

Chemins it@liques

Beniamino JOPPOLO

LA FLEUR JAUNE ET L'ARBRE PARLANT

[IL FIORE GIALLO E L'ALBERO PARLANTE]

Comédie en quatre parties

Traduction

Stéphane RESCHE

LA FLEUR JAUNE ET L'ARBRE PARLANT

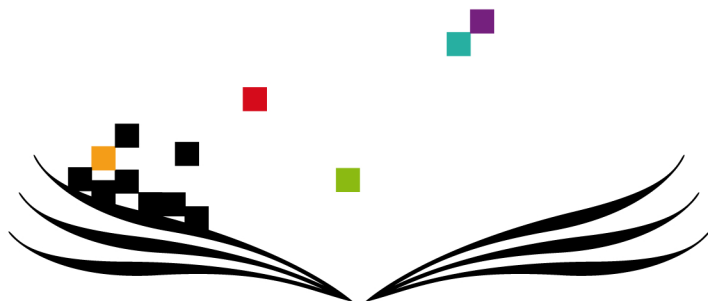
Beniamino JOPPOLO

Traduction Stéphane RESCHE

La fleur jaune et l'arbre parlant est une comédie amère. Structurée en quatre tableaux complémentaires, elle présente cinquante-trois personnages ou groupes de protagonistes. Elle met en scène un photographe visionnaire, autrefois exploité par ses pairs pour ses qualités professionnelles. Le maître photographe finit par renier le monde dont il a pourtant dessiné les contours grâce aux pouvoirs incantatoires dont seraient dotés ses instruments et, par extension, ses photographies. Épaulé par ses deux assistants, il espère, malgré la douloureuse cécité qui l'affecte mais qu'il tourne en sa faveur, pouvoir témoigner d'un monde idéal, renouvelé, revu à l'aune de gestes effectués par lui ou admirés chez d'autres en raison de leur portée historique universelle. Ballotté par les rencontres, les magies, les tempêtes de sens, les utopies politiques et sociales, il paraît perdre pied. Un nouvel ordre du monde régi par le pouvoir de l'image finit par être structuré sous ses yeux par des créatures mystiques et autres illuminés plus ou moins évolués. Celui-ci est présidé par deux plantes incroyables que sont un arbre doté de la parole et une petite fleur dorée. Le photographe multiplie les portraits de ce nouveau gouvernement. Mais très vite, les entités de pouvoir échappent à l'analyse photographico-historique du maître, et l'implosion a lieu. En parallèle de l'action, un joueur d'orgue de Barbarie double par une furie de notes les annonces prémonitoires de type radiophonique et télévisuel qui accompagnent les déplacements du héros photographe. Finalement, la radio annonce que le gouvernement novateur du monde idéal est terminé, et que les plantes et les plans du pouvoir ont séché. Le maître, déjà au terme de sa vie humaine, se jure de consacrer sa nouvelle existence transcendante à l'amour anonyme et éternel.

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 : 978.2.313.00594-1

Dépôt légal : 2019

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

Chemins it@liques

Une collection dirigée par

Sylvain TROUSSELARD

Beniamino JOPPOLO
LA FLEUR JAUNE ET L'ARBRE PARLANT
[IL FIORE GIALLO E L'ALBERO PARLANTE]

Comédie en quatre parties

Traduction Stéphane RESCHE

ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien du laboratoire IMAGER EA 3958 (Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman) de l'Université Paris-Est Créteil.

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Giovanni Joppolo pour son soutien constant et son enthousiasme renouvelé, à Antonella Capra pour ses corrections indéfectibles et ses conseils avisés, et à Sylvain Trousselard pour son aide précieuse et sa rigueur indispensable.

SOMMAIRE

PREFACE	11
INTRODUCTION	17
1. Court cadrage historique.....	17
2. Fantastique social	20
3. <i>Realismo magico</i>	23
4. Le texte	28
5. Les figures annonciatrices	40
6. Responsabilité & humilité : l'esthétique du seuil	44
<i>IL FIORE GIALLO E L'ALBERO PARLANTE, Beniamino JOPPOLO</i> ...	48
Partecipanti all'azione	48
Prima parte.....	52
Seconda parte.....	106
Terza parte	148
Quarta parte	204
<i>LA FLEUR JAUNE ET L'ARBRE PARLANT, traduction Stéphane RESCHE</i>	49
Participants à l'action	49
Première partie.....	53
Deuxième partie.....	107
Troisième partie.....	149
Quatrième partie	205
LES AUTEURS	243

PREFACE

À la lecture du titre « La Fleur jaune et l'arbre parlant » le lecteur hésite : est-ce un conte, un récit orienté vers l'absurde, une fable moralisante, une histoire fantastique ? Que va-t-il y trouver ?

Il n'a pas tort, attendu que cette pièce joppolienne fond divers contenus thématiques, des personnages de toutes sortes, aussi bien fictifs que réels, issus de différentes époques qui plus est. D'un côté, de nets échos de la situation sicilienne de l'après-guerre sont enveloppés d'une aura fantastique aux atmosphères fabuleuses qui oscillent entre l'obscurité – physique et symbolique – due à la cécité du protagoniste principal et de puissants jeux de lumière. De l'autre, il émerge de cette surprenante aventure une thématique profondément ancrée aux questionnements originels de l'homme tels que les sources de la vie, la mort, l'éternité. Dans ce cadre, les êtres peuplant le récit et participant à la résolution de ces interrogations sont tantôt des personnalités universellement reconnues, tantôt des créatures issues d'un quotidien fantasque, voire inquiétant : quel lien pourrait bien unir Greta Garbo à Mussolini, ou Napoléon à un être né d'une procréation artificielle ? Pourtant, la stupéfaction découlant des situations et du passage de ces créatures laisse peu à peu la place à la curiosité, et le lecteur pénètre, lui aussi, dans ce monde étrange que son fondateur souhaite réduire à néant, dans lequel la réponse à toutes nos questions primordiales semble toutefois se celer.

