

Titolo || Mal d'archivio

Autore || Francesca Rachele Oppedisano

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 5

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

« MAL D'ARCHIVE » DIGRESSIONS À CONTRETEMPS

di Francesca Rachele Oppedisano

L'AUCTORIALITÉ est doublement un faux : dans l'idée qui l'engendre et dans l'artifice qui bouleverse cette idée.¹

Après Carmelo Bene, on ne peut témoigner de l'Œuvre de Carmelo Bene. À défaut de pouvoir assister aux formes en devenir de sa réalisation scénique, on ne peut que se confronter à ce qui reste de son travail dans les nombreux supports visuels, sonores, filmiques, dans les pages écrites de ses romans, poèmes, manuscrits inédits, dans les notes aux marges de ses textes de référence. La bibliothèque de Bene compte environ 6 000 volumes. Mille cinq cents de ceux-ci constituent sa bibliothèque « personnelle ». Ce sont des livres avec lesquels Bene a entretenu un dialogue dense, conduit presque toujours avec un stylo-feutre noir, dans les marges des pages imprimées. Un premier catalogage général a été réalisé au domicile romain de C.B. entre l'automne 2002 et le printemps 2003, par Luisa Viglietti, alors Secrétaire Générale de la Fondation l'Immemoriale di Carmelo Bene, Luca Buoncrisiano, et en partie par mes soins².

Ce premier catalogage a tenu compte de la localisation topographique des volumes, en les regroupant par « pièces », « cabinets de travail », « couloirs », « chambres à coucher », grandes familles d'ouvrages. Cette espèce de *bibliotopographie*, établie selon des exigences d'inventaire, ne doit pas être négligée d'un point de vue théorique, puisqu'elle montre un parcours, indique des époques, signale des passages.

Au-delà de la pulsion philologique, historiographique, qui peut sous-tendre les instances d'archivages, il s'agit de prendre position à l'intérieur d'un territoire immense, hétérogène, qui ne se laisse pas circonscrire, pour comprendre, à partir de son propre horizon temporel, ce que l'œuvre de Carmelo Bene devient dans une autre temporalité. Pour venir à bout d'un certain nombre d'obstacles qui se dressent au départ entre ce que l'on a l'intention de réactiver et ce qui, statutairement, se rebelle à cette opération, commençons par cet avertissement :

Ce qui compte le plus, c'est ceci : qu'une NON-MANIÈRE théâtrale soit apparue dans la pratique indiscutable soustraite au prurit d'archives non seulement irréductible à tout habit théorique mais exclue, niée aussi à l'amour le plus irréflecti du témoignage.³

Cette affirmation nous porte à problématiser notre travail. Bene déclare être irréductible à l'enfermement historique comme théorique même quand cette tentative est dictée par l'« amour le plus irréflecti du témoignage », qui justement se joue en l'occurrence comme dans d'autres circonstances. Mais notre légitimité à défier cette position naît au sein d'une contradiction dont Bene lui-même a été l'artisan : en effet, dans ses dernières volontés, il institue une Fondation – à laquelle il donne cependant le nom d'« Immémoriale⁴ », en mettant justement à disposition des archives personnelles.

Nous sommes face à une œuvre qui excède l'idée de sujet auctorial et qui procède par « connexions ». En 1976, C.B. déclare dans un entretien avec Gigi Livio et Ruggero Bianchi :

J'ai fini de lire, de regarder Deleuze et Guattari. Ils ont fait un excellent travail sur Kafka... Je vous lis ces lignes : « C'est que la machine est désir, non pas que le désir soit désir *de* la machine, mais parce que le désir ne cesse de faire machine dans la machine, et de constituer un nouveau rouage à côté du rouage précédent, indéfiniment [...]. Ce qui fait machine, à proprement parler, ce sont les connexions, toutes les connexions qui conduisent le démontage [Pour moi, c'est très très très très très important...] Il n'y a pas un sujet qui émet l'énoncé, ni un sujet dont l'énoncé serait émis »⁵

¹ Carmelo BENE, *Quattro momenti su Tutto il Nulla*, «L'Arte», tapuscrit inédit des émissions télévisées *Carmelo Bene in Carmelo Bene. Quattro momenti su Tutto il Nulla*. Diffusion radiophonique dans l'émission *Radiotre Suite*, 22 février 2002.

