

Aurélie Manzano

# DANS LE BOUILLONNEMENT DE LA CRÉATION

*Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*





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*

Aurélié Gendrat-Claudé

*Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman*

*Le cas de l'Italie romantique*

Paul-André Claudé

*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].



TROISIÈME PARTIE

RÉINVENTION DE SOI  
ET RECRÉATION DU MONDE



CHAPITRE VIII  
« L'HISTOIRE NE NOUS SUFFIT PAS,  
IL NOUS FAUT DES FABLES »

*Le refus de l'histoire*

*Écrire « avec » et « contre » l'histoire*

L'attitude polémique de Malaparte à l'égard de ses parents et de son histoire personnelle préfigure assez bien celle qu'il adopte plus généralement face à l'histoire des hommes. Toile de fond de l'immense majorité de ses écrits, l'histoire en est même assez souvent le protagoniste : dès son premier ouvrage qui analyse la défaite de Caporetto et jusqu'à ses dernières pages consacrées aux régimes communistes russe et chinois, Malaparte en fait la matière première de ses œuvres. Cependant, elle n'en est pas moins malmenée par l'écrivain qui en propose une approche originale.

Malaparte ne se contente pas de suivre le fil de l'histoire contemporaine, en évoquant les deux guerres mondiales et les bouleversements politiques et sociétaux de son époque, il se tourne aussi volontiers vers des événements plus éloignés dans le temps. Sans surprise, il se passionne tout particulièrement pour l'histoire de la Toscane. Ainsi, *Aventures d'un capitaine de mésaventure*, qui relate le vol d'une relique de la cathédrale de Prato par le héros et ses acolytes, tire son inspiration d'un fait historique : le sac de Prato perpétré en 1512 par les troupes espagnoles du vice-roi de Naples, Don Ramón de Cardona. L'analogie entre les deux affaires permet à l'écrivain de s'offrir une longue digression historique :

Je dirai ici ce qu'il advint et comment on mit à sac la ville de Prato : mais pour ne pas parler de moi ni de nous, et laisser croire que c'est pour nous vanter, je me référerai à ce qu'avait fait, quatre cents ans plus tôt, Don Ramón de Cardona, vice-roi de Naples, qui fut le premier à rosser les Pratéens au nom du Pape et, comme c'est toujours le cas, pour l'amour de Dieu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura* [1927], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 73.

Pour reconstituer le fil des événements, Malaparte s'appuie sur les chroniques locales, dont il ne manque pas de souligner l'importance. Parmi les noms qui reviennent le plus souvent, on peut retenir ceux de Simone di Goro Brami de Colle Val d'Elsa et de Jacopo Modesti de Prato mais les sources sont multiples :

Mais je laisse à présent les historiens et leurs fables, Nardi, Buonaccorsi, Nerli, Pitti, en plus de ceux déjà cités, et Machiavel qui était, en ce temps-là, secrétaire des Médicis à Florence, écrivait des lettres à la chaîne, commandait et disposait, à sa façon, bien entendu, et qui, après les événements, qualifia le sac de « misérable spectacle de calamité » et les Médicis, qui l'avaient voulu et avaient prêté main-forte aux Espagnols, de « Seigneurs magnifiques » et de « maîtres » : ô, Nicolas, comme tu aurais été bien la tête la première dans un de ces puits où l'on jetait les morts de la peste, à faire de la politique les jambes en l'air ! Je laisse également de côté les poètes, de Prato et d'ailleurs : les auteurs anonymes du *Lamento e rotta di Prato* et de la *Canzona di Prato*, Stefano Guazzalotti ou Guazzalotri, auteur du *Miserando sacco della terra di Prato*, Antonio di Matteo di Antonio Benricevuti, auteur du *Destestando sacco della terra di Prato*, le poète anonyme des soixante-douze stances sur la bonté du Cardinal Giovanni et de son frère, Julien le Magnifique, envers les Pratéens martyrisés et volés grâce à leur bonté et le latin de Francesco Zaccagnini, *De acerbissimo casu Prati epistola et carmen*. Je laisse enfin les *Ricordi* de Andrea Bocchineri, cités dans la cinquième édition du « Vocabulaire de la Crusca » et la *Nota* de Frère Antonio qui fut le seul à avoir le courage d'écrire que « ce fut la faute des Médicis<sup>2</sup> ».

Cette énumération reprend, jusque dans le choix des termes, l'introduction de Cesare Guasti à un ouvrage paru en 1880, *Il sacco di Prato e il ritorno dei Medici in Firenze*, qui rassemble les témoignages d'hommes de lettres et d'anonymes de l'époque et a probablement servi de source d'inspiration à Malaparte<sup>3</sup>. La pique contre Machiavel, en revanche, est une initiative personnelle de l'écrivain et elle est symptomatique à la fois de sa verve toute toscane et de la façon dont il va peu à peu prendre ses distances vis-à-vis des témoins historiques. Il commence par exprimer son désaccord avec Simone di Goro Brami qui relate l'exécution, par les Espagnols eux-mêmes, d'un soldat découvert alors qu'il s'apprêtait à dérober la couronne de la Vierge dans la cathédrale : « en bon Pratéen, je pense que les choses se sont passées différemment, autrement dit que ce n'est pas le Vice-roi qui a tué ce sacrifiant, mais les Pratéens eux-mêmes, malgré ce que peut en dire Simone de Colle Val d'Elsa<sup>4</sup> ». Toutefois, quelques lignes plus loin, il fait marche arrière et convient que le chroniqueur toscan avait raison : « Aïe aïe aïe ! J'ai eu trop hâte de ne pas croire Simone de Colle et de me fier

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>3</sup> Voir l'introduction dans Cesare Guasti, *Il sacco di Prato e il ritorno dei Medici in Firenze*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880.

<sup>4</sup> Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura*, *op. cit.*, p. 87.

à Modesti: le mérite d'avoir tué ce scélérat ne revient pas aux Pratéens mais aux Espagnols<sup>5</sup> ». Cela ne signifie pas pour autant que Malaparte soit prêt à accepter cette version de l'affaire :

Ce n'était pas bien difficile de dire que ce maure sacripant avait été tué par nous autres Pratéens, à force de hurlements dans les oreilles et de coups sur la tête et que les Espagnols, effrayés par nos visages en colère, s'étaient contentés de regarder, si vraiment il ne pouvait pas dire qu'ils avaient pris leurs jambes à leur cou ! [...] *Pourquoi tant de hâte, alors, à dire la vérité ? Je commence à croire qu'il faut refaire l'histoire d'Italie de fond en comble, en commençant par celle de Prato*<sup>6</sup>.

Si l'histoire est décevante, mieux vaut la réécrire que s'en tenir à la stricte vérité des faits. C'est d'ailleurs la tâche à laquelle Malaparte s'emploie dès la ligne suivante en proposant son propre récit des événements, transposés au XX<sup>e</sup> siècle : le vol de la ceinture sacrée de la Vierge par le groupe des « chiffonniers » s'achève à la gloire de ces derniers mais aussi du petit peuple de Prato qui a montré qu'il était prêt à tout pour récupérer sa relique. L'écrivain l'emporte ainsi sur Simone di Goro Brami dont les pages ne peuvent plus rivaliser avec les siennes :

La bousculade et le tumulte qui éclatèrent suite à ce malheur soudain, même Simone di Goro Brami ne saurait les décrire et il faut croire que Don Ramón de Cardona lui-même, s'il s'était trouvé là par hasard, y aurait laissé la vie<sup>7</sup>.

Derrière la fable épique qui est au cœur d'*Aventures d'un capitaine de mésaventure*, se profile donc, en filigrane, une vision polémique de l'histoire.

À des années d'intervalle, on retrouve dans *Ces sacrés Toscans* à la fois le grand intérêt de l'auteur pour l'histoire toscane – il s'agit cette fois de la conjuration des Pazzi –, le style populaire et plein de gouaille hérité de la tradition toscane ainsi que la distance teintée d'ironie avec laquelle il traite les chroniques des contemporains. Sa cible n'est autre que Politien, « témoin et acteur de cette vilaine affaire<sup>8</sup> » mais coupable à ses yeux de mauvais choix lexicaux :

Poliziano dit « impavide », croyant lui faire honneur : mais impavide se dit d'un homme qui reste froid et orgueilleux dans le péril, ne remue ni un cil ni un poil ; ce qui est le contraire de ce que fit Laurent avec un emportement plébéen, en fils de la plèbe qu'il était, ses aînés

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>8</sup> Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957, p. 133.

étant issus de rien, des parvenus, et lui-même étant de peau fine mais de sang épais ; il ne dénoua pas son manteau, comme dit Poliziano, mais, ainsi que d'autres l'affirment, il enleva sa veste.

[...] Croyant faire honneur à Laurent, Poliziano dit « estoc » pour ne pas parler du coupe-papier qu'à cet instant critique il eut la présence d'esprit de mettre dans la main de Laurent, lequel, en bon chrétien, allait à l'église sans armes<sup>9</sup>.

Politien a le tort de vouloir à tout prix utiliser un langage noble et de trahir ainsi la véritable nature de Laurent de Médicis. Le message de Malaparte est clair : rien ne sert d'assister aux événements si l'on ne saisit pas leur véritable essence. L'histoire « objective » n'existe pas : la vérité historique ne réside ni dans la précision du compte rendu, ni dans l'élégance du style, mais dans la capacité de comprendre ce qui est latent et d'en proposer une interprétation. Le romancier est le plus à même de faire surgir une vérité souterraine car, contrairement à l'historien, il n'est pas limité par le souci d'exactitude. D'ailleurs, Malaparte n'hésite pas à revendiquer cette différence :

Mon livre *Technique du coup d'État* n'est pas un essai historique, ni une étude politique et sociale, et, contrairement à un essai ou à une étude, il n'a et ne veut avoir aucune prétention d'objectivité absolue, ni de vérité réaliste. Il s'agit d'un livre *d'histoire romancée*, dans lequel les événements fondamentaux sont vrais et exacts, mais où les motifs dus à l'expérience personnelle se mêlent constamment aux motifs issus de l'imagination ou de l'expérience d'autrui<sup>10</sup>.

Le roman permet de plonger dans l'esprit d'une époque pour restituer des images et des anecdotes qui, à défaut d'être toujours avérées, seront du moins authentiques dans leur signification. Il est le meilleur moyen pour accéder à l'histoire de l'intérieur, à travers le regard des individus qui la vivent au quotidien. Si Malaparte préfère éviter les visions globales de l'histoire pour entraîner le lecteur dans une immersion au plus près des événements et des personnes, c'est aussi car cette approche lui permet de « refaire » l'histoire à l'aune des individus et d'atténuer son caractère alarmant. Ainsi, dans *Kaputt*, on en apprend davantage sur les différents mots utilisés pour trinquer en Europe<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>10</sup> Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 314.

<sup>11</sup> « Noròk » en Roumanie, « skoll » en Suède, « màlianne » en Finlande, etc. (Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 157, 251-255, 266-267).

ou sur la cuisine roumaine<sup>12</sup> que sur les grands mouvements de troupes et l'état d'avancement de la guerre. De même, dans la pièce *Les femmes aussi ont perdu la guerre*, créée en 1954 à la Fenice, l'arrivée de l'armée soviétique en Allemagne est représentée à l'échelle d'une famille allemande dont les femmes sont contraintes par l'occupant à se prostituer.

Cette focalisation sur les marges de l'histoire, ses conséquences quotidiennes, ses aspects anecdotiques, explique aussi les lectures de l'auteur. Malaparte préfère aux ouvrages des historiens les journaux et mémoires d'écrivains qui offrent un accès intime à l'histoire : par exemple, lors de ses séjours en France, il lit ceux de Saint-Simon, de Benjamin Constant, de Chateaubriand, des Goncourt et de Charles du Bos. Dans ses œuvres, lui-même aborde souvent l'histoire par le biais des grands hommes qui la font, en attachant une importance particulière à des éléments qui pourraient sembler secondaires comme leurs manies, leur santé ou leurs soucis domestiques. Cette approche, à laquelle nous avons déjà fait allusion à propos du livre *Le Bonhomme Lénine*, est particulièrement évidente pour ses projets théâtraux de l'après-guerre.

Le 3 mars 1948, Malaparte confie à son *Journal d'un étranger à Paris* l'esquisse d'une pièce centrée sur le rôle de Roosevelt durant la conférence de Yalta. Il s'agit moins de rédiger une analyse politique que de peindre le portrait d'un homme affaibli :

Cet homme malade, les yeux déjà remplis de nuit, les joues creuses, les mains tremblantes, est le centre de ce drame affreux qui constitue la remise de l'Europe aux mains des Russes, sans aucune raison, sans tractations, sans discussion : simplement, paraît-il, parce que Roosevelt était ou malade, ou fou<sup>13</sup>.