La pièce s'ouvre sur un évènement hautement dramatique : un maître-artiste-photographe-démiurge, Leonardo Luca Loiacono, vient de perdre tragiquement la vue. Son art, son savoir-faire et plus gravement encore, ses pouvoirs sont à jamais compromis. Il porte donc en lui une *obscurité* puisque dans une filiation d'ordre isomorphe, « les ténèbres [entraînent] la cécité »¹. Et pour cause : un dégoût profond, une nausée – dit-il – envers son activité le submergent et

¹ G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 100-101.

assombrissent ses pensées. Les ténèbres de la déchéance humaine qui grouille autour de lui auraient ainsi été la cause de sa cécité. Toujours est-il que l'infirmité – réelle ou mise en scène ? – disparaît miraculeusement, donnant lieu à un nouveau pouvoir de vision et de discernement, plus lucide, plus pointu, que le maître veut exploiter pour écrire une nouvelle Histoire en prenant des photos *historiques*. Pour ce faire, il doit sélectionner, parmi un certain nombre de candidats, des personnages connus ou anonymes, peu importe, issus d'une Histoire, tant universelle qu'individuelle, et les immortaliser dans une photo *historique* dont les mystérieux critères sont intimement liés à l'existence du demandeur. L'enseignement final semblerait affirmer qu'un amour authentique, partagé de manière privée entre deux êtres mortels vaut mieux que l'image illusoire d'un succès affiché publiquement, à l'apparence éternel.

À la lumière des dérives de notre époque en termes de manipulation par l'image, la conclusion est sage. Mais derrière une maxime à l'apparence évidente, il est possible de percevoir, au sein de cette parabole qui met au premier plan la figure de ce créateur repentí, tour à tour monstrueux et rédempteur, que certaines idées et obsessions récurrentes émergent, créant une constellation d'images dont les thèmes de l'existence humaine et d'un besoin fébrile de vie semblent constituer le noyau.

De fait, le titre nous projette instantanément dans une dimension existentielle en mettant en scène une double image végétale. Par la floraison de la fleur – jaune – et la fructification – de l'arbre – la pièce pénètre d'emblée dans un tourbillon d'angoisses et de rêves dérivant de la temporalité, de la vie et de la mort : le cycle du renouvellement végétal et la linéarité progressiste découlant de l'orientation verticale de l'arbre dont la dynamique est manifestement ascensionnelle en sont la première expression imagée¹.

En effet, dans cette pièce de Joppolo où l'existence de chacun est observée à la loupe afin d'en déterminer les fautes et les mérites, et surtout le degré d'*intensité vitale*, ces deux perceptions du temps se croisent, s'opposent, se complètent sans cesse, tels les reflets d'une

¹ *Ibid.*, p. 391.

remise en question ontologique profonde, dont le dénouement débouche sur un droit à la reconnaissance universelle par le biais d'une photo immortelle.

Aussi les thèmes de la renaissance, de la régénération, de la reproduction et du renouvellement constituent-ils une arme face à un temps qui avance implacablement et qui mène inéluctablement à la mort. Napoléon, le deuxième *portrait* interviewé dans cette chasse à la photo historique affirme en effet l'importance de la reproduction infinie des deux *gestes* ou instants primordiaux de la naissance et de la mort, qu'il faudrait savourer tout au long d'une existence, et qui procurent « le sentiment conscient et inventif de l'éternel devenir de l'existence ». Par le biais de la réitération de ces deux moments hautement dramatiques, il serait d'après lui possible d'*étaler* l'éternité.

Or, dans ces paroles de l'Empereur, deux des thèmes les plus récurrents de la pièce ressortent, à savoir la conscience d'un devenir inéluctable et la nécessité pour l'homme de reproduire certains moments *intenses* de l'existence de manière systématique. D'une certaine façon, le temps progressiste et inarrêtable est contrecarré si les événements sont vécus intensément, frénétiquement et s'ils sont ensuite constamment reproduits avec la même fougue, de manière cyclique. De fait, tout acte créateur sacralisé et répété donne lieu à un recommencement qui présuppose une idée de régénération et de renaissance totales¹.

C'est sans doute pour cette raison que l'idée et l'image de la reproduction se développent tout au long de la pièce de manière plus ou moins explicite, en se rattachant à des acceptions aussi bien matérielles que biologiques d'une part, tant ontologiques que symboliques d'autre part.

Dans un premier temps, la reproduction est certes celle de l'image photographique, qui offre à son modèle la garantie d'une survie au-delà de la mort physique. Dans la pièce, les divers êtres humains aspirant à un tel privilège recherchent, en ce double faux de leur apparence, une considération qui doit forcément passer par les yeux d'une multitude humaine informe et médiocre pour pouvoir acquérir

¹ M. ELIADE, cité par Durand dans *Les structures*, p. 323.

une certaine valeur. C'est en raison de cette platitude collective, cette sécheresse de l'âme, cette dépendance envers un Autrui médiocre, bref pour une absence absolue de *frénésie existentielle pure* que le maître, soudain secoué par tant de pauvreté vitale, décide de détruire son œuvre. Voyant que la superficialité l'a emporté face à l'excitation pour la vie ou la terreur de la mort, il cesse d'être le complice et le créateur de ce monde piteux qui ne peut que toucher à sa fin. Après des années d'abondance sacrilège par l'« orgie photographique et photogénique » qui menait au succès, il faut songer à une renaissance à travers l'amour et un sentiment profond de pitié envers l'« humanité obscure ». La pièce prend alors des allures d'une fin du monde nécessaire et purificatrice, sur les vestiges duquel le maître photographe, coupable mais plein de repentance tente une reconstruction totale et idéale.