² Bene avait décidé, par un acte testamentaire non respecté, d'ouvrir ses archives uniquement à des « chercheurs appropriés ». Cf. « Testamento di Carmelo Bene », Rep.95661 ; Racc. 24539. Étude de Maître Augusto Bellagamba. – 3) La Fondation n'a pas de but lucratif et entend poursuivre la conservation, la divulgation et la promotion nationale et internationale de l'ensemble de l'œuvre de Carmelo Bene [...] par l'intermédiaire de l'organisation et de l'exécution de concerts, spectacles, séminaires, colloques, publications, recherches en atelier sur le langage, expérimentation technologique, musicale, vocale, ainsi que la mise à disposition de chercheurs appropriés une bibliothèque d'environ 20 000 titres [...].

³ Carmelo Bene, « Appunti per Biennale Teatro 1989 », Manuscrit, cahier rose « poesie e colore », p. 1. Archivio L'Immemoriale di Carmelo Bene, consulté en 2005 dans le cadre d'une recherche de doctorat.

⁴ « Testamento di Carmelo Bene », *op. cit.*

⁵ Gigi Livio, Ruggero Bianchi (éd.), « Incontro con Carmelo Bene », *Quatraparete*, 2, 1976, p. 121. Bene se réfère au texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. De Minuit, 1975, p. 146 et 149.

Titolo || Mal d'archivio

Autore || Francesca Rachele Oppedisano

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 5

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

L'importance de ces affirmations consiste dans le fait de constituer une preuve théorique manifeste (ce qui se produisait très rarement dans ses interventions publiques)⁶ de l'effacement progressif de la présence en scène du *sujet supposé être la cause de la représentation* que Bene élabore sur le plateau depuis ses débuts théâtraux en 1959.

Un processus scénique dont on retrouve toutes les connexions dans sa bibliothèque. La fréquentation de textes philosophiques et littéraires représente des points de condensation qui confirment ou relancent sur le plan théorique ce qui a déjà été contrôlé sur scène ou qui est en phase d'élaboration.

On rencontre dans les manuscrits et dans les écrits inédits l'ébauche d'une matière en devenir. Dans les gloses en marge de ses textes de prédilection, en particulier le *Monde comme volonté et comme représentation* d'Arthur Schopenhauer⁷, dans ces fioritures de la pensée écloses aux marges de la parole d'autrui, se joue sa propre capacité à relancer un propos, à réactiver un parcours.

CB a dès le départ remis en circulation dans ses oeuvres des minorités poétiques d'auteurs hors classe comme Laforgue, Lautréamont, Tarchetti, la pensée philosophique de Schopenhauer, Stirner, Nietzsche, Cioran, Heidegger, les formes artistiques de Francis Bacon, du Bernin, de Borromini et Burri, les leçons littéraires de Huysmans, Hugo, Joyce, Henry James, Poe, repensées à la lumière de la lecture de Freud, Lacan, Deleuze, Foucault, Derrida...⁸

