
La théâtralité scandaleuse de Carmelo Bene au Teatro Laboratorio*

Marta Marchetti



Pour citer cet article

Marta Marchetti, « La théâtralité scandaleuse de Carmelo Bene
au Teatro Laboratorio* », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et
scandale (I) », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document5824.php](https://www.fabula.org/colloques/document5824.php), article mis en ligne le 03 Octobre 2018,
consulté le 30 Avril 2025

La théâtralité scandaleuse de Carmelo Bene au Teatro Laboratorio*

Marta Marchetti

Carmelo Bene a été l'une des figures les plus scandaleuses de la scène italienne du XX^e siècle. « Génie scandaleux » est la définition d'un critique qui en célébrait la mémoire sur les pages d'un quotidien, en 2002, au moment de sa mort¹. « Génie scandaleux » parce qu'il a vécu sous le signe du scandale, au sens étymologique du mot, c'est-à-dire qu'il a pratiqué sa propre faculté créatrice comme si celle-ci était elle-même un piège, capable de produire une allure qui le faisait toujours trébucher. Une liste approximative et non exhaustive des scandales qu'il a vécus et provoqués nous aide à donner une image de ce « génie scandaleux ».

En 1961, deux ans après son éblouissant début dans le *Caligula* d'Albert Camus, l'acteur, originaire du Salento (Pouilles), fait à nouveau parler de lui quand il descend au parterre pour museler le public, lors de la réplique milanaise de *Gregorio : cabaret dell'800*. Il fait à nouveau scandale lorsque, au cours des travaux du colloque d'Ivrea (1967), où des critiques et des artistes étaient réunis pour discuter de la situation du théâtre de recherche, il interrompt un spectacle visant d'après lui à ridiculiser le Futurisme, par une performance de verres brisés. En 1972, le public du Festival de Venise est scandalisé par la fureur iconoclaste du film *Salomé* et, en 1974, c'est le Parquet de Milan qui interrompt le spectacle *S.A.D.E. ovvero : Libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della Gendarmeria salentina* après la première, à cause de la nudité d'une actrice et des gestes de masturbation de Bene. En 1989, l'acteur provoque un nouveau scandale en tant que directeur de la Biennale de Venise, pour laquelle il n'avait prévu ni spectacle ni aucun hébergement pour les artistes, mais seulement des laboratoires, sans chercher à s'expliquer sur la façon ambiguë dont il avait employé les financements. En 1992, Bene scandalise en faisant publier dans les principaux journaux italiens des slogans qui accusent et ridiculisent le Ministère du Spectacle et les Théâtres d'État (« Teatri Stabili ») : le théâtre de Rome porte plainte contre Bene et la publication est suspendue. Enfin, en 2001, la Curie d'Otranto censure sa *Lectura Dantis*, déclamation de la *Divina Commedia* qu'il avait commencé à pratiquer en

¹ * Rédaction française revue par C. de Carolis.

1981, à Bologne, en commémoration de l'attentat de la gare de Bologne de l'année précédente.

Il est clair que ses manières scandaleuses, aussi bien sur scène que hors-scène, sont la principale motivation de l'instabilité constante de sa réputation. Le scandale culturel dont Bene se fait le protagoniste est certes un signe de reconnaissance éclatant, voire une identité essentielle pour la vie et pour l'œuvre de l'artiste ; ceci ne doit pourtant pas effacer la portée technique de ce scandale, laquelle a été la vraie nouveauté de l'œuvre de Bene et a nourri sa théâtralité, selon Cesare Garboli. Celui-ci écrivait en 1976 :

Carmelo Bene est un grand acteur posthume, coupé sur la même étoffe des grands acteurs qui ne sont plus, ceux qui ont disparu avec l'avènement (fatal pour moi) du metteur en scène démiurge, du metteur en scène essayiste, historiographe, critique. Un acteur de la race, pour nous entendre, d'Ermete Zacconi et de Petrolini (il aurait pu être les deux). *Son scandale n'est pas culturel, comme on le croit, mais technique*. C'est la synthèse de sa personne, l'unité de l'acteur au moment où son rituel schizoïde se célèbre. En d'autres termes : il est impossible de séparer Carmelo Bene lorsqu'il joue, de Carmelo Bene qui prépare une omelette (s'il le fait), qui avale un *cappuccino*, ou dans n'importe quel moment de sa vie. La fonction de l'acteur absorbe entièrement l'homme, ronge chaque marge de son existence, sans pour autant faire de l'acteur un masque, « son » masque.²

A la fin des années 60, Giuseppe Bartolucci avait déjà parlé d'un « *nouveau* théâtre comme *scandale*³ », expliquant que l'expérience de Bene avait été une manière concrète et réelle de secouer la double illusion (historiciste et formaliste) qui avait paralysé la société entière.

Pour réfléchir sur le scandale dans le théâtre de Bene dans cette perspective, on est pourtant d'abord obligé de prendre de la distance quant au scandale du personnage-Bene qui sera progressivement amplifié et médiatisé ; et la position des deux critiques qu'on a cités nous invite à voir le scandale comme un fait ontologiquement constitutif de l'acteur nouveau qui, avant de se faire un non-Acteur (comme Bene aimait se définir) ou un *opérateur* (comme Gilles Deleuze l'avait appelé⁴), a besoin d'un espace pour naître et puis, éventuellement, pour s'épuiser

² Cesare Garboli, « Bene, grande attore postumo », *Il Mondo*, n° 17, 22 avril 1976. C'est moi qui souligne. Voir également, du même, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milan, Sansoni, 1998. (« Carmelo Bene è un grande attore postumo, tagliato nella stoffa dei grandi attori che non si trovano più, quelli scomparsi con l'avvento (per me funesto) del regista demiurgo, del regista saggista, storiografo, critico. Un attore della razza per intenderci di Ermete Zacconi e di Petrolini (avrebbe potuto essere tutti e due). Il suo scandalo non è culturale come si crede ma tecnico. È la sintesi personale, l'unità dell'attore nel momento in cui si celebra il suo rito schizoide. In altri termini : non è possibile scindere Carmelo Bene quando recita, da Bene che si cuoce una frittata (se lo fa) o manda giù un cappuccino, in un momento qualsiasi della sua vita. La funzione dell'attore risucchia completamente l'uomo, gli rosicchia ogni margine d'esistenza, senza che, per questo, l'attore diventi una maschera, la "sua" maschera »). Si non différemment indiqué les traductions des citations sont les miennes.