L'idée sera finalement abandonnée au profit d'une comédie consacrée à un autre acteur politique : Karl Marx. Cependant, l'angle d'approche reste l'intimité du personnage. Dans *Das Kapital*, l'auteur choisit de décrire Karl Marx au moment de la mort de son fils, Mush, et de nous montrer le désarroi du père plutôt que le travail de l'intellectuel :

Karl Marx, lentement, ôte son haut-de-forme, très lentement, il baisse la main qui tient le chapeau, la faisant glisser le long du corps ; et soudain, comme si quelque ressort s'était brisé

<sup>12</sup> L'écrivain tient à montrer sa connaissance des habitudes alimentaires de la population en nommant notamment une soupe, « la ciorba de puiu » (*ibid.*, p. 65 et 158) ; un fromage, la « brinza » (*ibid.*, p. 158) ; et une boisson, la « zuica » (*ibid.*, p. 157).

<sup>13</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 151.

dans le bras, la main tombe. Le chapeau roule sur le parquet. Karl Marx demeure immobile, debout, comme foudroyé, la tête haute, les poings crispés<sup>14</sup>.

Malaparte ira si loin dans cette priorité donnée à l'intuition sur la rigueur scientifique qu'il finira par quitter tout à fait le terrain des historiens. *Histoire de demain* (1949) inaugure ainsi un nouveau genre littéraire, « l'histoire-fiction », qui applique la science-fiction au domaine historique. Malaparte imagine que l'armée soviétique a envahi l'Europe et que l'Italie vit désormais sous la coupe de l'URSS. Le paradoxe du livre est que les protagonistes – De Gasperi, Scelba, Nenni – sont tous des personnages historiques dont Malaparte invente librement les actes et les paroles. Néanmoins, le jeu n'est pas entièrement gratuit : pour l'écrivain, auquel le Parti communiste italien [PCI] a fermé ses portes, il s'agit de se venger en démontrant l'équivalence entre Nazisme et Communisme<sup>15</sup>. L'auteur en profite aussi pour régler quelques comptes envers des intellectuels qui ont su mieux que lui gérer leur reconversion :

- Et en Italie ? Comment ont fini Vittorini, Bontempelli, Guttuso, Sem Benelli, Titta Rosa...
- Tous en prison, en tant que fascistes – répondit De Gasperi.
- Comment ça fascistes ? Même Elio Vittorini ?
- Lui aussi, naturellement. Les Russes ne prennent pas au sérieux les changements d'opinion et les conversions des intellectuels<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Curzio Malaparte, *Das Kapital* [1949], dans *Das Kapital et Du côté de chez Proust*, Paris, Denoël, 1951, p. 349.

<sup>15</sup> À De Gasperi qui lui demande comment les Français ont accueilli les troupes soviétiques, Malaparte répond : « [...] quelle ne fut pas la déception et l'indignation du prolétariat français quand il s'aperçut qu'il s'agissait, comme d'habitude, d'une invasion allemande ! Je veux dire d'une invasion d'Allemands déguisés en Russes. » (Curzio Malaparte, *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 365).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 377. Alberto Moravia n'est pas non plus épargné : « À cette heure-là, le Caffè Greco était presque désert. Assis à une table, au fond du couloir, deux hommes entre deux âges parlaient à voix basse et je les reconnus immédiatement. C'était Alberto Moravia et Mario Pannunzio. Je les avais laissés de nombreuses années auparavant dans ce même café, assis à cette même table, en train de parler entre eux à voix basse. Et ils étaient encore là à parler ! Il semblait que durant toutes ces années, ils n'avaient pas bougé de là. Un voile de poussière les couvrait de la tête aux pieds, d'épaisses toiles d'araignées étaient tendues entre les lobes de leurs oreilles et leurs épaules, et entre les doigts de leurs mains. » (*Ibid.*, p. 451).

Toutefois, le livre est surtout l'occasion pour Malaparte de donner libre cours à sa fantaisie, en imaginant par exemple les divertissements éducatifs proposés par les Russes : de fausses exécutions de groupe ou des conférences publiques pour la défense de la Constitution, de la Liberté et de la Démocratie durant lesquelles tous les intervenants – Orlando, Nitti et Bonomi – s'expriment en même temps, dans une incroyable cacophonie. Le narrateur, accompagné de Pietro Nenni, se rend à un autre spectacle proposé par l'occupant et plébiscité par le peuple italien, *La Tragédie de Dongo*, sur la mort de Mussolini :

Le colonel Valerio souleva lentement sa mitraillette et tira. Mussolini s'écrouta sur le sol et Claretta Petacci tomba à côté de lui. Le colonel Valerio recula d'un pas et, s'adressant au public, il tendit la main vers le cadavre de Mussolini et dit : « Justice est faite. » Mais il se produisit alors une chose extraordinaire. La foule se leva d'un bond, en hurlant, et bientôt un seul cri domina la vaste salle du théâtre Brancaccio : « Allez, Benito ! » À ce cri, Mussolini se secoua, ouvrit les yeux, se releva sur les genoux et, tourné vers le public, s'exclama en dialecte génois, d'une voix claire et forte : « À présent, c'est mon tour ! » et, s'élançant sur le colonel Valerio, il le saisit à la gorge, le bourra de coups de poing et de pied jusqu'à ce qu'il le jette à terre, lui arrache la mitraillette des mains et la lui décharge dans la poitrine. Puis il prit tout son temps pour s'étendre à côté du cadavre de Claretta Petacci et referma les yeux. La foule semblait en délire. Les hurlements d'enthousiasme, les applaudissements, les rires, les cris – bis ! bis ! – étaient tels que le rideau dut se lever bien cinq fois et que cinq fois Mussolini dut se présenter sur scène et saluer<sup>17</sup>.

Encore une fois, Malaparte ne résiste pas à la tentation de corriger le cours de l'histoire italienne pour effacer ce qu'il considère comme une lâcheté : l'exécution sommaire de Mussolini. Son message est cependant porté par un théâtre de pantomime avec un Mussolini à l'accent génois qui semble tout droit sorti de la *Commedia dell'arte*. Cette réduction parodique a pour effet de dédramatiser l'histoire et de la réduire à un jeu théâtral sans conséquence où les acteurs peuvent toujours se relever pour saluer le public.

L'auteur a fait du chemin depuis *Aventures d'un capitaine de mésaventure* et il se concentre désormais sur l'époque contemporaine, mais sa méthode, elle, n'a pas changé : romancier ou dramaturge, il se réserve toujours la possibilité de réécrire l'histoire à sa façon, en remaniant au besoin la vérité des faits. En ce sens, Malaparte ne « fait » pas l'histoire – ni en tant que protagoniste, ni en tant qu'historien – mais lutte contre elle avec son imagination et ses mots d'écrivain.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 468.

*Figures du déclin*

Dès 1923, Malaparte dénonce dans *L'Italie contre l'Europe* le danger que l'esprit germanique, hérité de la Réforme, représente pour la civilisation européenne, menacée de périlcliter :

Nous nous révoltons, en voyant notre culture, notre foi, nos traditions, notre antique civilisation catholique, notre gloire mystérieuse et terrifiante, rongées par la froide et stupide raison, par l'irrévérence luthérienne et judaïque, par l'hérésie critique, par le plat critérium technique et matérialiste des peuples barbares, peuples sans foi, sans tradition, sans gloire, peuples sans Dieu. La civilisation moderne n'est pas pour nous, n'est pas faite pour nous : l'assimiler nous conduirait fatalement à une irréparable décadence<sup>18</sup>.

Le premier titre choisi par l'auteur pour l'édition italienne, *L'Europa moribonda*<sup>19</sup> (*L'Europe moribonde*), est d'ailleurs éloquent : le souci de rationalité et de modernité mène l'Europe à sa perte mais il est encore possible de réagir pour sauver la civilisation, en prenant exemple sur la Contre-Réforme et en revenant aux véritables valeurs latines. Dans *Italie barbare*, l'écrivain fait même preuve d'un certain optimisme en reconnaissant dans la révolution fasciste le processus de restauration nationale qu'il appelle de ses vœux :

[...] il faut comprendre que le but ultime de la révolution est la restauration de notre civilisation naturelle et historique, avilie par l'émergence et le triomphe du modèle barbare ; alors, même les plus bornés verront cette révolution telle qu'elle est en réalité : un des plus profonds bouleversements dont l'éternelle répétition, l'éternel drame ont, tour à tour, obscurci et illuminé l'histoire européenne<sup>20</sup>.

Toutefois, après sa perte de foi dans le fascisme, il se persuade peu à peu que la décadence est désormais un mécanisme irréversible. Ses œuvres exposent cette conviction par le biais d'une métaphore organiciste qui repose sur l'analogie entre les hommes et la civilisation, car les individus ne sont pas seulement des voies d'accès à l'histoire, ils peuvent également en devenir le miroir<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 148.

<sup>19</sup> Curzio Malaparte, *L'Europa vivente. Teoria storica del Sindacalismo nazionale* [1923], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 345.

<sup>20</sup> Curzio Malaparte, *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 174.

<sup>21</sup> Dans *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Malaparte présente en effet l'homme comme la mesure de l'univers : « L'homme pour les Italiens, c'est toute la Création. C'est un arbre miraculeux qui plonge ses racines jusqu'au centre de la terre et soulève sa chevelure jusqu'à

Lorsque nous avons analysé la place du corps dans l'œuvre malapartienne, nous avons constaté que l'écrivain insiste souvent sur le vieillissement de ses protagonistes, parfois même de façon caricaturale comme dans le cas du chevalier de Marsan qui dépérit à vue d'œil dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* :

Depuis qu'il avait eu, par ma bouche, des nouvelles des événements advenus en Europe durant les deux siècles de son immortalité provisoire, il avait hélas recommencé à vivre en accord avec le temps et avec les saisons. [...] Durant le trajet de la Porta del Mercatale jusqu'au fond de l'ancien Borgo al Cornio, le Chevalier de Marsan avait vieilli de cent ans. La fureur populaire, qui avait pris pour cible ce qui chez lui sortait du commun et voulait absolument le faire redevenir ordinaire, l'avait fait rentrer dans l'histoire jusqu'au cou. Être pris à la gorge par l'histoire est pire que d'être sur le point de se noyer<sup>22</sup>.

Deux siècles durant, le chevalier s'est tenu à l'écart des événements du monde, dans une temporalité suspendue à sa trente-quatrième année. Tout à coup, il reprend contact avec le flux intarissable du temps et sa sénescence soudaine a donc une explication logique. Néanmoins, pour le lecteur – et ce n'est sans doute pas un hasard – l'impression dominante reste que l'histoire est source de déchéance.

Un sentiment confirmé, à vingt ans d'intervalle, par les pages du *Journal d'un étranger à Paris*. Malaparte est sensible au charme des femmes françaises mais il ne peut s'empêcher d'observer que ces dernières ont changé depuis son précédent séjour parisien, dans les années trente :

Assurément, quelque chose, un voile, s'est abattu sur la beauté des femmes françaises. Elles ne rient plus comme autrefois. Cette pudeur signifie que même les femmes ont perdu la guerre, cette guerre que tout le monde a perdue, vainqueurs et vaincus<sup>23</sup>.

La seconde guerre mondiale a accéléré le processus de décadence en laissant des traces indélébiles sur les Parisiennes et sur la ville que l'auteur peine à reconnaître. Bien sûr, ce motif reflète aussi les préoccupations intimes de Malaparte, la beauté fanée de ses anciennes maîtresses le renvoyant à la perte de sa propre jeunesse. Cependant, il semble surtout que, par le truchement de ses personnages, il nous livre une interprétation de la marche du monde : tout comme les individus inexorablement vieillissent, l'histoire connaît une dynamique de déclin.

toucher les astres scintillants, jusqu'à effleurer le trône de Dieu. C'est dans le corps de l'homme qu'est renfermé l'univers : et les anciens Italiens ne représentaient pas autrement le monde comme un viscère du corps humain. » (Curzio Malaparte, *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoël, 1948, p. 152).

<sup>22</sup> Curzio Malaparte, *Aventure di un capitano di sventura*, op. cit., p. 102-103.

<sup>23</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 91.

Cette vision de l'histoire, loin d'être propre à Malaparte, est en fait extrêmement diffuse dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. En 1918, Oswald Spengler propose déjà, avec *Le Déclin de l'Occident*, une analyse de l'histoire comme succession de cycles de cultures qui naissent, se développent, périssent et meurent sur le modèle des êtres vivants. Selon l'auteur, la civilisation occidentale a désormais atteint la dernière phase de dépérissement qui va la mener à une mort imminente. Dans l'entre-deux-guerres, l'idée devient un véritable lieu commun chez les intellectuels de droite. En France, on ne compte plus les ouvrages qui prophétisent le déclin de la civilisation occidentale : de René Guénon (*La Crise du monde moderne*, 1927) à Louis-Ferdinand Céline (*Bagatelle pour un massacre*, 1937), en passant par Charles Maurras qui voit dans la Réforme protestante le point de départ de la décadence (*Mes idées politiques*, 1937)<sup>24</sup>. Ce pessimisme historique touche également l'Italie où des intellectuels tels que Benedetto Croce, Gaetano Mosca ou Guglielmo Ferrero tentent d'en saisir les symptômes et les causes.

