



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

3 | 2007

Écrire le présent

Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene

Leila Adham



Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition électronique

URL : <http://trans.revues.org/174>

DOI : 10.4000/trans.174

ISSN : 1778-3887

Référence électronique

Leila Adham, « Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene », *TRANS-* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://trans.revues.org/174> ; DOI : 10.4000/trans.174

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Récrire pour écrire le présent : le théâtre de Carmelo Bene

Leila Adham

- 1 « Le théâtre [...] ne peut se foutre de l'instant présent¹ », déclare Carmelo Bene, acteur, dramaturge et théoricien du théâtre, chef de file de l'avant-garde italienne à partir des années 60. Car même s'il se définit comme la re-présentation d'un texte, le théâtre est aussi une séance, c'est-à-dire un instant de jeu qui se déroule, justement, en présence des spectateurs. « Tout phénomène, tout geste accompli en scène, toute forme de théâtre [...] écrit toujours le présent d'une représentation² ». À la différence de la littérature, le théâtre se construit donc, selon Bene, sur la juxtaposition de deux temporalités – celles de l'écriture, et de la performance –, spécificité qui lui permet de s'actualiser au présent, et de résoudre, ainsi, le paradoxe d'une représentation sans redite.
- 2 Le projet dramaturgique de Bene s'organise tout entier autour de cette tension passé/présent propre à l'activité théâtrale, et vise son instrumentalisation. Puisque le théâtre contient la séance, et, par là même le présent, la mise en scène de théâtre sera l'occasion de récrire le présent du texte joué, autrement dit, sa résonance au moment de la représentation. Qu'est-ce qu'Hamlet a à nous dire ? Que peut-il encore nous apprendre au XX^{ème} siècle ?, sur le XX^{ème} siècle ? Quels échos les questionnements du prince danois ont-ils en 1961 ? En 1967 ? En 1974 ?, 1977 ?, 1987 ? et 1994 ? Ce sont à ces questions que chacune des mises en scène d'*Hamlet* par Bene entendaient répondre. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elles ont été si nombreuses, chaque spectacle étant, en quelque sorte, un épisode d'une série dont l'objectif était de dire le présent d'*Hamlet*.
- 3 Mais pour que la mise en scène ne soit plus uniquement la traduction en images d'une partition dramatique, et bien sa réécriture instantanée, capable d'épaissir le corpus plutôt que de le répéter, encore faut-il que le texte de théâtre soit lui-même fragmentaire, inachevé, en d'autres termes, « en attente » d'un présent scénique. Pour obtenir cette textualité molle, Bene s'emploie donc à « trouver » le répertoire, convaincu que dans chacune des séances, le présent de l'œuvre pourrait venir s'inscrire.

- 4 Récrire pour écrire le présent : voici donc la démarche aussi contradictoire qu'ambitieuse de Bene, dont le projet est la constitution d'un théâtre sans re-présentation.

Une dramaturgie fragmentaire

- 5 Comme l'écrit Gilles Deleuze, Bene ne récrit pas Shakespeare pour « ajouter de la littérature à la littérature³ » mais, au contraire, pour « soustraire la littérature, par exemple soustraire le texte, une partie du texte, et voir ce qui advient⁴ ». L'idée est de libérer les personnages de la prison d'un « déjà écrit », et de réinventer la représentation à l'écart du processus de simple transposition. D'où le titre d'une des plus célèbres réécritures de Bene, qui témoigne bien de cette volonté de soustraire du champ du représentable l'Hamlet de Shakespeare : *Un Amleto di meno*, *Un Hamlet de moins*. Et l'on comprend aisément pour quelles raisons Bene déclare s'inspirer ici de la réécriture de Laforgue, *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, version déjà adaptée de la tragédie de Shakespeare. Ce texte porte effectivement en lui les prémisses d'un projet d'élimination d'Hamlet de la littérature occidentale : « Un Hamlet de moins, la race n'est pas perdue/ Qu'on se le dise !⁵ ».
- 6 *Un Hamlet de moins* : Bene reprend cette « dramaturgie du génocide » déjà à l'œuvre dans le texte de Laforgue, et en fait le moteur d'une recherche plus globale, dont l'objectif est de parvenir à « désécrire⁶ » Shakespeare pour mieux pouvoir en écrire le présent.

