine, célèbre le vitalisme de l'homme moderne. C.B. considérait la poésie de Whitman comme « une grande arnaque ». Entretien personnel entre l'auteur de ces lignes et C.B. en phase d'élaboration du Poème.

Titolo | Encore un effort

Autore | Luisa Viglietti

Traduzione | Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato | Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 2 di 10

Archivio |

Lingua | FRA

DOI |

corporelle son propre dysfonctionnement et ainsi, en s'observant (corps in-glorieux), sans être plus médiumnique, elle (se) *dé-pense*.<sup>8</sup>

Parallèlement, il reparaît la voie des troubadours. Pendant des semaines, il se consacre à la lecture de l'histoire d'Héloïse et Abélard, aux chansons de Guillaume de Poitiers et de Beatriz de Dia, qui confirment ce qu'il cherche à dire. L'amour se consume dans l'acte rhétorique de faire la cour. La parole dépossède l'action. L'exercice intellectuel prend la place de l'exercice physique.

Dans la réécriture de ces thèmes amoureux, il mêle la langue d'oc et d'oïl aux dialectes italiens, il consulte Carlo Porta, Trilussa, Salvatore Di Giacomo. Il forge une langue imaginaire, sur des bases solides, il fouille, il recherche, il coupe, il rend la matière à la forme, au mot toute la palette de ses significations, en créant une « oeuvre de très haute boucherie (le métricien grec était *mageiros*)<sup>9</sup> ». Périphrases, jeux de mots, doubles, triples sens, le corps parle à la première personne au médecin et invoque une sainte guérison. Il procède en dévorant des dictionnaires, latins, grecs, italiens, français, allemands, anglais, étymologiques, des synonymes et contraires, engagé jusqu'au bout pour fouiller les possibilités infinies de la parole. Pour écrire le chapitre « Ahì, nu 'parlamu d'osce marammie » en dialecte du Salento<sup>10</sup>, il compose à son tour un dictionnaire de concordances avec l'italien.

Le poème se conclut en suivant le fil initial de Rigoletto : « Siam fuor del marcire dentro un sacco », titre de la dernière poésie, est une allusion à l'erreur de Rigoletto qui tue sa fille Gilda, enfermée dans un sac par Sparafucile.

## I.2. L'ÉCRITURE DE 'L MAL DE' FIORI

L'écriture du Poème, effectuée à la main sur de grands cahiers, est reportée sur la page imprimée en respectant les alinéas originaux, avec très peu de changements et de corrections. Les morceaux, ou chapitres, étaient tapés à l'ordinateur par l'auteur de ces lignes ; une fois imprimés on en composait la trame, dans quelques cas la disposition chronologique originelle est changée et recomposée en d'autres séquences par la combinaison des feuilles de papier imprimé. Les cahiers originaux sont conservés au fonds « L'Immemoriale di Carmelo Bene »<sup>11</sup>.

L'écriture du Poème se prolonge pendant presque tout l'hiver. Six pages, écrites dans un style très proche de certains chants de Dino Campana, ne trouvent pas leur place au sein de la version finale de 'L mal de' fiori et demeurent orphelines. Elles sont placées dans un dossier intitulé « Rigo espulso » et leur intérêt consiste dans le fait de constituer comme une préface au Poème, une sorte de charpente du texte en vers :

C'era una volta un che d'amore assente che mai scordato fu se 'n or defunto allor vivente è stato È in seguitar di volta in volta come dentro raccine 'n de la cupola nottata a noi paiono stelle tante nel mar dell'etere vanite. E chi l'addita ecco si dice quante non sai che ricordar siccome in rosa estinto de le sere nel maggio innamorate pei sentieri 'nfiutati d'oleandri spenti ché tutto è spento in non si dice altro d'addio per sempre in che sospeso mai dei baci sfiorati dalle labbra Ricordati

Tregua quaggiù l'autunna in noi morente è no 'n flebile languido esumare il fu-sarà l'è stato che dimentico Convalescenza cerea men di ieri non trovi è nostalgia di cose sorrise in sorte l'inoriginale<sup>12</sup>.

Le « C'era una volta » (« Il était une fois ») qui ouvre ces six pages inédites indique une voie à suivre. Au sein des pages qui concernent le dossier « Rigo espulso », on trouve la description détaillée d'un intérieur/demeure et le parcours à accomplir, dans la tentative de mettre au point une vision intérieure, un non-lieu. La maison, dans la minutieuse description de l'ameublement, est depositaire d'innombrables significations qui se promènent, au sens matériel comme au sens symbolique, de la sûreté et de la chaleur d'une demeure solide et indestructible à la fragilité et à l'effondrement d'un lieu complètement imaginaire. C.B. s'achemine ainsi sur une voie qui le reconduit là d'où il était parti, en terre d'Otrante :

<sup>8</sup> Carmelo Bene et Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milan, Bompiani, 1998, p. 259-260.

<sup>9</sup> Sergio Fava, introduction à Carmelo Bene, 'L mal de' fiori, op. cit., p. VIII.

<sup>10</sup> Carmelo Bene, 'L mal de' fiori, op. cit., p. 77.

<sup>11</sup> Le fonds « L'Immemoriale di Carmelo Bene » se trouve à la Casa dei Teatri au sein du Villino Corsini de la Villa Doria Pamphilj à Rome. En 2005, la Surintendance des archives du Latium a reconnu les archives de la *Fondazione l'Immemoriale di Carmelo Bene* comme « d'intérêt historique particulièrement important » et l'a soumis à la tutelle du Ministère des Biens et des Activités Culturelles. Sauf indication contraire, tous les inédits cités ici sont tirés de ce fonds.

<sup>12</sup> Carmelo Bene, dossier « Rigo espulso ». Le dossier fait partie des archives de l'auteur de ces lignes, qui a assuré la mise en forme du Poème ; les pages autographes qui concernent ce dossier sont conservées au fonds *L'Immemoriale di Carmelo Bene*. Dossier composé de 6p.

