

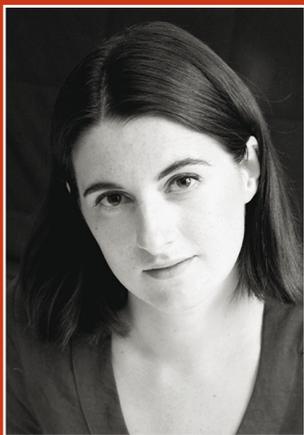
Aurélie Manzano

DANS LE BOUILLONNEMENT DE LA CRÉATION

Le monde mis en scène par Curzio Malaparte



II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4



Agrégée d'italien, Aurélie Manzano enseigne dans le secondaire. Elle a dispensé des cours à l'université Paris-Sorbonne sur la culture artistique et littéraire italienne, ainsi que sur la politique italienne contemporaine. Cet ouvrage est issu de sa thèse de doctorat.

JALONS

Dans le bouillonnement de la création

JALONS

COLLECTION D'ÉTUDES ITALIENNES

DIRIGÉE PAR FRANÇOIS LIVI

François Livi (dir.)

Préface de Christian Bec

De Marco Polo à Savinio

Écrivains italiens en langue française

François Livi & Carlo Ossola (dir.)

De Florence à Venise

Études en l'honneur de Christian Bec

Sergio Capello

Les Années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980)

Sous le signe de Raymond Queneau

Aurélie Gendrat-Claudet

Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman

Le cas de l'Italie romantique

Paul-André Claudet

Le Poète sans visage

Sur les traces du symboliste A.J. Sinadinò (1876-1956)

Tatiana Cescutti

Les Origines mythiques du Futurisme

Marinetti, poète symboliste français (1902-1908)

Carlo Santoli

Le Théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'Art décoratif de Léon Bakst

La mise en scène du Martyre de saint Sébastien,

de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria

Estelle Zunino

Jacopone da Todi (1230[?]-1306)

Conquêtes littéraires et quête spirituelle

Iris Chionne

Le musicien en vers. La poésie de Giorgio Caproni (1912-1990)

Aurélie Manzano

Dans le bouillonnement de la création

Le monde mis en scène par Curzio Malaparte
(1898-1957)



Cet ouvrage est publié avec le concours
de l'université Paris-Sorbonne.

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2018

ISBN PAPIER : 979-1-0231-0540-7

PDF COMPLET : 979-10-231-0998-6

Introduction – 979-10-231-0988-7

I Chapitre 1 – 979-10-231-0989-4

I Chapitre 2 – 979-10-231-0990-0

I Chapitre 3 – 979-10-231-0991-7

II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4

II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1

II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8

III Chapitre 7 – 979-10-231-0995-5

III Chapitre 8 – 979-10-231-0996-2

III Chapitre 9 – 979-10-231-0997-9

Conclusion – 979-10-231-0998-6

Réalisation : Emmanuel Marc Dubois/3D2S (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

*À ma mère, dont le souvenir lumineux
continue de me guider à chaque instant*

NOTES SUR LES TEXTES

Pour les titres et citations, nous avons utilisé les traductions françaises des œuvres malapartiennes. Lorsqu'il n'y en avait pas, nous avons nous-même traduit les titres des œuvres et les textes originaux.

Nous avons laissé le titre en italien (accompagné, si besoin, d'une traduction) uniquement pour les articles de journaux.

1. Œuvres de Malaparte rédigées entièrement ou partiellement en français

« Nocturne », *Cronache d'attualità*, juin-octobre 1922.

Le Bonhomme Lénine, trad. des passages en italien Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les écrits », 1932.

Les Deux Visages de l'Italie. Coppi et Bartali [1947, *Sport Digest*], suivi de Jacques Augendre, « La cohabitation impossible », postface de Jean-Bernard Pouy, Paris, Bernard Pascuito, 2007.

Deux chapeaux de paille d'Italie, Paris, Denoël, 1948.

Du côté de chez Proust [1948] et *Das Kapital* [1949], dans *Das Kapital et Du côté de chez Proust*, Paris, Denoël, 1951.

Journal d'un étranger à Paris, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume].

2. Œuvres de Malaparte traduites en français

Viva Caporetto! [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

L'Italie contre l'Europe [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.

Italie barbare [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014.

L'Œuf rouge [1930], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1949 ou *Le Sourire de Lénine* [1930], trad. Rémi Perrin, Paris, Perrin & Perrin, 1996.

Technique du coup d'État [1931], trad. Juliette Bertrand, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992.

- Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella [1959], Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- La Tête en fuite* [1936], trad. Georges Piroué [1961], Paris, Denoël, 1976.
- Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella [1959], Paris, Flammarion, 1992.
- Voyage en Éthiopie et autres écrits africains* [1939], trad. Laura Brignon, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2013.
- Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947.
- Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot (bilingue augmentée d'un fragment inédit), trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000.
- La Volga naît en Europe* [1943], préface écrite en français par l'auteur, trad. Juliette Bertrand [1948], Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand [1946], Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006.
- Monsieur Caméléon* [1946], préface écrite en français par l'auteur, trad. Line Allary [1948], illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011.
- La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981.
- Le Christ interdit* [1951], version doublée en français.
- Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957.
- Les femmes aussi ont perdu la guerre* [1954], préface et trad. Daniel Halévy, Genève/Paris, La palatine, 1958.
- En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959.
- Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960.
- Ces chers Italiens* [1961, publication posthume], trad. Mathilde Pomès, Paris, Stock, 1962.
- Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank [1985], Paris, Denoël, 2005.
- Muss* suivi de *Le Grand Imbécile* [1999, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2012.
- Le Compagnon de voyage* [2007, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2009.

3. Œuvres disponibles uniquement en italien

- Le Nozze degli eunuchi* [1922], *I Custodi del disordine* [1931], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961.
- Avventure di un capitano di sventura* [1927], *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964.
- L'Arcitaliano* [1928], *Il Battibecco : Inni, Satire, Epigrammi* [1949], dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.
- Prospettive (1939-1943), IIa serie, édition anastatique*, éd. Giuseppe Pardini, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.
- Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.
- Battibecco 1953-1957*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1967.
- L'inglese in paradiso*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1960 [publication posthume].
- L'Albero vivo e altre prose*, vol. IV, *Dai giornali*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1969.
- Lotta con l'angelo*, introduction de Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997 [publication posthume].

DEUXIÈME PARTIE

LES TRACES DES CONFLITS

CHAPITRE IV

« DANS LE CERCLE DE LA GUERRE »

La guerre, une histoire de vie et de mort

L'engagement dans la première guerre mondiale

Pour bien se figurer l'idée que le jeune Malaparte se faisait de la guerre en 1914, alors qu'il partait s'engager comme volontaire en France, il convient de se référer à sa formation au sein du lycée Cicognini mais également au climat politique et culturel de l'époque. L'écrivain affirme lui-même avoir rallié les rangs des interventionnistes « car c'est ce que voulaient mon éducation scolaire, mon jeune âge et l'orientation spirituelle de ma génération¹ ».

Kurt Suckert et son frère, Alessandro, s'installent en 1913 chez l'avocat Guido Perini, ancien républicain qui dirige le parti radical et la franc-maçonnerie à Prato. Chez lui, Malaparte fréquente les milieux radicaux et républicains, dont le proviseur du lycée Cicognini, Paolo Giorgi, qui décide de le confier aux soins de l'écrivain Bino Binazzi², socialiste mazzinien. Dans ce climat progressiste, Suckert adhère aux idéaux républicains et, en 1913, il fonde à Prato la section des jeunes du parti républicain dont il devient le secrétaire. Hérités de cet engagement politique, les mythes mazziniens et garibaldiens exerceront

¹ Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 74.

² Écrivain, poète et journaliste (il collabore notamment à *Lacerba*), Bino Binazzi est une figure des milieux d'avant-garde florentins et un ami de jeunesse de Soffici, qui s'occupera de la publication posthume de ses œuvres complètes. Binazzi est également connu pour son travail éditorial : Vallecchi lui confie la deuxième édition des *Chants Orphiques* de Dino Campana, qui paraît en 1928. En 1914, il milite pour l'entrée en guerre de l'Italie, en composant des poésies interventionnistes : « Dans ce gris-vert qui nous rend tous semblables / j'enfilerai mes membres lettrés / en souriant des arcades dévastées / par ces rafales de mitrailleuse. » (Bino Binazzi, « Alle porte della guerra », dans *Poesie*, éd. Ardengo Soffici, Firenze, Vallecchi, 1934, p. 172-173).

une attraction déterminante sur le jeune homme d'à peine quinze ans qui sera parmi les premiers à rejoindre en France la Légion Garibaldienne placée sous les ordres de Peppino Garibaldi.

Malaparte est largement influencé par ses mentors républicains, fervents partisans de l'entrée en guerre de l'Italie – tout comme Erwin Suckert, son propre père – et ne reste pas non plus indifférent aux autres courants interventionnistes illustrés notamment par le syndicalisme révolutionnaire et les nationalistes. Il est surtout séduit par l'idée que la guerre peut provoquer une régénération nationale, mythe répandu dans la petite et moyenne bourgeoisie et lieu d'accord de tous les courants interventionnistes. Il est en effet difficile de comprendre son enthousiasme en faveur de la guerre si l'on ne prend pas en compte le climat qui règne dans une Italie giolittienne perçue par une partie de la jeunesse italienne comme immobiliste, arriérée et dépassée. Le sentiment de stagnation et l'élan vers l'action qui animent les forces vives italiennes transparaissent nettement dans les milieux littéraires de l'époque³.

Marinetti fait l'éloge de la guerre comme facteur de renouveau dès février 1909, dans le neuvième point de son manifeste du Futurisme publié dans *Le Figaro* : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme⁴ ». Aux premiers signes du conflit, les Futuristes déploient une intense activité interventionniste. Le manifeste 1915. *En cette année futuriste* réaffirme leur conviction que la guerre est nécessaire pour garantir la jeunesse d'une civilisation :

³ Nous ne donnerons ici que quelques exemples de ces voix d'intellectuels qui se sont élevées pour la guerre durant la première décennie du XX^e siècle. Pour un tableau plus complet de ce courant belliciste, on consultera l'ouvrage de Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 1970, qui établit un portrait précis de cette génération d'écrivains et d'artistes engagés dans la vie politique de la nation. Selon des modalités très variées, D'Annunzio, Marinetti, Prezolini, Papini, Soffici, Boine – pour ne citer que quelques noms – héritent des théories de Sorel, de Nietzsche et, à l'échelle italienne, de Vilfredo Pareto, pour prôner, à l'aube de la première guerre mondiale, la revalorisation de la violence guerrière.

⁴ Premier manifeste du Futurisme publié dans le *Figaro* le 20 février 1909 et reproduit dans Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, Giovanni Lista (éd.), Paris, Éditions Séguiet, 1996, p. 17-18. Par ailleurs, le théâtre marinettien (*Le Roi Bombance*, *Poupées électriques*) et, surtout, les fameuses « soirées futuristes », par leur charge provocatrice, témoignent dès cette époque d'un élan polémologique qui trouvera un « contenu » avec la première guerre mondiale.

La Guerre ne peut mourir car c'est une loi de la vie. Vie = agression. Paix universelle = décrépitude et agonie des races. Guerre = vérification sanglante et nécessaire de la force d'un peuple. [...] Seule la Guerre sait moderniser, accélérer, aiguïser l'intelligence humaine, soulager et aérer les nerfs, nous libérer des fardeaux quotidiens, donner mille saveurs à la vie et de l'esprit aux imbéciles⁵.

Malaparte n'était pas insensible à l'idéologie guerrière futuriste mais il est indéniable que l'influence des milieux proches de *La Voce* et de *Lacerba* fut davantage déterminante sur sa formation culturelle. L'écrivain rapporte comment, dès 1913, il se trouva au contact du futurisme florentin grâce au truchement de Bino Binazzi qui, le dimanche, amenait l'adolescent au café « Paszkowski » et aux « Giubbe rosse » où il pouvait côtoyer Papini, Soffici ou Prezzolini. Là, il écoutait attentivement les débats littéraires mais également les prises de position de ces intellectuels qui, le 15 août 1914, se prononcent pour la guerre, au nom de la défense de l'identité culturelle italienne, dans une « Déclaration » commune publiée sur *Lacerba*⁶ :

Si la guerre actuelle n'était que politique et économique, sans rester indifférents, nous nous en serions occupés plutôt de loin. Mais comme c'est une guerre non seulement de fusils et de navires mais aussi de culture et de civilisation, nous tenons à prendre tout de suite position et à suivre les événements de toute notre âme. Il s'agit de sauvegarder et de défendre tout ce qu'il y a au monde de plus italien, même si tout n'est pas issu de notre terre⁷.

Malaparte rejoint les écrivains de *Lacerba* – Papini, Soffici ou Jahier – sur leur vision de la guerre comme affrontement entre deux civilisations : d'une part, l'aridité allemande et, d'autre part, le « génie » latin.

Les futuristes milanais et florentins sont suivis dans leur engagement en faveur de la guerre par une grande partie des milieux littéraires italiens avec, en chef de file, Gabriele D'Annunzio, dont la campagne interventionniste culmine le 5 mai 1915, lors du discours de Quarto :

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, « 1915. In quest'anno futurista », dans *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1968, p. 334-335.

⁶ Au sujet de la spécificité de l'interventionnisme de *Lacerba* et des futuristes florentins, qui considèrent la guerre comme nécessaire mais sans partager l'enthousiasme de Marinetti, on pourra consulter l'introduction de Giorgio Luti (éd.), « Qui non si canta al modo delle rane », dans *Lacerba 1913-1915*, édition anastatique, Firenze, Vallecchi, 2000. On pourra également lire Maria Pia De Paulis-Dalembert, « *Lacerba (1913-1915)*: la Grande Guerre ou le mythe de la nation italienne », dans *Giovanni Papini : culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 57-77.

⁷ S.n., « Dichiarazione », *Lacerba*, n° 16, 15 août 1914, *op. cit.*, p. 241.

Heureux les jeunes gens affamés et assoiffés de gloire, car ils seront rassasiés.

Heureux les miséricordieux, car ils devront essuyer un sang resplendissant, panser une douleur radieuse.

Heureux les cœurs purs, heureux ceux qui rentrent victorieux, car ils verront le visage rajeuni de Rome, le front à nouveau couronné de Dante et la beauté triomphale de l'Italie⁸.

Ces intellectuels italiens n'ont de cesse d'exalter la violence et la guerre en tant que force vitale à opposer à la passivité des tenants de la neutralité, représentants d'une Italie parlementaire moribonde. Toute une génération se reconnaît dans leur volonté d'agir sur le monde, de participer à l'histoire, de préparer l'avènement d'une nation moderne. Pour ces jeunes gens pleins de vitalité et avides d'aventures, voire de gloire, le conflit apparaît comme une solution aux maux sociaux et individuels. Dans leur imaginaire, la guerre n'est pas encore synonyme de mort. Au contraire, elle leur apparaît davantage liée à un élan vital, à une énergie collective retrouvée, elle représente l'espoir du changement, du mouvement. Ils cherchent à travers elle la sensation d'existence pleine qui naît de la proximité effrayante – mais encore lointaine – de la mort⁹. Dans son tout premier livre, Malaparte se fait l'écho de cette conception vitaliste de la guerre :

Quand une civilisation déchoit parce qu'elle a perdu le sens de la vie, il suffit que la présence de la mort incendie tout d'un coup les consciences endormies, pour que tout réacquière sa primitive valeur et que la nécessité de la vie apparaisse dans son infinie grandeur¹⁰.

En outre, l'écrivain cite Giovanni Acuto – de son vrai nom John Hawkwood, « condottiere » anglais au service de la République de Florence – en exergue des *Aventures d'un capitaine de mésaventure* : « On fait la guerre pour vivre et non pas pour mourir ». Sa fidélité à cette affirmation, reprise dans *Technique du coup d'État*¹¹, et *Leitmotiv* de *La Peau*, donne la mesure de sa conviction intime. L'engagement du jeune Suckert relève donc davantage d'une prise de

⁸ Gabriele D'Annunzio, « Orazione pronunciata da G. D'Annunzio il 5 maggio a Quarto », dans *I Discorsi della Guerra*, Milano, Casa editrice collezioni Esperia, s.d., p. 12.

⁹ Cette vision de la guerre n'est toutefois pas exclusive à l'Italie, ni à la première guerre mondiale. Elle fait régulièrement surface à la veille de tout conflit et on la retrouve notamment en France, sous la plume d'un Drieu La Rochelle : « [...] à quoi ça sert de sauver sa peau ? A quoi sert de vivre, si on ne se sert pas de sa vie pour la choquer contre la mort, comme un briquet ? Guerre – ou révolution, c'est-à-dire guerre encore – il n'y a pas à sortir de là. Si la mort n'est pas au cœur de la vie comme un dur noyau – la vie, quel fruit mou et bientôt blet ? » (Drieu La Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1934, p. 79).

¹⁰ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 42.

¹¹ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 127.

position générationnelle que de l'initiative d'un individu isolé, mais on ne saurait mettre en doute la sincérité de l'adolescent qui a le courage d'aller jusqu'au bout de ses idées en s'engageant, dès 1914, dans la Légion Garibaldienne¹².

De la première à la seconde guerre mondiale

Arrivé en France en automne 1914, après avoir traversé à pied la frontière à Ventimille, Malaparte est cantonné à Avignon avec la Légion Garibaldienne composée surtout d'ouvriers, de socialistes, de républicains et de syndicalistes révolutionnaires. La jeune recrue est fière de porter l'uniforme de la Légion étrangère, qu'il décrira dans son *Journal d'un étranger à Paris* : « J'avais le pantalon garance, la grande ceinture bleu ciel de la Légion étrangère, la tunique courte, bleue à boutons d'or, le petit képi rouge¹³ ».

