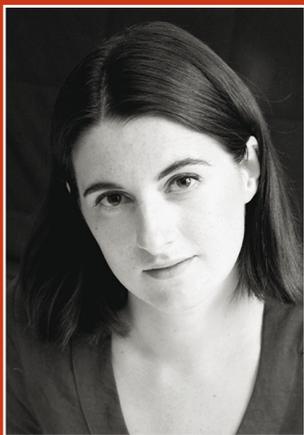


Aurélie Manzano

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

3. Œuvres disponibles uniquement en italien

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

PREMIÈRE PARTIE

DES VISAGES TOURNÉS
VERS LE MONDE

CHAPITRE III

« J'AI ÉTÉ UN MIROIR »

Deux types d'artistes : celui qui attire le monde à lui (Dante), celui qui, expressif, se répand dans le monde (Shakespeare). Le premier « sent son moi comme centre et symbole du monde », le second fait du monde son symbole après y avoir dépensé son moi. Le premier « souffre de l'imperfection du monde, lequel ne répond pas... à la loi naturelle de son être intime ». Le second « souffre du trop-plein de son moi et s'est libéré en lui donnant de l'espace ».

Friedrich Gundolf expliqué par Jean-Yves Tadié¹

Se pencher sur le sens des pérégrinations malapartiennes signifie remonter à la source même de son écriture : la quête de soi. En effet, entre *nostos* et saut dans l'inconnu, le voyage de Malaparte revisite à sa façon les grands thèmes qui déjà dans l'*Odyssee* faisaient affleurer le questionnement identitaire dans le motif de l'errance. Écrire, pour Malaparte, c'est chercher la place de son Moi dans le monde extérieur, se situer parmi les objets du réel, une opération d'autant plus complexe que, dans le rapport spéculaire qu'il cherche à établir, l'on ne distingue parfois plus très nettement le reflet du sujet reflété. Le « je » malapartien se pose-t-il en miroir de l'univers ou est-ce l'univers qui est un miroir du « je » ? En d'autres termes, le « je » doit-il être considéré comme pôle d'attraction et fin ultime de l'écriture, ou bien comme un passage pour mieux permettre au lecteur d'appréhender le réel dans son étrangeté ?

¹ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au xx^e siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 46. Rappelons que l'écrivain et critique littéraire allemand Friedrich Gundolf (1880-1931) s'est notamment distingué par ses études sur Goethe et sur Shakespeare.

Narcisse

Il existe un conflit originel entre l'extraordinaire diversité du réel et l'écrivain qui se dresse face à lui pour en prendre possession par les mots. Chez Malaparte, le Moi s'impose, en apparence, comme la référence à partir de laquelle l'écriture s'élabore et à laquelle elle revient constamment. Non seulement l'auteur éprouve un besoin irréprensible de se mettre en scène dans ses œuvres mais il semble aussi qu'il cherche à retrouver dans le monde sa propre image. Les commentateurs malapartiens n'ont eu de cesse de souligner cet égocentrisme : l'image du « Narcisse », exploitée par Guerri dans le chapitre « Narcisse et ses miroirs² », revient sous la plume de Maurizio Serra qui choisit d'intituler son introduction « Les malheurs de Narcisse³ ». Passons sur les révélations des biographes quant au soin excessif que Malaparte apportait à sa toilette ou à son rapport étrange avec les femmes, utilisées la plupart du temps comme des faire-valoir. Il ne fait guère de doute que le tempérament de l'écrivain est caractérisé par l'intérêt démesuré qu'il porte à sa propre personne et par une haute estime de soi.

Toutefois, dans quelle mesure ce narcissisme a-t-il une incidence sur l'œuvre ? Comme toute une partie de la critique, Jeffrey Schnapp souligne la dynamique égotiste de l'écriture, en quête d'une ressemblance qui réduirait l'étrangeté toujours un peu angoissante du monde :

Le désir poignant de *ressemblance* entre le monde et sa propre individualité caractérise une bonne partie de la trajectoire existentielle de Suckert/Malaparte. Le terme de « ressemblance » fait ici office à la fois de moyen et de fin, de route parcourue et de destination, dans la recherche, longue autant que la vie de notre « saint maudit », d'un *pays qui me ressemble*, comme le dit son œuvre préférée d'un de ses auteurs d'élection, l'*Invitation au voyage* de Charles Baudelaire⁴.

Tout en prétendant parler du réel, l'écrivain ne donnerait en réalité à voir que de multiples projections de lui-même. La lecture de la table des chapitres d'*Une femme comme moi*, qui fait apparaître pas moins de six fois l'expression « comme moi », semble mettre en lumière ce désir de dessiner le monde en fonction de sa propre personnalité⁵ :

² Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 91-107.

³ Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 9-31.

⁴ Jeffrey Schnapp, « Lo zucchero di Suckert, la mala leche di Malaparte », dans Renato Barilli et Vittoria Baroncelli (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000, p. 123.

⁵ Orfeo Tamburi, d'ordinaire peu conciliant avec son ami écrivain, tient cette fois à nuancer : « En fait, ce qu'il entendait par là, c'était une terre "comme je la vois", "une femme

Pouvoir en être fier, pouvoir l'aimer comme moi-même je saurais m'aimer si j'étais femme. Pouvoir reconnaître, sur son front, dans son regard, dans son sourire, dans les mouvements de ses yeux et de ses lèvres, dans ses pâleurs et ses rougeurs soudaines, ce sentiment profond qui souvent me tourmente et me pousse à défaire de mes mains la trame dont est fait mon espoir de bonheur et de quiétude.

*

Mes jours me ressemblent, ils ont mon visage, mon aspect, je dirais presque ma voix, mon regard, mon sourire. Mais je voudrais qu'un jour, parmi tous les autres, un jour quelconque, un jour de tous les jours, me ressemblât plus que tout autre, fût le miroir fidèle de moi-même, de ma vie et de mon destin⁶.

Au vu de ces épanchements narcissiques, on a tôt fait de conclure à la valeur autoreprésentative des écrits malapartiens. L'œuvre qui, plus que toute autre, donne à penser que Malaparte ne réalise que des autoportraits, c'est sa villa de Capri, construite entre 1938 et 1942 sur la pointe orientale de l'île, au bout du cap Massullo. Cette « casa come me » (**fig. 2**), élaborée à partir des plans de l'architecte rationaliste Adalberto Libera, que modifient les très nombreuses interventions et modifications de l'écrivain, est conçue dès le départ comme une émanation autobiographique. L'écrivain s'en explique dans un texte de 1940, intitulé « Portrait de pierre » :

Le jour où je me suis mis à construire une maison, je ne croyais pas que je dessinerais un portrait de moi-même. Le meilleur parmi tous ceux que j'ai dessinés jusqu'ici en littérature. À partir de ce qu'il y a d'autobiographique dans les œuvres de tout écrivain, il est facile de dégager les éléments, les grandes lignes de son portrait moral. À partir de mon œuvre littéraire aussi il est facile de dégager les grandes lignes de mon visage moral. Mais je ne peux pas dire que mes livres donnent de moi un portrait essentiel, nu, sans ornements, ce portrait que tout écrivain se propose idéalement de soi. Un écrivain se peint toujours lui-même, dans un certain sens, même quand il décrit un objet, un arbre, un animal, une pierre. Quand j'écrivais « Une femme comme moi », par exemple, c'était mon portrait que je dessinais à travers cet être étrange qui empruntait au cheval, au chien, les éléments de sa forme intérieure, le moulage de son propre monde intérieur. Parmi tous les écrivains italiens, je crois appartenir à ceux, très peu nombreux, qui ont plus que tout autres eu le courage de se montrer tels qu'ils sont. Mais il ne m'était jamais arrivé de montrer autant qui j'étais que quand j'ai essayé de construire une maison⁷.

comme je la vois". » (Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour, suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi*, trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 1979, p. 26).