³ « nuovo teatro come scandalo » (« Carmelo Bene o della sovversione », dans Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Milan, Lerici, 1968, p. 17).

(et non pas mourir, selon le vocabulaire de Bene). À ce propos, Bartolucci a parlé de *vide*, un vide à entendre comme le chronotope de l'expérience théâtrale qui, au cours du temps, comme Piergiorgio Giacchè l'a expliqué, s'avérera de plus en plus comme « le moteur et le multiplicateur du mouvement et de la mutation personnelle et artistique⁵ » qui a transformé Carmelo Bene en une « machine actorielle⁶ ».

Une réflexion autour de la notion de *scandale technique* chez Bene, nous conduit donc au scandale originaire, celui auquel il se dit lui-même obligé depuis le *début* (dans la vie et sur scène⁷), où il a fait la découverte scandaleuse de sa propre théâtralité. Sous cet aspect, l'expérience du *Teatro Laboratorio* (TL) – dirigé par Bene à Rome, à partir de 1961 et jusqu'au *Cristo '63*, dernier spectacle présenté dans la cour d'un immeuble populaire du quartier Trastevere et l'un des grands scandales de Bene – est exemplaire.

Après une courte plongée dans le contexte historique-artistique du TL, je chercherai à suivre empiriquement la démarche scandaleuse de *Cristo '63*, le spectacle, « inoubliable et unique⁸ », qui sera mon objet privilégié, afin de poser les questions suivantes : de quoi le scandale technique de Carmelo Bene se nourrit-il ? Comment un certain genre de scandale devient-il le moteur d'un nouveau langage scénique ? Quelle théâtralité ce scandale cache-t-il, là même où il le déclenche ?

* * *

L'activité du TL, qui va de 1961 à 1963, se place entre la période du Bene jeune acteur apprenti et celle de son explosion en artiste multiple, auteur d'une pensée

⁴ Cf. Gilles Deleuze, « Un Manifeste de moins », dans Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions. Richard III* suivi d'*Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979, p. 89.

⁵ « il motore e il moltiplicatore del movimento e del mutamento personale e artistico » (Piergiorgio Giacchè, « Lettera 60. Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari », *Teatro e Storia*, n. s., 33, 2012).

⁶ (« macchina attoriale ») (Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* [1997], Milan, Bompiani, 2007). Dans la deuxième édition on affirme : « Immémorial est le nom que Bene a voulu donner à sa Fondation posthume et que, même auparavant, il a souvent employé pour définir la dimension et la condition de son art et de sa vie [...] "l'impossibilité de se souvenir de ce qui est inoubliable", soit des actions les plus élevées et des événements les plus significatifs de l'art et de la vie » (« Immemorale è il nome che Bene ha voluto dare alla sua Fondazione postuma e che, prima ancora, ha spesso usato per definire la dimensione e la condizione della sua arte e vita [...] "l'impossibilità di ricordare ciò che è indimenticabile", ovvero gli atti più alti e gli eventi più significativi dell'arte e della vita », Giacchè, « Epilogo in forma di prologo alla seconda edizione », dans *Carmelo Bene, op. cit.*, p. II). Le projet de la « Fondazione l'Immemoriale » a été empêché par une question juridique concernant le testament de Bene, actuellement géré, au compte des héritiers, par le Monastère des Bénédictines à Lecce et par la Casa dei Teatri de Rome.

⁷ « La naissance est un début prématuré, comme le *Caligula* au Teatro delle Arti de Roma en octobre 1959. Il fallait débiter. C'est depuis toujours une nécessité imposée. On est contraint à "y être" précipité : cette soumission à la représentation, aux livres, à cette *nourriture* dont je me serais très bien passé. On n'échappe pas à la vulgarité de l'action, au pet dramatique de la représentation de l'État. On est obligé au scandale, presque comme s'il s'agissait de la première communion avec ton prochain indifférent, avec le voisinage haï que tu ne détesteras jamais autant que toi-même » (« *La nascita è un debutto prematuro, come il Caligula al Teatro delle Arti nell'Ottobre 1959 a Roma. Bisognava debuttare. È sempre stata una necessità imposta. Si è costretti all'esserci trafelato : questo piegarsi alla rappresentanza, ai libri, a questa nourriture della quale avrei fatto sicuramente a meno. Non si scampa alla volgarità dell'azione, alla scorreggia drammatica della rappresentazione di Stato. Si è obbligati allo scandalo, quasi fosse la prima comunione con l'indifferente prossimo tuo, con l'odiato condominio che non detesterai mai quanto te stesso* », Bene, *Autografia di un ritratto* [1995], dans *Opere*, Milan, Bompiani, p. VI).