Le concept de reproduction s'exprime alors en *sa* nouvelle production d'un monde, sa création et sa génération à partir d'un appareil photo pur et *vierge d'image*. Il est essentiel de remarquer que le besoin d'un retour à la virginité originelle physique et morale du maître créateur est nécessaire pour reconstruire et faire renaître un Monde que ce dernier est censé faire à son image et à l'image de ses nouveaux principes ontologiques. Dans ce sens, l'aveuglement passager dont le maître souffre et son « enfantement » symbolique par sa nouvelle compagne Olga, « ventre terrestre maternel universel » qui lui redonne d'ailleurs la vue en l'éclairant « de l'intérieur », en constituent les étapes obligatoires purificatrices. En effet, le maître-créateur doit d'abord renaître, et ses yeux doivent effacer les images du passé qui furent « gravées sur [ses] pupilles aveuglées ».

Le thème de la naissance, directement lié à cette idée d'une nouvelle vie est à juste raison fortement développé. Et pour cause : la fertilité, l'engendrement et la création sont dans cette pièce des idées fixes, solidement combinées puisqu'elles tournent autour d'une même symbolique, celle de la (re)naissance. Dans un tel ordre d'idées, le ventre constitue un refuge, c'est un giron non seulement protecteur, mais également producteur de vie. S'il est fertile, il est salvateur, et en mesure de neutraliser tous les maux, y compris la mort. S'il est stérile, c'est un lieu fatal, source de méfaits, berceau de la perte et il doit être exterminé, anéanti, et oublié sur-le-champ. On comprend alors mieux pourquoi Napoléon, qui se réfugie au moment de sa mort en

« l'éternité d'un ventre qui devient maternel » obtient la photo historique immortalisante. Napoléon fut un père, il *enfanta*. Il fut, ne serait-ce qu'un instant, auteur du miracle que représente la naissance, ce moment de vie extrême porté à une exaspération aussi bien douloureuse que jubilatoire, et qui protège, tel un flux magique, son auteur jusqu'à sa propre mort. Hitler, en revanche, autre candidat à la photo historique, n'a jamais « généré » de vie. Ses fibres, son ventre, et par extension son âme sont stériles aux yeux du maître. Il ne mérite donc pas de se placer dans l'éternité puisqu'il resta « fermé à la moindre possibilité de compréhension langoureuse et délirante maternelle ».

Il semblerait donc que Joppolo, dans cette pièce, sélectionne les personnages historiques qui seront dignes de peupler son nouveau monde sur la base d'une *frénésie de vie*, qu'ils auraient générée soit physiquement, soit émotivement – pensons à Greta Garbo qui incarna « le rêve de l'art en acte » c'est-à-dire la possibilité de mettre en scène cette fureur de vivre – ou qu'ils auraient cherché farouchement voire obtenu désespérément. De fait, pourquoi le né-d'une-seringue mériterait-il la photo historique tant courtisée ? Parce qu'il éprouva l'ivresse, la « frénésie » des deux moments extrêmes de la naissance et de la mort, « du trépas et du développement à travers la rencontre de deux créatures vivantes ».

La procréation artificielle représente une vie que l'on veut reproduire à tout prix, par tous les moyens. Elle se rebelle la tête haute à la stérilité et à la mort de l'espèce. Elle mérite donc une photo historique en vertu de la soif de vie désespérée qu'elle suppose, pour cette naissance qu'elle offre, follement célébrée.

Au-delà de toute division manichéenne, d'une probable opinion personnelle, ou d'une éventuelle confession religieuse, Joppolo choisit les êtres humains à partir d'un simple critère, à savoir la présence de cette « frénésie de vie », dont l'ivresse consciente constitue un moment d'éternité que l'on peut répéter sans fin, et célébrer.

Certes, le concept n'est pas naturellement immédiat, et le vertige guette le lecteur. Pour rendre compte de cette agitation fébrile, la scène elle aussi tourbillonne : il y a cette voiture flottante aspirée soudainement par un vortex au début de la troisième partie, les

tournoiements et pétilllements des instruments magiques unis aux flash aveuglants à chaque clic photographique, les rondes virevoltantes des figures hiératiques, obsédées par le temps, qui répètent cycliquement les mêmes phrases, la musique itérative de l'orgue de barbarie, l'humeur cyclothymique du maître qui s'accroît d'autant plus dans la phase finale, lorsque le tourbillon de paroles, de musiques, de personnages, de flash, et de danses magiques atteint son paroxysme. Tout tourne, tout le monde tourne, tout est devenu cet instant frénétique qu'il faut revivre et répéter de psychotique, revivre et reproduire.

Malgré ce délire halluciné collectif, le concept-clé – démesuré – de l'œuvre reste inchangé, inaltéré, effroyablement inamovible. L'homme à l'âne décrète solennellement que le « sens infini de l'éternité » ne doit pas être oublié. Or, c'est précisément dans la recherche vertigineuse, sans doute insoluble de cet indiscernable flux vital quintessencié, que le maître et son monde perdent définitivement pied.

C'en est trop. Face à ce nouvel échec, le maître photographe opte pour l'anéantissement total. Il détruit ce néo-monde qu'il pensait pourtant pouvoir parachever, abandonne sa recherche d'une humanité idéale, renonce à réécrire l'Histoire, déchire ses photos « *extrêmement, bien plus* » qu'historiques, pour se concentrer simplement sur une créature quelconque, un amour personnel, « anonyme et éternel comme l'espèce », simplement mortel.

Christine RESCHE

INTRODUCTION

La Fleur jaune et l'arbre parlant de Beniamino Joppolo : de la photographie historique au selfie contemporain, regard critique sur les révélateurs du pouvoir.

