

Éditions

Chemins de tr@verse

Chemins it@liques

**ABHUMANISME,
RESPONSABILITÉ SOCIALE
ET CHANT DE L'UNIVERS**

**PENSÉE ET THÉÂTRE
DE BENIAMINO JOPPOLO
(1906-1963)**

**STÉPHANE RESCHE
(2018)**

**ABHUMANISME,
RESPONSABILITE SOCIALE
ET CHANT DE L'UNIVERS**

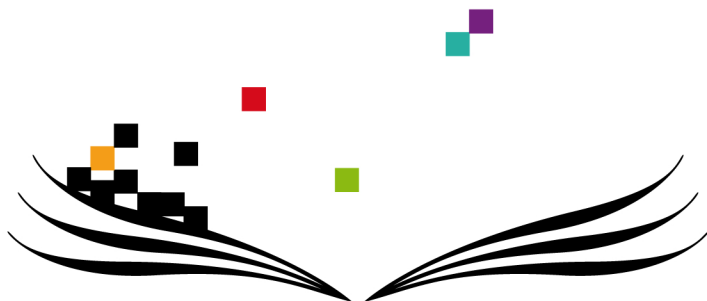
**PENSÉE ET THÉÂTRE
DE BENIAMINO JOPPOLO
(1906-1963)**

STÉPHANE RESCHE

Cet ouvrage constitue la première étude approfondie spécifiquement consacrée à Beniamino Joppolo (1906-1963). Le travail cible l'œuvre théâtrale complète du dramaturge et essayiste sicilien – plus de cinquante pièces – en prenant appui sur sa pensée philosophique qui convergea vers les préceptes abhumanistes. Le volume suit le cheminement biographique, esthétique, poétique, politique de l'auteur et spécifie la situation dans laquelle chacune des pièces a été élaborée, avant d'en sonder les répercussions artistiques, scéniques et sociétales. Sont abordées successivement la période de jeunesse, les années milanaïses, la période d'après-guerre et la décennie parisienne. L'approche analytique du théâtre joppolien est complétée par un examen précis des indices légués par l'auteur en vue d'une concrétisation scénique des œuvres qui s'achève sur une approche personnelle de pièces majeures proches des mouvances absurde, expressionniste et magico-réaliste.

Editions
Chemins de tr@verse

sur



Bouquineo.fr

Toute diffusion ou reproduction de tout ou partie de cet ouvrage,
quel qu'en soit le mode, viole les lois relatives aux droits d'auteur
et expose le contrevenant à des poursuites judiciaires.

Éditions Chemins de tr@verse,
Neuville sur Saone, 2019

Isbn numérique : 978.2.313.00602-3

Dépôt légal : Sept 2019

Chemins de tr@verse - 4 avenue Burdeau
69250 Neuville-sur-Saône

Chemins it@liques

Une collection dirigée par

Sylvain TROUSSELARD

ABHUMANISME, RESPONSABILITÉ SOCIALE

ET CHANT DE L'UNIVERS

PENSÉE ET THÉÂTRE

DE BENIAMINO JOPPOLO

(1906-1963)

Stéphane RESCHE

(2018)

ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien du laboratoire IMAGER
(Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman)
De l'Université Paris-Est-Créteil (2019)

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Giovanni Joppolo,
pour son soutien constant et son enthousiasme renouvelé,
et à Sylvain Trousselard pour son aide précieuse
et sa rigueur indispensable.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	17
1. D'hypothèses en certitudes	17
A. <i>Questionner les raisons d'un oubli</i>	20
B. <i>L'art et la manière</i>	21
C. <i>Spectres et ré-exhumations</i>	25
2. Sources et méthodologie	28
A. <i>Histoire européenne, histoire littéraire, histoire joppolienne</i>	28
B. <i>Cinquante-et-une pièces en rang d'oignon, brouillons en perdition</i>	30
C. <i>Chronologie et périodisations</i>	30
3. Œuvre totale, méthode confessionnelle	31
A. <i>Autobiographisme et confession</i>	33
B. <i>Théâtralité d'une œuvre plurielle</i>	39
PARTIE I : DE L'OBVIE DE LA VIE, AU LABEUR DE L'ABŒUVRE	43
AVANT-PROPOS	45
UNE FORMATION D'EMPREINTE SICULO-TOSCANE	47
1. Sicile, famille, fratries	47
A. <i>La nature</i>	47
B. <i>L'explosion violente</i>	53
2. L'envol indispensable	55
A. <i>Florence et la découverte d'une société violente et animée</i>	55

B.	<i>Les débuts poétiques, du futurisme au crépuscularisme magique</i>	55
C.	<i>Le symbolisme</i>	59
D.	<i>L'atmosphère polymorphe des groupes et des revues</i>	61
E.	<i>Synesthésies, expressionnisme, transcendance : le réalisme magique joppolien</i>	68
3.	Premier essai politico-philosophique	71
A.	<i>L'émancipation formative</i>	71
B.	<i>Petit manuel de dictature</i>	73
C.	<i>Machiavel, Joppolo... et les autres</i>	79
D.	<i>Du lien de l'homme-nation à l'avènement de l'homme-univers..</i>	87
4.	Éléments d'une poétique théâtrale en devenir	89
A.	<i>Théâtre et incompréhensions</i>	89
B.	<i>Senza titolo 1, 2, 3</i>	91
C.	<i>Le théâtre italien à la fin des années trente</i>	97
	DE LA FOI EN L'ITALIE À L'ENGAGEMENT EUROPEEN	101
1.	Du terreau messinai à l'implantation milanaise	101
A.	<i>Faire de l'écriture un mode de vie</i>	101
B.	<i>De Corrente à Corrente : naissance et continuité d'un idéal politico-artistique</i>	103
C.	<i>Risques et conséquences d'un engagement vital</i>	106
D.	<i>Retour à Milan : passage en revue des pouvoirs de l'écriture...</i>	109
E.	<i>Articles de Joppolo au sein de la revue Corrente</i>	111
2.	La guerre au tournant	115
A.	<i>Joppolo militaire : stupeur, satire et tremblement</i>	115
B.	<i>Le projet autorial au sein des GUF</i>	116
3.	Expérimentations théâtrales	120

A.	Il cammino & L'ultima stazione.....	121
B.	<i>Folie et mort à force d'imagination</i> : Sulla collina, Ritorno di solitudine, La follia sia dunque autentica.....	126
C.	<i>Projet de dépassement temporel</i> : Una visita, I due paesi, Tutti ascolteremo il silenzio, Le epoche, L'invito	129
4.	Aux portes de la consécration	140
A.	<i>La tentative de théorisation du théâtre</i>	140
B.	<i>Joppolo liquidé, mais Joppolo libéré</i>	147
C.	<i>Les travers de l'écriture journalistique</i> : Domani parleremo di te	152
D.	<i>De la vie à la scène, ou l'« agir » pour son temps</i> : I tre cavalieri.....	153
E.	I gridi della fattoria, <i>et autres écrits</i>	155
	NOUVELLE ITALIE : BONJOUR, ADIEU	157
1.	Soldats et carabiniers	157
A.	<i>Artistes au front</i>	157
B.	<i>Écrire l'horreur</i>	159
2.	La guerre en scène	164
A.	<i>Théâtre italien d'après-guerre</i>	164
B.	<i>Anéantir le monde des hommes</i> : L'arma segreta, La tana....	166
C.	<i>La provvidenza ou la force de l'univers</i>	171
3.	Pour la construction d'une cosmogonie propre	173
A.	<i>Joppolo, l'intellectuel</i>	175
B.	<i>La période journalistique</i> Milano-sera.....	178
C.	<i>Situation italienne et rappels à l'ordre</i>	182
D.	<i>L'engagement artistique et politique</i>	184
E.	<i>La « mirabile catena »</i>	190
F.	<i>L'imagin'action</i>	194
4.	L'escalade théorique	199

A.	<i>La crise des humanismes</i>	199
B.	<i>Horizontalité</i>	202
C.	<i>Unité</i>	203
D.	<i>Multiplcité des approches</i>	207
E.	<i>L'Abumanesimo</i>	208
F.	<i>Abhumanismes, ou le dialogue de sourds</i>	214
G.	<i>Gesù, ou le sacrifice nécessaire à la violence</i>	215
H.	<i>Dépasser le temps et l'espace : l'idéal de mouvement</i>	217
I.	<i>Une révolution culturelle et sociale ?</i>	219
5.	Prémices théâtrales d'un projet total	221
A.	<i>Les souffrances du jeune abhomme : Andrea Pizzino</i>	223
B.	<i>I microzoi : devenir abhomme</i>	234
C.	<i>Chiffres et formes d'une eschatologie : Il secondo diluvio</i> ...	242
JOPPOLO A PARIS		251
1.	La collaboration avec Enrico Fulchignoni	255
A.	<i>Condamner la société Zizim : ou la diatribe contre les Italiens.</i>	261
B.	<i>Le acque : diptyque élémental sur les paradoxes universels.</i>	264
C.	<i>L'impossible gouvernement pacifié : Tra le ragnatele</i>	271
2.	La « tétralogie caustique »	281
A.	<i>De Wilma Montesi à Irma Lontesi</i>	281
B.	<i>Una curiosa famiglia, ou le curieux traitement du commerce corporel</i>	285
C.	<i>Il complotto dei soldi : le socialisme industriel pratique</i>	288
D.	<i>Il seme è bianco, ou l'apaisement cataclysmique des victimisations raciales</i>	295
3.	Abhomme, tout simplement ?	303
A.	<i>Tagada tsoin-tsoin ! Voici L'angelo Paratatampata</i>	306
B.	<i>Caryl Chessman</i>	314

C.	<i>Quatre dialogues entre « Tutti e nessuno » : Dio e la fondiaria, Gli appuntamenti, L'attesa, L'imbottigliaggio mostro</i>	317
D.	<i>Il castello di Versailles</i>	320
E.	<i>L'esseruccio : dernier témoignage d'un auteur de théâtre dans l'effacement</i>	321
4.	<i>I carabinieri/Les Carabiniers : le(s) chef(s)-d'œuvre</i>	323
A.	<i>Contexte et résumé</i>	325
B.	<i>Atmosphère générale et structuration interne</i>	328
C.	<i>Versions</i>	330
5.	<i>Dernières pièces et autres découvertes</i>	331
A.	<i>Un café en été : l'héritage assuré</i>	331
B.	<i>« L'autore maledetto », Il fiore giallo e l'albero parlante</i>	333
C.	<i>In un ufficio daziario</i>	335
D.	<i>La fine</i>	336
E.	<i>La lunga visita</i>	337
F.	<i>Un comunista</i>	338
	<i>ÉLÉMENTS CONCLUSIFS</i>	341

PARTIE II : JOPOLO EN SCÈNE : PISTES ET REFLEXIONS
..... 343

AVANT-PROPOS..... 345

LE TEXTE, LA SCÈNE, LA MISE EN SCÈNE..... 349

- 1. Essentialité de l'idée, choralité du propos** 349
- 2. Joppolo : metteur en scène ?** 356
- 3. « Didascalies », et autres manières de « dire »** 359
- 4. Personnages joppoliens** 364