⁸ Bene, *Sono apparso alla Madonna*, *ibidem*, p. 29.

théâtrale multiforme, hérétique et dépourvue d'idéologie⁹. Avant l'ouverture du laboratoire, on a affaire à un jeune rebelle de vingt ans qui capture l'attention du public et de la critique grâce à son talent scandaleux et naturel qui l'amène à faire un tour initiatique national. Ce voyage le voit débiter sur les planches du *Teatro delle Arti* à Rome, où il jouait *Caligola* en 1959, puis passer par celles du Teatro La Ribalta de Bologne, pour faire enfin une expérience plus complète et complexe à Gênes, où il se confronte plus directement au théâtre institutionnalisé (Politeama et Duse) ainsi qu'au milieu expérimental du théâtre la Borsa d'Arlecchino. « À Gênes certaines idées commencent à trouver un ordre et surtout une pratique¹⁰ » écrivait Bene, en expliquant que, à ce moment-là, il fallait « trouver une méthode et [qu']ainsi naissait le Teatro Laboratorio¹¹ ».

En revanche, à la fin de l'expérience du TL, on a affaire à un artiste qui a déjà dépassé les frontières du langage et de la représentation, qui entre et sort de scène sans aucune considération de la tradition et des rôles imposés par une pratique scénique. Ce sont les années où Bene débute dans le champ de la littérature (en 1966 il écrit son premier roman, *Nostra Signora dei Turchi* et, en 1967, *Credito Italiano-V.E.R.D.I*) et du cinéma (comme acteur dans *l'Edipo Re* de Pasolini en 1964, et dans *Nostra Signora dei Turchi* en 1968). Après 1963 il devient aussi clair dans le milieu théâtral (officiel ou non) que, au-delà du jugement, il faut reconnaître à Bene d'avoir lancé à toute vitesse une nouvelle façon de pratiquer la scène.

De ce point de vue, le Teatro Laboratorio a été un point de départ. En moins de deux ans, dans cette petite salle, Bene avait frénétiquement employé toute son énergie vitale d'homme de théâtre dans l'expérimentation. Le premier signe de la direction prise par Bene, en tant que *capocomico*, fut la complète rénovation de la salle. Celle-ci avait été confiée à Salvatore Vendittelli, scénographe qui avait déjà travaillé avec Bene. C'est lui qui nous donne une description de l'espace tel qu'ils l'avaient conçu :

une petite avant-scène qui occupait toute la largeur de la salle et qui avançait du mur de l'arrière-scène sur à peu près deux mètres et demi sur quarante centimètres. Dix tables, quatre chaises pour chaque table, une bouteille de vin et quatre verres : voilà tout le mobilier du Laboratorio. La salle accueillait une quarantaine de personnes en tout. La cour de l'immeuble servait d'atelier.¹²

⁹ Voir Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, Florence, Le Lettere, 1996, p. 111.

¹⁰ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milan, Bompiani, 1998, p. 21

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² « una piccola ribalta che prendeva tutta l'apertura della sala grande che avanzava dal muro di fondo per circa due metri e mezzo e alta quaranta centimetri. Dieci tavoli, ottanta centimetri per ottanta, quattro sedie impagliate da osteria per ogni tavolo, un fiasco di vino cannellino e quattro bicchieri, era tutto l'arredamento del Laboratorio. Vi entravano quindi quaranta persone in tutto. Il cortile del palazzo fungeva da atelier » (Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, éd. A. Petrini, Turin, Accademia University Press, « Mimesis Journal Books », 2015, p. 26).

Le théâtre ouvre ses portes au public officiellement en juin 1962 avec *Pinocchio*. En moins d'un an, Bene présente huit spectacles, travaillant sans interruption. On voit des titres qui ont fait la réputation de Bene (*Pinocchio*, *Amleto*, *Capricci*, *Spettacolo-concerto Majakovskij*) se répéter à plusieurs reprises, en autant de versions adaptées aux différents média requis par son activité artistique. Au contraire, *Cristo '63* fut joué une seule soirée au TL, le 4 janvier 1963, et repris une seule fois dans une maison privée, pour un public bien sélectionné.

Le scandale provoqué par la soirée du 4 janvier 1963 est raconté par Bene lui-même dans ses deux écrits autobiographiques où il donne un caractère anecdotique à l'événement, laissant ici et là quelques traces, souvent contradictoires, sur le déroulement de la soirée et sur son contenu. On reprend ici ces pages, conscient que, dans la pensée de Bene, la valeur de toute œuvre est à mesurer sur la base d'une conception de l'art qui ne vise pas à la mémoire, mais à la perte même de celle-ci¹³. Les deux récits de *Cristo '63* se distinguent l'un de l'autre essentiellement dans le langage : baroquisant et visionnaire celui du récit contenu dans *Sono Apparso alla Madonna* (1983), lucide et pragmatique celui du récit publié dans le livre-interview qu'il écrivit plus de dix ans plus tard avec Giancarlo Dotto. En revanche, ils coïncident sur la suite des événements de cette soirée, qu'il est utile de retracer ici dans sa version plus prosaïque.

Après une longue description du lieu, cet immeuble populaire où les habitants et leurs cordes à linge faisaient partie du spectacle, on commence le récit du *Cristo '63*. Bene nous informe avec précision du travail de « l'homme de la merde¹⁴ », un homme qui, pendant les cinq jours des répétitions, entremêlées avec les soirées titrées *Federico Garcia Lorca*, s'était appliqué à déboucher les toilettes sans y arriver, avec, comme résultat, une « puanteur incroyable¹⁵ » qui faisait de l'atmosphère de la salle « un enfer dantesque¹⁶ ». Il nous raconte la foule des gens bien, arrivés le soir du 4 janvier (une centaine de personnes, écrit-il), prêts à payer un prix exagéré (5000 lire) pour être entassés dans une salle conçue pour 40 personnes. Il nous décrit l'évènement comme un *happening* organisé autour du dernier repas de Jésus-Christ, où Bene devait « être Jésus¹⁷ ». Or « il n'y avait pas de rôles et il n'y avait pas de Jésus¹⁸ ». La soirée ne semble pas avoir d'autre fil directeur que les actions qui font l'activité quotidienne des personnes qui vivent au TL : manger, boire et bivouaquer. Mais cette fois, explique Bene, il s'agit vraiment d'un dernier repas, car

¹³ Voir Giacchè, « Epilogo in forma di prologo alla seconda edizione », dans *Carmelo Bene, op. cit.*, p. I-VIII.