⁶ Curzio Malaparte, « Une femme comme moi », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 20 et 121.

⁷ Curzio Malaparte, « Ritratto di pietra », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, p. 988. Le texte a également paru sous le titre « Una casa tra Greco e Scirocco », *Il Mattino*, 20 juin 1987.



Fig. 2. La « casa come me » à Capri

Le personnage-narrateur malapartien

Cependant, si Malaparte s'érige en point d'ancrage de l'écriture, c'est surtout par le biais de l'omniprésent personnage-narrateur qui porte son nom. Or, celui-ci se construit progressivement et n'est pas homogène d'une œuvre à l'autre.

Dès le premier livre de l'écrivain, *Viva Caporetto!*, on voit apparaître un « je » qui nous fait part de son expérience et de ses réflexions. Néanmoins, ce narrateur anonyme n'a de valeur, affirme Malaparte, qu'en tant que membre de la communauté humaine : « C'est le livre d'un homme, d'un homme comme les autres, qui a connu la tranchée, fantassin parmi les fantassins [...]. C'est le livre d'un homme normal [...] »⁸. Dans l'édition de 1921, l'utilisation de la première personne reste en outre assez marginale tandis qu'elle envahit littéralement le texte du *Portrait des choses d'Italie* ajouté à l'édition de 1923. C'est, du reste, pour mieux affirmer la valeur d'exemplarité du « je » et nier sa singularité :

Songez que ce que je dis, et que j'ai dit jusqu'ici, a moins valeur d'expérience personnelle que d'expérience commune à toute ma génération. Si je parle de moi et de mon histoire, cela ne veut pas dire que l'on puisse m'accuser d'égoïsme et de vanité : je répète que je me sens fils de mon époque et, de toutes les manières, impliqué et coresponsable dans toutes les illusions et déceptions de ma génération⁹.

Si le lecteur établit naturellement un lien de continuité entre le narrateur qui relate Caporetto et l'auteur du livre¹⁰, ce dernier tient à s'effacer derrière l'expérience de toute une génération.

Dans *Monsieur Caméléon* et *Aventures d'un capitaine de mésaventure*, en revanche, le « je » du narrateur s'identifie à « Malaparte¹¹ » mais en aucune

⁸ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 29.

⁹ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », préface à l'édition de 1923, dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, Marino Biondi (éd.), Firenze, Vallecchi, 1995, p. 187.

¹⁰ Certains indices biographiques l'y incitent : « L'auteur de ces lignes, après avoir passé plusieurs mois sur le front français en tant que volontaire dans la Légion garibaldienne en Argonne, rentra en Italie en avril 1915 et fut pris d'un sentiment de honte et de révolte devant le spectacle que son peuple avait donné de lui-même aux yeux du monde. » (Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, *op. cit.*, p. 47).

¹¹ Il se présente par son nom dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* : « Je suis Malaparte, botte droite et castagne interdite, capitaine des chiffonniers de la Porte Santa Trinita. » (Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura* [1927], dans *Don Camaléo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 18). En revanche, le nom de Malaparte n'est pas cité dans *Monsieur Caméléon* mais les références biographiques sont

façon on ne peut penser que les événements racontés fassent référence à la biographie de l'écrivain : en effet, *Monsieur Caméléon* est un récit fantastique – le narrateur est chargé de l'éducation mondaine et littéraire d'un caméléon – et *Aventures d'un capitaine de mésaventure* relate, sur le mode épique, les frasques d'une bande de chiffonniers de Prato qui volent la ceinture sacrée de la Vierge¹². L'instrumentalisation de la forme autobiographique crée un tel écart avec la vérité des faits qu'elle finit par s'apparenter davantage à une composition de type romanesque.

Technique du coup d'État marque un tournant puisque le contrat de lecture est celui de l'essai politique : le « je » qui prend le lecteur par la main pour le guider au cœur des événements historiques est clairement identifié à l'auteur qui a eu l'occasion, grâce à ses fonctions diplomatiques en Pologne puis à sa proximité avec le mouvement fasciste, d'observer de près différents coups d'État. Cependant, ce « je » se présente comme un témoin résolument tourné vers le monde et ne donne guère d'informations sur lui-même.

Cette réserve est d'ailleurs caractéristique de l'écriture malapartienne. L'écrivain a beau s'exposer sans cesse, l'émotion se laisse rarement entrevoir à la première personne. L'omniprésence irritante de son nom n'implique pas qu'il ouvre son âme à son lecteur. C'est paradoxalement lorsque le récit est à la troisième personne et que les protagonistes portent des noms différents du sien que Malaparte apparaît le plus sincère dans le dévoilement de ses sentiments. Le protagoniste de « L'excursion » (*La Tête en fuite*), accompagné par sa mère de la prison de Regina Cœli jusqu'au « confino » de Lipari, ne se nomme pas, contre toute attente, Malaparte mais Boz¹³. De même, dans « Juin malade »

transparentes dès la première page : « Quand je suivais les cours de latin et de grec au collègue Cicognini de Prato, ville de Toscane où je suis né, j'eus plusieurs fois l'occasion de rencontrer ces rares espèces d'animaux [...] ». Pour ôter toute équivoque, à la fin du livre, le caméléon cite un passage de *L'Italie contre l'Europe*, attribuée au narrateur : « Pourquoi ne vous posez-vous pas, vous aussi, honorables collègues, la question qu'un écrivain italien s'est posée dans un de ses livres : *De quel Dieu ou de quelle bête sommes-nous nés, nous les Italiens, qui nous sentons capables de toutes les grandeurs et de toutes les infamies ?* À ces mots, je pâlis : car cet écrivain c'était moi, et le livre où était posée cette question était mon dernier livre [...] » (Curzio Malaparte, *Monsieur Caméléon* [1946], préface écrite en français par l'auteur, trad. Line Allary, illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 17 et 259). La citation se trouve dans Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 156.

¹² La ceinture sacrée est une relique de la Vierge conservée dans la cathédrale de Prato.

¹³ Notons que Malaparte emprunte pour son personnage le pseudonyme de jeunesse de l'écrivain anglais Charles Dickens pour qui il gardera, toute sa vie durant, une grande admiration.

(*Sang*), c'est Paul¹⁴, et non Malaparte, qui apprend qu'il souffre de graves lésions aux poumons, conséquences des gaz toxiques respirés durant la première guerre mondiale. Il est pourtant évident que ces deux épisodes se réfèrent à des événements traumatisants de la vie de l'auteur. Les deux livres rassemblent certes des textes déjà publiés dans le *Corriere della Sera*, à une époque où son envoi au « confino » le contraignait à écrire sous le couvert d'un pseudonyme. Toutefois, lors des publications intégrales de *La Tête en fuite* et de *Sang*, alors qu'il n'était désormais plus nécessaire de dissimuler son identité, l'auteur ne revient pas au patronyme de Malaparte. Sans doute subsiste-t-il, chez lui, une forme de pudeur qui l'amène à gommer en partie son Moi dans ses pages les plus intimes.

Au début des années quarante, on trouve encore, dans *Le soleil est aveugle*, un protagoniste distinct du narrateur et nommé simplement « le Capitaine¹⁵ ». Néanmoins, l'article de Malaparte « La battaglia del Monte Bianco » (« La bataille du Mont Blanc »), qui paraît dans le *Corriere della Sera* le 7 juillet 1940 et relate les mêmes faits historiques à la première personne, nous invite à comprendre que, dans les limites de la liberté littéraire, le « Capitaine » du roman et Curzio Malaparte, « capitaine du 5^e régiment alpin », ne sont qu'une seule et même personne. D'autres indices textuels mettent du reste sur la voie de l'interprétation autobiographique, comme la description du « Capitaine » qui semble évoquer la silhouette malapartienne : « Le capitaine est élancé, maigre, il remplit toute la pièce de son grand corps, il a le visage très pâle, les yeux noirs, profonds, étrangement brillants [...] »¹⁶. De plus, la situation d'énonciation s'avère très ambiguë : la narration à la troisième personne est régulièrement interrompue par des paragraphes en italique, au style indirect libre, qui laissent libre-cours à la voix intérieure du Capitaine¹⁷. Or, ces incises sont parsemées de souvenirs personnels de l'auteur :

¹⁴ Issu du latin *paulus*, le prénom a sans doute été choisi par l'écrivain pour sa signification antique (« petit, faible ») qui met l'accent sur la vulnérabilité du personnage.