Son régiment est engagé dans les Argonnes durant l'hiver 1914-1915. Le Livret de service déclare qu'enrôlé « pour la durée de guerre » dans le « 4^e Régiment Étranger de marche », Malaparte a participé à la campagne du 18 février 1915 en tant que soldat de deuxième classe, mais sans combattre¹⁴. Quoiqu'il en soit, cette première expérience de guerre est brève car il est libéré dès le 18 mars, date à laquelle la Légion Garibaldienne est dissoute du fait de l'entrée en guerre de plus en plus certaine de l'Italie.

Il rentre alors à Prato et déploie une intense activité en faveur de l'intervention italienne : affichage de tracts, manifestations, accrochages avec les socialistes... Dès la déclaration de guerre, il s'enrôle avec une vingtaine de compagnons de Prato – appartenant comme lui à la section des jeunes du parti républicain – dans le 51^e régiment d'infanterie de la Brigade des Alpes (appartenant à la 18^e division du IX^e Corps d'armée) où les Garibaldiens s'étaient donné rendez-vous et qui est envoyée entre Cortina d'Ampezzo et le massif de la Marmolada.

Les correspondances qu'il publie dans la rubrique consacrée aux volontaires de Prato, « Scrivono i volontari pratesi », de *La Patria* relatent la vie

¹² On ne saurait d'autre part sous-estimer le rôle joué dans cet engagement par un élément que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer précédemment : l'attraction qu'exerçait la ville de Paris sur un jeune homme qui s'en était forgé une image idéalisée à travers la médiation d'écrivains tels que Soffici ou Papini.

¹³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 14.

¹⁴ Enzo Rosario Laforgia mentionne une note adressée au ministère de l'Intérieur italien qui prouve que, lorsque le jeune homme rejoint la Légion Garibaldienne, celle-ci est déjà démobilisée (voir Enzo Rosario Laforgia, *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011, p. 10).

quotidienne des Chasseurs alpins et les confrontations avec l'ennemi tout en traduisant l'enthousiasme de leur auteur et de ses camarades. Le 25 juillet 1915, Malaparte écrit :

Vous voulez savoir quelque chose sur nous, les volontaires, et en particulier sur nous autres, volontaires de Prato ? C'est très simple. On est bien, on rit, on chante et... on tremble de fièvre. Fièvre de joie, d'espoir, d'attente et d'impatience¹⁵.

Le 15 août, il renchérit pour décrire la beauté des affrontements :

Et un assaut à la baïonnette est une chose merveilleuse. On ne peut la décrire. Seul l'objectif d'une caméra pourrait saisir toutes ses phases particulières, tous ses épisodes ; la plume non. Mais, une fois terminé l'amusement de l'attaque, la vie de tranchée recommence, plus ennuyeuse que jamais. Heureusement que la gaieté ne nous fait pas défaut¹⁶.

Paolo Giacomel, qui a consacré un ouvrage très documenté, *Tu col canone, Io col fucile*, au parcours des frères Suckert (Kurt et Alessandro) durant la première guerre mondiale, affirme que le véritable baptême du feu de Malaparte eut lieu seulement le 21 octobre 1915, avec le début d'une semaine de combats intenses pour la conquête du Col de Lana¹⁷. Cela expliquerait qu'avant cette date ses allusions à la guerre ne s'éloignent guère de la rhétorique officielle et d'une vision esthétisante du conflit comme événement festif dans la lignée de D'Annunzio ou de Marinetti. D'ailleurs, en dehors de sa participation à la sanglante bataille du Col de Lana, le quotidien de Malaparte est surtout constitué de patrouilles, d'escarmouches avec l'ennemi et des inconvénients de la vie de tranchée. Une autre offensive d'envergure, menée du 21 au 23 septembre 1917 sur les pentes du massif de la Marmolada, lui permet néanmoins de faire la preuve de son courage et lui vaut une promotion d'officier.

En avril 1918, Malaparte est envoyé sur le front français où il participe à la deuxième bataille de la Marne (bataille de Bligny) à la tête de la 94^e section lance-flamme qui combat dans les zones les plus exposées et subit de lourdes pertes. Lui-même se fait remarquer pour sa bravoure et reçoit des médailles italienne et française – la médaille de bronze de la valeur militaire et la croix de guerre avec palmes – mais respire du « gaz moutarde ». Il souffrira toute sa vie de graves problèmes respiratoires, jusqu'au cancer du poumon qui causera son décès en 1957.

¹⁵ Cette correspondance pour l'hebdomadaire *La Patria* de Prato, du 25 juillet 1915, est reproduite dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ Voir Paolo Giacomel, *Tu col canone, Io col fucile. Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*, Udine, Gaspari editore, 2003, p. 39.

Désormais, Malaparte peut revendiquer une véritable expérience de guerre, longue et douloureuse. Son regard sur le conflit a évolué, passant d'un élan quelque peu ingénu à une prise de conscience humaine et sociale. L'enthousiasme de son enrôlement, à seize ans, dans la Légion Garibaldienne puis, à dix-sept ans, dans les rangs des Chasseurs alpins apparaît un peu affaibli. Son bilan, au lendemain de la guerre, semble en effet mitigé, l'accroissement vital tant espéré n'ayant qu'en partie tenu ses promesses :

Bien que la guerre, durant ces cinq années de chair et de sang, ait mêlé un peu d'infini à notre existence en nous donnant l'héroïsme qui est le sens de la vie face à la mort, elle nous a appauvris, pour longtemps encore, en nous privant du sens de la vie face à la vie¹⁸.

L'exemple de Malaparte est représentatif du choc de toute une génération qui découvre, derrière le masque de la rhétorique, le vrai visage mortifère de la guerre. Son livre sur la retraite de Caporetto – à laquelle Malaparte, relevant de la 4^e armée cantonnée dans la région du Cadore, n'a pas participé – laisse percer une certaine amertume, à la limite de la sédition. Dans *Viva Caporetto!*, l'auteur jette un regard désillusionné sur le mythe guerrier dannunzien¹⁹ et sur le caractère funèbre de la guerre : « Mais la nation n'avait pas compris que la guerre qui était en train de se dérouler était une terrible agonie, sans un souffle d'enthousiasme, sans un moment de beauté héroïque²⁰ ».

Il convient de préciser que si Malaparte s'oppose à la façon absurde dont un État-major qu'il juge incompetent mène les combats, il n'en devient pas pour autant un opposant de principe à la guerre et garde sa foi dans la capacité de régénération de cette dernière²¹. Tous les phénomènes de destruction sont, pour lui, les conditions nécessaires d'une renaissance. Cet optimisme fondamental fait qu'il peut ensuite considérer que la victoire italienne sur le Piave est due aux fantassins et passe nécessairement par la déroute de Caporetto. La révolte des exploités conduit en fin de compte à un nouveau début historique de la vie de la nation : « Caporetto a été la première manifestation d'une nouvelle orientation de l'humanité. Toutes les renaissances sont italiennes²² ».

¹⁸ Curzio Malaparte, « Il Manifesto dell'Oceanismo », *Oceanica*, n° 1, 1^{er} janvier 1921, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹ « Partout on hurlait le mot de D'Annunzio, "*Bienheureux ceux qui partent!*", tandis que les soldats serraient les dents. » (Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, *op. cit.*, p. 50).

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ « Je restais lié à l'événement "guerre" qui avait été l'expérience la plus valable, rigoureuse et importante de ma jeunesse et celle pour laquelle j'avais souffert avec le plus de sincérité. » (Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 305).

²² Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, *op. cit.*, p. 32. L'idée de renaissance revient plus loin dans le livre : « Quelle merveilleuse renaissance du sentiment d'humanité a permis la guerre ! » (*Ibid.*, p. 99).

Du reste, Malaparte ne retire pas seulement une expérience négative de sa participation à la première guerre mondiale. Il a aussi découvert l'intense camaraderie qui règne entre soldats. Ses articles pour le journal de tranchée *Sempre Avanti*... mettent l'accent sur la noblesse du « fantassin », ce qui constitue un véritable lieu commun de la littérature sur la Grande Guerre, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir²³.

La conception malapartienne de la guerre apparaît donc tiraillée entre le souvenir de l'enfer des combats, l'éloge des valeurs découvertes au contact du « prolétariat des tranchées » et la fidélité à sa propre rhétorique belliciste. Cette vision contrastée débouche sur des formulations oxymoriques comme « le mal magnifique et héroïque de la guerre²⁴ » ou encore « la boue infernale et glorieuse des fossés karstiques²⁵ ». Il semble toutefois évident que le premier conflit mondial l'a porté à repenser la guerre non plus seulement comme une entité abstraite, apte à renouveler la civilisation italienne, mais en termes de gâchis de vies et d'énergie.

La première guerre mondiale ne passe pas sans laisser de traces sur les convictions bellicistes de Malaparte. De retour à Rome, en hiver 1920, après avoir tenté la carrière de diplomate en France et en Pologne, il ne se montre pas indifférent aux œuvres des pacifistes français. Dans sa revue *Oceanica*, il se définit avec complaisance comme le « Barbusse italien²⁶ » et fait directement référence au groupe « Clarté » auquel appartenaient entre autres Romain Rolland et Georges Duhamel²⁷, fervents dénonciateurs des horreurs de la guerre. Ces allusions, qui seront sans véritables

²³ La découverte de la camaraderie des tranchées est un dénominateur commun des œuvres des écrivains – opposés ou non à la guerre – qui ont participé à la première guerre mondiale, de part et d'autre du front. Engagé volontaire chez les Chasseurs alpins, comme Malaparte, Piero Jahier rédige, avec *Con me e con gli alpini*, un véritable chant d'amour aux soldats, à leur courage, leur droiture morale et leur résignation face aux souffrances d'une guerre qu'ils ont du mal à comprendre. Du côté allemand, on pourra citer l'œuvre de Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, qui, dans des tonalités différentes de l'écriture malapartienne, adresse un vibrant hommage à ses compagnons de tranchée : « Nous ne fûmes pas brisés ; au contraire, nous nous adaptâmes. Nos vingt ans, qui nous rendaient si difficile mainte autre chose, nous servirent pour cela. Mais le plus important ce fut qu'un ferme sentiment de solidarité pratique s'éveilla en nous, lequel, au front, donna naissance ensuite à ce que la guerre produisit de meilleur : la camaraderie. » (Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau* [1928], trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 1968, p. 29).

²⁴ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », préface à l'édition de 1923, dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 187.

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁶ Dans un encart publicitaire du quatrième et dernier numéro qui présente au public l'auteur de *Viva Caporetto!*

²⁷ On pourrait également citer la figure de Pierre Jean Jouve – tout d'abord engagé volontaire avant de rejoindre le groupe « Clarté » – dont Malaparte traduira pour *Prospective* « Le combat

conséquences sur la suite de son œuvre, témoignent cependant d'une période de doute intense qui éclaire les futures prises de position de l'écrivain.

En effet, Malaparte semble dès lors réticent à l'idée de se trouver à nouveau sous les drapeaux. En juin 1940, envoyé sur le front comme officier de complément, capitaine du 5^e régiment de la brigade des Alpes – dans lequel il combattait déjà durant la première guerre mondiale –, il obtient rapidement d'être éloigné des combats pour rejoindre le service des correspondants de guerre. L'écrivain met cette période à profit pour rédiger *Le soleil est aveugle*, dans lequel on retrouve le portrait d'une humanité des tranchées solidaire et digne dans sa simplicité. On perçoit également la désapprobation de l'auteur à l'égard d'une guerre menée contre le pays pour lequel il a combattu. La « déclaration obligatoire » (1947) qui ouvre le livre révèle son amertume et son écœurement face à l'absurdité du sacrifice :

Eux seuls, ces morts, ces pauvres morts de France et d'Italie, donnent à ce « roman » son ton de désillusion, son accent désespéré, sa voix triste et lointaine. Eux seulement donnent à cette guerre stupide le sens tragique de son inutilité. Qu'aurait-elle été, cette guerre stupide, si ces morts avaient été utiles à quelque chose²⁸ ?

La fin des combats

Désormais, la référence aux morts supplante le plus souvent les allusions à la guerre comme principe vital. D'ailleurs, Malaparte ne combattra plus. Devenu correspondant de guerre, il parcourt durant toute la seconde guerre mondiale les zones de combat européennes en tenue d'officier mais la plume à la main. Ce changement de statut conditionne une évolution de la géographie de la guerre dans son écriture, de la tranchée étroite et étouffante de *Viva Caporetto!* et *Le soleil est aveugle* aux espaces démesurés des fronts de l'est. L'auteur n'est désormais plus circonscrit au périmètre affecté à son régiment mais libre de se mouvoir constamment : cette mobilité retrouvée détermine une nouvelle façon d'écrire la guerre, perçue non plus de l'intérieur mais d'un point de vue davantage externe et englobant. Le narrateur arpente, insatiable, les théâtres d'une guerre qui lui offre de multiples visages et dont il cherche à saisir la dynamique²⁹.

de Tancrède et Clorinde » inspiré du Tasse (voir Pierre Jean Jouve, « Le combat de Tancrède et Clorinde », trad. Curzio Malaparte, *Prospettive*, n° 16/17, 15 avril-mai 1941, p. 10-14).

²⁸ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire » [1947], dans *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 35.

²⁹ Dans *Kaputt*, notamment, le lecteur suit tous les déplacements du narrateur sur la route de Nemirovskoïe (voir Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez,

En parallèle, sa vision du conflit se fait plus sombre. Il constate une dissolution des valeurs positives de la guerre, de la fraternité et de la solidarité entre soldats, qu'il décrivait dans *Viva Caporetto!*, du fait des évolutions techniques qui différencient les deux guerres mondiales. Malaparte déplore cette dérive vers une guerre des machines qui ôte toute dimension humaine aux combats et fait de cette constatation – que l'on retrouvera dans *Kaputt* – un noyau thématique de *La Volga naît en Europe* :

La morale des infanteries d'autrefois, celle des armées traditionnelles, était fondée presque exclusivement sur des *valeurs humaines*, sur la solidarité qui lie *l'homme à l'homme*, sur l'esprit de corps qui est une forme de solidarité *entre les hommes* d'une même unité. La morale des armées modernes, la « morale ouvrière », est fondée presque uniquement sur des valeurs mécaniques, dans lesquelles les valeurs humaines ont peu de place, sur la solidarité qui lie *l'homme à la machine*, sur l'esprit d'*équipe*, de travail aux pièces, sur la technique³⁰.

Dorénavant, le discours de Malaparte sur la guerre sera plus critique. Déjà, dans *Kaputt*, il semble que l'auteur n'a de cesse de révéler, pour mieux les condamner, les horreurs de la seconde guerre mondiale. Néanmoins, c'est surtout à partir des années cinquante que Malaparte se laisse aller à des accents de pur pacifisme. N'affirme-t-il pas lui-même, dans la préface de l'édition allemande du roman (1951), que « *Kaputt* est une cruelle condamnation de la guerre » ? Dans *La Peau*, il avoue sa désillusion par rapport à ses modèles de jeunesse : « La guerre ou la révolution, c'est pareil. C'est toujours la même fabrique de pauvres héros comme toi, comme vous³¹ ». En 1951, dans une nouvelle introduction qu'il rédige à l'occasion de la réédition de *La Volga naît en Europe*, on peut lire :

Il n'y a pas de guerres justes et injustes. Toutes les guerres sont ignobles et sales. Même les guerres menées pour se défendre ne sont pas légitimes, quand il n'y a rien à défendre. Le sol de la patrie ! Le sol est fait de terre, il est partout pareil³².

Il est vrai que l'écrivain cherche par ces déclarations, qui répondent pleinement à « l'air du temps », à faire oublier son engagement passé aux côtés des fascistes. Cette intention le pousse notamment à proposer une relecture (largement contestable) de ses œuvres antérieures à la lumière de sa nouvelle opposition à la guerre :

trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 54-76).

³⁰ Curzio Malaparte, « Pourquoi la Volga est un fleuve européen et pourquoi la Seine, la Tamise, le Tibre (et le Potomac aussi) sont ses affluents », préface rédigée directement en français par l'auteur, dans *La Volga naît en Europe* [1943], trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 23.

³¹ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 177.

³² Cette introduction, qui n'a finalement pas été publiée, est reproduite dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 645.

Ce n'est pas la première fois que j'exprime mon horreur de la guerre. J'ai été un bon soldat durant la guerre de 1918, j'ai toujours fait mon devoir, je n'ai jamais trahi mon pays, mais le fait d'avoir combattu et supporté la prison, en plus de la guerre, me donne le droit de déclarer que je ne veux plus entendre parler de la guerre, que je ne veux plus être sali par la guerre. Dans mes livres *Kaputt* et *La Peau* j'ai exprimé mon horreur envers la guerre hitlérienne. Dans mon premier livre (1921 : *La Révolte des saints maudits*) j'ai exprimé mon horreur envers la guerre de 1918. En publiant ce livre, j'entends exprimer mon horreur envers la guerre de demain³³.

Toutefois, le revirement de l'auteur est loin d'être entièrement feint et son écriture adopte parfois des accents indéniablement sincères. En septembre 1953, Malaparte assiste à Baden Baden à la projection d'un film sur les horreurs de la seconde guerre mondiale où alternent des images du point de vue russe et du point de vue allemand. Fortement impressionné, il écrit pour le journal *Tempo* :

Je voudrais que le monde entier voie ce film. Pas seulement le peuple allemand mais tous les peuples d'Europe et du monde. Et tout de suite, pas dans un an ou deux. Aujourd'hui, tout de suite. [...] Je pense aux fleuves que j'ai vus troublés par le sang et je voudrais que tous les fleuves de la Terre coulent tranquilles et clairs, pour toujours³⁴.

Quelque peu frustré par le demi-succès de son film *Le Christ interdit*, en 1951, l'écrivain se lance dans la rédaction de multiples scénarii. Parmi ces ébauches publiées par Edda Ronchi Suckert, on peut citer *Feuchtes feuer (Feu humide)*³⁵ ou *La Poupée de papier*³⁶, véritables panégyriques pour la paix.