LA MACHINE EXPRESSIONNISTE..... 371

1.	La mise en scène expressionniste	373
2.	Décor, espace, couleur, expression	374
3.	Le lieu joppolien : fenêtre sur l'ailleurs	377
4.	Lumières et ombres	383
5.	Jeu de l'acteur	388
	SONS, CERCLES ET CONSTELLATIONS	391
1.	Géométries	391
	A. <i>Mouvements, disposition et organisation</i>	394
	B. <i>Fusion naturelle et synesthésie</i>	397
	C. <i>Air, éther, univers</i>	401
	D. <i>Disparitions / Apparitions</i>	404
2.	Sonorités	406
	A. <i>La fascination technique</i>	406
	B. <i>Atmosphères et phonocadres</i>	410
	C. <i>Musique de fête, mélodie de l'univers</i>	415
	D. <i>Les voix</i>	419
	E. <i>Temporalités, ritualisation et cyclicité</i>	423
	F. <i>Superposition et simultanés</i>	426
	G. <i>Universalité</i>	431
	LES TROIS TEXTES SELECTIONNES	433
1.	Un diptyque de l'immobilité	433
	A. <i>L'esthétique de l'acte unique</i>	433
	B. <i>L'imbottigliaggio mostro</i>	436
	C. <i>L'attesa</i>	438
	D. <i>Un « absurde joppolien » ?</i>	440
2.	Il fiore giallo e l'albero parlante	445
	A. <i>Réalismes magiques : procès des temps, procès de l'homme</i>	445

B.	<i>Le texte</i>	449
C.	<i>Partie I</i>	450
D.	<i>Partie II</i>	454
E.	<i>Partie III</i>	456
F.	<i>Partie IV</i>	461
G.	<i>Les figures annonciatrices</i>	463
H.	<i>Responsabilité & humilité : l'esthétique du seuil</i>	467
CONCLUSION		471
1.	Hommage	473
2.	Compendium	475
3.	Un cas emblématique ?	478
A.	<i>Un réveil méridional</i>	478
B.	<i>Un iceberg aux pieds des volcans</i>	480
C.	<i>Terres de tradition : terres d'avenir ?</i>	482
D.	<i>Situations critiques et immobilités conditionnelles ?</i>	484
BIBLIOGRAPHIE		487
1.	Présentation	488
A.	<i>Les sources principales</i>	488
B.	<i>Deux notations complémentaires</i>	488
C.	<i>Quelques doutes</i>	490
D.	<i>Bilinguisme</i>	490
E.	<i>Précisions ponctuelles et sections particulières</i>	491
2.	Œuvres de B. Joppolo	491
A.	<i>Pièces de théâtre</i>	492
B.	<i>Adaptations cinématographiques et télévisuelles</i>	496
C.	<i>Poèmes</i>	496
D.	<i>Romans</i>	496

E.	<i>Nouvelles</i>	497
F.	<i>Essais</i>	499
G.	<i>Articles</i>	500
H.	<i>Présentations</i>	506
I.	<i>Œuvres inédites</i>	508
J.	<i>Œuvres perdues mais évoquées par l'auteur ou par la critique</i>	510
K.	<i>Expositions</i>	510
L.	<i>Interviews</i>	511
M.	<i>Lettres & Correspondances</i>	511
3.	Bibliographie générale	512
A.	<i>Ouvrages et articles scientifiques dédiés spécifiquement à l'œuvre joppolienne</i>	512
B.	<i>Ouvrages et articles scientifiques dédiés à l'histoire et à la pratique du théâtre</i>	519
C.	<i>Autres ouvrages généraux</i>	524
D.	<i>Dictionnaires et encyclopédies</i>	532
E.	<i>Autres articles, recensions et revues</i>	533
4.	Webographie	539
5.	Télévision	542
6.	Radio	542
7.	Œuvres d'art évoquées	542
8.	Fiches-synopsis	543
	<i>Andrea Pizzino</i>	544
	<i>Bisogna ora ucciderla in noi [Il faut maintenant la tuer en nous]</i> 547	
	<i>Caryl Chessman</i>	547
	<i>Dio e la fondiaria [Dieu et l'impôt foncier]</i>	547
	<i>Domani parleremo di te [Demain nous parlerons de toi]</i>	548
	<i>Fred</i>	549

<i>Gli appuntamenti</i> [<i>Les rendez-vous</i>]	550
<i>I carabinieri</i> (* <i>I soldati conquistatori</i>) [<i>Les carabiniers</i> (* <i>Les soldats conquérants</i>)]	550
<i>I due paesi</i> [<i>Les deux pays</i>]	553
<i>I governanti</i> [<i>Les Gouvernants</i>]	554
<i>I gridi della fattoria</i> [<i>Les cris de la ferme</i>]	554
<i>I microzoi</i> [<i>Les animalcules</i>]	556
<i>I soldati conquistatori</i> [<i>Les soldats conquérants</i>]	557
<i>I tre cavalieri</i> [<i>Les trois chevaliers</i>]	558
<i>Il cammino</i> [<i>Le chemin</i>]	559
<i>Il castello di Versailles</i> [<i>Le château de Versailles</i>]	560
<i>Il complotto dei soldi</i> [<i>Le complot financier</i>]	561
<i>Il fiore giallo e l'albero parlante</i> [<i>La fleur jaune et l'arbre parlant</i>]	563
<i>Il generale malcontento</i> [<i>Le général mécontent</i>]	566
<i>Il reduce involontario</i> [<i>De retour malgré lui</i>]	567
<i>Il secondo diluvio</i> [<i>Le second déluge</i>]	569
<i>Il seme è bianco</i> [<i>Blanche est la semence</i>]	570
<i>Il sole nuovo</i> [<i>Le soleil nouveau</i>]	571
<i>Il Veget'uomo</i> [<i>Le Végét'homme</i>]	571
<i>In un ufficio daziario</i> [<i>Dans un bureau de douane</i>]	572
<i>Irma Lontesi</i>	573
<i>La baracca e gli uomini d'onore</i> [<i>La bicoque et les hommes d'honneur</i>]	574
<i>La bomba atomica</i> [<i>La bombe atomique</i>]	575
<i>La fine</i> (* <i>Bisogna ora ucciderla in noi</i>) [<i>La fin</i>]	575
<i>La follia sia dunque autentica</i> [<i>Que la folie soit donc authentique</i>]	576
<i>La lunga visita</i> [<i>La longue visite</i>]	577
<i>La provvidenza</i> [<i>La providence</i>]	578
<i>La tana</i> [<i>Le terrier</i>]	578
<i>La tazza di caffè</i> [<i>La tasse de café</i>]	579

<i>L'acqua si diverte a far morire di sete</i> [L'eau s'amuse à faire mourir de soif].....	580
<i>L'acqua si diverte a uccidere</i> [L'eau s'amuse à tuer].....	580
<i>L'angelo Paratatampata</i> [L'ange Youplaboumtagadatsointsoin].	580
<i>L'arma segreta</i> (*La bomba atomica ; *Il sole nuovo) [L'arme secrète (*La bombe atomique ; *Le soleil nouveau)]......	582
<i>L'attesa</i> [L'attente].....	584
<i>Le acque</i> (I : L'acqua si diverte a uccidere / II : L'acqua si diverte a far morire di sete) [Les eaux (I : L'eau s'amuse à tuer / II : L'eau s'amuse à faire mourir de soif)].....	584
<i>Le epoche</i> [Les époques].....	586
<i>L'esseruccio</i> [Le bout-de-chou].....	588
<i>L'imbottigliaggio mostro</i> [Monstrueux embouteillage].....	588
<i>L'inondazione</i> [L'inondation].....	589
<i>L'invito</i> [L'invitation].....	590
<i>L'ultima stazione</i> [La dernière gare].....	591
<i>Ritorno di solitudine</i> [Retour de solitude].....	592
<i>Salita sull'albero</i> (* Il Veget'uomo) [Montée dans l'arbre (*Le Végét'homme)]......	593
<i>Senza titolo 1</i> [Sans titre 1].....	594
<i>Senza titolo 2</i> [Sans titre 2].....	594
<i>Senza titolo 3</i> [Sans titre 3].....	595
<i>Sulla collina</i> [Là-haut, sur la colline].....	596
<i>Tra le ragnatele</i> (*I governanti) [Au milieu des toiles d'araignée (*Les Gouvernants)].....	597
<i>Tutti ascolteremo il silenzio</i> [Nous écouterons tous le silence]....	600
<i>Un café en été</i>	601
<i>Un comunista</i> [Un communiste].....	602
<i>Una curiosa famiglia</i> [Une drôle de famille].....	604
<i>Una visita</i> [Une visite].....	605
<i>Zizim</i>	606

INTRODUCTION

1. D'hypothèses en certitudes¹

Ce que nous avons pu, dans sa production, consulter facilement, nous convainc toujours davantage (et Strehler, Grassi, Pandolfi et Mango, Ciarletta et Bruno s'en étaient déjà tous rendus compte) à savoir que Joppolo est un auteur de qualité respectable, non inférieur aux Bontempelli, Flaiano et autres Pasolini.²

Beniamino Joppolo (1906-1963) est l'un des plus grands auteurs de théâtre italiens du vingtième siècle. Et l'aplomb de cette assertion liminaire n'a d'égal que le silence tombal dont son œuvre a souffert pendant plusieurs décennies. Les pages qui vont suivre ont pour but de justifier ce positionnement.

La production théâtrale de Joppolo, avec plus de cinquante pièces, avoisine quantitativement l'importante productivité pirandellienne. Après une première période de création dédiée principalement à la poésie et au récit³, Joppolo s'aventure véritablement dans l'écriture pour la scène⁴. Il s'agit d'une époque d'expérimentation qui lui permet à la fois de confirmer

¹ Cette introduction avait été empruntée, dans une version courte, pour notre étude *Les Carabiniers de Joppolo, Audiberti, Rossellini, Godard. Génétique d'une prise d'armes* (Paris, Classiques Garnier, « Littérature française du XX^e siècle », 2017). Elle est proposée ici dans sa version longue, réactualisée et augmentée notamment en raison des découvertes de l'année 2017.

² M. VERDONE, *Le avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 210. Sauf en cas de mention précise de l'origine du texte en version française, toutes les traductions sont les nôtres, que ce soit pour les citations liminaires situées en ouverture de chapitre, les citations internes du corps d'analyse et les citations mises en exergue. Pour tout extrait tiré des œuvres de Beniamino Joppolo, nous avons décidé de conserver la version originale du texte. Celle-ci est immédiatement suivie de notre traduction entre crochets. Alors que pour les citations critiques et historiques d'autres auteurs, nous traduisons directement le texte concerné. L'ensemble de ces traductions participe de la clarté générale de notre propos. La traduction littérale, avec ses imperfections stylistiques et ses rythmes particuliers spécifiquement joppoliens, a été privilégiée, aux dépens d'une traduction littéraire.

³ Parmi ses nombreuses productions de jeunesse, les premiers travaux publiés furent les poésies, rassemblées dans le recueil *I canti dei sensi e dell'idea*, Signa, Innocenti & Pieri Editori, 1929. Vinrent ensuite les nouvelles, *C'è sempre un piffero ossesso*, Modène, Uga Guanda Editore, 1937, puis les premiers romans *Tutto a vuoto*, Milan, Galleria Santa Radegonda, 1945 et *La giostra di Michele Civa*, Milan, Bompiani, 1945. Nous renvoyons également aux volumes suivants : *La nuvola verde ed altri racconti*, Marina di Patti, Pungitopo, 1991 ; *Tutto a vuoto, La giostra di Michele Civa, Un cane ucciso*, Marina di Patti, Pungitopo, 2010.