¹⁴ « *l'uomo della merda* » (Bene et Dotto, *op. cit.*, p. 130).

¹⁵ « *lezzo indescrivibile* » (Bene et Dotto, *op. cit.*, p. 130).

¹⁶ « *un inferno dantesco in sedicesimo* » (*ibid.*).

¹⁷ « *io dovevo essere Gesù* » (*ibid.*).

¹⁸ « *non c'erano ruoli e non c'era Gesù* » (*ibid.*).

l'acteur qui devait jouer l'apôtre Jean (le peintre argentin Albert Greco), complètement ivre, commence à s'agiter jusqu'au point d'uriner sur l'ambassadeur d'Argentine, présent en salle avec sa femme. Greco passe ensuite à l'agression physique du public, auquel il lance de la nourriture de scène, des tartes à la crème chantilly et des spaghettis.

Personne ne bougeait, tous abasourdis. Serrés comme des sardines. L'entrée était fermée. La foule était telle qu'on ne pouvait bouger. [...] Dans tout ce gâchis je fais éteindre les lumières, mais ces cons frénétiques de photographes nous ont mitraillés avec leurs flashes [...] le bordel s'apaise. On rallume. Je restais crucifié gisant au sol, la tête tournée vers le public ; eux (les apôtres) qui me clouaient, et moi, censé prononcer les derniers mots avant de mourir sur la croix, je chuchotais dans les oreilles des larrons : faites le scénario. Mais ce ne fut pas la fin. [...] Je fus condamné par contumace à huit mois avec sursis pour actes obscènes en lieux publics. [...] Ce *pissing* restera collé sur moi la vie durant. Pour toute la presse rose et noire j'étais désormais l'antéchrist.¹⁹

La police arriva à la fin de la soirée : le TL fut fermé, Greco arrêté et invité à quitter l'Italie. Pour Bene un long procès s'engagea sur le chef d'accusation d'attentat à la pudeur, qui finalement se termina par la pleine absolution de l'acteur. Mais qu'est-ce qu'avait été ce *Cristo '63*, par-delà le scandale sur lequel Bene lui-même nous focalise ? Qui est-ce qui avait participé à l'organisation de cette soirée et avec quelles intentions ? Quelles alliances artistiques furent nouées ? Les seules données apparemment utiles pour une reconstitution scénique de cet événement sont, dans le récit de Bene, le mot *happening* et la référence au scénario manqué. Mais d'autres traces sont éparpillées dans divers paratextes, sources iconographiques, articles de journal et objets d'art, qui permettent d'approfondir la nature technique (et donc actorielle) de ce scandale.

* * *

L'affiche²⁰ annonce le spectacle par le slogan *Arte-Vivo*, forgé par Greco pour indiquer un art exposé aux aléas de la vie « vivante ». Alberto Greco (1931-1965) était un peintre argentin, représentant de l'Art informel, un mouvement né dans les années 50 à Buenos Aires, dans l'atmosphère créatrice qui, à partir de la deuxième après-guerre, affecta également l'Amérique du Nord, l'Europe et le Japon. Le phénomène comprenait différentes variantes (de l'*action painting* de Pollock jusqu'à la peinture spatiale de Lucio Fontana ou aux performances de gestes et de signes

¹⁹ « Nessuno si muoveva tutti allibiti. Stipati come sardine. L'ingresso era chiuso. La calca era tale che non ci si poteva muovere. (...) In tutto questo casino faccio togliere le luci, ma quegli stronzi frenetici dei fotografi hanno scattato flash a raffica (...) si placa il bordello. Riaccendiamo la luce. Io me ne stavo crocifisso riverso a terra, con la testa rivolta verso il pubblico ; loro (gli apostoli) che mi inchiodavano e io in balia delle ultime parole prima di spirare sulla croce sussurrando alle orecchie dei ladroni ; fate il copione. Ma non finì lì. (...) Fui condannato in contumacia a otto mesi con la condizionale per atti osceni in luogo pubblico. (...) Quel pissing mi resterà addosso per tutta la vita. Per tutta la stampa rosa e nera ero diventato l'anticristo » (ibidem).

²⁰ Luca Buoncristiano (dir.), *Carmelo Bene*, Milan, BompianiPanta, 2012, p. 324.

du groupe Gutaï, dirigé par Jiro Yoshihara), se réclamant toutes d'un art affranchi de tout schéma ou structure signifiante. Greco avait déjà exposé quelques-unes de ses œuvres, aussi bien dans sa patrie qu'en France, où il avait vécu pendant deux ans, avant de s'installer à Gênes, au début des années 60. Dans la ville de Ligurie, il écrivit un premier court manifeste dont, en juillet 1962, il tapissa les rues pour annoncer les principes d'une nouvelle manière de concevoir le fait artistique : « *l'arte-vivo* est contemplation et communication directe. Il veut en finir avec la préméditation qui signifie galerie et exposition. Il faut nous mettre en contact direct avec les éléments vivants de notre réel : mouvement, temps, gens, conversations, odeurs, bruits, lieux, situations²¹ ».

