

Aurélie Manzano

DANS LE BOUILLONNEMENT DE LA CRÉATION

Le monde mis en scène par Curzio Malaparte



II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1



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

JALONS

Dans le bouillonnement de la création

JALONS

COLLECTION D'ÉTUDES ITALIENNES

DIRIGÉE PAR FRANÇOIS LIVI

François Livi (dir.)

Préface de Christian Bec

De Marco Polo à Savinio

Écrivains italiens en langue française

François Livi & Carlo Ossola (dir.)

De Florence à Venise

Études en l'honneur de Christian Bec

Sergio Capello

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

Sous le signe de Raymond Queneau

Aurélié Gendrat-Claudé

Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman

Le cas de l'Italie romantique

Paul-André Claudé

Le Poète sans visage

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

Tatiana Cescutti

Les Origines mythiques du Futurisme

Marinetti, poète symboliste français (1902-1908)

Carlo Santoli

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

La mise en scène du Martyre de saint Sébastien,

de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria

Estelle Zunino

Jacopone da Todi (1230[?]-1306)

Conquêtes littéraires et quête spirituelle

Iris Chionne

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

Aurélie Manzano

Dans le bouillonnement de la création

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



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2018

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

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

Introduction – 979-10-231-0988-7

I Chapitre 1 – 979-10-231-0989-4

I Chapitre 2 – 979-10-231-0990-0

I Chapitre 3 – 979-10-231-0991-7

II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4

II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1

II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8

III Chapitre 7 – 979-10-231-0995-5

III Chapitre 8 – 979-10-231-0996-2

III Chapitre 9 – 979-10-231-0997-9

Conclusion – 979-10-231-0998-6

Réalisation : Emmanuel Marc Dubois/3D2S (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

NOTES SUR LES TEXTES

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

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

1. Œuvres de Malaparte rédigées entièrement ou partiellement en français

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

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

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

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

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

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

2. Œuvres de Malaparte traduites en français

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

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

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

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

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

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

3. Œuvres disponibles uniquement en italien

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

DEUXIÈME PARTIE

LES TRACES DES CONFLITS

CHAPITRE V

« PARMIS LES HOMMES »

Un portrait ambigu du peuple

J'ai senti sur moi le poids d'un isolement terminal et définitif, la détresse de ceux qui ont fait le tour de leur prison sans lui trouver d'issue. L'homme a l'homme pour compagnon. L'Humanité est *seule*.

Pierre Teilhard de Chardin¹

Le peuple, naissance d'un mythe

L'expérience fondatrice de la guerre marque une césure dans la vie et l'œuvre de Malaparte en menaçant d'isoler l'individu dans une nuit d'angoisse et de condamner son lien avec la communauté. *Viva Caporetto!* dresse à ce titre un premier constat douloureux : malgré des tentatives – parfois forcées – de valoriser son expérience guerrière, Malaparte laisse percer son amertume. Néanmoins, loin de céder au découragement, il s'obstine à voir dans la guerre une expérience de camaraderie humaine. Ainsi, au début du livre, le « je » s'efface au profit de termes collectifs déclinés jusqu'à l'obsession : « humanité », « famille humaine », « peuple », « multitude »... Le narrateur cherche à se fondre dans cette communauté humaine rassurante en simple « fantassin parmi les fantassins », « soldat parmi les soldats », individu noyé dans la masse de ses semblables². Le choix de ce point de vue résolument collectif constitue une tentative de porter à plusieurs la solitude de la tranchée. Quitte à ce que chacun se sente démuni, abandonné, autant affronter ensemble la révélation de cet isolement. « Tout était contre nous. Nous étions

¹ Pierre Teilhard de Chardin, *Écrits du temps de la guerre (1916-1919)*, Paris, Grasset, 1965, p. 241.

² Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 29 et 56.

seuls³ » affirme le narrateur, qui rêve d'une communauté humaine soudée dans l'adversité.