En somme, ni l'idée de la décadence, ni même l'image du corps qui vieillit ne sont des inventions malapartiennes. En revanche, la façon dont il les met en scène dans ses œuvres, en particulier dans l'après-guerre, s'avère extrêmement personnelle. En effet, dans *Kaputt*, la métaphore organiciste passe par les nazis auxquels Malaparte attribue des traits apparemment antinomiques. Ainsi, le gouverneur de Pologne, Frank ressemble autant à un vieillard qu'à un nouveau-né :

Il y avait je ne sais quoi de *puéril* et de *sénile* en lui, dans ses lèvres charnues, faisant saillie comme celles d'un *enfant* en colère, dans ses yeux un peu gonflés, aux paupières épaisses et lourdes, peut-être trop grandes pour ses prunelles, dans sa façon de tenir les yeux mi-clos qui lui dessinait sur les tempes deux *rides* droites et profondes<sup>25</sup>.

Le mystérieux « Homme de Himmler » a beau avoir les « cheveux sombres grisonnant déjà sur les tempes<sup>26</sup> », il garde « un regard d'enfant<sup>27</sup> » et possède lui aussi une apparence à la fois puérole et sénile :

<sup>24</sup> Malaparte s'est probablement inspiré des théories maurrassiennes pour son analyse de l'origine de la décadence dans *L'Italie contre l'Europe et Italie barbare*. Il lisait également Péguy qu'il cite, par exemple, dans *L'Italie contre l'Europe* : « Nous avons nous aussi expérimenté et souffert de cet avilissement dont mourait Péguy : "le monde moderne avilit. Il avilit la cité, il avilit l'homme, il avilit l'amour. Il avilit la femme. Il avilit la race ; il avilit l'enfant. Il avilit la nation ; il avilit la famille. Il avilit la mort." » (Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, *op. cit.*, p. 150).

<sup>25</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 115.

Bien que le crâne fût grossièrement et fortement modelé, que les os du front semblassent compacts, bien assemblés, fort durs, néanmoins il paraissait devoir céder au contact des doigts comme un crâne *d'enfant nouveau-né* : on eût dit le crâne d'un agneau<sup>28</sup>.

Ni Himmler avec son « nombril d'enfant dans un ventre de vieux<sup>29</sup> », ni le général Dietl n'échappent à la règle :

Dans cette face luisante, des yeux à la fois *puérils* et sauvages, des narines incroyablement poilues, le front et les joues hachés d'un nombre infini de toutes petites *rides* : tout à fait les crevasses du *vieux bois bien mûr*<sup>30</sup>.

Même l'ami du narrateur, le jeune Friki, malgré son allure d'enfant fragile, donne des signes de vieillesse précoce :

Lui aussi perd ses cheveux, lui aussi a les dents branlantes. Derrière ses oreilles de cire, s'incurve *une nuque fragile et délicate d'enfant malade, une frêle nuque de vieillard*. Ses mains tremblent en reposant le verre sur la table. Il a vingt-cinq ans, Friki ; et il a déjà le regard mystérieux des morts<sup>31</sup>.

Le rapprochement entre le premier et le troisième âge est allégorique : la civilisation nazie, tout juste née et pourtant déjà marquée par la décrépitude et le pourrissement, porte en elle-même le germe de sa propre fin.

Dans le chapitre « Le procès » de *La Peau*, l'écrivain reprend le motif des « bébés déjà vieux » en le liant de façon plus explicite à l'idée de stérilité<sup>32</sup>. Le narrateur, hébergé à Rome par un ami médecin, doit dormir dans un bureau où sont exposés les fœtus de nouveau-nés difformes :

Depuis quelques jours, je vivais au milieu de ce peuple de fœtus, et l'horreur m'étreignait. Car les fœtus sont des cadavres mais d'un genre monstrueux : ce sont des cadavres jamais nés et jamais morts. [...] Ils avaient la bouche entrouverte, une bouche large, semblable à celle des grenouilles, les oreilles courtes et rugueuses, le nez transparent, le front sillonné de rides, les rides d'une vieillesse encore vierge d'ans, point encore corrompu par l'âge<sup>33</sup>.

Ces fœtus ont tous l'apparence grotesque de petits vieux, avec leur tête chauve, leur visage ridé et leur bouche édentée. À l'image des « Diprosopes » qui

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 443-444.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>32</sup> Déjà, dans *Les Noces des eunuques*, l'image des « nouveau-nés déjà vieux » était liée à la stérilité de toute une génération.

<sup>33</sup> Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 485-486.

possèdent un premier visage « jeune et lisse » et un second, au dos, « petit et ridé, contracté en une grimace méchante de vieillard<sup>34</sup> », ils incarnent une civilisation qui ne peut pas aller de l'avant car elle n'accouche que de monstres non viables. Il ne s'agit plus de condamner la seule civilisation germanique mais d'illustrer la déchéance de l'Italie, assimilée à une jeune femme qui engendre des enfants moribonds :

Il y en avait un qui ressemblait à un Cupidon en train de décocher la flèche d'un arc invisible, un Cupidon tout ridé, à la tête chauve de vieillard, à la bouche édentée. Mes yeux se posaient sur lui lorsque j'étais saisi de mélancolie en entendant des voix de femmes monter de la rue, s'appeler et se répondre de fenêtre à fenêtre. À ces moments-là, l'image la plus vraie et la plus joyeuse de la jeunesse, du printemps, de l'amour, c'était pour moi cet horrible Cupidon, ce petit monstre difforme que le forceps de l'accoucheur avait tiré de force de la moiteur maternelle, ce vieillard chauve et édenté mûri dans le sein d'une jeune femme<sup>35</sup>.

La métaphore est filée dans *Il y a quelque chose de pourri* où elle continue d'évoluer : désormais, les mères elles-mêmes sont agonisantes. Pire encore, Malaparte décrit à deux reprises et avec force détails sinistres l'accouchement de femmes déjà décédées, à Cassino et à Formia :

C'était une femme morte. Elle était étendue sur le dos, bras en croix, les jambes écartées. Du ventre de la femme, petit à petit, la tête d'un enfant sortait, chauve et rose. La morte avait un visage contracté, dents serrées, les yeux grands ouverts. Étreignant l'herbe dans ses mains, elle était comme agrippée à la terre. Et c'était une chose terrible et merveilleuse que de voir naître un enfant vivant du ventre d'une femme morte. Une chose merveilleuse et terrifiante que de voir le cadavre d'une femme, une mère morte, une mère pourrie donner le jour à un être vivant, un fils vivant.

Parmi un amoncellement de débris, derrière un mur en ruine, nous aperçûmes soudain quelque chose qui bougeait par terre, quelque chose de blanc et de rouge, un bébé nouveau-né, semblait-il. Une sorte de ruban lui sortait du ventre et allait s'enfoncer dans les plâtras, disparaissant dans les décombres. Je m'approchai, regardai attentivement. C'était un bébé. Une jambe de femme émergeait des gravats, le pied encore chaussé. Le ruban qui sortait du ventre de l'enfant, c'était le cordon ombilical qui le rattachait à sa mère morte. La jambe de la femme était encore chaude. La mère était-elle vivante ? De mes mains, je me mis à creuser pour la déterrer. Peu à peu, le ventre blanc apparut, tout souillé de sang, puis l'autre jambe, le sein, le visage. Elle était morte<sup>36</sup>.

Le cataclysme de la guerre a provoqué une accélération brutale du processus de décadence : dorénavant, Malaparte ne met plus l'accent sur le vieillissement

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 22 et 57-58.

mais sur la mort. Ces authentiques « mamans pourries », qui donnent la vie mais sont déjà en voie de putréfaction, représentent une vieille Europe, elle-même en décomposition et incapable de s'assurer une postérité saine. Du reste, Malaparte donne lui-même la clef du symbole :

— C'est la nouvelle Europe qui naît du cadavre de la vieille Europe trépassée, dis-je. Les cadavres féminins ensevelis sous ces décombres sont des cadavres de femmes enceintes qui donneront naissance à des enfants. Désormais, l'Europe est une mère pourrie, dis-je<sup>37</sup>.

Les nouvelles générations sont condamnées d'avance car rien de bon ne peut naître d'une mère pourrie. Malaparte traduit en image le fossé qui le sépare de la jeunesse de l'après-guerre, qui n'a pas eu comme lui la chance de voir le jour sous le signe de la paix et de la prospérité mais dans une époque de ténèbres :

Nous sommes nés du ventre d'une femme vivante [...] mais les hommes de demain, eux, se sont formés dans les entrailles de la mort, dans le monde infernal d'un utérus mort. Ils ont entendu les gémissements, les imprécations, les cris de douleur et de révolte du monde de la mort et, dès leur naissance, ils garderont le souvenir inconscient de cet enfer, de cette chair morte en travail, des entrailles pourries. Ils ne pourront jamais oublier ce voyage à travers une mère morte. Nous avons de la chance, nous autres, Tosi. Nous sommes nés à la vie par la vie. Notre premier cri a été un cri de libération, d'émerveillement. Mais le premier son de leur voix, c'est un cri d'épouvante et d'horreur. Ils porteront toujours quelque chose de mort en eux, quelque chose de pourri<sup>38</sup>.

Dans *La Peau* et dans *Il y a quelque chose de pourri*, Malaparte exprime son incompréhension et sa distance face au comportement, aux modes et aux idées de la jeunesse européenne. Il sent bien qu'il appartient à un monde aux valeurs désormais révolues et qu'il ne possède plus les instruments pour déchiffrer les récentes évolutions. Ce constat se traduit dans son œuvre par un repli nostalgique et une fuite de la réalité. L'écrivain renonce à comprendre pour condamner en bloc des changements dont il se sent exclu. D'où sa virulence contre la jeunesse de Saint-Germain-des-Prés :

Le troupeau lâche et féroce des enfants de la liberté marchait, compact, avec ses têtes de mouton, ses larges bouches semblables à des vulves à denture, ses immenses fesses grasses écartées comme les deux sections d'une pêche mûre ou d'un abricot. C'était l'armée féroce et lâche des enfants de la liberté : prêts à tirer demain dans le dos de celui qui voudrait défendre, je ne dis pas autrui, mais sa propre liberté, et sa propre destinée<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 149.

La vulgarité, l'obscénité de l'écriture doivent être comprises comme des signes d'amertume : l'auteur, désormais incapable de « dire » le monde qui l'entoure, le met à distance par la parole. La violence du langage signifie la force de son rejet. C'est déjà le cas dans *La Peau*, lorsque Malaparte décrit le rituel de la « figliata » : après avoir « accouché » d'une statuette de bois au phallus disproportionné, le jeune Cicillo donne le signal d'une orgie homosexuelle. Tout en soulignant l'indignation du narrateur et de son ami américain, Jack, l'auteur détaille crûment la scène<sup>40</sup>. Cette insistance n'est pas gratuite : non seulement la sexualité « dépravée » de Cicillo, de Georges et de leurs amis est, selon lui, un symptôme de la décadence morale mais l'homosexualité incarne également la stérilité qui touche l'Europe. Les chapitres « Les roses de chair » et « Le fils d'Adam » annoncent ainsi *Il y a quelque chose de pourri* et les « hordes » d'homosexuels qui déferlent sur Paris à la libération. Pour Malaparte, la jeunesse se fourvoie dans la « mode existentialiste », en pensant qu'adopter des poses faussement marxistes et faussement homosexuelles la met sur la voie de la liberté :

Ce qui était difficile, c'était de voir, de comprendre ce qu'il y avait de vrai, d'authentique dans cette race, dans cette foule, dans cette génération. C'était particulièrement difficile dans cette Europe et à une époque où tout était faux ; dont la caractéristique même était la fausseté. Mais le mot « faux » est peut-être impropre puisque tous étaient sincères dans leur mensonge. Tout était faux : faux partisans, faux pédérastes, fausses lesbiennes, faux résistants, faux collaborateurs ; et maintenant les faux existentialistes venaient s'ajouter aux faux pédérastes, aux fausses lesbiennes<sup>41</sup>.

Selon l'écrivain, cette génération manque de véritables guides et ce n'est pas le pseudo-existentialisme de Sartre – auteur d'un *Existentialisme pour les dames*<sup>42</sup> – et son esprit « pionnesque », qui va l'aider à se construire un avenir. Cependant, la « Lettre à la jeunesse d'Europe », que Malaparte inclut dans la troisième partie d'*Il y a quelque chose de pourri*, se contente d'analyser cette évolution sans proposer de véritable solution et n'offre donc aucune lueur d'espoir.

Le titre du reportage que l'écrivain, en 1952, consacre à la France et à la Suisse, « Voyage dans un continent malade », donne la mesure de son abattement. Il n'est dès lors pas surprenant qu'il décide de se détourner de l'Europe pour chercher ailleurs une promesse d'avenir. De fait, ses derniers écrits, consacrés à la Russie et à la Chine, suggèrent un regain de confiance

<sup>40</sup> Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 222-223.

<sup>41</sup> Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 152-153.