³³ *Ibid.*, p. 646.

³⁴ L'article, daté du 2 septembre 1953, appartient à la série « Exploration dans l'Allemagne d'aujourd'hui » que l'on peut consulter dans Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 323.

³⁵ Le scénario, probablement rédigé entre 1950 et 1951, revient dans la correspondance de Malaparte sous le titre *Camas calientes* en 1952 et 1953. *Feuchtes feuer* se déroule en Allemagne, tandis que *Camas calientes* a pour cadre la frontière entre le Chili et la Bolivie mais les thèmes restent inchangés : l'opposition non-violente d'un mineur à la direction de la mine et l'incompréhension dont il est l'objet auprès de ses camarades partisans de la force (voir Curzio Malaparte, « Feuchtes feuer », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, *op. cit.*, p. 433 et Curzio Malaparte, « Camas calientes », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, p. 91, 384, 387 et 408).

³⁶ Le scénario de *La Poupée de papier* a été probablement rédigé entre 1953 et 1956. Il est évoqué à plusieurs reprises dans la correspondance entre Malaparte et Borelli en 1956. L'idée initiale repose sur un échange de deux prisonniers entre l'Amérique et la Chine, afin que chacun puisse passer quelque temps dans son pays d'origine, auprès de sa fille mourante. Le scénario oppose l'accueil reçu par les deux hommes (le Chinois reste un anonyme tandis que l'Américain est présenté comme un héros) et les fait se rencontrer lors de leur retour en prison, après la mort de leurs filles. Les deux hommes se trouvent d'accord sur leur opposition

Cependant, pour s'orienter parmi les multiples avis émis par Malaparte sur la guerre, il convient de distinguer sa vision générique du conflit armé – comme événement qui introduit une nécessaire destruction, laissant le champ libre à un renouveau – de son expérience concrète des champs de bataille.

Marino Biondi identifie deux phases de l'écriture malapartienne correspondant aux deux guerres mondiales : le premier conflit est, certes, traumatisant mais il continue à incarner une force vitale tandis que la seconde guerre mondiale, synonyme d'anéantissement, ne propose aucun lendemain³⁷. Ajoutons néanmoins que Malaparte ne renie jamais totalement son enthousiasme de jeunesse mais, à sa fascination première, sont venus se mêler le dégoût et l'horreur nés de la réalité des champs de bataille. Dans son *Journal d'un étranger à Paris*, rédigé entre 1947 et 1949, il affirme encore, en écho à ce que Papini écrivait en 1914³⁸ :

Que l'on m'en blâme, mais je suis un homme, et j'aime la guerre. Je n'ai pas l'hypocrisie de dire : je n'aime pas la guerre. Je l'aime, comme tout homme bien né, sain, courageux, fort, aime la guerre, comme tout homme qui n'est pas content des hommes, ni de leurs méfaits³⁹.

Comment comprendre et accepter une telle affirmation au lendemain des horreurs de la seconde guerre mondiale ? Malaparte ne semble éprouver de répulsion qu'à l'égard de la nouvelle forme des combats, tandis qu'il continue à penser que le principe même de la guerre ne doit pas être remis en cause. La guerre reste bien pour lui un événement qui symbolise à la fois la mort et la vie qui reprend. Ses manifestations de pacifisme ne sont pas fondées sur une condamnation morale des affrontements militaires mais sur le dégoût de la mort violente et arbitraire. C'est pourquoi, au terme de son parcours dans les conflits du ^{xx}e siècle, Malaparte a beau désapprouver publiquement la guerre, celle-ci, conçue comme destruction salutaire, est devenue une de ses clefs de lecture du monde.

à la guerre : l'Américain se montre très pessimiste tandis que le Chinois, dont le discours semble plus optimiste, choisit en fin de compte de se suicider (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 12, 1956-1957, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 353, 550 et 573).

³⁷ Voir Marino Biondi, « Malaparte e le guerre del Novecento », dans Renato Barilli et Vittoria Baroncelli (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000, p. 273-275.

³⁸ « Aimons la guerre et savourons-la en gourmets aussi longtemps qu'elle dure. La guerre est effroyable et c'est justement parce qu'elle est effroyable, abominable, terrible et destructrice que nous devons l'aimer de tout notre cœur d'hommes. » (Giovani Papini, « Amiamo la guerra ! », *Lacerba*, n° 20, 1^{er} octobre 1914, éd. cit., p. 275).

³⁹ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 119-120.

*La guerre, forma mentis**La guerre, un rite initiatique*

La guerre représente pour Malaparte une étape essentielle de la formation de sa personnalité et de sa conception du monde. L'entrée en matière de *Viva Caporetto!* est particulièrement symptomatique de sa tendance à considérer le premier conflit mondial comme une expérience d'initiation. L'*incipit* de l'ouvrage, « Tout le monde ne pourra pas lire ce livre », annonce l'existence d'une communauté d'« élus » admis comme lecteurs. La suite du texte nous renseigne sur cette part d'humanité différente, éclairée par la confrontation directe avec la guerre :

Il faut avoir *descendu* tous les degrés de l'humanité pour mordre la *racine* même de la vie, avoir « mangé la terre et l'avoir trouvée délicieusement douce », comme les premiers hommes des légendes indiennes, il faut avoir souffert, avoir espéré, avoir maudit, il faut avoir été homme, simplement humain, pour pouvoir lire ce livre sans préjugés et y goûter la saveur de la vie.

Ce n'est pas un livre de guerre. C'est le livre d'un homme qui, dès le premier jour est *entré*, comme volontaire, dans le *cercle de la guerre*, la tête basse, le juron aux lèvres (non contre Dieu), et qui en est *sorti* au dernier jour, la tête basse, en bénissant Dieu, comme un franciscain ; un homme qui est sorti de la tranchée assoiffé d'amour et de paix, mais empoisonné jusque dans ses *racines* par la haine et le désespoir⁴⁰.

La guerre s'apparente ici à une catabase⁴¹ qui permet d'accéder à une connaissance déniée au commun des mortels. L'idée du passage dans un « enfer » sur Terre, « le cercle de la guerre », est relayée par les indications sur l'itinéraire de l'individu : descendre, entrer, sortir. Les épreuves qu'il doit traverser (manger de la terre, souffrir, espérer, maudire...) constituent les indispensables jalons de tout rite initiatique. Plus qu'un livre sur la guerre, *Viva Caporetto!* se veut donc un témoignage sur le parcours de l'homme à travers la guerre. Dans la suite du texte, la répétition obsessionnelle du terme « homme » révèle que Malaparte voit dans cette expérience de guerre la véritable naissance à la condition d'homme. La constante référence aux « racines » est d'ailleurs là pour rappeler combien la

⁴⁰ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 29.

⁴¹ Le terme est d'ailleurs directement employé par Malaparte dans la préface de 1923 (Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. cit., p. 192).

guerre est selon lui au fondement de la vie et de l'être. En filigrane, se dessine un enfantement⁴² par la boue de la tranchée qui évoque à la fois le fossé fangeux du premier manifeste futuriste⁴³ et le rôle dévolu à la terre, refuge et prison du fantassin, dans toute la littérature de la première guerre mondiale⁴⁴. L'homme qui a rencontré la guerre s'ouvre à une seconde vie, qui implique une redéfinition du langage et de la pensée :

L'homme qui pénètre pour la première fois dans le cercle de la guerre, doit recommencer à connaître le monde, depuis le début : il découvre, d'un seul coup, du jour au lendemain, que les mots n'adhèrent pas aux choses, et que la vie de la nature est différente de celle que les mots désignent et que l'habitude quotidienne lui a fait croire. Il commence à penser, pour la première fois⁴⁵.

La guerre détermine en fait la vraie naissance de l'homme en tant qu'être pensant. Ce cheminement individuel s'inscrit au sein d'une initiation collective dans la mesure où la guerre est décrite, dans *Viva Caporetto!*, comme l'occasion pour le peuple de mûrir et d'entrer dans l'histoire. Le narrateur guette sur les visages de ceux qui l'entourent les indices de leur « transformation spirituelle⁴⁶ » et de leur éducation à la vie de la nation :

⁴² L'écrivain emploie lui-même l'expression « accouchement laborieux » (Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 40).

⁴³ Dans le premier manifeste du Futurisme, Marinetti relate la course folle de son automobile qui finit dans un fossé et signe ainsi l'acte de naissance des futuristes : « Oh ! maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante ! ». (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, éd. cit., p. 16).

⁴⁴ On pense notamment aux saisissantes pages que lui a consacrées Remarque : « Pour personne, la terre n'a autant d'importance que pour le soldat. Lorsqu'il se presse contre elle longuement, avec violence, lorsqu'il enfonce profondément en elle son visage et ses membres, dans les affres mortelles du feu, elle est alors son unique ami, son frère, sa mère. Sa peur et ses cris gémissent dans son silence et dans son asile : elle les accueille et de nouveau elle le laisse partir pour dix autres secondes de course et de vie, puis elle le ressaisit, – et parfois pour toujours. Terre ! Terre ! Terre ! Terre, avec tes replis de terrain, tes trous, et tes profondeurs où l'on peut s'aplatir et s'accroupir, ô terre dans les convulsions de l'horreur, le déferlement de la destruction et les hurlements de mort des explosions, c'est toi qui nous as donné le puissant contre-courant de la vie sauvée. L'ébranlement éperdu de notre existence en lambeaux a trouvé un reflux vital qui est passé de toi dans nos mains, de sorte que, ayant échappé à la mort, nous avons fouillé tes entrailles et, dans le bonheur muet et angoissé d'avoir survécu à cette minute, nous t'avons mordue à pleines lèvres... » (Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, op. cit., p. 54).

⁴⁵ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

Je ne pouvais me résoudre à penser ni à croire que ce peuple de paysans et d'artisans sortirait, un jour, du cercle de feu et de sang, avec la même mentalité que le 24 mai, que la tempête passerait sur la tête baissée des soldats sans en secouer l'âme, sans tirer de cette foule d'hommes bons et ingénus, l'amour de la vie et le désir du soleil. Car je croyais fermement que les hommes, un jour, *comprendraient la guerre*⁴⁷.

Cependant, le lecteur retiendra également de ces pages torturées l'autoportrait d'un individu profondément transformé par la guerre et qui voit dans cette dernière le rite d'accession à sa vie d'homme. Le nom de l'auteur n'apparaît pas dans les pages de *Viva Caporetto!* mais c'est bien l'écho du parcours initiatique de Malaparte dans la première guerre mondiale que cette écriture amère et passionnée nous donne à voir.

La guerre, un paysage intérieur

Malaparte possède une culture de la guerre. Au lendemain du second conflit mondial, l'écrivain revient sur les différences qui l'opposaient à son ami Piero Gobetti dans l'entre-deux-guerres. La valeur donnée à l'événement « guerre » apparaît comme un critère déterminant :

Nous n'étions pas d'accord sur un point : la guerre. Il sous-estimait l'importance morale de la guerre pour les jeunes générations qui y avaient pris part tandis que moi je la surévaluais peut-être. [...] La guerre, pour moi, était déjà une tradition personnelle, ma première, fondamentale, expérience de vie. Je ne pouvais donc être objectif, ni libre, face à la guerre⁴⁸.

Si Malaparte ne parvient pas à renier tout à fait la guerre, c'est qu'elle constitue le terreau sur lequel s'est formée sa personnalité complexe et tourmentée. En effet, elle fait partie de son histoire mais également de ce qu'il est au présent. Plus qu'un souvenir, un épisode vécu et raconté, elle est devenue un véritable paysage intérieur. Lors de la seconde guerre mondiale, son visage apparaît d'ailleurs familier à l'écrivain :

Ici, la guerre s'est accrochée au terrain ; elle est revenue aux procédés et aux aspects de la guerre de position, de l'autre guerre. Il me semble que je me retrouve vingt-cinq ans en arrière, que j'ai rajeuni de vingt-cinq ans. Même le « tapoum » insistant des sentinelles soviétiques [...] me semble un bruit familier, une voix amie. Et ces morts étendus entre les réseaux, ces cadavres glacés [...] combien de fois les ai-je vus ? Je les connais depuis combien d'années ?

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56. Malaparte se distingue ainsi de la plupart des écrivains italiens qui, à l'image de Soffici ou de Jahier, ont surtout fait l'éloge de la résignation des fantassins durant la première guerre mondiale.

⁴⁸ Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, *op. cit.*, p. 306.

Rien n'a changé au cours de ces vingt-cinq ans ; c'est le même décor, ce sont les mêmes sons, les mêmes odeurs, les mêmes gestes⁴⁹.

Au souvenir de la guerre se superpose la conscience d'un soi retrouvé, d'une identité qui se révèle à travers des signes extérieurs. Ce décor, ces sons, ces odeurs, ces gestes ne ramènent pas seulement Malaparte à son passé, mais à des événements gravés si profondément dans son être qu'ils déterminent son identité présente. La guerre est évoquée ici avec la même intensité, la même émotion, le même sentiment de reconnaissance intime qui accompagne généralement ces souvenirs d'enfance auxquels nous rattachons notre personnalité d'adulte. L'impression de familiarité finit par apparaître rassurante pour une conscience qui, confrontée sans doute trop tôt à ces spectacles de guerre, retrouve en quelque sorte sa « normalité » et peut comprendre à nouveau ce monde qui ne demande plus à être connu mais seulement reconnu.

Dans *Il y a quelque chose de pourri*, le narrateur est confronté à sa mère mourante à laquelle il tente d'expliquer l'impact de la guerre sur sa vie :

[...] pour un homme qui a fait la guerre, il n'y a ni patrie ni drapeau, ni gloire ni victoire, ni paix qui puissent lui faire oublier la guerre. Pour cet homme, la vie entière n'est qu'un souvenir obscur, profond, inconscient de la guerre et de ses horreurs et de ses amitiés merveilleuses, de ses merveilleux moments, enchantés de bonheur.

*

— Je ne savais pas qu'une guerre n'a jamais de fin pour ceux qui se sont battus.

— Oui, elle ne se termine jamais. Elle continue, avec ses erreurs. Elle devient un état d'esprit, un état de conscience. Une fois que tu as tué, au cours de la guerre, tu n'as plus un instant de repos, ni de trêve. Tu es poursuivi par l'idée de tuer quelqu'un⁵⁰.

Ces paroles reflètent la conscience d'un individu éduqué au monde et à soi par et dans la guerre. La guerre n'exige plus de jugement pour Malaparte, elle fait partie de lui. Ou plutôt, il a beau considérer objectivement qu'elle est négative, elle relève désormais de son identité. Cette situation se retrouve d'ailleurs chez un grand nombre de ses confrères écrivains. Du côté allemand, Ernst Jünger⁵¹

⁴⁹ Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe*, op. cit., p. 202. Encore une fois, l'affinité avec Remarque est frappante : « Il a raison, nous ne faisons plus partie de la jeunesse. Nous ne voulons plus prendre d'assaut l'univers. Nous sommes des fuyards. Nous avons dix-huit ans et nous commençons à aimer le monde et l'existence ; voilà qu'il nous a fallu faire feu là-dessus. Le premier obus qui est tombé nous a frappés au cœur. Nous n'avons plus aucun goût pour l'effort, l'activité et le progrès. Nous n'y croyons plus ; nous ne croyons qu'à la guerre. » (Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, op. cit., p. 81).

⁵⁰ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 113, 115.

⁵¹ Lu et admiré par Malaparte qui le cite dans son *Journal d'un étranger à Paris* : « Lisez le livre d'un Allemand, Ernst Jünger : *Entre routes et jardins*. C'est le récit de la campagne de

cherchera lui aussi à reconnaître le signe indélébile laissé par la première guerre mondiale au plus profond de son être :

[...] le combat, père de toutes choses, est aussi le nôtre ; c'est lui qui nous a martelés, ciselés et trempés pour faire de nous ce que nous sommes. Et toujours, si longtemps que la roue de la vie danse en nous sa ronde puissante, cette guerre sera l'essieu autour duquel elle vrombit. Elle nous a formés au combat, et tant que nous serons, nous resterons des combattants. Certes, elle n'est plus, ses champs de carnage sont délaissés et maudits comme la chambre de torture et la colline au gibet, mais son esprit est entré en nous, les serfs de sa corvée, et jamais plus ne les tiendra quittes de son service⁵².

Pour les soldats de toutes les nationalités, la guerre devient une « expérience intérieure » : l'homme du xx^e siècle porte dans sa conscience les traces durables des conflits auxquels il a dû participer. Malaparte, quant à lui, n'est pas seulement marqué dans son esprit mais également dans son corps puisque ses poumons ont été affectés par le « gaz moutarde ».

La guerre, un mode de vie

L'écrivain hérite donc d'une vision polémologique de la vie. Autrement dit, l'expérience de la guerre détermine sa relation au monde extérieur et la façon dont il se définit par rapport à ce dernier. Ainsi Malaparte recherche-t-il systématiquement l'affrontement, comme le prouvent les seize duels qu'il a combattus et remportés jusqu'à son rendez-vous manqué avec le critique du *Figaro*, Francis Ambrière, en 1949⁵³. D'autre part, l'auteur l'a affirmé à de nombreuses reprises, c'est sa découverte précoce des champs de bataille qui explique en partie son adhésion au fascisme dont il perçoit, en tout premier chef, le caractère révolutionnaire et antagonique à l'égard de la société installée.

Malaparte se définit surtout par la polémique qui est présentée comme un trait éminemment toscan dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* et dans

France en 1940. Il y a là des pages qui font honneur au courage, à l'esprit de sacrifice, au sens de l'honneur du soldat français. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 95).

⁵² Ernst Jünger, *La Guerre comme expérience intérieure* [1922], trad. François Poncet, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 32.