Dans *Viva Caporetto!*, comme dans un grand nombre d'ouvrages sur la première guerre mondiale, ce peuple de combattants auquel le narrateur cherche à s'intégrer est radicalement opposé à celui des « planqués⁴ ». Malaparte dresse un portrait sans complaisance du monde de l'arrière soudain pris de panique face à la violence de la révolte :

Les embusqués fuyaient, les commandements, leurs suites fuyaient, les adorateurs de l'héroïsme des autres fuyaient, les fabricants de belles paroles, les décorés de la zone tempérée, les généraux, les cantiniers, les journalistes, les Napoléons des états-majors fuyaient, les organisateurs de la défense des plaines, les monopolisateurs du patriotisme des angles morts et de l'arrière, prêts à tout sauf au sacrifice, les admirateurs du fantassin fuyaient, les distributeurs d'oléographies, de cartes postales, les « snobs » de la guerre, les « bourreurs de crâne », les avocats et les lettrés des commandements, les prêtres du quartier général et les officiers d'ordonnance (fils de quelque rare père honnête), les « rongeurs » de la guerre fuyaient, les fournisseurs de viande avariée et de paille pourrie, les bons bourgeois quarante-huitards qui refusaient de donner asile aux fantassins, parce qu'ils portaient chez eux des poux et des guenilles à laver, et qui parlaient du roi comme du « premier soldat d'Italie », tous fuyaient dans une misérable confusion, dans un désordre de peur, de chariots, de mesquineries, de baluchons, d'égoïsmes et de casseroles, tous fuyaient en lançant des jurons contre les lâches et les traîtres, qui ne voulaient pas combattre ni mourir pour eux⁵.

Le sarcasme se mêle à une rancœur tenace. Face à cette longue liste de lâches et de profiteurs, la figure du fantassin se dresse dans toute sa dignité d'homme simple et courageux. En ce sens, la guerre se pose comme facteur d'identité : d'un côté, on trouve ceux qui l'ont faite et, de l'autre, ceux qui ont manqué à leur devoir. Parmi les combattants authentiques, peu importent l'origine, la langue ou la nationalité :

³ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », préface à l'édition de 1923, dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 214.

⁴ La rupture entre les combattants des tranchées et l'arrière est soulignée par la plupart des écrivains-soldats italiens de la première guerre mondiale, tels Lussu ou Soffici. Cette représentation d'un pays coupé en deux est du reste omniprésente dans les œuvres de tous les écrivains européens. Pensons ne serait-ce qu'aux témoignages de Cendrars ou de Barbusse : « – Y a pas un seul pays, c'est pas vrai, dit tout à coup Volpatte avec une précision singulière. Y en a deux. J'dis qu'on est séparés en deux pays étrangers : l'avant, tout là-bas, où il y a trop de malheureux ; et l'arrière, ici, où il y a trop d'heureux. » (Henri Barbusse, *Le Feu* [1916], Paris, Flammarion, 1965, p. 249-250).

⁵ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 107.

Tandis qu'il parlait ainsi, s'était formé autour de nous un groupe de légionnaires : des soldats de toutes les terres, de tous les pays, des Slaves tristes et sombres, des Espagnols taciturnes, des Italiens bruns et nerveux, des gens qui avaient souffert, *volontairement*, dans les tranchées de l'Argonne, non par amour de la France, mais par amour pour les peuples de tous les pays condamnés à mourir et à tuer sans culpabilité⁶.

La collectivité qui se dessine ici transcende les clivages nationaux pour se retrouver autour de l'identité partagée du fantassin, exploité et incompris par toutes les nations. Malaparte s'identifie à ces hommes mal-aimés, qu'ils soient ou non italiens, et il continuera à se positionner à leurs côtés dans d'autres œuvres comme dans le *Journal d'un étranger à Paris* dans lequel il relate sa rencontre, en 1949, avec d'anciens poilus : « J'aime ces hommes, ces Français : ils sont de la même race que moi. Je suis moi aussi un homme de 1914⁷ ».

Cette opposition entre les combattants et les civils se poursuit en effet au-delà de la durée des conflits et évolue vers une distinction d'ordre sociologique. Une fois les armes déposées, il s'avère que le « prolétariat de l'armée⁸ » rassemble la population paysanne – cultivateurs, bûcherons, chasseurs, bergers – qui constitue la véritable âme du peuple italien⁹. Malaparte nous livre ainsi un portrait idéalisé du fantassin, érigé en symbole d'une Italie généreuse et authentique : « cet homme naturel, physique, terrestre, simple, primitif, héroïque, antique et humain que j'étais (trop d'adjectifs ou peut-être ne suffisent-ils pas pour rendre toute la signification de "*fantassin*") »¹⁰.