<sup>42</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 84.

dans la marche de l'histoire. Dans *En Russie et en Chine*, l'auteur insiste sur la transformation de Moscou depuis sa dernière visite. Au départ, Malaparte est un peu décontenancé par l'ampleur des changements mais, très vite, il se souvient de la peur rampante et des difficiles conditions de vie du peuple moscovite sous Staline :

Les gens marchaient rapidement, en silence. Tous, hommes et femmes, avaient le visage pâle, les yeux soupçonneux. Dans les trams, les hommes regardaient fixement dans le vide, les femmes levaient de temps en temps les yeux, se parlaient entre elles à voix basse, pendant un instant, et puis se taisaient, fermées, hostiles<sup>43</sup>.

Il renonce alors à son premier réflexe nostalgique pour faire l'éloge du Moscou de 1956 et du contraste saisissant qu'il forme avec celui de 1929 :

Maintenant, ces hommes, ces millions et ces millions de travailleurs, n'ont plus les yeux fixes ni le regard dur. Les visages sont sereins, les gens marchent en souriant, en bavardant et en regardant autour d'eux, ils se pressent devant les vitrines des magasins, dans les cafés, dans les pâtisseries, dans les restaurants, et il n'y a plus un seul mendiant dans tout Moscou<sup>44</sup>.

Ce passage répond à l'évolution, profondément négative, que Malaparte notait dans son *Journal d'un étranger à Paris*, entre la France de 1933 et celle de 1947. Le peuple parisien a subi, lui aussi, une transformation mais dans une direction tout à fait opposée :

Les parisiens acceptent la grève d'une manière bien différente de celle avec laquelle ils acceptaient les grèves dans le temps, autrefois. Tout, autrefois, était prétexte à rire pour les Parisiens. La gaieté naturelle de ce petit peuple aux humeurs enfantines, au rire spontané, aux amusements faciles, ne se laissait pas faire par les troubles sociaux ou les luttes ouvrières. [...] Mais ce que je vois aujourd'hui est bien triste. Les visages sont tristes, les lèvres muettes, cette foule sale, mal habillée, mal nourrie, subit la grève avec un détachement farouche, presque avec une sorte de désespoir muet, morne [...] <sup>45</sup>.

Autant Paris se présente sous le signe de la nostalgie, comme un paradis perdu qui court désormais à sa perte, autant la Russie de Khrouchtchev s'inscrit sous le signe du progrès et de l'espoir.

Malaparte se montre tout aussi enthousiaste envers la Chine qui, contrairement à l'Europe, n'a pas renoncé à ses valeurs congéniales et a su maintenir une continuité entre l'antique et le moderne. Les fossiles de

<sup>43</sup> Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 53.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>45</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 189-190.

l'Homme de Pékin, conservés au Musée de Zhoukoudian, sont le symbole de cette fidélité à soi :

Cet intérêt que portent les Chinois d'aujourd'hui au plus vieil homme de Chine, au plus ancien exemplaire d'homme apparu sur la terre, me suggère une observation de nature non pas pédagogique mais morale : le peuple chinois, pour comprendre sa vie, veut tout savoir sur lui-même, tout connaître de son histoire millénaire qui se confond avec l'histoire de l'espèce humaine. Ce n'est pas pour rien que, moi aussi, étranger, j'ai éprouvé le besoin de venir ici à Tchou-Kou-Tien, premier maillon d'une longue chaîne, comme pour me rendre compte de la merveilleuse continuité de la plus ancienne civilisation du monde, de l'Homme de Pékin à cette nouvelle et ultra-moderne nation de six cents millions d'hommes<sup>46</sup>.

Contrairement au vieux continent, la Chine a compris comment se réinventer pour aller de l'avant. L'attention exceptionnelle que Malaparte accorde aux enfants dans ses notes de voyage symbolise cette éternelle jeunesse de la civilisation chinoise :

Une petite foule d'enfants se rassemble autour de nous, nous accompagne jusque dans les boutiques, observe nos vêtements et nos manières. Ils nous sourient. Ils ont des visages joufflus ; comme partout en Chine, les fillettes ont les joues légèrement fardées de rouge. Ils portent tous des chaussures, ils ont des vêtements chauds ; aucun de ces enfants qui soit sale ou déchiré. Les plus petits ont des pantalons fendus par derrière, en marchant, ils font voir leurs petites fesses. Je voudrais que nos enfants et pas seulement de l'habituelle Calabre ou de l'habituelle Naples, mais ceux de Toscane, de Lombardie ou du Piémont, soient aussi bien tenus, soient aussi propres. Et aussi bien élevés<sup>47</sup>.

En Chine, l'écrivain peut enfin regarder vers le futur et se sentir « libéré de cette tristesse, libéré de l'Amérique et de l'Europe<sup>48</sup> ». Toutefois, si les nouvelles formes de communisme russe et chinois semblent le convaincre, à aucun moment Malaparte ne dit clairement que le communisme est l'avenir de l'Europe. Au contraire, nul remède ne semble pouvoir enrayer l'inéluctable décadence européenne. Cependant, là où le politique semble échouer, la littérature a peut-être une réponse à apporter. En effet, elle seule peut inventer une temporalité autre, capable de se substituer au temps historique et de combattre le déterminisme – de la naissance et de l'histoire – pour redonner à l'être humain liberté et avenir.

<sup>46</sup> Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine*, *op. cit.*, p. 98. L'homme de Pékin étant à l'époque le plus ancien représentant du genre humain connu, l'Asie était considérée comme le berceau de l'humanité.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 190.

*Le temps des « fables »*

Les images de déclin qui abondent dans le texte malapartien, sous la forme d'agonies, de destructions, de corps vieillissants ou déjà en phase de décomposition, traduisent l'angoisse de l'auteur face à la marche du monde. Déçu par les solutions politiques, Malaparte tente néanmoins de lutter contre l'inexorable déclin de la civilisation occidentale avec ses armes d'écrivain. Sa vision de l'histoire donne ainsi lieu à une technique narrative originale. En effet, dans ses œuvres, il refuse de prendre en charge la chronologie des faits et bouleverse les structures temporelles du récit. Sans cesse, l'écriture se fige, revient en arrière, superpose les dates et les événements et s'amuse à perdre le lecteur dans le labyrinthe de la mémoire. Le temps devient ainsi le jouet de l'écrivain, son instrument privilégié pour se dresser contre le cours de l'histoire.

*L'absence de chronologie*

Malaparte nous oblige à repenser les modèles du temps en choisissant paradoxalement de ne pas respecter la linéarité du récit pour « raconter » la seconde guerre mondiale. En effet, la structure de *Kaputt* repose entièrement sur l'anamnèse : le narrateur relate des anecdotes au cours desquelles il se met lui-même en scène racontant d'autres souvenirs qui remontent à des époques variées<sup>49</sup>. Cette continuelle mise en abyme a pour effet de brouiller les repères temporels. Pour que son « roman » ne devienne pas pour autant une simple juxtaposition de digressions enchâssées dans le désordre, Malaparte remplace la chronologie des faits par d'autres logiques narratives. Par exemple, le titre, que l'auteur prend soin d'expliquer et d'évoquer régulièrement au cours du récit, constitue un premier élément de cohérence interne :

Connaissez-vous l'origine du mot *kaputt* ? C'est un mot qui vient de l'hébreu *koppâroth*, qui signifie victime. Le chat est un *koppâroth*, c'est une victime, c'est l'inverse de Siegfried, c'est un Siegfried immolé, sacrifié. Il y a un moment – et c'est un moment qui revient toujours – où Siegfried, lui aussi, Siegfried l'unique, devient chat, devient *koppâroth*, victime, devient *kaputt* : c'est le moment où Siegfried est proche de la mort, et où Hagen-Himmler s'apprête à lui arracher les yeux comme à un chat. Le destin du peuple allemand est de se transformer en *koppâroth*, en victime, en *kaputt*. Le sens caché de son histoire, c'est cette métamorphose de Siegfried en chat. Vous ne devez pas ignorer certaines vérités, Louise. Vous aussi, vous devez savoir que nous sommes tous destinés à être un jour *koppâroth*, victimes, à être *kaputt*, que

<sup>49</sup> Cette structure s'inspire librement de celle du *Décameron* de Boccace, qui repose sur de courts récits insérés dans un cadre plus ample, même si chez Malaparte la parole n'est confiée qu'à un seul narrateur.

c'est pour cela que nous sommes chrétiens, que Siegfried aussi est chrétien, que Siegfried aussi est un chat<sup>50</sup>.

D'autre part, la construction thématique du livre, divisé en six parties qui se réfèrent à des espèces animales – « Les chevaux », « Les rats », « Les chiens », « Les oiseaux », « Les rennes » et « Les mouches » –, fait aussi office de fil rouge. Ainsi, dans « Les chiens », le son lointain d'un aboiement scande le passage d'un épisode à l'autre :

L'aboiement du chien qui nous arrivait était faible – peut-être venait-il du bord de quelque voilier prisonnier des glaces près de l'île de Suomenlinna. Alors je racontai l'histoire des chiens de l'Ukraine, des « chiens rouges » du Dnieper.

\*

Un chien aboyait au loin, du côté de Suomenlinna. Alors je me mis à raconter l'histoire de Spin, le chien du ministre d'Italie Mameli, sous le bombardement de Belgrade<sup>51</sup>.

Du reste, le vrai liant de *Kaputt*, c'est précisément cet art de la transition, qui repose sur l'analogie des sensations physiques ou émotionnelles du narrateur. En se concentrant sur les mécanismes intimes de la mémoire et sur la façon dont les sens déclenchent la remontée du souvenir, Malaparte réussit à proposer une alternative à l'organisation chronologique. Encore plus que la signification des différents épisodes, c'est cette construction originale qui fait de *Kaputt* « une lutte titanessque contre l'histoire », pour reprendre les termes de Luigi Martellini<sup>52</sup>.

*Le Journal d'un étranger à Paris* offre un autre exemple de logique non linéaire. Malgré son titre, il semble évident que l'œuvre ne présente pas les caractéristiques d'un « journal » écrit au fil des jours mais répond à une organisation d'un autre ordre. En effet, grâce à son inachèvement, il est facile de se rendre compte que certains épisodes ont été réécrits et déplacés, sans respect pour la chronologie réelle des faits. C'est le cas notamment de l'anecdote racontée par l'ambassadeur Quaroni et datée de juillet 1947 puis du 19 décembre 1948 :

*Juillet*. Hier, pendant le déjeuner à l'ambassade, l'ambassadeur Quaroni m'a raconté une très jolie anecdote sur le Pape Pie XII. [...] Le Saint Père lui parla de la Russie : « Il n'y a dans le monde que deux puissances universelles : l'Église et Moscou. On se heurte... etc. » Puis il a demandé à Quaroni ce qu'il pensait, au fond du régime soviétique : « Chaque fois que je rentre au Vatican, lui a dit Quaroni, je retrouve la même atmosphère qu'au Kremlin. »<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 359. Voir aussi p. 458 et 511.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 283 et 322.

<sup>52</sup> Luigi Martellini, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 101.

<sup>53</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 24.

19 décembre. Dîné à l'ambassade d'Italie, avec Stanislas de La Rochefoucauld et sa femme. [...] Anecdote de sa visite au Pape Pie XII. [...] « Voilà, dit Quaroni, quand j'entre au Vatican, il me semble toujours entrer au Kremlin. C'est la même atmosphère. » Avant, le pape avait parlé de l'U.R.S.S. « Il n'y a que deux pouvoirs universels au monde, l'Église et l'U.R.S.S. De quelque côté que nous nous tournions, en n'importe quel endroit, nous nous heurtons à l'U.R.S.S. Et l'U.R.S.S. se heurte à l'Église. La véritable lutte est entre l'Église et Moscou. »<sup>54</sup>

À l'évidence, c'est l'inachèvement du livre qui explique la redite : l'auteur n'avait nullement l'intention de raconter deux fois la même anecdote mais de supprimer l'un des passages. Le recours à la tournure « etc. » dans la première occurrence donne d'ailleurs à penser que la version de 1947 est, paradoxalement, une réécriture de celle de 1948 qui était donc destinée à disparaître : manifestement, Malaparte avait décidé de déplacer l'épisode au début de l'ouvrage sans se soucier de sa date réelle. Du reste, cette hypothèse est confortée par la disparition progressive des dates dans la deuxième partie de l'ouvrage, qui laisse penser qu'elles étaient ajoutées *a posteriori* par l'auteur. La forme du « journal » est donc contrefaite : en réalité, Malaparte était bien décidé à donner à son livre une structure thématique ou argumentative. Il l'annonce d'ailleurs dans sa préface, la composition d'un journal n'est, selon lui, guère éloignée de celle d'un roman :

Des notes prises au jour le jour ne sont pas un journal : ce sont des moments pris au hasard dans le courant du temps, dans le fleuve du jour qui passe. [...] Un journal, comme tout récit, comporte un début, une intrigue, un dénouement<sup>55</sup>.

Le *Journal d'un étranger à Paris* étant resté inachevé, le principe de cette organisation demeure assez mystérieux. Toutefois, nul doute que l'écrivain n'avait, là encore, aucune intention de s'en tenir à la chronologie.