⁵³ On pourra retenir ses duels contre Rossoni, Conti et Nenni en 1925. Quant à son dix-septième et dernier duel contre le critique de la revue *Opéra*, Francis Ambrière, il n'eut finalement pas lieu. Malaparte aurait confié à Orfeo Tamburi s'être abstenu par superstition (voir Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour*, suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi, trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 1979, p. 51-53) mais l'annulation de la rencontre fut, en réalité, dictée par des raisons pratiques, comme le révèle le témoignage récent d'un des témoins de Malaparte, Onofrio Solari Bozzi (voir Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 572-577).

Ces sacrés Toscans. La provocation, l'esprit contestataire, le goût du conflit sont systématiquement valorisés dans son œuvre. Lui-même aime à s'imaginer en prophète, seul contre tous, prêchant le vrai dans l'hostilité générale :

Et si nous concevons tant de fierté de notre fonction d'adversaire et d'ennemi à l'égard de cet esprit d'indifférence de tant de nos contemporains, cela tient à ce que la guerre nous a donné la révélation de la douleur, de sa nécessité, de son historicité et que nous nous sentons au milieu de tous ceux qui encomrent l'Italie, seuls dignes de souffrir et seuls conscients de notre dignité solitaire⁵⁴.

Cet autoportrait en opposant-né présente d'étroites affinités avec celui de Papini dans *Un homme fini* :

Quel que soit le gouvernement du monde, je serai toujours dans l'opposition. L'expression naturelle de mon esprit est la protestation ; la posture spontanée de mon corps est l'assaut à la baïonnette ; ma figure favorite est l'invective et l'insulte. Tout chant d'amour se mue sur mes lèvres en refrain de révolte ; toutes mes plus cordiales effusions sont subitement tronquées par un éclat de rire, un ricanement, un haussement d'épaule furibond. Ah, si chacune de mes paroles était une balle de carabine sifflant librement dans l'air ; chacune de mes phrases un jet de feu ; chaque chapitre une barricade bien défendue ; chacun de mes livres un bloc de rocher, assez énorme et lourd pour écraser et broyer les crânes poilus de tout un peuple⁵⁵ !

Leur trempe de polémistes rapproche les deux auteurs, sans cesse révoltés contre la réalité qui les entoure. D'autre part, Malaparte se reconnaît volontiers dans la devise belliqueuse d'Henri IV : « Pardonne-moi mon esprit querelleur. "Se battre et s'ébattre" est la devise d'Henri IV⁵⁶ ». Selon l'écrivain, pour exister il faut s'opposer. Le vrai succès ne consiste pas à recevoir des éloges mais à faire du bruit et à créer des débats autour de sa personnalité. Cette déformation de sa perception du monde le pousse à prodiguer d'étranges conseils aux jeunes artistes. Dans une lettre à Nantas Salvalaggio, datée du 8 janvier 1954, il assène :

Désormais, toi aussi tu auras compris qu'à Paris, quand on vaut quelque chose, on fait scandale. Tu peux valoir un milliard, si tu ne fais pas scandale, c'est-à-dire si tu n'es pas accueilli par un scandale, tu ne vauds pas un radis. C'est clair ? Je ne serai content de toi que quand je lirai qu'on va t'interviewer à la Morgue, touche du bois pour conjurer le mauvais sort⁵⁷.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 97.

⁵⁵ Giovanni Papini, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pelloso, Paris, L'Âge d'Homme, 2009, p. 251-252.

⁵⁶ Lettre de Curzio Malaparte à Clotilde Marghieri du 8 janvier (1928 ?), consultée au Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.

⁵⁷ Lettre de Curzio Malaparte à Nantas Salvalaggio envoyée de Forte dei Marmi le 8 janvier 1954, dans Edda Ronchi Suckert, *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, *op. cit.*, p. 563.

Malaparte est le premier à suivre ces étonnantes directives. Tout au long de son parcours, il tente de se faire une place dans la vie publique italienne en créant des polémiques qui lui assurent une certaine visibilité (mais lui valent aussi de nombreuses hostilités). Par exemple, dans son *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte relate sa première rencontre avec Mussolini. Authentique ou – plus probablement – imaginée, l'anecdote reste symptomatique de son attitude d'enfant terrible face au régime. Convoqué par le chef de la révolution fasciste en 1923, le tout jeune écrivain se voit reprocher d'avoir critiqué les cravates du *Duce* en public. Lorsqu'il comprend sa disgrâce, Malaparte ne trouve pas d'autre solution, pour regagner les faveurs de Mussolini, que de renchérir avec une nouvelle remarque désobligeante sur sa cravate⁵⁸. Plutôt que de disparaître dans les oubliettes de l'histoire, de perdre toute possibilité de devenir quelqu'un, il choisit de tenter le tout pour le tout, non par la flatterie mais en accentuant la critique. C'est bien le signe d'une mentalité qui cultive l'art de la pensée à contre courant.

En 1946, Malaparte écrit à sa maîtresse, Anne H., une Française qu'il a connue à Capri :

Puis, un beau jour, ils se laisseront, ils applaudiront, ils s'extasieront, et Massullo, vieillard à la barbe blanche et tout couvert de lauriers américains, anglais, français, etc., deviendra le poète National. Mais j'espère qu'il sera toujours le plus discuté, le plus critiqué, le plus cancané des écrivains italiens. Cela voudra dire qu'il est un homme vivant, un écrivain vivant, et non démodé ou ennuyé⁵⁹.

Il est intéressant de constater que, pour l'écrivain, le conflit est encore une fois synonyme de vie. Ce qui le pousse continuellement à la controverse, c'est sa hantise de l'oubli et du silence. L'écrivain n'abandonnera jamais ce maniement de la polémique, qui lui permet de rester présent aux yeux du public, comme en témoigne la rubrique au ton corrosif qu'il tient sur *Tempo* de 1953 à sa mort et qu'il intitule fort pertinemment « Battibecco » (« Prises de bec »).

Il est également vrai que Malaparte est, de toute façon, incapable d'appréhender le monde et les hommes autrement que du point de vue de l'affrontement. Souvent, il cherche à rendre une situation explicite en décelant des forces en tension et peut même, dans cette optique, créer artificiellement un conflit. C'est le cas notamment lors du débat entre « Strapaese » et « Stracittà » : le fait de résumer la situation littéraire en termes de lutte entre deux camps éclaire pour lui les données en présence.

⁵⁸ Voir Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 110-111.

⁵⁹ Lettre de Curzio Malaparte à Anne du 16 avril 1946, citée dans Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 207. Dans les lettres qu'il échange avec Anne H., Malaparte se rebaptise Massullo, du nom du cap où il a fait construire sa maison à Capri.

C'est peut-être une des raisons pour lesquelles il provoque sans cesse des situations de tension, jusque dans ses relations d'amitié : il suffit de penser à l'affection tumultueuse qui le lie à Piero Gobetti ou aux étranges relations d'amitié, non dénuées de malignité, qu'il entretient avec des personnalités aussi différentes que Orfeo Tamburi et Alberto Moravia⁶⁰. Dans *L'Architalien*, on peut lire une poésie à « son ami » Pietro Nenni, dans laquelle il regrette le temps de leur jeunesse et de leurs duels. En effet, ses heurts, même physiques, avec Nenni ou avec Togliatti ne l'empêchent jamais de considérer ses adversaires comme de véritables « amis », du moment qu'ils restent loyaux.

Ce besoin de conflictualité ne touche pas seulement la vie publique ou les relations sociales de Malaparte, il envahit également son intériorité. Même les situations intimes n'échappent pas à l'expression de la violence et à la rhétorique de l'affrontement : nous l'avons vu, lorsqu'il est contraint de faire un choix, Malaparte transcrit son dilemme personnel sous la forme d'un duel à l'épée entre deux parties de son être qu'il rebaptise pour l'occasion « Suckert » et « Malaparte ».

De la sphère privée aux théâtres internationaux, toute l'œuvre malapartienne repose sur une traduction du monde en termes de luttes et d'antagonismes. Qu'il soit facteur de progrès, instrument de lecture du monde ou encore condition d'insertion de l'individu dans la communauté, le conflit apparaît dans l'écriture comme un élément essentiel pour l'humanité. Cependant, on ne trouve pas chez Malaparte la célébration de la guerre comme fête ou la jouissance esthétique du combat qui caractérisent la polémologie de Marinetti⁶¹. Au contraire, sa tendance à la conflictualité doit davantage être considérée comme la trace d'un traumatisme que comme un véritable amour de la guerre pour la guerre.

⁶⁰ Malaparte se montre plutôt généreux avec le peintre Orfeo Tamburi, en lui donnant régulièrement du travail, notamment lorsque celui-ci se trouve en difficulté à Paris. Dans son livre de souvenirs, *Malaparte à contre-jour* [1979], publié bien après la mort de l'écrivain, Tamburi fait pourtant apparaître la figure de Malaparte sous un jour plutôt ingrat. En revanche, l'amitié avec Alberto Moravia est dès le départ marquée par la rivalité entre les deux écrivains : si Malaparte lui ouvre les portes de "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe, La Stampa*, ou, plus tard, *Prospective*, il se montre souvent descendant avec Moravia (qu'il se plaît à surnommer en privé « Moravioetto », le « petit Moravia »). Dans l'après-guerre, leurs chemins divergent et leurs relations se refroidissent nettement : dans *La Belle Romaine* (1947), Moravia représente Malaparte sous les traits peu flatteurs de Jacques et, près de quarante ans plus tard, il confirme son manque d'estime pour ce confrère qui appartient, selon lui, à la tradition « des hommes qui n'ont pas servi la Littérature, mais qui se sont servis d'Elle pour élever un piédestal à leur propre Moi, pour créer un culte de leur propre personnalité. » (Michele Bonuomo, *Malaparte. Una proposta*, avec une interview à Alberto Moravia, Capri, De Luca editore, 1982).

⁶¹ À de très rares exceptions près, signalées précédemment.

*La plume au fusil**Comment écrire la guerre ?*

Écrire la guerre s'impose très tôt comme une évidence, voire une nécessité, pour le jeune engagé volontaire qui s'improvise dès 1915 « correspondant de guerre » pour *La Patria*. Six ans plus tard, c'est également avec un livre sur la Grande Guerre, *Viva Caporetto!*, que Malaparte fait ses débuts d'écrivain. Non seulement le conflit armé est présent dès les balbutiements de son écriture mais il s'affirme comme source d'inspiration durable tant pour le journaliste – jamais aussi bon que sur les fronts de guerre – que pour l'écrivain qui, avec *Le soleil est aveugle*, *Kaputt*, *La Peau* et *Il y a quelque chose de pourri*, compose un remarquable cycle romanesque sur la seconde guerre mondiale. C'est que la guerre constitue pour Malaparte l'argument par excellence, au point que lorsque, dans une lettre de 1950 adressée à Prezzolini, il prédit un nouveau conflit européen, il ne peut s'empêcher d'ajouter : « Quelle belle littérature les Dieux nous préparent⁶² ! ».

Écrivain de guerre, Malaparte l'est de multiples façons, au gré des affrontements et des humeurs de sa plume. Tantôt chroniqueur des combats, tantôt auteur d'hymnes à l'intention des soldats, ailleurs stratège militaire, romancier ou poète, il décline l'événement « guerre » selon toutes les modalités littéraires car non seulement les deux guerres mondiales sont bien distinctes mais chaque conflit lui offre plusieurs visages et exige de lui différents angles d'approche⁶³.

C'est pourquoi Malaparte ne peut se contenter d'« écrire la guerre » mais doit réinventer continuellement un langage pour dire la pluralité de « ses » guerres. Ce sera tout d'abord le style pamphlétaire de *Viva Caporetto!* La guerre est présentée dans l'œuvre comme un fait social, sous les traits d'une révolution qui ne dit pas son nom. L'auteur prend la défense des fantassins vilipendés par la nation et adopte un ton à la fois politique et agressif, parfois influencé par l'esthétique futuriste. L'utilisation de l'onomatopée guerrière – « tac tac tac », « pan ! » – constitue un emprunt révélateur, notamment lorsqu'elle sert de conclusion tonitruante à un chapitre⁶⁴. Toutefois, ces quelques « traces » futuristes ne remettent nullement en question l'originalité du jeune écrivain dont tout le

⁶² Lettre de Curzio Malaparte à Giuseppe Prezzolini du 30 mai 1950, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, *op. cit.*, p. 241-243.

⁶³ L'écrivain n'hésite pas à multiplier les points de vue pour saisir tous les aspects de la seconde guerre mondiale : dans *Kaputt*, le narrateur se trouve aux côtés des forces de l'Axe ; dans *La Peau*, il suit au contraire les alliés dans leur reconquête du territoire italien.

⁶⁴ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 58-88.

livre est parcouru par un souffle épique, une poésie de la révolte qui révèlent sa fibre la plus intime. En effet, si dans les passages analytiques l'écriture se fait sentencieuse et emphatique, Malaparte trouve en revanche les mots justes pour décrire le déchaînement sauvage du peuple des tranchées. Dans ses pages les plus inspirées, la fascination de l'auteur pour la puissance destructrice de la foule engendre même une véritable esthétique du chaos :

Après avoir mis les villes à sac, vidé les caves, dévalisé les maisons des riches marchands dans tous les villages et les bourgs de la Vénétie envahie par les insurgés – le déferlement des *grévistas* se répandait dans toute la plaine, vers les grands fleuves talonnant la foule des pleurnichards et des détrônés.

« Vive la paix ! »

Un vent de tempête dévastait les bois et faisait sonner les cloches, soufflait sur les incendies dans le cœur des nuits sans lune, rendait la pluie plus cinglante sur le visage des hommes devenus fous, remplissait la lumière et l'obscurité du long cri lugubre du Dieu libérateur de la plèbe et la piétaille : nécessité⁶⁵.

La situation apparaît bien différente en ce qui concerne son premier « roman » sur la seconde guerre mondiale, *Le soleil est aveugle*. Désormais, la rhétorique bien huilée de la révolte laisse place à un style vague, imprécis, poétique. Des onomatopées dans la veine futuriste de *Viva Caporetto!*, on passe à des onomatopées aux accents plus surréels, à l'image de la mitrailleuse-poule qui picore les hommes en répétant « *kiok kiok kiok*⁶⁶ ». Il est vrai qu'entre temps Malaparte s'est tourné, avec la publication de *Sodome et Gomorrhe*, *Sang* et *Une femme comme moi*, vers de nouvelles techniques narratives. Il s'inscrit dans cette continuité stylistique mais ni ces incursions dans le domaine de la prose d'art, ni le temps écoulé ne suffisent à expliquer l'écart de langue entre les deux œuvres. Dans *Le soleil est aveugle*, la difficulté de dire est partout : récit incertain, nuit envahissante, allusions continues au mystère de la vie, de la guerre, de la mort. Les personnages eux-mêmes s'apparentent à des fantômes qui s'effacent, disparaissent ou errent dans une atmosphère onirique à l'image du Capitaine lancé sur les traces de l'insaisissable Calusia :

Tout à coup le brouillard se déchire : sur le névé blanc, lisse, brillant, le capitaine voit fuir un homme à tête de chien, le voit courir en aboyant parmi les immenses arbres bleus et blancs des obus, vas-y, Pioppo, file, Pioppo, le voit disparaître dans un tourbillon de vent et de neige. Le capitaine crie, se démène, s'arrache à la morsure de cette main dure et froide, s'éloigne en courant à travers le névé, et de temps en temps il s'arrête, crie « Calusiaaaa ! » jusqu'à ce qu'apparaisse devant lui, à quelques pas, le banc du col de la Seigne⁶⁷.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

⁶⁶ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 323.

Malaparte cherche-t-il dorénavant ses mots pour décrire la guerre ? *Le soleil est aveugle* est surtout le « roman » qui le met face à ses contradictions : il ne peut se dire contre la guerre mais désapprouve profondément cette agression contre l'ancien allié français. Son malaise se traduit par le choix d'un registre flou – unique façon de dépasser la rhétorique officielle – sublimé par le raffinement de l'expression et la poésie des images. Cette langue surréelle, aux accents désenchantés, au lyrisme diffus, est également le résultat d'un processus d'introspection qui porte Malaparte à s'interroger sur le sort des victimes innocentes des combats (Calusia, le chien Pioppo). L'indicible de cette guerre, c'est donc à la fois ce que l'auteur n'a pas le droit de dire – son opposition au « coup de poignard dans le dos » – et ce qu'il ne réussit pas encore à exprimer nettement, son horreur grandissante face à l'inutilité du sacrifice. Rien d'étonnant à ce que le livre s'achève sur l'image d'un banc vide dans le silence glacé des montagnes :

(Un objet ironique, dans ce paysage triste et solennel. Une bête aux aguets. Un sphinx peint en vert, à pattes de chien. Un piège, une embûche tendue à sa fatigue. Un spectre en forme de banc⁶⁸).

Confronté à la barbarie nazie, Malaparte sera contraint dans *Kaputt* à trouver une alternative à ce silence inhumain. En réponse à l'outrance des atrocités, il choisira lui aussi l'hyperbole. Ce seront par exemple les images effroyables des deux mille juifs asphyxiés dans le train de Podul Iloaiei. Ou encore l'évocation insoutenable du panier d'yeux d'Ante Pavelic, que le narrateur, trop naïf, confond avec des huîtres. Néanmoins, la violence des descriptions ne suffit pas à conjurer la difficulté, voire l'impossibilité de rendre la tragédie de la guerre. C'est pourquoi dans *Kaputt*, Malaparte renonce à « dire la guerre » sans détours et met en place une stratégie de médiation. Ainsi, les victimes réelles du conflit, les juifs notamment, seront surtout évoquées par le biais d'animaux : un cheval crucifié, un sanglier et une oie servis à la table des nazis, un chat auquel on arrache les yeux, un rat ou un saumon sacrifiés d'un coup de pistolet... L'écrivain cherche paradoxalement à révéler l'ampleur des atrocités commises sur des hommes en leur substituant des animaux. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce procédé mais nous pouvons d'ores et déjà souligner que l'innocence de ces martyrs incongrus, totalement étrangers aux cruautés humaines, est indéniable. Leur massacre apparaît d'autant plus comme un acte de sadisme gratuit.