Écrite en 1957, la pièce *Il Fiore giallo e l'albero parlante* [*La Fleur jaune et l'arbre parlant*] se présente comme le bilan politique, social et culturel d'une Europe meurtrie. Si certaines scènes ne sont pas sans évoquer la réalité italienne, et plus précisément sicilienne, après le passage de la guerre, le fil rouge de la pièce est d'empreinte fantastique. Elle met en scène un photographe qui, à force d'incantations, décide tour à tour d'accorder un cliché « historique » à politiciens, industriels, artistes et des tyrans de toutes sortes, avant de se lancer dans une refondation sociétale complète en faisant usage de photographies magiques en mesure de donner de pouvoir et du crédit à qui et quoi que ce soit.

1. Court cadrage historique

Très tôt, après les désillusions milanaïses des années quarante qui le virent, par exemple, d'abord célébré puis renié par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, Beniamino Joppolo prend conscience que le silence autour de son œuvre devenait la règle¹ :

Les projets théâtraux naissent avec des enthousiasmes et avec des déceptions, ce sont des apologies qui révèlent un besoin intime, une tension transférée dans les mots, dans les contrastes humains, dans la fureur dialectique de la dénonciation de l'injustice et qui laissent le champ de l'inadéquation ouvert.²

Pendant son exil volontaire à Paris (il s'y installe définitivement en 1954), Joppolo rédige ou reprend de nombreuses œuvres majeures, dont la plupart prennent des valeurs mythiques, souvent ponctuées

¹ Cf. G. GRIECO, « Un autore italiano che attende giustizia », in *Gente*, 2 février 1972.

² M. DE PAOLIS, « Profilo intellettuale di Beniamino Joppolo », in Volume LII dei rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli 1977, Naples, Arte Tipografica, 1978, p. 75-112.

d'aspects grotesques ou absurdes. Le récit autobiographique fleuve, *La Doppia Storia*¹/*Cronache di Parigi* [*La Double Histoire/Chroniques de Paris*], qui retrace le parcours d'une vie, d'une nation, d'un continent, sur plus d'un demi-siècle, est justement écrit entre 1961 et 1963. Les plans temporels sont multipliés, renversés, mélangés. Il s'agit aujourd'hui d'un témoignage éclairant sur une période clé de l'histoire politique et culturelle de l'Italie :

La Doppia Storia n'est pas l'histoire personnelle d'un individu et de son rapport avec l'histoire d'une époque, mais bien l'histoire de notre époque dans ses aspects et ses reflets sociaux et individuels d'un côté, et de l'autre le dépassement d'une telle histoire dans une conscience humaine qui voit beaucoup, beaucoup plus loin.

La position de Joppolo – concrétisée depuis des années déjà dans une œuvre extrêmement vaste et encore presque entièrement inédite, “Histoire privée individuelle et sociale et histoire de l'espèce” – constitue le point de départ d'une nouvelle phase de clarification et de pénétration.²

Telle est également la force de la pièce de théâtre *Il Fiore giallo e l'albero parlante* écrite quelques années plus tôt :

Il Fiore giallo e l'albero parlante, à travers une série de figures réalistes et allégoriques, propose un enchaînement d'événements éloignés dans une époque future, mais très proches de ceux que nous vivons aujourd'hui. La comédie, très longue et diversifiée, parcourt une grande parabole, avec des apparitions et des incursions en tout genre.³

Cette *commedia*, qui présente pas moins de cinquante-trois personnages ou groupes de protagonistes, et qui se déploie sur quatre tableaux distincts très différents et complémentaires, met donc en scène un photographe visionnaire et aveugle épaulé par deux secrétaires. *Il Maestro*, le maître, a le pouvoir de *donner du pouvoir* par ses photographies magiques. Mais il finit par renier le monde qui l'avait élevé au rang de star. Aidé par ses deux jeunes assistants, et malgré la douloureuse cécité qui l'affecte et qu'il va retourner en sa

¹ La première partie de ce roman a été rééditée dernièrement : B. JOPPOLO, *La Doppia Storia*, Marina di Patti, Editrice Pungitopo, 2013.

² G. GREGORI, « Lettera al Direttore della rivista Avanti Europa », 25 mai 1968, Fonds Joppolo de l'Archivio Bonsanti, Vieusseux de Florence.

³ V. PANDOLFI, cité par M. Verdone, *Le avanguardie teatrali da Marinetti a J.*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 215.

faveur, il espère pouvoir témoigner avant sa mort d'un monde idéal, renouvelé, revu à l'aune de gestes effectués par lui ou admirés chez d'autres en raison de ce qu'il considère, lui, comme une portée historique universelle. En d'autres termes, il décide de refaire le monde, seul ou presque, en se fiant à son instinct, et de choisir lui-même les nouveaux sujets de ses photographies – dont les pouvoirs magiques sont connus de tous – conférant ainsi un pouvoir politique aux choses et aux gens qu'il considère dignes d'une refondation idéale du monde. Ballotté par les rencontres, les magies, les tempêtes de sens, les utopies, il perd pied. Un nouvel ordre du monde finit par être structuré sous ses yeux, grâce ou à cause de lui, par des créatures mystiques et autres illuminés plus ou moins évolués. Ce nouveau monde est présidé par deux plantes incroyables que sont un arbre doté de la parole et une petite fleur dorée. Très vite, toutes ces entités photographiées échappent à l'analyse historique du *maestro fotografo*, et l'implosion a lieu. En toute fin de pièce, un joueur d'orgue de Barbarie, qui pianotait depuis le début des festivités, doublant ainsi les régulières annonces prémonitoires de type radiophonique et télévisuel qui accompagnaient tous les déplacements du héros photographe, exécute une dernière furie de notes. Le retour au calme est confirmé par le renversement des nouveaux puissants, en l'occurrence l'arbre parlant, la fleur jaune et leurs suppôts. La radio annonce que le gouvernement novateur du monde nouveau est tombé, et que les plantes et les plans du pouvoir ont séché. Le maître photographe se jure de consacrer la fin de son existence à l'amour anonyme et éternel.