¹⁵ On voit se profiler en filigrane le modèle du « capitaine » de Ungaretti (cf. Giuseppe Ungaretti, « Le capitaine » [1929, traduction 1954], dans *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/Éditions de Minuit, 1973, p. 165).

¹⁶ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 281.

¹⁷ Le jeu sur l'italique et les parenthèses, qui superposent plusieurs points de vue narratifs, semble, là encore, inspiré du poème « Le capitaine » de Ungaretti : « [...] *Le capitaine était serein / (La lune parut dans le ciel) / Il était grand et ne pliait jamais / (Un nuage montait) / Nul ne l'a vu tomber, / Nul entendu râler, / Il reparut calmé dans un sillon, / Il tenait les mains sur son cœur. / Je lui ai fermé les yeux. / (La lune est un voile) / Il parut de plumes.* » (Giuseppe

*Cette nuit, aux vitres de la fenêtre, aux vitres de la chambre n°18 de l'auberge du Mont-Blanc, à Morgex, quelqu'un frappe aux vitres de la fenêtre. Silence! lui disait son frère Sandro quand ils entendaient frapper aux vitres de la fenêtre à Coiano, à Varallo, étant enfants. Et c'était le spectre de la Retaia, du Spazzavento, de la Reis, du Mont Rose. Ou le gentil spectre d'Edo, ou le spectre de leur chien, de leur pauvre Febo. Silence! fais semblant de dormir! lui disait Sandro*¹⁸.

La confusion qui s'instaure correspond à une phase d'élaboration du protagoniste modèle des œuvres de la maturité. En effet, ce « Capitaine » subtilement autobiographique fusionne avec le « je » témoin de *Technique du coup d'État* pour donner naissance à un personnage-narrateur à la première personne, nommé « Malaparte » mais maintenu à une certaine distance par l'écrivain. Le « Herr Malaparte¹⁹ » de *Kaputt*, le « capitaine Curzio Malaparte²⁰ » de *La Peau* ainsi que les protagonistes d'*Histoire de demain*, *Le Bal au Kremlin* ou *Il y a quelque chose de pourri* parlent à la première personne mais restent des personnages de roman.

Dans le *Mémorial*, qu'il rédige en 1946 à l'attention de Togliatti, l'écrivain insiste sur l'écart entre l'auteur et son hypostase romanesque à propos de *Technique du coup d'État*:

Le livre est écrit à la première personne, comme si c'était une sorte d'autobiographie, et il a en effet l'aspect d'un récit d'imagination rempli de données autobiographiques. Notez que les données autobiographiques ne manquent pas, çà et là, comme toujours dans ce genre littéraire : mais le protagoniste du livre, qui parle à la première personne, en se posant comme témoin des événements racontés, quand ce n'est pas comme « *deus ex machina* », correspond à ce que les Français appellent « un personnage qui s'appelle Je », c'est-à-dire un personnage qui s'appelle « JE » mais qui n'est pas l'auteur et donc ne peut ni ne doit être confondu avec la personne de l'auteur. La règle de ce genre littéraire est que l'on ne peut imputer à l'auteur ce qu'il raconte à la première personne. Dans la critique littéraire, le respect de cette règle est absolu et personne n'imaginerait, aujourd'hui, d'attribuer à l'auteur tout ce qui est raconté à la première personne dans la *Vie* de Cellini ou dans les *Mémoires* de Voltaire ou de Saint-Simon, pour ne pas mentionner tous les différents mémorialistes, anciens et modernes²¹.

Ungaretti, « Le capitaine », dans *Sentiment du temps*, dans *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, éd. cit., p. 165).

¹⁸ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 75.

¹⁹ Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, 2006, p. 101.

²⁰ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 302.

²¹ Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 314-315. Dans l'ébauche de préface de son *Journal d'un étranger à Paris*, qui, du fait de son titre, semble avoir pour héros son concepteur, Malaparte précise à nouveau qu'il s'agit en fait d'un « personnage qui s'appelle "je" », autrement dit d'un narrateur-personnage nommé Malaparte, s'inspirant de la vie et des souvenirs de l'écrivain, mais restant un être littéraire qui ne reflète fidèlement ni ses actes ni

Alors qu'en 1931, l'écrivain encourageait implicitement son lecteur à l'identifier au narrateur, après la seconde guerre mondiale il tient au contraire à s'en distinguer. Cette mise au point a lieu dans un contexte intéressé : Malaparte tente de revenir sur le passé fasciste qu'il mettait en avant à l'époque où il convoitait les honneurs du régime.

En réalité, la définition du « personnage qui s'appelle JE » s'adapte mieux au narrateur de *Kaputt* qui incarne un équilibre original entre autobiographie et invention romanesque. Ce « Malaparte », qui s'exprime à la première personne, partage avec l'auteur des expériences vécues tout en revendiquant une existence autonome, c'est-à-dire en refusant de n'être que son double sur le papier. Toutefois, le modèle n'est pas figé et la part de fiction continue à varier considérablement d'une œuvre à l'autre. Ainsi, le protagoniste d'*Histoire de demain* (1949) ne peut-il être qu'une projection entièrement imaginaire de l'auteur puisque les prétendus événements historiques relatés dans l'ouvrage (l'occupation de l'Italie par l'armée soviétique) n'ont, en réalité, jamais eu lieu.

En revanche, ce qui ne change guère depuis *Viva Caporetto!* ou *Technique du coup d'État*, c'est l'effacement paradoxal du narrateur en tant qu'individu. Le « je » de *La Peau* symbolise aux yeux du « libérateur » américain l'ensemble du peuple européen :

Pour le général Cork, je n'étais ni le capitaine Curzio Malaparte, « the italian liaison officer », ni l'auteur de *Kaputt* : j'étais l'Europe. J'étais l'Europe, toute l'Europe, avec ses cathédrales, ses statues, ses tableaux, ses poèmes, sa musique, ses musées, ses bibliothèques, ses batailles gagnées et perdues, ses gloires immortelles, ses vins, ses mets, ses femmes, ses héros, ses chiens, ses chevaux, l'Europe cultivée, raffinée, spirituelle, amusante, inquiétante et incompréhensible²².

Le caractère universel du personnage « Malaparte » tempère son statut de sujet : il apparaît comme un échantillon vivant d'une culture collective et son parcours personnel, ses choix, son originalité, ne sont pas pris en compte. Son nom finit ainsi par devenir une appellation quasi générique évoquant le témoin-type de l'histoire de son temps sur le modèle, toutes proportions gardées, de Dante dans la *Divine Comédie*²³. Si l'écrivain raconte à la première personne, il n'est pas pour

sa personnalité complexe (voir Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 12).

²² Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 302.

²³ D'autant que les références à la *Divine Comédie* sont constantes dans l'œuvre malapartienne, par exemple dans *La Peau*, lorsque le bombardement de Hambourg transforme la ville en la Dité infernale de Dante : « Pour échapper au fléau, ces malheureux étaient contraints de rester immergés dans l'eau ou ensevelis dans la terre comme les damnés de Dante. Des équipes d'infirmiers allaient d'un damné à l'autre, distribuant boisson et nourriture, attachant

autant le pôle d'attraction de l'écriture mais plutôt un médiateur qui nous mène vers le véritable sujet auquel il prétend intéresser son lecteur et qui est toujours extérieur à sa personne. Ce constat nous invite à revenir sur notre impression initiale : l'écriture malapartienne serait-elle moins narcissique qu'il n'y paraît ?