Titolo || Encore un effort

Autore || Luisa Viglietti

Traduzione || Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato || Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 10

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

Fin che non sia la testa a fuoruscir de 'L sé conviene no 'nterdire l'exercizio forzato - disennato non poco – in dislocar li arredi [rassomiglio chi sé fa ladro 'n suo che domicilio] 'n che non so 'nvertire per esempio due tre porte di servizio Come fosse la casa a escir di casa come fosse la strada a escir di strada in suo smarrirsi 'n altro che de' prati diserbati 'n petrosa isconnessa terra rossa<sup>13</sup>

L'équivoque auctorial est éclairci dans ces passages, qui montrent la nécessité de repousser toute intention artistique dans la création de l'oeuvre, comme Bene l'explique abondamment dans l'entretien accordé à Dorian Fasoli en 2000<sup>14</sup>.

## II. DU MYTHE D'ACHILLE AU POÈME INÉDIT *LEGGENDA*

Tout de suite après la publication de *L mal de' fiori*, débarrassé de tout intérêt à porter en scène l'histoire de *Rigoletto*, mais bien décidé à continuer sa réflexion autour de la poésie, il décide de mettre en scène *In-Vulnerabilità d'Achille*<sup>15</sup>, texte tiré de *Illiade* d'Homère, de *Achilleide* de Stace et de *Penthésilée* de Kleist<sup>16</sup>.

En traduisant du grec, du latin et de l'allemand, C.B. dépasse la signification stricte des mots, il en contracte ou en étend les signifiants, en adoptant une technique « de poète à poète », comme il la définissait lui-même, comme si le texte bénéficiait de l'insertion de textes d'autres auteurs. Dans le chant final, dédié à la reine des Amazones, on trouve un extrait du poème *La Speranza* de Dino Campana, tandis que le commentaire d'Achille sur son imperfection d'homme est entièrement tiré de la scène du banquet du IV<sup>e</sup> acte du *Macbeth* de Shakespeare et que dans le finale, cachées parmi les vers de Kleist, on trouve deux citations d'Emily Brontë, tirées de *Wuthering Heights*.

Après la publication du poème *l mal de' fiori*, et au moment de la mise en scène d'*In-vulnerabilità d'Achille*, C.B. avait commencé l'écriture d'un nouveau poème, demeuré inédit, *Leggenda* : un poème qui, au fur et à mesure de l'élaboration, tend à devenir un texte de théâtre. C'est donc un texte de théâtre, *In-vulnerabilità d'Achille*, qui concrétise une intention d'écrire de la poésie, de même qu'un poème avait été l'aboutissement d'une volonté d'adapter une pièce de théâtre à ses exigences scéniques.

L'écriture part d'une recherche qui l'avait porté à se pencher sur les origines du mot *Signorina* (*Mademoiselle*) dans différentes langues. En anglais, le mot *Miss* se traduit par : mademoiselle, ne pas comprendre, perdre, sentir le manque. *Mademoiselle* vient donc de *missing*, c'est-à-dire de *manquant*. C.B. conçoit ainsi ce nouveau poème en se raccrochant à la mémoire lacanienne sur le *manque* de la femme, et au lien d'Achille avec les figures féminines que l'on trouve dans Stace.

Dans le poème *Leggenda*, durant la veillée funèbre d'Achille, Penthésilée ne s'anime que lorsque Achille lui parle, c'est la parole qui lui donne vie :

Della voce leggenda - nel cuore uno solo di nostra vigilia / sei l'ascolto..... Compagna immortale / di chi parla per non si morire / ché la vita s'attarda fin quando / nostra insana sequela favella / s'ostina.....<sup>17</sup>

Il complète ensuite le texte, en le recomposant en forme de spectacle, avec l'intention de le mettre en scène dans la continuité thématique de la réécriture du mythe d'Achille :

Leggenda d'achilia  
l'abrase labbra - del chi qui ti veglia  
in sospirarti spoglia dipartita  
ma per sempre per sempre di sua sposa prescelta  
unica in ch'è deserto intimo insieme  
Lei sì questa oh s'è inerte! la voce stregata ne' tratti  
'me la voce che stenta la dice  
siccome a riprendere fiato s'arresta Ma ignoto  
stranito fra mitiche gesta è il lettore - son quelle che dice -  
non sa che nessuno se parla si muore Non sa

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Carmelo Bene, entretien avec Dorian Fasoli (2000), publié dans le quotidien *Il manifesto* sous forme d'*auto-interview* et dans le quotidien *L'Unità* sous forme de dialogue. Aujourd'hui in [http://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/](http://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/).

<sup>15</sup> Troisième opus du cycle *Achilleide*.

<sup>16</sup> Déjà publié en 1994 sous le titre *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*, Rome, Nostra Signora Editrice, 1994, rééd. In Carmelo Bene, *Opere con l'Autografia di un ritratto*, Milan, Bompiani, 1995.

<sup>17</sup> *Leggenda*, p. 41.

Titolo | Encore un effort

Autore | Luisa Viglietti

Traduzione | Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato | Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 4 di 10

Archivio |

Lingua | FRA

DOI |

se d'intorno l'idee che son mura d'Omero  
in intrisa del sangue che cieca d'amore  
fasciata del ferro lucente tenzone vanisce  
dal figlio bastardo di Tethys trafitta gloriosa  
regina d'amazzoni e ghiaccia è più bella così  
- dacché amare si può non chi vive  
prossimo a noi d'umano È questo forse -  
sì che 'L suo vincitore l'amato nemico n'è vinto  
Demente rapito l'abbacina il sole femmineo  
corrusco d'un volto dall'elmo esumato  
d'un volto sbiancato da luce magnesia  
che al seno d'acciaio ai capelli sterrati è 'me bruma  
che folla dell'aria confusa chinata  
daccanto l'estinta Lucore 'me core se more  
d'esangue 'mantato sospeso tramonto  
di giorno mai fu<sup>18</sup>