La pièce est singulière. Ce récit d'un échec, qui n'est pas sans rappeler certaines dynamiques de la pièce majeure de Joppolo *I Carabinieri* [*Les Carabiniers*], paraît même incontournable dans l'œuvre générale de l'auteur. En 2017, alors même que je revoyais la présente traduction, Giovanni Joppolo (fils de l'auteur et traducteur) et moi avons découvert une traduction professionnelle complète, en français, de ce texte dans les archives familiales joppoliennes. Le tapuscrit évoque un travail de traduction réalisé par Maddy Buisse, traductrice flamande ayant œuvré à la découverte en français d'auteurs néerlandais et italiens, et qui compte également à son actif la traduction non parue de l'essai de Joppolo *Il Pericolo delle profezie*. Cette traduction de *Il Fiore giallo* de M. Buisse date manifestement de la fin des années cinquante. Il s'agit probablement d'une copie de

travail d'un projet de mise en scène imaginé par un artiste issu du cercle de Joppolo (Rossellini, de Ré, Barrault ou Poliéri, qui sait...). Cela prouve, déjà, que la pièce ne laissait pas indifférent à l'époque, étant donné que seules trois pièces de Joppolo furent traduites en français de son vivant : *I Carabinieri* [*Les Carabiniers*] (pour la première fois en 1954 par Jacques Audiberti, compère philosophique et théâtral de Joppolo) ; *Tra le ragnatele (o I Governanti)* [*Au milieu des toiles d'araignée (ou Les Gouvernants)*] (pour Roberto Rossellini, tapuscrit non signé dont l'existence était confirmée par la critique et qui fut également retrouvé en 2017) et, par conséquent, *Il Fiore giallo e l'albero parlante* [*La Fleur jaune et l'arbre parlant*]. Il est évident que notre présente traduction a pris acte des meilleures solutions linguistiques proposées par la traduction de Maddy Buysse retrouvée en 2017, raison pour laquelle nous ne pouvons que rendre hommage au formidable travail de la traductrice.

Parmi les nombreuses caractéristiques qui, je crois, donnent sa valeur à *Il Fiore giallo e l'albero parlante*, deux esthétiques, deux concepts, tous deux liés au traitement et au pouvoir de l'image, doivent être abordés. Ils éclairent tous deux cette œuvre d'une manière complémentaire.

2. Fantastique social

La première esthétique est celle du « fantastique social ». Contextualisons : pour Joppolo, théoricien d'art, philosophe et essayiste, l'imagination seule, indépendante d'une éventuelle concrétisation artistique, faisait déjà figure d'action universellement politisée. Pour valider l'efficacité tangible de ce vol politique de l'esprit, Joppolo multiplia les approches et les définitions. L'une d'entre-elles tentait d'expliquer le besoin partagé de ce que nous pourrions nommer l'imagin' action¹. Pour ce faire, Joppolo avait repris

¹ Au cours de la période parisienne (1954–1963), la pensée philosophique de l'Abhumanisme, joppolienne par essence et par excellence, sera entièrement mentale, répondant de ce même précepte d'action politique par l'imaginaire : « L'abhomme présentera les signes typiques du Dieu et du Christ-Dieu : l'auto-régence au-dessus de toute autorité ; la synthèse finale semblable à celle initiale : être tout en action, artiste philosophe scientifique, sans avoir besoin d'énonciation ni artistiques, ni philosophiques ni scientifiques ; communiquer ses propres gestes mentaux et recevoir

à son compte la conception du « fantastique social » théorisé dans les années vingt par Pierre Mac Orlan (1882–1970).

Intimement lié à la pratique photographique, notamment dans l'utilisation du clair-obscur en noir et blanc, le fantastique social « paraît indissociable d'une certaine inquiétude, maître mot dans les écrits de Mac Orlan, qui la qualifie de "parure [...] de l'atmosphère". Qu'elle s'attache à des personnages (l'aventurier, le vagabond, la prostituée), à des lieux (villes portuaires, gares, ruelles) ou à des objets, [cette parure de l'atmosphère] privilégie les heures intermédiaires de la nuit ou du petit matin, les brumes des temps de guerre ou de crise »¹ :

Lié à l'indésirable et au rebut, le *fantastique social* convoque des images secrètes, qu'incarnent plusieurs photographies [...] (poupées de chiffon, ruelles de Tunis, barbelés qui inscrivent dans le paysage la mémoire de la guerre), dont certaines ont été prises par Mac Orlan lui-même. Le *fantastique social*, en effet, se manifesterait de façon privilégiée par le biais de certains instruments, en particulier l'appareil photographique, fréquemment assimilé par l'auteur à un révélateur. Il agirait comme un intermédiaire permettant d'accéder aux aventures que dissimule la réalité. Pour Mac Orlan, l'immobilité qu'impose la prise de vue, la capacité à saisir et à cadrer le détail rendent sensible un arrêt du temps qui n'est pas sans évoquer la mort. La photographie permet ainsi une connaissance « cruelle » du monde [...] et le pare de mystère. Qu'elle soit le fait d'artistes reconnus ou de photographes anonymes, elle apparaît donc comme une des formes de la critique, dans la mesure où elle met au jour les « arrières-pensées de la réalité » [...]²

les gestes mentaux des autres, sans dialogue, comme ça, par le seul acte de la pensée qui automatiquement irradie et éclaire ; un manque absolu de toute présence de fatigue, sans exaltation ni dépression ; mais tout ceci sur une ligne droite horizontale enveloppée de toutes les lumières et de toutes les contemplations actives et de toutes les activités élevées à l'état de contemplation. », B. JOPPOLO, *Cronache di Parigi*, Paris, 1962, f. 1 057. Le tapuscrit, conservé à l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti de la Biblioteca Viesusseux à Florence, suit les feuillets du roman autobiographique *La Doppia Storia*. Les *Cronache di Parigi* commencent au feuillet 1 010 et se terminent au feuillet 1 526.