⁴ Cf. G. JOPPOLO, « Testimonianza », in *Scena aperta*, N° 1, Université Toulouse-Le Mirail, 2000, p. 12. Sauf mention contraire, les traductions de l'italien au français sont les miennes.

l'héritage futuriste et symboliste dont sa formation a été imprégnée, et de se démarquer artistiquement par l'exacerbation d'un style mêlant personnages et situations grotesques et positionnements politiques décalés.

Une bonne partie des textes de ces œuvres fut publiée dans des revues universitaires, culturelles ou artistiques. Malgré l'intérêt manifesté par divers représentants de premier plan du monde théâtral milanais, une poignée de ces pièces, seulement, réussit à jouir d'une vérification scénique qui aurait permis à l'auteur de concrétiser la valeur dramaturgique mise en évidence par plusieurs critiques :

Le théâtre de Joppolo est le point le plus haut du théâtre écrit, qui s'ouvre sur la scène de l'avant-garde. La *diégèse* scénique est l'univers forclus, l'imaginaire qui se réalise, en tant qu'instant renouvelable d'une représentation, et qui met en jeu la parole et le geste. Le déclin idéologique envahit le territoire de l'espace scénique et renouvelle le rituel d'une dramaturgie.¹

Peu de voix institutionnelles et spécialisées, en effet, s'élevèrent contre le jugement générique partagé vis-à-vis du théâtre italien des années quarante à cinquante. Nous pourrions résumer ce jugement en ces termes : nécessité de retrouver et de développer un théâtre de prose en langue italienne ; absence en période post-pirandellienne d'auteurs d'envergure internationale ; Joppolo comme l'une des rares exceptions dans un panorama artistique décharné et méritant des preuves d'intérêt majeures. L'appui institutionnel, fasciste puis républicain, et celui du « milieu », nous le savons aujourd'hui, brillèrent par leur absence ou, en tout cas, ne parvinrent que faiblement, sporadiquement et surtout maladroitement à Joppolo.

Après la libération et une première période d'euphorie, Joppolo reste déçu par la manière dont l'Italie nouvelle se dessine tant du point de vue artistique que politique et social. Intraitable et peut-être inconscient, il se réfugie alors dans les méandres cosmiques de son imagination, dans ses idéaux panthéistes, non humains et oniriques :

Joppolo, malgré la surdité du monde auquel il s'adressait, n'a jamais cessé de travailler, absurdement, par défi. Dans ses nombreux travaux se mêlagent des intuitions fulgurantes et des prolixités fastidieuses, des personnages incisés par la rareté et l'indélébilité du signe, et des résidus parfois encombrants d'une tumultueuse

¹ M. VERDONE, *Teatro nel cassetto, Drammaturgia italiana dal '45 al '65*, in *Teatro contemporaneo*, I, Rome, 1981, p. 516-517. Nous renvoyons également à R. JACOBBI, « Teatro del tempo ermetico », in *Teatro da ieri a domani*, Florence, La Nuova Italia, 1972, p. 60 ; R. BIROLLI, *Taccuini 1936-1959*, Turin, Einaudi, 1960, p. 20 ; M. VERDONE, *Le avanguardie teatrali da Marinetti a J.*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 209-218 ; V. PANDOLFI, *Teatro italiano contemporaneo*, Milan, Schwarz editore, 1959 ; V. PANDOLFI, *Il teatro italiano del dopoguerra*, Bologne, Guanda, 1956.

improvisation. Il y a comme un magma vaste et confus dans lequel pourtant il n'est pas difficile de saisir les éléments vitaux.¹

Joppolo abandonne peu à peu et temporairement son enthousiasme multiple, preuve de sa bonhomie et de sa curiosité, et rompt progressivement avec de nombreux représentants, nouveaux et anciens, de l'Italie réunie. Il se brouille avec des artistes, des personnalités politiques, des intellectuels. En parallèle, il s'écarte de la créativité scénique, qu'il juge finalement trop réaliste et partiellement fourvoyée, en faveur de l'invention abstraite. Il prend du même coup ses distances avec l'engouement pour le néoréalisme qu'il juge démesuré et mal justifié. Il commence alors à peindre, aidé à ses débuts par son épouse. Beniamino développe ainsi son intérêt pour la peinture et les arts figuratifs, qu'il affirme dès les années vingt, comme nous aurons l'occasion de le voir. Il prend notamment part à la rédaction des trois manifestes du Spatialisme de Lucio Fontana.

Puis il s'installe à Paris avec sa famille. Beniamino reprend peu à peu contact avec le théâtre. L'environnement artistique de la capitale et les amitiés nouées avec des auteurs du *nouveau théâtre*, qui n'était alors pas encore élevé au rang d'absurde, ont certainement participé de ce retour, dans l'écriture joppolienne, à la vivacité du dialogue théâtral.

Les textes de l'ensemble des pièces de théâtre, comme des autres productions, ainsi qu'une partie de l'apparat critique essentiel s'y rapportant, sont aujourd'hui conservés aux archives personnelles des héritiers à Paris, ainsi qu'à l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti de la Bibliothèque Vieusseux à Florence². Surtout, ils seront bientôt intégralement disponibles pour quiconque souhaiterait s'y intéresser. En effet, après les deux premiers volumes parus respectivement en 1989 et 2007, la maison d'édition sicilienne Pungitopo devrait compléter prochainement la collection du théâtre complet de Joppolo avec la sortie du troisième et dernier volume de ses œuvres. Si ce projet ambitieux mais nécessaire voit le jour, ce qui paraît à ce jour en bonne voie, il est prévu que nous puissions apporter notre contribution personnelle en participant au choix des pièces ainsi qu'à l'élaboration de la préface introductive.

¹ V. PANDOLFI, « Da Joppolo a Jarry », in *Il Punto*, 16 novembre 1963.

² Nous remercions, pour leur aimable et précise collaboration, Giovanni Joppolo, le fils de l'auteur et spécialiste de l'œuvre joppolienne, ainsi que Gloria Manghetti et l'ensemble de l'équipe de l'Archivio Alessandro Bonsanti (Biblioteca Vieusseux, Florence), où l'ensemble des archives consacrées à l'auteur sont précieusement conservées. Pour plus d'informations : http://www.vieusseux.fi.it/archivio/fondi_acb.html.

A. Questionner les raisons d'un oubli

« Une “inexplicable dissolution” »¹. Bizarre, bizarre, tout de même, que les œuvres de Joppolo aient été, du moins au départ, plutôt bien accueillies par la critique et par des metteurs en scène de premier plan, pour être ensuite oubliées au fond d'un tiroir, dispersées, méprisées ou mises de côté. Les raisons de ce désamour – ou « ab-amour », et nous verrons que le préfixe détient une valeur précise dans le cadre joppolien – doivent être imputées aussi bien à l'auteur qu'aux représentants du métier ou aux personnes de décision.

Beniamino Joppolo était un homme entier qui, non seulement se refusait au moindre compromis et à la moindre demi-mesure, mais acceptait d'autant moins de devoir prendre part aux jeux de réseaux, de séduction et de travail social en vue d'être éventuellement lu et, potentiellement, exalté par le milieu artistique.

Il est l'une des figures intellectuelles typiques des années cinquante, communicatif et à la fois conflictuel, solitaire, rebelle, intuitif. Il n'avait pas un caractère facile. C'était un homme d'impulsions, d'intuitions, ses fautes de grammaire et ses répétitions sont volontaires, elles communiquent des idées qui fascinent certains d'entre nous et gênent les autres.²

Parfois, et même d'une manière impulsive voire extrêmement violente, qui tranchait avec son comportement habituel affable et drolatique, fin et poétique, il répondait par des lettres caustiques à certains éditeurs et metteurs en scène qui avaient eu le malheur de lui signifier leur dissension à propos de telle ou telle œuvre. Carla Rossi-Joppolo, son épouse, exprima les conséquences de l'impétuosité de son mari en des termes évocateurs : « Il passa du confinement politique au confinement littéraire »³. L'excès des accès de Joppolo n'a donc certainement pas favorisé le développement et la diffusion scénique de ses créations. Enfin, la critique joppolienne fait allusion à d'éventuelles confrontations entre Grassi et Strehler, qui soutenaient respectivement Joppolo et Testori. Cette hypothèse n'a pu être vérifiée. Comme d'autres similaires, elle va de pair avec les suites des polémiques des années quarante sur le rôle du théâtre dans la péninsule et sur le choix du répertoire à mettre en scène⁴. Des précisions sur cette affaire permettraient de

¹ G. RIZZA, « Un “inspiegabile dissolvenza” », in A. BARSOTTI, *Beniamino Joppolo dalla Sicilia alla Francia*, Città del Teatro di Cascina, Cascina, 2005.

² G. JOPOLO, « Testimonianza », in *Scena aperta*, op. cit., p. 12.

³ M. PERRIERA, *L'avvenire della memoria*, Palerme, S. F. Flaccovio Editore, 1976, p. 168.

⁴ Nous renvoyons à *Nessuno è incolpevole : scritti politici e civili*, sous la direction de S. CASIRAGHI, Milan, Melampo, 2007, notamment à l'article « Condizione di una polemica », p. 5-9. Paru le 10 septembre 1942 dans le second numéro de la revue *Posizione*, périodique du GUF de Novarre, l'article comprend une défense de Joppolo, aux côtés de Salacrou. Sur la

justifier l'oubli des figures importantes comme celles de Grassi ou Joppolo, d'un côté, et la connaissance limitée mais avérée de l'auteur lombard, de l'autre.

B. *L'art et la manière*

Il nous faut tout de même préciser que le théâtre de Joppolo ne répondait à aucun style d'écriture théâtrale déjà connu ou clairement classifié. Dès les premières réalisations, ses œuvres présentent des éléments que nous pourrions partiellement relier à diverses sources : le surréalisme (peut-être plus évident encore dans ses nouvelles, écrites au cours des années trente, ou dans son premier roman *Tutto a vuoto*¹ [Tout à vide]) ; l'absurde sous certains aspects précurseur de structures beckettiennes ou ionesquiennes ; ce qu'on appelle l'« expressionnisme méditerranéen » dont le représentant majeur fut Massimo Bontempelli² ; l'existentialisme, et Joppolo fut, en ce sens, l'un des rares représentants italiens de ce courant auquel on fait désormais très largement correspondre Camus et Sartre³ ; et, enfin, ce que l'on pourrait appeler le synesthésisme abhumain, où les sens et les sentiments des protagonistes et des narrateurs se fondent dans une annulation des temporalités et une mise en puissance de l'universalité de la sensibilité humaine. Au cours de récurrentes synesthésies, en effet, des trépidations infantiles, le réveil des cinq sens et une concentration hallucinée sont liés en un même corps, une même voix et une même énergie :

Ora [...] chiudeva gli occhi e si svuotava. Un sussulto e si risvegliava tutto solo vista. Poi un altro intreccio interno, un risveglio, e si risvegliava tutto "solo olfatto". E poi tutto "solo udito". E poi tutto "solo tatto". E poi tutto "solo gusto". Poi tutto "solo mente". Poi tutto "solo anima". Poi tutto "solo trepidazione". E ogni volta tutti i sensi,

position successivement opposée de Jacobbi, voir également R. JACOBBI, « Dignità dello spettacolo », in *Roma fascista*, 18 septembre 1942. De nouvelles tensions entre Strehler et Grassi par rapport au répertoire à mettre en scène placent à nouveau Joppolo au cœur de discussions : Grassi défend Joppolo, alors que Strehler est partisan de Quasimodo. Lors de la fondation du Piccolo, Quasimodo est effectivement bien présent. Joppolo ne figure quant à lui sur aucun document.