Dans le spectacle de 2000 au Teatro Argentina de Rome, il avait remplacé le finale de Campana par quelques vers tirés de *Leggenda*. Trente-quatre ans après *Nostra Signora dei Turchi*, la capitulation au néant qui manque. Dans *Nostra Signora dei Turchi*, le *crétin* finit par mourir au pied d'un autel (sur lequel s'érige une madone en chair et en os) : enfermé dans son armure, il tombe en morceaux comme une marionnette en invoquant une *Demoiselle*. Dans *In-vulnerabilità*, Achille meurt aux pieds de Penthésilée (cadavre/mannequin) en murmurant la même phrase : « *Signorina... Signorina è così che si chiama il non è.* »

## LE CINÉMA

*En marge des films réalisés et du scénario* A boccaperta [La bouche ouverte], *publié dans les oeuvres complètes, Carmelo Bene a laissé des scénarios inédits et des synopsis. Ici Luisa Viglietti en répertorie ici quelques exemples.*

### 1. PINOCCHIO DAPPERTUTTO

La première rencontre entre C.B. et le cinéma a lieu en 1966, quand il participe au projet né de l'idée de Nelo Risi et du producteur Franco Cancellieri d'écrire un scénario pour le film *Pinocchio 70 (Pinocchio dappertutto)* : C.B. dans le rôle de Pinocchio, Totò dans celui de Geppetto, Virna Lisi, Brigitte Bardot ou Claudia Cardinale dans le rôle de la Fée Bleue. La mort de Totò en avril 1967 compromet la réalisation du film<sup>19</sup>.

C.B. parvient à sa collaboration avec Risi avec à son actif deux éditions théâtrales de *Pinocchio*, peu différentes l'une de l'autre et fidèles au texte de Collodi, représentées en 1962 et en 1966. Ayant pleinement compris le sens polémique qui avait inspiré un Collodi attristé par la situation politique et sociale après l'Unité d'Italie, Bene voit en Pinocchio un héros anti-institutionnel qui parle en utilisant une langue accidentée : « *Pinocchio* est un texte révolutionnaire surtout en ce qui concerne la langue italienne : celle qu'il faudrait ériger en modèle pour éliminer la fracture qui existe entre langue écrite et langue parlée<sup>20</sup> ».

Un synopsis dactylographié du film *Pinocchio 70*, conservée dans les archives, laisse supposer une tentative postérieure de la part de C.B. de réaliser l'oeuvre après la disparition de Totò. Les propositions pour la distribution sont les suivantes : C.B. (Pinocchio), Milena Demongeaut/Beba Lancar/Brigitte Bardot (la Fée), Pierre Brasseur (Geppetto), Lou Castel (Lucignolo), Vittorio Gassman/Sergio Tofano (le Renard), Vittorio Caprioli (le Chat), Adolfo Celi (le Grillon Parlant), Giancarlo Cobelli (Motte de Beurre).

Situé en Turquie à la fin du XIXe siècle, « au nom de la liberté du conte », le film est pensé en noir et blanc et lardé de séquences polychromes. En voici le synopsis :

prodigue des aventures et des mésaventures de mer, de naufrages, de navires engloutis, il raconte comment il a fait pour vivre dans le ventre d'un poisson. Le conte est devenu folie résignée. Pinocchio, devenu un homme, l'écoute et

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>19</sup> *Pinocchio dappertutto*, réalisation Nelo Risi, scénario C.B. et Nelo Risi, production Franco Cancellieri. Une partie du scénario a été publiée dans *Sipario* : Carmelo Bene « Con Pinocchio sullo schermo (e fuori) », préface de C. Augias, *Sipario*, n°244-245, août-septembre 1966, p. 92-96.

<sup>20</sup> Francesca Rachele Oppedisano, « Pinocchio '66 », in Daniela Lancioni, Francesca Rachele Oppedisano, *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, catalogue de l'exposition organisée à Rome, Palazzo delle Esposizioni, 5 décembre 2012-2 février 2013, Milan, Skira, 2012, p. 54.

Titolo | Encore un effort

Autore | Luisa Viglietti

Traduzione | Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato | Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 5 di 10

Archivio |

Lingua | FRA

DOI |

le soutient, pâle de piété filiale. Père et fils ne sont pas seuls : un groupe d'ouvriers a cessé son travail et les entoure, [...] au dehors, un bruit de fête et de fanfare envahit l'atelier. En même temps, la scène monocouleur se fait polychrome : c'est une explosion de lumières, de sons, de drapeaux tricolores, de Premier Mai ; de foule et de fanfare. C'est la kermesse. Pinocchio prend son père dans ses bras et le mène vers les barreaux d'une grande fenêtre : ils commencent par regarder la fête, aveuglés, puis, par la porte, en se mêlant à la fête humaine qui les emporte comme un fleuve.

Pinocchio, portant comme une croix son père sur son dos, marche en crachant des proverbes : [...] *Qui sème le vent récolte la tempête. Bien mal acquis ne profite jamais. Tant va la cruche à l'eau... Adieu beaux masques...*<sup>21</sup>

Dans une partie de l'entretien pour Sipario qui n'a finalement pas été publié, C.B. explique clairement l'intention et l'objectif qu'ils s'étaient proposés :

Dans la version théâtrale de mon *PINOCCHIO*, j'ai misé sur la ponctuation (un Pinocchio qui perd des points et des virgules en racontant, en résumant ses aventures, en dépit de la logique commune). Il est clair que cette dimension, entièrement dans le jeu, n'est pas suffisante au cinéma. En phase d'écriture, nous nous sommes préoccupés non pas de « trahir », de « profaner » le « bon » Collodi, tant que de « revoir » ses aventures, non pas en les actualisant à la mode des costumes d'aujourd'hui, mais en les poussant, en les forçant à la limite de notre époque. En a découlé une modification substantielle : ce qui, chez Collodi, est une polémique nationale, a été chez nous ressortie comme polémique interne de l'individu, dans notre ère « sexuelle » ou « sexophobe ».<sup>22</sup>

À l'époque des luttes sociales et des revendications de la classe ouvrière, le cinéma italien suit les lois de la production liées à la politique et au marché : c'est ainsi que faire un film de l'histoire de *Pinocchio* est un projet voué à l'échec.

