

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

Aurélie Gendrat-Claudet

Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman

Le cas de l'Italie romantique

Paul-André Claudet

Le Poète sans visage

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

Tatiana Cescutti

Les Origines mythiques du Futurisme

Marinetti, poète symboliste français (1902-1908)

Carlo Santoli

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

La mise en scène du Martyre de saint Sébastien,

de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria

Estelle Zunino

Jacopone da Todi (1230[?]-1306)

Conquêtes littéraires et quête spirituelle

Iris Chionne

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

Aurélie Manzano

Dans le bouillonnement de la création

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



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2018

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

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

Introduction – 979-10-231-0988-7

I Chapitre 1 – 979-10-231-0989-4

I Chapitre 2 – 979-10-231-0990-0

I Chapitre 3 – 979-10-231-0991-7

II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4

II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1

II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8

III Chapitre 7 – 979-10-231-0995-5

III Chapitre 8 – 979-10-231-0996-2

III Chapitre 9 – 979-10-231-0997-9

Conclusion – 979-10-231-0998-6

Réalisation : Emmanuel Marc Dubois/3D2S (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

NOTES SUR LES TEXTES

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

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

1. *Œuvres de Malaparte rédigées entièrement ou partiellement en français*

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

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

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

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

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

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

2. *Œuvres de Malaparte traduites en français*

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

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

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

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

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

- Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella [1959], Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- La Tête en fuite* [1936], trad. Georges Piroué [1961], Paris, Denoël, 1976.
- Sang* [1937], éd. Alain Sarra bayrouse, 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 IX

« RECONSTRUIRE LA VIEILLE MAISON DÉMOLIE »

L'écriture en chantier

Vous êtes un peuple de bâtisseurs. N'est-ce pas là ce qui surprend d'abord le voyageur lorsqu'il se rend de France en Italie : l'aspect monumental des constructions. Vous n'êtes avares ni du temps qu'il faut pour construire, ni de l'espace, ni du travail de l'homme, ni de la matière ; non plus que ne l'étaient les Romains. [...] Et maintenant que j'ai prodigué ma louange, que ne sera pas mon embarras ? Car enfin c'est en Français que je m'adresse à vous, et je reste Français alors même que je vous admire et, après avoir magnifié le rôle de l'Italie dans l'histoire de notre culture occidentale, je me demande (oh ! sans inquiétude) quel rôle je réserve à la France, qui rende, à son tour, indispensable sa présence dans le concert européen. Si je répons sans trop hésiter : le rôle de démolisseurs, il faut en hâte que j'explique ce paradoxe, et comme quoi ce rôle me paraît non point seulement négateur mais des plus importants. Ce rôle, c'est celui du critique ; de la critique ; sans lequel un peuple ou un individu peut courir à sa ruine en dépit des plus éminentes qualités.

André Gide¹

¹ André Gide, *À Naples. Reconnaissance à l'Italie* [juin 1950], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1993, p. 29-31.

Le démolisseur ou la « pars destruens » de l'écriture

L'idée que le monde doit traverser des phases de destruction et de mort pour mieux se régénérer détermine le fonctionnement intime du texte malapartien. En effet, l'écriture ne se contente pas de traduire la fascination de l'auteur pour la désagrégation, elle devient elle-même, par sa teneur corrosive, instrument de démolition.

L'attitude de l'écrivain face au pouvoir est symptomatique : son esprit de contradiction le prédispose au rôle du critique qui bouscule l'ordre établi. Ainsi, s'il se rallie à Mussolini, ce n'est pas pour construire un monument au *Duce* mais pour devenir, au contraire, l'aiguillon qui l'oblige à mener jusqu'au bout sa révolution. C'est en tout cas le statut qu'il cherche à se donner dans *La Conquista dello Stato* ou même, plus tard, dans *Monsieur Caméléon*. Cette posture a le don d'agacer Mussolini qui, tout en se montrant particulièrement tolérant avec le jeune écrivain, veille à le maintenir à l'écart de toute fonction importante. Le dictateur ne s'y trompe pas : Malaparte a davantage la trempe d'un démolisseur que d'un bâtisseur sur qui il pourrait s'appuyer.

Dans l'après-guerre, l'écrivain ne participe pas à la reconstruction italienne mais se conforte dans son attitude critique. « Je suis généralement porté, par mon démon, à réagir à la rhétorique dominante, aux héros du jour, aux puissants² », rappelle-t-il dans le *Journal d'un étranger à Paris*. Il le prouve dans *Deux chapeaux de paille d'Italie* – qui réunit en 1948 ses articles pour *Tempo*, *Paris-Presse* et la *Gazette de Lausanne* – en refusant de sacrifier à la rhétorique de la libération :

Pendant deux ans, personne ne sortait de chez soi après le coucher du soleil. L'hiver de 1944 à 1945, on attaquait les gens jusque dans les rues de Rome, on les dépouillait, on les déshabillait, on les laissait nus sur le trottoir, au cœur même de la ville, place Colonna, via Condotti, place du Peuple. Voyager la nuit, hors des murs des villes, était pure folie. Dans les campagnes, on vivait comme au moyen âge : on fortifiait les maisons, les fermes, des escouades de veilleurs restaient sur pied, l'arme à la main, jusqu'à l'aube. Le matin, on trouvait des cadavres abandonnés nus sur les routes, dans les fossés³.

Au risque de s'attirer de nouvelles inimitiés, Malaparte s'attache à dénoncer les faux héros de la Résistance, les reconversions précipitées d'anciens fascistes, encore omniprésents au sein de la classe politique, et le sectarisme des antifascistes :

² Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 183.

³ Curzio Malaparte, *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoël, 1948, p. 42. Malaparte exagère à dessein par esprit de provocation.

Il est indiscutable, hélas ! que les nouvelles équipes politiques issues de la défaite et de la Libération, et trop souvent formées des débris du fascisme, ont fait faillite.

Il est clair, et tout le monde désormais s'en rend compte, que l'antifascisme est étroitement lié au fascisme. Il en est théoriquement le contraire, bien entendu, mais pratiquement on peut le comparer à un miroir : l'image n'est pas l'homme, c'en est l'image renversée, mais c'est tout de même son image⁴.

Loin d'être limitée au domaine politique, cette verve critique caractérise la plupart des prises de position de Malaparte qui éprouve, par exemple, un malin plaisir à dénigrer ses confrères écrivains. Dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, il se fait ainsi le détracteur de Hemingway⁵ ou de Sartre :

Chacun sait que l'existentialisme n'a rien à voir avec Sartre et Saint-Germain-des-Prés : c'est une philosophie germanique, d'origine protestante. Son initiateur fut, au siècle dernier, un pasteur protestant et danois, Kierkegaard, dont Heidegger est en quelque sorte le successeur, celui qui a fait de l'existentialisme romantique et irrationnel de Kierkegaard un système philosophique. Sartre (les vaincus adoptent presque toujours la façon de penser des vainqueurs) s'est emparé de l'existentialisme, philosophie allemande, durant les années de l'occupation nazie de la France et il en a fait quelque chose de français et de personnel. Cela suffirait déjà à invalider la position (en soi déjà fautive et arbitraire, pour d'autres raisons) assumée par Sartre dans la « Résistance » française. L'existentialisme de Sartre n'est pas la philosophie de la « Résistance » française : c'est, le cas échéant, une philosophie de l'occupant allemand⁶.

La jalousie ne fait que renforcer la causticité habituelle de Malaparte. En effet, l'écrivain adopte d'instinct face aux événements et aux personnes une attitude négative qui consiste à remettre systématiquement en cause les idées reçues.

Cette inclination naturelle pour le travail de sape s'exprime jusque dans son style : en multipliant les oxymores, les paradoxes⁷, les antithèses et les métaboles, Malaparte fait éclater le sens commun. Dès sa première œuvre, *Viva Caporetto!*, il bat en brèche les préjugés en affirmant notamment : « Notre peuple est l'un des

⁴ *Ibid.*, p. 59, 85.

⁵ Voir Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 208-209.

⁶ *Ibid.*, p. 335.

⁷ Plus qu'une figure de style, le paradoxe est pour Malaparte une méthode pour atteindre la vérité car il remet systématiquement en question ce qui est admis par tous, comme l'a bien souligné Roland Barthes : « Formations réactives : une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe. » (Roland Barthes, *Roland Barthes, par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 75).

moins patriotiques du monde⁸ ». Durant les années de son activité fasciste, le ton devient plus véhément. Malaparte se répand en invectives contre les ennemis du fascisme intégral. On retrouve d'ailleurs cette tendance à la vitupération⁹ – dirigée désormais contre la « race des marxistes homosexuels » – dans les pages de *La Peau* et, surtout, d'*Il y a quelque chose de pourri*.

La charge corrosive de l'écriture est surtout confiée à l'ironie¹⁰, un art dans lequel Malaparte excelle dès les années vingt comme en témoigne, entre autres, sa lettre ouverte à Farinacci, tout juste démis de ses fonctions de secrétaire du Parti National Fasciste :

Mon cher Roberto, il me semble que tu prends trop à la lettre la définition qu'Aristote a donnée de l'homme : tu es certes un *animal politique*, mais si tu savais comme il est difficile d'être politique ! [...] Mais peut-on savoir pourquoi tu écris et tu parles toujours à la première personne du pluriel ? « Nous disons, nous pensons, nous avons dit, nous avons fait... » Ah ! je comprends : vous êtes sans doute plusieurs à composer ta prestigieuse personne politique ; un qui écrit les articles de fond, un qui les corrige, un troisième qui prépare les discours, un quatrième qui les répète comme un perroquet, et ainsi de suite. C'est ce que les psychiatres appellent un dédoublement de la personnalité. Ne crois pas toutefois, mon cher Roberto, que je te reproche ce phénomène. Que m'importe à moi si tu as une personnalité composite et si tu es une seule essence mais dans différentes personnes ? Même Maccari, chef des « Selvaggi » a écrit qu'il n'y a qu'un seul Mussolini mais des millions de Farinacci. D'autant que ta personnalité composite sert à éclairer certains aspects obscurs de ton tempérament politique. En effet, comme animal politique, tu sembles issu de l'accouplement d'un loup et d'une brebis ; mais on ne saisit pas bien si de cet accouplement est né un loup lâche ou une brebis féroce¹¹.

⁸ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 82.

⁹ Voir le chapitre « Vitupération » dans Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, p. 137-151.

¹⁰ L'ironie malapartienne, avant tout rhétorique et antiphrastique, vise toujours à exprimer un jugement critique. Pierre Schoentjes distingue nettement cette ironie-raillerie, simple figure du discours, de l'ironie socratique : « L'ironie verbale commune, celle que l'orateur met en œuvre dans un discours public, celle dont un quidam se sert dans la conversation, n'est en effet pas un art du dialogue comme l'est l'ironie socratique ; c'est au contraire un moyen de mettre fin au dialogue. Dans la mesure où le blâme prend l'apparence d'une louange, il interdit toute réplique, et condamne l'interlocuteur au silence. Semblable en cela à la question oratoire, l'ironie rhétorique n'attend aucune réponse. » Plus loin, le critique insiste sur la dimension négative, destructrice de cette forme d'ironie : « L'ironie verbale n'est pas l'outil du terrassier qui pose les fondations mais celui du sapeur qui mine les bases. » (Pierre Schoentjes, *Poétiques de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 86, 99).

¹¹ Curzio Malaparte, « Lettera aperta all'on. Farinacci », *La Conquista dello Stato*, n° 7, 24 mai 1926, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 815-816.