Mais le *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*²², conservé au musée Reina Sofia de Madrid, est, de notre point de vue, plus remarquable, car c'est là qu'on trouve aussi « la véritable histoire de Cristo '63²³ ». Il s'agit de deux longs rouleaux en papier, réalisés avec la participation de la population entière de Piedralaves, village rural de la Castille, où l'artiste argentin s'installa après avoir été expulsé de l'Italie. À travers une technique mixte (collage, dessins, bd, récits, notes, photos, etc.), Greco « exposait » les étapes de son parcours artistique, au cours de l'évolution d'un art processuel qui ne pouvait aboutir qu'à la constitution finale d'une situation réelle : les 200 mètres de papier dont l'œuvre est constituée furent en effet déroulés le long des rues du petit village espagnol, avec la participation de chacun des citoyens²⁴.

La première allusion à *Cristo '63* se trouve presque au début du *Manifiesto-Rollo*, où le titre du spectacle ouvre une liste de mots, tous utiles à « "éclairer et expliquer" que l'acte scénique n'est rien qu'un morceau de vie parmi tant d'autres : "lotos/ tango/ crime/ recettes/ bd/ correspondance de famille"²⁵ ». Puis un récit irrégulier et dissonant se développe dans un flux de mots ponctués de biffures et de

²¹ « *l'arte-vivo è contemplazione e comunicazione diretta. Vuol finire con la premeditazione che significa galleria e mostra. Dobbiamo metterci in contatto diretto con gli elementi vivi della nostra realtà : movimento, tempo, gente, conversazioni, odori, rumori, luoghi, situazioni* » (Alberto Greco, *Arte Vivo Movimento Dito*, 24 juillet 1962, où par *dito* [doigt] on entend l'acte de pointer du doigt quelqu'un, ce qui crée le contexte où l'œuvre même est susceptible d'être réalisée. L'art est partout où on le montre, voilà le message).

²² Greco, *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito* [2 fragments], Madrid, Reina Sofia, inventaire n° DO01360.

²³ « *la vera storia di Cristo '63* » (Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos : Políticas de lo Visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 323).

²⁴ Voir Francisco Rivas (dir.), *Alberto Greco*, IVAM Centre Julio González, Valencia/Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, p. 288-294. Voir également Nuria Enguita Mayo, « La "aventura de lo real" en la obra de Alberto Greco », dans Sonsoles Espinosa Goñi et Ruth Gallego (dir.), *¿ La guerra ha terminado ? Arte en un mundo dividido (1945- 1968)*, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, 2010.

²⁵ Greco, *Gran manifiesto-rollo...*, op. cit., rouleau I, inventaire n° DSC0969. Je transcris le passage entier dont la liste est tirée : « *Compre el Gran Manifiesto Vivo-Dito : (dos puntos) Greco aclara y explica su actuación en Cristo 63/ tombolas/ tangos/crimen/ historietas/ recetas/ correspondencia familiar. Compralo hoy mismo [es] siempre una confesión* ». C'est moi qui traduis les citations du *Gran-Manifiesto* à partir de la transcription du document manuscrit, dont je garde la ponctuation originale. Toute variation concernant la transcription sera signalée. Dans ce passage et pour ce qui concerne l'analyse suivante, je fais suivre les citations originales d'une parenthèse contenant les références des versions numérisées des deux rouleaux, morcelés en différents fragments que j'indiquerai au cas par cas par l'abréviation *Manifiesto-Rollo*, suivie du numéro du rouleau et de celui du catalogage du fragment. Je remercie le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, et notamment Soledad de Pablo, pour avoir mis à ma disposition les deux rouleaux. Quelques fragments du rouleau sur *Cristo '63* sont transcrits également dans Cippolini, op. cit., p. 323 ainsi que sur le site www.albertogreco.com.

corrections, répartis selon 44 tableaux qui occupent un long métrage du deuxième rouleau et qui rappellent, visuellement, les vieilles bobines de cinéma²⁶. Ici, *Cristo '63* est présenté comme un spectacle *Arte-Vivo-Dito* où le public est appelé à raconter une histoire (« si la sienne est bien meilleure²⁷ ») et les acteurs sollicités à agir moins comme des professionnels que comme des personnes. En effet, Bene choisissait de travailler en renonçant, pour cette occasion, à l'art des cabotins de la compagnie Origlia-Palmi qu'il avait vivement voulu intégrer au groupe du TL dès le début. Sur scène, avec Bene et Greco, le soir du 4 janvier, il y avait aussi une prostituée en jarretière, dans le rôle de Maria Maddalena, un jeune acteur romain, Giacomo Ricci, ainsi qu'Alberto Lenti, un musicien qui avait joué au TL dans la troisième version du spectacle-concert Majakovskij en 1962. D'après Greco, Lenti était Judas, même si, de fait, la vraie trahison vint du public qui ne voulut pas monter sur scène²⁸. Enfin, en suivant Greco, on pourrait dire que le leitmotiv de la création du spectacle renvoie à la fabrication d'un texte (un scénario), qui semble avoir été une obsession de Bene mais qui a avorté, à cause du rituel qui accompagnait quotidiennement le groupe de travail, jusqu'à la première du spectacle :

« Carmelo nous criait *porca miseria !* [putain de merde !] Demain rendez-vous tôt au théâtre/ Qu'il faut préparer le texte. Mais le lendemain tout se passait exactement le jour auparavant. [...] Il faut écrire le texte (et ainsi, jusqu'à la première). Ce que nous ne savions pas c'était que nous ne devions pas écrire le texte, ni le penser, et [que] nous ne l'écrivions jamais [...]»²⁹.

C'est précisément ce rituel que Bene semble vouloir codifier lorsque, à 20 ans de distance, il termine le récit du *Cristo '63* de cette manière : « Faites le scénario, les mots farfouillés aux larrons sur la croix sont restés mon testament de cette expérience unique³⁰ ».