Le processus de transposition va encore plus loin. La guerre elle-même est supplantée dans *Kaputt* par d'autres calamités : le froid glacial des pays nordiques, la chaleur malsaine des contrées du sud. Les nouveaux symptômes du conflit

⁶⁸ *Ibid.*, p. 361.

seront les corps momifiés par la morsure cruelle du gel en Finlande ou l'odeur de putréfaction qui monte des décombres brûlants de Naples :

L'hiver, ce terrible hiver de 1942, avait été le grand fléau, la *great plague* du peuple finlandais, la peste blanche qui avait rempli les lazarets et les cimetières de toute la Finlande ; il gisait désormais, cadavre immense et nu, en travers des lacs et des bois.

*

Des convois de chariots descendaient par la rue Chiaia et la place des Martyrs pour porter à la mer les décombres encombrant les rues qu'avaient à suivre les colonnes de soldats allemands. Ils allaient les vider sur les récifs de la rue Caracciolo, dans l'espace réduit où se dresse la colonne de Dogali. Et comme, pêle-mêle au milieu de ces décombres, il y avait des bras, des têtes, des fragments de corps humains en putréfaction, la puanteur était énorme et, quand ces chars passaient, les gens devenaient blêmes⁶⁹.

Dans *La Peau*, c'est la peste, fléau biblique par excellence, qui pose sur le visage de la guerre un autre masque funèbre. Au point que le discours sur la guerre se décentre peu à peu pour se déplacer vers d'autres horizons de sens. Déjà, dans *Kaputt*, l'écrivain prend soin de préciser que la guerre en tant que telle n'occupe pas le premier plan, elle devient synonyme de fatalité :

Parmi les protagonistes de ce livre, la guerre n'en joue pas moins le rôle d'un personnage secondaire. Si les prétextes inévitables n'appartenaient pas à l'ordre de la fatalité, on pourrait dire qu'elle n'a valeur que de prétextes. Dans *Kaputt* la guerre vaut donc comme fatalité. Elle n'y entre pas autrement. Je puis dire qu'elle n'y entre pas comme protagoniste, mais comme spectatrice, dans le sens où un paysage est spectateur. La guerre, c'est le paysage objectif de ce livre⁷⁰.

Progressivement, la guerre devient un prétexte pour dire autre chose. Au terme de ce parcours, dans *Il y a quelque chose de pourri* notamment, l'évocation du conflit s'inscrit dans une analyse plus large de la décadence européenne. Les cadavres putréfiés des victimes sont désormais l'emblème de la décrépitude de toute une civilisation. Ainsi, Malaparte reconnaît dans l'odeur de putréfaction de la jambe amputée d'un partisan norvégien, les effluves d'une Europe qui se décompose : « La jambe amputée était posée sur la table. Elle répandait une puanteur lourde, lente, pénétrante. Je ne pouvais pas supporter cette horrible odeur. C'était [...] l'odeur de l'Europe⁷¹ ».

L'auteur a renoncé à rendre la réalité des conflits et, surtout, à décrire la guerre pour elle-même. Néanmoins, c'est précisément parce qu'elle est impossible

⁶⁹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 80 et 560 [traduction modifiée par nos soins].

⁷⁰ Curzio Malaparte, « Histoire d'un manuscrit », dans *ibid.*, p. 14.

⁷¹ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 187.

à raconter que la guerre se pose désormais en symbole, capable d'incarner un noyau de sens complexe.

Les structures conflictuelles de l'écriture

Si l'écriture de Malaparte cherche continuellement de nouvelles façons de dire la guerre, il faut bien convenir que la guerre finit également par influencer son mode d'expression, par déteindre sur son style qui s'imprègne de son rythme, de ses structures, de sa matière. On pourrait comparer ce processus à une « militarisation » de l'écriture qui devient elle-même une forme de témoignage sur la guerre.

Nous avons eu l'occasion de constater que, dans l'imaginaire de l'écrivain, l'affrontement est considéré comme fécond. Or, cette conviction conditionne en particulier l'élaboration de la phrase malapartienne. En effet, le sens n'apparaît jamais à l'issue d'une démonstration mais grâce à une esthétique du surgissement, de la fulgurance qui naît du choc entre les images. Prenons, par exemple, la description des armes dans *Le soleil est aveugle* : l'auteur ne cesse de souligner le contraste tragique entre l'aspect inoffensif et esthétique des armes et leurs terribles conséquences sur les hommes. Les projectiles sont représentés au moyen d'images pacifiques et poétiques qui jurent avec les descriptions violentes des victimes :

D'autres ont la forme d'objets, de petits objets familiers, peignes, brosses, ciseaux, bouteilles pleines d'un liquide jaune, bobines de fil, d'autres encore la forme d'un fruit, pêches, pommes, abricots, d'autres d'épis de maïs, d'autres de visages humains, d'autres de paysages, le Bisenzio à Santa Lucia, la maison du prêtre de Coiano, le couvent de Galceti, le môle du Purgatoire à Lipari, le château de Sala Dingai dans le Choa. D'autres sont comme des têtes de cheval, la longue crinière dénouée dans le vent à travers la vallée déjà gonflée de brouillard, les yeux obliques, grands et féminins, pleins d'une pitié merveilleuse, et le hennissement, d'abord lointain et faible, se rapproche rapidement, se fait aigu, menaçant, désespéré : maintenant le bombardement ressemble à un escadron de chevaux lancés au galop contre l'ennemi, le hennissement des 155, le long hennissement des obus-chevaux s'éloigne dans l'air sale de grésil⁷².

Le jeu des oppositions entre, d'une part, le caractère familier et rassurant de ces objets, paysages ou animaux et, d'autre part, leur puissance destructrice tient lieu d'argumentation pour mettre en évidence la cruauté absurde de la guerre.

Du reste, l'idée que le conflit est générateur de sens rejaillit sur la structure même de la phrase. À vouloir décortiquer l'écriture malapartienne, l'on s'aperçoit que l'auteur, au lieu de lier logiquement et harmonieusement les composantes de la phrase, crée des situations de tension, provoque des heurts plus ou moins

⁷² Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 193.

violents entre les différents termes. C'est de cette mise en conflit entre les mots que pourra surgir une vérité que la langue peine à saisir. Malaparte privilégie notamment les figures rhétoriques d'opposition qui garantissent la vitalité du sens et de la langue. Elles sont particulièrement bien représentées dans *La Peau*, où l'on trouve à la fois des antithèses (« Je me sentais lâche et héros, *bastard* et *charming*, ami et ennemi, vaincu et vainqueur »), des oxymores (« I like this *bastard*, *dirty*, *wonderful* people ») et de nombreux paradoxes (« Tout le monde sait gagner une guerre, tout le monde n'est pas capable de la perdre », « Nous devons nous montrer dignes des hontes de l'Italie »)⁷³.

Plutôt que de constituer un répertoire nécessairement incomplet de ces différentes figures, nous concentrerons notre étude sur un domaine de l'écriture malapartienne particulièrement significatif : la description des personnages. En effet, Malaparte cultive l'art du portrait oxymorique qui consiste à cueillir l'essence des êtres en mettant en relief leurs contrastes intimes. Cette perspective est d'autant plus intéressante qu'elle nous permet d'affirmer que le processus que nous avons un peu légèrement nommé la « militarisation » de l'écriture se poursuit au-delà des pages strictement liées à la guerre.

Dans *Le soleil est aveugle*, la plupart des descriptions de soldats reposent sur l'évocation d'une discordance physique qui, souvent, symbolise leur complexité interne. Barbieri possède des poignets et des chevilles menus mais des mains « fortes comme des tenailles⁷⁴ ». Cattaneo a des traits grossiers mais « sur le visage le sourire timide d'une délicate bonté⁷⁵ ». Nombreux sont ces compagnons de tranchée dont Malaparte saisit l'humanité en quelques traits bien choisis. Aucun, cependant, n'occupe autant d'espace que l'Alpin Calusia dont l'apparence apparaît contradictoire :

Maintenant Calusia s'est agenouillé sous le ventre de la vache, il lui caresse les mamelles doucement, de ses mains de montagnard *énormes et délicates*, et un sourire de joie, un *sourire ineffable, presque sévère*, illumine son visage *dur et puéril*⁷⁶.

C'est que Calusia incarne à lui seul les valeurs des soldats et le sort injuste de toutes les victimes de la guerre. Il possède à la fois la simplicité un peu fruste du paysan mal dégrossi et la pureté innocente des bêtes. L'auteur ne peut réussir à retranscrire les infinies nuances de son humanité qu'en proposant au lecteur une peinture contrastée qui n'admet aucune simplification.

⁷³ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 305, 18, 12 et 16.

⁷⁴ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

Les portraits malapartiens confirment systématiquement cette conviction que les discordances visibles des êtres sont signifiantes. Ainsi, les caractères de Frank et de sa femme sont tout entier figuré par le combat entre la brutalité de leurs instincts et leur aspiration à la vie de l'esprit :

Le malaise que je ressentais toujours en sa présence [de Frank] venait précisément de l'extrême complexité de sa nature, singulier mélange d'intelligence cruelle, de finesse et de vulgarité, de cynisme brutal et de sensibilité raffinée.

*

Un masque d'insolente sensualité couvrait son visage [de Frau Frank] enflammé et luisant. Et, toutefois, quelque chose de pur, de mélancolique, de distrait, brillait dans son regard⁷⁷.

Tous les livres de Malaparte offrent au lecteur des galeries de personnages dont pas un n'échappe à cette loi de la contradiction intime. Sans vouloir nous étendre outre mesure sur le sujet, nous ne résistons pas à mentionner, dans *Kaputt*, l'excellent portrait du prince Eugène, entre raideur et délicatesse :

[...] ce profil *net, tranchant*, presque *dur*, fait un singulier *contraste* avec la *douceur* de son regard, la *délicate élégance* de sa manière de parler, de sourire, de remuer ses belles mains blanches aux doigts pâles et fins – les mains des Bernadotte⁷⁸.

Impossible non plus de passer outre l'évocation tout en contrastes d'Ante Pavelic, dont l'apparence bourrue de paysan mal dégrossi finit paradoxalement par rappeler le caractère « abstrait » des nazis :

Ses yeux brillaient d'un feu noir et profond dans un visage pâle, légèrement ocre. [...] Ce que ses lèvres charnues donnaient de *sensuel* à son visage était comme annulé par la forme bizarre et la grandeur inusitée des oreilles; lesquelles, à côté de ses lèvres, tout en chair, paraissaient deux choses *abstraites*, deux coquilles *surréalistes* dessinées par Salvador Dali, deux objets *métaphysiques*⁷⁹.

Dans *La Peau*, on retrouve exactement les mêmes procédés. Le sens de l'œuvre s'élabore progressivement à partir de la description des personnages, tous porteurs de contradictions : de Jack, « esprit cultivé, raffiné, et en même temps d'une simplicité et d'une innocence presque puérides⁸⁰ » à la « vierge de Naples », pure et corrompue, dont les « lèvres charnues, agrandies par un violent trait de rouge, donnaient quelque chose de sensuel et d'insolent à la délicate tristesse

⁷⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 201, 111.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 371-372.

⁸⁰ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 25.

d'icône de son visage⁸¹ ». Après les Allemands, c'est au tour des Américains de faire les frais de la verve corrosive de Malaparte. Si le portrait du général Cork reste, somme toute, assez flatteur⁸², Mrs Flat n'est en revanche pas épargnée par l'écrivain qui n'éprouve guère de sympathie pour la générale en chef des Wacs de la cinquième armée :

Plutôt qu'une *femme mâre d'aspect jeune*, on eût dit par son visage *une jeune fille vieillie* par la magie des onguents ou l'art habile des coiffeurs : *une jeune fille déguisée en vieille femme*. [...] Je regardais Mrs Flat, et cela me faisait plaisir de la regarder : peut-être pour cet air *las*, et en même temps *puéril*, de son visage, ou pour l'orgueil plein de mépris de ses yeux, de sa petite bouche aux lèvres fines, de son sourcil légèrement froncé⁸³.

L'énumération pourrait se poursuivre indéfiniment mais cet échantillon de portraits malapartiens s'avère suffisamment explicite. Il n'échappe à personne que, pour l'écrivain, le sens est toujours un jaillissement dans l'opposition, grâce à la coexistence de contraires qui, en s'affrontant, ouvrent de nouvelles perspectives et provoquent des illuminations de la pensée. La vérité malapartienne apparaît donc comme une fulguration, qui tient de la révélation, mais également d'une véritable alchimie des mots mis en contraste.

Grumeaux de sang et de nuit

La guerre s'immisce également dans l'écriture par le biais d'images, de motifs, de métaphores qui prolifèrent dans l'ensemble de l'œuvre même lorsque celle-ci n'aborde pas directement le conflit armé. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur deux thématiques intimement liées à l'expérience des combats et qui envahissent les pages malapartiennes jusqu'à l'obsession : le sang et la nuit.

À l'image de la guerre, le sang est à la fois synonyme de vie et de mort dans l'écriture malapartienne. Le recueil de nouvelles *Sang* (1937) se fait l'écho de la fascination précoce de l'écrivain pour ce liquide éminemment symbolique qui évoque le feu, la force, la vitalité mais qui, lorsqu'il s'épanche des corps, annonce une fin imminente. Le choix d'un tel élément unificateur, qui permet de concilier des récits écrits pour des occasions diverses, pourrait paraître superficiel si ce n'était la façon dont l'écriture s'attarde, comme ensorcelée, sur l'évocation du sang. Dans « Premier sang », le narrateur revient sur sa curiosité enfantine face au mystère de la vie :

⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

⁸² « [...] un nez aquilin, trop grand par rapport à la bouche fine et menue comme celle d'un enfant, formait un contraste avec la douceur juvénile et bleue des yeux. » (*Ibid.*, p. 282).

⁸³ *Ibid.*, p. 310.

C'est mon sang, me disais-je. De la blessure jaillissait un mince filet vermeil, ma main était toute rouge, un flot tiède descendait le long de mon poignet, et je pensais à la force mystérieuse qui coulait dans mes veines, à ce fleuve dense, pourpre, ardent, qui battait à mes poignets. À cette vive ardeur qui semblait peu à peu s'éteindre, et en se grumelant révélait tout à coup un feu plus secret mais plus violent⁸⁴.

L'étonnement joyeux de l'enfant qui découvre le goût de son sang et considère le monde sur le modèle de son propre corps appelle une série d'images bucoliques, chargées d'une symbolique vitale :

Le goût de mon sang est l'un des souvenirs les plus vivants et les plus chers de mon enfance, avec le parfum du genévrier et du thym, le chant des cigales, la vue de la campagne verte et rouge dans la canicule⁸⁵.

Les fruits et les fleurs semblent « gonflés de sang⁸⁶ » et tous les éléments de la nature, plantes et animaux, frémissent de vie au diapason du jeune narrateur. Néanmoins, cette découverte de la vie intérieure des êtres va de pair avec une approche plus violente du sang, également signe de mort. En effet, dans le même récit, le narrateur évoque des faits divers qui ont marqué son enfance – le meurtre d'une jeune fille et d'un tailleur – et une scène cruelle à laquelle il aurait assisté : la mise à mort d'un chien enragé. Ces cadavres ensanglantés exercent sur lui une attraction morbide :

Tout ce sang qui se mêlait à la fange grasse et verdâtre vomie par les égouts de la pâtisserie (une boue puante et chaude, avec quelques filets blancs de farine) m'attirait étrangement. J'aurais voulu, moi aussi, aider à sortir le mort du fossé, pour pouvoir toucher de mes mains ce sang si différent du mien, beaucoup plus foncé et plus épais⁸⁷.

Curiosité malsaine envers la souffrance et la mort ou désir de percer le mystère de la vie, fascination ou horreur, le fait est que la fidélité de l'écrivain au thème du sang ne se démentira jamais et que sa vie durant il continuera à suivre les « traces de sang⁸⁸ » qu'il guette tout au long de son parcours à travers les guerres du XX^e siècle.

À la veille du second conflit mondial, l'écrivain affirme que sa ville idéale doit porter dans ses rues et sur sa conscience la trace indélébile d'une goutte de sang :

⁸⁴ Curzio Malaparte, *Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, 1992, p. 43.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁸ « Le tracce di sangue » est le titre de la préface que Malaparte rédige à l'occasion de la réédition de *Sang* chez Vallecchi, en 1954. (Curzio Malaparte, « Le tracce di sangue », dans *Sanguè* [1937], introduction de Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 33-36).

Mais ce qu'il faudrait surtout, et on ne peut s'en passer, c'est une tache sombre sur le pavé d'une rue quelconque ou, mieux encore, au milieu de la place de la mairie. Une goutte de sang, et personne ne saurait comment elle y serait tombée, qui y serait mort, ni pourquoi. Une goutte rouge, à peine effacée : et ni le soleil ni le vent ne pourraient l'essuyer, et toute l'eau de l'automne ne parviendrait pas à la laver. Ce serait comme une tache sur la conscience de la ville : car il faut absolument un motif de remords et de crainte dans une ville, si l'on veut qu'elle soit parfaite⁸⁹.

Lorsque l'écriture se penche sur la seconde guerre mondiale, cette goutte de sang s'élargit peu à peu jusqu'à teinter le monde entier de rouge. Dans *Le soleil est aveugle*, le capitaine se réfugie à plusieurs reprises dans des hôpitaux de fortune où l'on opère avec les moyens du bord. Le sang gicle des blessures, imprègne les objets, les habits, mais recouvre également le visage et les mains des hommes, à l'image du médecin Collina changé en spectre sanguinolent :

Collina a les mains rouges de sang, sa blouse est ensanglantée, son front taché de sang et de teinture d'iode et il n'a pas fermé l'œil depuis deux jours, toujours penché à nettoyer, couper, faire des pansements, et le *terùn* aussi est fatigué, il a la barbe sale, toute pleine de caillots de sang, comme la barbe des morts⁹⁰.