L'année précédente, l'écrivain avait consacré un chapitre entier de son *Italie barbare* à l'analyse des origines et de la nature de l'ironie qui « est de la famille du chant lyrique et de la musique ; [et] comme eux, appartient, à un ciel supérieur qui n'est presque plus celui de l'art, tant il domine les parnasses connus et habités¹² ». Il s'agit selon lui d'une tournure de pensée antique, puisqu'il en attribue la paternité à Platon, mais remise au goût du jour par l'esprit moderne de la Réforme¹³. Si cette dernière est à l'origine de la décadence du génie latin, il lui reconnaît tout de même le mérite d'avoir incarné un nouvel humanisme :

En restituant l'essence du monde platonicien, c'est-à-dire cette tendance, latente mais forte, à l'ironie critique, dont Socrate fut l'expérimentateur et Platon le théoricien, la Réforme contribua de manière efficace et vigoureuse à libérer les jeunes nations du Septentrion de ce bonheur de deuxième main qui empêchait les Italiens de tirer profit de leurs expériences singulières et de passer de la facétie, du rire et des pitreries des nouvellistes et des poètes du siècle d'or au sourire légèrement sceptique qui caractérise les premiers hommes modernes¹⁴.

À l'exception notable de Machiavel et de Manzoni, les Italiens sont peu portés vers cet « art » de l'ironie, propre aux philosophes, car leur nature sensuelle les enferme dans un humour plus terre à terre. Tandis que dans le reste du livre Malaparte encourage ses compatriotes à fuir l'influence des pays septentrionaux, il les invite ici exceptionnellement à s'en inspirer :

Comment pourrait s'amorcer le processus de décomposition je dirais presque chimique, de notre esprit classique, naturellement antique, qui le rendrait agile, fin et léger, propre à assimiler ce qui constitue l'essence de la modernité ? L'acide qui nous manque pour cette expérience de dissolution de nos valeurs traditionnelles est celui-là même qui a aidé à la formation de la pensée moderne des nations du Septentrion et d'Occident, l'a libérée de son adhésion contre-nature aux valeurs éthiques du monde classique : c'est le « sens de l'ironie », produit spontané, comme le vit bien Gioberti à propos de l'Arioste, de ce scepticisme cosmique sans lequel il est impossible de saper les fondements traditionnels de notre pensée et d'atteindre à une liberté de jugement et d'analyse sans préjugés – liberté au plus haut degré moderne¹⁵.

¹² Curzio Malaparte, « Comédie de l'ironie », dans *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 121. L'écrivain voudrait ici se rattacher à une approche non pas rhétorique mais philosophique de l'ironie conçue comme instrument d'accès à la connaissance dans le sillage de Socrate. Il s'inspire probablement de la revalorisation de l'ironie par les romantiques allemands, à l'image de Friedrich Schlegel qui ne rejette pas l'ironie rhétorique mais en propose un dépassement philosophique.

¹³ Malaparte lie la Réforme au développement du scepticisme et de l'esprit critique, qu'il identifie à l'attitude ironique, par nature philosophique. En ce sens, la Réforme crée selon lui un pont entre les philosophies antiques et modernes.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

Dérogeant à son éloge inconditionnel de la « barbarie » italienne, l'écrivain va même jusqu'à expliquer l'ironie des *Fiancés* par la culture française de Manzoni¹⁶ : seuls les pays où la raison est reine peuvent atteindre le degré de logique froide et d'impassibilité nécessaire à l'ironie. Toutefois, tout n'est pas perdu pour l'Italie : une nouvelle génération d'écrivains « néoclassiques » a trouvé, grâce à son « humour philologique », une façon d'« ironiser le classicisme ». Malaparte se compte, bien évidemment, au nombre de ces restaurateurs de la « grâce italienne », lui qui refuse le comique libérateur pour lui préférer l'ironie, « émotion rationnelle, aride et froide, même quand elle atteint au rire comme à un mode supérieur de souffrance¹⁷ ». Non seulement le rire est toujours chez lui l'expression de la souffrance et du désespoir mais il a aussi une fonction perturbatrice, en particulier dans *Il y a quelque chose de pourri* :

J'ai vu rire de bon cœur un homme que l'on avait collé au mur. Il riait, comme on rit de quelque chose de ridicule, d'amusant. Les hommes alignés devant lui, fusil à l'épaule, l'officier qui commandait le peloton d'exécution, le grand magistrat chargé d'assister à l'exécution du jugement, le chancelier du tribunal militaire, le prêtre qui tendait le crucifix au condamné, tous étaient décontenancés, offensés par ce rire joyeux, par cette façon joyeuse de rire. [...] Autour de lui, tout le monde avait l'air déconcerté, offensé. Pâles et embarrassés, les uns et les autres se regardaient. « Dépêchez-vous, dépêchez-vous, dit à voix basse le juge à l'officier. » Il ne pouvait plus supporter ce rire joyeux, cette offense à la majesté de la justice. Alors, brusquement, je me mis à rire aussi¹⁸.

Le narrateur accompagne le condamné qui s'esclaffe « contre » ses bourreaux et la cruauté de son sort. Même si le rire peut sembler une parade inefficace, il possède un vrai pouvoir subversif comme le montre le malaise des représentants de l'autorité.

À l'image de ce rire destructeur, l'écriture malapartienne est avant tout opération de corrosion et de déconstruction des systèmes en place. Néanmoins, elle ne se contente pas de démolir pour transformer le monde en un champ de ruines, elle veille aussi à recueillir les matériaux issus de ces destructions pour mettre en chantier une nouvelle réalité. L'attitude préconisée par Malaparte face aux écrivains des générations précédentes est révélatrice : les jeunes auteurs ne doivent pas se contenter de faire table rase des œuvres du passé mais en réutiliser les débris épars dans leurs propres livres. Ce processus de désintégration et récupération est exposé en détail en 1940 dans un article de *Prospective* :

¹⁶ Voir *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 73-74.

C'est le mérite des écrivains de la génération de Cecchi, de Cardarelli, etc. (et de ma génération) si d'un Carducci, d'un Pascoli, d'un D'Annunzio, si de plus d'un demi-siècle de poésie il ne reste désormais qu'un tas de détritiques, un château de fiches soigneusement choisies et classées, un immense casier d'annotations philologiques. L'œuvre de ces écrivains majeurs est désormais émietlée, morcelée, réduite à un simple matériel de construction, dans l'enceinte d'un chantier où les jeunes (et ils doivent se dépêcher, car ils ne resteront pas jeunes bien longtemps) se préparent à reconstruire du début la vieille maison démolie, avec le matériel que nous avons accumulé pour eux durant tant d'années de libres expériences, d'essais courageux, de tentatives utiles, souvent nécessaires et toujours gratuites¹⁹.

La métaphore du chantier – reprise plus loin avec l'allusion à *Ralentir travaux*²⁰ de René Char, André Breton et Paul Éluard – est particulièrement éloquente si l'on veut comprendre la façon dont Malaparte conçoit le rôle de l'écrivain : mettre en pièces le monde pour ensuite pouvoir le reconstituer grâce à l'écriture. Encore une fois, il s'avère un lointain héritier des futuristes qui, en 1914, proclamaient déjà : « Nous entreprenons des démolitions, mais pour reconstruire. Nous déblayons les décombres pour pouvoir avancer²¹ ».

L'architecte ou la « pars construens » de l'écriture

Une fois le monde réduit en une infinité de fragments²², Malaparte s'emploie à le reconstituer sur la page selon sa propre vision. Son insistance sur l'idée de « composition », notamment dans le *Journal d'un étranger à Paris*, témoigne du soin qu'il apporte à cette opération de réagencement :

Chateaubriand (Liv. XXIII, chap. VI). [...] « Les Français seuls savent dîner avec méthode, comme eux seuls savent composer un livre. » Tout est dit dans ce « composer²³ ».

Dans un brouillon pour une préface au *Journal d'un étranger à Paris* – publié par Falqui à la fin de son édition – Malaparte affirme même que son originalité en tant qu'écrivain se manifeste justement dans ses choix structurels :

¹⁹ Curzio Malaparte, « Cadaveri squisiti », *Prospettive* n° 6-7, « Cadaveri squisiti », 15 juillet 1940, p. 4.

²⁰ « Ce n'est pas un hasard si *Ralentir travaux* – je parle pour les connaisseurs – est le titre d'une œuvre surréaliste parmi les plus significatives : au sens, justement, de chantier et de matériel de construction accumulé sur la grand-route de l'expérience littéraire moderne. » (*Ibid.*, p. 5).

²¹ Filippo Tommaso Marinetti, « 1915. In quest'anno futurista », dans *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1968, p. 330.

²² Pensons, notamment, à la prédilection de Malaparte pour les formes brèves de l'anecdote ou du portrait et à la structure toujours extrêmement fragmentée de ses ouvrages.

²³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 270.

L'intrigue n'est pas de moi ; ce qui est de moi c'est le découpage ou, pour utiliser un terme plus courant, la façon dont le caractère fragmentaire de la vie de tous les jours est reporté, recomposé, ordonné selon les trois lois classiques de l'unité : l'unité du protagoniste, du sujet et du temps. À partir de la matière éparse dans la variété des jours, je compose un ordre, un récit, une « architecture »²⁴.

Deux éléments retiennent en particulier notre attention. D'une part, le dernier terme de la citation prolonge la métaphore de l'écriture-chantier en faisant de l'écrivain un « architecte », dans la continuité de ce que Malaparte affirmait déjà en 1925 :

J'ai toujours rêvé de construire un livre à la manière d'une place : au fond une maison, ici une église, par là le débouché d'une rue, au centre une fontaine et une statue. Une place aérée, à la toscane, comme celle de la mairie de ma ville [...]²⁵.

D'autre part, le renvoi à la règle des trois unités du théâtre classique le peint également en « dramaturge », qui recrée le réel sur la page transformée en scène de théâtre. L'intérêt de Malaparte pour le théâtre n'est plus à démontrer : non seulement l'écrivain a composé plusieurs pièces²⁶, mais il fréquente lui-même assidûment les théâtres – comme le montrent ses comptes rendus²⁷ – et se plaît en compagnie des acteurs²⁸. Il est donc naturel qu'il puise dans cet univers qui le passionne, pour expliquer la façon dont il conçoit son travail d'écrivain : une « mise en scène » du monde²⁹.

²⁴ Curzio Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, éd. Enrico Falqui, trad. des passages en français par Giuseppe Argentieri, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 312-313. [Ce brouillon de la préface ne figure pas dans la traduction française].

²⁵ Curzio Malaparte, *Italie barbare, op. cit.*, p. 19. Précisons que l'on trouve dans la version originale le verbe « *architettare* », traduit par « construire » en français car son emploi s'est lexicalisé en italien.

²⁶ La création de *Du côté de chez Proust* [1948] et de *Das Kapital* [1949] est contemporaine de la rédaction du *Journal d'un étranger à Paris*. Plus tard, l'écrivain fait représenter *Les femmes aussi ont perdu la guerre* [Venise, 1954] et un spectacle de music-hall, *Sexophone* [Milan, 1955], ce qui ne doit pas nous faire oublier les nombreuses pièces inachevées ou inédites comme *Candide en famille* [inachevée, 1939], *Les Amazones* [inachevée, 1947], *Les Femmes de Sienne* [inédite, 1949], *Les Illustres servantes* [inachevée, 1946-1947], *L'Autre conscience* [inédite, 1950], *La Main de l'homme* [inachevée, 1955] ou *Circé* [inachevée, 1955].

²⁷ Paul Lévy lui confie notamment la critique théâtrale de son hebdomadaire *Aux écoutes* durant l'hiver 1948-1949.

²⁸ À Paris, Malaparte fréquente Véra Korène, Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Pierre Dux ou Alain Cuny.

²⁹ Dans une seconde version de sa préface au *Journal d'un étranger à Paris*, il écrit notamment : « [...] un "journal" c'est une pièce de théâtre portée sur la scène de la page. C'est le point où le récit touche de plus près au théâtre. Tout y vise à un but, à une conclusion, suivant

Cependant, il ne faudrait pas se méprendre sur le sens que Malaparte donne à l'idée de « composition », d'« architecture » ou de « mise en scène ». Même si l'écrivain ressent continuellement le besoin d'organiser le réel en inventant des critères de regroupement et de classification, cette exigence taxinomique influe peu sur la macrostructure de ses œuvres. On lui a d'ailleurs assez reproché son incapacité à « construire » un roman et à développer une intrigue. Or, si les œuvres malapartiennes ne possèdent pas de véritable plan logique pour scander la progression du propos, elles ne manquent pas pour autant de cohérence. En effet leur dispersion apparente tient au fait que leur composition est d'ordre thématique. Autrement dit, l'organisation traditionnelle est supplantée par un tissage d'images qui en constituent le véritable ciment.