¹ M.-J. ZENETTI, « Pierre Mac Orlan, Un art solaire au service de la nuit », in *Écrits sur la photographie*, textes réunis et introduits par Clément CHEROUX, *Études photographiques*, Notes de lecture, mai 2012,

<http://etudesphotographiques.revues.org/3265>, [Consultée le : 11 juillet 2013.]

² *Ibid.*

L'auteur picard ne donna jamais une définition précise ni systématique de la notion¹. En cela, Joppolo se rapproche de l'auteur français tant ses concepts-clés (la puissante philosophie de l'Abhumanisme en premier chef) fluctuent au gré des productions et des situations. La notion fantastique fut d'ailleurs un temps nommée « romantisme social » par Mac Orlan². De manière synthétique, chez Joppolo le *fantastico sociale* peut être défini comme un réceptacle des inquiétudes et des angoisses sociales, une atmosphère diffuse par laquelle le cauchemar collectif donnerait naissance à des monstres maléfiques et violents habitant les lieux obscurs et mystérieux de notre imagination :

Un climat dans lequel le cauchemar, l'anonyme, l'espèce en mouvement, dépassent le cas particulier, tout problème psychologique introverti, pour se déchaîner dans une extraversion absolue et sans le moindre respect pour l'individu qui en ressort broyé.³

Face à cette inéluctable mécanique urbaine génératrice d'une épaisse féerie inquiète et existentielle, Joppolo antépose un sous-sol socio-moral : l'inconsciente « angoisse bureaucratique quotidienne », d'ascendance kierkegardéenne, également appelée par l'auteur « dépression sociale quotidienne », et qui empêcherait toute ré-action, toute possibilité de changement :

La voilà l'angoisse bureaucratique minuscule qui pourrait pousser les intéressés, par un mouvement efficace, à réviser le tissu des petits épisodes quotidiens pour l'humanité anonyme, sans pour autant s'adresser aux faits

¹ Pierre Van Beker met en doute à la fois l'origine du terme et sa valeur esthétique : « Le fantastique social à la Mac Orlan, où Nino Frank a cru voir l'origine du réalisme magique, Apollinaire ne l'avait-il pas déjà inventé ? » P. VAN BEKER, « Metafisica, Réalisme magique et fantastiques italiens », in J. Weisgerber, *Le Réalisme magique. Roman, Peinture et Cinéma*, Bruxelles, L'Âge d'Homme, 1987, p. 77.

² Pour un approfondissement du fantastique social, nous renvoyons à : I. TOMAS, Pierre Mac Orlan, *Ombres et lumières*, Thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne, 1990 ; B. BARITAUD, Pierre Mac Orlan, *Sa vie son temps*, Thèse de doctorat, publié aux Éditions Droz, 1992 ; J.-C. LAMY, Mac Orlan, *L'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002. Voir également les *Écrits sur la photographie* (textes réunis et introduits par C. CHEROUX, Paris, Éditions Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011) ou encore les nouvelles de l'auteur (notamment *Sous la lumière froide*), et les romans majeurs (en particulier *Quai des Brumes*).

³ B. JOPOLO, « Il fantastico sociale », in *Filmcritica*, Rome, n° 124, 1972.

saillants, crus, convulsés, avec des morts, des blessés, et autres complications sexuelles.¹

Joppolo propose de combattre justement cette affection par le pouvoir unificateur de l'imagination, individuelle d'abord, puis collective. C'est donc tout d'abord dans une assimilation d'un concept étranger à ses théorisations (le fantastique social de Mac Orlan, concept d'ailleurs quelque peu suranné vis-à-vis de la production joppolienne), puis par l'émission d'une hypothèse explicitant les origines malades de cette mécanique obscure de l'esprit (l'angoisse bureaucratique quotidienne), et enfin par la proposition de son possible dépassement (le travail de l'imaginaire), que Joppolo finit par identifier une possible manière d'agir politiquement.

Croire en ce fantastique social, pour Joppolo, c'est aussi valider la possibilité de l'existence d'hommes encore tiraillés par leurs plus bas instincts et pourtant potentiellement voués à un changement radical en phase avec l'univers (en quelque sorte de futures « abhommes »). À partir du fantastique social, tout de noir, de pulsions et de mystère vêtu, Joppolo peut donc finalement proposer un fantastique idéal², haut en couleur, en lumière et en clairvoyance. Ce fantastique social joppolien, qui semble donc constituer une première et non négligeable voie d'engagement par l'imaginaire, est d'ailleurs plusieurs fois nommé dans les pièces de théâtre. Le *fantastico sociale* est surtout particulièrement palpable dans les œuvres théâtrales de la période parisienne (notamment dans certaines des huit pièces en un acte rédigées au cours de l'année 1960, mêlant noirceur et grotesque, dont *L'esseruccio* [Le bout-de-chou], et *Gli appuntamenti* [Les rendez-vous], ou encore *Caryl Chessman*). Et l'esthétique porte de bout en bout la pièce qui nous concerne en premier chef, *Il Fiore giallo e l'albero parlante*.

3. *Realismo magico*

La deuxième notion que je souhaiterais aborder est celle du « réalisme magique », auquel Joppolo se réfère régulièrement dans ses

¹ *Ibid.*

² Voir également K. TRIFIRÒ, *Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*, Florence, Le Lettere, 2012. p. 150.

essais et articles. Il est ardu de donner une définition univoque de la notion de « réalisme magique ». Comme le précise Hubert Roland, le concept s'étend sur toute l'histoire littéraire du XX^e siècle¹. Aussi, il convient avant tout de le contextualiser en fonction de ses *locations* distinctes, à savoir : l'Amérique latine, le monde anglophone et l'Europe continentale².