CONNEXIONS

Lacan et la question du sujet

En traçant l'une des multiples voies possibles, on découvre que c'est le discours lacanien qui, à partir de la moitié des années soixante-dix et jusqu'à la fin des années quatre-vingt, a fait de la *machine* actoriale une *machine* métonymique : en mettant le sujet de la représentation hors jeu, il installe le manque de l'être par rapport à ce qu'il produit⁹. Bene se demande, avec Lacan, dans une perspective analytique qui se sert de la linguistique et du structuralisme pour réélaborer la pensée freudienne, si « la place que j'occupe comme sujet du signifiant [est], par rapport à celle que j'occupe comme sujet du signifié, concentrique ou excentrique »¹⁰. Puisque « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas »¹¹, l'être se niche « là où je ne pense pas penser »¹², et se révèle en un lieu que Lacan et Freud appellent « autre scène », où « soit dévoilé au spectateur que la machine régit le régisseur lui-même »¹³. Pour renouer le fil de notre propos : « Il n'y a pas un sujet qui émet l'énoncé, ni un sujet dont l'énoncé serait émis »¹⁴.

Si dans un premier moment, C.B. voit avec Lacan dans l'éclatement linguistique la possibilité d'émersion d'une Vérité parlante dans les trous de l'énoncé, dans la phase finale de sa recherche, il entend désagréger toute possibilité vitaliste de l'être parlant¹⁵ : il projette le retour de l'inorganique entendu au sens freudien comme retour à la tranquillité de l'inanimé. La tension vers l'inorganique, nous informe Bene, comporte le démantèlement de la praxis lacanienne : éluder le *ça parle* qui institue le *manque*, se disloquer *dans le manque du manque même* :

Il faut faire très attention à la dyade lacanienne *ça parle/ça manque* : cela signifie que le *manque* n'existe qu'en corrélation avec le *parle*. L'errance métonymique du désir, son déplacement continu, sa poursuite, dépendent du fait

⁶ C.B. a toujours refusé de révéler ses sources, avec la devise : « Vous mourrez de soif ! ». Cf. colloque *Carmelo Bene e Antonin Artaud. Nel centenario della nascita di Antonin Artaud* ; interventions de Carmelo Bene, Camille Dumoulié, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, Jacqueline Risset, Franco Ruffini, Rome, Teatro Argentina, 6-7 octobre 1996, enregistrement audio.

⁷ « Je ne dois quelque chose qu'à une seule lecture : au *Monde comme volonté et comme représentation* d'Arturo (sic) Schopenhauer ! », intervention de Bene au colloque *Carmelo Bene e Antonin Artaud, op. cit.* L'ouvrage de Schopenhauer est présente dans la bibliothèque de C.B. dans les éditions suivantes : *Il Mondo come volontà di rappresentazione*, Universale Laterza, 1968 ; Mursia, 1969 ; Biblioteca Universale Laterza, 1993.

⁸ Il ne s'agit naturellement ici que de citer quelques exemples parmi d'autres.

⁹ On trouve dans la bibliothèque de C.B. les oeuvres suivantes de Jacques Lacan : *Scritti*, 2 vol., Turin, Einaudi, 1974 ; *Le séminaire. Livre XX*, Paris, Seuil, 1975 ; *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, Turin, Einaudi, 1983 ; *Il seminario. Libro III. Le psicosi 1955-1956*, Turin, Einaudi, 1985 ; *Le séminaire. Livre VII*, Paris, Seuil, 1986 ; *Le séminaire. Livre VIII*, Paris, Seuil, 1991. Cf. en particulier « L'istanza della lettera nell'Inconscio », in *Scritti, op. cit.*, vol. I, p. 510-511.

¹⁰ Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits I*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 514.

¹¹ *Ibid.*, p. 515.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 516.

¹⁴ Le playback est l'instrument préposé à l'installation de ce manque sur scène : il pose le sujet supposément cause de la représentation en différé constant, par rapport au dit qui le précède.

¹⁵ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un Dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milan, Medusa, 2006, p. 126-127, transcription posthume de plusieurs conversations entre Artioli et Bene advenues entre fin 1988 et début 1989. C'est moi qui souligne.

Titolo || Mal d'archivie

Autore || Francesca Rachele Oppedisano

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 5

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

que le désir est inscrit dans le langage comme manque. Si on émerge le *parle*, on perd aussi le *manque* et on atteint le vide¹⁶.