L'hémorragie s'amplifie dans *Kaputt*. La goutte de sang qui devrait marquer le pavé de toute ville forme désormais dans les rues de Jassy des mares visqueuses, où le narrateur patauge : « Là où le massacre était plus fort, le pied glissait dans le sang. Partout le joyeux et féroce labour du pogrom remplissait les rues et les places de détonations, de pleurs, de hurlements terribles et de rires cruels⁹¹ ». De la même façon, la tache de sang qui teint peu à peu la neige autour de l'original blessé, dans la froide nuit finlandaise, annonce la grande saignée des rennes de Laponie et symbolise les flots de sang versés en Europe. Le dernier chapitre de *Kaputt*, intitulé « Sang », propose avec la cérémonie de liquéfaction du sang de Saint Janvier un motif de contrepoint à ces corps devenus exsangues. Le gargouillis du sang qui, durant cinq ans, s'est écoulé des blessures de l'Europe au son du « Blut, Blut, Blut » allemand, semble pouvoir être racheté par la sacralité que les Napolitains reconnaissent au mot « Sang » :

Criant et pleurant, levant les bras au ciel, la foule courait vers la cathédrale. Elle invoquait le sang avec un merveilleux délire : pleurant le sang perdu, le sang versé en vain, la terre

⁸⁹ Curzio Malaparte, « Une ville comme moi », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 102-103. « Une ville comme moi » avait déjà paru dans le volume *Sang* en 1937, avant que l'auteur ne décide de l'intégrer à *Une femme comme moi* avec quelques légères variantes.

⁹⁰ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 297.

⁹¹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 190-191.

baignée de sang, les loques pétries de sang, le sang précieux de l'homme mêlé à la poussière des routes, les caillots de sang sur les murs des prisons. Dans les yeux fébriles de la foule, sur les fronts pâles, osseux, moites de sueur, dans les mains levées au ciel, et secouées d'un grand tremblement, on voyait une piété, une épouvante sacrées: « *O' sangue! O' sangue!* » Après quatre ans d'une guerre cruelle, féroce, impitoyable, c'était la première fois que j'entendais prononcer ce mot avec une crainte religieuse, un respect sacré⁹².

L'espoir est de courte durée : dans *La Peau*, l'hémorragie reprend de plus belle, à l'image du chapitre « Le procès » où l'on découvre un ruisseau de sang gouttant sur les marches de l'église Santa Maria Novella à Florence et les corps de Giorgio, le neveu du narrateur, et de Campbell, reposant dans des flaques vermeilles.

Toutefois, il apparaît paradoxalement que le sang dont il est continuellement question dans l'œuvre appartient moins aux hommes qu'à l'ensemble de la nature. En effet, parallèlement à la mort des individus, Malaparte décrit la mort lente d'un monde qui se vide peu à peu de sa lymphe vitale. Le grand corps vivant de l'univers possède lui aussi des veines dans lesquelles coule la vie. Cette représentation anthropomorphique de la nature parcourt l'ensemble des œuvres malapartiennes depuis *Le soleil est aveugle* dans lequel on note déjà une allusion aux « veines du glacier » jusqu'à *Il y a quelque chose de pourri*, en passant par *Kaputt* qui nous offre notamment un extraordinaire orage de sang sur Jassy :

Brusquement, l'orage éclate sur les toits de la ville comme une mine. De noirs lambeaux de nuages, d'arbres, de maisons, de routes, d'hommes, de chevaux sautent en l'air, tourbillonnent dans le vent. Un torrent de sang tiède jaillit des nuages éventrés par des éclairs rouges, verts et bleus⁹³.

Dans *La Peau*, le motif prend une ampleur particulière à travers l'agonie du Vésuve dont le sang incandescent s'écoule à gros bouillons vers la ville de Naples et qui teinte de rouge les cieux, la mer et la Terre. Le début du chapitre « La pluie de feu », entièrement consacré à l'éruption, donne le ton : « Le ciel déchiré, à l'orient, par une immense blessure, saignait, et le sang teignait de rouge la mer. [...] Le Vésuve hurlait dans la nuit, crachant du sang et du feu⁹⁴ ». Le monstre bientôt exsangue, que les Napolitains s'efforcent de ranimer par des offrandes et des sacrifices, est une représentation métaphorique à la fois des victimes de la guerre et d'un monde sur le déclin, destiné à une mort certaine. Le sang qui sourd de ses flancs et dévale ses pentes modifie progressivement l'aspect de la nature, en même temps qu'il déteint sur une écriture que l'on pourrait presque qualifier de « vampirique ».

⁹² *Ibid.*, p. 565-566.

⁹³ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁴ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 381-382.

En écho à l'image de ce sang qui recouvre tout, la guerre fait planer sur l'œuvre malapartienne la menace d'une nuit qui s'abattra sur le monde. L'obscurcissement de la lumière du jour semble déjà perceptible dans *Viva Caporetto!* :

Les « enfants du siècle » encombraient les rues ; mais pâles et courbés, déjà vieux avant encore d'avoir atteint l'âge viril, comme si le soleil, le vaillant soleil plein d'activités dont les chimistes avaient analysé la lumière et la substance, avait perdu toutes ses forces⁹⁵.

La disparition du soleil n'est pour le moment évoquée que de façon hypothétique mais, quelques pages plus loin, la menace se fait plus concrète avec la première des évocations nocturnes qui jalonnent tout le livre :

La nuit. L'inexorable mystère de la nature pesait sur les hommes, partis à la guerre sans haine, mais avec la dure résolution des travailleurs qui acceptent leur peine, comme une forme contraire à leur misérable volonté⁹⁶.

La nuit, cet élément familier, garant d'un ordre du monde immémorial, au même titre que les saisons, revêt à présent un visage hostile, étranger. Elle n'est plus un phénomène quotidien mais un mystère insondable qui change en énigmes angoissantes les paysages les plus ordinaires. Cette évolution correspond à la réalité de la guerre des tranchées qui fait du soldat un animal nocturne, recroquevillé le jour dans quelque trou boueux et contraint à d'interminables nuits de veille et de combats. Seuls les « planqués » de l'arrière continuent à rêver d'une guerre solaire, franche, héroïque, qui ne craint pas de s'exposer en plein jour :

La guerre, dans l'imagination de ceux qui restent loin des tranchées, c'était une belle bataille à ciel ouvert, au soleil, toutes bannières déployées et les colonels à cheval en tête de régiments bien alignés et bien habillés, avec sac à dos et chaussures neuves. Du soleil, du soleil, du soleil⁹⁷ !

Le « galérien des tranchées », en revanche, se sait condamné à l'obscurité. Néanmoins, l'omniprésence de la nuit dans l'œuvre de Malaparte est loin de répondre seulement à une volonté de réalisme. Les ténèbres métaphoriques qui envahissent l'écriture recouvrent un horizon de sens complexe : à la fois perte de l'innocence, de la tranquillité de l'esprit et image d'une peur rampante, la nuit signe également l'entrée de la mort violente dans le quotidien des soldats. Le fantassin, plongé au cœur des combats, confronté aux décès de ses camarades, saisit progressivement l'angoissante réalité de sa condition humaine :

⁹⁵ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 32.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

Comparée à la nuit vraie, inhumaine, *ennemie*, celle de Rabindranath Tagore « noire comme une pierre noire », qu'on ne peut rompre ni briser, qui nous écrase, qui est au-dessus et au-dessous de nous, qui nous remplit comme l'eau remplit ces protozoaires semblables à des sacs transparents, nommés amibes ; mise au contact de la nuit vierge et éternelle, l'humanité fut prise d'horreur et d'épouvante, elle se mesura avec ce mystère non humain et retrouva ainsi son essence la plus profondément humaine. Les hommes apprirent *ainsi* à comprendre la nuit, c'est-à-dire l'*infini inhumain*⁹⁸.

Il s'agit donc d'une nuit métaphysique, intérieure, qui s'impose aux soldats chaque fois que la vie des tranchées leur laisse le temps de la réflexion et qui leur révèle leur irrémédiable solitude⁹⁹. Au fil des pages, cette nuit oppressante, envahissante, devient toujours plus synonyme d'une mort qui n'est pas voulue par Dieu mais imposée par les hommes dans d'atroces souffrances.

Le titre du « roman » *Le soleil est aveugle* s'inscrit dans cette continuité thématique. La menace de la nuit se confirme sous l'apparence d'une bête hideuse dont le narrateur devine l'approche à la tombée du jour :

Mais à mesure que le temps passait et que la nuit devenait plus dense sur ses propres limites, comme un liquide vers le bord d'un vase incliné, et déjà elle était sur le point de déborder, de se renverser sur les montagnes et dans les vallées, quelque chose de vivant, de bestial, de féroce, naissait en elle¹⁰⁰.

Cette présence monstrueuse « d'une énorme bête velue à tête chauve, aux bras très longs¹⁰¹ », est confirmée par les Alpains : « La nuit est une bête, mon capitaine, une grande sale vilaine bête¹⁰² ». La nuit matérialise l'angoisse du narrateur et rend palpables les visions les plus inquiétantes : elle n'est plus le temps du repos mais celui du cauchemar éveillé.

Dans les œuvres suivantes, les nuits sont toujours sans sommeil et peuplées de songes sinistres : que l'on pense, dans *Kaputt*, aux hallucinations morbides qui assaillent le narrateur à Alexandrowka et à Jassy ou, dans *La Peau*, aux fétus du Docteur Pietro Marziale qui s'animent dans le secret des ténèbres. De surcroît, les heures nocturnes abritent également des cauchemars bien réels : c'est durant la nuit qu'ont lieu le pogrom de Jassy et le bombardement de Belgrade dans *Kaputt*, c'est aussi de nuit que le Vésuve déchaîne sa terrible colère dans *La Peau*. La nuit est donc bien le théâtre privilégié de l'horreur, que celle-ci soit bien réelle ou le fruit de l'imagination du narrateur. Au cœur de l'obscurité, les hallucinations les

⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁹ « La nuit séparait les hommes les uns des autres, elle les mettait en contact avec leurs pensées, elle les rapprochait des choses. » (*Ibid.*, p. 52).

¹⁰⁰ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰² *Ibid.*, p. 105.

plus effrayantes adoptent tous les accents de la vérité tandis que le réel lui-même se met à ressembler à un cauchemar.

Toutefois, la séparation naturelle entre le jour et la nuit s'efface peu à peu dans les œuvres malapartiennes jusqu'à entretenir une confusion peu rassurante. Déjà, dans *Le soleil est aveugle*, la nuit glacée – « aveuglante et délicate¹⁰³ » – des montagnes surprend par sa clarté lunaire :

La nuit est glacée, lisse, transparente, comme une sphère de cristal. [...] L'immense masse du Mont-Blanc scintille dans la poussière lunaire, et son reflet aveuglant révèle la broderie des rameaux et des brins d'herbe dans le bois et les prés, les cailloux ronds épars au bord de la rivière, le lent mouvement d'une colonne de mulets là en bas, sur le chemin muletier vers le Purtud¹⁰⁴.

On dirait que la nuit agit comme un révélateur qui met paradoxalement en lumière la réalité cachée du monde. Les heures nocturnes apportent sur la vie un éclairage glacé et funèbre qui constitue une invitation à voir au-delà, à « sonder les frontières de la nature, de la réalité¹⁰⁵ ».

Dans *Kaputt*, il est désormais tout à fait impossible de discerner le jour et la nuit. La nuit d'été finlandaise, claire comme le plein jour, expose à sa lumière crue l'intimité la plus sombre des hommes :

Ce qu'il y a de plus étrange dans ces nuits lumineuses du Nord, dit Mircea Berindey avec son bizarre accent roumain, c'est de pouvoir surprendre, en pleine lumière, les gestes nocturnes, les pensées, les sentiments, les objets qui naissent seulement dans le secret des ténèbres, que la nuit garde jalousement et protège dans son sein obscur¹⁰⁶.

Nuit et jour ne correspondent plus à des degrés de luminosité ou à des heures de la journée mais ont une fonction symbolique : l'interminable nuit hivernale, tout comme les lumineuses nuits d'été, sont les signes annonciateurs d'un dérèglement, d'une apocalypse. Même ce soleil qui ne se couche jamais perd sa fonction vitale. Il n'est plus qu'un astre trompeur, blanc et lointain comme un « œil aveugle », qui ne réchauffe pas mais révèle au contraire le futur cadavre qui est en chacun :

Il était peut-être deux heures du matin. Il faisait froid, et la lumière métallique pénétrant par la fenêtre grande ouverte blêmissait à tel point le visage des commensaux que je priai de Foxà de faire fermer la fenêtre et allumer. Nous avions tous l'aspect de cadavres, car rien ne fait tant penser à un mort qu'un homme en tenue de soirée en plein jour, ou une jeune

¹⁰³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 131-133.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt, op. cit.*, p. 321.

femme fardée, les épaules nues, couverte de bijoux scintillants, au soleil. Nous étions assis autour de la table somptueuse comme des morts célébrant dans l'Hadès un banquet funèbre : la lueur métallique du jour nocturne donnait à nos chairs un livide éclat mortuaire¹⁰⁷.

La noirceur qui caractérise la nuit est transposée dans d'autres objets qui sont autant de présages funestes jalonnant l'œuvre : un nuage de fumée en forme d'aile de vautour au-dessus de Belgrade, un orage semblable à un « énorme poumon noir » ou encore les nuées de mouches qui obscurcissent la fin du roman¹⁰⁸. Ces signes de mauvais augure se multiplient dans *La Peau*, tout particulièrement dans le sixième chapitre où sont tour à tour évoqués l'ombre d'un cheval noir, l'aile d'un oiseau nocturne ou encore une pierre noire et lourde « comme un grumeau de nuit¹⁰⁹ ». L'obscurité rampante de *Viva Caporetto!*, la bête immonde de *Soleil est aveugle*, l'inquiétante nuit diurne de *Kaputt* se fondent dans le « vent noir » qui donne son titre au chapitre et envahit l'ensemble de l'œuvre :

Le vent noir commença à souffler vers l'aube, et je me réveillai, trempé de sueur. J'avais reconnu dans mon sommeil sa voix triste, sa voix noire. Je me mis à la fenêtre, je cherchai sur les murs, sur les toits, sur le pavé de la rue, dans les feuilles des arbres, dans le ciel au-dessus du Pausilippe, les signes de sa présence. Tel un aveugle, qui marche à tâtons, caressant l'air et effleurant les objets de ses deux mains tendues, le vent noir ne voit pas où il va, il touche tantôt ce mur, tantôt cette branche, tantôt ce visage humain, et tantôt le rivage, tantôt la montagne, laissant dans l'air et sur les choses la noire empreinte de sa caresse légère¹¹⁰.

Malaparte n'évoque plus désormais la nuit mais un mystérieux vent qui teint de nuit les êtres et les choses. Il révèle ainsi la signification de la nuit dans l'ensemble de son œuvre : une menace d'horreur, de dévastation et de mort.

La situation apparaît quelque peu différente dans *Il y a quelque chose de pourri* car, si l'agonie de la mère du narrateur établit à nouveau un lien entre nuit et mort¹¹¹, il s'agit d'une personne âgée qui s'éteint paisiblement dans son lit et non plus des décès violents de *Kaputt* ou de *La Peau*. Les descriptions nocturnes baignent dans une atmosphère argentée et sereine qui suggère une réconciliation de l'auteur avec une nuit désormais rattachée aux rêveries de l'enfance :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 329, 57-58 et 568.

¹⁰⁹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 228-229.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹¹¹ « Je donnais ma mère à la nuit, à l'obscurité » (Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 46). Les scènes qui réunissent Malaparte et sa mère ont systématiquement lieu de nuit.

Au-delà de la mer d'oliviers, la lune qui surplombait Settignano et Fiesole illuminait la bordure des collines de Fiesole et de Settignano qui encerclait ce golfe de mer. Une immense paix s'attardait sur la ville, sur les jardins potagers, sur les montagnes. Les oliviers, toujours, la même mer d'oliviers que, tout enfant, je contemplais durant des heures la nuit, de la maison de Santa Lucia située à l'entrée de la vallée du Bisenzio¹¹².

Cette Toscane nocturne est bien un « pays des morts » mais, autrefois peuplée de spectres amicaux parmi lesquels le narrateur enfant se plaisait à errer la nuit, elle ressuscite à présent les fantômes d'êtres chers : Sandro et Giorgio¹¹³. Quelques indices sont cependant là pour nous rappeler que le « voyage au bout de la nuit » de Malaparte n'est pas pour autant terminé : l'évocation des derniers instants de Jacoboni – dont l'agonie douloureuse est abrégée d'un coup de fusil par le narrateur – transforme une matinée estivale en crépuscule et restaure le climat de fin du monde des œuvres précédentes¹¹⁴. Ces souvenirs cruels sont évoqués sous la forme d'une confession à la mère moribonde qui soulage en partie le narrateur sans jamais lui permettre d'oublier, car la guerre a créé, chez Malaparte, une déchirure, une béance impossible à combler.

La curiosité de Malaparte envers le monde n'est plus à démontrer : son écriture, sans cesse projetée vers les multiples visages de la réalité, laisse continuellement percer son intérêt, voire sa fascination. Toutefois, le premier véritable contact de l'écrivain avec le réel, ou, du moins, le plus intense, a lieu sous le signe d'un événement au caractère traumatisant : la première guerre mondiale. Or, la guerre, ou plutôt les guerres – puisque cette première expérience sera suivie d'une deuxième non moins déterminante – constituent une charnière ambiguë dans la vie de Malaparte : elles incarnent à la fois un moment magique de correspondance entre l'écriture et son objet et la rupture de l'harmonie entre le monde et l'écrivain. Certaines thématiques héritées des conflits sont, en ce sens, révélatrices : d'une part, l'image d'une hémorragie du monde à travers la présence obsessionnelle du sang et, d'autre part, la menace d'une nuit susceptible d'obscurcir définitivement tant le réel que les pages malapartiennes. Si l'on peut encore percevoir dans le sang une fascination pour la lymphe vitale et une célébration de la force virile, le thème de la nuit ne laisse guère planer de doutes sur les failles introduites par les deux guerres mondiales dans l'esprit de l'auteur. La guerre instaure un écart impossible à combler entre Malaparte et le monde vers lequel tend son écriture, une distance figurée par ces ténèbres insidieuses qui séparent et isolent les êtres. En effet, s'ils permettent parfois de

¹¹² *Ibid.*, p. 33.