Le monopole de la perception

Le narrateur est néanmoins omniprésent par le biais de ses sensations qui constituent pour le lecteur la seule porte d'accès au monde extérieur. Malaparte convoque en effet toutes les facettes de l'expérience sensible. Le goût est primordial dans *Kaputt* et *La Peau* – où l'on trouve de minutieuses descriptions de banquets – mais aussi dans les pages plus « journalistiques » de *Voyages parmi les tremblements de terre* qui décrivent en détail la gastronomie chilienne. L'ouïe et le toucher, un peu moins présents, se manifestent surtout de façon négative, notamment par le biais de deux adjectifs récurrents dans l'ensemble des œuvres : « rauque » et « visqueux ». En revanche, si l'écrivain privilégie davantage l'odorat, c'est moins par souci de réalisme que parce qu'il lui confie souvent la signification profonde de son texte. Ainsi, dans *Kaputt*, tant la puanteur de la charogne que celle de l'acier en décomposition envahissent le chapitre « Chevalpatrie » pour symboliser l'opposition entre la guerre traditionnelle et la nouvelle forme des combats :

[...] L'odeur de l'acier pourri l'emportait sur l'odeur de l'homme, des chevaux (cette odeur de la guerre ancienne) – même l'odeur du blé et l'odeur pénétrante et sucrée des tournesols s'évaporaient dans cette puanteur âcre de fer brûlé, d'acier en putréfaction, de machines mortes²⁴.

Dans *La Peau*, c'est également l'odorat qui témoigne du caractère profondément antique de la ville²⁵, tout comme le parfum du Chili révèle l'âme orientale du pays

avec des cordes les plus faibles au rivage afin qu'ils ne s'abandonnent pas vaincus par la fatigue et se noient : ils essayaient tantôt un onguent, tantôt un autre, mais en vain, car tandis qu'ils enduisaient un bras, une jambe, ou une épaule, tirés un instant hors de l'eau ou de la terre, les flammes, semblables à des serpents de feu, se réveillaient aussitôt et rien ne parvenait à arrêter la morsure de cette lèpre ardente. Pendant quelques jours, Hambourg offrit l'aspect de Dité, la Cité infernale. » (*Ibid.*, p. 160). L'influence de Dante sur l'écriture malapartienne a souvent été évoquée par la critique mais il reste à mener une étude exhaustive sur le sujet.

²⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 62.

²⁵ « L'odeur de fumée froide de l'incendie du palais de Cellamare flottait dans l'air dense et gluant. Je respirais tristement cette odeur de ville prise, mise à sac, livrée aux flammes, l'odeur antique de cette Ilion fumante d'incendies et de bûchers funèbres. » (Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 78).

dans *Voyages parmi les tremblements de terre* : « Cette odeur de miel cuit, dis-je, est l'odeur de Venise, l'odeur de l'Orient, l'odeur de Byzance que l'on respire dans les ruelles, les canaux et les placettes vénitiens²⁶ ».

Cette dimension olfactive est certes originale mais elle ne saurait se substituer au tout premier sens malapartien : la vue. La perception passe essentiellement par le regard que le narrateur promène sur le monde qui l'entoure. Le riche chromatisme de l'écriture ne laisse aucun doute sur cette primauté du visuel :

Par les baies grandes ouvertes on apercevait l'abîme *glauque* de la mer, le port, écrasé sous des nuages de fumée, et là, en face de nous, pâle, émergeant de la brume *dorée* de la lune, le Vésuve. [...] Dans le lointain, au bord de l'horizon, errait l'île de Capri, d'une délicate couleur *violette*, et la mer striée de courants, les uns *blancs*, les autres *verts*, d'autres *pourpres*, avait une sonorité *argentée* dans ce triste paysage affectueux²⁷.

*

Et ce ciel de papier *bleu*, de *gris bleu*, tendu sur les toits des maisons, sur l'ardoise *grise* des toits, sur les murs *gris* et *jaunes*, et sur cette invisible couche de *roses* qui ravive les tons éteints des *jaunes*, du *bleu*, du *gris*, du *vert*. Mais seulement au fond de la rue Saint-Dominique, de la rue de Grenelle, de la rue de l'Université, vers les Invalides, au-delà des Invalides, où le reflet de la Seine envahit peu à peu le ciel, fait du ciel de Paris un lac *gris bleu*, parcouru par la brise légère qui descend des côtés du fleuve, Meudon, Sèvres, Saint-Cloud. Un ciel plein d'eau *verte* et *bleue*, par moments, un ciel de Manet. Oh, mais est-il allé si loin, si profond dans ce ciel de Paris, Manet, pour pouvoir voir ce que d'invisible de *rose* et de *vert*, et de *jaune*, est mêlé à ce *bleu* invisible²⁸ ?

Tel un peintre impressionniste, Malaparte multiplie les notes colorées pour reproduire l'harmonie subtile du monde. Plus que pour sa fonction cognitive, l'écriture des sens est ici choisie pour sa vitalité poétique. Cette dimension esthétique est particulièrement appréciable lorsque les impressions sensorielles se fondent dans des synesthésies, que celles-ci soient condensées dans des formules synthétiques – « la nuit était noire, dense et collante comme du miel noir²⁹ » – ou qu'elles soient au contraire davantage diluées dans le texte :

Les bruits de la rue entraient doucement dans mon sommeil, comme les abeilles dans les trous de la ruche. Tous ces bruits, ces voix nocturnes, ce piétinement, ce murmure, ce bruit des pneus sur le pavé, portaient dans la ruche de mon sommeil tout le miel des marronniers de Paris, tout le miel de la nuit de Paris. [...] Une odeur de pain grillé montait de la rue, et cette odeur fraîche du pavé mouillé, cette maigre odeur de l'air de Paris à l'aube, quand la poussière

²⁶ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], Enrico Falqui (éd.), Firenze, Vallecchi, 1963, p. 160. Tout le chapitre, intitulé « L'odeur du Chili ressemble à celle de Venise », repose sur les sensations olfactives de Malaparte.

²⁷ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 364.

²⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 246-247.

²⁹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 56.

se réveille et s'envole. C'est cette sensation de pain grillé, de poussière, cette odeur tiède, féminine, de Paris, que je retrouve ce matin à ma fenêtre, après trente ans³⁰.

Les sens s'entrecroisent, se mêlent, se répondent dans un inventif dialogue à cinq voix. On retrouve tout de même un certain déséquilibre car la synesthésie consiste souvent à transposer un faisceau d'impressions auditives, olfactives, gustatives ou tactiles en effet visuel :

Une forte odeur de mer, à laquelle se mêlait le souffle clair et frais du jardin embaumé par le rêve humide des fleurs et par le frémissement de l'herbe nocturne, entrainé par les baies grandes ouvertes. C'était une odeur rouge et chaude, fleurant l'algue et le crabe, qui dans l'air froid, déjà parcouru par les frissons langoureux du printemps imminent, évoquait l'image d'une tente écarlate ondoyant dans le vent³¹.

Le narrateur se situe donc bien au cœur de la page malapartienne, moins en tant qu'individu que dans la mesure où il est un intermédiaire indispensable pour le lecteur dont il est à la fois la bouche, les oreilles, le nez, les mains et, surtout, les yeux.

« *Rester à la fenêtre* »

La vue est le sens de l'éloignement : contrairement au toucher, à l'ouïe, à l'odorat, au goût, elle n'exige pas la proximité³². On a même souvent un meilleur champ visuel en prenant un peu de recul. C'est peut-être ce qui pousse l'écrivain à se mettre fréquemment en scène dans le rôle du spectateur qui observe les événements de loin. Dans *La Volga naît en Europe*, il assiste notamment à la bataille de Leningrad depuis la rive finlandaise du lac Ladoga :

Pour nous qui ne sommes pas enfermés dans la cage immense du siège, pour ceux qui *de loin*, comme nous, assistent à cette tragédie, l'agonie de Leningrad ne peut être autre chose, à présent, qu'un terrible *spectacle*. Un *spectacle*, rien de plus. La tragédie de cette ville est tellement énorme, elle atteint des proportions à ce point surhumaines qu'*il est impossible d'y participer autrement que par le regard*. [...] l'esprit du *spectateur* est accablé d'une force

³⁰ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 16-17.