La presse prêta une certaine attention à ce qui arriva Via Roma Libera le 4 janvier, parlant, comme il fallait s'y attendre, de « scènes qui appartiennent aux faits divers, plutôt qu'au théâtre³¹ ». *Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni* : voilà le titre de l'article qui, dans *Il Messaggero* du 6 janvier, décrivait le spectacle comme vulgaire et blasphématoire, comme le fruit d'un « symbolisme

²⁶ Il s'agit d'à peu près 16 mètres du deuxième rouleau, répartis en tableaux par des traits de stylo noir. L'écriture s'écoule horizontalement, de droite à gauche, de façon continue, comme en un seul flux. La numération présente une erreur car, après le numéro 29, Greco recommence à partir de 20, et il note un total de 34 tableaux au lieu de 44. Je ne reporte pas les numéros écrits par Greco, mais je signale par / la séparation entre un tableau et l'autre.

²⁷ « *si es la suya mucho mejor* » (*Manifiesto-Rollo*, II, DSC1067).

²⁸ Voir Inés Katzenstein (dir.), *Listen, Here Now ! Argentine Art of the 1960s : Writings of Avant-Garde*, New York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 52.

²⁹ « *Carmelo nos gritaba : porca miseria ! mañana vengan temprano al teatro/ que tenemos que preparar el texto. Pero al día siguiente nos ocurría lo mismo del anterior* » (*Manifiesto-Rollo*, II, DSC1063, DSC1062).

³⁰ Bene et Dotto, *op. cit.*, p. 130.

³¹ « *Scene che appartengono più alla cronaca che al teatro* » (Vice, « Un omaggio a Joyce di alcuni ubriaconi », *Telesera*, 5 janvier 1963).

abracadabrant » typique des personnages que « les traités de psychopathologie définissent comme exhibitionnistes³² ». L'approche de l'article suivant est différente, comme son titre même le suggère : « L'auteur-metteur en scène de *Cristo '63* affirme aspirer à la "pureté" »³³. Ici, c'est à Bene lui-même qu'on donne la voix, en présentant une photo où, lors d'une conférence de presse, il est assis à côté de Greco, dans les habits d'un rhéteur gesticulant, les affiches du spectacle bien visibles devant lui sur la table ; là, il est promu au rang d'*auteur-metteur en scène*, par rapport au moins noble « *capocomico* » de la veille. Cette variation de ton, à propos du scandale qui venait de se produire, trahit le double souci de la politique culturelle qui, d'un côté, saluait l'abolition récente de la censure préventive (1962), mais, de l'autre, s'organisait pour contenir l'explosion de langages qu'une société entière (artistique et non) produisait de plus en plus rapidement. Pour ce qui concerne le « phénomène Bene³⁴ », même ceux qui n'avaient pas vu *Cristo '63* pouvaient désormais, rien qu'en lisant un journal, avoir sous les yeux la preuve de ce que Bertolucci expliquerait plus tard : « Un nouveau théâtre conçu comme scandale était nécessaire pour rompre les habitudes et pour provoquer une vision critique, susceptible de distinguer une chose de l'autre³⁵ ».

En effet, celui qui écrivit et ceux qui lurent ces notes durent s'orienter parmi : scénario, œuvre ouvert, forme organique, pastiche, comédie, drame, canevas, farce, représentation allégorique, « pré-texte », réel poétique³⁶. Ceci pour décrire et imaginer ce pour quoi autrefois la seule parole du texte aurait suffi. Mais la violence exercée sur un mot, au point de le faire exploser en tout un jeu de signifiés, comment se produisit-elle réellement sur scène ?

* * *

Dans cette perspective, il faut considérer un autre détail de l'affiche, où on lit, comme dans une sorte de surtitre, *Omaggio a James Joyce*. Dans la presse on parle d'« une contamination hâtive et irrespectueuse de quelques très nobles pages de James Joyce avec des pages bien plus triviales du romancier français Genet³⁷ ». Ce « péché de lèse-littérature³⁸ » est en fait le scandale d'un théâtre où, selon les mots

³² « *simbolismo cervelotico* [...] », « *i trattati di psicopatologia definiscono esibizionisti* » (« Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni », *Il Messaggero*, 6 janvier 1963 [article non signé]).

³³ Raimondo Guarino, « L'auteur-regista di *Cristo '63* afferma di aspirare alla purezza », *Il Messaggero*, 7 janvier 1963.

³⁴ « *fenomeno Bene* » (Lorenzo Mango, *L'invenzione del Nuovo*, dans Daniela Visone, *Nascita del nuovo teatro 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 15). Sur l'attitude de la critique envers Bene dans les années 60, voir Visone, « Carmelo Bene. Un attore artifice agli esordi tra provocazione e conformismo Borghese », *Acting Archives Review*, II, n° 03, 2012, p. 166-170 (www.actingarchives.it).

³⁵ « *Un nuovo teatro come scandalo era necessario per rompere le abitudini e per provocare una visione critica capace di distinguere una cosa dall'altra* » (Bartolucci, *op. cit.*, p. 17).

³⁶ La lista est tirée du lexique employé dans les différents articles. Il faut dire que c'était Bene à employer le mot *pré-texte*.

³⁷ « *contaminazione frettolosa e irrispettosa di alcune pagine molto nobili di James Joyce, con altre pagine assai più scurrili del romanziere francese Genet* » (Vice, « Un omaggio a Joyce di alcuni ubriaconi », *art. cit.*).