L'auteur va plus loin. Dans *Viva Caporetto!*, la révolte des fantassins italiens contre les embusqués devient le lieu d'une prise de conscience et marque l'irruption du peuple italien dans l'histoire :

En faisant appel au peuple, en revanche, en armant la nation tout entière, en convoquant toutes les énergies d'une race et d'un État, en sonnant le rassemblement des masses des campagnes et des usines, les deux sociétés capitalistes se disputant le pouvoir commercial et économique du monde [la société germanique et la société des pays latins] introduisirent dans la lutte un troisième élément : le peuple, c'est-à-dire le prolétariat¹¹.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 51.

⁸ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 64.

⁹ L'idée n'est pas propre à Malaparte, Mario Isnenghi a montré comment, pour décrire les combats de la première guerre mondiale – et, en particulier, Caporetto – un grand nombre d'écrivains italiens ont choisi d'accorder un statut particulier à la figure du paysan (voir Mario Isnenghi, *Il Mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970, p. 305).

¹⁰ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 179.

¹¹ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 44.

L'émergence de ce nouveau groupe social, les fantassins, détermine donc celle du peuple italien comme classe sociale. Malaparte reprendra ces conclusions dans son ouvrage suivant, *L'Italie contre l'Europe* (1923), qui célèbre la naissance du « vrai peuple, le peuple nouveau rénové par le sacrifice, le peuple très chrétien des soldats¹² » dans une perspective désormais clairement fasciste de glorification de la violence populaire.

Contrairement à Giordano Bruno Guerri qui considère que le thème du peuple dans l'œuvre malapartienne remonte à son enfance et à son éducation par le couple Baldi, Giuseppe Pardini soutient que la présence du peuple dans l'écriture n'acquiert toute sa profondeur qu'à travers l'expérience de Caporetto. Force est de constater que la première guerre mondiale joue un rôle de révélateur : si Malaparte affirme, dès son jeune âge, sa conviction d'appartenir (du moins sentimentalement) aux couches populaires, ce n'est qu'après Caporetto que cette inclination prend véritablement sens, lorsqu'à partir de la figure éminemment positive du fantassin, se construit l'image d'une communauté d'hommes simples et courageux, malmenés par le reste de la nation. Dès lors, le peuple sera omniprésent tant comme personnage que comme objet d'enquête dans la plupart des livres de Malaparte, notamment durant la période de « strapaese » : *Aventures d'un capitaine de mésaventure* (1927) ou *L'Architalien* (1928) trahissent un désir de fusion avec le prolétariat italien et toscan. Cette inspiration trouve, du reste, un prolongement dans des œuvres plus tardives telles que *Ces sacrés Toscans* ou *Le Christ interdit*. Sans oublier que les livres majeurs que sont *Kaputt* et *La Peau* font du peuple, qu'il soit polonais, roumain ou napolitain, un personnage central du récit :

C'était la vraie Naples, la Naples vivante, survécue à trois ans de bombardements, de faim, d'épidémies ; c'était la Naples populaire – celle des ruelles, des sous-sols, des taudis, des quartiers sans lumière, sans soleil, sans pain. Les lampes électriques suspendues à la voûte de l'antré éclairaient les mille et mille visages de cette foule déguenillée, le grand mouvement qui faisait tourbillonner cette foule – et donnaient l'illusion de la grande place de quelque quartier populeux de Naples, vue de nuit au cours de quelque importante, de quelque fameuse fête populaire¹³.

La fascination de l'écrivain pour le peuple ne s'exprime pas seulement d'un point de vue littéraire : elle guide également ses choix politiques. C'est par le biais du syndicalisme révolutionnaire qu'il adhère au Fascisme, en 1922, et c'est toujours pour défendre les intérêts du peuple qu'au lendemain de la seconde guerre

¹² Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 135-136.