¹ Cf. P. GRASSI, « Nota per Joppolo », in *Quaderni di « Posizione »*, Novare, 21 août 1942, p. 10-11.

² Nous renvoyons à M. DE PAOLIS, *Profilo intellettuale di Beniamino Joppolo*, in *Volume LII dei rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, Naples, Arte Tipografica, 1978, p. 78-79.

³ Cf. D. PERRONE, « L'esistenzialismo narrativo di Joppolo tra ipotesi surrealista e scrittura espressionistica », in *Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche dell'Università di Palermo, Humana*, N° 25, Palermo, 1982. Les principales pièces reductibles à cette veine stylistique, et déjà étroitement liées à la poétique abhumaniste, sont : *L'ultima stazione* ; *Le epoche* ; *Domani parleremo di te* ; *Andrea Pizzino* ; *I microzoi* ; *Il fiore giallo e l'albero parlante*.

la mente e l'anima si concentravano in quel "solo" per potenziarlo sino all'inverosimile. Infine l'orchestra dei sensi, della mente, del sentimento, la vita.¹

[Alors il fermait les yeux et se vidait. Un sursaut, et il se réveillait concentré dans sa seule vue. Puis, un nouveau repli intérieur, un réveil, et il se réveillait tout et seulement « odorat ». Puis tout et seulement « ouïe ». Puis tout et seulement « toucher ». Puis tout et seulement « goût ». Puis tout et seulement « esprit ». Puis tout et seulement « âme ». Puis tout et « seulement trépidation ». Et à chaque fois, tous ses sens, son esprit et son âme se concentraient dans ce « tout et seulement » pour lui conférer une puissance invraisemblable. Enfin, l'orchestre des sens, de l'esprit, du sentiment, la vie.]

Nous aurons l'occasion de préciser l'ensemble des influences au cours de l'ouvrage. Car le théâtre de Joppolo, en somme, se présente comme un mélange savamment dosé, toujours différent et très singulier². Sur le parcours de nos considérations, nous ne nous contenterons pas de faire l'étalage de courants et de veines finalement évités ou non proprement assumés. Car il y a bien des spécificités esthétiques, des constantes stylistiques chez Beniamino Joppolo. L'auteur s'est, par exemple, toujours positionné non pas contre, mais au-delà de la question du réalisme, et, par conséquent, de celle du néoréalisme qui signa la revanche de la culture italienne sur la scène européenne. Il ne pouvait donc pas entrer dans les projets de celles et ceux qui tenaient les rênes de la culture nationale de la période de reconstruction. Explosif et habile, anti-naturaliste et pourtant toujours révérencieux à l'encontre des manifestations du naturel, universel et génialement conjectural, le style de Joppolo ne pouvait répondre aux besoins de vérité cinématographique unique, indivisible et glorificatrice que l'Italie bousculée et la nouvelle Europe victorieuse devaient privilégier. Dans ce cadre, d'ailleurs, la position de l'auteur dans le débat opposant réalisme et abstractivisme est éclairante :

I realisti non sanno varcare le soglie del mondo sensitivo sentimentale visto a occhio nudo, mentre i concreti o astrattisti o pionieri della realtà novella non sanno varcare le soglie del pensiero puro cercando di capire che un pensiero può diventare albero o creatura umana senza perdere la sua pura santità.³

[Les réaliste sont incapables de franchir le seuil du monde sensible et sentimental vu à l'œil nu, alors que les partisans du concret ou les abstractivistes ou les pionniers de la nouvelle réalité sont incapables de franchir le seuil de la pensée pure en essayant de comprendre qu'une pensée peut devenir un arbre, ou une créature humaine sans pour autant perdre sa pure sainteté.]

¹ B. JOPPOLO, *Cronache di Parigi*, inédit, p. 1270. Les *Cronache di Parigi* [Chroniques parisiennes], constituent la deuxième partie inédite du roman autobiographique *La doppia storia* [La double histoire] (Milan, Mondadori, 1968).

² Cf. M. VERDONE, *Le avanguardie teatrali da Marinetti a J.*, op. cit., p. 210.

³ B. JOPPOLO, « L'equivoco di una terminologia », in *Ulisse*, XII, Vol. 6, Fascicolo XXXIII, Florence, Sansoni Editore, 1959, p. 101-105.

Cette affirmation nous permet de faire le lien avec les atmosphères joppoliennes, et en particulier avec les scénographies, les représentations d'espaces naturels, les cadres choisis par l'auteur pour ses personnages. Le paysage joppolien, tout particulièrement dans les œuvres théâtrales, ne cherche pas l'effet réaliste. Il constitue, au contraire, un arrière-plan, un fond symbolique et sentimental, « un cadre affectif choisi par l'écrivain pour un projet littéraire absolument détaché de la recherche d'une matrice réaliste »¹. Et c'est dans cette atmosphère « dé-contingentée » que les personnages peuvent faire office de symboles universels :

Le théâtre et les récits de Joppolo constituent un ensemble d'essais poétiques et philosophiques qui tente d'oublier le poids des réalités datables historiquement en faveur d'une histoire utopiquement active.²

Cette notion d'utopie active est fondamentale. Elle permet de justifier en partie l'isolement progressif de l'auteur. Durant la période artistique du second après-guerre, qui fut fondamentale, Joppolo allait contre et à l'encontre de tous, inventant au même moment de nouvelles techniques et approches du matériau théâtral. Pendant que la soif de vérité et de réalité fortifiait des auteurs tels que Vittorini, Pavese, Calvino, Cassola, Bassani et des dramaturges comme Betti, Bompiani, Terron, Giovaninetti ou Fabbri, Joppolo fut paradoxalement connu et associé (définitivement ?) à l'un de ses textes les plus anti-réalistes, *I carabinieri*, capable de renverser la réalité même en usant d'un sens du ridicule et d'une agressivité ironique intenses³.

Les œuvres de Joppolo furent malgré tout, souvent contre vents et marées, et ce, même avant son installation en France, lues et jouées de nombreuses fois en Italie comme à l'étranger. Entre 1941 et aujourd'hui, plus de cinquante productions professionnelles différentes ayant ciblé au total seize des cinquante-et-une pièces de Joppolo ont pu être recensées. C'est peu, comparé à Ionesco, à Beckett d'une part, à Fo ou à Pirandello ou à De Filippo, d'autre part⁴. Ce n'est pas si mal si l'on pense à Ugo Betti, à Giovanni Testori, ou à Rosso di San Secondo, autre dramaturge sicilien oublié. C'est même beaucoup, si l'on prend en compte les conditions de

¹ G. JOPPOLO, *Scena aperta*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*

³ Cf. M. VERDONE, *Le avanguardie teatrali da Marinetti a J.*, op. cit., p. 211.

⁴ En Italie, la centralité d'un système de mise en place des théâtres dits *stabili* et l'essor parallèle du *teatro di regia*, qui influence la starisation des acteurs et des metteurs en scène, aux dépens de l'auteur, force le constat suivant : en dehors d'une sorte de triade Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo, rien ou presque ne se démarque sur l'ensemble du siècle. Cf. R. ALONGE, F. MALARA, *Il teatro italiano di tradizione*, in AA.-VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, Turin, Einaudi, 2001, p. 689.

diffusion du répertoire théâtral italien dans la botte de la méditerranée d'abord, et dans l'Europe attenante ensuite.

La première période intense correspond bien évidemment aux années milanaises de Joppolo, au cours desquelles ses drames et comédies grinçantes furent mis en scène par des artistes de renom. Jusque dans les années cinquante, ses œuvres furent interprétées, outre Milan, à Bologne, Rome, Catane et Palerme. À partir du moment où Joppolo décida de traverser les Alpes, il y eut un accroissement naturel des représentations en langue française, en particulier celles de la pièce va-tout *I carabinieri*. Force est de constater que cette pièce a aussi connu une intense activité en langue allemande et dans les pays nordiques. Aux nombreux voyages entrepris par l'auteur entre la Sicile, la France, la Lombardie ou encore la Scandinavie (voyage à la suite duquel Joppolo complète, entre 1958 et 1960, son second recueil de poésies¹), il faut donc ajouter les pérégrinations de ses textes, ayant parfois eu lieu à son insu, dans plusieurs pays d'Europe.

Ces informations migratoires viennent confirmer l'esprit europhile de l'artiste. En effet, jamais il ne nia son penchant pour les cultures étrangères, même lorsque les pressions fascistes démembraient le groupe d'action artistique et d'opposition milanais Corrente dont il faisait partie et pour la survie duquel il fut emprisonné à deux reprises². Plus tard, lorsqu'il partit avec la délégation italienne à l'occasion du Congrès pour la Paix à Varsovie (1950), Joppolo confirma ultérieurement son adéquation profonde à l'unité européenne qu'il considérait comme un premier pas vers l'explosion du sentiment intrinsèque d'universalité partagé par l'ensemble des hommes³. D'ailleurs, dans les œuvres de Joppolo, en particulier au sein des essais dans lesquels il expose ses positions politiques de manière très explicite, socialisme – lié chez lui à une conception transcendante et œcuménique du christianisme – et européanisme se manifestent souvent de manière parallèle. L'auteur soutenait à ce titre :

La sola salvezza per l'Europa consiste nel non tradire il socialismo, sua ultima meravigliosa creatura, anche se per realizzarlo occorre farlo passare tramite l'operazione chirurgica comunista.⁴

¹ Cf. B. JOPPOLO, *Scandinavia*, Marina di Patti, Pungitopo, 1984.

² Cf. A. LUZI, *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

³ Cf. B. JOPPOLO, « Beniamino Joppolo ritorna da Varsavia : La cortina dei sorrisi », in *Milano-sera*, correspondance en quatre épisodes, 2-3 décembre, 6-7 décembre, 13-14 décembre, 19-20 décembre 1950.

⁴ *Discorso da un paese di confino*, cap. X, inédit, 1947. Nous renvoyons également à l'article de F. PIERANGELI, « Le coppie comunicabili di Beniamino Joppolo », in *Sincronie, Rivista*

[Le seul salut pour l'Europe tient à la non trahison du socialisme, qui est sa dernière merveilleuse créature, même s'il faut, en vue de le réaliser, le faire passer par l'opération chirurgicale communiste.]

C'est justement avec cet esprit marqué par l'universalité et l'internationalisme que Joppolo décida de s'installer à Paris – ville marquée par les expériences les plus diverses des avant-gardes du début du siècle et en cela dotée d'une aura particulière – avec l'intention de vivre en compagnie d'« individus universels »¹.