### *Le temps arrêté*

Malaparte ne se contente pas de modifier l'ordre logique du récit, il va même parfois jusqu'à suspendre l'écoulement du temps. Nous en avons déjà rencontré un exemple dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* : le Chevalier de Marsan, contemporain de Louis XIV, parvient à se soustraire au passage des années et à conserver l'apparence d'un jeune homme durant près de deux siècles. Cette « sortie de l'histoire » correspond à son arrivée en Toscane, où le temps n'a pas la même valeur qu'ailleurs. À Malaparte, qui lui demande comment il explique son extraordinaire santé, le Chevalier répond en effet :

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>55</sup> Curzio Malaparte, « Esquisse d'une préface », dans *ibid.*, p. 11.

Ce n'est pas ma faute mais celle de votre pays si heureux qui, depuis quelques siècles, a soin de vivre et de prospérer pour son propre compte, en dehors des nécessités et des obligations de l'histoire de l'Europe<sup>56</sup>.

La nature immuable des Toscans, fidèles à leurs valeurs et à leurs traditions et intimement liés à leur terre, s'oppose très nettement au mouvement destructeur de l'histoire. Ce n'est donc pas un hasard si, à l'époque où Malaparte dresse le constat désabusé d'*Il y a quelque chose de pourri*, il éprouve le besoin de revenir au régionalisme toscan. Dans *Ces sacrés Toscans*, dernière œuvre publiée de son vivant, il préfère se désintéresser de l'actualité, sombre et fluctuante, pour s'attacher à définir le caractère toujours identique de ses compatriotes toscans. « Le voyageur qui pénètre en Toscane s'aperçoit tout de suite qu'il est entré dans un pays où tout le monde est paysan<sup>57</sup> », affirme-t-il pour souligner cet attachement viscéral à la terre, cette compréhension intime de la nature qui leur permet de se tenir à l'écart de la marche du monde. Dès 1927, et jusqu'à la fin, la province constitue donc pour Malaparte un refuge contre l'histoire.

Une autre façon d'arrêter le temps consiste à le cristalliser dans des symboles. Nous avons vu que, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, l'image de la France se fige pour l'éternité dans la place de la Concorde, qui devient « le spectre de la France, la radiographie du peuple français<sup>58</sup> ». L'écrivain crée un « modèle » français qui n'a pas besoin de se soumettre à l'épreuve du réel ou du temps qui passe. Au contraire, la place agit comme un repère inaltérable qui permet de saisir l'éternel esprit français :

Et quand je me sens submergé par la lâcheté d'autrui, par cette manie morbide propre aujourd'hui aux Français, de dénigrer la France, je viens faire une promenade place de la Concorde. C'est là qu'est la France. Et il me semble être dans le ventre de la France, comme Jonas dans le ventre de la baleine<sup>59</sup>.

Cette France atemporelle, immobile, échappe à l'empreinte de la guerre et au changement des mentalités.

Pour Malaparte, l'esprit authentique d'un peuple se manifeste grâce à l'architecture de ses villes (France) ou dans son lien à la terre (Toscane), deux éléments sur lesquels le temps n'a guère de prise, plutôt qu'à travers ses habitants davantage soumis aux fluctuations des événements.

<sup>56</sup> Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura*, op. cit., p. 29.

<sup>57</sup> Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 147.

<sup>58</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 35.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 40.

### *L'écrasement temporel*

Paris dans le *Journal d'un étranger à Paris*, tout comme Moscou dans *En Russie et en Chine*, ou Prato dans *Ces sacrés Toscans* sont des villes constituées de couches superposées de souvenirs que l'auteur effeuille comme un oignon pour remonter aux impressions les plus anciennes :

Tout était le printemps alors, et tout est encore le printemps à Prato : [...] il suffit que je ferme les yeux pour entendre au fond de la rue des Teinturiers les longues perches remuer dans les cuves, les garçons d'écurie parler à voix basse à l'oreille de leurs chevaux, la marchande de lupins, à l'angle de l'Évêché, vanter la beauté de sa marchandise : « Ce sont des tétins d'enfant ! Ce sont des tétins d'enfant ! », et le marchand de dragées chanter les louanges de ses bonbons à la menthe et de ses « mange et bois ». Il suffit que je ferme les yeux pour entendre *ces voix anciennes se confondre avec les voix d'aujourd'hui, plus hautes, plus aiguës, et le grincement des chars se mêler à la pétarade des moteurs*, pour sentir aussi le soleil me tourner autour, de l'épaule droite à l'épaule gauche, s'élever peu à peu, s'arrêter immobile, à pic au-dessus des toits, décliner peu à peu vers la forêt rouge du couchant<sup>60</sup>.

La fin de la description est particulièrement significative : le travail de la mémoire ne fait pas seulement de la ville un lieu de surgissement du passé mais permet de faire coexister différentes époques. On retrouve le même procédé dans une évocation de Paris rédigée en 1954 :

Je m'assieds à ma table habituelle, sur la terrasse, et je regarde les gens passer sur le Boulevard des Italiens. La première fois que je me suis assis à cette table, sur cette terrasse, c'était en 1915. C'était le mois de mars. [...] Et chaque jour à présent, après trente-neuf ans, je vois passer dans la foule le petit Garibaldien de seize ans, au pantalon garance, au képi rouge, au gilet bleu foncé, la haute ceinture du petit Garibaldien de seize ans qui s'était échappé de son pensionnat, en Italie, pour venir combattre en France. Et Alessio Peskow, le fils de Maxime Gorki, Blaise Cendrars qui lui donnèrent sa première cigarette, là-bas sur la route de Sainte-Ménéhould, en Argonne.

Le voici, il arrive dans la foule, lève son visage vers l'enseigne de Pocarddi. Il est avec Blaise Cendrars, avec Ricciotto Canudo et qui est cet énorme artilleur ? Ah, Guillaume Apollinaire<sup>61</sup>.

Le passage présente trois temps distincts : tout d'abord, le présent du narrateur de 1954, puis le passé, pour évoquer les souvenirs de 1915, et, enfin, un présent

<sup>60</sup> Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, *op. cit.*, p. 241-242. On perçoit dans ces lignes l'écho de l'inspiration villageoise qui caractérise Leopardi dans « Le calme après la tempête » ou « Le samedi au village ».

<sup>61</sup> Curzio Malaparte, « Boulevard des Italiens », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 78-79.

absolu « qui rend effectif ce qui est possible, ou imaginé, ou désiré<sup>62</sup> ». Cette progression produit un effet d'écrasement temporel : le temps de l'écriture rejoint le temps du souvenir dans la modalité intermédiaire de l'imaginaire. Peskow, Cendrars, Canudo et Apollinaire ne surgissent pas devant le jeune légionnaire de seize ans mais face à l'auteur de cinquante-cinq ans. La chronologie est dissoute dans ce présent de l'écriture qui rend tous les événements contemporains.

On comprend mieux le sens à donner à l'image des « nouveau-nés déjà vieux » qui, par leur apparence physique, font coïncider le moment de leur naissance et de leur mort. Il s'agit encore une fois de nier l'ordre logique du temps en faisant apparaître simultanément le début et la fin et de condenser dans un symbole l'écrasement temporel que l'écriture rend possible. Du reste, cet effet d'ellipse ne se produit pas seulement à l'échelle d'une vie humaine mais permet également à l'auteur de superposer des moments de l'histoire de l'humanité ou de l'histoire des idées. Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe*, l'auteur provoque, à travers la rencontre de Voltaire et du narrateur en Palestine, le choc du XVIII<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles :

Pendant que je descendais de selle, voici sortir de l'auberge et venir à ma rencontre, avec l'air de quelqu'un déjà las de m'attendre, un petit vieillard, maigre et agile, aux jambes courtes, à la tête petite, et aux lèvres minces et souriantes dans un visage spirituel, nu et ridé. Il me serra la main avec la cordialité d'un vieil ami et, prenant mon bras :

– Excusez-moi, dit-il, si je me présente de cette façon : je suis François-Marie Arouet, seigneur de Voltaire<sup>63</sup>.

En outre, les deux protagonistes se dirigent vers les ruines de Sodome où, rattrapés par les événements de la Bible, ils assistent à la destruction de la ville :

Au fond de l'horizon, sur les collines de Jérusalem, la foudre brisait de temps en temps le ciel assombri, d'étranges reflets rougeâtres se répandaient sur la vallée du Jourdain, et le tonnerre résonnait comme un coup de gong jusqu'aux montagnes de Moab<sup>64</sup>.

Trois temporalités se chevauchent ainsi dans le récit : celle plus ou moins mythique de la Bible, celle de Voltaire et celle du narrateur.

<sup>62</sup> François Livi, « *Sempre Avanti...* (1918-1919) : Malaparte soldato e scrittore sul fronte francese », dans Martina Grassi (dir.), *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, p. 155.

<sup>63</sup> Curzio Malaparte, « Sodome et Gomorrhe », dans *Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, p. 96.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 137.

*Répétitions et temps cyclique*

Comment des époques aussi éloignées peuvent-elles devenir contemporaines dans *Sodome et Gomorrhe* ? L'ange Lucie répond à cette question lorsqu'il tente de prévenir les protagonistes des dangers qui les guettent à Sodome : « il est tout à fait exact que l'histoire n'est qu'un recommencement<sup>65</sup> ». Cette supposition amuse tout d'abord Voltaire qui reste sceptique – « l'histoire refuse de bisser<sup>66</sup> » – avant d'être détrompé par la suite des événements.

Dans ce recueil un peu disparate qui mêle sujets historiques (« La Madeleine de Carlsbourg »), inspiration « strapaesana » (« La Madone de *Strapaese* ») et réécritures bibliques (« Sodome et Gomorrhe »), l'idée d'une histoire qui se répète pourrait à la rigueur apparaître comme une simple fantaisie de l'auteur. Ce n'est en revanche pas le cas pour *Technique du coup d'État* qui paraît la même année et auquel l'auteur voudrait donner une vraie rigueur scientifique. Or, l'essai se présente comme un répertoire des différents coups d'État qui cherche à mettre en lumière leur fonctionnement sur la base de ce même postulat : l'histoire est un éternel recommencement. En effet, l'hypothèse de l'écrivain repose sur l'idée que le coup d'État, quel que soit son contexte historique ou géographique, fonctionne toujours selon le même mécanisme, dont il cherche à saisir les rouages. Cette théorie, qui a beaucoup fasciné à l'époque et qui continue de séduire, choisit de minimiser la singularité de chaque coup d'État pour se concentrer sur leurs points communs. Ainsi, il est toujours possible d'éclairer le présent à la lumière du passé : « Un des chefs des troupes d'assaut me disait à Berlin que Hitler est un Jules César qui ne sait pas nager, au bord d'un Rubicon trop profond pour qu'on le passe à gué »<sup>67</sup>. L'auteur néglige la radicale nouveauté du coup d'État hitlérien pour le relier à celui de César. Rien d'étonnant à ce que le livre ait plu : il rassure les lecteurs éventuellement inquiets en leur présentant l'histoire comme un processus répétitif qu'il est donc aisé de comprendre et d'anticiper<sup>68</sup>. Cette idée s'appuie sur « la loi des retours » de Giambattista Vico, dont Malaparte propose une paraphrase dès 1923, en conclusion de *L'Italie contre l'Europe* :

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 210.

<sup>68</sup> On a souvent insisté sur la façon dont Malaparte avait réussi à saisir intuitivement la psychologie hitlérienne mais il semble surtout qu'en choisissant de représenter Hitler comme un dictateur raté, qui se trompe dans sa stratégie de prendre le pouvoir légalement, l'écrivain n'avait nullement su anticiper le caractère exceptionnel du régime hitlérien : « Un dictateur qui n'ose s'emparer du pouvoir par la violence révolutionnaire, ne saurait faire peur à l'Europe occidentale, décidée à défendre jusqu'au bout sa liberté. » (*Ibid.*, p. 221).

Ainsi recommence chaque fois le drame de la première Genèse. Des hommes durs et pacifiés se relèvent de leur long sommeil et contribuent à la reconstruction de la terre : et toujours ils ont les mêmes visages, s'ils n'ont point les mêmes noms. La loi des retours formulée par Vico s'applique non seulement aux événements mais aux héros. Les faits et les hommes des premiers âges reviennent. De nouvelles cités naissent des ruines ; les noms changent, avec les temps, mais la chronique se répète<sup>69</sup>.