## 2. FAUST O MARGHERITA

En janvier 1966, C.B. met en scène au Teatro dei Satiri de Rome *Faust o Margherita*, un spectacle écrit en collaboration avec Franco Cuomo. La coopération naît l'été précédant la première durant le séjour de C.B. à Naples chez Cuomo<sup>23</sup>, alors que C.B. était en train de terminer l'écriture du roman *Nostra Signora dei Turchi*. Malgré le titre, le spectacle n'a rien à voir avec la pièce de Goethe<sup>24</sup>.

En lien avec le thème du spectacle dédié au mythe de Faust, on trouve un synopsis en langue italienne intitulé *Faust*, ainsi qu'une traduction française et anglaise. Le texte, par moments très différent de la pièce de théâtre, est à associer à quelques pages non reliées d'un scénario pour un long-métrage. Voici une partie du synopsis en français :

[...] Marguerite gère un magasin de confection, spécialisé dans les robes de mariée [...]. Quand, dans sa boutique, elle confectionne des parures de voile et de soie, c'est inconsciemment, à sa propre robe de mariée qu'elle travaille, ayant secrètement formé le projet d'épouser Faust. Mais Faust ne l'entend pas de cette oreille. Il cherche par tous les moyens à se débarrasser de Marguerite, quitte à lui faire épouser le diable en personne. Lors d'une soirée dans un nightclub, Faust rencontre un pauvre diable (revêtu du costume du Fantôme du Bengale) qui, assis seul à une table, sirote un verre d'eau minérale. Faust danse avec Marguerite et, feignant de l'êtreindre avec passion, il tente d'éveiller la convoitise du Diable. Après maintes mimiques et clins d'oeil en direction de ce dernier, Faust parvient à ses fins. Méphistophélès s'éprend de Marguerite. Une nuit, Marguerite surprend Faust alors qu'il est train de couvrir l'un des mannequins de baisers, une querelle éclate entre eux. Faust déclare tout de go à Marguerite qu'il ne l'aime pas. Elle n'en croit rien. Pour la dégoûter de lui, il lui raconte alors qu'il n'a pas le sou, qu'il est pédéraste, et même assassin. Marguerite accepte avec sérénité ces déclarations et lui pardonne tout, jusqu'au moment où Faust, à bout d'arguments, lui affirme qu'il n'a aucun diplôme universitaire et que, par conséquent, il n'a aucun droit au titre de "Docteur" Faust. Le coup porte si bien que Marguerite, épouvantée, s'enfuit... Méphisto décide de fréquenter la maison de Faust, dans l'espoir de se rapprocher de Marguerite. Faust le traite alors sans aucun ménagement. Il l'oblige à remettre en ordre sa bibliothèque. Méphisto confie un jour à Wagner, le disciple de Faust, qu'il n'est qu'un petit comptable, employé dans une banque, et qu'il déteste l'aventure. Pour s'attirer les bonnes grâces de Faust, Méphisto ira jusqu'à risquer de perdre son emploi en arrivant chaque jour en retard au bureau. Enfin, le jour des noces avec Marguerite est arrivé. Méphisto, un bouquet de roses à la main, vient chercher Marguerite pour la conduire à l'église. Marguerite apparaît, en robe de mariée blanche, et feint de ne pas reconnaître son promis. Elle lui avoue qu'elle a fait un vœu à la Madone et qu'elle ne peut donc l'épouser. Puis, désespérée, elle court vers Faust

<sup>21</sup> *Pinocchio 70* (1966), synopsis dactylographié complet, 9p. C'est le même scénario que *Pinocchio dappertutto*.

<sup>22</sup> Notes tapuscrites.

<sup>23</sup> Cf. Carmelo Bene et Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, op. cit., p. 196.

<sup>24</sup> Cf. *Ibid.*, p. 199.

Titolo || Encore un effort

Autore || Luisa Viglietti

Traduzione || Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato || Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 6 di 10

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

pour se jeter dans ses bras. Mais celui-ci s'est couvert de suie et Marguerite, craignant de salir sa blanche robe, s'arrête net dans son élan, se retourne vers Méphisto et consent dès lors à l'épouser. Faust, délaissé, tente de se suicider en se tirant une balle dans la tête. Mais le revolver n'est pas chargé. Il commande alors du champagne<sup>25</sup>.

Le numéro qui marque la troisième page (30bis) du projet de long-métrage montre que le scénario devait être complété, au moins dans l'idée générale des séquences. Le film est situé à Bruges. Dans la scène initiale, on voit des toits et des clochers, on entrevoit dans un éclair des fragments de mannequins, des seins et des bouts de corps brillants. Faust, serré contre un corps de femme, roule sur les toits. Les deux corps sont sur le point de tomber, Faust tente de sauver le corps de la femme qui tombe. D'en bas, un balayeur assiste à la scène en secouant la tête. Premier plan des détails du corps qui laisse penser qu'il s'agit d'un corps de femme. Après différents cadrages, on découvre que c'est le corps d'un mannequin. Dans une autre séquence, Faust a préparé un dîner romantique sur un amas de déchets. Longue séquence avec son invitée Elena, un mannequin elle aussi. À cause de l'instabilité du sol sur lequel ils sont situés, Elena ne cesse de tomber. Faust est exaspéré. Un coup de vent emporte Elena, Faust est enfin heureux que « le néant qu'il a en face de lui réussisse à tenir en place » :

Très amoureux, il l'appelle : Hadaly. Puis, en servant du champagne, il lui murmure des mots écrasés par la musique, mais très doucement.