¹¹³ Il s'agit du frère et du neveu de l'écrivain, tous deux décédés prématurément.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

révéler la noblesse d'une humanité solidaire dans la souffrance, les combats sont surtout l'occasion de découvrir l'atrocité d'une mort arbitraire et violente. Ce « dépucelage » de l'horreur, aux accents céliniens, a une résonance lente mais profonde sur Malaparte. L'auteur qui, dans sa prime jeunesse, a eu l'ambition de façonner le monde puis s'est résolu à s'insérer harmonieusement dans la réalité extérieure, en incarnant ses tensions et ses contradictions, est mis ainsi face à l'évidence d'une fracture entre le monde tel qu'il l'avait imaginé et tel qu'il se présente à lui.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Curzio Malaparte

- MALAPARTE, Curzio [Napoleone Donzello], « Un'adunanza del consiglio comunale », *Il Bacchino*, 1^{er} janvier 1915.
- , *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995.
- , *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- , « Nocturne », *Cronache d'attualità*, juin-octobre 1922.
- , *Le Nozze degli eunuchi* [1922], *L'Europa vivente: teoria storica del Sindacalismo nazionale* [1923], *Italia barbara* [1925], *I custodi del disordine* [1931], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961.
- , *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.
- , *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014.
- , « Duello mortale », *La Fiera letteraria*, 24 juillet 1927.
- , *Avventure di un capitano di sventura* [1927], *Don Camalè, romanzo di un camaleonte* [1946], *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalè e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964.
- , *Intelligenza di Lenin*, Milano, Treves, 1930.
- , *L'Œuf rouge* [1930], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1949.
- , *Le Sourire de Lénine* [1930], trad. Rémi Perrin, Paris, Perrin & Perrin, 1996.
- , *Tecnica del colpo di Stato* [Paris, 1931], introduction de Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1994.
- , *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992.
- , *Sodoma e Gomorra* [1931], préface de Giuliano Manacorda, Roma, Lucarini, 1991.
- , *Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.

- , *Lenin buonanima* [Paris, 1932], Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1962.
- , *Le Bonhomme Lénine*, trad. des passages en italien par Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les écrits », 1932.
- , *Fughe in prigione* [1936], Milano, Mondadori, 2004.
- , *La Tête en fuite* [1936], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1976.
- , *Sangue* [1937], introduction de Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1995.
- , *Sang* [1937], éd. Alain Sarraïrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1992.
- , « Il surrealismo e l'Italia », *Corriere della Sera*, 12 octobre 1937.
- , *Viaggio in Etiopia e altri scritti africani* [1939, *Corriere della Sera*], éd. Enzo Rosario Laforgia, Firenze, Vallecchi, 2006.
- , *Voyage en Éthiopie et autres écrits africains* [1939, *Corriere della Sera*], trad. Laura Brignon, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2013.
- , *Donna come me* [1940], préface de Pietrangelo Buttafuoco, Firenze, Vallecchi, 2002.
- , *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947.
- , *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000.
- , *Il Volga nasce in Europa* [1943], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1965.
- , *La Volga naît en Europe* [1943], préface écrite en français par l'auteur, trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- , *Kaputt* [1944], Napoli, Casella, 1946.
- , *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006.
- , *Monsieur Caméléon* [1946], préface écrite en français par l'auteur, trad. Line Allary, illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011.
- , *Les deux visages de l'Italie. Coppi et Bartali* [1947, *Sport Digest*], suivi de *La Cohabitation impossible*, éd. Jacques Augendre, postface par Jean-Bernard Pouy, Paris, Bernard Pascuito, 2007.
- , *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoël, 1948.
- , *Das Kapital* [1949] et *Du côté de chez Proust* [1948], Paris, Denoël, 1951.
- , *La Pelle* [1949], Milano, Mondadori, 1991.
- , *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1981.
- , *Il Battibecco : Inni, Satire, Epigrammi* [1949], dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.
- , *Il Cristo proibito* [film], Rome, produit par Excelsa Film, 1950 [réalisation], Italie, 24 mars 1951; France, 6 juin 1951.

- , *Il Cristo proibito* [1950], éd. Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- , *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.
- , *Anche le donne hanno perso la guerra*, Bologna, L. Cappelli, coll. « Teatro di tutto il mondo », 1954.
- , *Les femmes aussi ont perdu la guerre* [1954], préface et trad. Daniel Halévy, Genève/Paris, La palatine, 1958.
- , *Maledetti toscani* [1956], Milano, Mondadori, coll. « Scrittori del Novecento », 1997.
- , *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957.
- , *Battibecco 1953-1957*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1967.
- , *Io, in Russia e in Cina* [1957, publication posthume], éd. Giancarlo Vigorelli, Firenze, Vallecchi, 1962.
- , *En Russie et en Chine*, trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959.
- , *Mamma Marcia* [1959, Firenze, Vallecchi, publication posthume], éd. Enrico Falqui et Luigi Martellini, Milano, Leonardo, coll. « Leonardo Paperback », 1992.
- , *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960.
- , *L'inglese in paradiso*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1960 [publication posthume].
- , *Benedetti italiani* [1961, publication posthume], éd. Giordano Bruno Guerri, Firenze, Vallecchi, 2005.
- , *Ces chers Italiens* [1961, publication posthume], trad. Mathilde Pomès, Paris, Stock, 1962.
- , *Diario di uno straniero a Parigi*, éd. Enrico Falqui, trad. des passages en français par Giuseppe Argentieri, Firenze, Vallecchi, 1966 [publication posthume].
- , *Journal d'un étranger à Paris* [1966, publication posthume], trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967.
- , *L'albero vivo e altre prose*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1969.
- , *Il ballo al Kremmino: Materiale per un romanzo* [1971, publication posthume], éd. Raffaella Rodondi, Milano, Adelphi, coll. « Fabula », 2012.
- , *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2005.
- , *Opere scelte*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1997.
- , *Muss. Il Grande imbecille*, préface de Francesco Perfetti, Milano, Luni Editrice, 1999 [publication posthume].

- , *Muss* suivi de *Le Grand Imbécile* [1999, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, La Table Ronde/Quai Voltaire, 2012.
- , *Lotta con l'angelo*, éd. Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997 [publication posthume].
- , *Il compagno di viaggio*, Milano, Excelsior 1881, 2007 [publication posthume].
- , *Le Compagnon de voyage* [2007, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2009.
- , Lettre à Clotilde Marghieri du 8 janvier (1928 ?), Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.
- , Lettre à Vallecchi du 19 mai 1943, Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.

Généralités

- AGNELLI, Susanna, *Vestivamo alla marinara*, Milano, Mondadori, 1975.
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2007.
- ALBERTINI, Albarosa, « Malaparte/Debenedetti. Carteggio inedito », *Il Portolano*, n° 11/12, juillet-décembre 1997.
- ASTRACHAN, Samuel, *Malaparte à Jassy*, trad. Claude Jeanneau et Isaac Daniel, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 1994.
- ATTANASIO, Sergio, *Curzio Malaparte. « Casa come me » Punta del Massullo, tel. 160 CAPRI*, Napoli, Arte Tipografica, 1990.
- B., J., « La prochaine saison du théâtre Hébertot », *L'Époque*, 2 septembre 1948.
- BARBUSSE, Henri, *Le Feu* [1916], Paris, Flammarion, 1965.
- BARILLI, Renato, BONUOMO, Michele, FABBRI, Fabiano *et al.* (éd.), *Malaparte fotografo: un reporter dentro il ventre del mondo*, Firenze, Maschietto & Musolino, 1998.
- BARILLI, Renato et BARONCELLI, Vittoria (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000.
- BARONCELLI, Vittoria et GRANA, Gianni (dir.), *Malaparte, scrittore d'Europa. Atti del convegno*, Prato, Marzorati, 1992.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- , *Roland Barthes, par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- BARTOLINI, Simonetta, « Parigi o Cara: il viaggio di formazione di Ardengo Soffici », *Revue des Études Italiennes*, n° 3-4, juillet-décembre 1997, « Paris-

- Florence (1900-1920), aspects du dialogue culturel », Paris, Société des études italiennes, 1998.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme* [1957], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. X, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975.
- BECKS-MALORNY, Ulrike, *James Ensor (1860-1949). Les masques, la mer et la mort* [1999], trad. Michèle Schreyer, Köln/Paris, Taschen, 2006.
- BELLANDI, Mario, *Pratesi d'altri tempi*, Prato, Studio Bibliografico Pratese, 1998.
- BENDA, Julien, *La Trahison des clercs* [1927], Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1990.
- BERNARI, Carlo, « Non invidiate la loro sorte », *Tempo*, n° 10, 10-17 mars 1951.
- BILLI, Don Giuseppe, *L'ultimo viaggio di Malaparte*, Prato, Libreria Cattolica, 1998.
- BINAZZI, Bino, *Poesie*, éd. Ardengo Soffici, Firenze, Vallecchi, 1934.
- BIONDI, Marino, « Pòlemos. Le guerre di Malaparte », dans *Scrittori e miti totalitari*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002.
- BISORI, Guido, *Curzio Malaparte. Parole dette ai funerali in Prato il 21 luglio 1957*, città di Castello, Tip. Unione Arti Grafiche, 1957.
- BOCCACE, *Décameron*, éd. et trad. Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 1994.
- BONUOMO, Michele (éd.), *Malaparte. Una proposta*, avec une interview à Alberto Moravia, Capri, De Luca editore, 1982.
- BOUCHARENC, Myriam et DELUCHE, Joëlle (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, 2001.
- BOUCHET, Alain, *L'Esprit des leçons d'anatomie*, s.l., Cheminements, 2008.
- BOUTHOU, Gaston, *Le Phénomène guerre. Méthodes de la polémologie. Morphologie des guerres. Leurs infrastructures (technique, démographique, économique)* [1962], Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2006.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1988, et t. III, 1999.
- BRIGAUD, Jacques, *Gide entre Benda et Sartre. Un artiste entre la cléricature et l'engagement*, Paris, Lettres modernes, 1972.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.
- BUFFARIA, Pérette-Cécile et MILESCHI, Christophe (dir.), *Gli scrittori e la Grande guerra*, Paris, Istituto italiano di cultura, coll. « Les cahiers de l'Hôtel de Galliffet », 2009.
- CAMUS, Albert, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972.
- CANTIMORI, Delio, *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1971.

- CASPAR, Marie-Hélène, « L'Éthiopie de Malaparte (1939) », *Novecento*, cahiers du CERCIC n° 22, Université Stendhal-Grenoble 3, 1999.
- , « Le “west” italien : aventures africaines de Buzzati et Malaparte », dans Mariella Colin et Enzo Rosario Laforgia (dir.), *L'Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.
- CAVALLO, Luigi, *Soffici e Malaparte. Vento d'Europa a Strapaese*, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano/Assessorato alla cultura, 1999.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1992.
- CENDRARS, Blaise, *Au Cœur du monde*, dans *Poésies complètes*, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001.
- , *Hollywood, la Mecque du cinéma* [1936], Paris, Grasset, coll. « Ramsay poche cinéma », 1987.
- CESCUTTI, Tatiana, *Les Origines mythiques du Futurisme. Marinetti, poète symboliste (1902-1908)*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2009.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Le Corps comme miroir du monde*, Paris, PUF, coll. « Fil rouge / Psychanalyse », 2003.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Voyage en Amérique*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1969, t. I.
- , *Mémoires d'outre-tombe* [1848-1850], Paris, Gallimard, 1997.
- CIONE, Edmondo, *Napoli e Malaparte*, Napoli, Pellerano/Del Gandio, 1950.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Philosophie », 1979.
- , *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.
- , *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes* [1873], Paris, Librairie générale française, 2003.
- CRESCIUCCI, Alain et TOUZOT, Jean (dir.), *L'Écrivain journaliste*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1999.
- DAGEN, Philippe, *Le Silence des peintres. Les Peintres face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.
- DALFINO, Luisa, *Gli anni giovanili di Curzio Malaparte*, thèse sous la dir. de Maurizio Dardano, Università degli Studi Roma Tre, 2004.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *I Discorsi della Guerra*, Milano, Casa editrice collezioni Esperia, s.d.
- , *Nocturne* [1916], trad. André Doderet, illustrations de Adolfo de Carolis, Marseille, Transbordeurs, 2008.

- DARBO-PESCHANSKI, Catherine, « Deux acteurs pour un acte. Les personnages de l'Illiade et le modèle de l'acte réparti », dans Gwenaëlle Aubry et Frédérique Ildefonse (dir.), *Le Moi et l'Intériorité*, Paris, J. Vrin, 2008.
- DE FELICE, Renzo, *Le interpretazioni del fascismo* [1969], Roma/Bari, Laterza, 1995.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- DI BIASE, Carmine (dir.), *La rivolta del santo maledetto. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999.
- DI PACE, Francesca (éd.), *Curzio Malaparte (1898-1957): opere immagini testimonianze nelle raccolte della Biblioteca comunale di Milano*, Milano, Biblioteca comunale, 2000.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, coll. « La Blanche », 1934.
- ECO, Umberto, *L'opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 1967.
- , *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.
- , *Traité d'histoire des religions* [1949], préface de Georges Dumézil, Paris, Éditions Payot, 1990.
- FABBRI, Biancamaria, *Schiava di Malaparte*, Roma, Edicoop, 1980.
- FALQUI, Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.
- FALQUI, Enrico (dir.), *Inchiesta sulla terza pagina*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953.
- FRANZINELLI, Mimmi, *Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista (1919-1922)*, Milano, Mondadori, 2003.
- FROSALI, Sergio, *Cristo proibito di Curzio Malaparte*, Prato, Azienda autonoma di turismo, 1967.
- GARIN, Eugenio, *Gli intellettuali italiani del xx secolo* [1974], Roma, Riuniti, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980.
- GIACOMEL, Paolo, *Tu col canone, Io col fucile. Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*, Udine, Gaspari editore, 2003.
- GIDE, André, *Les Nourritures terrestres* [1897], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1958.

- , « Conférence sur les limites de l'art » [1901], dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1999.
- , *À Naples. Reconnaissance à l'Italie* [juin 1950], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1993.
- GIRARDI, Enzo Noè, « La “pietà” di Malaparte », dans *Il Mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1960.
- GISOTTI, Roberta, *La Nascita della terza pagina. Letterati e giornalismo 1860-1914*, Lecce, Capone, 1986.
- GOVONI, Corrado, *Poesie elettriche* [1911], dans *Poesie (1903-1958)*, éd. Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2000.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
- GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. 5*, éd. Robert Paris, trad. Claude Perrus et Pierre Laroche, Paris, Gallimard, 1992.
- GRANA, Gianni, *Malaparte*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- GRASSI, Martina (dir.), *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia. Atti del convegno*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- GRASSI, Martina et GOTI, Francesca (dir.), *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del convegno*, Prato, Biblioteca comunale Alessandro Lazzarini, 2009.
- GUASTI, Cesare, *Il sacco di Prato e il ritorno dei Medici in Firenze*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880.
- GUÉNON, René, *La Crise du monde moderne* [1927], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.
- GUÉRIN, Raymond, *Du côté de chez Malaparte* [1960], Bordeaux, Finitude, 2009.
- GUERRI, Giordano Bruno, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981. La version originale de l'ouvrage, rédigée en italien, s'intitule *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Leonardo editore, 1980.
- , *Il Malaparte illustrato*, Milano, Mondadori, 1998.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2001.
- HOPE, William, *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador, 2000.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Œuvres complètes*, t. 12, *Là-Bas* [1891], Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- IOANID, Radu, *La Roumanie et la Shoah. Destruction et survie des Juifs et des Tsiganes sous le régime Antonescu 1940-1944*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.
- ISNENGI, Mario, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970.