Le peintre ou la logique des images

Malaparte ne démontre jamais, n'explique presque pas : il préfère faire « apparaître » le sens, ce qui donne à son écriture un caractère très visuel. Autrement dit, l'image n'accompagne pas chez lui le discours, elle « est » le discours. Loin d'être simplement illustrative, c'est elle qui est chargée de « dire » l'essentiel, comme dans cette description de Paris construite à partir d'une énumération d'images simplement juxtaposées, sans commentaires superflus :

Paris de la rive gauche, Paris jeune fille morte, jeune mannequin tout rose, tout bleu, fait de poussière ; Paris aux maisons faites d'os de chats blancs, lisses, luisants, Paris au ciel de gros papier bleu, Paris aux enterrements silencieux, aux enterrements parfumés de poil de chat, aux enterrements couleur bleue et rose, et grise et jaune, Paris aux fenêtres closes, Paris au pavé d'ardoises grises, aux toits de feuilles roses, aux coins où la Seine coule et se retourne pour voir passer l'autobus où les messieurs de l'impériale ont ôté leurs chapeaux hauts de forme pour ne pas toucher les branches vertes des arbres jaunes, le long des avenues neuves³⁰.

La ville est semblable à un tableau dont Malaparte, par petites touches, essaie de définir l'harmonie particulière. À la manière d'un peintre, il mélange et associe sa palette d'images pour créer de nouvelles teintes. Son éloge de Cocteau, qu'il admire sincèrement, peut donc être lu comme une véritable profession de foi artistique : « Il ne raconte pas, il dessine les portraits des choses, des hommes, des paysages, des événements³¹ ».

Ce qui est vrai au niveau d'un paragraphe se vérifie également à l'échelle des livres : les œuvres malapartiennes ne sont pas construites selon une

les lois classiques de l'unité, mais transposé autour du personnage qui s'appelle « je » ». (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 12).

³⁰ *Ibid.*, p. 248-249.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

progression logique mais à partir d'une nébuleuse d'images qui se font écho et dont l'accumulation finit par faire sens³². Par exemple, dans *Kaputt*, l'écrivain tisse un réseau de significations complexe autour de l'image de l'œil aveugle. Le chapitre XII, intitulé « L'œil de verre », rassemble un grand nombre de ces variations. Le narrateur rencontre tout d'abord, dans le restaurant où il est entré avec la princesse Louise de Prusse, deux soldats aveugles qui lui rappellent les soldats sans paupières qu'il a vus au Café Europejski à Varsovie :

Brûlée par le froid, la paupière se détachait comme un morceau de peau morte. J'observais avec horreur, à Varsovie, les yeux de ces pauvres soldats du Café Europejski, cette pupille qui se dilatait et se resserrait au milieu d'un œil écarquillé et fixe, dans un vain effort fait pour éviter la lumière. Je pensais que ces malheureux dormaient les yeux grands ouverts dans le noir, que leur paupière était la nuit, que c'était les yeux écarquillés et fixes qu'ils traversaient le jour pour s'en venir à la rencontre de la nuit ; qu'ils s'asseyaient au soleil en attendant que l'ombre nocturne descendît sur leurs yeux comme une paupière, que leur destin, c'était la folie, que seule la folie donnerait un peu d'ombre à leurs yeux sans paupières³³.

Vient ensuite le récit de l'épreuve imposée aux jeunes recrues SS qui doivent, à l'aide d'un petit couteau, arracher les yeux d'un chat vivant³⁴ ; puis, en guise de conclusion, l'histoire qui donne son titre au chapitre³⁵ et qui lui permet de terminer sur une affirmation évocatrice : « Tous les Allemands ont un œil de verre³⁶ ». La métaphore est transparente : cette cécité qui touche en priorité les Allemands souligne le manque de clairvoyance des nazis qui préférèrent suivre les ordres et « fermer les yeux » sur leurs propres crimes. Il s'agit également d'« ouvrir les yeux » de ceux qui ne veulent pas voir, à l'image de la princesse Louise qui, à plusieurs reprises, enjoint au narrateur de se taire et refuse d'entendre l'histoire de l'œil de verre :

³² C'est pourquoi l'écrivain n'éprouve aucune difficulté à transformer son projet de roman, *Le Christ interdit*, en film : dès le départ, il s'agissait de raconter « par l'image », c'est-à-dire de confier la portée profonde du récit à quelques images fortes que l'on retrouve d'ailleurs dans le film (la « crucifixion » de Maître Antonio, les mains tachées de sang de Bruno, etc.).

³³ Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 353.

³⁴ Voir *ibid.*, p. 358.

³⁵ Un officier allemand propose de laisser la vie sauve à un très jeune résistant ukrainien si celui-ci parvient à reconnaître son œil de verre : « – L'œil gauche, répond aussitôt le garçon. – Comment as-tu fait pour t'en apercevoir ? – Parce que des deux, c'est le seul qui ait une expression humaine. » (*Ibid.*, p. 366).

³⁶ *Ibid.*, p. 367.

— Je vous en prie, ne soyez pas cruel ; ne racontez pas de semblables horreurs, dit Louise en me posant la main sur le bras.

[...]

— Voulez-vous que je vous raconte l'histoire de l'œil de verre ?

— Je ne veux pas entendre d'histoires cruelles, dit Louise.

[...]

— Oh ! c'est assez, dit Louise en criant presque. Elle me regardait, les pupilles dilatées, avec des yeux étrangement blancs.

[...]

— Taisez-vous ! murmura Louise. Elle avait fermé les yeux ; elle avait de la peine à respirer.

— Laissez-moi raconter l'histoire de l'œil de verre.

— Vous n'avez pas le droit de me faire souffrir, dit Louise.

[...]

— Oh, je vous en prie, taisez-vous, dit Louise. Vous ne voyez pas que je tremble ? Vous me faites peur³⁷.

L'écriture malapartienne procède selon le mode des variations musicales, en déclinant une image – ici, l'œil aveugle – dans différentes directions jusqu'à en épuiser tous les signifiés. L'exploration continue dans le chapitre suivant, « Un panier d'huîtres », avec la métaphore du panier d'yeux humains qui matérialise la barbarie des oustachis et de leur chef, Ante Pavelic :

Tandis qu'il parlait, j'observais un panier d'osier posé sur le bureau, à la droite du Poglawnik. Le couvercle était soulevé : on voyait que le panier était plein de fruits de mer. Tout au moins c'est ce qu'il me sembla : on eût dit des huîtres, mais retirées de leurs coquilles, comme on en voit parfois exposées sur des grands plateaux, dans les vitrines de Fortnum and Mason, à Picadilly, à Londres. Casertano me regarda et me cligna de l'œil :

— Ça te dirait quelque chose, hein, une belle soupe d'huîtres ?

— Ce sont les huîtres de la Dalmatie ? demandai-je.

Ante Pavelić souleva le couvercle du panier, et me montrant ces fruits de mer, cette masse d'huîtres gluante et gélatineuse, il me dit avec un sourire, son bon sourire las :

— C'est un cadeau de mes fidèles oustachis, ce sont vingt kilos d'yeux humains³⁸.

L'art de la composition correspond donc chez l'écrivain à un art de la « dissémination » d'images suggestives qui frappent le lecteur et guident sa réflexion sans pour autant imposer de progression rigoureuse. Cet essaimage se poursuit d'ailleurs d'un livre à l'autre pour constituer un maillage signifiant à l'échelle de toute l'œuvre. Ainsi, l'image de l'œil aveugle est déjà présente dans les pages du *Soleil est aveugle* dont Malaparte explique le titre dans une « Déclaration obligatoire » :

³⁷ *Ibid.* p. 350-354. En conclusion au chapitre, Louise finit par réclamer l'histoire de l'œil de verre, comme si elle acceptait finalement ce devoir de regarder en face la vérité que le narrateur tente de lui imposer.

³⁸ *Ibid.*, p. 379-380.

Finalement nous aussi, pour la première fois peut-être dans notre très vieille histoire, nous sommes sans secours, sans prétextes, sans justifications, sous l'œil aveugle du Destin, sous cet œil qui nous regarde fixement sans nous voir et resplendit, impassible, hors et au-dedans de nous, à pic sur nos têtes, à pic au fond de notre conscience³⁹.

Ce « soleil aveugle », qui incarne l'idée d'une nature indifférente aux malheurs des hommes, réapparaît du reste dans *Kaputt* par le biais de ces « soleils miniatures » que sont les tournesols :

De la pupille noire des tournesols, les graines se détachaient une à une, et les longs cils jaunes tombaient un à un autour du grand œil rond, vide et blanc comme un œil d'aveugle⁴⁰.

La thématique de la cécité se prolonge également dans le *Journal d'un étranger à Paris*, où elle acquiert une signification encore différente. Le narrateur croise aux Tuileries deux aveugles, un homme et un enfant :

Ils jouaient à la guerre, décrivant à haute voix les uniformes des guerriers. Je compris qu'ils jouaient non pas les faits, les personnages, leurs rôles, mais les couleurs, les formes. Quand, après leurs jeux, ils se levèrent pour s'en aller, je m'approchai de l'homme, et ôtant mon chapeau je lui demandai si je pouvais les accompagner avec mon parapluie. Il me remercia, et nous nous acheminâmes. L'enfant me demanda de quelle couleur était mon parapluie. « Noir », lui répondis-je. L'homme tourna le visage vers moi, et je vis un petit tremblement sur ses lèvres. Nous marchâmes en silence. Sous les arcades de la Place des Pyramides, l'homme me remercia, leva son chapeau. Puis il me dit à voix basse : « Pourquoi nous tromper ? Il n'y a pas de parapluies noirs. Votre parapluie est rouge. Pourquoi mentir ! » Et il s'en alla, tenant l'enfant par la main⁴¹.

Ce passage relève de l'esthétique de l'absurde : les deux aveugles se sont construit un monde imaginaire où le mot « noir » ne peut pas s'appliquer à un parapluie. Malaparte joue avec le *topos* antique d'une cécité qui permettrait de voir au-delà des apparences⁴². Il s'inspire aussi du surréalisme avec ces deux guides qui, à l'instar de l'héroïne insolite de *Nadja* d'André Breton, permettent au narrateur d'entrevoir une réalité merveilleuse.

Si l'écrivain réutilise sans cesse les mêmes images, il se laisse donc la liberté de les faire évoluer au fil de ses œuvres jusqu'à aboutir parfois à des significations opposées. Ainsi, la métaphore des « gencives du ciel », bleutées et délicates

³⁹ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire » [1947], dans *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 39.

⁴⁰ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 283-284.

⁴¹ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 245-246.

⁴² On pense notamment à la figure du devin aveugle Tirésias dans la tragédie grecque.

dans *Kaputt*, marque dans un premier temps la complicité entre le ciel et la ville antique et sacrée de Naples qui « fait corps » avec la nature :

Le ciel était pur, la mer verte resplendissait à l'horizon comme un pré immense. Le miel du soleil ruisselait le long de la façade des maisons pavoisées du linge étendu entre une fenêtre et l'autre pour sécher. Le long de la corniche des toits, le long du bord dentelé des déchirures produites par les bombes dans les murs, sur les lèvres des plaies ouvertes au flanc des palais, le ciel brodait comme une délicate gencive bleue⁴³.

Dans *La Peau*, en revanche, la nature s'apparente durant l'éruption du Vésuve à une immense bouche sur le point d'engloutir la ville. De poétique, la métaphore se fait décidément menaçante :

La lueur du feu frappait les murs, allumait les gouttières et les corniches des terrasses : et contre le ciel de sang, d'un ton sombre tirant sur le violet, cette gencive rouge qui bordait les toits créait des effets de contraste hallucinants⁴⁴.