C. *Spectres et ré-exhumations*

Ceux qui l'ont bien connu n'ont pas pu ne pas aimer le personnage qu'était Joppolo, un personnage à la Gargantua et à la Pantagruel, capable de s'adonner aux plus invraisemblables gueuletons et de faire preuve des plus délicates attentions envers chaque être vivant, mais aussi d'un insupportable esprit de contradiction et de disputes mortelles, d'une logique de fer et d'une dialectique des plus rigoureuses, ou alors, dans ses moments d'humeur mauvaise, un être capable des silences les plus obstinés, et dans ses moments d'euphorie, des discussions les plus hallucinées et les plus fascinantes, comme des voyages à la puissance incommensurable. Un personnage pirandellien, donc, aux contradictions infinies et aux facettes kaléidoscopiques.²

C'est dans les cafés parisiens, milanais, florentins et messinais, dans lesquels Joppolo aimait rencontrer ses compagnons de discussion littéraire, d'action politique et de festoiments gastronomiques amusés, qu'erre encore aujourd'hui l'âme de cet auteur contraint au silence. Plus de cinquante ans après sa disparition, il semblerait que le moment de donner voix à Joppolo, de savourer les qualités de ses productions, soit, plus que jamais, arrivé. De prêter corps et esprit à ses personnages, dans un sentiment, non pas de modernité renouvelée, mais d'absolue et essentielle atemporalité. Autrement, peut-être vaudrait-il mieux, finalement, une fois pour toutes et sans le moindre regret, sans la moindre insistance démesurée, le laisser en paix :

Lasciatemi tranquillo. Non ho tempo da perdere né con me stesso né con gli altri, e nemmeno con i miei personaggi. E' della vita anonima del mondo che devo narrare. Vi spiego subito : far diventare autobiografia, vera autobiografia nel senso più stretto e più convulso della parola la biografia del mondo, aldilà di tutti i particolari di ogni natura, ecco il narrare.

Io so scrivere. Non ho troppe cose da dire per potermi preoccupare di sapere scrivere o di non saper scrivere. Non ho tempo di descrivere niente e nessuno. Devo scrivere. Basta

semestrале di letteratura, Teatro e sistemi di pensiero, Università di Roma Tor Vergata, x, 20, juillet-décembre 2006, Manziana, Vecchiarelli editore, 2006.

¹ B. JOPPOLO, *Cronache di Parigi*, op. cit., p. 1238.

² A. EREDE, « Ritratto di Beniamino Joppolo », in *La Gazzetta del Popolo*, novembre 1978.

con i colloqui a quattrocchi : vogliamo parlare noi con noi stessi, e poi, con tutti e con nessuno.

Smettete dunque di dirmi che sono autobiografico. Non i miei personaggi somigliano a me, ma io, volta per volta, ho somigliato loro, perché sono entrato in essi, ai miei personaggi mentre li vivevo. Ecco il vostro errore.

L'opera d'arte non deve descrivere una verità. Essa deve piuttosto rappresentare una verità prima sconosciuta. Ma attenzione, la nostra posizione è l'opposto del primitivismo : i primitivi, infatti, si ponevano assolutamente irrazionali di fronte a una cosmogonia composta di soli elementi naturali, mentre noi ci poniamo, esseri razionali, di fronte a una nuova cosmogonia alla quale, oltre gli elementi naturali, si sono aggiunti gli elementi prodotti dalla germinazione dell'essere umano.

Tutto è cosmogonia da intuire, dunque, per noi.¹

[Laissez-moi tranquille. Je n'ai pas de temps à perdre, ni avec moi ni avec les autres, ni même avec mes personnages. C'est la vie anonyme du monde que je dois raconter. Je vous explique : faire devenir autobiographie, une vraie autobiographie dans le sens le plus rigoureux et le plus convulsif du mot, la biographie du monde, au-delà de tous les détails de toute nature existante, voilà ce qu'est raconter.

Je sais écrire. Je n'ai pas suffisamment de choses à dire pour pouvoir me préoccuper du fait de savoir écrire ou de ne pas savoir écrire. Je n'ai pas le temps de décrire, rien ni personne. Je dois écrire. Finies les discussions en tête à tête : nous voulons parler avec nous mêmes, puis, avec tout le monde et personne.

Arrêtez donc de me dire que je fais de l'autobiographie. Ce ne sont pas mes personnages qui me ressemblent, mais c'est bien moi qui, tour à tour, leur ai ressemblé, car je suis entré en eux, dans mes personnages, alors que je les vivais. Voilà votre erreur.

L'œuvre d'art ne doit pas décrire une vérité. Elle doit plutôt représenter une vérité auparavant méconnue. Mais attention, notre position est à l'opposé du primitivisme : les primitifs, en effet, se posaient d'une manière absolument irrationnelle face à une cosmogonie composée uniquement d'éléments naturels, alors que nous nous posons en tant qu'êtres rationnels face à une nouvelle cosmogonie à laquelle, au-delà des éléments naturels, se sont ajoutés les éléments produits par la germination de l'être humain.

Tout est cosmogonie en phase d'intuition, donc, pour nous.]

Nous avons eu la chance de pouvoir faire la découverte de ces quelques phrases, perdues au cœur de l'amas archivistique joppolien. Peu attrayantes en raison de la qualité piètre du papier qui les accueillait et de la calligraphie tortueuse dans laquelle elles étaient rédigées, elles ont jusque-là échappé aux considérations critiques. Ces quelques lignes, très probablement rédigées à la fin des années cinquante (période au cours de laquelle Joppolo décide d'écrire ses romans les plus autobiographiques) constituent une vraie déclaration de poésie. La première phrase, qui donne son titre au document, n'est pas sans rappeler la composition d'Aldo Palazzeschi (1885-1974) intitulée *Lasciatemi*

¹ B. JOPPOLO, *Lasciatemi tranquillo*, manuscrit inédit, non daté.

*divertire*¹ (1910). Dans cette dernière, l’auteur florentin, représentant de la néo-avant-garde du début du siècle puis du Futurisme marionnettiste qui nourrit Joppolo pendant sa jeunesse, exprime la difficile condition des poètes dans la société, l’inutilité de la poésie et le choix fait par l’homme de lettres de se divertir avec elle. Construite comme un dialogue de type théâtral, elle met en scène un échange rapide et ordonné entre un poète et un public imaginaire.

Les voix du poète, qui défend son propre divertissement, et celles de ses interlocuteurs anonymes, qui le lui contestent en onomatopées, sont bien isolées. Palazzeschi oppose la liberté de faire ce qui lui sied le plus aux critiques indécentes adressées à ses compositions. C’est une sorte de comptine insolente qui prend pour cible la bien-pensance littéraire dans laquelle l’auteur ne se reconnaît pas, au risque d’être pris pour ignorant et en dehors de son temps.

Il y a dans l’affirmation *Lasciatemi tranquillo* joppolienne un peu du « lasciatemi divertire » [laissez-moi me divertir] final de la composition palazzeschienne. Joppolo n’emploie pas la forme poétique en rime de son aîné déluré. Il laisse malgré tout poindre, au milieu d’une critique similaire un peu moins amusée mais tout aussi déterminée, les éléments clés de sa poétique. Le premier élément important concerne l’aspect autobiographique d’une œuvre que Joppolo sait devoir appliquer à l’univers. Nous avons construit la méthodologie qui a guidé notre travail d’analyse sur cette notion principale d’autobiographie, que nous détaillerons dans les chapitres suivants de notre introduction. La tension existant entre la description et l’écriture est refusée par Joppolo. L’écriture idéale contiendrait des aspects plus propices à l’imaginaire, et serait justement en cela opposée à une éventuelle « dés-description/dés-écriture » du monde, impossible et bien trop limitée. L’imaginaire constitue par ailleurs une donnée fondatrice dans le cadre des études joppoliennes. En ce sens, l’analyse de l’urgence de l’écriture joppolienne, « con tutti e con nessuno » [avec tout le monde et personne] – expression récurrente chez Joppolo et que nous détaillerons en conséquence – nous permettra d’envisager le lien souhaité et mis en pratique par l’auteur entre l’activité d’écrivain et d’artiste et la vie politique et sociale. Acceptant la fraternité conditionnelle entre l’art et l’univers, nous serons à même d’envisager l’expression d’une nouvelle cosmogonie, au-delà de l’humain et de sa « germination ». Cette nouvelle théorisation universelle, qui prendra le nom d’« Abhumanisme » trouve notamment un exutoire non négligeable dans l’écriture pour la scène.

¹ A. PALAZZESCHI, *Lasciatemi divertire*, in *Antologia della poesia italiana. Novecento*, Milan, Einaudi, 1999.

L'œuvre totale de Joppolo laisse place à l'intuition d'une nouvelle conception de l'homme et du monde. Laissons-lui pour une fois l'opportunité de nous la présenter.

2. Sources et méthodologie

A. *Histoire européenne, histoire littéraire, histoire joppolienne*

Nous avons décidé de structurer notre travail de manière chronologique. Loin de nous contenter d'une prosaïque succession d'événements, aussi bien personnels et relatifs aux événements intimes traversés par Joppolo, qu'inscrits dans l'histoire italienne et européenne des deux premiers tiers du XX^e siècle, nous avons voulu établir des correspondances entre le parcours de vie de Beniamino Joppolo, son œuvre et l'évolution de la société avec laquelle, contre laquelle, au sein de laquelle et pour laquelle il combattit. Le verbe « combattre » que nous utilisons n'est pas employé innocemment. Il tente de traduire le rapport complexe entretenu par l'auteur avec son temps. Notre démarche est guidée par une nécessité inhérente aux études consacrées à la production joppolienne, et en particulier la production théâtrale : replacer les pièces de théâtre de notre auteur dans une perspective historique, ontologique, stylistique, poétique, biographique, théâtre-critique. Aussi avons-nous dû équilibrer notre propos en faisant appel à des sources aussi diverses que, par moments, difficilement conciliables.

Les études générales et approfondies consacrées à la vie et à l'œuvre complète de Joppolo sont rares. Elles nous étaient toutefois indispensables afin de recréer un puzzle considérable bien qu'incomplet, fait de documents autographes, de publications des plus diverses et pour certaines introuvables, d'articles journalistiques, d'études critiques. Celles-ci constituent le plus souvent des introductions, des recensions. Elles présentent des raccourcis d'ordre poétique appliquant des analyses autres à des œuvres joppoliennes singulières, le tout validé par des ouvrages historiques de tout bord et de toute confession.