³¹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 374-375.

³² Le mot « idée » vient du grec « eidon » εἶδον, aoriste de orao-οραω qui veut dire « voir ». La vue est le sens le plus « abstrait ». Le deuxième sens mis en avant par l'écrivain est l'odorat qui, lui aussi, autorise une certaine distance.

effroyable en face d'un *spectacle* qui n'a plus rien d'humain, un *spectacle* hors nature, au-delà de l'humanité, étranger aux vicissitudes humaines³³.

Le monde s'apparente à une scène de théâtre que le narrateur contemple sans s'approcher. La distance n'est pas simplement physique, elle s'accompagne d'un désengagement émotionnel que l'écrivain n'hésite pas à revendiquer dans un texte inédit de 1948 : « L'œil est un organe indépendant du cœur. Si l'artiste s'émeut, il ne voit plus³⁴ ». Malaparte se peint en sage ou philosophe, capable de porter un jugement lucide parce qu'il n'est pas directement mêlé aux événements. Néanmoins, cette situation de retrait, dictée par la prédominance de la perception visuelle, pose un véritable problème éthique : en acceptant de se cantonner au rôle de spectateur, le narrateur récuse, contre toute attente, son statut d'acteur de l'histoire et se désresponsabilise.

L'écrivain en est bien conscient lorsqu'il cherche à démontrer, dans un article de 1939, intitulé « *Paesaggio attraverso una finestra chiusa* » (« Paysage à travers une fenêtre fermée »), qu'il ne faut surtout pas « rester à la fenêtre » :

À un jeune qui me demandait si j'approuvais le titre *Lo Spettatore italiano* [*Le Spectateur italien*] qu'il avait choisi avec ses amis pour un journal littéraire sur le point d'être publié (qui n'a pas encore vu le jour, ni le verra jamais, comme cela arrive souvent dans ces cas-là), je répondais que l'époque ne me semblait pas propice à certains rappels ; en plus du fait que, dans le titre *Lo Spettatore*, il y a un sous-entendu qui ne peut être italien, car il n'est pas dans notre nature de rester à la fenêtre, de rester à regarder, d'assister aux événements de notre époque comme de simples spectateurs³⁵.

Pourtant, après 1939, il prend le contre-pied de ces affirmations en insistant sur sa propre passivité³⁶ et, surtout, en multipliant les situations où son narrateur se trouve précisément « à la fenêtre » du monde. Par exemple, lorsqu'en 1946 il décide de publier en volume son *Monsieur Caméléon*, dont moins de la moitié

³³ Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe* [1943], préface écrite en français par l'auteur, trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 237.

³⁴ Curzio Malaparte, [*sans titre*], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 8, 1948-1949, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 291.

³⁵ Curzio Malaparte, « *Paesaggio attraverso una finestra chiusa* », *Prospettive*, n° 8, « Senso vietato », 15 octobre 1939, p. 4.

³⁶ Ainsi, dans l'après-guerre, Malaparte préfère oublier qu'il s'est battu avec courage durant la première guerre mondiale pour répondre à Raymond Guérin qui l'interroge sur son passé de soldat : « "J'ai été un témoin, un spectateur, non pas un protagoniste" » (Raymond Guérin, *Du côté de chez Malaparte* [1960], Bordeaux, Finitude, 2009, p. 25). En réalité, l'écrivain évite de se représenter en homme d'action pour ne pas alimenter les critiques sur son attitude ambiguë avec les nazis mais il saura, le moment venu, rappeler aux Français qu'il s'est engagé à leurs côtés en 1915.

avait paru du vivant de Mussolini, il s'empresse de remanier le passage de la Marche sur Rome qui le décrivait à cheval aux côtés des chemises noires³⁷ :

Quand les Bandes noires de Mussolini entrèrent à Rome en octobre 1922, je n'avais pas, pour mon bonheur, plus de vingt ans. La tiédeur de l'octobre romain ne me permettait pas de prévoir toutes les déceptions qui devaient suivre les événements révolutionnaires d'alors. Mais la paresse, que l'air, enivré de vin doux, diluait dans mon sang, m'empêcha de descendre dans les rues et de me joindre au troupeau de ces sans-culottes en chemise noire. *Je m'étais accoudé à la fenêtre pour les regarder passer en triomphe dans les rues pavoisées de Rome, et je restai là tout le jour, en regrettant du fond du cœur de ne pouvoir y demeurer toute ma vie.* Ni en cet instant, ni plus tard, il ne me vint jamais à l'esprit de regretter ma chance. *Rester à ma fenêtre fut le premier et unique bénéfice que m'apporta la révolution de Mussolini, et j'en serai toujours reconnaissant à l'histoire d'Italie*³⁸.

Que s'est-il passé entre 1939 et 1946 pour que Malaparte modifie si radicalement sa position ? La réponse est contenue dans les dates : la seconde guerre mondiale et la chute du fascisme ont profondément changé la donne pour l'écrivain. Le cas de *Monsieur Caméléon* est particulièrement éclairant : alors qu'en 1926-1927, à l'occasion de la première publication, Malaparte avait tout intérêt à faire croire à sa participation au coup d'État des chemises noires, en 1946, il gagne au contraire à minimiser son rôle au sein du fascisme. La seconde version, qui le tient à distance des événements, est d'ailleurs plus réaliste puisque, on le sait aujourd'hui, l'écrivain était resté tranquillement à Florence.

Durant tout l'après-guerre, l'auteur n'aura de cesse de faire oublier son engagement fasciste, tout particulièrement lors de son séjour en France où il est

³⁷ La première version a été publiée sur la revue littéraire féminine *La Chiosa*, du 1^{er} juillet 1926 au 17 janvier 1927 : « Quand je revins à Rome avec les Bandes noires florentines, je n'avais, pour mon bonheur, pas encore passé trente ans. L'air d'octobre et les souvenirs de ma vie universitaire romaine ne me permettaient pas de prévoir toutes les déceptions qui devaient suivre les événements révolutionnaires d'alors. Il me suffisait d'entrer dans Rome à cheval, par la Porte Nomentana, au milieu d'un groupe de Toscans enragés qui avaient eu, comme moi, la chance de rencontrer sur la route certains petits chevaux barbus qui, sur le moment, nous avaient semblé sans propriétaire. Ni moi ni les autres n'avions naturellement été bien exigeants sur nos chevaux de la Maremma : le bénéfice d'être à cheval au milieu de ces gens armés qui allaient à pied nous semblait bien trop important pour que nous pensions à profiter des circonstances particulières de ce mois d'octobre. Ni alors, ni après, il ne nous est venu à l'idée de nous plaindre de notre chance : entrer dans Rome à cheval a été le premier et le seul bénéfice que nous ayons reçu de la révolution et nous en serons toujours reconnaissants à l'histoire d'Italie. » (Curzio Malaparte, *Don Camalèò* [1926], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, op. cit., p. 46).

³⁸ Curzio Malaparte, *Monsieur Caméléon*, op. cit., p. 25-26. Il s'agit cette fois de la version remaniée de 1946.

plutôt mal accueilli par les élites intellectuelles. Par conséquent, dans les œuvres de l'époque, le narrateur est présenté comme un témoin qui se tient à l'écart des événements³⁹. Même sa situation dans l'espace confirme ce détachement : il considère souvent le paysage à partir d'un endroit élevé. Ainsi, le narrateur de *La Peau* assiste au bombardement de Naples et à l'éruption du Vésuve depuis la terrasse du palais du prince de Candie qui se trouve à Monte di Dio, sur les hauteurs de Naples :

Comme du haut d'un château perché au sommet d'une montagne l'œil parcourt et explore la plaine, de même notre regard embrassait toute l'immense étendue de maisons qui, de la colline du Pausilippe, descend le long de la mer jusqu'aux falaises à pic du Monte di Dio⁴⁰.