Ce parcours sélectif au cœur des réseaux d'images de l'œuvre malapartienne donne un aperçu des multiples nuances de sa palette. Chez l'écrivain, le sens se dégage toujours de la juxtaposition et de l'enchevêtrement d'images-fragments qui, telles les pièces d'un immense puzzle, reconstituent la mosaïque du monde.

⁴³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 566.

⁴⁴ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 392-393.

L'effacement du réel

Je suis resté, en somme, *l'homme qui n'accepte pas le monde*, et c'est dans cette attitude obstinée qui est la mienne que consistent l'unité et la concorde de mes âmes opposées. Je ne veux pas accepter le monde tel qu'il est, et par conséquent je tente de le refaire par l'imagination ou de le changer par la destruction. [...] Seuls les imbéciles enfoncés à vie dans l'imbécillité peuvent se déclarer satisfaits du monde. Celui qui tente de l'ébranler, de l'animer, de l'incendier, de le rénover et de l'accroître a droit non pas à la reconnaissance dont je me contrefiche, maintenant et toujours, mais à la liberté de parler et d'exister.

Giovanni Papini⁴⁵

Un style anti-réaliste

Si l'écriture malapartienne, à ses débuts, n'hésite pas à prendre en charge le monde extérieur, la seconde guerre mondiale remet profondément en cause cette attitude. L'écrivain, désabusé face à une cruauté et à une absurdité qu'il ne parvient pas à accepter, met en place différentes stratégies pour exprimer son refus de la réalité objective. Non seulement il imagine dans ses œuvres la destruction et la régénération du monde mais son écriture évolue de plus en plus vers un style original qui emprunte à l'expressionnisme et au surréalisme, deux mouvements artistiques qui s'emploient à créer une autre réalité.

L'intérêt de Malaparte pour le surréalisme naît dans les années trente – peu après son séjour parisien – quand Mussolini le contraint à abandonner les sujets d'actualité. Le 12 octobre 1937, il publie dans le *Corriere della Sera* un article intitulé « Il surrealismo e l'Italia », qui défend l'origine italienne du mouvement surréaliste⁴⁶, avant de reprendre ce titre pour un numéro de *Prospettive*

⁴⁵ Giovanni Papini, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pelloso, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Au cœur du monde. Domaine italien », 2009, p. 247-248.

⁴⁶ « Il y a quelques années de cela, à Paris, Philippe Soupault me demandait s'il y avait quelque chose en Italie qui ressemblait au surréalisme français. "Non – lui ai-je répondu – il n'y a rien en Italie qui soit comparable au surréalisme d'André Breton, mais il y a le surréalisme italien, dont le surréalisme français n'est qu'une lointaine dérivation". [...] Je voudrais répondre

qui voit le jour le 15 janvier 1940⁴⁷. Dans l'article d'ouverture, l'écrivain propose une définition du surréalisme : « Un art [...] qui ne vise pas à émerveiller mais à créer de nouveau la réalité, à l'inventer et à l'interpréter de façon magique, en opposition avec la logique et son réalisme objectif⁴⁸ ».

Giovanna Angeli a très bien montré que Malaparte possédait une idée assez vague de la nature du surréalisme qu'il identifiait, dans la lignée du livre de Raffele Carrieri, *Fantasia degli Italiani*, à la littérature d'imagination ou au « réalisme magique » de Bontempelli⁴⁹. Malaparte a incontestablement une lecture superficielle des manifestes de Breton, mais il parcourt avec intérêt les œuvres surréalistes, en particulier celles d'Éluard qu'il admire et cite fréquemment⁵⁰. Cela explique que certains critiques, comme Giuseppe Pardini, n'hésitent pas, au contraire, à qualifier de « surréalistes » *Une femme comme moi* et *Le soleil est aveugle*⁵¹. Il est vrai que toutes les nouvelles d'*Une femme comme moi* baignent dans une atmosphère magique qui confère aux pages malapartiennes un indéniable souffle poétique. Ainsi, dans « La ville enchantée », le temps se suspend soudain et tous les habitants de la petite ville se figent comme des statues sans vie⁵². Dans « La mer blessée », la mer se présente au narrateur sous les traits polymorphes d'une boîte en nacre de perle, d'une armoire, d'une bouteille, d'une orange ou d'un pêcheur⁵³. Dans « Coucher de soleil sur le lac », la route reconduit sans cesse le narrateur à un lac mystérieux :

que ce ne sont certes pas Soupault, Breton et Aragon qui ont inventé le surréalisme. Si le mot est français (il semblerait qu'il ait été forgé par Gérard de Nerval et que Guillaume Apollinaire ait été le premier à l'utiliser), la chose est italienne et ne pourrait être qu'italienne. » (Curzio Malaparte, « Il surrealismo e l'Italia », *Corriere della Sera*, 12 octobre 1937, p. 3).

⁴⁷ Le surréalisme devient dès lors un sujet récurrent de la revue qui lui consacre notamment un autre numéro : *Prospettive*, n° 13, « Morale e letteratura », 15 janvier 1941.

⁴⁸ Curzio Malaparte, « Il surrealismo e l'Italia », *Prospettive*, n° 1, « Il surrealismo e l'Italia », 15 janvier 1940, p. 4.

⁴⁹ Voir Giovanna Angeli, « Malaparte e il surrealismo », dans Martina Grassi (dir.), *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, p. 67-80.

⁵⁰ Il apprécie notamment certaines formules éluardiennes comme « il faut inventer ce qui l'a déjà été » (Curzio Malaparte, « Notizia », dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 229) ou « il ne faut pas voir la réalité telle que je suis » (Curzio Malaparte, « Prigione gratis », *Prospettive*, n° 10, « Prigione gratis », 15 décembre 1939, p. 4).

⁵¹ Giuseppe Pardini (dir.), « Fascicolo introduttivo », dans *Prospettive (1939-1943), II^a serie*, édition anastatique, 2006, p. 13.

⁵² Voir Curzio Malaparte, « La ville enchantée », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 55-56.

⁵³ Voir Curzio Malaparte, « La Mer blessée », dans *ibid.*, p. 77-78.

Le lac ressemblait à un chaudron de cuivre rempli de lait. Les rives paraissaient illuminées par une lumière chaude et dense, qui contrastait avec ce miroir immobile et terni. Et à mesure que les bois, les montagnes, les vallées environnantes s'obscurcissaient, l'eau du lac devenait de plus en plus lumineuse, une étrange transparence se répandait d'une rive à l'autre. [...] Tout semblait de verre. L'eau du lac était devenue d'une matière très légère, aérienne, elle semblait de l'air, cet air intimement lumineux qui est suspendu dans les matins d'été au-dessus des champs encore opaques de sommeil⁵⁴.

Le texte du *Soleil est aveugle*, publié l'année suivante, s'avère tout aussi constellé d'images oniriques. Là encore, c'est en premier lieu la description de la nature qui infuse à l'écriture un caractère fantastique :

L'Aiguille noire de Pététrêt branle de sa tête pointue dans le ciel étoilé, les Dames Anglaises font saillir leurs flancs osseux, enveloppés dans une écharpe de brume verte, dont le vent soulève les pans de temps à autre, découvrant les luisantes écailles de poisson du granit nu. La cime du Mont-Blanc est encore invisible dans la lumière incertaine : toujours enfermée dans la boîte d'aluminium de la nuit lunaire⁵⁵.

Parfois, ces images s'inspirent directement d'auteurs surréalistes comme André Breton⁵⁶, ou portés aux nues par les surréalistes, à l'image de Lautréamont :

(Le Mont-Blanc immaculé, impassible comme un Sanctuaire, comme une Madone, comme une Prison, comme un Hôpital)
 (comme un grand lit dans une chambre aux murs tapissés de papier bleu à fleurs d'argent vert)
 (comme une table de dissection, une machine à coudre, une chaise électrique, une guillotine, un fauteuil Empire)⁵⁷.

⁵⁴ Curzio Malaparte, « Coucher de soleil sur le lac », dans *ibid.*, p. 112-113.

⁵⁵ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁶ Ainsi, la description des obus, « ces énormes seiches qui jaillissent du pré comme d'une profonde eau verte, dodelinent dans l'espace en répandant autour d'elles leur encre noire » (*ibid.*, p. 233), rappelle-t-elle l'intérêt poétique d'André Breton pour la seiche qui apparaît dans plusieurs de ses écrits, qu'il s'agisse d'un « cadavre exquis » rédigé en collaboration avec Louis Aragon – « Si on pouvait oublier ce que c'est l'amour (L.A.) / La seiche à encre bleue fixe serait reine du pavé. (A.B.) » (André Breton, « Jeux surréalistes », dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, t. I, p. 993) – ou de vers tirés de ses poésies : « Un son palpable dessert la plage / Noire de la colère des seiches » (André Breton, « Silhouette de paille », dans *ibid.*, p. 179) ; « Voici la seiche qui s'accoude d'un air de défi à la fenêtre » (André Breton, « Premiers transparents », dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, t. III, 1999, p. 21).

⁵⁷ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 183. On perçoit sans difficulté l'écho des *Chants de Maldoror* : « Il est beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [1869], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, p. 227). Du reste, Malaparte place une citation des *Chants de Maldoror* – « C'est un

Au demeurant, plus on progresse dans la lecture, plus il devient difficile de suivre la trame d'un récit qui évolue constamment aux marges du rêve et de la folie, comme le laissent entendre à la fois l'épaississement progressif du brouillard⁵⁸ et les interventions de plus en plus décousues de la voix *off* qui traduit la confusion intérieure du « Capitaine ». Ce dernier finit d'ailleurs par sombrer tout à fait dans le délire :

– Ce doit être une espèce de folie. Ça l'a pris à l'improviste, ce matin, comme nous allions voir avec le colonel si on pouvait faire descendre les pièces à dos d'hommes jusqu'aux Mottes, sans passer par le glacier. Tu sais où se trouve ce banc, juste derrière la crête ? C'est là, à deux pas. Tout à coup, il s'est arrêté, il s'est mis à regarder fixement le banc avec des yeux écarquillés, il était pâle comme un mort, puis il a commencé à crier. Non, il ne criait pas. Il parlait à voix basse, mais on aurait dit qu'il criait. Il prononçait les mots avec une force extraordinaire⁵⁹.

Tous ces éléments pourraient effectivement faire penser que Malaparte a emprunté au surréalisme, voire qu'il avait l'intention d'écrire ce qu'il pensait être des « œuvres surréalistes ». Toutefois, au vu de sa propre définition du « surréalisme » – un phénomène de nature italienne plus que française – on est surtout tenté de le rattacher à une constellation d'auteurs italiens qui explorent la notion de surréalité à peu près à l'époque où le surréalisme voit le jour en France⁶⁰. N'oublions pas qu'en 1926 Malaparte fonde la revue "900" avec Massimo Bontempelli, inventeur du « réalisme magique » italien. Il est en outre probable qu'avant même de connaître les œuvres des auteurs français, l'écrivain toscan a lu les contes fantastiques de Papini (*Le Tragique quotidien*, 1906) et, plus tard, les nouvelles de son ami Savinio (*Achille enamouré*, 1938 ;

homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » (*ibid.*, p. 157) – en exergue de *Une femme comme moi*. Ces lignes du *Soleil est aveugle* font aussi penser aux énumérations de comparaisons qui caractérisent la poésie de Corrado Govoni : « Un os de relique relié en argent ? / Un arc-en-ciel sous verre ? / Un masque clair et souriant / sur le visage cireux d'un malade ? / Une tiède aumône / de soleil sur le seuil désert ? / Une rose pâle, dans un verre, / qui s'effeuille sur le rebord de la fenêtre ? / Un miroir semblable à une chambre frigorifique ? » (Corrado Govoni, « Anima », dans *Poesie elettriche* [1911], dans *Poesie (1903-1958)*, éd. Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2000, p. 145).