Un texte en cours d'écriture

- 7 Les réécritures de Bene sont toujours très courtes, et leur représentation n'excède jamais les soixante minutes. Il y a donc moins de texte à jouer – le *Hamlet de W. Shakespeare*, autre réécriture d'*Hamlet* est une pièce de huit pages –, et une forme qui oblige le comédien à inventer une partition seconde, pour compenser la pauvreté de l'écrit. Car c'est surtout la partition didascalique qui occupe l'espace textuel dans les œuvres de Bene. Or la disparition progressive du dialogue au profit d'indications scéniques, souvent injouables au demeurant, contraint l'acteur à performer, c'est-à-dire à créer au présent, une nouvelle forme spectaculaire. Le comédien se retrouve, sur scène, condamné à rechercher les nouvelles possibilités du texte, abandonnant le confort d'une simple représentation/imitation.

Si le texte *est* un corps, si l'œuvre *a* un corps, ils doivent littéralement être détruits, de même que doit être détruite l'image de ce corps, de ce *corpus*, qui constitue la transsubstantiation de l'acteur en scène – [...] au théâtre. La critique de fond se développe contre tout philologisme qui piège le *corpus*, le textuel autant que l'actorial. Là se concentre la posture éthique et politique de Carmelo Bene par rapport à un savoir organisé, capable seulement de *répéter* la lecture du *corpus* et non pas d'en rechercher les nouvelles possibilités [...].⁷

- 8 Moins de texte dialogique, c'est-à-dire, selon Bene, moins de littérature : à la place, un texte de théâtre conçu comme un texte à trous, et récrit pour que le comédien puisse, plus facilement, se le réapproprier. « Sur scène, l'œuvre d'autrui n'existe plus ; c'est devenu une œuvre de moi »⁸, déclare-t-il pour expliciter sa démarche. « Privée de consistance proprement textuelle⁹ », l'œuvre de Bene *attend* donc le comédien et la scène en se présentant, sur le papier, comme un texte substantiellement inachevé, autrement dit, en cours de rédaction.

Des personnages fantômes

- 9 Sans texte à défendre, les personnages de Bene apparaissent, dans le livre, comme des figures en creux, sans matière ni contour. Personnages fantômes en attente d'un corps, ils ne sont plus que des spectres, dont la présence sur le papier ne sert qu'à signifier une absence : celle de l'acteur. D'autant que les rares répliques que Bene leur donne peinent elles-mêmes à se constituer en corps.
- HAMLET. – « Être... »
 CLAUDIUS. – « Et ne pourriez-vous pas, indirectement lui arracher de la bouche... »,
 etc.
 HAMLET. – « ou ne pas être
 Rêver peut-être. »
 GUILDENSTERN. – « C'est un fou rusé, il se dérobe toujours »¹⁰
- 10 Le texte est désarticulé, et l'effet de démembrement redoublé par l'insertion intempestive de plusieurs types de rupture dans le tissu textuel. On notera à cet effet l'usage systématique des guillemets de part et d'autre de chaque réplique, et les innombrables points de suspension qui forcent à la pause, et révèlent avec éclat le vide du texte écrit.
- 11 C'est là que le concept de « désécriture » développé par Gilles Deleuze prend tout son sens : Bene n'écrit pas des adaptations de Shakespeare, il s'empare des manuscrits originaux et travaille à leur appauvrissement afin « que les mots cessent de faire *texte*¹¹ ». Les textes sont décharnés et les personnages, réduits à des squelettes : moyen le plus efficace, pour Bene, de caricaturer le manque d'épaisseur d'un théâtre du livre, c'est-à-dire d'un théâtre non mis en scène.
- 12 Le seul événement qui peut alors sauver cette écriture pleine de trous est la manifestation scénique, deuxième temps de la rédaction du texte de théâtre.

La manifestation scénique : une écriture du présent, au présent

- 13 « Dès l'instant où tu me donnes quelque chose d'écrit, tu me donnes quelque chose de mort qu'un autre représentera¹² ». D'où la nécessité, si l'on vise l'écriture du présent, de ne pas écrire un texte abouti, mais une ébauche de texte, dont la rédaction sera achevée au présent de la représentation. Puisque, par définition, le présent ne peut s'écrire qu'au présent, il ne faudra écrire, en effet, *que* ce qui permettra à un nouveau texte d'advenir : au théâtre, les didascalies. Aussi ce texte d'escorte qui, dans les œuvres de Bene, envahit la partition dramatique, n'est là que pour favoriser l'émergence d'une nouvelle écriture, en aucun cas la remplacer. Il s'agit de formuler une base textuelle lisible pour rendre possibles, sur scène, une multitude de potentialités.