Dans *Le Bal au Kremlin*, c'est également depuis un point culminant, le parvis de la cathédrale du Christ-Sauveur, au sommet de la colline Alexeevski, que Malaparte peint l'aube sur Moscou :

Je marchais au côté de Steyer [...] et, sur ces entrefaites, je voyais le ciel, ainsi que cela se passe à l'aube, s'élever petit à petit au-dessus des toitures des maisons, tout comme une immense feuille de papier collée sur ces toits, et monter, s'éloigner, sombrer ; de même qu'il en va dans certains films, quand l'appareil de prise de vues s'élève, et l'on voit les toits plonger, les bords du ciel se perdre au loin, tout un fleuve de lumière, d'espace, de temps, de sons couler, s'élargir peu à peu, entre les toitures et la caméra⁴¹.

Cette description annonce certains choix de Malaparte cinéaste : son film, *Le Christ interdit*, s'ouvre précisément sur un long plan-séquence surplombant les collines toscanes, qui a été tourné depuis un hélicoptère.

La volonté de prendre de la hauteur s'accroît au fil des années, d'autant que l'écrivain sera amené, du fait de ses voyages de plus en plus lointains, à privilégier les déplacements en avion. Dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, on ne compte plus les passages où Malaparte observe le paysage à partir du hublot de l'avion qui l'emmène d'Europe en Amérique latine ou qui lui permet de visiter

³⁹ Ce n'est qu'en 1956 que Malaparte, conquis par le communisme, revient à la formule de *Prospettive*, en mettant désormais en avant la nécessité de défendre la liberté du peuple : « Car personne n'a le droit à Florence, et peut-on dire dans toute l'Italie, de rester à sa fenêtre, de ne pas prendre part aux affaires des autres ou, selon la formule consacrée, de ne pas avoir de drapeau alors que les libertés du peuple sont en péril. » (Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957, p. 182).

⁴⁰ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 363.

⁴¹ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 170-171.

ce nouveau continent⁴². Pourtant, l'écrivain ne semble guère conscient de sa prédilection pour cette perspective verticale :

[...] Je suis d'accord avec Saint-Exupéry qui répète souvent, dans ses écrits, qu'il existe une littérature de la diligence, du train, de l'automobile et même de la bicyclette, mais qu'il ne peut pas exister de littérature de l'avion. La vitesse et l'altitude de croisière sont tellement élevées et les arrêts dans les aéroports de transit tellement brefs que l'esprit de l'écrivain reste si ce n'est ahuri, du moins confus. D'une telle hauteur, l'œil ne distingue rien à l'exception d'une masse brune qui est la terre, d'une étendue bleue et grise, qui est la mer, d'une montagne de coton hydrophile qui est le lit de nuages sur lequel l'avion glisse durant une grande partie du voyage. Le fait même, vraiment extraordinaire, de pouvoir traverser, en si peu de temps, autant de lieux, de climats et de peuples variés, ne contient rien qui puisse devenir matière d'art⁴³.

Comme souvent, le plaisir de la description dément la théorie. D'ailleurs, on retrouve le même regard vertical dans *En Russie et en Chine*. Lorsque Malaparte cherche à donner la mesure des paysages sibériens et chinois, il choisit un point de vue depuis l'avion qui lui permet d'embrasser l'immensité des espaces. Dans le chapitre « Cet océan de terre », il décrit notamment un orage en Sibérie :

Et brusquement, cette étendue infinie de steppes, de forêts, d'étangs m'apparut illuminée comme par un gigantesque incendie, et je vis surgir des villages des plis du terrain, des animaux courir dans les clairières, un cheval blanc galoper solitaire dans la steppe rouge, au bord d'un fleuve vert, et là-bas, au loin, à l'horizon, fumer des cheminées d'usines, scintiller des vitres et des toits de tôle, et un train s'enfuir de bois en bois, ver affolé, se cacher dans une noire forêt, réparaître dans une prairie jaune, et franchir un fleuve tel un long « S » d'aluminium⁴⁴.

Dans tout l'ouvrage, la verticalité a une fonction strictement pratique : elle permet d'évoquer une horizontalité à perte de vue.

Élargir le champ du regard signifie aussi adopter une vision d'ensemble, plus ample et détachée, comme celle du tuberculeux de *Voyages parmi les tremblements de terre*. Cet *alter ego* de l'écrivain, réfugié dans un sanatorium suisse, embrasse toute l'Europe d'un seul coup d'œil du haut de ses montagnes :

Si vous aviez, comme moi, vécu sept ans dans ces montagnes, si vous aviez durant sept ans regardé l'Europe comme je l'ai regardée, depuis la véranda d'un sanatorium, vous sauriez que

⁴² Les titres des chapitres, comme « En vol de la Méditerranée au Pacifique » ou « À l'aplomb des Andes », donnent une idée assez fidèle du point de vue adopté par l'écrivain. On trouve déjà cette perspective aérienne dans le chapitre « Lénine brûle, là-bas » de *La Volga naît en Europe* : l'écrivain décrit son arrivée en avion à Helsinki et les lueurs lointaines de l'incendie de Léninegrad. (Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe*, op. cit., p. 181-184).

⁴³ Curzio Malaparte, « Addio all'Europa », dans *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 103-104.

⁴⁴ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 69.

toute l'Europe est pourrie, que toute l'Europe crache du sang. Si j'ai l'espoir de vivre encore quelques mois, ou quelques années, c'est parce que je vis en altitude dans ces montagnes. Si je descendais en Italie, en Europe, je mourrais en quelques jours : car tout le monde est malade, en Europe, plus malade que moi. [...] Si vous saviez comme on rit là-haut, à Davos, sur les terrasses des sanatoriums, en regardant là-bas au fond les villages, les villes, les frontières, les nations⁴⁵ !

La perspective d'en haut correspond à une approche globale, supérieure, proche de celle d'un juge ou d'une divinité. En dépit de ses dénégations ponctuelles, c'est bien ainsi que Malaparte conçoit sa position dans le monde : l'écrivain doit se tenir à distance mais, surtout, au-dessus des événements pour pouvoir saisir d'un seul regard toute leur complexité. Cette volonté de prendre de la hauteur se retrouve du reste jusque dans le lieu où il a choisi d'être enterré, sur la cime du Spazzavento qui surplombe Prato et la campagne environnante.

Du narrateur-spectateur au lecteur-voyeur

Du statut de spectateur à celui de voyeur, il n'y a qu'un pas que le narrateur franchit aisément dans le *Journal d'un étranger à Paris*. En 1938, peu après la publication des lois raciales, personne ne répond présent à l'invitation de la comtesse Pecci-Blunt dont les bals attirent habituellement toute la noblesse européenne. Le narrateur et princess Jane⁴⁶ décident toutefois de se rendre à la soirée pour protester contre cet ostracisme. Lorsqu'ils entrent dans le parc de la villa Marlia, ils découvrent que le comte et la comtesse sont les seuls spectateurs des attractions qu'ils avaient préparées pour leurs invités et ils décident de ne pas aller les saluer car, selon princess Jane, « s'ils nous voient, ils s'apercevront qu'ils sont seuls⁴⁷ ». Cachés derrière des buissons, ils continuent cependant à observer le couple qui assiste à un opéra, à la reconstitution d'une bataille navale, à un feu d'artifice, joue à se perdre dans le labyrinthe végétal et danse sur une valse de Chopin. Même si Malaparte et la princesse expriment leur sympathie et leur solidarité envers les époux abandonnés de tous, le lecteur ressent un léger malaise face à leur indiscretion. D'autant que lui-même, invisible derrière les deux visiteurs clandestins, ne perd pas une miette du spectacle. Cette superposition de regards et de points de vue – le lecteur observe Malaparte et princess Jane qui espionnent

⁴⁵ Curzio Malaparte, « L'Europa sputa sangue », dans *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁶ Il s'agit de Jane Bourbon del Monte, princesse de San Faustino et mère de Virginia Bourbon del Monte (devenue Virginia Agnelli).