⁵⁸ Voir Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 303-305.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 353.

⁶⁰ Pour une étude de l'influence italienne dans la genèse du surréalisme et des points de convergences entre les expériences françaises et italiennes autour de la notion de surréalité, on pourra consulter l'ouvrage collectif François Livi (dir.), *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, en particulier les articles de Giuseppe Nicoletti « Prémisses et thèmes pré-surréalistes chez les écrivains de *L'Italia futurista* (1916-1918) » ; Karine Martin-Cardini « Carrà, De Chirico et la genèse du Surréalisme » ; ou Catherine Lanfranchi « La surréalité de Tommaso Landolfi ».

Maison « *La vie* », 1943⁶¹), auquel Breton rendra d'ailleurs hommage ; ou encore celles de Tommaso Landolfi (*Dialogue des plus grands systèmes*, 1937 ; *La Mer des blattes et autres histoires*, 1939). Sa saison « surréaliste » serait en fait surtout l'écho d'expérimentations italiennes. D'autant que si l'écrivain adopte, aussi bien dans *Une femme comme moi* que dans *Le soleil est aveugle*, une vision surréelle du monde, il reste néanmoins bien loin d'une écriture strictement surréaliste, au sens où l'entendait Breton. Son style à la fois onirique et fantastique, fruit d'un patient travail d'élaboration et de réécriture, ne laisse en effet aucune place au hasard, à la spontanéité ou à l'automatisme chers aux surréalistes⁶². On préférera donc, avec Luigi Martellini, parler de « génialité à la saveur surréaliste⁶³ » plutôt que de surréalisme proprement dit. Toujours est-il que l'écrivain accueille favorablement le mouvement français et qu'on retrouve des traces de cette estime jusque dans les œuvres de la maturité, qui s'orientent parfois vers une esthétique de l'absurde héritée du surréalisme, à l'image du *Journal d'un étranger à Paris* :

« C'est ici, dis-je à Marion, c'est ici que j'ai rencontré pour la dernière fois Jean Giraudoux. » Il se tournait de temps en temps pour appeler son chien Puck, son chien invisible qui le suivait partout, et Giraudoux me disait : « N'est-ce pas qu'il est beau, mon chien Puck ? » Je répondais : « Oui, il est beau, votre chien Puck », et je ne voyais rien, car le chien Puck n'était pas là. [...] Et moi je m'en vais rue Cambon, j'entre à l'Hôtel de Castille, je monte dans ma chambre. Et Jean Giraudoux est là, qui me dit : « Vous avez vu par hasard mon chien Puck ? » Non, je ne l'ai pas vu. « C'est étrange, je l'ai laissé là. Je rentre, et je ne le retrouve plus. » Il est peut-être sorti se promener avec Jean Giraudoux. « Ah oui, dit Jean Giraudoux, c'est vrai, il doit être sorti se promener avec Jean Giraudoux. » Car ma chambre de l'Hôtel de Castille est celle-là même qu'habita Jean Giraudoux les derniers jours de sa vie, et maintenant il est là, je sais qu'il est là. « Je peux éteindre la lumière ? » Oui, me dit-il, vous pouvez dormir, moi je reste, j'attendrai le retour de Puck⁶⁴.

⁶¹ *Maison* « *La vie* » ne paraît en volume chez Bompiani qu'en 1943 mais de nombreux récits ont été publiés dans différentes revues avant la rédaction de *Une femme comme moi* et du *Soleil est aveugle*.

⁶² Même si Malaparte découvre à peu près à la même époque la psychanalyse, elle n'influencera jamais, contrairement à Breton, sa méthode d'écriture mais lui inspirera seulement quelques thèmes et motifs.

⁶³ Luigi Martellini, *Comete di ghiaccio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 13.

⁶⁴ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 239-240. Le passage rappelle l'anecdote des deux aveugles que nous avons citée plus haut et « la folie froide » que Malaparte appréciait chez Giraudoux : « Giraudoux, Cocteau, corrigent ce qu'il y a de trop cartésien dans l'esprit français. Ils ne portent pas, dans la littérature, l'émotion – cet autre grand correctif de l'esprit cartésien, mais l'imagination, la grâce, la folie sans passion du XVIII^e siècle. Cette folie froide, claire (si elle peut avoir une couleur), maigre, bleue et blanche, sèche et polie comme un os, comme un os de sèche, qui est l'esprit secret, l'animateur, de toute la machine de la civilisation française. » (*Ibid.*, p. 121.)

Dans *Kaputt*, c'est tout le chapitre « Les rats de Jassy » qui baigne dans une atmosphère entre cauchemar et réalité, au point que le narrateur lui-même, qui s'imagine en compagnie d'Harold Nicholson et d'Osvald Mosley, puis de ses anciens geôliers de la prison romaine de Regina Cœli, ne sait plus très bien s'il est ou non en train de rêver⁶⁵. Cet état de demi-veille, qui se prolonge durant tout le *pogrom* de Jassy, influence entre autres sa description des parachutistes soviétiques⁶⁶ :

Là-haut, il y avait des hommes qui marchaient sur le toit de l'orage. Petits, gauches et ventrus, ils marchaient en suivant la gouttière des nuages, et tenaient, d'une main, une immense ombrelle blanche, que les rafales de vent faisaient osciller. Peut-être étaient-ce les vieux professeurs de l'Université de Jassy, avec leur tube gris et leur redingote vert purée de pois qui rentraient chez eux en descendant la longue avenue menant à la Fundatia. Ils cheminaient lentement sous la pluie, dans la livide clarté des éclairs, en devisant entre eux, et c'était bien drôle de les voir là-haut agiter bizarrement les jambes comme des ciseaux ouverts et refermés pour couper les nuages et se frayer passage dans ces toiles d'araignée de la pluie suspendue sur les toits de la ville. « *Noapte buna*, Domnul Professor, se disaient-ils l'un à l'autre en inclinant la tête et en soulevant des deux doigts leur tube gris, *noapte buna* »⁶⁷.

Il est significatif que ces tonalités surréelles ressurgissent lorsqu'il décrit ce qui est sans doute le pogrom le plus sauvage de la seconde guerre mondiale : Malaparte ne peut se résigner à de telles horreurs et, s'il les dénonce explicitement dans le livre, il manifeste aussi son rejet par le choix d'une esthétique anti-réaliste.

Néanmoins, à partir de *Kaputt*, la distorsion du réel s'effectue de moins en moins par le recours au songe et au surnaturel. La découverte des atrocités de la seconde guerre mondiale exige de Malaparte qu'il mette au premier plan son sentiment d'être humain, l'expression de sa douleur et de sa révolte intimes. Cette contamination de l'écriture par le « je » de l'auteur n'est pas sans évoquer l'esthétique expressionniste. En effet, les artistes expressionnistes, peintres ou écrivains, projettent dans leurs œuvres leurs visions cauchemardesques et leurs interrogations sur l'homme. L'art est pour eux « apparition » ou « révélation » d'une vérité qui se doit d'être avant tout intérieure. Les métaphores suggestives

⁶⁵ Voir Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁶ Dans sa reconstitution historique, Radu Ioanid affirme que la rumeur qui s'était répandue à Jassy selon laquelle des parachutistes soviétiques étaient entrés dans la ville fut un des éléments déclencheurs du pogrom (voir Radu Ioanid, *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, p. 92). Cette toute première version des événements est manifestement parvenue aux oreilles de Malaparte qui arrive à Jassy juste après le massacre.

⁶⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 185.

de Malaparte poursuivent exactement le même but : peindre le monde à l'aune de ses sentiments.

Ce n'est pas, tant s'en faut, le seul élément qui inscrit Malaparte dans le sillage du courant expressionniste. Nous avons déjà évoqué la thématique apocalyptique, ou encore la violence de son chromatisme. Sa vision des hommes s'avère également proche de celle de ces écrivains et peintres germaniques qui dénoncent les maux de la société moderne et aspirent à la rédemption d'une humanité en souffrance. Quant à son rapport contrasté avec l'engagement, il n'est pas sans refléter le conflit au cœur du mouvement expressionniste allemand, partagé entre partisans d'un art engagé (réunis autour de la revue *Die Aktion*) et défenseurs d'une implication exclusivement esthétique (qui s'expriment dans la revue *Der Sturm*).

Malaparte trahit son intérêt pour cette esthétique germanique lorsqu'il mentionne Kafka, que l'on peut rapprocher de la tendance expressionniste, dans son *Journal d'un étranger à Paris* :

Dans le roman de Kafka, le procès c'est le procès fait à l'homme en tant qu'être existant, vivant, à toute sa vie, à toute son existence, aux raisons mêmes de son existence, en un mot, le procès de l'histoire de l'homme, de l'humanité, de l'histoire tout court. Cette espèce de demi-conscience de laquelle [*sic*] l'homme, les personnages de Kafka, dans *le Procès*, dans *le Château*, dans *la Métamorphose* (l'homme se réveille, il est ver), c'est l'irresponsabilité de l'homme en tant qu'être vivant, que sujet historique, que protagoniste, et de sa propre histoire et que [*sic*] l'histoire du monde, de l'humanité⁶⁸.

Malaparte connaît manifestement *Le Procès*, dont il critique l'adaptation par Gide⁶⁹. Il est peu probable, en revanche, qu'il ait véritablement lu *La Métamorphose* dont il semble avoir une idée assez vague.

Toutefois, il convient de rester prudent lorsqu'on rapproche Malaparte de l'expressionnisme. En effet, nous avons vu qu'il connaissait certains peintres germaniques dont il s'inspire pour sa représentation des corps. En revanche, en dehors de Kafka, qui reste un cas en marge du mouvement, il ne mentionne pas les écrivains expressionnistes. Plutôt que d'établir d'hypothétiques liens de filiation, nous nous contenterons donc de mettre en lumière des affinités entre le courant littéraire allemand et l'écrivain toscan.

Si, contrairement au nom de Kafka, celui du poète expressionniste Georg Trakl n'apparaît pas dans l'œuvre malapartienne, on ne peut qu'être frappé par la similitude de leurs répertoires d'images. Ainsi, les « tournesols », ces fleurs solaires dont nous avons souligné la présence souvent funeste dans *Kaputt*, sont également associés à la mort dans l'œuvre trakléenne :

⁶⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 295.

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 294-295.

Ô tournesols dorés,
Avec ferveur penchés vers la mort [...]
Été. Dans des tournesols jaunes claquaient les os pourris [...]⁷⁰.

De même, bien avant les pages malapartiennes, le sang et l'obscurité envahissent peu à peu le monde de Trakl, en particulier dans les poèmes publiés en 1914-1915 dans la revue *Le Brenner*, comme « Abandon à la nuit⁷¹ », « Lamentation⁷² » ou sa toute dernière composition, « Grodek », qui dénonce la guerre :

Le soir, les forêts automnales résonnent
D'armes de mort, les plaines dorées,
Les lacs bleus, sur lesquels le soleil
Plus lugubre roule, et la nuit enveloppe
Des guerriers mourants, la plainte sauvage
De leurs bouches brisées.
Mais en silence s'amasse sur les pâtures du val
Nuée rouge qu'habite un dieu en courroux
Le sang versé, froid lunaire ;
Toutes les routes débouchent dans la pourriture noire.
Sous les rameaux dorés de la nuit et les étoiles
Chancelle l'ombre de la sœur à travers le bois muet
Pour saluer les esprits des héros, les faces qui saignent ;
Et doucement vibrent dans les roseaux les flûtes sombres de l'automne.
Ô deuil plus fier ! Autels d'airain !
La flamme brûlante de l'esprit, une douleur puissante la nourrit aujourd'hui,
Les descendants inengendrés⁷³.