- , « Suckert-Malaparte: guerrigliero trasformista », dans *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979.
- JAHIER, Piero, *Con me e con gli alpini* [1920], Milano, Mursia, 2005.
- JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande* [1948], préface de Pierre Vidal-Naquet, trad. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- JEANSON, Francis, *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1955.
- JÜNGER, Ernst, *La Guerre comme expérience intérieure* [1922], trad. François Poncet, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- , *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* [1980], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1983.
- , *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- KUNDERA, Milan, *Bacon, portraits et autoportraits*, suivi de France BOREL, *Francis Bacon, le visage en viscères*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- , *Une rencontre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009.
- LAFORGIA, Enzo Rosario, « L'Africa surreale di Malaparte », *Terra d'Africa*, n° 7, Milano, Unicopli, 1998.
- , « Gli scritti africani di Malaparte », dans Caspar Marie-Hélène (dir.), *L'Africa e l'Italia contemporanea: miti, propaganda, realtà*, Nanterre, Presses universitaires Paris Ouest, coll. « Narrativa », 1998.
- , *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011.
- LAGARDE, Pierre, « M. Curzio Malaparte ou le super-nationaliste devant le problème franco-italien », *Comœdia*, mardi 8 novembre 1927.
- LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom* [1995], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror* [1869], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2011.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique et VALTAT, Jean-Christophe (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
- LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995.
- LIVI, François, *J.-K. Huysmans, À rebours et l'esprit décadent* [1972], Paris, A.G. Nizet, 1991.
- , « Villes, voyages, mirages: F.T. Marinetti, 1902-1909 », *La rassegna della Letteratura italiana*, vol. IX, n° 1, janvier-juin 2001.
- , « "Il salto vitale": artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915) », dans Francesco Mattesini (dir.), *Osmosi letterarie. Sei*

- paradigmi moderni*, Novara, Interlinea, coll. « Biblioteca letteraria dell'Italia unita », 2003.
- LIVI, François (dir.), « *Poesia* » 1905-1909, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- , *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.
- LORQUIN, Bertrand, VOGEL, Annette et WILDEROTTER, Hans (éd.), *Allemagne, les années noires*, Paris, Gallimard/Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, coll. « Livres d'art », 2007.
- LUCRÈCE, *De la nature*, dir. Alfred Ernout, introduction et notes par Élisabeth de Fontenay, Paris, Les Belles Lettres, 2009, livre VI.
- LUSSU, Emilio, *Un anno sull'Altipiano* [1938], Torino, Einaudi, 1945.
- LUTI, Giorgio (éd.), *Lacerba 1913-1915*, édition anastatique, Firenze, Vallecchi, 2000.
- MACCHIA, Giovanni, *Baudelaire e la poetica della malinconia* [1946], Milano, Rizzoli, 1992.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1998.
- MALRAUX, André, *La Tentation de l'Occident* [1926], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989.
- MANGONI, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma/Bari, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 1974.
- MANZONI, Alessandro, *Les Fiancés* [1842], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.
- MARIANI CONTI, Laura et NOJA, Matteo (dir.), *Malaparte. Arcitaliano nel mondo*, Milano, Biblioteca del Senato, 2010.
- MARIANI ZINI, Fosca (dir.), *Chroniques italiennes*, n° 44, *Malaparte*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1995.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme » [20 février 1909], dans *Manifestes du Futurisme*, éd. Giovanni Lista, Paris, Éditions Ségquier, 1996.
- , *Mafarka le futuriste*, Paris, Éditions Sansot, 1909.
- , « Tuons le clair de lune » [1909], dans *Futurisme. Manifestes-Documents-Proclamations*, éd. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- , « 1915. In quest'anno futurista », dans *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1968.
- MARTELLI, Giampaolo, *Curzio Malaparte*, Torino, Borla, 1968.
- MARTELLINI, Luigi, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977.
- , « La maledizione e la maschera di *Maledetti toscani* », dans *Modelli. Strutture. Simboli*, Roma, Bulzoni, 1986.
- , « Curzio Malaparte », dans *Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996.
- , *Comete di ghiaccio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

- , « Gobetti-Suckert : il dramma della modernità », communication au colloque « Novecento », Rome, 2008, en ligne : <http://www.italianisti.it/FileServices/Martellini%20Luigi.pdf>, consultée le 26 avril 2016.
- MARTIN, Marc, *Les Grands Reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Louis Audibert Éditions, 2005.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela, *Penser le corps*, Paris, PUF, coll. « Questions d'éthique », 2002.
- MATTIATO, Emmanuel, *Les Écrivains Journalistes du Corriere della Sera durant la seconde guerre mondiale : Curzio Malaparte, Dino Buzzati, Orio Vergani, Virgilio Lilli e Indro Montanelli*, thèse sous la dir. de Marie-Hélène Caspar, université Paris-Nanterre, 2003.
- , « Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte », *Revue des études italiennes*, n° 1-2, janvier-juin 2009, Paris, L'Âge d'Homme, 2009.
- MAURIAC, François, *Journal. 1932-1939*, Paris, Grasset, 1970.
- MAURO, Antonio et al., *Il « balio » di Malaparte. Notizie sulla famiglia Baldi di Prato*, Prato, Sopratuttolibri, 2001.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.
- MAURRAS, Charles, *Mes idées politiques [1937]*, préface de Pierre Gaxotte, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.
- MCDONOUGH, Michael, *Malaparte, une maison qui me ressemble*, préface de Tom Wolfe, trad. Denise Luccioni (anglais) et Anne Peabody (italien), Paris, Éditions Plume, 1999.
- MESSENSEE, Caroline et VIERNY, Dina (éd.), *La Vérité nue : Gerstl, Kokoschka, Schiele, Boeckl*, Paris, Rmn/Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2001, cat. exp. : Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 19 janvier-23 avril 2001.
- MONDZAIN, Marie-Josée, *Le Commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2003.
- MONTALE, Eugenio, « L'arcitaliano », *Corriere della Sera*, 20 juillet 1957.
- MULLER, Henry, *Trois pas en arrière [1954]*, Paris, La Table Ronde, 2002.
- NOVELLA, René, *Malaparte m'écrivait [1994]*, trad. par l'auteur, Monaco, Éditions du Rocher, 1995.
- ORSUCCI, Andrea, *Il « giocoliere d'idee » : Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.
- PAGLIAI, Morena, « La controriforma e l'Europa di Malaparte », dans *Mito e precarietà : studi su Pascoli, D'Annunzio, Rosso di San Secondo, Malaparte, Diddi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989.
- PALAZZESCHI, Aldo, « Il Cristo proibito », *Epoca*, n° 28, 21 avril 1951.
- PALMIER, Jean-Michel, *Situation de Georg Trakl*, Paris, Belfond, 1972.

- , *L'Expressionnisme et les arts*, t. I, *Portrait d'une génération*, Paris, Éditions Payot, 1979.
- PANELLA, Giuseppe, *La vocazione sospesa: Curzio Malaparte autore teatrale e regista cinematografico*, Roma, Fermenti, 2013.
- , *L'estetica dello choc: la scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Firenze, Edizioni Clinemen, 2014.
- PAPINI, Giovanni, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pelloso, Paris, L'Âge d'Homme, 2009.
- , *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962 [publication posthume].
- PARDINI, Giuseppe, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano, Luni, 1998.
- (éd.), *Prospettive (1939-1943), II^a serie*, édition anastatique, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.
- PAULIS-DALEMBERT, Maria Pia de, *Giovanni Papini. Culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.
- PERFETTI, Francesco, *Il sindacalismo fascista*, vol. I, *Dalle origini alla vigilia dello Stato corporativo*, Roma, Bonacci, 1988.
- PÉRIOT, Gaëlle, « Le bœuf écorché (Rembrandt, Soutine, Bacon) », dans Bernard Lafargue (dir.), *Figures de l'Art*, n° 8, *Animaux d'artistes*, Pau, Publications universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2005.
- PÉTRONE, *Satiricon*, éd. et trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- PETTENA, Gianni, *Casa Malaparte: Capri*, Firenze, Le Lettere, 1999.
- PEZZINO, Giuseppina, *Un neorealista barocco: Curzio Malaparte*, Prato, Azienda di promozione turistica, 1995.
- EMMANUEL, Pierre, « Changer de nom », *Corps Écrit*, n° 8, Paris, PUF, 1983.
- PINI, Arnaldo, *Incontri alle Giubbe Rosse: Landolfi, Loffredo, Luzzi, Malaparte, Montale, Parronchi, Thomas, Traverso*, Firenze, Polistampa, 2000.
- POLATO, Lorenzo (éd.), *Prospettive-Primato*, Treviso, Canova, 1979.
- POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
- , *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1930], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1998.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1954], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971.
- REMARQUE, Erich Maria, *À l'Ouest rien de nouveau* [1928], trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 1968.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1954.
- RIGHI, Lorenzo, *L'uccellaccio di Prato: Curzio Malaparte. 1898-1957*, Fiesole, Tip. A. Sbolci, 1973.

- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, 1999.
- ROLLAND, Romain, *Au-dessus de la mêlée* [1915], dans *Les Chefs-d'œuvre de Romain Rolland*, Évreux, le Cercle du bibliophile, 1971.
- ROMANO, Sergio, *Storia d'Italia dal Risorgimento ai nostri giorni* [1977], Milano, Longanesi & C., 1998.
- RONCHI SUCKERT, Edda (éd.), *Malaparte*, vol. 1 à 12, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991-1996.
- SANTOLI, Carlo, *Le Théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène de "Martyre de saint Sébastien", de "La Pisanelle" et de "Phèdre" à travers "Cabiria"*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2009.
- SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1971.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétiques de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- SERGÈNE, André, *La Pensée politique de Curzio Malaparte (1898-1957)*, thèse sous la dir. de Pierre Dabezies, Université Panthéon-Sorbonne, 1988.
- SERRA, Maurizio, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011.
- SNOWDEN, Frank, *Naples in time of cholera 1884-1911*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- SOFFICI, Ardengo, *I Diari della Grande Guerra: Kobilek [1918], La ritirata del Friuli [1919] con i Taccuini inediti*, Firenze, Vallecchi, 1986.
- SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* [1918], trad. Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1948.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant* [1961], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1989.
—, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1970.
- SURYA, Michel, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1992.
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au xx^e siècle*, Paris, Belfond, 1987.
- TALAMONA, Marida, *Casa Malaparte*, Milano, CLUP, 1990.
- TAMBURI, Orfeo, *Malaparte à contre-jour*, suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi, trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 1979.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *Écrits du temps de la guerre (1916-1919)*, Paris, Grasset, 1965.
- TEMPLE, Frédéric Jacques, *Lettre à Curzio Malaparte*, Remoullins-sur-Gardon, J. Brémond, 2000.
- TESSARECH, Bruno, *Pour Malaparte: portrait*, Paris, Buchet/Chastel, 2007.
- THIRIET, Jean-Claude, « Le tre parigi di Curzio Malaparte. Parigi a vent'anni (1918-1919) », *Prato. Storia e arte*, n° 73, décembre 1988.

- , *Curzio Malaparte et la France. Un dialogue passionné*, thèse sous la dir. de Jean Sarocchi, université Toulouse-le Mirail, 1992.
- THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, t. I, Introduction et Livre 1, trad. Jacqueline de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.
- TRAKL, Georg, *Œuvres complètes*, trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1972.
- TROISIO, Luciano (éd.), *Le Riviste di Strapaese e Stracittà: « Il Selvaggio »; « L'Italiano »; « '900 »*, Treviso, Canova, 1975.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Sentiment du temps*, dans *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, préface de Philippe Jaccottet, trad. Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin [1954], Paris, Gallimard, 1973.
- , *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, éd. Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- VEGLIANI, Franco, *Malaparte*, Milano/Venezia, Aria d'Italia Daria Guarnati, 1957.
- VENNER, Dominique, « Le squadrisme et la genèse du fascisme », *La Nouvelle Revue d'Histoire*, n° 6, mai-juin 2003.
- VIAZZI, Glauco (éd.), *L'Antologia della rivista « Prospettive »*, Napoli, Guida, 1974.
- VIGNY, Alfred de, *Œuvres complètes*, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1993.
- WINOCK, Michel, *Le Siècle des intellectuels* [1997], Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1982.

TABLE DES MATIÈRES

Notes sur les textes.....	9
Introduction. Trajectoire(s) de l'homme et de son œuvre	13
Un écrivain versatile, narcissique et sadique.....	16
Le projet créateur.....	19
Des livres, une œuvre	21
Mise(s) en scène du monde.....	23

Première partie DES VISAGES TOURNÉS VERS LE MONDE

Chapitre I. « Moudre le très savoureux grain de l'actualité »	27
Le journaliste	27
Les années vingt : la saison du journalisme politique.....	27
Les années trente : le journalisme littéraire et l'activité culturelle	32
Les années quarante et cinquante : le reportage, à la croisée des genres	36
La « terza pagina » : laboratoire de l'écrivain.....	39
L'essayiste	44
L'intellectuel.....	50
La nécessité de l'engagement	50
La crise de l'intellectuel.....	51
L'indépendance de l'artiste.....	53
Chapitre 2. « L'art absolu et habile de voyager »	59
Géographies malapartiennes	59
L'arpenteur.....	68
L'utopiste	79
L'étranger	86
Chapitre 3. « J'ai été un miroir »	93
Narcisse.....	94
Le personnage-narrateur malapartien	97
Le monopole de la perception.....	102
« Rester à la fenêtre »	104
Du narrateur-spectateur au lecteur-voyeur.....	109
L'écrivain, miroir de son époque ?	112

Deuxième partie
LES TRACES DES CONFLITS

Chapitre 4. « Dans le cercle de la guerre ».....	119
La guerre, une histoire de vie et de mort.....	119
L'engagement dans la première guerre mondiale.....	119
De la première à la seconde guerre mondiale.....	123
La fin des combats.....	127
La guerre, <i>forma mentis</i>	131
La guerre, un rite initiatique.....	131
La guerre, un paysage intérieur.....	133
La guerre, un mode de vie.....	135
La plume au fusil.....	139
Comment écrire la guerre?.....	139
Les structures conflictuelles de l'écriture.....	143
Grumeaux de sang et de nuit.....	146
 Chapitre 5. « Parmi les hommes ».....	 157
Un portrait ambigu du peuple.....	157
Le peuple, naissance d'un mythe.....	157
L'écrivain : voix du peuple?.....	161
Le mythe du peuple face au vrai visage de la foule.....	166
Altérité et identité.....	172
L'Autre, signe de mort.....	172
Les limites de l'humain.....	174
La responsabilité : un défi collectif et individuel.....	181
Le rachat par l'écriture.....	185
 Chapitre 6. « Au fond de l'homme ».....	 189
Les contours du « moi ».....	189
Métissage ou racismes?.....	189
L'influence de la psychanalyse.....	192
Intériorité/extériorité.....	194
Le corps illisible.....	197
La perpétuelle métamorphose des corps.....	197
Le corps défiguré par la guerre.....	199
Une humanité « masquée ».....	202
La cruauté : ouvrir les corps.....	213
Images de « recouvrement ».....	213
Leçon d'anatomie.....	214
Le corps : entre absence et « trop plein ».....	228
Le corps du Christ.....	231

Troisième partie
RÉINVENTION DE SOI ET RECRÉATION DU MONDE

Chapitre 7. « De quoi sommes-nous nés ? »	239
Tuer les pères	239
Erwin Suckert	239
La quête du vrai « nom » et le fantôme de l'auto-engendrement	243
Le rejet de la relation de paternité	248
Les « pères » en littérature.....	252
Les premiers « maîtres » toscans.....	252
Le futurisme et les intellectuels florentins.....	253
Gabriele D'Annunzio.....	258
Voltaire.....	264
Proust et la « Recherche ».....	266
Chateaubriand.....	269
Du côté de l'ombre : de Baudelaire aux générations « fin de siècle »	271
La mère : de l'individu au symbole.....	277
Elvira Perelli.....	277
La femme : une mère	280
La terre-mère.....	282
La mère et la mort.....	285
Chapitre 8. « L'histoire ne nous suffit pas, il nous faut des fables »	291
Le refus de l'histoire	291
Écrire « avec » et « contre » l'histoire	291
Figures du déclin	297
Le temps des « fables ».....	307
L'absence de chronologie.....	307
Le temps arrêté.....	309
L'écrasement temporel.....	310
Répétitions et temps cyclique	313
Apocalypses et palingénésies.....	316
L'homme nouveau.....	324
Chapitre 9. « Reconstruire la vieille maison démolie ».....	329
L'écriture en chantier.....	329
Le démolisseur ou la « pars destruens » de l'écriture.....	330
L'architecte ou la « pars construens » de l'écriture	335
Le peintre ou la logique des images	337
L'effacement du réel	342
Un style anti-réaliste.....	342
Le monde de l'art	350
Vérités du « roman » malapartien	356
Le mentir-vrai de l'écrivain	356
Dans l'officine de Malaparte	358

Conclusion. Entre paradoxe et palimpseste	363
Monde extérieur et monde intérieur : un conflit irrésolu.....	365
La quête comme « fin ».....	365
Sous le signe du palimpseste.....	366
Le paradoxe du lecteur malapartien	367
Bibliographie.....	369
Œuvres de Curzio Malaparte	369
Généralités	372
Index des œuvres de Malaparte	383
Index des noms.....	387
Crédits.....	396
Table des matières	397

JALONS

Haut lieu de la mémoire, la littérature italienne — qui a été et demeure l'une des littératures « classiques » de l'Europe néo-latine —, a toujours été ouverte aux différentes formes de la modernité et à la création de nouveaux modèles culturels. Du Moyen Âge au Romantisme, de la Renaissance aux avant-gardes du ^{xx}e siècle, elle a entretenu des rapports féconds avec la culture européenne. C'est la richesse de ces modèles et de ces rapports que la collection « Jalons » se propose de mettre en lumière dans un esprit d'ouverture interdisciplinaire.

Journaliste, essayiste, prosateur, poète, romancier mais aussi à ses heures réalisateur, photographe ou architecte, Curzio Malaparte (1898-1957) reste, malgré un succès public durable qui dépasse largement les frontières italiennes, un oublié de l'histoire littéraire du xx^e siècle. S'il suscite actuellement un regain d'intérêt, c'est surtout dans la mesure où sa participation aux deux guerres mondiales, ainsi que sa trajectoire du fascisme au communisme et au catholicisme en font le miroir des contradictions de son temps. Or, est-ce bien là son principal mérite ? Aurélie Manzano propose un parcours à la fois chronologique et thématique dans l'œuvre malapartienne en s'appuyant sur l'analyse du rapport entre l'univers et la page écrite. La curiosité insatiable que l'écrivain projette sur le monde qui l'entoure dégénère, au contact de l'événement-guerre, en plongée macabre dans les atrocités de l'histoire. Les pages cruelles et hallucinées de *Kaputt* (1944) ou de *La Pelle* (1949) marquent l'apogée d'une écriture qui voudrait rendre compte de la réalité tout en refusant de s'en satisfaire. Face au visage décevant de l'histoire, Malaparte échafaude un rêve de « recommencement » à la fois individuel (grâce au « mythe de l'auto-engendrement ») et collectif (dans une perspective eschatologique), mais ne renonce jamais définitivement à poursuivre dans le monde cette quête désespérée de sens qui nous le rend si proche.



Couverture : Curzio Malaparte par Robert Doisneau,
1949 © Rapho/Robert Doisneau/ADAGP.