C'est un toast très douloureux. Le cristal de Faust vient des déchets. Des coupes morcelées et coupantes qui blessent tous ceux qui les utilisent. Faust saigne, boit et sourit.

Le dialogue continue, amoureux mais inaudible, écrasé par la musique en crescendo. On ne voit qu'une grande caresse du Néant, à la hauteur de la nappe, yeux fixement dans les yeux.

Puis tout à coup, sur la table, il rencontre une main de femme, réelle. C'est la main restée sur la table du mannequin Elena, coupée.

En proie à la panique d'une présence, Faust arrache une à une les cinq cordes d'une guitare.

Puis, en proie à une attaque d'épilepsie qui le ravage, il tombe du haut de la montagne de déchets.

À la moitié de sa chute il heurte le mannequin, il roule avec encore un peu.

Puis ils se perdent, il continue sa chute tout seul.

Il finit dans un blanc de neige où, il s'enterre<sup>26</sup>.

À partir de l'idée initiale, née de la collaboration avec Cuomo, de contaminer le sujet faustien avec les héros de bandes dessinées, prend corps l'un des thèmes fondamentaux présents dans les oeuvres futures de C.B. :

Il faut, pour finir, en revenir à ce mannequin habillé en mariée dont Faust tombe amoureux, pour souligner l'annonce d'un thème qui atteindra son but bien des années plus tard, dans l'apparition de ce monde de mariées automates et de mariées enfants, qui habiteront la scène et la scène de la page écrite comme les représentantes d'un repos invoqué au-delà des aspirations de l'inorganique, dans l'automatique : « ce qui surpasse l'humain qui l'a engendré pour se refermer sur l'inorganique qui n'engendre ni ne reproduit »<sup>27</sup>

Dans le scénario, le mannequin dont Faust tombe amoureux porte le nom de la protagoniste androïde du roman de Villiers de L'Isle-Adam *L'Ève future* : Hadaly. Dans la bibliothèque de C.B. à Rome, dans la section réservée à la littérature française, se trouvait un exemplaire de l'édition italienne<sup>28</sup>. Les nombreuses notes en marge portent à penser que l'évolution ultérieure du thème réservé au mannequin tire son origine de la rencontre avec les pages de L'Isle-Adam.

Un autre passage non moins important pour l'adaptation scénique de *Faust o Margherita* pourrait être une autre adaptation scénique intitulée *La tragica storia del dottor Faust* de Christopher Marlowe, fidèle au thème original, conservé dans les archives de la Fondazione Cini à Venise<sup>29</sup>.

#### 4. *SERATA A COLONO*, DE LA COMÉDIE CHIMIQUE AU FILM

<sup>25</sup> Carmelo Bene, *Faust*, synopsis, 2 p. dactylographiées et traduction en français.

<sup>26</sup> Morceau de scénario sans titre sur le sujet *Faust o Margherita*, 5 feuilles dactylographiées non reliées, numérotées au crayon rouge.

<sup>27</sup> Francesca Rachele Oppedisano, « *Faust o Margherita* », in *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, op. cit., p. 54.

<sup>28</sup> Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Eva futura*, Milan, Bompiani, 1966.

<sup>29</sup> Nous devons cette référence aux recherches de Beatrice Barbalato qui a trouvé aux archives de la Fondazione Cini de Venise l'adaptation scénique de *La tragique histoire du docteur Faust* de Christopher Marlowe par C.B., 16p. dactylographiées, avec la dédicace « au réalisateur Vittorio Beltrami ». Dans les mêmes archives est conservé un exemplaire du texte de *Manon* de C.B., tiré du roman de l'Abbé Prévost (monté en 1964). Non datés, les deux tapuscrits se présentent de façon très similaire, de par le type de typographie et le papier utilisé.

Titolo | Encore un effort

Autore | Luisa Viglietti

Traduzione | Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato | Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 7 di 10

Archivio |

Lingua | FRA

DOI |

C.B., au milieu des années 1960, était souvent invité chez l'écrivain Elsa Morante, aux côtés d'Eduardo De Filippo<sup>30</sup>. En 1968, Elsa Morante publie le recueil de poésies *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*<sup>31</sup>, qui contient aussi, dans la section « La commedia chimica », « La Serata a Colono », parodie de l'*OEdipe à Colone* de Sophocle écrite en réponse au film *OEdipe roi* réalisé au même moment par son ami Pier Paolo Pasolini<sup>32</sup>. Le projet de C.B. de transposer la comédie en film pourrait donc être situé entre 1968 et le tout début des années Soixante-dix. Le rôle d'OEdipe est confié à De Filippo. Le synopsis est précédé d'une séquence qu'on ne trouve pas dans la comédie et qui ramène à l'idée initiale d'Elsa Morante : répondre à l'*OEdipe* de Pasolini. Le film, pensé en noir et blanc, part d'un cadrage extérieur jour pour se déplacer dans un cinéma durant la projection du film de Pasolini :

Campagne l'été – air de poussière, extérieur jour, un muret avec des culs de bouteille au sommet, l'un petit et l'autre plus haut

Maisons blanches

Place d'un village SUD

200 figurants 1 pose (en chemise blanche)

intérieur cinéma de village ou d'une paroisse de banlieue

[...]

OEDIPE ROI, de Pier Paolo Pasolini, commenté à haute voix dans un cinéma de province par un professeur sans âge qui, tout comme le protagoniste du film en question, se sent plus au courant du malheur que ne le sont potentiellement ses ceux qui l'entourent. Ses réactions et ses interférences au film sont un mélange entre répugnance pour les méfaits et le destin du héros principal, désappointement sur la traduction sonore et vanité qui le pousse à traduire – voix haute – en grec ancien certains passages critiques de la tragédie<sup>33</sup>.

Un passage plus long du scénario est réservé au rôle d'Antigone, avec des monologues fidèles au texte original.