Le dernier pas radical sera du « rien à dire » au « dire le rien »¹⁷.

La « non-méthode » lacanienne comme source de certains spectacles

L'étude de la réception de Lacan par C.B. est significative aussi pour comprendre la genèse de certains de ses spectacles, et plus généralement sa façon de procéder.

On peut considérer *Hommelette for Hamlet*¹⁸, *Lorenzaccio* et l'*Achilleide* comme une sorte de trilogie lacanienne. Le premier spectacle se rapporte à un passage fondamental du texte du psychanalyste français intitulé *Position de l'Inconscient*. En reprenant le mythe de l'hermaphrodite, en commençant par l'idée qu'à l'origine, homme et femme étaient la « bête à deux dos primitive où se soudent des moitiés », Lacan invite à repenser cette unité à l'intérieur d'un oeuf où les deux instances sont soudées par une membrane. Chaque fois que la membrane se rompt, une partie de l'oeuf est « blessée » et le « vivant » vient au jour par leur perforation :

Et bien ! imaginons qu'à chaque fois que se rompent les membranes, par la même issue un **fantôme** s'envole, celui d'une forme infiniment plus primaire de la vie, et qui ne serait guère prête à redoubler le monde en microcosme. **À casser l'oeuf se fait l'Homme, mais aussi l'Hommelette**¹⁹.

Sur l'exemplaire qu'il possède, C.B. souligne les deux termes *Homo* et *Hommelette* : c'est à partir de cette relation que se tisse toute une série de possibilités qui tendent à la mise en oeuvre de son *Hommelette for Hamlet*.

Mademoiselle, Miss... Missing : du féminin de Savinio aux troubadours, en passant par Lacan.

Dans le travail de Bene autour du mot *Mademoiselle* pour son poème inédit *Leggenda*, on trouve l'exemple de cette tension constante vers la récupération d'une parole pleine recherchant, par le recours à l'étymologie, un sens qui s'est perdu dans une langue employée abusivement et éliminée par l'usage, et qui doit pour cela se réinventer pour que le sujet trouve sa place en dehors de l'ordre du langage. Il est donc important de retrouver dans une langue étrangère la place conférée depuis toujours à la femme et à son *manque d'être*. Un court-circuit qui n'aurait pas eu lieu sans les alliances avec les textes de Lacan, en particulier avec ce qu'on a dit de la transcription du livre VII du *Séminaire*²⁰, et à quoi doit avoir aussi contribué la lecture de l'essai d'Alberto Savinio sur Henrik Ibsen :

L'harmonie et la cordialité des rapports entre l'homme et la femme ont pour but « de duper un tiers »... *Qui? Dieu peut-être*. À moins que ce ne soit une troisième créature humaine : une mystérieuse créature qui ne se révèle pas à nous matériellement mais dont nous, qui sommes des hommes dotés d'un nez extraordinairement fin [...] nous sentons l'ineffable présence dans l'air²¹.

Un tiers qui, autrefois, portait leurs caractères à tous les deux :

Avant de pécher, Adam et Eve *étaient semblables*. C'était la marque de leur innocence... L'état d'innocence, cela signifie la ressemblance : l'homme semblable à la femme... Adam et Eve ont voulu se vêtir, pour dissimuler la dissemblance qui les séparait : la dissemblance qui les épouvantait²².

Ils « étaient semblables » : une flèche en bord de page de l'exemplaire de C.B. nous porte de la ressemblance d'Adam et Ève avant le péché à un égalitarisme analogique avec l'*autre*. Les passages de l'oeuvre de Savinio doivent avoir influencé les

¹⁶ Un peu plus loin, Bene affirme avoir dépassé Lacan avec *La cena delle Beffe, da Sam Benelli secondo Carmelo Bene* (1998). Cf. Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un Dio assente, op. cit.*, p. 127.