⁴⁷ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 208.

les Pecci-Blunt pendant que ceux-ci suivent les festivités – est révélatrice du voyeurisme de l'écriture malapartienne.

La plupart du temps, le lecteur de Malaparte accepte volontiers cette position de voyeur car il se sent au cœur des secrets du monde. Ainsi, dans *Technique du coup d'État*, il suit avec curiosité le regard intrusif du narrateur dans les rouages du pouvoir. De même, dans *Kaputt*, il éprouve une certaine satisfaction à observer de près les puissants – le prince Eugène de Suède, la princesse Louise de Prusse, Frank, Himmler –, à s'asseoir à leur table et à écouter leurs conversations.

Cependant, il n'est pas toujours aisé de suivre le narrateur dans son « appétit de voir » car il nous amène parfois à observer ce qui devrait rester caché. Dans le chapitre « La vierge de Naples » de *La Peau*, Malaparte se rend notamment chez une famille napolitaine dont la fille exhibe sa virginité en échange de quelques dollars. Pourtant, au début, il exprime clairement ses réticences à Jimmy qui lui propose cette « expérience » :

Tout d'abord je ne voulais pas le suivre, je savais qu'il me montrerait quelque chose de douloureux, d'humiliant, quelque témoignage atroce de l'humiliation physique et morale à laquelle peut atteindre l'homme dans son désespoir. Je n'aime pas assister au spectacle de la bassesse humaine ; il me répugne de demeurer assis, comme un juge ou comme un spectateur, à regarder les hommes descendre les derniers degrés de l'abjection : je crains toujours qu'ils ne se retournent pour me sourire⁴⁸.

Le narrateur finit toutefois par céder et accepte de participer à cette scène indigne où une toute jeune fille écarte les jambes face à une dizaine de soldats libidineux. Le lecteur, révolté, a du mal à accepter l'attitude du « capitaine Malaparte », seul Italien de l'assemblée, qui assiste sans réagir à l'humiliation de son peuple. Même Jimmy s'interroge :

— Toi aussi tu es venu la voir, dit Jimmy, pourquoi es-tu venu ?
— Parce que je suis un lâche, Jimmy, parce que moi aussi j'ai besoin de voir ces choses-là pour sentir que je suis un malheureux, que je suis un vaincu⁴⁹.

Non seulement le narrateur, dans un réflexe autopunitif, s'oblige à regarder ce qu'il n'a aucune envie de voir mais il inflige aussi ce spectacle à ses lecteurs⁵⁰. Si le narrateur est un voyeur, que penser du lecteur qui ne ferme pas le livre et reste jusqu'à la fin, malgré son malaise face à la « vierge de Naples » ? Ce dernier

⁴⁸ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 63-64.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰ Le narrateur de *Kaputt* imposait déjà à ses interlocuteurs – la princesse Louise de Prusse, le prince Eugène de Suède, l'écrivain Axel Munthe – des récits que ceux-ci n'avaient aucune envie d'entendre.

a l'étrange impression de s'être fait prendre au piège par l'écrivain qui lui tend, à travers son narrateur, un miroir peu flatteur. William Hope a très bien montré, dans son analyse du film *Le Christ interdit*, combien l'identification avec les personnages est toujours à double tranchant chez Malaparte :

La scène d'ouverture du film encourage fortement le spectateur à s'identifier avec lui [le personnage de Bruno] au moyen des raisons et techniques détaillées antérieurement dans ce chapitre. La beauté physique, sous les traits séduisants de Raf Vallone, peut aussi avoir été un facteur attractif pour le spectateur, mais elle se révèle un code d'interprétation erroné car elle ne fait que cacher les défauts moraux. Par conséquent, ces spectateurs qui tentaient de s'identifier avec Bruno se sentent minés par les failles apparues dans sa conduite passée et présente. Le résultat probable est un sentiment d'aliénation, semblable sans doute à celui ressenti par Bonicelli dans son analyse du film⁵¹.

À l'instar de Bruno, tous les personnages du film suscitent des sentiments ambigus chez le spectateur : Maître Antonio se sacrifie à la place de Pinin mais il est lui-même un meurtrier ; Maria, qui a cru Bruno mort, l'a trahi avec son frère et Nella s'est prostituée aux nazis pour aider les résistants. Aucun n'est un véritable héros et n'offre aux spectateurs la possibilité d'une identification entièrement positive.

Le but de Malaparte est manifestement d'interroger les consciences et, pour ce faire, il établit avec son public un rapport qui n'est pas de complicité mais d'accusation, voire de « sadisme ». Non seulement l'écrivain a tendance à « faire la leçon » à ses lecteurs, mais il leur impose de porter sa douleur, sa cruauté, ses doutes. C'est ce que souligne William Hope à propos de la nouvelle « Angoisse d'enfant » dans *Sang*. En confiant ses angoisses à son ami Gino, le jeune narrateur s'en libère mais enferme son camarade dans son désespoir, à l'image de ce qui se passe entre l'écrivain et son lecteur :

L'attitude du narrateur qui accable Gino avec sa confession est une reproduction réduite de ce qui s'est passé entre l'écrivain et le lecteur. Les lecteurs qui possèdent les mêmes tendances masochistes que Gino ont suivi l'histoire jusqu'à la fin, jouant avec patience le rôle compatissant du lecteur impliqué durant la transmission de l'acte narratif⁵².

On trouve une autre mise en scène de la relation auteur/lecteur dans le chapitre « L'Europe crache du sang » de *Voyages parmi les tremblements de terre*. Alors que Giacomo Cagna – *alter ego* de l'écrivain – dresse un tableau extrêmement cruel de sa maladie, Malaparte se retrouve dans la situation de son propre lecteur, horrifié par les propos de son interlocuteur :

⁵¹ William Hope, *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador, 2000, p. 135.

⁵² *Ibid.*, p. 71-72.

Il se mit à me parler [...] de sa maladie, en insistant avec une complaisance tellement horrible sur son mal, sur les malades, sur les oreillers tachés de sang qu'à un moment donné je m'aperçus (en parlant, Cagna fixait avec un sourire cruel tantôt mes mains, tantôt mon front) que mes mains tremblaient et que j'avais le front moite de sueur. [...] Je sentais qu'il avait besoin d'aide, j'aurais voulu l'aider : mais comment ? Je l'écoutais donc en silence, la gorge serrée par un nœud douloureux, et je tremblais⁵³.

Il s'agit d'un curieux jeu de mise en abyme qui permet à l'auteur d'anticiper les réactions de son propre public – bouleversé, à l'image du narrateur – mais aussi de lui donner une ligne de conduite : comme Malaparte, celui-ci peut réagir et s'offusquer mais sans remettre fondamentalement en cause la compétence de l'écrivain ni jamais lui imposer le silence.

L'écrivain, miroir de son époque ?

Contrairement à ce qu'on avait pu supposer au début, le personnage-narrateur malapartien, cantonné à son rôle d'observateur, n'est pas le point de mire de l'écriture mais un indispensable intermédiaire. En effet, l'écrivain est loin de suffire comme sujet à son œuvre qui est délibérément tournée en direction du monde. Au lieu de se retrouver de façon unilatérale dans l'extraordinaire variété du réel, l'identité malapartienne a même parfois tendance à se laisser envahir de l'intérieur, comme dans *Il y a quelque chose de pourri* : « Dans ces moments-là le monde n'est pas devant moi objectif mais en moi : je suis plein d'arbres, de pierres, de maisons, d'êtres vivants, hommes et bêtes⁵⁴ ».