⁷⁰ Georg Trakl, « Les tournesols », dans *Poèmes épars [1912-1914]* et « Sébastien en rêve », dans *Première version des poèmes [1912-1914]*, dans *Œuvres complètes. Crépuscule et déclin*, trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, 1972, p. 215, 245. On retrouve les tournesols dans de très nombreux poèmes trakléens : « Dans le feuillage roux plein de guitares... », « En automne », « Au pays natal », « En chemin », « Les maudits », « Sonia », « Sainte Afra », « Rêve et folie », « Mélancolie » et « Psaume » (*ibid.*, p. 20, 33, 63, 81, 101, 103, 106, 143, 203, 212).

⁷¹ « Moniale ! enferme-moi dans ton obscurité, / Ô montagnes froides et bleues ! / Tombe en sang une rosée sombre ; / La croix se dresse abrupte dans les scintillements des astres. » (*ibid.*, p. 158).

⁷² « Sommeil et mort, les mornes aigles / Bruissent au long de la nuit autour de cette tête : / L'image d'or de l'homme, / Que l'engloutisse la lame glacée / De l'éternité. Sur d'affreux récifs / Se fracasse le corps pourpre / Et la voix sombre lamente / Sur la mer. / Sœur d'une tristesse houleuse / Vois une barque angoissée naufrage / Sous les étoiles, / Sous le visage muet de la nuit. » (*ibid.*, p. 160).

⁷³ *Ibid.*, p. 161.

Cette évocation apocalyptique de la bataille de Grodek, à laquelle l'auteur a assisté personnellement, marque le point culminant de l'« enténébrement⁷⁴ » progressif du monde en même temps qu'elle rassemble certains thèmes majeurs de la poésie trakléenne, tels que le sang et la pourriture des corps, qui ne sont pas sans évoquer l'univers malapartien. L'obsession pour la violence de la guerre, le déclin, la mort et la décomposition de l'homme sont au demeurant des constantes pour toute la constellation des poètes expressionnistes, de Georg Heym ou Ernst Stadler à Gottfried Benn⁷⁵.

Il n'est donc pas hasardeux de soutenir que Malaparte s'avère, en fin de compte, plus proche de l'univers créatif des expressionnistes – autrement dit d'une inspiration germanique à laquelle il préfère éviter de faire allusion – que du courant surréaliste auquel il fait souvent référence à l'aube des années quarante. Ces deux tendances se rejoignent cependant sur leur refus de représenter fidèlement le monde extérieur, qu'il s'agisse de faire appel à la réalité « autre » de l'inconscient et du rêve, pour les surréalistes, ou de « recréer » une réalité filtrée par les sentiments intimes du « je », pour les expressionnistes.

Le monde de l'art

La maturation de ce style original n'est pas le seul indice qui dénonce un effacement progressif de la réalité extérieure dans les œuvres de l'écrivain. Le filtre de l'intertextualité qui, dès les balbutiements de son écriture, s'interpose entre le monde objectif et la page malapartienne, devient au fil du temps de plus en plus dense jusqu'à établir un rapport de rivalité avec l'univers.

Dans son ouvrage *Palimpsestes*, qui se penche sur la question des relations « transtextuelles », Gérard Genette définit plusieurs degrés d'intertextualité qui vont du plus littéral, la citation, jusqu'au moins explicite, l'allusion, en passant par le plagiat⁷⁶. Malaparte pratique simultanément ces différentes formes d'emprunt. C'est néanmoins la citation⁷⁷ d'œuvres et d'auteurs qui nous semble caractériser le mieux sa façon de se référer à la bibliothèque.

⁷⁴ Un terme employé par Trakl lui-même dans des poèmes aux titres révélateurs : « Rêve du mal », « De nuit » et « Chant du trépassé » (*ibid.*, p. 31, 96 et 139).

⁷⁵ Voir Jean-Michel Palmier, *Situation de Georg Trakl*, Paris, Belfond, 1972.

⁷⁶ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8. La notion d'intertextualité a été définie au préalable par Julia Kristeva : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Julia Kristeva, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 146).

⁷⁷ Pour un parcours détaillé sur l'art de la citation, voir Antoine Compagnon, *La Seconde Main. Ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

La citation d'auteur est *a priori* un instrument qui aide Malaparte à mieux saisir et représenter le monde. Ainsi, dans le chapitre « Rencontre avec Michel Strogoff » de *En Russie et en Chine*, le héros de Jules Verne devient le médiateur qui lui permet d'appréhender la réalité sibérienne :

Une foule pittoresque, vêtue de mille façons, qui ramène à ma mémoire les illustrations de *Michel Strogoff*, le populaire roman de Jules Verne, se presse dans les immenses halls, dans les salles d'attente, au restaurant, sous les marquises, guidée par la voix d'un haut-parleur qui renseigne les voyageurs sur l'horaire des trains, sur les formalités à remplir, sur les quais à emprunter, sur la destination des divers trains qui attendent sur les voies⁷⁸.

De même, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, le renvoi à Proust et à Bossuet éclaire le caractère particulier des femmes françaises :

C'est Mme de Guermantes qui a retrouvé toute sa valeur, sa pudeur, sa grâce, dans ces femmes françaises, dans ces Parisiennes, sévères et un peu froides et distraites. On a souvent remarqué que la grâce des femmes françaises, surtout de la Parisienne [...] repose sur la tradition des grandes manières du XVIII^e siècle, qu'il revit en elle quelque chose de ces attitudes admirables dont parle Bossuet dans une de ses magnifiques oraisons funèbres (« portées par des squelettes dont les attitudes sont admirables », oraison pour la mort de la Reine Christine, si je ne me trompe) qui étaient propres à la femme du monde du Grand Siècle et du XVIII^e⁷⁹.

Au même titre que le patrimoine littéraire, considéré par l'écrivain comme un espace de liberté et de créativité, l'histoire de l'art nourrit continuellement son inspiration. En effet, si les références musicales, cinématographiques ou sculpturales restent ponctuelles, les noms de peintres envahissent littéralement les pages malapartiennes :

Puis, peu à peu, le ciel s'éteignit, la pluie cessa tout à coup, la lune apparut dans une déchirure des nuages : on eût dit un paysage peint par Chagall. Le ciel juif de Chagall peuplé d'anges juifs, de nuages juifs, de chiens et de chevaux juifs, se balançant en plein vol sur la ville⁸⁰.

*

Je tournai la tête et regardai cette étrange fête champêtre, ce petit Watteau peint par Goya⁸¹.

⁷⁸ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 80-81.

⁷⁹ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 91-92.

⁸⁰ Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 188. Malaparte apprécie tout particulièrement la peinture de Chagall qu'il évoque souvent dans ses œuvres, en particulier dans *Kaputt*, et auquel il rend visite à Saint-Paul-de-Vence en compagnie de Biancamaria Fabbri. (Biancamaria Fabbri, *Schiava di Malaparte*, Roma, Edicoop, 1980, p. 52).

⁸¹ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 274.

Dans ces passages tirés respectivement de *Kaputt* et de *La Peau*, Malaparte fait certes preuve d'inventivité – en rapprochant notamment deux peintres que tout oppose – mais il utilise les renvois culturels de façon somme toute assez traditionnelle, pour poser en quelques mots une ambiance ou un décor. C'est le caractère systématique du procédé qui fait son originalité, comme dans cet aperçu du jardin des Pecci-Blunt dans le *Journal d'un étranger à Paris* :

À chaque tournant des allées, plantées d'arbres exotiques rares, qui paraissaient sortis des stances du Tasse, on découvrait un paysage de Léonard, avec ses rochers vêtus de mousse verte, un paysage de Botticelli, avec ses feuillages d'un vert tendre, ses nuages blancs flottant à la surface d'un ciel léger et profond, un paysage de Piero della Francesca, aux arbres sombres, presque noirs, barrant un horizon délicat, aux nuances roses et bleues, telle la chair des femmes de ce peintre dur et suave, et au pied de la colline qui ferme le parc du côté des Apennins, les meutes de lévriers blancs et gris, les « pink coates » des piqueurs, faisaient dans le vert des arbres des taches blanches et grises, comme dans les « stances » de Politien⁸².

Malaparte sature tellement son écriture de noms d'auteurs et de peintres que ceux-ci finissent par empiéter sur le contenu des descriptions et influencer sa vision du monde.

C'est sans doute dans *La Peau* que l'on perçoit le mieux la façon dont la confusion s'instaure progressivement entre la réalité extérieure et l'art. Par exemple, si le ciel de Naples, semblable à une couverture de soie⁸³, a un aspect tout à fait factice, les œuvres d'art ressuscitent au contraire une nature authentique, à l'instar de la peinture qui surplombe la table du prince de Candie dans « Le triomphe de Clorinde » :

Une lumière verte et transparente pleuvait du plafond : et si les convives levaient la tête, leurs regards pénétraient dans une forêt profonde où, à travers l'enchevêtrement des branches, apparaissait un éclatant ciel bleu épars de nuages blancs⁸⁴.

Cette inversion entre art et monde touche également les personnages, qui apparaissent moins réels que les œuvres autour d'eux. Mrs. Flat est littéralement décrite comme un « meuble » :

Si je ne craignais pas de faire de la peine à Mrs. Flat, j'ajouterais qu'elle était du même style Renaissance, déjà alourdi de goût baroque, que la célèbre « salle blanche » du palais des Ducs de Tolède, où nous étions ce soir-là réunis autour de la table du général Cork. Elle était

⁸² Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 199.

⁸³ Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 96.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 348.

un peu comme ce Toutchevitch, ce personnage d'*Anna Karénine* de Tolstoï, qui était du même style Louis XV que le salon de la princesse Betsy Twerskaïa⁸⁵.

L'allure guindée de la générale en chef des Wacs forme un contraste saisissant avec le triomphe de Vénus qui se trouve au-dessus d'elle :

Elle contemplait les Tritons de Luca Giordano *soufflant* dans leurs conques marines, les dauphins, attelés au char de Vénus, *galopant* sur les ondes, Vénus toute nue assise dans son char d'or, au milieu du cortège blanc et rose de ses Nymphes, et Neptune, debout dans sa coquille, *brandissait* son trident, *emporté par la fougue* de ses chevaux blancs, encore altérés du sang innocent d'Hippolyte⁸⁶.

Tandis que la femme de chair et de sang se tient raide et droite, comme figée sur sa chaise, autour d'elle le décor s'anime et les personnages peints se lancent dans une activité frénétique soulignée par les nombreux verbes de mouvement. On retrouve d'ailleurs la même opposition entre le personnage de Consuelo, semblable à une statue de marbre⁸⁷, et la peinture qui orne le plafond chez le prince de Candie :

Des guerriers empanachés, aux cuirasses brillantes, *galopaient* dans la vallée, d'autres, brandissant leur épée, *se livraient un combat*, d'autres, tombés sous leur cheval renversé, *essayaient de se relever* en appuyant leur coude dans l'herbe. Et des meutes de chiens *s'élançaient* derrière des cerfs blancs, que *poursuivaient* de loin des cavaliers aux justaucorps bleus ou écarlates⁸⁸.

Comme en écho à l'affirmation baudelairienne – « ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière⁸⁹ » – les peintures dégagent une énergie et une authenticité qui manquent justement au monde. Cette inversion brouille la frontière entre l'art et la réalité extérieure, au point qu'ils finissent par s'influencer respectivement. Les tableaux accrochés aux murs transfigurent ainsi le cadavre de Concettina en héroïne du Tasse ou Mrs. Flat en princesse italienne :

Nous contemplions du seuil cette scène douce et vivante : la lumière dorée des candélabres, le reflet bleu des miroirs, l'éclat délicat des porcelaines et des cristaux, et ces paysages verts peints sur les murs, ces lointains châteaux, ces bois, ce fleuve, ces prés, où des cavaliers vêtus de fer, au cimier ondoyant de longues plumes rouges et bleues galopaient l'un contre l'autre, brandissant leurs épées fulgurantes comme les héros et les héroïnes du Tasse dans

⁸⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁷ Voir *ibid.*, p. 364-365.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 348-349.