Une écriture sans écrit

- 14 Bene adopte une position radicale par rapport au texte : « Moi, [...] je n'écris pas des textes, moi j'élabore des partitions. Voilà la clé de mon travail se trouve là : la partition¹³ » ; et ajoute, ailleurs, « j'écris un livret mais dès le premier jour de travail, je peux le déchirer¹⁴ ». L'écrit n'est donc qu'une étape dans la construction de l'œuvre théâtrale qui

ne peut plus, dès lors, se passer de la scène, espace de relais de cette écriture volontairement inachevée. On remarquera d'ailleurs qu'une fois la rédaction aboutie, une fois la pièce jouée sur un plateau de théâtre, la mémoire de l'écrit n'a plus d'importance, et le livret peut alors être déchiré.

- 15 Et tant pis si le théâtre n'en est que plus éphémère, et ses traces d'autant moins nombreuses. Car l'objectif est bien la réalisation d'une écriture du présent et non la représentation d'un texte qui appartient forcément, en ce qu'il est déjà écrit, à une temporalité de l'antériorité. L'idée n'est donc pas d'avoir un texte à jouer mais un texte *pour* jouer, matériau mou, qui va faire se prolonger le processus d'écriture jusque dans un présent de la scène.
- 16 Et tels sont les textes de Bene, plus « troués » que tous les autres textes de théâtre¹⁵ puisque littéralement dans l'attente d'une plénitude que seuls la scène et l'acteur seront susceptibles de leur donner. Semblables en cela aux accessoires, dont Deleuze disait qu'ils « attendaient leur destin¹⁶ », les textes de Bene sont eux-mêmes en attente du spectacle, dans l'attente, donc, d'être écrits.

« Après le théâtre commence le théâtre¹⁷ »

- 17 Pour expliciter le phénomène paradoxal de cette écriture sans écrit ou texte troué, Deleuze choisit l'image de la prothèse. Caractérisée par la tension entre « un mouvement de soustraction, d'amputation » et « un mouvement de *développement* [...] qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu¹⁸ », la dramaturgie de Bene doit être envisagée comme une prothèse, élément qui vient précisément combler la béance d'un corps.
- 18 Soit la réécriture de *Roméo et Juliette* : Bene soustrait Roméo pour développer le personnage de Mercutio. « Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercutio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare¹⁹ ». L'amputation n'est donc pas une fin en soi, mais plutôt un moyen mis en place pour développer une nouvelle écriture, et provoquer une naissance.
- 19 Or la même logique d'apparition/disparition – dont l'objectif reste celui de faire naître une écriture – se retrouve dans la construction du tissu dramatique : sur le papier, Bene soustrait le texte dialogique pour que sur scène, l'acteur le réinvente. L'élimination des dialogues n'indique donc pas la volonté de construire un théâtre sans parole, à la Beckett²⁰, mais vise, au contraire, la construction d'une théâtralité de l'oralité, dans laquelle le texte devient, au final, l'espace de projection du présent de la pièce.
- 20 « Après le théâtre commence le théâtre », dira Bene : il faut en finir avec le théâtre-littérature pour qu'émerge un théâtre du présent, capable de rejeter la re-présentation pour dire le présent de l'œuvre qu'il joue.
- 21 Ainsi saisit-on pourquoi Bene n'a jamais cessé de multiplier les réécritures du même texte, sans jamais parvenir à mettre de point final à sa recherche. Interrogeant la possibilité de saisir le présent d'une dramaturgie passée, son travail ne pouvait être que pluriel, et ouvert, à jamais sur « l'à-venir²¹ ». Et la série sans fin sur *Hamlet*, dont le dernier épisode s'intitule *Hamlet-suite*, montre à quel point le projet Shakespeare reste, par définition, un travail inachevé et, par conséquent, irréprésentable. De son vivant, l'auteur a d'ailleurs toujours refusé de re-présenter ses propres œuvres (« Quand je saurai m'imiter, je serai mort²² »), optant systématiquement pour la réécriture de ses réécritures, seul moyen, selon lui, de répéter *Hamlet* sans le redire.