¹³ Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 553.

mondiale, il se tourne vers le Parti communiste italien (PCI). Malaparte n'a pas la sensation de se renier car, comme il l'expose dans son « Autobiographie » rédigée en 1944 à l'attention de Palmiro Togliatti, il n'a cessé de prendre parti pour le peuple et de démontrer son intérêt pour l'URSS¹⁴. Cependant, les communistes se gardent bien d'ouvrir leurs rangs à cet ancien fasciste qui, en réaction, devient un de leurs farouches opposants. Ce qui ne l'empêche pas de tenter à nouveau un rapprochement après son séjour en Amérique latine – au cours duquel il découvre les difficiles conditions de vie des paysans chiliens¹⁵. Cette prise de conscience, affermie par un dernier voyage en URSS et en Chine, le poussera à s'inscrire au parti communiste peu de temps avant sa mort. Ces fluctuations politiques n'impliquent donc pas de réelle palinodie et son adhésion tardive apparaît bien comme le résultat d'un long processus de maturation. En effet, depuis Caporetto, le peuple n'a jamais cessé d'être désigné comme la victime, et les bourgeois – profiteurs de guerre ou capitalistes sud-américains – comme ceux qui l'exploitent. Seule la perspective idéologique s'est précisée : à partir d'un élan de solidarité envers les fantassins de la première guerre mondiale qui le mène à adhérer au fascisme, Malaparte s'est progressivement tourné vers la doctrine communiste. Forgé dans les tranchées et décliné de la populace toscane aux foules chinoises, le mythe du peuple reste donc constant, sous des visages divers, dans toute l'œuvre malapartienne.

L'écrivain : voix du peuple ?

Dans *Viva Caporetto!*, Malaparte cherche à établir une équivalence entre son narrateur et le peuple italien pour rendre ces deux objets du discours parfaitement interchangeables :

Je suis fier que mon peuple ait aussi durement souffert ces dernières années et se soit libéré de façon aussi spontanée et légitime de la condition d'infériorité à laquelle les injustices des autres et son propre consentement l'avaient réduit par rapport aux autres peuples européens ;

¹⁴ Comme à l'accoutumée, Malaparte ne craint pas de forcer le trait : « Si mes livres, de *Viva Caporetto!* au *Sourire de Lénine*, de la *Technique du coup d'État* à *Le Bonhomme Lénine*, ne doivent pas être considérés comme des “œuvres marxistes”, il est toutefois vrai qu'ils ont eu une fonction indéniable et positive de propagande communiste : tous les meilleurs critiques étrangers y ont reconnu les preuves de mon “philocommunisme” et l'on me considère comme un philocommuniste dans tous les milieux intellectuels et politiques d'Europe. [...] Dans tous ces livres, le communisme revient comme le motif dominant de toute mon activité intellectuelle, comme le motif profond de tous mes actes intelligents et conscients. » (Curzio Malaparte, « Autobiografia » [1944], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 761).

¹⁵ Durant ce voyage, Malaparte a l'occasion de rencontrer Pablo Neruda et il se montre particulièrement attentif aux difficultés du peuple chilien.

j'en suis fier parce que moi aussi j'ai durement souffert avec eux et que moi aussi je me suis libéré de façon légitime et spontanée¹⁶.

Toutefois, la correspondance est loin d'être parfaite comme le prouvent les efforts que le narrateur avoue devoir faire pour se mettre à la hauteur de ses compagnons de tranchée :

[...] d'un homme en chair et en os, qui a tout accepté comme un sacrifice, comme un devoir, d'instinct, qui a effeuillé toutes les couches de sa complexe mentalité jusqu'à son noyau, pour pouvoir comprendre les hommes humbles et simples avec lesquels il rompait le pain et partageait la paille pour dormir¹⁷.

Le « je » malapartien ne parvient à se fondre dans la communauté qu'au prix d'un intense travail sur soi. Les soldats se rendent bien compte de sa différence socioculturelle et, s'ils apprécient ses efforts d'intégration, il n'est pas sûr qu'ils l'acceptent réellement comme un des leurs¹⁸. L'écrivain lui-même, dans le *Portrait des choses d'Italie, des héros, du peuple, des événements, des expériences et des inquiétudes de notre génération* qu'il ajoute à l'édition de 1923, dresse plutôt un constat d'échec :

Aujourd'hui je suis triste de ne pas avoir su, à l'époque, m'accorder avec les hommes de ma génération ; ne serait-ce que dans l'inquiétude désespérée qui m'a accompagné, dans mon for intérieur, pendant si longtemps¹⁹.