⁸⁹ Charles Baudelaire, *Fusées* [1887], dans *Journaux intimes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, p. 649.

les peintures de Salvator Rosa, donnaient à cette scène l'atmosphère pathétique d'un épisode de la Jérusalem délivrée. La jeune fille morte étendue nue sur la table était Clorinde, et nous assistions aux obsèques de Clorinde⁹⁰.

*

Elle était assise raide, la tête légèrement rejetée en arrière, le regard fixé sur un nuage invisible errant dans un invisible ciel bleu : suivant son regard, je m'aperçus à un moment donné que Mrs. Flat tenait ses yeux fixés sur une toile accrochée au mur en face d'elle. Cette toile représentait la jeune princesse de Teano, grand-mère maternelle du duc de Tolède, qui vers 1860 avait éclairé de sa beauté et de sa grâce les derniers jours de la Cour des Bourbons de Naples. Et je ne pus m'empêcher de sourire, en remarquant que la princesse de Teano était assise raide, elle aussi, la tête légèrement rejetée en arrière, les yeux tournés vers le ciel, dans la même attitude que Mrs. Flat⁹¹.

Loin d'être de simples éléments du mobilier, les peintures interagissent avec les personnages du livre. La tournure du dernier exemple crée toutefois une ambiguïté : est-ce la femme véritable qui imite la peinture ou bien l'inverse ? Malaparte entretient à dessein la confusion pour mieux instaurer une continuité entre le monde extérieur et l'art, qui déborde constamment de son cadre pour se mêler à la vie. Ainsi, certains éléments du portrait représentant la mort du prince Philippe de Candie réapparaissent sur la table du banquet, comme si l'espace du tableau envahissait celui des invités :

Quelque chose me troublait dans cette toile. Ce n'était pas le visage de cire du mourant, ni la pâleur des serveurs, ni la richesse fastueuse de l'immense salle resplendissante de miroirs, de marbres et de dorures : mais le bouquet de roses que le mourant serrait dans sa main. Ces roses, d'un vermeil vif et tendre, semblaient faites de chair, d'une chair rose et tiède de femme. [...] Ces mêmes roses, fleuries dans les mêmes serres, s'épanouissaient en bouquets parfumés dans les anciens vases d'argent noir placés au milieu de la table⁹².

Non seulement l'art a une incidence très concrète sur le monde réel, mais les œuvres dialoguent également entre elles pour atteindre un degré supérieur de perfection. Ainsi, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte ne craint pas d'introduire de nouvelles références littéraires et artistiques pour apporter sa touche personnelle à une description de Pouchkine tirée de *Eugène Onéguine* :

La description de l'Hermaphrodite, la mort du jeune prince guerrier, aux côtés de son jeune amant [...] parmi les arbres vert et jaune (je les vois vert et jaune) de la forêt dans le clair matin (je le vois clair, comme dans Poussin, un ciel vu à travers les feuilles jaunes des

⁹⁰ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 377.

⁹¹ *Ibid.*, p. 312.

⁹² *Ibid.*, p. 355.

arbres, un ruisseau qui coule à droite, et fait entendre un bruissement très doux, comme celui de la Thève dans *Sylvie* de Gérard de Nerval)⁹³.

Le texte ne s'ouvre plus sur la réalité mais sur la bibliothèque⁹⁴. Cette tendance s'impose principalement dans l'après-guerre : face à l'aspect souvent décevant de la réalité extérieure, Malaparte se tourne de plus en plus fréquemment vers le monde de l'art. Au point de préférer, à la contemplation de l'Aconcagua, qu'il survole entre le Chili et l'Argentine, le souvenir des vers qui le décrivent : « je ferme les yeux et je me remémore les vers de Pablo Neruda⁹⁵ ». Dans le rapport concurrentiel qui s'instaure entre, d'une part, le monde extérieur et, d'autre part, la littérature et l'art, la réalité objective semble désormais bien fade face au pouvoir évocateur des mots et des pincesaux.

Malaparte semble prendre ses distances par rapport au monde extérieur, qui a perdu sa force de suggestion, pour lui préférer son monde intérieur, constitué du tissage de ses références culturelles. Au point que l'on peut s'interroger : dans quelle mesure l'écrivain continue-t-il, malgré tout, à tenir un discours sur le réel ?

⁹³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 55-56.

⁹⁴ « Ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la "subtile immensité des écritures" » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 129).

⁹⁵ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 124.

*Vérités du « roman » malapartien**Le mentir-vrai de l'écrivain*

Ses mensonges [de l'art] sont les seules réalités, et pour peu qu'on les aime d'un amour véritable, l'existence de ces choses qui sont autour de nous et qui nous subjuguèrent, diminue peu à peu.

Marcel Proust⁹⁶

L'écriture malapartienne prend toujours en charge l'univers extérieur – jusque dans ses aspects les plus crus, voire cruels – mais elle le malmène et le plie à ses propres fins. Ce pouvoir déformant est particulièrement évident lors du récit de l'éruption du Vésuve, dans *La Peau* :

Et malgré la distance qui séparait le Vésuve du Monte di Dio, du haut duquel nous contemptions, muets d'horreur, ce spectacle merveilleux, notre œil, explorant et fouillant la campagne, encore paisible sous la lune quelques instants plus tôt, apercevait, comme rapprochés et grossis par une forte lentille, des hommes, des femmes, des animaux fuyant à travers les vignobles, les champs, les bois, ou errant parmi les maisons des villages, que les flammes léchaient déjà de toutes parts. L'œil ne saisissait pas seulement les gestes, les attitudes, mais distinguait jusqu'aux cheveux dressés, aux barbes hirsutes, aux yeux hagards et aux bouches béantes⁹⁷.

Le narrateur, qui se trouve sur la terrasse d'un palais, au centre de Naples, détaille les pentes du volcan comme s'il les observait à l'aide d'un télescope si puissant qu'il parvient à distinguer jusqu'aux expressions des visages. Inutile de préciser qu'aucun matériel ne saurait produire un tel « effet de loupe ». L'auteur sacrifie volontiers le réalisme au plaisir de la description. De la même façon, Malaparte n'hésite pas à prétendre dans *Kaputt* qu'il a croisé Himmler dans un sauna finlandais :

Quand Dietl leva le bras et dit *Heil Hitler!* l'homme se mit debout et je le reconnus. C'était le personnage de l'ascenseur. C'était Himmler. Il se tenait debout devant nous (les pieds plats; avec le gros orteil bizarrement relevé), ses bras courts pendant le long du corps.

⁹⁶ Marcel Proust [M. Louis Ganderax], « Un conte de Noël. Les petits souliers », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1892, repris dans *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 345-346.

⁹⁷ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 382-383.

Un ruisseau de sueur lui jaillissait du bout des doigts comme une source. De son pubis aussi jaillissait un flot d'eau ; si bien qu'Himmler ressemblait au Mannekenpis de Bruxelles. Autour de ses mamelles flasques poussaient deux petites couronnes velues, deux auréoles de poil blondasse. Du mamelon, la sueur jaillissait comme du lait. En s'appuyant au mur pour ne pas glisser sur le parquet mouillé et gluant, il se retourna, montrant deux fesses rondes et saillantes portant imprimées comme un tatouage les veines de son banc. Enfin il réussit à se remettre en équilibre, et, se retournant, leva le bras et voulut parler ; mais la sueur qui ruissela de son visage et lui emplit la bouche l'empêcha de dire : *Heil Hitler*⁹⁸ !

La situation a beau apparaître invraisemblable, elle offre une formidable occasion de dresser un portrait irrévérencieux et haut en couleur du dignitaire nazi.

Lorsque l'auteur choisit de mettre son narrateur-personnage « Malaparte » face à des spectacles aussi improbables, il conserve presque toujours la tonalité du témoignage et se garde bien de révéler à son lecteur la composante fictionnelle. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il avoue la part laissée à l'invention : « J'imaginai Lord Perth s'entretenant avec Mussolini dans l'immense salle du palais Venezia⁹⁹ ». La plupart du temps, il préfère, au contraire, proposer au lecteur un protocole de lecture fondé sur la « vérité » des faits racontés, notamment dans ses introductions au *Soleil est aveugle* ou au *Bal au Kremlin* :

Dans ce « roman » dédié aux Alpains français et italiens tombés sur les Alpes en ce triste mois de juin 1940, tout est vrai : le temps, les hommes, les faits, les sentiments, les lieux¹⁰⁰.

*

Dans ce récit, qui est un portrait fidèle de la noblesse marxiste de l'U.R.S.S., de la haute société communiste de Moscou, tout est authentique : les hommes, les événements, les choses, les lieux¹⁰¹.

Le rapprochement entre les termes « roman » et « vrai » nous donne cependant une indication précieuse sur la façon dont Malaparte conçoit l'idée de « vérité ». Dans *Le Bal au Kremlin*, l'écrivain prend appui sur des personnages historiques (Staline, Trotski, Lounatcharski), des lieux existants (le mausolée de Lénine) et des faits avérés (le suicide de Maïakovski), à partir desquels il laisse son imagination se déployer librement. S'il aime à avoir en main ces « données réelles », il se les approprie et les intègre à son écriture avec une grande licence. La fidélité à la réalité objective est en effet subordonnée à une autre forme de vérité, qu'il nomme « nécessité romanesque » et qui correspond à sa « thèse » d'écrivain. Afin d'illustrer pour son lecteur cette théorie personnelle, il n'hésite

⁹⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 455-456.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 491.

¹⁰⁰ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire », dans *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 35.

¹⁰¹ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 9.

pas à enjoliver les faits. Ainsi, dans *La Peau*, la réutilisation des uniformes des morts, qui correspond à une réalité de la guerre, devient le prétexte à une peinture macabre :

[...] tandis qu'il parlait je regardais ces soldats italiens vêtus d'uniformes enlevés aux cadavres anglais, ces mains exsangues, ces lèvres pâles, ces yeux blancs. Ça et là, sur la poitrine, sur le ventre, sur les jambes, leurs uniformes étaient semés de noires taches de sang. Tout à coup je m'aperçus avec effroi que ces soldats étaient morts. Ils exhalaient une pâle odeur d'étoffe moisie, de cuir pourri, de chair desséchée au soleil¹⁰².

La mort prend littéralement possession des militaires italiens par le biais de leurs vêtements récupérés sur des cadavres anglais. Plutôt que de rédiger un discours argumenté contre la guerre, l'auteur choisit de révéler, avec une image forte, le destin des soldats. À l'instar d'Alfred de Vigny, qui se reconnaît le droit de « faire céder parfois la réalité des faits à l'*Idée* que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité¹⁰³ », Malaparte sacrifie ainsi la vérité au pouvoir évocateur du symbole. Tout comme il la subordonne aux exigences de l'art¹⁰⁴. Le narrateur choque-t-il ses hôtes, dans *La Peau*, en prétendant avoir trouvé une main humaine dans son couscous ? Aucune importance, explique Jack, à condition que cette invention serve la littérature : « – Qu'importe, dit Jack, si ce que Malaparte raconte est vrai ou faux. Ce qui importe c'est la façon dont il le raconte¹⁰⁵ ».

Dans l'officine de Malaparte

Malaparte n'évoque que rarement les heures passées à son bureau et les moments d'exaltation ou de doute que lui procure son travail d'écrivain. On trouve malgré tout une confession très significative sur le plaisir d'écrire dans un texte inédit, publié par Edda Ronchi Suckert :

L'autre nuit, à un moment donné, j'ai levé la tête et posé mon stylo sur la table. Il était environ trois heures, la mer hurlait sous ma fenêtre, Orion se tenait déjà en équilibre sur le fil

¹⁰² Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰³ Alfred de Vigny, « Réflexions sur la vérité dans l'art » [1827], dans *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII*, dans *Œuvres complètes*, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1993, p. 6.

¹⁰⁴ Au point même de conseiller à son traducteur, René Novella, de conserver une erreur de traduction, qui modifie légèrement le sens originel d'une phrase, puisque celle-ci améliore la valeur littéraire du texte (voir René Novella, « Il rapporto tra l'autore e il traduttore », dans Martina Grassi [dir.], *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, *op. cit.*, p. 208).