³⁸ « *peccato di lesa letteratura* » (*ibid.*).

que Bene emploie à ce propos, « le texte est d'abord un pré-texte³⁹ » apte à déclencher un discours complètement nouveau sur le langage de la scène. La lisant sous cette lumière, on peut apprécier l'obstination de Bene au lendemain de la représentation de *Cristo '63*, lorsqu'il souligne la présence d'un scénario qui, précise-t-il, « attendait une forme plutôt organique après dix jours de travail⁴⁰ ». Il évite naturellement d'expliquer que des concepts tels que *forme* et *organique* étaient pour lui déjà les synonymes d'une écriture dépouillée de médiations conceptuelles et stylistiques, nourrie de ce qu'il admirait dans l'oeuvre de Joyce, c'est-à-dire de ce « langage sans pensée pensée⁴¹ » qu'il avait découvert en lisant *Ulysse* en 1959. Dans une interview avec le critique italien Debenedetti, il expliquera que « l'application qu'on peut faire de ce livre au théâtre concerne justement le langage immédiat de Joyce⁴² ». En effet, comme lui-même l'explique aux journalistes au lendemain du scandale, en 1963, l'idée initiale était d'allégoriser, à travers les procédés narratifs utilisés par Joyce, précisément les événements de tous les jours. « Ainsi mon TL était devenu Bethléem, notre enfance Nazareth, une jeune putain de notre connaissance, Maddalena, et le sommeil qui nous prenait vers l'aube, notre Calvaire⁴³ ».

On peut facilement se méprendre sur une telle déclaration si l'on y voit une interprétation symbolique univoque et unitaire, conforme à la lecture de cette soirée comme tentative d'« un pauvre Christ-Théâtre pour attirer sur lui l'attention d'un monde distrait et ignorant⁴⁴ ». En effet, on est ici plutôt loin de l'allégorie telle que Joyce l'avait employée, soit « la forme poétique de la modernité [...] capitaliste⁴⁵ », et c'est précisément parce que, comme dans les romans de l'écrivain irlandais, elle se produit en dehors d'une tradition mythologique-historique partagée, créant ainsi l'incertitude, le dépaysement, l'incompréhension. Derrière l'allégorie moderne, au sens que Walter Benjamin lui a donné⁴⁶, il n'y a aucun renvoi, aucun signifié, mais au contraire une explosion polysémique qui donne accès à une conception de l'oeuvre d'art esthétisante, inorganique et pure. « Des

³⁹ Bene cité dans Guarino, art. cit.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Bene dans « Una sera un libro », tiré de *Carmelo Bene e l'Ulisse di Joyce*, interview d'Antonio Debenedetti, RAI, 1988 ; <http://www.letteratura.rai.it>.

⁴² *Ibid.*

⁴³ (« *Il mio teatro laboratorio era diventato Betlemme ; la nostra infanzia, Nazareth, una ragazza squillo di nostra conoscenza la Maddalena, il sonno che si abbatte su di noi verso l'alba il Calvario* » (Bene cité dans Guarino, art. cit.).

⁴⁴ « *un povero Cristo-Teatro per attirare su di sé l'attenzione di un mondo distratto e ignorante* » (« Un attore e il capocomico denunciati per atti osceni », art. cit.).

⁴⁵ « *la forma poetica della modernità [...] capitalistica* » (Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Turin, Einaudi, 2003, p. 74).

⁴⁶ Voir Walter Benjamin, *L'origine del dramma barocco tedesco* [1928], Turin, Einaudi, 1999. Au sujet de l'allégorie, entendue comme clé de lecture de la réalité historique, des expressions artistiques, politiques et théologiques du baroque allemand, voir Tancredi Gusman, « "Trauerspiel" e Tragedia nell'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin », *Comunicazioni sociali*, 2009, n° 2, p. 111-139.

mots des mots des mots des mots – écrit Franco Moretti à propos de l'*Ulysse* de Joyce – des phrases simples, brisées, où le sujet se retire pour faire place à l'invasion des choses⁴⁷ ». Dans cette perspective, le choix que fait Bene est significatif : selon la presse, il employa « surtout le troisième épisode de l'*Ulysse* de Joyce⁴⁸ » qui, à la différence des autres, pose un problème de nature proprement esthétique.

Ici Stephen Dedalus, alter ego de Joyce et Télémaque moderne, sans cesse en quête de son père et d'une identité d'artiste, se fait porteur d'un raisonnement qui, comme l'écrit Umberto Eco, est un acte de rébellion contre une « syllogistique [...] aristotélico-thomiste⁴⁹ ». En effet, le personnage commence une longue promenade sur une plage en pensant « comme Aristote⁵⁰ », pour s'abandonner ensuite au flux de conscience (*stream of consciousness*) que Bene définirait comme une pensée non pensée (ou « dépensement⁵¹ ») et que la critique littéraire décrit ainsi : « une technique attrape-tout, qui voudrait enregistrer chaque stimulus minimal et qui laisse par conséquent le contenu sémantique dans un état peu organisé⁵² » Un médium, donc. Durant la promenade à Sandymouth, « les choses et les idées perdent leur autonomie, devenant floues, ambiguës, au double visage » le long d'un monologue de plus en plus « mouvementé et irrégulier⁵³ ».

Un exemple de cette transformation protéiforme se trouve dans le passage que Bene lit au début de son interview avec Debenedetti, preuve concrète de la mutabilité du langage pratiqué par Stephen Dedalus pendant sa promenade : « signature de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varech apportés par la vague⁵⁴ » sont les mots par lesquels il se plonge dans une réflexion autour de la réalité du monde et de la pensée. Le personnage commence une lutte avec « l'inéluctable modalité du visible⁵⁵ », y compris sa propre forme visible, et il poursuit sa quête de l'essence cachée, de ce qui est au-delà, ou à l'intérieur, de la substance.

⁴⁷ « Parole parole parole parole – scrive Franco Moretti a proposito dell'*Ulisse* di Joyce – frasi semplici, smozzicate, dove il soggetto si ritrae per dare spazio all'invasione delle cose » (Moretti, *op. cit.*, p. 125-126).