Dans ce cadre peu amène, nous tenons à préciser que nos fils directeurs principaux en matière de littérature critique joppolienne ont été :

— tout d'abord, le premier travail biographique et artistique générique paru en 2004 consacré à Beniamino Joppolo. Ce dernier fut rédigé par Giovanni Joppolo, fils de l'auteur¹, qui par son expérience, puis son

¹ G. JOPPOLO, *Beniamino Joppolo – La figura, l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 2004.

exposition de première main du sujet, reste indispensable à la compréhension générale des imbrications pluridisciplinaires des productions de Beniamino Joppolo. Afin de compléter notre étude, nous avons tenu à rencontrer Giovanni Joppolo. Cela nous a permis d'apporter de nouveaux éclairages aux pistes proposées dans son ouvrage ;

— par ailleurs, les études et les listes condensées de Maria De Paolis, qui constituent encore aujourd'hui des bases sérieuses pour les études joppoliennes¹. Son *Profilo intellettuale di Beniamino Joppolo*, qui fut d'abord rédigé dans une première version universitaire, met en parallèle des éléments d'ordre historico-artistique, des précisions d'ordre stylistique et littéraire et des informations critiques nourries par une bibliographie variée. Inscrit dans une pensée européenne, ce court ouvrage soutient considérablement notre propos ;

— le tout récent travail de Katia Trifirò (*Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*²), enfin, nous a permis de mettre très précisément en perspective l'héritage poétique et philosophique de la culture sicilienne, italienne, européenne, dans les œuvres majeures de Joppolo. Cet ouvrage approfondi et documenté est placé sous l'égide des études théâtrales méridionales, menées notamment à Messine, Catane et Palerme. Ces dernières jouissent d'un essor considérable depuis quelques temps, dans la lignée du renouveau dramaturgique des régions du sud (Anna Barsotti n'hésitant pas à parler de « revanche » dramaturgique méridionale³). L'ouvrage de Trifirò marque d'une pierre blanche le renouveau des études joppoliennes, enfin considérées dans leur spécificité, et jusque-là trop souvent utilisées à mauvais escient et insérées dans d'autres filons scientifiques qui contribuaient finalement davantage à laisser l'auteur dans l'ombre.

Nous souhaitons ici saluer le travail fondamental de ces auteurs, sans lequel nous n'aurions pu envisager une analyse précise de l'œuvre théâtrale qui se doit d'être abordée dans le cadre général de la production totale de Joppolo. Nous nous sommes bien évidemment appuyé sur ces travaux, mais nous avons essayé également de nous en démarquer, contribuant ainsi à la redécouverte d'extraits aussi pertinents qu'inédits, et en tout cas valables au même titre que ceux qui furent régulièrement abordés car supposément

¹ M. DE PAOLIS, *Profilo intellettuale di Beniamino Joppolo*, op. cit., p. 75-112 ; « Beniamino Joppolo, nota bio-bibliografica », in AA.-VV., *Abumanesimo, Audiberti, Joppolo. Quaderni del Novecento francese*, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, N° 8, 1984, p. 217-225.

² K. TRIFIRO, *Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*, Florence, Le Lettere, 2012.

³ A. BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante*, Pise, ETS, 2009.

représentatifs et paroxystiques des styles, des thèmes et des voies adoptés par l'auteur.

B. Cinquante-et-une pièces en rang d'oignon, brouillons en perdition

Nous avons pu dénombrer, au cours de nos recherches, une cinquantaine de projets d'écriture pour le théâtre. Ils sont pour la plupart aboutis, pour une poignée d'autres seulement initiés. Ils ont été quelques fois concrétisés, hélas parfois perdus.

Jusqu'en 2017, quarante-deux pièces étaient disponibles. Elles sont cinquante-et-une aujourd'hui. Elles constituent le cœur de notre corpus, et nos analyses s'y rapportent avec insistance. Près de la moitié de celles-ci se trouve à « portée de lecteur », à savoir dans des éditions disponibles dans le commerce. Une vingtaine de pièces attend encore une première ou une nouvelle édition qui renouvellerait une première issue aujourd'hui difficilement consultable. Ces pièces-là restent toutefois disponibles au sein des fonds spécialisés des archives joppoliennes (Paris et Florence) ou dans des bibliothèques détenant d'importantes archives de revues théâtrales italiennes spécialisées de la période 1940-1970.

Toutefois, il ne faut pas oublier les autres œuvres qui, hélas, ont été égarées au cours d'allers et retours répétés entre le territoire messinai – où le jeune Beniamino revint même à l'âge adulte – Florence – où il accomplit ses études en sciences politiques et sociales à la fin des années vingt – Milan – lieu d'engagement politique et artistique majeur – puis Paris – capitale européenne dans laquelle il prit ses quartiers en compagnie de son épouse et de ses deux enfants, quittant définitivement l'Italie et ses milieux artistiques. Nous avons tenté de présenter au mieux ces productions et de les inclure aussi précisément que possible dans nos propos.

C. Chronologie et périodisations

Nous allons présenter l'ensemble de ces écrits. La structuration par chapitres de la première grande partie du travail répond à l'exigence chronologique évoquée ci-avant. À chacun des chapitres correspond effectivement l'une des périodes de la vie de Joppolo. Après avoir rappelé les événements personnels et sociétaux de ces portions d'histoire, nous nous attarderons sur les principales caractéristiques stylistiques, esthétiques de la production joppolienne au sens large. Ce n'est que dans un troisième (et parfois quatrième) temps que nous aborderons les pièces de théâtre, au cas par cas, en essayant de fournir des éléments susceptibles de justifier les

conditions d'écriture des pièces de théâtre, leurs spécificités propres, ainsi que leur portée dans l'œuvre joppolienne et dans l'histoire du théâtre européen. Nous évaluerons également les conditions d'exposition de ces œuvres, de l'histoire de la publication et de la diffusion, jusqu'à leur éventuelle concrétisation scénique.

Nous évoquerons donc, par regroupements, au moins chronologiques, au mieux stylistiques et techniques, d'abord toutes les œuvres théâtrales complètes et reconnues comme telles au sein de grandes phases de production. Puis, aussi précisément que possible, nous nous occuperons de l'ensemble des autres œuvres imaginées, partiellement rédigées, un temps conservées, ou bien introuvables voire perdues à jamais.

Concernant les titres des œuvres, nous nous en tiendrons aux précisions de l'auteur. En des cas très précis, révélateurs de l'absence onomastique ou de l'imprécision temporelle relative à l'utilisation de titres différents, nous nous permettrons d'avouer notre indécision et de nous appuyer sur des propositions avancées par la littérature critique.

Par ailleurs, nous avons essayé de dater précisément l'année de rédaction, de publication, ou de conclusion de chaque pièce. Ces informations peuvent influencer considérablement sur l'interprétation de la portée d'une œuvre. Pour établir au mieux ces données, nous avons tenté de faire correspondre la cohérence temporelle du parcours joppolien, les indications inscrites à la main – par l'auteur ou les ayants droits – sur les manuscrits des œuvres, les évocations de l'auteur dans les récits autobiographiques (principalement *La doppia storia* et les *Cronache di Parigi* que nous allons présenter sous peu). Nous avons également tenu compte d'une série de détails proposés par le dramaturge dans d'autres écrits rédigés parallèlement, ou sanctionnés par la littérature critique joppolienne. Cette dernière, justement, propose pour certaines pièces des périodes d'écriture considérablement discordantes que nous ne saurions, dans certains cas, mettre totalement en doute. Aussi préférons-nous affirmer une possible marge d'erreur dans nos évaluations qui se veulent, en toute bonne foi, les plus précises possibles.

3. Œuvre totale, méthode professionnelle

Nous avons donc tenu à asseoir nos analyses sur de multiples sources qui, selon nous, contribuent tout particulièrement à l'appréhension de l'œuvre théâtrale de Joppolo. En marge de la littérature critique, une part non négligeable de ces sources provient justement des archives joppoliennes, en grande partie rédigées par l'auteur lui-même. Dans cet ordre d'idée, force est

de constater l'importance fondamentale de la partie confessionnelle de l'œuvre de Joppolo. Celle-ci, qui se présente sous plusieurs formes : œuvres publiées, introductions diverses, notes éparses et autres écrits inédits de tout type. Elle retrace, pas-à-pas, et souvent à posteriori, les différentes étapes d'un cheminement artistique et personnel complexe.

Au sein même de cette multitude, le récit de Giacomo Jupo, protagoniste spéculaire joppolien par excellence, constitue l'une de nos bases principales de références. Tout en prenant les extrêmes précautions d'usage en matière de récit autobiographique, nous avons tenu à considérer à leur juste valeur de nombreuses justifications issues des nombreux manuscrits à caractère personnel. Parmi ces derniers, les deux parties distinctes du roman joppolien par antonomase, respectivement intitulées *La doppia storia* et les *Cronache di Parigi*, rédigées entre 1959 et 1962 à Paris¹, figurent en bonne place.

La première partie, *La doppia storia*, fut éditée par Mondadori en 1968 dans une version légèrement coupée et réduite. Elle s'articule en dix-neuf chapitres qui évoquent dans des contours fantastiques et oniriques les événements politiques et historiques italiens, du début du fascisme aux années immédiatement successives à la fin du deuxième conflit mondial. Le parcours personnel de l'auteur, ballotté entre les études florentines, les épreuves du passage à l'âge adulte, la carrière militaire et la période d'assignation à résidence, ou encore les expérimentations artistiques et les rencontres importantes qui ont ponctué sa jeunesse, constitue le substrat de base de cette œuvre fleuve, rééditée en 2015 par Editrice Pungitopo.

La seconde partie, intitulée *Cronache di Parigi*, n'a pour le moment joui d'aucune édition. Les modalités d'exposition sont similaires : mélange du niveau intime joppolien, désormais davantage parisien et non plus messinai, et de considérations historiques d'envergure européenne ou mondiale, avec des *excursus* non réalistes imprégnés d'une féerie hallucinée et de considérations philosophiques et mystiques. Elle se présente sous la forme de

¹ Beniamino Joppolo aurait commencé la rédaction du roman autobiographique quelques années après son arrivée à Paris (1954), certainement après l'expérience de la mise en scène de *I carabinieri* au Théâtre d'Aujourd'hui (1958). L'auteur eut tout juste le temps de terminer ce roman autobiographique avant que de sérieux problèmes de santé qui se déclarèrent début 1963 ne l'affectent. Il meurt subitement d'une attaque au foie le 2 octobre de la même année. La première partie du roman fut éditée posthume. Le titre *La doppia storia* fut choisi par Carla Joppolo et Vittorio Sereni, qui contribua également aux corrections du manuscrit en vue de l'édition Bompiani (Cf. Lettre de Carla Joppolo à Gino Gregori, ambassadeur d'Italie à Paris, du 23 ? février 1966). Par la suite, Carla Rossi-Joppolo intitula la deuxième partie *Cronache di Parigi* en référence aux années parisiennes largement évoquées dans les dernières pages du roman. Cf. G. JOPPOLO, *Beniamino Joppolo – La figura, l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 2004, note 2, p. 20.

516 feuillets tapuscrits (la première partie compte environ 1000 feuillets), eux-mêmes soutenus par l'existence d'un manuscrit original¹.

Néanmoins, Giacomo Jupò, héros principal de *La doppia storia*, n'est qu'un des prénoms choisis par l'auteur pour dissimuler sa présence. Dans d'autres écrits, Iacopo, Silvio, Andrea ou encore Giovanni nous entraînent dans les méandres de la vie joppolienne. Nous prendrons les témoignages de ces derniers, comme ceux de Giacomo Jupò, pour des transpositions fictionnelles à peine voilées et ré-élaborées des pensées et des aventures de Beniamino, notre auteur de départ. Conscient d'une différenciation nécessaire ici volontairement floutée entre témoignage historique et récit de fiction, nous basculerons donc facilement et régulièrement des propos sur l'auteur Beniamino ou de l'auteur Joppolo, à des preuves narratives proposées par Giacomo, Iacopo, Silvio, et autres avatars imaginaires.