¹⁷ Cf. Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* [1968], 2e éd. italienne introduite par Carlo Sini, Milan, Jaca Book, 1984. C.B. s'est arrêté en particulier sur l'analyse du texte de Derrida effectuée par Sini.

¹⁸ Carmelo Bene, *Hommelette for Hamlet, operetta inqualificabile da J. Laforgue*, Bari, Teatro Piccini, 10 novembre 1987.

¹⁹ Jacques LACAN, « Position de l'inconscient », in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1999, p. 325.

²⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre VII, *op. cit.* C.B. a travaillé sur le texte original français.

²¹ Alberto Savinio, *Vie de Henrik Ibsen*, trad. François Bouchard, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 38.

²² Alberto Savinio, *Vie de Henrik Ibsen, op. cit.*, p. 39-40.

Titolo || Mal d'archivio

Autore || Francesca Rachele Oppedisano

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 5

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

réflexions de C.B. sur le féminin et sur le statut de l'art à l'époque de la rédaction de *La Voce di Narciso*²³. En marge de ces réflexions de Savinio, C.B. note :

Ergo : la scène de la fiction, le théâtre (tragicomique de la Représentation, le succédané d'une « diversité » duelle : tout le contraire de la différence innocente = vulgaire divergence d'un sordide rapport-ménage-anti-artistique par misère = « profondeur » parapsychologique = c'est pensable, misérablement pensable, dicible, dialectique, méprisable, etc [...]»²⁴

Si la femme *souffre* de cette séparation, poursuit Savinio, l'homme en éprouve de *l'amertume* dans la « nostalgie de ne pouvoir entrer qu'en intrus... dans le *paradis* des femmes²⁵ ». C.B. commente :

N.B.= le « jardin » (Paradis) est la scène mentale, c'est le front non ridé par quelque (via) Rovello, mais par la brise du dehors, toute extérieure, de la mer impensée = Le « féminin » est contenu en moi ; et sinon, tant pis pour l'art (qui ne se donne pas) = qui ne se donne pas de grâce..... Ergo = il ne s'agit pas tant d'une disposition naturelle ou acquise à une forme qui embrasse tout (homme-femme-brebis-fleur-étoile) mais, au contraire, s'y agit le refus naturel-acquis de toute compréhension du « Soi ». La femme est en moi congénitale. La chercher au dehors témoigne tristement de l'absence en moi du féminin = Et en art en ne se donne jamais la « surface » Androgyne pour doctrine !²⁶

Dans l'amour courtois, dit Lacan dans un passage du VIIe séminaire souligné par C.B. et dédié au problème de la sublimation – dans un chapitre intitulé « L'amour courtois en anamorphose » - dans l'amour des troubadours, l'objet, appelé objet féminin, s'introduit par la porte de la privation et de l'inaccessibilité : « Dans ce champ poétique, l'objet féminin est vidé de toute substance réelle [...] On ne parle jamais tant en termes d'amour les plus crus que quand la personne est transformée en une fonction symbolique²⁷ ».

De Amicis et Collodi

Dans la version théâtrale de *Pinocchio* créée en 1966²⁸, Bene s'appuie sur quelques extraits du livre *Cuore* d'Edmondo De Amicis (« Sanguè Romagnolo », « La piccola vendetta lombarda ») pour souligner la révolution copernicienne opérée par Collodi par rapport au thème traité, en apparence un pantin indiscipliné qui mérite la gloire de l'incarnation en « vrai » petit garçon à force d'obstacles, de punitions et de repentirs. Représentants, à la même époque que Collodi, « d'une certaine réalité de l'italiette umbertienne », les petits héros de De Amicis incarnent l'envers immédiat du pantin révolutionnaire de Collodi : « Au moins deux tiers des six cent mille morts dans les tranchées des Alpes de la Première Guerre mondiale avaient dans leur sac le *Cuore* de De Amicis. Je suis sûr que s'ils avaient eu Collodi, peut-être qu'au moins la moitié en seraient revenus²⁹ ».