¹⁰⁵ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 418.

de l'horizon. Écrire, dis-je, écrire : la joie de l'écrivain n'est pas seulement dans le fait d'écrire, de créer des images et des formes, d'exprimer son monde secret, le monde dans lequel il vit. La joie la plus intense et la plus pure de l'écrivain réside dans la conscience du pouvoir qu'il possède sur le monde, sur la vie sociale et morale de tous les hommes, même de ceux qui ne le lisent pas. Plus que tout autre art, plus que la sculpture, la peinture, l'architecture ou la musique, l'art d'écrire crée et transforme le monde à sa propre image. [...] C'est l'écrivain qui crée le monde¹⁰⁶.

Malaparte n'est « créateur de monde » que dans la mesure où il possède le pouvoir d'agir sur la réalité extérieure en influençant ses lecteurs par ses choix d'écriture. Autrement dit, il préfère « refaçonner » l'existant plutôt que de « créer » un monde fictionnel. Son inimitable talent de conteur¹⁰⁷ l'apparente à l'ambassadeur Quaroni qui réussit avec de simples mots à faire surgir l'Afghanistan devant les yeux émerveillés de son auditoire, dans le *Journal d'un étranger à Paris* :

Et de ses mains courtes, un peu grasses et fortes, mais agiles et souples, il manie la ville de ... , ses minarets, ses palais, ses châteaux, ses remparts, de boue et de brique rouge, qui surgit blanche et rouge au fond de la steppe jaune, il la retourne, la renverse, la fait tourner, avec l'aisance, la grâce d'un Goncourt maniant un vase de Ming, fronçant à peine les sourcils, telles les vierges des primitifs italiens maniant, comme un jongleur, d'une main le petit enfant, de l'autre le globe du monde, ou la maquette d'une ville, d'une église. À côté de lui madame Quaroni écoute en silence, très sûre et très tranquille : elle sait que Quaroni ne fera pas glisser de ses mains cette ville, ou cette montagne, ou ce fleuve, sur ses tapis de Boukhara anciens. Elle sait très bien que cet Himalaya en porcelaine, qu'il manie de ses doigts courts, à peine velus, il ne le fera pas tomber en morceaux sur le plancher¹⁰⁸.

Si Malaparte semble fasciné par la puissance évocatrice du conteur, qui maîtrise l'art de jongler avec les éléments de l'univers comme s'il s'agissait de simples bibelots, il n'en fait pas pour autant un demiurge : Quaroni n'invente pas un monde entièrement issu de son imagination. En ce sens, il est bien l'*alter ego* de l'écrivain qui n'a jamais su créer de toutes pièces un univers romanesque.

¹⁰⁶ Curzio Malaparte, [sans titre], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. VII, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 731-732. La sœur de l'écrivain range le texte parmi les documents de 1947 mais sans indiquer sur quels critères.

¹⁰⁷ Qu'il ne cesse de rappeler, notamment dans les pages de son *Journal d'un étranger à Paris* : « Les histoires de Malaparte, dit Cumming, sont faites de rien, mais il a l'art de les raconter. » « Et comme De Foxa ne la raconte pas, je la raconterai moi-même, pour que cette histoire ne se perde pas, ne s'oublie pas. D'autant plus que si De Foxa la racontait, il l'abîmerait. Il est aussi bon causeur que mauvais écrivain. N'en déplaît à De Foxa, ses histoires je les raconte mieux que lui. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 111 et 125).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

Paradoxalement, c'est avec son film, *Le Christ interdit*, et les différents projets de scénarii qu'il rédige dans les années cinquante, que l'auteur se rapproche le plus de la fiction. En effet, lorsqu'il compose pour le cinéma, Malaparte délaisse son personnage-narrateur au profit de héros plus conventionnels – Bruno dans *Le Christ interdit*, Calusia dans *Le Compagnon de voyage*¹⁰⁹, Giuliana dans *Lutte avec l'ange*¹¹⁰ – et son récit repose sur une véritable intrigue romanesque composée d'un problème initial, de péripéties et d'un dénouement. Par exemple, Calusia accomplira sa promesse, en ramenant la dépouille de son lieutenant à sa famille, et trouvera une compagne au terme de son voyage. De même, Giuliana, enlevée et séquestrée par un vieil homme qui veut se jeter avec elle du haut de la tour de Pise, parviendra à provoquer son repentir et à lui accorder son pardon, avant qu'il ne meure accidentellement. Toutefois, malgré les apparences, les intrigues conservent toujours un lien étroit avec l'actualité : dans *Le Christ interdit*, l'histoire de Bruno n'est que le prétexte pour une réflexion sur le désir de vengeance et la nécessité du pardon dans l'après-guerre ; les aventures de Calusia ont surtout pour but de dresser un portrait de l'Italie du Sud au lendemain de l'armistice de 1943 ; et même le scénario de *Lutte avec l'ange* s'inspire en réalité d'un fait divers¹¹¹. L'écriture malapartienne ne bascule donc jamais complètement dans le domaine de l'imagination.

Ce lien jamais démenti avec l'actualité et la biographie a parfois incité les critiques à affirmer que Malaparte n'avait pas la trempe d'un véritable « romancier ». *Le soleil est aveugle*, *Kaputt*, *La Peau* ou *Il y a quelque chose de pourri* tiendraient davantage du reportage romancé. Il est vrai que leur caractère fragmentaire et l'absence d'intrigue cohérente les distinguent nettement de la conception traditionnelle du roman, héritée du XIX^e. Cela signifie-t-il que Malaparte a échoué dans son projet avoué d'écrire des « romans » ? Rien n'est moins sûr si l'on considère que, pour lui, le genre désigne surtout la marge de liberté laissée à l'auteur dans sa représentation de la réalité. Le « roman » ne doit être ni une copie conforme du monde extérieur, ni une alternative à la vie réelle

¹⁰⁹ *Le Compagnon de voyage* est au départ un projet de roman que Malaparte abandonne en 1946 avant de le transformer en scénario. La version romanesque a récemment été publiée en volume en italien (Curzio Malaparte, *Il compagno di viaggio*, Milano, Excelsior 1881, 2007) et en français (Curzio Malaparte, *Le Compagnon de voyage*, trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2009). Malaparte reprend dans ce récit le personnage d'alpin bergamasque, simple et honnête, qu'il avait créé pour *Le soleil est aveugle*.

¹¹⁰ Le scénario de *Lutte avec l'ange* [1952] a également été publié en volume (Curzio Malaparte, *Lotta con l'angelo*, éd. Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997).

¹¹¹ Voir Luigi Martellini, « Il segreto, la follia, un fantasma », introduction à Curzio Malaparte, *Lotta con l'angelo*, op. cit., p. 16-17.

mais la transcription par l'écrivain de sa vision intime des hommes, de la société, de l'histoire, à destination d'un lecteur qu'il cherche à convaincre. En ce sens, Malaparte fait mieux qu'écrire un roman, affirme Milan Kundera, maître en la matière, « il invente une forme qui est une totale nouveauté et n'appartient qu'à lui¹¹² ».

Au début des années quarante, Malaparte entame avec *Le soleil est aveugle* un cycle narratif consacré à la seconde guerre mondiale. Le livre, pour lequel il utilise le terme de « roman¹¹³ », marque un véritable tournant dans la mesure où l'écrivain pose sur l'homme de nouvelles questions – qui seront désormais au cœur de son œuvre – et où il instaure un rapport original entre l'écriture et le monde extérieur. Alors que le néoréalisme triomphe dans le paysage littéraire italien, l'écrivain proclame en effet la non-sujétion de l'écriture à la réalité objective : ses articles de correspondant de guerre sont bien la matière première du récit mais celui-ci laisse la part belle à l'imagination. Le livre correspond encore à une phase d'expérimentation, comme le montrent les différentes fins envisagées, mais il préfigure les solutions adoptées pour les deux grandes œuvres de la maturité, *Kaputt* et *La Peau*, ainsi que pour leur suite inachevée, *Il y a quelque chose de pourri*. Malaparte a trouvé sa voix : une poésie noire, amère, hallucinée, qui fait fi de toute vraisemblance et peint pourtant la réalité historique avec une acuité insoutenable. Ni réaliste ni fictionnel, le « roman » malapartien trouve un compromis entre l'univers et le monde intérieur de l'écrivain. En effet, Malaparte n'invente pas mais « réinvente » la réalité extérieure, tout en « réécrivant » la biographie du « je », éternel protagoniste de son écriture. Cette dimension autofictionnelle constitue d'ailleurs une des limites de l'œuvre car elle est souvent instrumentalisée par l'écrivain qui rédige d'innombrables « préfaces¹¹⁴ »

¹¹² Milan Kundera, « *La Peau* : un archi-roman », dans *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 184.

¹¹³ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire », dans *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 35, 37 et 39.

¹¹⁴ Le texte, rédigé en 1948 à l'occasion de la publication de *Monsieur Caméléon* en France et qui fait de Malaparte le seul écrivain antifasciste, est particulièrement édifiant (d'autant qu'il est présenté avec une courte biographie qui occulte de manière invraisemblable le passé fasciste de l'auteur) : « Monsieur Caméléon est le livre, désormais fameux en Italie, qui faillit tuer Mussolini. [...] Il est à peine croyable qu'en pleine dictature, en un temps où il était aussi facile, pour tout citoyen, d'entrer en prison que d'entrer dans un café, un écrivain ait osé publier un livre semblable. Mais le démon qui m'habite a toujours aimé tirer des coups de pistolet sur les puissants de la terre. [...] Dans toute la littérature italienne parue du temps de Mussolini, c'est-à-dire pendant un quart de siècle, tant en Italie qu'à l'étranger, il n'y a pas une satire plus hardie et plus cruelle que ce Monsieur Caméléon ; il n'y a pas un autre livre qui flétrisse les puissants de la terre d'une manière si perfide et si joyeuse. » (Curzio Malaparte, « Un coup de pistolet »

et « autobiographies¹¹⁵ » pour revisiter ses prises de position passées à la lumière de la situation présente. Cependant, ce paratexte complaisant ne saurait nullement éclipser la « beauté convulsive » des pages malapartiennes.

[1948], préface écrite en français par l'auteur, dans *Monsieur Caméléon* [1946], trad. Line Allary, illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 9-13). La publication, même incomplète, du roman *Monsieur Caméléon* en 1926-1927 à Gênes, dans les pages de la revue littéraire féminine *La Chiosa*, était en soi un acte suffisamment courageux sans que Malaparte ait besoin d'en accroître le mérite de façon aussi ridicule et outrancière.

¹¹⁵ Dans son introduction au *Soleil est aveugle*, Muriel Gallot souligne ces dérives : « Particulièrement éclairants sont les portraits ou minibiographies que l'écrivain se crut obligé d'écrire pour accompagner les idéologies mouvantes de son siècle ; cela va d'une lettre complaisante à l'*onorevole* Farinacci de 1926 où Malaparte – commente-t-il lui-même en 1945 – se vit contraint à “[s]’inventer un passé fasciste”, au *curriculum vite* envoyé aux comités d'épuration en février 1944, tout comme au *Mémoire* (1946) pour le Procureur général du Royaume (libéré par les Américains) où Malaparte s’“invente” de continus mérites antifascistes. Que dire de la lettre à Togliatti, après la guerre, où l'auteur d'*Intelligence de Lénine* démontre ses affinités latentes avec le monde marxiste ? » (Muriel Gallot, « L'erreur du prote », préface à Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle, op. cit.*, p. 19-20).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Curzio Malaparte

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

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

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

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

Généralités

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

Première partie DES VISAGES TOURNÉS VERS LE MONDE

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

Deuxième partie
LES TRACES DES CONFLITS

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

Troisième partie
RÉINVENTION DE SOI ET RECRÉATION DU MONDE

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

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

JALONS

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

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



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