Nous prolongeons ici la pratique d'un abus de langage. Les deux œuvres joppoliennes d'une vie (très souvent considérés de manière unitaire sous le titre unique de *La doppia storia*) ont souvent été abordées comme de simples œuvres « autobiographiques ». Toutefois, il est important de préciser la valence très particulière donnée au terme « confession » par Beniamino Joppolo, dans laquelle ces pages auto-historiques s'inscrivent, et par laquelle toute approche joppolienne se doit d'être envisagée. C'est d'ailleurs autour de cette distinction plus fine et très joppolienne, entre autobiographisme et confession donc, que nous souhaitons argumenter plus avant notre positionnement et poursuivre notre parcours de présentation.

A. *Autobiographisme et confession*

L'essai aux allures de roman intitulé *Le confessioni* [Les confessions], qui fut rédigé par l'auteur entre 1952 et 1953, soit une dizaine d'années avant son décès et quelques mois à peine avant son départ définitif pour Paris (1954), semble annoncer dès le préambule un programme d'écriture. Celui-ci rend compte à la fois des projets littéraires accomplis par Joppolo jusque-là, de la manière dont ces derniers ont été menés et conclus, ainsi que d'un positionnement idéal vis-à-vis de l'écriture. Il commence ainsi :

Un romanzo dopo un romanzo. Un lavoro teatrale dopo un lavoro teatrale. Una poesia dopo una poesia. Un sistema filosofico dopo un sistema filosofico. Una teoria scientifica dopo una teoria scientifica. Una invenzione dopo una invenzione. Una applicazione dopo una applicazione. Una enunciazione sociale e politica dopo una enunciazione

¹ La pagination des *Cronache di Parigi*, pages 1010 à 1526, suit celle de l'épreuve de *La doppia storia* (feuillets 1 à 1009, qui correspondent finalement aux 755 pages de l'édition Mondadori de *La doppia storia* de 1968).

sociale e politica. Una minaccia dopo una minaccia. Una promessa dopo una promessa. E tutto crolla in un grande disinteresse per l'uomo, che, per evoluzione o per involuzione, sta diventando qualche cosa di diverso, un uomo diverso, più completo, un abuomo mettiamo, un essere a cui sono indifferenti, perché ovvie assimilate automatiche biologiche, arte scienza filosofia politica.¹

[Roman après roman. Pièce de théâtre après pièce de théâtre. Poésie après poésie. Système philosophique après système philosophique. Théorie scientifique après théorie scientifique. Invention après invention. Application après application. Énonciation sociale et politique après énonciation sociale et politique. Menace après menace. Promesse après promesse. Et tout s'écroule dans un grand désintérêt pour l'homme qui, par évolution ou par involution, est en train de devenir quelque chose de différent, un homme différent, plus complet, un abhomme disons, un être auquel, parce-qu'il les considère comme obviés assimilés automatiques biologiques, art science philosophie politique sont indifférents.]

La structuration syntaxique cumulative de cet incipit laisse entendre l'essoufflement que Joppolo traverse vis-à-vis du travail d'écriture. On remarque d'ailleurs le glissement d'une sphère strictement privée (l'écriture des romans, des pièces de théâtre, des poèmes, des essais politico-scientifiques, des mises en scènes « appliquées », et des articles journalistiques) à un domaine plus public d'échange. Les menaces et les promesses ici citées renvoient probablement, et au moins en partie, aux pourparlers mouvementés auxquels Joppolo prit part en vue de l'édition de certaines œuvres, et qui nécessitèrent plusieurs interlocuteurs. Le constat semble sans appel : sa production littéraire, tout comme son rapport aux autres dans le cadre de l'écriture, s'écroulent en raison de leur inefficacité, de leur inutilité actuelle au vu de l'évolution abhumaine idéale. L'avènement inéluctable du nouvel homme, cet « abhomme » que nous aurons l'occasion d'approfondir, impose à Joppolo de renouveler intégralement son rapport à la création. Il poursuit :

Ora, e ciò bene per l'uomo, vane sono per l'uomo le paure diffuse di armi che lo possano debellare, distruggere, fare scomparire dalla faccia della terra. Indifferenza ? Ma è dunque possibile che l'uomo rimanga indifferente se spaccano il cranio e le ossa e i tendini e gli occhi e le labbra e le manine a una sua creaturina di carne sorridente ? E' possibile ciò ? Eppure le creature umane, oggi, sorridono di fronte anche alla più tetra minaccia. E allora ? Io ho avvertito che si tratta dell'avvento di un'epoca della trascendenza nella quale l'uomo incomincia ad avvertire e ad avere nell'organismo, proprio intrinsecamente, la fatalità certa di una sopravvivenza nell'eterno, oltre ogni eliminazione fisica, di se stesso e delle sue creaturine. E ciò l'uomo avverte non come fede religiosa o come teorica filosofica convinzione, ma esattamente come sicurezza organica biologica semplice ovvia come la presenza di un albero sulla crosta terrestre e di una bocca sulla faccia d'una creatura umana. Sicché nulla lo può interessare oltre l'ultima essenza trascesa di se stesso. Io compio il gesto di spremermi il fegato, un

¹ B. JOPPOLO, *Le confessioni*, 256 feuillets tapuscrits, Milan, 1952.

fegato piccolo, dolorante, eppure ebbro e fiducioso, per cercare di scoprire, oltre tutto, l'ultima essenza di me stesso che non può non essere l'ultima essenza di tutta la specie.¹

[Désormais, et cela est bon pour l'homme, les peurs partagées des armes qui pourraient le vaincre, le détruire, le faire disparaître de la face du monde, sont vaines. De l'indifférence ? Est-il donc possible que l'homme reste indifférent lorsqu'on écrase le crâne et les os et les tendons et les yeux et les lèvres et les petites mains d'une de ses créatures de chair souriante ? Est-ce donc possible ? Et pourtant les créatures humaines, aujourd'hui, sourient face à la menace la plus sombre. Et alors ? J'ai remarqué que cela correspondait à l'avènement d'une époque de transcendance, époque où l'homme commence à remarquer et à avoir dans son organisme, vraiment intrinsèquement, la fatalité certaine d'une survivance à l'éternel, au-delà de toute élimination physique, de lui-même et de ses petites créatures. Et cela, l'homme le remarque non pas comme une foi religieuse ou comme une conviction théorique et philosophique, mais exactement comme une certitude organique biologique simple évidente comme la présence d'un arbre sur la croûte terrestre et d'une bouche sur le visage d'une créature humaine. De sorte que rien d'autre ne l'intéresse au-delà de l'ultime essence transcendée de lui-même. J'accomplis le geste qui consiste à presser mon foie, mon petit foie, douloureux, et pourtant ivre et confiant, afin de chercher à découvrir, au-delà de toute chose, l'ultime essence de moi-même qui ne peut pas ne pas être l'ultime essence de toute l'espèce.]

Outre le style très corporel et naturel de Joppolo ainsi que le programme philosophique abhumain, il est important de lire ici la manière dont Joppolo envisage le travail d'écriture. Guidé par une visée essentialiste² de l'activité, elle-même imposée par l'acceptation et par la supportation d'une violence extrême, Joppolo invoque le sacrifice symbolique de l'auteur³. Il considère l'introspection humorale de son propre « foie », organe symbolisant l'espace le plus reclus et le plus essentiel de son être au monde, comme nécessaire⁴. Au nom du mystère de « l'espèce », dont il pressent être humblement, et comme tout un chacun, le dépositaire, il se dit prêt à découvrir puis à dévoiler par l'écriture ce qui le constitue intimement. De dévoiler, donc, ce qui constituerait généralement cette « espèce » universelle dont il serait. Abhomme en phase de révélation, il impose à sa propre écriture une évolution correspondante, à savoir un repliement sur elle-même en vue d'une communication réactivée.

¹ Là encore, nous pourrions rapprocher la manière d'aborder le corporel et le spirituel de Joppolo avec celle de Palazzeschi, notamment dans la déclaration de poétique incluse dans le poème *Chi sono ?*.

² Trifirò, au sujet de l'aspect avant-gardiste du système abhumaniste, parle de « tentazione essenzialistica ». K. TRIFIRÒ, *Dal Futurismo all'assurdo*, op. cit., p. 13.

³ La conception cyclique de l'existence ici sous-jacente, qui se trouve à la base du système héraclitéen de l'Abhumanisme, est renforcée par le positionnement messianique de l'auteur. Cf. K. TRIFIRÒ, *Dal Futurismo all'assurdo*, op. cit., p. 12-15.

⁴ Cf. L. DI FAZIO, « Fra espressionismo e sperimentalismo », in *Sguardo da Tindari*, Marina di Patti, Pungitopo, 2004, p. 14.

Ainsi, par des tournures et des images à tendance hyperbolique, comme cela est souvent le cas dans son écriture, Joppolo affirme, et ce bien des années avant de s'engager dans la longue entreprise du roman fleuve *La doppia storia*, son besoin de cueillir l'essence la plus infime et la plus fondamentale des choses, au-delà de toute contingence artificielle et factuelle, et au sein même de son intimité de vie. Il précise dans le tout premier chapitre de *Le confessioni*, dont le titre reprend justement le nom de l'œuvre au singulier (*La confessione* [La confession]), que son ouvrage n'est pas une autobiographie, mais bien une tentative de définition sans réserve d'une expression plus ample. Soucieux de préciser point par point sa démarche, Joppolo s'engage alors dans une différenciation progressive entre autobiographisme pur et simple et confession profonde.

Sous le terme « confession », Joppolo entend en effet prôner une alliance pleine et complète avec la vie. Une alliance qu'il estime en mesure de révéler par le biais de l'écriture le « fulcro della creatura umana come specie » [cœur de la créature humaine comme espèce]. L'autobiographie se contenterait en revanche de raconter des faits ou des épisodes en pressant l'être humain au plus profond de son corps, certes, mais sans pour autant l'inscrire dans une universalité indispensable. La visée confessionnelle du récit joppolien, qui prend son origine dans la tradition des œuvres philosophiques et spirituelles éponymes de Jean-Jacques Rousseau et de Saint-Augustin (que l'auteur cite d'ailleurs à plusieurs reprises), prend forme de différentes manières : caractéristiques corporelles comme métaphores récurrentes, structures humorales, pensées physiques et métaphysiques s'entrelacent pour former un produit littéraire aux potentialités sacrées uniques. L'autobiographie, plus sèche, se retrouve ainsi reléguée sur le plan de la simple et prétendue objectivité. Selon Joppolo, celui qui se confesse, auteur ou artiste qu'il soit, ne raconterait pas seulement la manière dont le corps et l'esprit ont senti et vécu un fait, mais serait également en mesure d'arriver à la « dénonciation claire des humeurs définitives qui se sont transvasées après que les faits et les circonstances [nous] ont pressé le corps et l'esprit. [La confession] doit dénoncer la manière dont [l'homme] s'est sauvé ou même perdu, elle doit dénoncer à quelles "normes", à quelles "conceptions de la vie" il est arrivé pour se sauver, pour s'abandonner, pour se faire sauver ou pour se laisser submerger »¹.