La différence malapartienne s'avère irréductible. Du reste, l'écrivain choisit désormais de s'exprimer seulement à la première personne pour se distinguer nettement de ses camarades de Caporetto : « Ne croyez pas qu'à travers eux, ce soit moi que je veuille défendre. Je ne suis pas, c'est bien connu, un fantassin de Caporetto. Quand la révolte éclata, j'étais dans la région du Cadore avec la Quatrième Armée, avec l'« Inflexible »²⁰ ». Ce changement de perspective s'explique en partie par un choix tactique : les deux éditions de 1921 ayant été immédiatement saisies, Malaparte fait désormais preuve de davantage de

¹⁶ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 174.

¹⁷ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 29.

¹⁸ « Les soldats percevaient mon effort d'humilité et d'adaptation, ils sentaient en moi un homme qui les comprenait, qui essayait humblement de se faire comprendre d'eux, et ils m'en savaient gré. » (*Ibid.*, p. 55). Les difficultés d'intégration sont accrues par le fait que Malaparte n'est pas un simple soldat mais un officier.

¹⁹ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 175.

²⁰ *Ibid.*, p. 192.

circonspection en insistant sur sa loyauté de soldat²¹. Néanmoins, la prudence ne suffit pas à justifier le revirement de l'écrivain qui apparaît nettement moins enclin à se fondre dans la masse et confie même avoir ressenti le besoin de s'isoler physiquement des autres soldats pour mener à bien la rédaction de son ouvrage²².

Si l'auteur assume dorénavant sa singularité, c'est pour en faire un atout. Puisqu'il ne saurait s'identifier parfaitement à ses compagnons de tranchée, il choisira au contraire de valoriser sa différence et de chercher une autre forme d'insertion dans leur communauté en devenant leur porte-parole. Le livre entier se pose ouvertement comme une tentative de remédier au silence qui s'empare des Alpains aux moments les plus tragiques du récit, lorsque ces derniers « voudraient dire » mais ne trouvent pas leurs mots. Le narrateur de *Viva Caporetto!* renonce ainsi à être un « fantassin parmi les fantassins » pour se présenter comme la voix des soldats analphabètes, incapables de communiquer leurs sentiments au reste de l'Italie :

Ce que je disais, ils le sentaient eux aussi, mais presque de façon bestiale, avec l'intuition claire et simple des hommes primitifs : et découvrir qu'un homme (fait comme eux, pareil à eux dans sa forme physique, dans ses instincts et ses besoins, dans toutes les nécessités propres à l'homme et, dans une certaine mesure, aux bêtes) trouvait naturellement les mots qu'il fallait pour exprimer leurs sensations et leurs pensées, pour donner corps à ce qu'ils ressentaient confusément, et pour trouver un sens au monde et aux choses, était pour eux une source d'émerveillement et de joie²³.

Malaparte adopte une posture protectrice, voire paternaliste, à l'égard de ceux qu'il désigne désormais comme « mes soldats paysans²⁴ ». Ce parti pris est davantage assumé dans *Le soleil est aveugle* où le protagoniste, désigné par son grade de « Capitaine », part à la recherche du « fantassin » Calusia dont il se sent moralement responsable²⁵. Le sentiment de responsabilité s'est donc substitué à la tentative manquée d'identification : l'écrivain est le représentant auto-désigné du peuple des soldats, celui qui – parce qu'il a partagé leur quotidien – peut parler en leurs noms et donner une forme à ce qu'ils ne savent exprimer. On retrouve chez Henri Barbusse cette même conception du devoir moral de l'écrivain envers

²¹ Il modifie également le titre trop provocateur *Viva Caporetto!* en un moins explicite *La Révolte des saints maudits*.

²² Voir *ibid.*, p. 188. Ce n'est qu'à distance que l'écrivain peut élaborer le mythe du fantassin.

²³ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 55.

²⁴ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 177.