Ce qui reste du scénario commence à la page 40 avec les mots d'Antigone qui introduisent la pièce d'Elsa Morante. On suppose que dans les 39 pages précédentes, outre la scène du cinéma, le sujet de l'histoire d'Elsa Morante a été introduit par un long prologue sur lequel on pourrait hasarder une hypothèse. Le Professeur, après avoir vu le film de Pasolini, en proie au délire, s'aveugle, Antigone vient à son aide et l'emmène à l'hôpital où, une fois revenu à lui, il se prend pour OEdipe.

La mise en scène pensée par C.B. est portée par cette idée fondamentale : la jeune Antigone au centre de la scène qui se balance sur une balançoire, sans aucune appréhension pour son père malade, *joue* le rôle de la fille affectueuse, tandis qu'OEdipe hors de lui est *joué* par ses visions.

Le travail ne voit pas le jour, mais l'hypothèse de le porter à la scène reste vive pour C.B. En 1999, le projet d'en faire un spectacle se transforme en un autre rendez-vous manqué : il envoie une demande à la SIAE (Société des Auteurs) pour avoir l'autorisation de mettre en scène *Serata a Colono* et Carlo Cecchi, ayant droit d'Elsa Morante, refuse.

## 5. TIGER, UN WESTERN À L'ITALIENNE

Morts, je veux les voir morts<sup>34</sup>

En juin 1970, peu avant la présentation du film *Don Giovanni* au festival de Cannes, C.B., Piero Panza et Roberto Loyola annoncent dans une conférence de presse le début imminent du tournage du film *Tiger*. Le projet naît d'une idée de Roberto Loyola, jeune homme aisé qui fait ses premiers pas dans la production cinématographique (producteur de *Colpo Rovente*, de Piero Zuffi, où il avait investi environ un milliard de lires). Le scénario est écrit en collaboration avec Piero Panza, le directeur de la photographie est Alvaro Manconi, producteur de films historico-mythologiques et propriétaire de l'établissement Elios, où était prévu le tournage. La distribution prévoit Aliza Adar, jeune actrice israélienne, en tant que protagoniste féminine<sup>35</sup>. Il s'agit d'un film peu coûteux, le devis initial tournait autour de 80

<sup>30</sup> Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Milan, Longanesi, 1983, p. 134.

<sup>31</sup> Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* [1968], Turin, Einaudi, 1995.

<sup>32</sup> Elsa Morante, « La serata a Colono », in *Il mondo salvato dai ragazzini, op. cit.*, 2e partie, « La commedia chimica », p. 31-96.

Pier Paolo Pasolini, en 1971, répond à l'oeuvre d'Elsa Morante avec deux poèmes du recueil *Trasumar e organizzar*, dans la section « Poesie su commissione ». Cf. Pier Paolo Pasolini, « Il mondo salvato dai ragazzini » et « Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine) », in *Tutte le poesie*, t.II, Milan, Mondadori, 2003, p. 35-54.

<sup>33</sup> Carmelo Bene, *Serata a Colono*, 1 feuille dactylographiée pour le scénario.

<sup>34</sup> Vittorio Pescatori, « Morti, li voglio vedere morti », *ABC*, 8-15 juin 1970.

<sup>35</sup> M. Gal, « Si gira il Western Tiger. Diventa regista il produttore Roberto Loyola », *Il messaggero*, 6 juin 1970.

Titolo || Encore un effort

Autore || Luisa Viglietti

Traduzione || Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato || Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 8 di 10

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

millions de lires, et la trame est classique des westerns à l'italienne. Durant la conférence, C.B. se déchaîne contre le système cinéma. Son premier film *Nostra Signora dei Turchi*, bien qu'apprécié par la critique, avait causé bon nombre de polémiques dans le milieu des initiés, au point de l'induire à écrire en réponse *L'orecchio mancante*<sup>36</sup>, un essai sur le cinéma et sur « son monde » d'existence.

Morts, je veux les voir tous morts ! Notre film fera deux milliards ! – insiste C.B. avec truculence – Et puis je pourrai bien claquer cet argent, mais j'aurai donné une leçon à ces métallos du cinéma ! [...] Avec ce film (*Tiger*), je veux faire une révision totale, les avant-gardistes me regarderont comme un ennemi mortel parce que j'ai fait un pacte avec l'argent. Je les veux morts, eux aussi ! Je suis en pleine réaction avec le papier timbré, avec les clichés préétablis, avec les comptes des servantes. Sur le plan économique comme sur le plan artistique. Morts, je veux les voir morts !<sup>37</sup>

*Tiger* a pour cadre un village de western<sup>38</sup>. Il s'agit de l'histoire d'un *as du pistolet*, un pistolero habile et incorruptible qui s'adonne seulement à des défis bon enfant, ce qui suscite la jalousie des tueurs de profession. Son don est entouré de mystère : on raconte qu'un juge l'a fait amputer d'une main, mais la curiosité de ses adversaires le pousse à cacher son secret, et ses deux mains sont toujours couvertes par un poncho, de sorte que personne n'arrive jamais à comprendre quelle main il utilise pour tirer. Alors qu'il est inculpé par vengeance, un juge ivre l'envoie à la potence. Commencent une série d'aventures rocambolesques où Tiger cherche à se défendre comme il peut de la violente curiosité de ceux qui le défient, en allant jusqu'à tuer deux personnes à la fois. Le village se transforme bien vite en un cimetière. Je jeune Ismael est le dernier survivant du duel où Tiger se laisse tuer « d'une balle dans le front ».