- 22 Avec Bene donc, la répétition n'est plus synonyme de redite mais devient, au contraire, la condition d'un « devenir de la différence » : chaque recommencement explore un rapport nouveau à l'auteur original, et fait évoluer le chantier *Hamlet*. Dans cette perspective, réécrire n'indique plus la volonté de faire mieux, mais celle d'empêcher la représentation, pour construire, sur cette impossibilité, le théâtre du présent.

La répétition comme alternative à la re-présentation

- 23 Bene répète *Hamlet* pour ne jamais avoir à le représenter. Aussi, ses huit versions d'*Hamlet* ne relèvent-elles pas d'une insatisfaction motivée par une recherche perpétuelle, mais d'un refus de fixer le mythe dans une dramaturgie aboutie et close, qu'il n'aurait plus qu'à rejouer ? Les supports sont multipliés²³ comme autant de moyens de faire jouer la notion de variation, débouchant sur une pluralité de formes, d'images et de façon de donner à voir, au présent, le présent de la pièce de Shakespeare.
- 24 En 1968, alors que Bene travaille à ce projet que l'on pourrait appeler « variations sur *Hamlet* », Jacques Derrida invente le concept de « différence²⁴ », et inscrit la différence dans un mouvement dynamique, étant *différant* une différence en train de s'établir, et non une distinction déjà établie. Ce concept aide à penser le travail de Bene, à la fois inscrit et en déplacement constant dans le temps présent, soumis, de fait, à d'éternelles fluctuations.

Répéter pour construire la « différence »

- 25 Après plus de trente ans de travail sur *Hamlet* – réécriture, « désécriture », mise en scène, mise en voix, film, enregistrement radio –, le travail de répétition de Bene ne peut être envisagé que comme un mouvement déployé à la fois dans le temps et dans l'espace, dans les espaces (cinéma, théâtre, radio...), et dont le « pro-jet », pour reprendre la graphie sartrienne²⁵, n'est autre que la mise en rapport d'une dramaturgie ancienne avec le temps de l'ici et maintenant. On l'a dit, la réécriture ne cherche pas l'amélioration, mais l'instabilité du matériau textuel, et l'annulation, par là, de toute forme de représentation. Aussi le processus de réécriture vise-t-il, finalement, l'esquive répétée du point final, symbole de clôture – « Je n'arriverai nulle part, je ne veux arriver nulle part. Il n'y a pas d'arrivées. Cela ne m'intéresse pas où quelqu'un en arrive. Un homme peut aussi arriver à la folie. Qu'est-ce que cela veut dire ?²⁶ » –, et l'inscription de la dynamique de « différence » comme caractéristique constitutive du texte de théâtre. Troué, constamment en mutation, littéralement insaisissable, le texte devient irréprésentable et condamné, dès lors, à être réinventé au présent.
- 26 Traces d'une recherche ininterrompue mais, de fait, à la fois inachevée et impossible, les créations de Bene échappent à la postérité en ce qu'elles tombent en désuétude l'instant d'après leur présentation sur scène. C'est en cela que chacune des versions d'*Hamlet* est bien « une version de moins » qui, racontant le présent du texte, au présent de la représentation, rejettent elle-mêmes la possibilité de leur propre re-présentation.

Répéter sa sortie

- 27 Et pour mettre en mots cette idée d'un *Hamlet* en creux, qui se développe dans un espace de la négativité, Bene donne à voir, dans sa seule version rédigée d'*Hamlet*, des personnages qui refusent de jouer leur propre rôle, à l'image d'Amleto dans *Un Amleto di meno*.

AMLETO. – Et moi je ne veux plus être moi, c'en est fini de l'esthète glacé, du sophiste. Je veux vivre dans ton village natal, vivre pour la petite conquête, en faisant un petit commerce, tranquille, oublié, comme ton père, comme le pharmacien, et moi, je ne veux plus être moi [...]. Il faut que [...] je m'évade d'ici ! Oh, m'évader, m'évader. Oh ! Liberté ! Liberté ! Liberté ! Aimer, vivre, rêver²⁷.