²⁵ Le fait de désigner le protagoniste par son grade dans l'armée a pour conséquence de le détacher nettement de la masse des fantassins qui l'entourent.

les soldats qu'il a côtoyés et à qui il se doit de donner la parole à l'échelle de la nation pour les tirer de leur isolement. L'auteur français se fait, avec *Le Feu*, le porte-parole des poilus au sens le plus strict du terme puisque, dans un souci d'authenticité, il tient à conserver le parler fleuri des tranchées :

— Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose : si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car, enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça, tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qu'i's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer. Alors, quoi ? Si tu ne le dis pas, ton portrait ne sera pas r'ssemblant : c'est comme qui dirait que tu voudrais les peindre et que tu n'mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est. Mais pourtant ça s'fait pas.

— Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité²⁶.

Les choix linguistiques de Malaparte révèlent une posture quelque peu différente, moins humble face à ses compagnons de tranchée auxquels il ne donne pas souvent la parole. D'ailleurs, sa description des « poilus » français, lors de la manifestation du 1^{er} mai 1919, sur la place de la Concorde, donne à voir une distance infranchissable : « De la terrasse de l'Hôtel Crillon, mêlé à la petite foule de spectateurs des délégations étrangères pour la paix, je contemplais cette immense armée avec laquelle j'avais souffert, combattu²⁷ ». Malgré sa participation émotive, Malaparte se tient physiquement à l'écart, avec les privilégiés, de l'autre côté de la barrière symbolique du balcon. Tirailée entre des intérêts divergents, sa position semble bien ambiguë. Pour la comprendre, il convient de considérer un autre aspect de la personnalité malapartienne qui entre en conflit avec sa représentation du peuple : ses goûts élitistes. L'écrivain se plaît à évoluer dans les milieux fermés de la diplomatie internationale et se représente en adepte des salons les plus distingués, comme en témoignent le « Golf Club de l'Acquasanta » dans *Kaputt* ou encore le « Maxim's » dans *Journal d'un étranger à Paris*. Même son goût affirmé pour les « bons mots » trahit un tempérament mondain.

Ne nous y trompons pas, cette tendance aristocratique, flagrante dans les œuvres de la maturité, est déjà présente dans *Viva Caporetto!* comme en témoigne, par exemple, le caractère ardu des lectures du narrateur : Virgile, Homère, Horace, Hobbes, Locke, Rabelais, Pascal, Montaigne, Shakespeare, Villon, Paul, Augustin, Leibniz, Descartes, Plutarque, Bossuet, Spinoza, Montesquieu, pour n'en citer

²⁶ Henri Barbusse, *Le Feu*, *op. cit.*, p. 141-142.

²⁷ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 52.

que quelques-unes²⁸. Difficile d'accorder sa confiance à cet intellectuel exigeant, à ce dandy raffiné, pour parler au nom des couches sociales défavorisées qui ont combattu dans les tranchées de Caporetto.

Toutefois, Malaparte présente ces amitiés aux deux extrêmes de l'échelle sociale comme un avantage : l'écrivain peut devenir un trait d'union entre les différents milieux, un intermédiaire capable de porter la voix du peuple jusqu'aux oreilles des grands de ce monde, qu'il s'agisse – pour ne citer que *Kaputt* – de la princesse de Piémont ou de Galeazzo Ciano²⁹. D'où l'alternance constante, dans ses œuvres, entre des épisodes qui mettent en scène les personnages les plus en vue de son temps et des séquences où le narrateur fréquente au contraire le petit peuple. Les pages du *Journal d'un étranger à Paris* sont particulièrement révélatrices, qui nous montrent un Malaparte tour à tour aux côtés du prince de Galles, du président Doumergue ou des jeunes ouvriers qui se baignent nus dans la piscine de la rue Rouvet.

Mais la position malapartienne doit faire face à une contradiction bien plus embarrassante. Comment concilier cette défense des faibles et des opprimés avec l'individualisme exacerbé que l'auteur n'hésite pas à afficher dans la majeure partie de son œuvre ? En effet, Malaparte ne manque pas une occasion de proclamer son aversion à l'idée d'être phagocyté par un groupe, social, politique ou littéraire, qui menacerait nécessairement son indépendance. L'angoisse de se dissoudre dans une identité collective alterne constamment dans son œuvre avec le désir naturel de reconnaissance et d'insertion dans la communauté. Cette antinomie difficile à résoudre trouve une traduction esthétique dans la façon même dont il représente le peuple.

²⁸ Voir Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 178.