Couché sur le sable blanc, sous un ciel de vautours, le vent soulevant son poncho, Tiger montre (révèle) son secret. Il n'avait aucune de ses deux mains : une autre lui avait été amputée longtemps avant, dans un autre village, pour les mêmes raisons irrationnelles. Il s'est laissé tuer pour que le garçon, comme Ismaël dans la Bible, soit sauvé et raconte cette histoire à d'autres. Mais le garçon devient fou. Et l'histoire est une histoire de fous.<sup>39</sup>

Le scénario, incomplet, est truffé de détails. La première séquence du film est située dans « un village de chercheurs d'or » où des hommes, des femmes et des enfants en habits de fête, en proie à un optimisme général, sont occupés à démolir le village pour ensuite le reconstruire de nouveau. Sur les objets balancés par les fenêtres à un rythme endiablé apparaissent les noms des acteurs. Ensuite, le reste du générique apparaît lentement sur des charriots, des malles et des paniers. Au loin, au milieu du remue-ménage, on entend le sifflement d'un train. Alors que tout le monde s'organise pour évacuer le patelin, on voit arriver en contre-champ et à contre-courant un homme à cheval, qui regarde fixement devant lui. Pour saluer le départ du village s'amorce dans la foule un concours à qui réussira à décrocher la cloche de l'église d'un coup de pistolet. Tout le monde tire sans succès vers la cible<sup>40</sup>.

La figure de Tiger, dont l'histoire ressemble beaucoup au film *Django* de Sergio Corbucci (1966), est proche de l'un des personnages de *Capricci*, film réalisé par C.B. en 1969. Dans la séquence à la western spaghetti, le personnage privé de l'usage de ses mains tire en s'aidant avec les dents et survit à son ennemi. Dans *Tiger*, au contraire, le héros, condamné par la curiosité et par la stupidité humaine, emporte avec lui le secret de son habileté.

Le tournage avait été programmé pour août 1970, quelques extérieurs étaient prévus en Espagne, mais le film n'a pas été réalisé.

## 6. « ENCORE UN EFFORT » : DE SADE À *S.A.D.E. MASTURBAZIONE*

1974 voit la création au théâtre de *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni*. Du sujet original du spectacle, C.B. tire un scénario pour un long-métrage intitulé *Masturbazione*<sup>41</sup>. Il destine le rôle principal du serviteur à Ugo Tognazzi, à Philippe Noiret celui du Patron, à Romy Schneider le rôle de la jeune victime.

La dramaturgie de la pièce a pour point de départ une page des *120 journées de Sodome* du Marquis de Sade, où l'on raconte l'histoire d'une jeune fille introduite chez un riche propriétaire terrien par un serviteur particulièrement attentif.

La figure du Serviteur dans *S.A.D.E.* est très proche de celle du serviteur dans *A Yorkshire tragedy*, drame apocryphe attribué à Shakespeare que l'on trouve dans la bibliothèque de C.B. La pièce raconte l'histoire tourmentée d'un homme qui,

<sup>36</sup> Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milan, Feltrinelli, 1970.

<sup>37</sup> *Ibid.*, cf. en particulier note 41.

<sup>38</sup> Roberto Loyola, Carmelo Bene, *Tiger* (titre provisoire), idée de Roberto Loyola, synopsis Roberto Loyola et C.B., Rome, 29 mai 1970 (2 feuilles dactylographiées).

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Roberto Loyola, Carmelo Bene, *Tiger*, 35p. dactylographiées ; introduction à

<sup>41</sup> Carmelo Bene, *Masturbazione*, synopsis, tapuscrit, 17p.



Titolo || Encore un effort

Autore || Luisa Viglietti

Traduzione || Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato || Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 9 di 10

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

après avoir réduit sa famille à la misère, en programme la destruction : il tue les enfants, et est pardonné par sa femme. Intermédiaire entre les deux époux, le serviteur patient se présente avec cette réplique : « *Vedete, sono il solito ritratto del solito servo del solito...* »<sup>42</sup>. Ce qui devient dans *S.A.D.E.* « *Sono il servo dell'insolito* ».

Comme C.B. l'écrit dans un texte inédit intitulé *Qu'est-ce que le libertinage dans Sade*, la place de l'ironie est centrale :

Ce n'est que dans l'ironie qu'on est LIBERTIN sadien. Et cela, seuls de très rares spécialistes du divin marquis l'ont saisi. Mais ne pas comprendre cela signifie ne pas comprendre Sade. Le LIBERTIN de SADE peut commettre ses plaisirs obscènes, ses « crimes d'amour » à condition de NE PLUS ÊTRE EN SOI, mais en se comportant et en pensant comme ce magistrat-ci ou celui-là, ce NOTAIRE-ci ou celui-là, ce RETRAITÉ-ci ou celui-là, etc... Là est la DÉPRAVATION (l'art de Sade). Il s'agit donc de tout renverser, de se placer face à un cul ou à un vagin, non plus comme soi-même, mais en comme un AUTRE QUE SOI, abruti, pour outrager la loi bourgeoise : le halètement bourgeois ; en essayant et en réessayant, avec un cobaye à disposition et un serviteur de confiance, en essayant et en réessayant on meurt (en éjaculant)...<sup>43</sup>

Le film est situé dans une villa-château isolée qui surplombe la mer. La première séquence concerne la chambre du serviteur, qui ressemble à une loge d'acteur.

Ce serviteur extravagant joue un rôle déterminant dans le film. Il est en effet, à son patron ce que Méphistophélès est à Faust. Il est le serviteur d'un libertin : en ces cas, on ne sait jamais assez bien qui des deux est vraiment le patron.

La femme et la fille du patron sont misérablement reléguées dans l'étable de la villa.

C'est que, en individu singulier, c'est-à-dire libertin, il ne se prive de rien. Mais en tant qu'homme marié et répréhensible, il ne transige pas : MISÈRE et BASTA. Il sent donc le devoir, en tant que père, d'être le destructeur de sa propre famille.

La famille est prostituée, le Patron, accompagné par son serviteur, conduit épouse et fille dans un bordel voisin et choisit personnellement les clients pour les deux infortunées.