L'aspiration à un nouvel « âge des héros », dans le contexte de l'avènement du fascisme, a bien sûr une connotation fortement politique. Toutefois, derrière ce discours de circonstance, on voit poindre l'obsession de l'auteur pour la question des origines : « Nous voulons savoir de quoi nous sommes nés [...]. Nous voulons connaître le mystère de notre naissance<sup>70</sup> ». La quête malapartienne ne peut se satisfaire de l'historiographie officielle et se tourne, sur les traces de Vico, vers une logique poétique : « L'histoire de Rome ne nous suffit pas, il nous faut des fables<sup>71</sup> ». Ces « fables » réunissent, dans un syncrétisme toujours hérité de Vico, l'Ancien Testament et les mythes antiques :

Les héros de la Genèse sont nôtres. Les fables dramatiques de la bête triomphante, du fruit empoisonné, du paradis perdu, du premier sang versé, des premiers pasteurs errants par les steppes d'Asie, des incestes, des haines, des amours, nous les avons toutes expérimentées. Les fables du Déluge et de l'Arche, du rameau d'olivier rapporté par la colombe, des premiers arbres fangeux apparus comme des branches de corail hors des eaux, de la terre fraîche émergeant du limon universel, des bêtes lâchées enfin et retournées à leurs pâturages, à leurs tanières, à leurs vols, nous les avons toutes vécues. [...] Les acteurs des fables des origines, ce sont nous, hommes et symboles, démons et dieux. La blanche Léda amoureuse du Cygne, les Dioscures dompteurs de chevaux, Hélène, Hercule, Thésée, Ulysse, tous les héros des premiers âges ont pu naître chez nous, chaque fois que les hommes ont eu besoin d'un mythe<sup>72</sup>.

L'auteur sort de l'histoire pour rentrer dans le temps littéraire de la « fable ». Les innombrables références à l'Antiquité qui émaillent l'écriture malapartienne, en particulier dans les textes de l'après-guerre, ont pour fonction de créer un cadre culturel mythique afin de nous faire pénétrer dans une autre temporalité : le temps grec de l'éternel retour. Par exemple, les personnages de *La Peau* sont systématiquement comparés à des modèles antiques : Gerda von H\*\* devient ainsi « Nausicaa », son amie « Diane au milieu de ses Nymphes chasseresses », Jean-Louis « Apollon » tandis que les princesses capriotes sont autant de « Vénus

<sup>69</sup> Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, op. cit., p. 157.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 152.

déchues », de « Sibylles » et de « Pythonisses »<sup>73</sup>. On comprend mieux l'insistance de l'auteur sur le caractère très ancien de la cérémonie de la « figliata » : le temps du rituel est par nature lié à l'Antiquité qui propose une vision différente de l'histoire. Olivier Remaud saisit bien cette dimension, lorsqu'il explique la présence obsédante des références gréco-latines dans *La Peau* par la nécessité de « retrouver, dans la réaction italienne, l'ensemble d'une durée afin de combattre les avancées ponctuelles de l'histoire<sup>74</sup> ». En effet, l'attitude de Malaparte se voudrait, dans son intention, semblable à la posture « antihistorique » de l'homme grec, que Mircea Eliade a si bien définie :

[...] le mythe de la répétition éternelle, tel qu'il a été réinterprété par la spéculation grecque, a le sens d'une suprême tentative de « statisation » du devenir, d'annulation de l'irréversibilité du temps. Tous les moments et toutes les situations du Cosmos se répétant à l'infini, leur évanescence s'avère en dernière analyse comme apparente ; dans la perspective de l'infini, chaque moment et chaque situation restent sur place et acquièrent ainsi le régime ontologique de l'archétype<sup>75</sup>.

Cependant, il ne faut pas se laisser abuser par ce parti pris anachronique de Malaparte. S'il était probablement de bonne foi dans les années vingt et trente lorsqu'il postulait le caractère répétitif de l'histoire et donc la possibilité de renouveau pour l'Italie et pour l'Europe, on le sait désormais hanté par l'idée d'une inexorable déchéance de la civilisation. Après la seconde guerre mondiale, il a perdu tout espoir d'assister à un renouveau. D'ailleurs, dans *Histoire de demain* (1949), ce sont les aspects les plus noirs de l'histoire qui continuent de se répéter : l'Italie occupée par les Soviétiques est en tout point semblable à l'Italie sous occupation nazie<sup>76</sup>. Le narrateur dresse un tableau plutôt sombre lorsqu'il croise une manifestation antisoviétique et proaméricaine menée par Togliatti :

- On recommence du début, dis-je.
- Où est le mal ? Il faut bien se décider à recommencer du début, un jour ou l'autre.
- Il n'y a rien de mal à cela, dis-je, mais nous y revoilà. Et ce sont toujours les mêmes.
- Toi aussi tu es toujours le même, répondit Nenni.
- Bien sûr, moi aussi je suis toujours le même, et toi aussi.

<sup>73</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 165, 167, 185, 297 et 299. L'auteur insiste également sur le caractère « antique » des paysages, des idées, de la ville, etc., au point que nous avons compté pas moins de cent onze occurrences de l'adjectif dans le roman.

<sup>74</sup> Olivier Remaud, « Littérature et Mythologie dans *La Pelle* de Malaparte », dans Fosca Mariani Zini (dir.), *Chroniques italiennes*, n° 44, *Malaparte*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1995, p. 31.

<sup>75</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, 1969, p. 142-143.

<sup>76</sup> N'oublions pas que Malaparte est à l'époque farouchement anticommuniste, sans doute moins par conviction que par dépit d'avoir vu ses avances repoussées par le PCI.

— Nous sommes toujours les mêmes, tous autant que nous sommes, dit Nenni, et je ne vois rien de mal à cela.

— *Plus ça change et plus c'est la même chose*<sup>77</sup>.

La répétition n'est plus signe d'espoir mais de fatalisme. Paradoxalement, le livre qui expose le mieux ce constat pessimiste, *La Peau*, est aussi celui qui est le plus imprégné de références antiques. En effet, Malaparte continue à exploiter la théorie de l'éternel recommencement d'un point de vue qui n'est plus historique ou politique mais poétique : persister, malgré tout, à imaginer un temps qui se régénère perpétuellement est un signe de protestation, désormais tout littéraire, contre l'irréversible cours de l'histoire.

### *Apocalypses et palingénésies*

Malaparte ne croit guère en la possibilité de redresser le cours d'une histoire qui a désormais atteint le dernier stade de la décadence. Puisqu'il ne peut y avoir de « réparation », il en vient à rêver par l'écriture à une « recreation ». Autrement dit, il imagine que le processus de décadence arrive à son terme et rend possible une régénération du monde. On se tromperait donc en insistant outre mesure sur le pessimisme de l'écrivain qui cherche malgré tout à se projeter vers l'avenir. Malaparte choisit de s'inspirer des systèmes cycliques répandus dans l'Antiquité pour se redonner espoir et affirmer que le déclin préfigure toujours une renaissance à venir. Au sujet des sociétés antiques, Eliade n'hésite pas à parler même « d'excès d'optimisme<sup>78</sup> » :

La mort de l'homme et celle de l'humanité sont indispensables à leur régénération. Une forme quelle qu'elle soit, du fait même qu'elle existe comme telle et qu'elle dure, s'affaiblit et s'use ; pour reprendre de la vigueur, il lui faut être réabsorbée dans l'amorphe, ne serait-ce qu'un seul instant ; être réintégrée dans l'unité primordiale dont elle est issue ; en d'autres termes, rentrer dans le « chaos » (sur le plan cosmique), dans l'« orgie » (sur le plan social), dans les « ténèbres » (pour les semences), dans l'« eau » (baptême sur le plan humain, « Atlantide » sur le plan historique, etc.)<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Curzio Malaparte, *Storia di domani*, *op. cit.*, p. 532. Remarquons au passage que la dernière réplique (en français dans le texte italien) n'est pas sans évoquer par anticipation, et dans une perspective plus fataliste, la célèbre phrase du *Guépard* (1958) de Tomasi di Lampedusa : « Si nous voulons que tout demeure en l'état, il faut que tout change ».

<sup>78</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 151-152.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

Pour Malaparte, cela signifie que rien ne sert de sauver les débris de cette « Maman pourrie » qu'est devenue l'Europe, mieux vaut reconstruire *ex novo* sur les ruines de l'ancienne civilisation et revenir ainsi à une Antiquité idéalisée et intemporelle.

C'est dans cette optique qu'il faut considérer l'esthétique apocalyptique des œuvres malapartiennes : l'anéantissement est présenté comme une phase nécessaire pour retourner au chaos primordial. Nous avons vu que dès 1914, comme toute une génération, Malaparte accueille avec enthousiasme la première guerre mondiale, dans laquelle il entrevoit une possibilité de renouveau pour la société italienne. Dans son premier ouvrage, la défaite de Caporetto est décrite comme une gigantesque catastrophe mais c'est justement dans cette mesure qu'elle pourra permettre une renaissance de l'Italie, d'où ce titre provocateur : *Viva Caporetto !*

La seconde guerre mondiale suscite un constat plus sombre. Elle se présente comme un cataclysme dans *Kaputt*, dont le titre évoque déjà une dévastation totale :

Le héros principal est *Kaputt*, monstre gai et cruel. Aucun mot mieux que cette dure et quasi mystérieuse expression allemande : « Kaputt », qui signifie littéralement : brisé, fini, réduit en miettes, perdu, ne saurait mieux indiquer ce que nous sommes, ce qu'est l'Europe dorénavant : un amoncellement de débris<sup>80</sup>.

En écho à ce titre funeste, un véritable souffle apocalyptique envahit les pages du livre. Dans la première partie, « Les chevaux », on trouve une première allusion à l'ange de l'Apocalypse, assimilé au vent du Nord qui provoque la mort d'un millier de chevaux dans les eaux gelées du lac Ladoga : « Le vent du Nord descend de la mer de Mourmansk, comme un Ange, en criant, et la terre meurt brusquement<sup>81</sup> ». Dès la partie suivante, « Les rats », l'auteur donne un visage à cet ange exterminateur, celui de l'agent de la Gestapo chargé de l'escorter dans sa visite du ghetto de Varsovie :

Il avait une figure très belle, avec un front haut et pur que son casque d'acier obscurcissait d'une ombre secrète. Il marchait au milieu des Juifs, comme un Ange du Dieu d'Israël.

[...] Tous fixaient le Garde Noir qui me suivait. Tous fixaient son visage d'Ange, ce visage que tous reconnaissaient, que tous avaient vu cent fois briller parmi les oliviers près des portes de Jéricho, de Sodome, de Jérusalem. Ce visage d'Ange annonciateur de la colère de Dieu.

[...] Puis, lentement, ils tournaient les yeux sur le Garde Noir qui me suivait comme une ombre, fixaient leur regard sur l'Ange au beau visage cruel, l'Ange des Écritures, annonciateur de mort, et se penchaient sur les corps étendus le long du trottoir – approchant leur sourire de la face bleue des morts<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Curzio Malaparte, « Histoire d'un manuscrit », dans *Kaputt*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 130-134.

Cette veine apocalyptique culmine avec le bombardement de Belgrade, que l'écrivain décrit dans la partie intitulée « Les chiens » à travers les yeux du chien Spin, traumatisé par la destruction de son monde :

Ces énormes explosions, ce fracas de murs s'écroulant, ces hurlements de terreur, ces rires, ce crépitement d'incendies, Spin écoutait tout cela la queue entre les jambes, les oreilles basses, et gémissait. [...] Le monde s'était écroulé ; quelque chose d'épouvantable, de surnaturel devait être arrivé, que Spin ne parvenait pas à s'expliquer. [...] Aucune loi humaine et naturelle n'existait plus. Le monde s'était écroulé<sup>83</sup>.

L'Ange de cette Apocalypse à échelle canine a, une fois de plus, les traits des nazis qui ne sèment que mort et ruines sur leur passage. La fin du chapitre est toutefois instructive car le narrateur parvient à guérir Spin de la peur qui le ronge et à lui redonner goût à la vie. Cet épilogue est révélateur d'un certain optimisme que Malaparte voudrait malgré tout continuer à insuffler à son écriture : la désolation n'est jamais définitive car elle contient le germe d'une renaissance possible. Ça et là, parmi les horreurs décrites dans le livre, on découvre des moments de répit qui semblent préfigurer le retour à un monde édénique ou à un nouvel âge d'or :

Je dormis d'un sommeil profond et, à l'aube, je fus réveillé par un crépitement étouffé et sourd. [...] Au bout de l'horizon, le soleil faisait craquer la noire coquille de la nuit, s'élevait, rouge et chaud, sur la plaine brillante de rosée. Ce froissement devenait immense, grandissait de minute en minute ; c'était un crépitement de buissons en flammes, c'était le craquement en sourdine d'une interminable armée marchant précautionneusement sur des chaumes. Étendu à terre je retenais mon souffle et regardais les tournesols soulever lentement leurs paupières jaunes, ouvrir petit à petit leurs yeux. Tout à coup, je m'aperçus que les tournesols levaient la tête et, virant lentement sur leur haute tige, tournaient leur grand œil noir vers le soleil naissant. C'était un mouvement lent, égal, immense. Toute la forêt de tournesols se tournait afin de regarder la jeune gloire du soleil. Et moi aussi je levai la tête vers l'Orient, en regardant le soleil monter peu à peu parmi les rouges vapeurs de l'aube, sur les nuages de fumée bleue des incendies, dans la plaine lointaine<sup>84</sup>.