En fin de compte, l'écriture s'élabore dans un perpétuel « va-et-vient » entre le monde et le Moi, que Raymond Guérin symbolise par l'image du miroir :

- Ce qui est extraordinaire, lui dis-je, c'est la façon dont vous savez regarder les choses !
- Mais pas du tout ! Ce sont les choses qui me regardent !
- Stendhal a pu dire que le vrai romancier promenait un miroir sur une route. En cela, vous n'êtes pas romancier. Car vous êtes, vous, le miroir. Ce sont les choses, les êtres, les faits, qui se reflètent en vous et dont vous nous renvoyez le spectre dans vos livres⁵⁵.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que Malaparte utilise précisément cette idée du miroir pour figurer son aspiration à une complicité entre les hommes et le monde.

⁵³ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 10-11.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 52.

⁵⁵ Raymond Guérin, *Du côté de chez Malaparte*, op. cit., p. 39-40. L'écrivain se réfère à la phrase mise en exergue dans *Le Rouge et le Noir* (1830) en I, chap. XIII et reprise en II, chap. XIX.

Dans les œuvres de la maturité, il évoque à plusieurs reprises une scène paisible qui traduit son espoir d'harmonie : une femme se coiffe à sa fenêtre en se mirant dans le ciel⁵⁶.

La particularité de l'écrivain est de maintenir l'ambiguïté entre le reflet et l'objet/sujet reflété. Dans *Monsieur Caméléon*, il est impossible, selon le caméléon lui-même, de savoir qui, de l'homme ou de l'animal, est l'image de l'autre : « [...] lequel de nous deux est vraiment Mussolini ? Suis-je son image, ou Mussolini est-il mon image⁵⁷ ? ». Tout comme le lézard, l'écrivain semble prendre plaisir à insinuer le doute. Ainsi, lorsqu'il offre le livre à son ami Armando Meoni, il joue sur la symétrie d'une dédicace en forme de chiasme :

À mon cher Armando Meoni
Pratéen à la Malaparte
le Pratéen à la Meoni Curtino.
(Florence, 22 mai 1946⁵⁸)

Malaparte cherche toujours à mettre en lumière une relation de réciprocité. Lorsqu'il observe le monde, il reconnaît ses propres traits mais, *vice versa*, s'il se regarde dans un miroir, c'est le monde qui lui apparaît. De fait, lorsque le narrateur de *Ces sacrés Toscans* scrute son visage dans la glace, il y décèle l'écho du printemps qui transfigure Prato :

Je m'approche du miroir, et l'image qui se meut dans la glace (ces cheveux gris ? ces yeux fatigués ? cette petite ride au milieu du front ? ce reflet vert des jalousies dans la main qui touche le visage ?), c'est le printemps à Prato, dans la chambre de l'hôtel de Caciotti, à côté de la façade du Dôme faite comme un drapeau de bandes de marbre blanc et vert de Figline⁵⁹.

En partant d'une démarche autocentrée, Malaparte finit par proposer une peinture de la Toscane. Cette attitude est caractéristique de toute son œuvre : Malaparte ne cherche pas seulement à se reconnaître et à s'accomplir dans le monde mais prétend également incarner lui-même la variété du réel. À la manière de son écrivain fétiche, Chateaubriand, symbole de son époque, l'écrivain se

⁵⁶ Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 33-34 et Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁷ Curzio Malaparte, *Monsieur Caméléon*, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁸ Exemplaire conservé à l'Archivio Bonsanti de Florence. Malaparte rédige une dédicace similaire à l'attention de Pietro Nenni auquel il offre son volume *Battibecco* en 1955 : « À Pietro Nenni, surnommé "le Malaparte de la politique", Curzio Malaparte surnommé "le Nenni de la littérature" » (Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 9, 1955, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 404).

⁵⁹ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, *op. cit.*, p. 237.

propose comme miroir à l'ensemble de ses lecteurs. Il fait d'ailleurs dire à son Faust dans *Les Noces des eunuques* :

Depuis que j'ai commencé à être un symbole, je n'ai plus vécu pour moi, rien que pour moi. J'ai été tout le monde, autrement dit personne. J'ai su, j'ai souffert, j'ai vécu pour tous, j'ai été un miroir [...]; j'ai été une exagération d'humanité, la caricature d'un homme, de tous les hommes. Et tous se sont regardés en moi, se sont reconnus (ou connus?) en moi⁶⁰.

Le lecteur, souvent rebuté par le narcissisme apparent d'une telle démarche, finit quand même par se reconnaître dans les multiples visages malapartiens, à la fois reflets changeants d'un monde en continuelle mutation et masques intimes que l'auteur projette sur le réel, car l'égotisme de Malaparte – apprendre à se connaître – signifie également qu'il s'attache à comprendre tous les hommes.

Giordano Bruno Guerri ne s'est donc pas trompé en faisant de Malaparte le paragon des contradictions de son temps :

C'est qu'en définitive, il est plus représentatif que la société italienne et lui-même ne le voudraient : un spécimen gênant de l'Italien, déformé, peut-on dire, par une loupe grossissante, chez qui surabondent, hypertrophiés, les vices et les vertus qu'on définit habituellement comme « nationaux » : somme toute, un architalien⁶¹.

Le critique met l'accent sur la psychologie de l'écrivain et sur son évolution politique, plus cohérente qu'il n'y paraît. En passant du fascisme au communisme ou en se rapprochant simultanément du Parti communiste italien [PCI] et de l'Église catholique, Malaparte réunit les multiples facettes de son époque. Ses contradictions traduisent celles d'un moment historique : à ce titre, la versatilité qui lui a bien souvent été reprochée peut être comprise comme un symptôme de son « ultracontemporanéité ». Toutefois, l'écrivain n'est pas seulement le symbole des oscillations politiques du xx^e siècle, il témoigne aussi d'un questionnement moral propre à son temps. Dès *Viva Caporetto!*, c'est du reste sur cette intériorité de la conscience que lui-même voudrait mettre l'accent :

Je n'ai rien d'héroïque, excepté ce qui appartient à ma génération ; les inquiétudes de mon esprit, mes inquiétudes d'homme moderne, malade de nostalgie et de regrets, de certitudes et de doutes, de découragement surtout, sont celles de ma génération. J'ai la conviction d'avoir retrouvé dans les expériences de mon époque la signification mystérieuse de notre humanité. Combien de fois me suis-je demandé si je suis vraiment un enfant de mon époque !

⁶⁰ Curzio Malaparte, *Le Nozze degli eunuchi* [1922], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, Enrico Falqui (éd.), Firenze, Vallecchi, 1961, p. 306.

⁶¹ Giordano Bruno Guerri, *Malaparte, op. cit.*, p. 12.

Peut-être que tout ce que j'ai accompli ou souffert seul, en croyant que je vivais en-dehors et indépendamment de ma génération, pourrait me prouver que j'ai souffert et agi comme tous les autres, en accord avec l'esprit de mon époque. J'en serais peut-être heureux et fier si j'avais aujourd'hui le moyen et le courage de m'en persuader⁶².

Doit-on pour autant réduire l'intérêt de Malaparte à sa représentativité ? L'auteur cherche à saisir ce qui fait l'unicité de son époque : le journaliste, le voyageur, le reporter de guerre sont autant de facettes d'une personnalité qui ne cesse de déployer son écriture à partir du monde et en direction du monde. Néanmoins, de ce face à face entre l'individu et le réel, jaillit la voix d'un écrivain original dont le talent ne se résume pas à incarner l'archétype d'une génération.

⁶² Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, *op. cit.*, p. 174-175.

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 Sarrahayrouse, 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 Séguiet, 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 Dabiez, 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.