LE LIBERTIN, affranchi du chantage du pain quotidien, au-delà des points de vue restreints de partis et syndicats, est capable de considérer la condition humaine avec une plus grande pénétration analytique. La conséquente rigueur autocritique lui impose de se mettre surtout en jeu lui-même. Mais s'il entend outrager les NORMES, il ne peut les supprimer. Il ne lui reste qu'à les mortifier dans l'IRONIE (hallucinante pour les étrangers) de son propre comportement. Plus sa conduite sera aberrante, plus le seront les NORMES qu'il s'astreint à transgresser.

Le dépravé de notre film dispose d'une manie à double tranchant. D'un côté l'inévitable perversion sexuelle à la recherche forcénée de l'orgasme, de l'autre (et c'est le plus intéressant) il se sert du TRAVAIL et de ses relatives INSTITUTIONS dans le seul but de se procurer une érection.

Une fois rentrés chez eux, le domestique déguisé en chauffeur se précipite pour aller chercher une jeune fille dans un bordel voisin. Il la conduit dans la villa en la poussant à subtiliser un collier. La jeune fille est introduite par le domestique devant son patron dans un étrange salon, presque une grande garçonnière. Les fenêtres à barreaux, un lit blanc d'hôpital, confèrent à Monsieur, en pyjama rayé, tout l'air gratuit du forçat sous observation.

On n'a aucune idée de ce qu'il va faire quand, enfin, il brise le silence et ordonne à la fille de remplir sa bouche de salive et de respirer promptement. Elle obéit. Monsieur se jette à son cou passionnément, un bras autour de sa tête à elle, en l'immobilisant et en collant ses lèvres à sa bouche, il aspire suce avidement. Puis quand il sent que la bouche est sèche et qu'ils sont tous deux à bout de souff le, il se détache, en lui ordonnant de répéter l'opération. Cela se répète huit ou dix fois. La réitération joue un rôle très important. La poitrine et le souff le de la fille en sont déconcertés.

Aucune érection ne suit ces exercices, le patron épuisé se rend dans son bureau où il est reçu par le Sous-Directeur (son domestique travesti). En continuant à se masturber sous table, dès qu'il sent que l'érection reprend, il quitte le bureau et court vers la fille. Ils recommencent à s'embrasser sans succès. Il se rend donc au tribunal où un Juge (toujours son domestique

<sup>42</sup> *Yorkshire tragedy*, apocryphe de William Shakespeare, traduction de C.B., 21p., tapuscrit. Cit p. 3. Casa dei Teatri di Roma, Villino Corsini.

<sup>43</sup> Carmelo Bene, « Che cosa è il libertinaggio in Sade », notes, 2 feuilles dactylographiées.

Titolo || Encore un effort

Autore || Luisa Viglietti

Traduzione || Laetitia Dumont-Lewi

Pubblicato || Luisa Viglietti, Francesca Rachele Oppedisano, *D'après Carmelo Bene. Dossier Numérique*, «Revue d'histoire Théâtre», n. 263, luglio-settembre 2014

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 10 di 10

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

déguisé) se soumet à un procès pour avoir tué sa mère. De nouveau excité, il retourne voir la fille, où baisers et obscénités se répètent, en vain. Il se rend alors à l'église où un Prêtre (encore une fois son domestique travesti) lui débite l'Ecclésiaste : « Vanité des vanités, tout est vanité ». Revigoré, il court chez la jeune fille qui cette fois-ci fait semblant d'être morte, mais quand par erreur elle ressuscite, tout est de nouveau à recommencer. Même en noyant ses chagrins dans l'alcool, il ne parvient pas à atteindre son but. Il se souvient alors de ses bijoux, fait semblant de ne pas les trouver, accuse la fille, demande l'intervention de la police (le policier aussi ressemble au serviteur) : au cri du gendarme « Vous êtes en état d'arrestation ! », Monsieur tourne le dos à tout le monde, s'assied sur le lit et, enfin, éjacule :

Animula vagula blandula  
Hospes comesque corporis  
Quae nunc abibis in loca  
Pallidula rigida nudula  
Non offerirai la tua solita farsa mai più<sup>44</sup>

Luisa Viglietti  
Traduction de Laetitia Dumont-Lewi

*Secrétaire Générale de la Fondation L'Immemoriale di Carmelo Bene de 2002 à 2005, Luisa Viglietti a créé les archives des oeuvres de Bene avec la participation de la Mairie de Rome<sup>45</sup>. Scénographe, costumière et metteur en scène, Luisa Viglietti travaille avec Bene à partir de 1994, pour la réalisation des costumes, mais aussi en tant qu'assistante à la mise en scène et à l'édition. Elle a en particulier collaboré à la publication des écrits de Bene pour la maison d'édition Bompiani<sup>46</sup>, et aux réalisations télévisées pour la chaîne publique Rai Due.*

---

<sup>44</sup> Carmelo Bene, *Masturbazione*, *op. cit.*

<sup>45</sup> L'archivage et le catalogage de l'oeuvre de Carmelo Bene ont été effectués par Luisa Viglietti en collaboration avec Luca Buoncristiano et Francesca Rachele Oppedisano. Luca Buoncristiano a publié l'importante édition du numéro de la revue *Panta* consacré à Carmelo Bene (numéro 30, Milan, Bompiani, 2012). Francesca Rachele Oppedisano a réalisé en 2012 avec Daniela Lancioni l'exposition *Benedette Foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate* (Palazzo delle Esposizioni, Rome), qui réunit des photographies, pour la plupart inédites, des premiers spectacles de Bene, de 1963 à 1973, et dont un catalogue est disponible aux éditions Skira.

<sup>46</sup> Carmelo BENE, *Opere con l'Autografia di un ritratto*, Milan, Bompiani, 1995.



**REVUE**  
D'HISTOIRE  
du  
THÉÂTRE

# D'APRÈS CARMELO BENE

## DOSSIER NUMÉRIQUE



SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE  
juillet-septembre 2014-3 / n°263