Dans le finale du spectacle de 1966, la naissance au monde adulte du pantin n'est pas moins tragique que le sort qui échoit dans la « *Piccola vendetta lombarda* » au « pauvre et brave garçon », tué par le feu des Autrichiens tandis qu'il s'exposait pour défendre sa patrie, dont le corps exsangue, enveloppé dans la bannière patriotique, aura pour écho dans la scène finale du *Pinocchio* selon Carmelo Bene la mort de l'enfance accueillie par une explosion de drapeaux et de projecteurs tricolores pointés sur le parterre.

Les documents que nous avons ici évoqués n'acquiescent un nouveau sens après la mort de Bene que s'ils peuvent servir de guide pour réactiver un savoir entendu comme acte créatif capable de se transformer en une pratique. Pour reprendre les mots de Maurizio Grande, l'héritage de Carmelo Bene est du présent, non du futur, et consiste « à apprendre l'antiphrase, le croche-pied au sens, dans la tentative d'être des acteurs non liés à la représentation, dans la tentative de ne pas porter les textes en scène », en gardant à l'esprit « qu'il n'y a pas un intermédiaire, une médiation, entre Carmelo Bene et le non Carmelo Bene.

²³ Carmelo Bene, *La Voce di Narciso*, Milan, Il Saggiatore, 1982. Thèmes repris dans Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(H)eros(es)*, 1ère éd. Milan, Longanesi, 1983, depuis in Id, *Opere*, Milan, Bompiani, 1995.

²⁴ Transcription partielle des notes de C.B. en marge de la p. 42 de l'édition de l'ouvrage de Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, op. cit.

²⁵ Alberto Savinio, *Vie de Henrik Ibsen*, op. cit., p. 40.

²⁶ Notes manuscrites de C.B. à la p. 46 de l'ouvrage de Savinio. « Le front non ridé par quelque (via) Rovello » est une allusion sarcastique à l'idée de théâtre du metteur en scène Giorgio Strehler (1921-1997). Le Piccolo Teatro de Milan, fondé par Strehler, Paolo Grassi et Nina Vinchi en 1947, se trouve aujourd'hui encore via Rovello, rebaptisé Piccolo Teatro Grassi. Cf., sur ces thèmes, Carmelo Bene, « La voce di Narciso », in *Opere*, op. cit., en particulier p. 1039.

²⁷ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VII*, op. cit., soulignements de CB, en particulier p. 178-179.

²⁸ Création nationale : Rome, Teatro Centrale, du 17 mars au 22 mai 1966.

²⁹ Entretien avec C.B. dans Al. Er/Or, « Il "Pinocchio" di Carmelo Bene », *Paese Sera*, 18 mars 1966. Certains extraits du livre de De Amicis seront repris par C.B. dans les lectures radiophoniques réalisées pour la Rai en 1979.

Titolo || Mal d'archivie

Autore || Francesca Rachele Oppedisano

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 5

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

Chacun est l'unique, le singulier qui se répète : qui répète l'histoire universelle de la cruauté, dirait Artaud, qui répète l'histoire universelle de l'attentat au théâtre... seul qui est hors du théâtre peut faire du grand théâtre, seul qui est hors de la littérature fait de la grande littérature, on sait cela désormais, voilà ce qu'est la culture moderne, voilà ce qu'est l'héritage. C'est déjà là, depuis toujours³⁰ ».

Francesca Rachele Oppedisano
Traduction de Laetitia Dumont-Lewi

Francesca Rachele Oppedisano est historienne de l'art et registrar au Palazzo delle Esposizioni, Rome.

³⁰ Maurizio Grande, intervention au colloque *Carmelo Bene e Antonin Artaud*, cit.



REVUE
D'HISTOIRE
du
THÉÂTRE

D'APRÈS CARMELO BENE

DOSSIER NUMÉRIQUE



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