- 28 Plus loin, Bene montre une Ophélie qui se lamente du sort que lui a réservé Shakespeare – « Mais quand j'ai vu mon rôle dans votre espèce de pièce... C'est comme ça, notre pauvre destinée pitoyable et impitoyable²⁸ » –, et un Amleto qui, pour la consoler, lui promet de la faire sortir de cette pièce dans laquelle elle se sait condamnée, et de l'emmener à Paris.

AMLETO. – Et cela n'est rien ! [...] On ira vivre à Paris. Je t'aime, je t'aime, je t'aime. Habille-toi, habille-toi ! Tu es un ange sur scène, un monstre sacré ! On frappera un grand coup !²⁹

- 29 À la fois personnages et acteurs qui jouent à être leur propre personnage, Amleto et Ophélie manifestent eux-mêmes le désir d'échapper à l'histoire et à sa re-présentation. Or ce dédoublement n'a rien d'anecdotique. En plus de pointer l'urgence d'une réécriture de la fable shakespearienne, mythe que tout le monde ne connaît que trop, y compris ses propres personnages, cette mise en abyme révèle le sens profond de la démarche de Bene. Son intention n'est pas, n'a jamais été, de mettre en scène *Hamlet* mais de montrer, à travers *Hamlet*, « le spectacle du ridicule du spectacle³⁰ ».

- 30 Alors, effectivement, « il faut en finir avec. Il faut finir³¹. » : nécessité d'en finir avec une re-présentation capable seulement de répéter un présent passé, pour *récrire* le théâtre du présent, et jouer *Hamlet* tout en le réinventant.

- 31 Que reste-t-il aujourd'hui du travail de Carmelo Bene ? Quelles traces avons-nous de ses œuvres dont il voulait à tout prix qu'elles disparaissent avec lui, et ne survivent pas à son propre présent ? Il est évidemment très difficile de mesurer le degré de survivance d'un travail presque autodétruit par son auteur. Difficile aussi, pour les metteurs en scène d'aujourd'hui, de se confronter à un corpus qui cherchait par tous les moyens à atteindre l'irreprésentabilité. On n'est peu surpris, dès lors, de constater que l'œuvre du dramaturge italien n'est que très rarement jouée. Si l'influence de Bene sur le théâtre contemporain est continue, très peu de directeurs d'acteurs montent ses pièces, préférant souvent se réapproprier le concept de réécriture et déstructurer eux-mêmes les classiques plutôt que de reprendre ce travail complexe, inimitable et si étroitement lié à un temps maintenant révolu. Une exception cependant : à l'automne 2004, Georges Lavaudant met en scène *La Rose et la hache*, adaptation de *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre* de Bene, déjà montée du vivant de l'auteur, en 1979. Évoquant la dernière nuit du duc de Gloucester, le spectacle prend la forme d'une danse macabre dont les personnages principaux ne sont autres que les fantômes qui obsèdent la conscience coupable du roi. Et pour jouer ce monarque tourmenté, Lavaudant fait appel à Ariel Garcia Valdès, déjà duc de Gloucester en 1979 et 1984, dans une mise en scène du *Richard III* de Shakespeare par le même Lavaudant. Le spectacle s'inscrit alors dans un projet

proche du rêve de Bene : celui de répéter tout en évitant le piège de la re-présentation.
Rejouer pour rendre visible la *différance*.

BIBLIOGRAPHIE

- Bene, Carmelo, *Théâtre*, Paris, POL, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- Manganaro, Jean-Paul, (dir.), *Dramaturgie*, Paris, Imprimerie Garnier, 1977.