Ce sont souvent les descriptions des aubes qui illustrent ces moments de grâce de l'écriture malapartienne. Ainsi, *Le soleil est aveugle*, publié trois ans avant *Kaputt*, est déjà entièrement rythmé par l'alternance du jour et de la nuit :

Après une nuit de pluie et de vent, une matinée dorée de juin, acide pourtant, mais avec quelques zones déjà mûres ici et là, dans certains reflets chauds de neige, une ombre de rocher, là sur les montagnes, dans un lambeau d'azur plus dense, dans une tache verte sur le glacier<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 324-325.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 295-296.

<sup>85</sup> Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 69.

À cette aube solaire succède une aube lunaire :

La lune qui se lève lentement illumine peu à peu les crêtes azurées des glaciers, les pics neigeux, insensiblement la vallée s'ouvre à la lumière, les bois, et les prés sortent de l'ombre, les arbres, les rochers, les tentes : la voix de la rivière également, qui semblait très lointaine et vague, un grondement solitaire et triste, s'approche lentement dans la clarté lunaire, se fait plus haute et précise, presque un chant<sup>86</sup>.

Puis, c'est de nouveau le matin :

Le camp sortait comme par enchantement des brumes matinales, entouré d'une épaisse atmosphère de paresse qui se dissolvait peu à peu dans la tiédeur du jour. Les rayons du soleil dans l'air trouble nouaient des nœuds de couleur variée avec la fumée des feux de cuisines, allumés à l'extrême limite du camp, derrière un haut rocher<sup>87</sup>.

Chez Malaparte, l'aurore est toujours évoquée avec une poésie et une douceur qui changent des tonalités habituellement privilégiées par l'écrivain. Elle représente une accalmie dans la dureté du quotidien et la promesse qu'il y aura toujours un lendemain. Le cycle du soleil et de la lune peut d'ailleurs être rapproché de celui des saisons ou, plus généralement, de celui de la mort et de la vie. Les nouveaux-nés jouent en ce sens un rôle essentiel. Par exemple, dans *Kaputt*, le train qui mène les Juifs au camp de Podul Iloaiei transporte deux mille cadavres et un seul survivant :

Serré entre les genoux de sa mère, on découvrit un bébé encore vivant. Il était évanoui, mais respirait encore. Un de ses petits bras était cassé. Sa mère avait réussi à lui garder pendant les trois jours la bouche collée à une fente de la porte : elle s'était défendue sauvagement, pour que la foule des moribonds ne l'arrachât pas de là ; elle était morte écrasée dans la lutte féroce. L'enfant était resté enfoui sous sa mère morte, mais avait sucé des lèvres ce mince filet d'air. « Il est vivant ! disait Sartori d'une voix bizarre, il est vivant ! il est vivant ! » Je regardais avec émotion ce brave Sartori, ce gras et placide Napolitain qui, finalement, perdait son flegme, non point à cause de tous ces morts, mais à cause d'un enfant vivant – encore vivant<sup>88</sup>.

Si cet unique rescapé compte davantage que tous les morts qui l'entourent, c'est qu'il incarne l'espoir au cœur du malheur. Le même rôle est dévolu à l'enfant qui voit le jour durant le bombardement de Naples, dans la grotte où s'est réfugié le petit peuple :

Une femme, brusquement, est prise de douleurs et crie, implore, gémit avec des hurlements de chien pendant la nuit. Dix, cent matrones improvisées – commères aux cheveux

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>88</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 236.

laineux, aux yeux luisants de joie – s’ouvrent le passage au milieu de la foule, et se pressent autour de la parturiente, qui, brusquement, jette un grand cri. Les commères se disputent le nouveau-né. Il y en a une, plus vive et plus hardie, une vieille aux cheveux ébouriffés, grasse et croulante – qui l’arrache à ses rivales, le serre, le palpe, le soulève pour le soustraire à la bousculade, l’essuie d’un pan de sa robe, lui crache à la figure pour le laver, le lèche, tandis qu’un prêtre s’approche pour le baptiser. « Un peu d’eau ! » crie-t-il. Tous tendent des bouteilles, des bouilloires, des gargoulettes. « Appelez-le Benoît ! Appelez-le Bienvenu ! Appelez-le Janvier ! Janvier ! Janvier ! » crie la foule<sup>89</sup>.

Le choix des prénoms est révélateur : la foule interprète cette naissance comme un miracle et un présage d’avenir. Le thème de la procréation laisse ainsi entrevoir la possibilité d’une régénérescence de l’humanité. Ces exemples tirés de *Kaputt* préfigurent d’ailleurs les mères mortes qui accouchent dans *Il y a quelque chose de pourri* tout en jetant une lumière moins cruelle sur ces descriptions morbides. Tout comme Mafarka qui meurt en donnant la vie à Gazourmah<sup>90</sup>, ces femmes perpétuent par leur décès l’éternel cycle de la vie. Les images les plus sombres peuvent donc véhiculer malgré tout une lueur d’espoir. Néanmoins, ces éclaircies sont rares dans *Kaputt* qui met surtout en scène la destruction et les horreurs de la guerre tandis que les lendemains sont encore peu évoqués.

L’action de *La Peau* se situe à la fin des combats et c’est dans ce livre que l’on comprend sans doute le mieux la façon dont Malaparte revisite l’histoire dans une perspective eschatologique. Par rapport au précédent roman, le climat apocalyptique s’intensifie : si *Kaputt* se conclut avec les nuées de mouches qui s’abattent sur Naples, *La Peau* s’ouvre sur un mal encore plus terrible, « La peste », fléau biblique par excellence, qui donne son titre au premier chapitre.

« La “peste” avait éclaté à Naples le 1<sup>er</sup> octobre 1943, le jour même où les armées alliées étaient entrées en libératrices dans cette malheureuse ville », affirme l’écrivain, en écho à Manzoni<sup>91</sup>. Cette première référence donne le ton : la peste malapartienne puise son inspiration dans une longue tradition littéraire. Thucydide, Lucrèce, Boccace ou Manzoni ont notamment évoqué la dissolution morale qui accompagne presque toujours la diffusion de l’épidémie. Par conséquent, Malaparte n’innove guère lorsqu’il décrit la dépravation qui règne désormais parmi les Napolitains :

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>90</sup> Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka le futuriste*, Paris, Éditions Sansot, 1909, p. 292-294.

<sup>91</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 45. On peut en effet rapprocher cette idée de la contagion apportée par les étrangers des *Fiancés* : « La peste, dont le tribunal de la salubrité avait craint qu’elle pût entrer dans le Milanais avec les bandes allemandes, y était effectivement entrée, comme il est connu [...] » (Alessandro Manzoni, *Les Fiancés* [1842], Paris, Gallimard, 1995, p. 651).

À peine touché par la maladie, chacun devenait le dénonciateur de son père et de sa mère, de ses frères, de ses enfants, de son époux, de son amant, des conjoints et des amis les plus chers ; mais jamais de soi-même. Un des caractères les plus surprenants et les plus repoussants de cette peste extraordinaire était, en effet, de transformer la conscience humaine en une tumeur fétide. [...] Si bien que la contagion, qu'elle fût apportée à Naples par les libérateurs, ou qu'elle fût transportée par ceux-ci d'un point à l'autre de la ville, des zones infestées aux zones saines, atteignit rapidement une violence inouïe, à laquelle ses aspects grotesques et laids de macabre fête populaire, de kermesse funèbre, ces danses de nègres ivres et de femmes presque nues, sur les places et dans les rues, parmi les ruines des maisons détruites par les bombardements, cette fureur de boire, de manger, de jouir, de chanter, de rire, de s'amuser et de faire bombance, dans l'effroyable puanteur qu'exhalaient les centaines et les centaines de cadavres ensevelis sous les ruines donnaient un caractère scélérat et quasiment diabolique<sup>92</sup>.

En revanche, la peste malapartienne, tout comme celle de Camus à la même époque<sup>93</sup>, se singularise par sa dimension métaphorique. En effet, aucune épidémie ne touche Naples en 1943<sup>94</sup> mais l'écrivain fait de la perte des valeurs morales, que l'on constate souvent en temps de peste, le principal symptôme d'une maladie qui ne s'attaque qu'aux âmes et épargne les corps :

C'était là une peste tout à fait différente, mais non moins horrible, que les épidémies qui au moyen âge dévastaient de temps en temps l'Europe. Le caractère extraordinaire de ce fléau, jusqu'alors inconnu, était qu'il ne corrompait pas le corps, mais l'âme. Les membres restaient, en apparence, intacts, mais dans l'enveloppe de la chair saine l'âme pourrissait. C'était une sorte de peste morale, contre laquelle il ne semblait exister aucune défense<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 46-47.

<sup>93</sup> N'oublions pas que Malaparte avait l'intention d'intituler son livre *La Peste* avant que Camus ne le devance en 1947 avec une œuvre qui, elle aussi, explore la dimension symbolique et apocalyptique de la maladie pour illustrer les horreurs de la seconde guerre mondiale et le mal qui est à l'intérieur de l'homme. Comme Malaparte, Camus cherche à s'inscrire dans une longue tradition littéraire : « Et une tranquillité si pacifique et si indifférente n'ait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis, partout et toujours, du cri interminable des hommes. » (Albert Camus, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, coll. « La Blanche », 1972, p. 43).

<sup>94</sup> La dernière grande épidémie napolitaine remonte à 1910-1911 et il s'agissait du choléra (voir Frank Snowden, *Naples in time of cholera 1884-1911*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995).

<sup>95</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 47.

La peste est donc avant tout un symbole qui, tout en illustrant l'avilissement du peuple napolitain, fait aussi peser une atmosphère d'Apocalypse sur l'ensemble de l'œuvre. Cette menace ne tarde d'ailleurs guère à se concrétiser avec l'éruption du Vésuve décrite comme une « pluie de feu » tout droit sortie de la *Genèse*<sup>96</sup> :

L'horizon s'écroulait dans un abîme de feu. Secouée par de profonds sursauts, la terre tremblait, les maisons oscillaient sur leurs fondations, et on entendait déjà le bruit sourd des tuiles et des plâtras qui, se détachant des toits et des corniches des terrasses, s'abattaient sur la chaussée, signes précurseurs d'un désastre universel<sup>97</sup>.

Le nouveau fléau biblique qui s'abat sur la ville est immédiatement identifié comme tel tant par les Américains que par les Napolitains qui, pris de terreur, se jettent dans les rues pour tenter de conjurer la punition divine. Or, il est trop tard pour se repentir : la fin du monde est en marche, comme le montre la dissolution progressive du *cosmos*. En effet, la plupart des récits de création, de la *Théogonie* d'Hésiode à la *Genèse* biblique, s'ouvrent sur la séparation de la terre et des cieux, de la nuit et du jour. Or, devant les yeux ébahis des témoins, ces divers éléments se fondent à nouveau dans un chaos indistinct. Déjà, dans *Kaputt*, le flou maintenu entre le jour et la nuit annonçait un dérèglement de l'ordre du monde<sup>98</sup>. Dans *La Peau*, on assiste désormais à une véritable « création à l'envers » : ainsi, il devient impossible de distinguer la nuit illuminée par les lueurs du volcan de la journée obscurcie par une épaisse pluie de cendre. De même, la mer se couvre d'une croûte solide, semblable à l'écorce terrestre, et se confond également avec le ciel dans l'image poétique d'un « ciel d'eau verte<sup>99</sup> ». Les hommes eux-mêmes ne sont plus que des êtres « encore informes, créés incomplètement encore<sup>100</sup> » :

Les lamentations des blessés parvenaient jusqu'à nous d'une zone située au-delà de l'amour, au-delà de la pitié, au-delà de la frontière entre le chaos et la nature déjà ordonnée dans l'harmonie divine de la création : elles étaient l'expression d'un sentiment encore inconnu des hommes, d'une douleur non encore endurée par les êtres vivants mais cependant déjà créée ; elles étaient la prophétie de la souffrance, qui parvenait jusqu'à nous d'un monde encore en gestation, encore plongé dans le *chaos*<sup>101</sup>.

<sup>96</sup> « La pluie de feu » est le titre du chapitre qui décrit l'éruption. On pense, bien entendu, à la destruction de Sodome et Gomorre dans la *Genèse* (19, 24).

<sup>97</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 381.

<sup>98</sup> Si l'on pense notamment aux nuits d'été finlandaises où le soleil brille comme en plein jour (voir Curzio Malaparte, « La nuit d'été », dans *Kaputt*, *op. cit.*, p. 304-322).

<sup>99</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 361.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>101</sup> *Ibid.*

L'éruption bouleverse l'ordre du monde pour nous ramener à l'instant des origines. Naples, ville-monde, redevient ainsi une ville « chaotique » au sens littéral : le lieu mythique du tohu-bohu, de la confusion initiale où la matière encore informe attend l'intervention divine. Dans cet univers indifférencié, le lecteur assiste à une nouvelle création du monde :

Peu à peu, là-bas derrière Sorrente, une tache rose surgissait à l'horizon, se délayait lentement dans l'air, tout le ciel, encombré de nuages de soufre, se teignait de ce sang transparent. Tout à coup, le soleil jailli du tumulte des nuages apparut tout blanc, pareil à la paupière d'un oiseau mourant. Une immense clameur monta de la place. La foule tendait les bras vers le soleil naissant, en criant : « *O' sole! o' sole!* » comme si c'était la première fois que le soleil se levait sur Naples. Et peut-être était-ce vraiment la première fois que le soleil se levait sur Naples de l'abîme du chaos, dans le tumulte de la création, du fond de la mer nouvellement, incomplètement créée<sup>102</sup>.