Plus qu'un tournant poétique, ces affirmations marquent un approfondissement considérable dans le rapport que Joppolo entretient avec la création. À travers ces considérations, il entend repousser encore un peu la

¹ B. JOPPOLO, *Le confessioni*, op. cit., p. 8.

portée des activités qui le définissent, et valider par cela un idéal d'expression auquel il tient à répondre par sa propre implication. Son écriture se doit désormais d'envisager l'exposition des normes et des conceptions de vie au sens large et non plus seulement celle des faits d'une existence singulière (la sienne), faits finalement anecdotiques en regard de vérités essentielles (celles de l'univers) qu'elle contiendrait. Les « confessions » les plus remarquables sont, aux yeux de l'auteur, les paraboles de Jésus relayées par les Évangiles, l'œuvre de Beato Angelico, en raison de la foi qu'expriment ses peintures, ou encore les perspectives de Paolo Uccello, la méthode de Descartes, la lumière, les formes et les sons tels qu'Homère les écrivit. En prenant exemple sur ces sources, Joppolo souhaite faire ainsi jaillir au sein même de l'écriture le cœur profond de l'expression humaine par la potentialisation de la valeur universelle de l'expérience individuelle, comme un philosophe qui énoncerait un système, ou un scientifique qui argumenterait une nouvelle loi. Son écriture se veut exercice d'auto-narration à la fois consciente et inconsciente par le biais d'un discours autobiographique exaspéré. Aussi le récit de vie devient-il un fruit mûr dont le suc attend d'être goûté, dans ses inévitables âpretés comme dans ses saveurs les plus douces, par l'écrivain comme par les lecteurs potentiels qui reconnaîtraient les vérités en eux déjà sous-jacentes et prêtes à être activées :

Romper la scorza dell'autobiografia per arrivare alla confessione, per dirci quale umore fondamentale ha spremuto dai propri organi fisici e spirituali, per dirci come vorrà vivere e morire, come vive, come è costruito dentro, oltre ogni finzione artistica, per giungere al "fulcro" di se stesso, e quindi della specie e del cosmo, di tutte le creature umane, poiché è innegabile che, messo a nudo e conosciuto e rivelato un fegato, si tratta di tutti i fegati che vengono ad esser scoperti e conosciuti, compreso il fegato del cosmo.¹

[Casser l'écorce de l'autobiographie pour arriver à la confession, pour nous dire quelle humeur fondamentale a été pressée de nos propres organes physiques et spirituels, pour nous dire comment [l'homme] voudra vivre et mourir, comment il vit, comment il est construit à l'intérieur, au-delà de toute fiction artistique, pour arriver au "cœur" de lui-même, et donc de l'espèce et du cosmos, de toutes les créatures humaines, puisqu'il est indéniable qu'une fois le foie mis à nu et connu et révélé, ce sont finalement tous les foies qui sont découverts et connus, y compris le foie du cosmos.]

Au début des années cinquante, nous aurons l'occasion de le voir plus en détail en abordant la fin de la période milanaise et le grand saut vers la capitale française, Joppolo cherche à redonner un sens à son activité artistique, qu'elle soit littéraire, théâtrale ou picturale. La définition précise du caractère confessionnel, à savoir autobiographique et universel, de ses moyens d'expression l'aide à valider son enthousiasme. Elle l'aide aussi à stabiliser son élan créateur. Les considérations totalisatrices et panthéistes

¹ *Ibid.*

que nous venons de parcourir très succinctement contribuent donc d'une part à l'inscription volontaire de son œuvre dans un projet structuré, et d'autre part à la caractérisation poétique et philosophique plus involontaire de son œuvre dans une veine toujours plus expressionniste.

Nul doute que l'idée précise, aussi nécessaire qu'ambitieuse, d'un récit de type *compendium* sur sa vie ait alors vu le jour. Il affirme :

Sono giunto alla impossibilità di narrare o mettere in scena. Devo confessare, subito che la mia speranza è quella di poter giungere a una confessione.... che sarà confessione collettiva del mio tempo, nei suoi rapporti di tutti con tutti e col cosmo e con l'aldilà. [...]

Io ho assolutamente bisogno di confessarmi, e dunque mi confesso.¹

[J'en suis arrivé à l'impossibilité de raconter ou de mettre en scène. Je dois avouer dès maintenant que j'ai l'espoir d'arriver à une confession... qui sera une confession collective de mon temps, dans ses rapports de tous avec tous et avec le cosmos et avec l'au-delà.

J'ai absolument besoin de me confesser, et donc je me confesse.]

Quelques mois plus tard, Joppolo engage l'écriture de sa vie et de la vie de « l'espèce », qui se concrétise donc tout particulièrement dans le roman *La doppia storia*.

Toutefois, en dehors du projet singulier de la rédaction d'une œuvre personnelle d'ordre confessionnel, le théâtre (notamment à travers l'idée de *messa in scena* [mise en scène]) est également cité par Joppolo comme l'un des moyens privilégiés permettant de donner vie à une confession qui, par d'autres biais d'expression, ne serait considérée que *pudore incubo* [pudeur cauchemar]. L'écriture théâtrale devient ainsi le moyen d'éviter toute *confessione strozzata* [confession étranglée]. En effet, l'écriture joppolienne place l'homme au sein d'une chaîne universelle à l'échelle non quantifiable. Cette écriture, dans sa dimension confessionnelle, est « non pas art non pas philosophie non pas science mais dialogue entre microcosme et macrocosme qui doivent fusionner »². Au sein de cet échange entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, la science, la philosophie, et l'art deviennent d'après l'auteur de « purs cas provoqués par le dialogue »³.

En somme, la confession implique le dialogue. Cette importance donnée au système dialogique – qui est aussi, dans cette acception, un synonyme d'expression universelle, de communication avec le cosmique, de théâtralisation du rapport au monde, d'échange inter-humain et qui ne s'arrête

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibid.*

³ B. JOPPOLO, *Le confessioni*, op. cit., p. 174.

donc pas à la seule alternance de vocalisation de points de vue entre deux entités dotées de la parole – confirme le besoin de mise en perspective, le besoin de discussion, de partage et presque d’altérité éprouvés par l’auteur. Il affirme, en cela, l’humilité¹ de son activité de dramaturge et d’écrivain :

Voglio confessarmi sino in fondo senza temere l’accusa di superbia e di presunzione.

Posso confessare, non molte trame, vicende, come i re, principi, politici..., ma i miei dialoghi diretti tra me e Dio e il cosmo e tra me e la catena della mia carne e della mia anima.²

[Je veux me confesser jusqu’au plus profond de moi sans craindre l’accusation de superbe ou de présomption.

Je peux confesser, non pas de nombreuses histoires, ou des circonstances, comme les rois, les princes, les hommes politiques..., mais les dialogues directs entre moi et Dieu et le cosmos et entre moi et la chaîne de la chair et de mon âme.]

Pour ceux qui, comme nous, se donneraient comme objectif d’envisager une lecture de la théâtralité de l’œuvre joppolienne, il apparaît fondamental de tenir compte de cette double optique à la fois dialogique et confessionnelle, présente en filigrane dans l’ensemble des écrits.

B. *Théâtralité d’une œuvre plurielle*

Au regard de l’ensemble de ces considérations, nous sommes en droit de croire que l’ensemble de la production joppolienne, et pas seulement la partie postérieure à l’année 1953, date d’écriture de *Le confessioni*, étant donné le parallélisme considérable existant entre les idées exprimées dès le milieu des années quarante et celles mises sur le papier dans le roman d’exposition de la visée universelle de l’écriture, fait état d’un autobiographisme exacerbé. Ou, pour le dire en des termes plus joppoliens, d’un confessionnalisme dialogué, programmatique et progressif. Les pièces de théâtre et les formes d’écritures théâtrales d’une part, et le roman d’une vie en deux volets *La doppia storia / Cronache di Parigi* d’autre part, qui renfermeraient des modalités confessionnelles particulières inhérentes à la technique de narration et au style employé, détiendraient aux yeux de l’auteur un statut privilégié³. C’est

¹ À propos de l’humilité de l’écrivain et du poète, nous renvoyons à l’analyse du « coup de théâtre » des dernières strophes de la poésie *Il Silenzio*, effectuée par Trifirò (*Dal Futurismo all’assurdo*, op. cit., p. 23). Joppolo renverse la rhétorique solennelle de célébration du rôle du poète en lui préférant l’exaltation de la non aspiration à la gloire poétique, elle-même constitutive du caractère messianique de l’écrivain.

² B. JOPPOLO, *Le confessioni*, op. cit., p. 194.

³ L’autre roman autobiographique *Il nido dei pazzi*, le premier écrit par l’auteur en 1933, a été moins sollicité lors de notre travail. En effet, son caractère halluciné, changeant, presque

la raison pour laquelle nous avons choisi de faire en sorte que nombre de nos analyses renvoient naturellement et principalement à des extraits de ce groupe de productions. La relative absence d'études critiques de l'œuvre joppolienne a par conséquent pu être équilibrée dans notre étude par la mise en place d'un réseau dense de correspondances intra-textuelles¹.

Par ailleurs, d'une manière plus générale mais toujours dans le respect de ce dialogisme confessionnel, il nous semble important de rappeler que la première source permettant la compréhension de la pensée multiforme joppolienne reste toujours et encore l'abondante œuvre joppolienne elle-même prise dans son intégralité². Nous pensons à cet égard aux premières éditions poétiques de 1929, jusqu'aux inédits des toutes dernières années de vie, mis à disposition dans les archives privées parisiennes et celles publiques de l'Archivio Alessandro Bonsanti à Florence.

La perspective autobiographique, qui pénètre la donnée réelle pour la restituer d'une manière déformée mais non privée de sa puissance, matrice reconnaissable dans les différents lieux de l'ensemble de l'œuvre, paraît en mesure de décrire de manière circulaire l'itinéraire qui de *Il nido dei pazzi* [Le nid des fous] (écrit en 1933) nous conduit jusqu'à *La doppia storia* [La double histoire] (1959-1962).³

Ainsi nous sommes-nous penchés en détail aussi bien sur les nombreux essais, notamment ceux encore inconnus ou du moins peu relayés en comparaison des traités abhumains, que sur les présentations d'art et autres analyses artistiques particulièrement représentées dans la montagne des écrits joppoliens.

La porosité flagrante de cette œuvre totale nous a porté à prendre également en compte l'importante activité journalistique de Joppolo. Celle-ci est par ailleurs très documentée. Elle fut souvent tue par les études critiques. Bien que consultable dans une trop maigre proportion, elle donne, ce nous semble, quelques éclairages importants sur d'autres tenants et aboutissants de l'écriture dialoguée.

psychanalytique ne nous permettait qu'en des points très précis, plutôt stylistiques qu'historiques, d'étayer nos propos. Cf. B. JOPPOLO, *La doppia storia*, op. cit., p. 211.

¹ Trifirò insiste également sur l'intertextualité interne de l'œuvre joppolienne, invoquant alternativement les concepts d'hypertextualité et de métatextualité de Gérard Genette (*Palimpsestes*) et les études de Bachtin et de Gianfranco Contini. Sans interférer avec les analyses de Trifirò, qui met d'ailleurs le plus souvent l'accent sur la centralité de l'œuvre romanesque de Joppolo, nous nous contentons ici de renvoyer à ses développements : cf. K. TRIFIRO, *Dal Futurismo all'assurdo*, op. cit., p. 127-128.

² *Ibid.*, p. 9.

³ K. TRIFIRO, *Autografiografia mascherata. I romanzi e l'indagine sull'esistenza*, in *Ibid.*, p. 97. Trifirò n'hésite pas à parler de « constellation autobiographique » (*Tutto a vuoto, Il nido dei pazzi, La doppia storia*).