NOTES

1. Carmelo Bene, « L'énergie sans cesse renouvelée », in *Travail théâtral*, n° 28, avril-juin 1977, p. 73.
2. *Ibidem*.
3. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in *Superpositions*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 89.
4. *Ibidem*.
5. Jules Laforgue, *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, in *Moralités légendaires*, Paris, Mercure de France, 1946.
6. Terme employé par Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 87-94.
7. Jean-Paul Manganaro, « Homo Illudens », in *Théâtre, Œuvres complètes de Carmelo Bene*, vol. II, trad. de l'italien et préfacé par Jean-Paul Manganaro, P.O.L., 2004, p. 29.
8. Carmelo Bene, cité dans *Dramaturgie*, ouvrage collectif dirigé par Jean-Paul Manganaro, Imprimerie Garnir, 1977, p. 139.
9. Jean-Paul Manganaro, « Portrait sans corps », in *Théâtre*, vol. II., *op.cit.*, p. 12.
10. Carmelo Bene, *Hamlet de W. Shakespeare*, in *Théâtre*, vol. II, *op. cit.*, p. 36.
11. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 89.
12. Carmelo Bene, *Travail théâtral*, *op. cit.*, p. 78.
13. Carmelo Bene, *Dramaturgie*, *op. cit.*, p. 102-103.
14. Carmelo Bene, programme du spectacle *Macbeth Horror Suite*, présenté au Théâtre National de l'Odéon, 15-22 octobre 1996.
15. Anne Ubersfeld voit dans le « trou » un élément caractéristique du texte de théâtre. Par opposition au texte littéraire, plein, la partition dramatique serait, par essence, trouée puisque incomplète sans l'épreuve de la scène.
Voir *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.
16. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 88.
17. Carmelo Bene, programme du spectacle *Macbeth Horror Suite*.
18. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 89.
19. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 88.

20. Voir Samuel Beckett, *Actes sans paroles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
21. Formule empruntée à Jacques Derrida, voir *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
22. Carmelo Bene, « Entretien », in *Travail théâtral*, op. cit., p. 78.
23. En plus des huit versions dramatiques portées à la scène, Carmelo Bene a laissé un enregistrement radiophonique d'*Hamlet*, et un long-métrage tourné en 1973, et projeté au Festival de Cannes la même année.
24. Voir Jacques Derrida, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 ; et le numéro 3 du *Bulletin de la Société de Philosophie*, consacré au concept de la « différance », Paris, A. Colin, 1968.
25. Voir Jean-Paul Sartre, « Faire et avoir », chapitre II de la quatrième partie « Avoir, faire et Être », *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 603-663.
26. Carmelo Bene, programme du spectacle *Macbeth Horror Suite*.
27. Carmelo Bene, *Un Amleto di meno*, *L'Avant-Scène*, n° 178, décembre 1976, p. 7.
28. *Ibid*, p. 8.
29. *Ibidem*.
30. Carmelo Bene, programme du spectacle *Macbeth Horror Suite*.
31. *Ibid*.

RÉSUMÉS

Contrairement à la littérature, le théâtre est à la fois un texte écrit et un texte joué. C'est en partant de ce constat évident que Carmelo Bene, acteur, dramaturge et théoricien du théâtre, construit un projet dramaturgique dont le double objectif est d'écrire le présent, et rendre impossible toute forme de re-présentation. Fondée sur la réécriture des classiques du répertoire occidental et notamment du *Hamlet* de Shakespeare, la démarche de Bene est aussi paradoxale qu'ambitieuse puisqu'elle entend résoudre la contradiction d'une répétition sans redite en formulant ce qu'il conviendrait d'appeler un théâtre de l'instantané.

Contrary to the rest of literature, drama offers both a text to read and a text to play. Working on the basis of this fact, Carmelo Bene, an Italian actor, playwright and theoretist, imagines a new type of drama whose twofold objective is to write of the present and to make performance impossible. Based on the rewriting of western masterpieces such as Shakespeare's *Hamlet*, Bene's approach may seem both paradoxical and ambitious, as it purports to solve the contradiction of finding a form of repetition which does not repeat, through the formulation of what could be called a "drama of the instant".

Contrariamente a la literatura, el teatro es a la vez un texto escrito y un texto actuado. Tomando esta constatación como punto de partida Carmelo Bene, actor, dramaturgo y teórico del teatro, construye un proyecto dramático cuyo objetivo doble es el de escribir el presente, y volver imposible cualquier forma de re-presentación. Fundada en la reescritura de los clásicos del repertorio occidental, y en gran medida la obra *Hamlet* de Shakespeare, la labor de Bene es a un tiempo paradójica y ambiciosa pues intenta resolver la contradicción de una repetición sin iteración, al formular lo que convendría llamar un teatro de la instantaneidad.

AUTEUR

LEILA ADHAM

Docteur en Arts du Spectacle / Théâtre, Université de Paris X-Nanterre. Situation
actuelle : ATER à l'Université de Poitiers (2007)