La grande originalité de Malaparte, c'est de ne pas avoir représenté cette création une fois pour toutes. Au contraire, elle est sans cesse remise en scène, réactualisée non seulement dans *La Peau* mais également dans l'ensemble de son œuvre. La guerre, l'éruption du Vésuve ou la tombée de la nuit constituent pour l'auteur autant d'occasions de figurer l'écroulement du monde et son éternelle renaissance. Même l'apparition de la lune, dans le chapitre « Le vent noir », s'inscrit dans cette dynamique :

La lèvre de l'horizon était rose et transparente comme une coquille d'œuf. Il semblait vraiment qu'un œuf, là-bas, au fond de l'horizon, sortait lentement de la terre.

[...] Une lueur dorée, semblable à la transparence d'une coquille d'œuf, se répandait lentement dans le ciel. C'était vraiment un œuf qui naissait là-bas, qui sortait peu à peu de la terre, qui surgissait lentement de la tombe profonde et noire de la terre.

[...] La clarté de la lune se répandait peu à peu dans le ciel. C'était vraiment un œuf qui naissait là-bas du sein de la nuit, c'était vraiment un œuf qui naissait du sein de la terre, qui se levait lentement à l'horizon.

[...] Pareille à l'œuf gonflé de vie, symbole de fécondité et d'éternité que, dans les peintures des tombes étrusques de Tarquinia, les morts soulèvent entre deux doigts, la lune sortait de la terre, montait dans le ciel, blanche et froide comme un œuf<sup>103</sup>.

La lune s'apparente à un œuf étincelant, image de vie au cœur de la nuit. Pourtant, c'est la lueur de cette même lune qui révèle au narrateur le tableau macabre des Juifs crucifiés le long de la route. Ce n'est pas un hasard si cette terrible découverte, dans un des passages les plus sombres du livre, coïncide avec l'éclosion de l'œuf « symbole de fécondité et d'éternité ». Dans une approche toujours synchrétique, Malaparte mêle le motif chrétien de la crucifixion à la référence païenne de l'œuf

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

cosmique, présent dans de nombreuses cosmogonies antiques<sup>104</sup>, pour mieux suggérer l'idée d'une « résurrection » de l'univers.

### *L'homme nouveau*

La recréation littéraire du monde s'accompagne, comme il se doit, de l'avènement d'une humanité nouvelle que l'écrivain célèbre tout particulièrement dans le chapitre « La pioggia di fuoco » et qui tient à la fois de la famille de Noé, rescapée du Déluge, et d'Adam et Ève au lendemain de la Création :

Et là, sur ce petit univers d'herbe verte, à peine issu du chaos, encore tout frais du travail de la création, encore vierge, un groupe d'hommes échappés au cataclysme dormaient étendus sur le dos, le visage tourné vers le ciel. Ils avaient de très beaux visages, leur peau n'était pas souillée de cendre ni de boue, elle était claire comme lavée par la lumière : des visages neufs, à peine modelés, au front haut et noble, aux lèvres pures. Ils étaient étendus dans leur sommeil, sur cette herbe verte, comme des hommes échappés au déluge sur la cime du premier mont émergé des eaux.

Dieu vient à peine de les créer, et pourtant ce sont les êtres humains les plus anciens de la terre. Voici Adam et Ève, à peine engendrés du chaos, à peine remontés de l'enfer, à peine sortis du tombeau. Regarde-les, ils sont à peine nés et ils ont déjà souffert tous les péchés du monde. Tous les êtres humains, à Naples, en Italie, en Europe, sont pareils à ces hommes. Ils sont immortels. Ils naissent dans la douleur, ils meurent dans la douleur, et ressuscitent purs. Ce sont les Agneaux de Dieu, ils portent sur leurs épaules tous les péchés et toute la douleur du monde<sup>105</sup>.

Que penser de ce peuple d'élus qui survit dans une sorte de nouvel Éden après le cataclysme ? Que représente-t-il exactement dans l'imaginaire malapartien ?

La figure biblique de l'« Homme nouveau<sup>106</sup> » connaît un grand succès à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, d'une part pour symboliser une « nouvelle naissance » individuelle – à l'image de Giovanni Papini ou de Dino Campana – et, d'autre part, pour incarner une renaissance collective, par exemple dans l'œuvre de Marinetti.

<sup>104</sup> « Le motif de l'œuf cosmogonique, attesté en Polynésie [...], est commun à l'Inde antique [...], à l'Indonésie [...], à l'Iran, à la Grèce [...], à la Phénicie [...], à la Lettonie, à l'Estonie, à la Finlande [...], aux Pangwe de l'Afrique occidentale [...] à l'Amérique centrale et à la Côte Ouest de l'Amérique du Sud [...]. Le centre de diffusion de ce mythe est probablement à chercher dans l'Inde ou en Indonésie. » (Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* [1949], préface de Georges Dumézil, Paris, Éditions Payot, 1990, p. 347).

<sup>105</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 400 et 402-403.

<sup>106</sup> « [...] il vous faut abandonner votre premier genre de vie et dépouiller le vieil homme, qui va se corrompant au fil des convoitises décevantes, pour vous renouveler par une transformation spirituelle de votre jugement et revêtir l'Homme Nouveau, qui a été créé selon Dieu, dans la justice et la sainteté de la vérité. » (Épître de saint Paul aux Éphésiens, IV, 20-24).

En effet, l'avant-garde futuriste dépouille l'« Homme nouveau » de sa signification religieuse et représente à travers lui son aspiration à un renouveau culturel qui se traduit en termes d'Apocalypse et de Rédemption. Ce « rêve prométhéen d'une refonte intégrale de l'humanité<sup>107</sup> » nourrit également l'imaginaire du communisme<sup>108</sup> ainsi que des régimes italien et allemand.

Malaparte ne se reconnaît pas personnellement dans la figure de l'« Homme nouveau » mais il se montre sensible aux interprétations collectives et, en particulier, politiques du concept. Dans *L'Italie contre l'Europe*, l'« Homme nouveau » s'identifie pour lui à la « nouvelle classe » fasciste qui s'est formée dans la douleur des tranchées avant de se tourner vers le syndicalisme révolutionnaire :

Nous croyons fermement que le syndicalisme tuera les classes sociales et déterminera la formation d'une seule classe, d'une nation nouvelle, d'une *gens* nouvelle, qui contiendra toutes les formes et toutes les valeurs ethniques, politiques, économiques de notre race. [...] Le Fascisme représente déjà cette nouvelle classe<sup>109</sup>.

Toutefois, l'écrivain instrumentalise habilement l'idée de « seconde naissance » de l'individu pour montrer que, plus que tout autre, la figure rédemptrice du chef incarne la renaissance collective de l'Italie :

Mussolini a retrouvé en lui-même, dans sa propre inquiétude tourmentante, la justification de notre dernière décadence. Il a souffert en lui-même tout le drame très historique de son peuple. Il a retrouvé en lui-même, héroïquement retrouvé, dans sa propre modernité inquiète et mécontente les raisons de notre inguérissable antiquité. En se rebellant contre nous, en nous combattant, en vengeant à nos dépens notre tradition oubliée et trahie par nous, il nous a permis de souffrir la très chrétienne expérience de notre « seconde naissance »<sup>110</sup>.

Dans *Italie barbare*, Malaparte précise sa pensée : l'« Homme nouveau » italien ne doit pas se laisser influencer par la modernité européenne, il faut qu'il puise dans ses racines sa propre « modernité » qui correspond à l'esprit de la Contre-Réforme<sup>111</sup>. L'avenir de l'Italie est donc entre les mains des « Italiens

<sup>107</sup> Voir Cécile Schenck, « La réactivation du mythe de l'Homme nouveau dans le théâtre expressionniste et la danse moderne allemande au début du xx<sup>e</sup> siècle », dans Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 209.

<sup>108</sup> Pensons au cycle de romans sur *l'Homme nouveau* de Roger Vailland qui fut l'hôte de Malaparte à Capri, en 1950, alors qu'il écrivait *Bon pied, bon œil*.

<sup>109</sup> Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>111</sup> Nous avons déjà signalé le caractère inconciliable d'une idéologie réactionnaire basée sur l'acceptation des principes de la Contre-Réforme et de la pratique concrète du syndicalisme moderne, fruit de la révolution industrielle et fondé sur la participation du peuple.

barbares, esprits ingénus et libres, restés enraciné dans les traditions et les usages paysans<sup>112</sup> ».

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, Malaparte retrouve paradoxalement cette authenticité primitive, qui doit selon lui constituer l'essence de l'« Homme nouveau », chez les communistes :

Le salut de la civilisation ne lui paraissait possible que par la création d'une *humanité nouvelle*, dans un renforcement de la couche de culture, ou alors en dépouillant complètement l'homme de cette couche de culture accumulée sur lui par des siècles de civilisation. [...] Et l'homme communiste lui paraissait peut-être le plus apte à se dénuder, à se libérer de la culture reçue, sans pour autant retourner à la nature, redevenir fauve<sup>113</sup>.

Si l'on s'en tient à l'évolution politique de l'écrivain, le concept de l'« Homme nouveau » recouvre donc successivement des catégories antinomiques dans son œuvre.

Mais les « Hommes nouveaux » de *La Peau*, qui ne correspondent évidemment plus à l'idéal fasciste, ne peuvent pas non plus être assimilés à l'« Homme nouveau » communiste que l'écrivain rencontrera finalement en Chine, loin des frontières européennes. Ils sont en réalité la traduction d'une utopie de l'écrivain, d'inspiration peut-être ésotérique<sup>114</sup> : Malaparte ne se résout pas à accepter le cours de l'histoire et se sert de la littérature pour rêver une renaissance de l'humanité.

Dans son introduction à l'ouvrage de Giuseppe Pardini, Francesco Perfetti définit Malaparte comme « l'homme des désillusions<sup>115</sup> » face à l'histoire. La formule a le mérite d'illustrer sa perception de la marche du monde

<sup>112</sup> Curzio Malaparte, *Italie barbare*, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>113</sup> Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 166.

<sup>114</sup> Nous savons, grâce à Giordano Bruno Guerri, que les protecteurs de Malaparte à Prato – en particulier l'avocat Guido Perini qui l'hébergea après le départ de sa famille pour le Piémont – appartenaient aux milieux francs-maçons. L'écrivain lui-même adhéra un temps à la franc-maçonnerie « Piazza del Gesù » avant de s'en éloigner. Il est probable que ces fréquentations et son ralliement de jeunesse aient laissé des traces dans son écriture. D'autant qu'un certain nombre d'éléments corroborent cette piste, comme son intérêt pour les mystères et rites initiatiques ou encore l'importance qu'il accorde aux symboles dans son écriture. C'est surtout l'idée de la palingénésie et sa traduction éminemment syncrétique dans son œuvre – avec, notamment, l'image récurrente de l'œuf cosmique – qui donnent à penser que Malaparte avait gardé en mémoire certains motifs. S'il ne faut pas surestimer la profondeur de l'inspiration maçonnique chez Malaparte, on dirait bien qu'elle continue à nourrir son imaginaire longtemps après qu'il s'en est éloigné.

<sup>115</sup> Francesco Perfetti, « Prefazione », dans Giuseppe Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano, Luni, 1998, p. 11.

– un irrémédiable processus de décadence – et sa perte de foi progressive dans les solutions politiques.

Cependant, la littérature offre à l'écrivain d'autres possibilités de combattre l'histoire. Cette résistance passe par le mythe, qui devient le temps intime de l'œuvre malapartienne, et, en particulier, par la réécriture cosmogonique. En effet, le récit des origines est réinterprété par Malaparte en termes de perpétuelle recréation, afin de mieux suggérer un éternel recommencement et la possibilité d'une régénération du monde et des hommes. L'élan de l'écriture vers la mort cacherait donc, en réalité, un espoir de renouveau. Ce refus du fatalisme historique permet, en outre, à l'auteur d'inscrire le rejet de ses origines personnelles dans une dimension collective. De fait, tant le fantasme de l'auto-engendrement que la réécriture des mythes cosmogoniques esquissent un rêve global de recommencement qui est au cœur de l'écriture malapartienne. Pour l'écrivain, le mythe – qu'il s'agisse de « mythe personnel » ou de mythe collectif – est toujours un moyen pour retourner à ce temps fabuleux de tous les commencements, où tout est encore à venir, tout est encore de l'ordre du possible.



## BIBLIOGRAPHIE

### *Œuvres de Curzio Malaparte*

- MALAPARTE, Curzio [Napoleone Donzello], « Un'adunanza del consiglio comunale », *Il Bacchino*, 1<sup>er</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.