⁴⁸ Vice, art. cit. Il signale aussi la lecture des passages du *Miracle de la Rose*, dernier roman écrit par Genet en prison.

⁴⁹ Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani, 1962, p. 268.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Le mot *dépensement* revient dans le lexique de Bene à partir du roman *Notre Dame des Turcs* (1966), où c'est précisément le langage joycien qui est expérimenté au niveau syntaxique et lexical. Voir Giacchè, *op. cit.*, p. 25-26 ; Umberto Artioli, *Morire di teatro per l'increato*, dans *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venise, Marsilio, 1990, p. 29 ; Artioli et Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milan, Medusa, 2006, p. 124-126.

⁵² Moretti, *op. cit.*, p. 193.

⁵³ « cose e idee perdono la loro fisionomia e si fanno confuse, ambigue, bifronti », « mosso e irregolare » (Eco, *op. cit.*, p. 269).

⁵⁴ James Joyce, *Ulysse*, trad. par Auguste Morel et Stuart Gilbert, traduction revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur, Gallimard, 2002 (1re publication Gallimard, 1929), p. 58. Joyce, *Ulysse*, traduzione Giulio De Angelis, consulti: Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori (1960), Milan, Mondadori, 1984.

⁵⁵ *Ibid.*

C'est exactement la répétition de cette expérience perceptive qu'il faut considérer pour comprendre la portée technique du scandale de *Cristo '63*. Pour Bene, c'est la découverte du fait qu'il faut fermer les yeux pour voir le monde (réel ou fictionnel) qui est le scandale nécessaire, celui qui pousse son théâtre au-delà du domaine de la représentation, vers une construction scénique qui, comme Deleuze nous l'a bien montré, représente toujours la brisure d'un système de pouvoir (qu'il soit linguistique, esthétique ou anthropologique).

De ce point de vue, et en guise de conclusion, je reviens à un détail du compte rendu que Bene nous a laissé de la soirée du 4 janvier 1963 : le moment central du scandale, lorsque Greco soulevait sa veste et que Bene faisait signe à la femme chargée des lumières d'obscurcir la scène. Les photos prises dans le noir à ce moment-là n'étaient pas faites par des *cons de photographes* anonymes, mais par un ami, un photographe qui fréquentait le laboratoire depuis ses débuts et qui, d'après la presse, « était prévu dans le texte ». Il s'agissait de Claudio Abate (1943-2017), lequel se souvient que, à cette époque, Bene était moins intéressé par ses photos que par sa présence sur scène (« je ne crois pas qu'il les ait jamais regardées », dirait-il !). Hormis lui, le soir du 4 janvier en salle il y avait aussi Alberto Grifi (1938-2007), jeune cinéaste en train d'expérimenter, précisément en ces mêmes années, la technique du « détournement », une méthode de déconstruction qui procède par fragments et par citations⁵⁶. Pendant *Cristo '63*, Grifi tournait son premier documentaire.

Dans les deux cas, les images produites à partir de *Cristo '63* ont joué un rôle essentiel du point de vue du scandale culturel : les « sacro-saintes photos⁵⁷ » d'Abate témoignaient des événements au point de devenir, au tribunal, la preuve de l'innocence de Bene (accusé pendant longtemps d'être celui qui avait uriné sur le public). Pour ce qui concerne le documentaire de Grifi, arrêté ce soir-là, il fut probablement détruit par la magistrature.

En revanche, pour ce qui est du scandale technique, la présence/absence de ces images révèle une écriture déjà conçue comme un réseau d'alliances⁵⁸ apte à absorber immédiatement la transformation du monde et de l'acteur. Carmelo Bene acteur-posthume se trouve, par cette écriture de la scène, exposé à ses propres

⁵⁶ Son film avec Gianfranco Baruchello, *Verifica incerta*, exemple du procédé décrit ci-dessus, remonte à 1964.

⁵⁷ « *le benedette foto!* » (Daniela Lancioni et Francesca Rachele Oppedisano, *Benedette foto ! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, Genève-Milan, Skira, 2012). Les 9 images de *Cristo '63* sont publiées, dans ce volume, au p. 40-43, et sont précédées d'une notice sur *Cristo '63* par Oppedisano, p. 38-39.

⁵⁸ Il faut aussi considérer aussi l'œuvre d'Antoni Artaud, que Bene lisait au début des années 60 ; les expérimentations faites par les représentants de la Nouvelle Musique (dont est centrale *Thema. Omaggio a Joyce*, élaboration électro-acoustique sur bande magnétique, de la lecture du XI^e chapitre de *l'Ulysse*, issue du travail en collaboration de Luciano Berio, Umberto Eco et Cathy Berberian, et que Bene connaissait sans doute aussi à travers sa collaboration avec le jeune compositeur Sylvano Bussotti) ; le milieu de la néo-avant-garde littéraire qui, cette année, constitua à Palerme le « Gruppo 63 ».

pensées et possédés par ses propres visions. « L'auto-crucifixion d'un homme ordinaire⁵⁹ » dans le vide culturel d'une scène de théâtre est la *vision* d'où naissait l'artiste Bene. Nuance qu'il fallait comprendre pour voir qu'« il s'est toujours agi, dès le début, d'un scandale de la raison. Eux, par contre, ils ont en fait une raison de scandale⁶⁰ ».

59 « *l'auto-crocifissione di un uomo ordinario* » (Voir Bene, *Credito Italiano. V.E.R.D.I.*, Milan, Sugaco, 1967).

60 « *si trattò sempre, anche all'inizio, di uno scandalo della ragione. Loro invece ne fecero una ragion di scandalo* » (Bene, *Sono apparso alla Madonna*, op. cit.)

PLAN

AUTEUR

Marta Marchetti

[Voir ses autres contributions](#)

Università di Roma, La Sapienza