Du point de vue temporel, on peut également identifier plusieurs phases distinctes. Le réalisme magique concernait d'abord l'Allemagne et l'Italie dans l'entre-deux guerres (période au cours de laquelle Joppolo « faisait ses classes »), puis il dévia progressivement dans un contexte latino-américain, mais en se démarquant singulièrement de ses caractéristiques initiales. En Italie, l'un des pères du mouvement fut Massimo Bontempelli, fondateur de la revue *900*, connaisseur et grand appréciateur de Joppolo. Peu à peu, les littératures postcoloniales considérèrent à leur tour le « réalisme magique » comme un pont entre la modernité et la postmodernité³. Enfin, la littérature contemporaine s'est emparée de l'appellation pour des auteurs des plus divers, de Günter Grass à Antonio Tabucchi, Angela Carter, Salman Rushdie ou encore Patrick Süskind.

Si l'on aborde le mouvement de manière nationale ou, tout du moins, géographique – manière des plus parlantes pour déterminer les singularités de l'écriture magico-réaliste –, il faut donc d'abord s'intéresser à l'Allemagne, étant donné que le *realismo magico* à l'italienne n'a pas été suffisamment étudié, bien qu'une paternité au moins partielle de Bontempelli soit régulièrement évoquée. Le *magischer Realismus* allemand peut être étalé sur près de trois décennies, à savoir entre les années vingt et cinquante. Il s'agissait alors d'une continuité du réalisme qui prenait en compte l'existence d'un deuxième fond secret de la réalité. Cela se traduisait par des structures du monde très changeantes souvent révélées par des figures

¹ H. ROLAND, « La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du 20^e siècle : Impasses et perspectives », in Hubert ROLAND & Stéphanie VANASTEN (éds.), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Gent, Academia Press, 2011, p. 85-98. La majorité des renvois bibliographiques suivants sont issus de cet article.

² Cf. M. A. BOWERS, *Magic(al) Realism*, London & New York, Routledge, 2004, p. 32-65.

³ Cf. L. ZAMORA & W. B. FARIS, *Magical realism: theory, history, community* [1995], Durham, Duke University Press, 2000.

annonciatrices¹. À ce titre, dans *Il Fiore giallo et l'albero parlante*, les musiciens et les personnages mystiques que rencontre le maître photographe détiennent un rôle fondamental, comme nous le verrons plus avant.

Progressivement, notamment à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le *magischer Realismus* allemand parut plus axé sur le traitement du traumatisme laissé par les conflits tout juste terminés². Au même moment, le *realismo mágico* se développait considérablement en Amérique latine. La différence principale de cette veine, par rapport aux issues de l'aire européenne, tient à la présence « consubstantielle » du magique dans la réalité de la culture évoquée, et non plus seulement dans son incursion dans le traitement littéraire de faits historiques précis³.

Enfin, le *realismo magico* joppolien se rapporte, selon nous, aux caractéristiques de ces deux grandes aires géographiques et à ces deux périodes de la littérature. C'est justement dans une double interprétation, à la fois « germanique » et « latino-américaine » que nous pensons qu'une partie du style d'écriture pour la scène de Joppolo pourrait être interprétée. Dans les pièces de théâtre de Joppolo, un ésotérisme très sicilien d'une part, et un traitement de la violence extrême et de ses conséquences physiques, psychologiques et universelles, sont associés. Nous remarquerons à ce titre que peu de dramaturges sont rapprochés du mouvement magico-réaliste plutôt considéré dans son versant narratif.

¹ Cf. M. SCHEFFEL, *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg, 1990.

² Roland cite à ce titre les œuvres suivantes : *Die Stadt hinter dem Strom* d'Hermann Kasack, 1947 ou *Die grösSere Hoffnung* d'Ilse Aichinger, 1948.

³ Roland fait ici référence aux analyses du « *realismo consustancial* » d'Alejo Carpentier : « *Lo maravilloso es algo cotidiano y consustancial a su naturaleza ; en los países menos contaminados por la cultura occidental, la magia forma parte de la vida* » [traduction de Roland : le merveilleux est quelque chose de quotidien et d'inhérent à sa nature ; dans les pays moins contaminés par la culture occidentale, la magie fait partie de la vie.], A. CARPENTIER, « *De lo real maravillosamente americano* » in *Tientos y diferencias*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1964, p. 115-135. Les exemples cités sont aujourd'hui considérés comme des piliers de la littérature sud-américaine : *Cent ans de solitude*, de Gabriel García Márquez, 1967, ou encore *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, 1955.

Ainsi, il nous semble que l'œuvre joppolienne, et ceci est particulièrement visible dans *Il Fiore giallo e l'albero parlante*, réponde aux deux versants du réalisme magique tels qu'ils furent définis par Jean Weisberger :

— un côté savant, qui s'appuierait sur la force de l'art et sur une spéculation particulière qui aurait pour but d'illuminer et de rebâtir un nouvel univers conjectural (l'Abhumanisme de Joppolo rentrerait alors à tous les effets dans cette idée de programme structurel¹). Dans cet espace, le magique serait issu d'un mélange de rêve, endormi ou éveillé, de folie et de réalité. Et c'est là que les photographies magiques du photographe de notre pièce de théâtre entreraient en jeu ;

— un côté collectif, mythique et folklorique, plus populaire, au sein duquel le réel et le magique seraient séparés de manière plus nette, mais où leurs existences indépendantes seraient généralement admises, plus communes, habituelles. Réel et magique seraient liés à des croyances légendaires ou à des manières particulières d'aborder le quotidien². Et à cet égard, pour *Il Fiore giallo e l'albero parlante*, c'est la manière dont le personnage central du photographe est traitée, en soi et en rapport avec les autres personnages, qui est singulière.

Finalement, comme le précise Eugene Arva (2011), le réalisme magique, qui propose d'un point de vue stylistique et artistique une part de flou, de non-dit, de mystère, impose peut-être que l'on accepte également un flou générique sur sa définition³. Je me contenterais donc, pour ce qui est de son application à certaines pièces de Joppolo, d'avoir identifié les différentes conceptions locales – à aire

¹ « Quand dans *L'Ouvre-boîte*, Bryen répond à la question d'Audiberti "Qu'est-ce que l'abhumanisme ?", la réponse, un peu alambiquée, présente l'abhumanisme comme le véritable humanisme qui aurait perdu de sa grandiloquence : A. – Qu'est-ce que l'abhumanisme ? B. – Le monde sans l'homme. Sans l'homme que nous connaissons. L'abhumanisme a besoin de porte-voix humanistes, mais il demeure convaincu que l'humanisme est d'abord l'abhumanisme. Un humaniste est un abhumain qui s'ignore. [...] Qu'est-ce que l'abhumanisme ? se demande [plus tard] Audiberti [...] : C'est l'homme acceptant de perdre de vue qu'il est le centre de l'univers et prêt à amoindrir le sentiment de [son] éminence, de [sa] prépondérance et de [son] excellence », J. AUDIBERTI, *L'Abhumanisme*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1955, p. 19.

² J. WEISGERBER, *Le Réalisme magique. Roman, Peinture et Cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 218 ; cité par Roland, p. 89.

³ Cf. E. ARVA, *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*, Amherst, New York, Cambria Press, 2011.

géographique, donc – et d’avoir pris avant tout en compte l’aspect inquisiteur de cette esthétique – à savoir la capacité à représenter et à questionner d’une manière supportable des événements extrêmes, à la limite du réel, et de faire ainsi appel à une imagination traumatique, *a traumatic imagination*, selon les termes de Wendy B. Faris¹.

Faris, justement, identifie cinq caractéristiques essentielles à l’écriture magico-réaliste et qui lui confèreraient toute sa puissance lors de l’évocation puis de l’intégration de récits traumatiques. Tout en les énumérant, nous allons tenter de les appliquer à la pièce :

— tout récit magico-réaliste contiendrait « un élément irréductible » (*irreducible element*), dont le récit ne pourrait se passer car entièrement construit autour de ses implications. La présence d’une force étrange dans *La Métamorphose* de Kafka, constitue un exemple probant. Pour *Il Fiore giallo e l’albero parlante*, la monstruosité du monde créé, malgré lui, par le maître photographe pourrait fonctionner ;

— l’ésotérisme du réel implique la mise en place d’un monde phénoménologique (*phenomenal world*), où les personnages s’en remettent aux sens, certes, mais où les perceptions seraient déviées de leur direction habituelle. L’écriture de Joppolo déborde d’évocations synesthésiques. C’est bien évidemment le cas dans *Il Fiore giallo e l’albero parlante*, même si souvent les sens sont catalysés par le regard du photographe et de son appareil photo ;

— un sentiment de « doute perturbateur » (*unsettling doubt*), qui découlerait du choc des deux premiers éléments, constitue le moteur narratif. Dans notre cas, c’est dans un esprit hésitant, introspectif, précautionneux que le maître photographe tente de revoir, puis de recréer, le monde dont il tient les rênes et dont il sait avoir révélé certains penchants abominables ;

— le récit magico-réaliste doit rendre compte d’une fusion ontologique des domaines d’existence (*merging reals*). Tout doit paraître issu de l’homme, mélangé à l’homme. L’optique d’une nécessaire communion du naturel et de l’humain est présente en filigrane dans la quasi-totalité des pièces joppoliennes, en vertu du

¹ Cf. W. B. FARIS, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 7-27.

projet philosophique abhumaniste, et donc bien sûr aussi dans *Il Fiore giallo e l'albero parlante* ;

— l'union du magique et du réaliste provoquerait une érosion des conceptions de temps, d'espace et d'identité (*disruptions of time, space and identity*). Les grilles de lecture du monde résulteraient alors remises en cause. Par conséquent, le rapport que le personnage entretient avec l'espace, scénique mais pas seulement, deviendrait fondamental, et structurerait le récit, instaurant les bases d'un parcours initiatique, d'une nouvelle découverte d'un monde revisité et réélaboré. Dans la pièce *Il Fiore giallo e l'albero parlante*, les seules scènes de prosopopées où les portraits d'Hitler, Jules César, Mussolini ou encore Greta Garbo prennent vie suffiraient à illustrer ce point.

Le réalisme magique se présente comme une modalité d'écriture de l'histoire combinant des aspects fantastiques et ésotériques et des incursions réalistes plus traditionnelles. Dans son versant théâtro-joppolien, il permet, selon nous, de dresser un portrait et un bilan de périodes contrastées, de représenter textuellement et visuellement, notamment par des mises en abîmes de l'acte de perception dont l'activité photographique n'est qu'un versant, l'indicible d'événements traumatiques, et d'explicitier par un nouveau biais le grand projet abhumain qui est, lui aussi, une grande remise en question du rôle, de la force et de la responsabilité de chaque homme dans l'univers¹.

4. Le texte

La pièce *La Fleur jaune et l'arbre parlant*, très prosaïquement, interroge le pouvoir sociétal de l'image, et, plus précisément, enquête sur l'utopie de l'être humain à vouloir améliorer le monde à son image. La référence à la technique de l'auto-photographie typique des années 2000 dans le titre de cette introduction n'est pas qu'un clin

¹ En ce sens, le théâtre magico-réaliste de Joppolo finirait par s'inscrire dans l'Histoire du théâtre occidental, en participant de l'écho historique d'une civilisation, aussi terrible fût-elle. « Au-delà de ces trois cas, le théâtre grec antique, le théâtre élisabéthain, le théâtre espagnol du dix-septième, [...] il n'est jamais arrivé, même dans les trois nations qui donnèrent naissance à ces théâtres, pour aucune nation, que le théâtre représentât un écho historique d'une civilisation. », B. JOPPOLO, « Beniamino Joppolo ha scritto dodici commedie », in *Sipario*, II, n° 15, juillet 1947.