²⁹ Malaparte parle au nom du peuple italien à la princesse de Piémont : « Notre peuple est très malheureux » ; ou à Galeazzo Ciano : « Tu te trompes, lui dis-je. Les Italiens ne sont plus comme autrefois. Ils vous verraient mourir avec plaisir, lui et toi » (Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 49 et 542). L'écrivain conservera toujours cette ambition de se faire le porte-parole des faibles et des opprimés auprès des puissants. En 1955, il profite notamment de son statut à *Tempo* pour créer une rubrique, « Scrivetemi e avrete giustizia » (« Écrivez-moi pour obtenir justice »), où il se fait l'intermédiaire des lecteurs auprès des autorités pour toutes sortes de requêtes.

*Le mythe du peuple face au vrai visage de la foule*³⁰

En parallèle à l'image toujours positive du peuple – groupe social qui aspire à être reconnu par la nation – émerge dans l'écriture la figure menaçante de la foule, entité irréfléchie qui absorbe les individus dans une spirale d'action et de violence.

Dès *Viva Caporetto!*, les fantassins révoltés offrent au lecteur un double visage. D'une part, l'écrivain affirme décrire un peuple de combattants qui se libèrent de l'oppression de l'arrière et prennent conscience de leur rôle dans la vie de la nation et, d'autre part, il peint une « foule folle, ivre, obscène, lâche, abrutie par la peur et la fatigue³¹ ». Certaines pages trahissent une véritable fascination de l'auteur pour la puissance destructrice de cette meute de soldats qui rompent soudain leurs chaînes et libèrent leurs instincts les plus sauvages. Il met délibérément l'accent sur le manque de lucidité d'une foule décrite comme un troupeau d'animaux incontrôlables et prêts à tous les excès³².

Dans ce premier ouvrage, la dignité du peuple et la sauvagerie de la foule n'apparaissent pas incompatibles car la « révolution » de Caporetto constitue une forme de révolte spontanée, naturelle, dans une perspective quasiment « rousseauiste ». D'où les excès, corollaires regrettables mais inévitables d'une rébellion instinctive et dépourvue de guide.

L'humanité loqueteuse et turbulente de Caporetto constitue donc un réservoir d'énergie positive pour la nation mais son irrationalité et son caractère indomptable en font également une perpétuelle menace. Cette duplicité s'avère encore plus flagrante dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* : la foule des habitants de Prato représente un soutien pour le groupe des brigands mais elle peut à tout instant se retourner contre eux et décider de leur mort³³. Le héros, qui vient remettre en place la Ceinture sacrée de la Vierge, traverse avec ses acolytes l'imprévisible foule de Prato réunie devant la cathédrale. Bien conscient qu'à tout moment les

³⁰ Nous distinguerons dans cette section le concept abstrait de « peuple », qui désigne une communauté culturelle ou sociale, de la « foule » que nous utiliserons pour évoquer l'entité née d'un agglomérat de personnes.

³¹ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 193.

³² Voir Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 118 et « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 196 et 214.

³³ « Quand une ville, en bien ou en mal, se met à faire du bruit, parmi ceux que le peuple porte en triomphe, il y a toujours quelqu'un qui risque d'y laisser la peau. » (Curzio Malaparte, *Aventure di un capitano di sventura* [1927], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 101).

acclamations peuvent se transformer en imprécations et en coups, Malaparte s'interroge en aparté – « soit ils nous portent en triomphe, soit ils nous tuent par erreur³⁴ » – avant de passer la ceinture autour du cou du Chevalier de Marsan contre lequel s'est concentrée la fureur populaire. Or, la foule, impressionnée par ce geste et par l'agonie du Chevalier, tombe à genoux et se met à prier pour ce dernier, prouvant une fois de plus sa versatilité.

Ses errements et sa brutalité aveugle ne suffisent pourtant pas à faire de la foule une entité négative durant cette phase de l'écriture malapartienne fortement influencée par le squadrisme³⁵. En revanche, lorsque Malaparte se détache de la mythologie fasciste, il se désolidarise de cette violence irraisonnée. Une nouvelle de *Sodome et Gomorrhe* (1931) semble particulièrement symptomatique de la façon dont l'auteur prend désormais le contrepied de la foule : « La Madeleine de Carlsbourg ». Dans ce récit centré sur une thématique qui deviendra chère à Malaparte – la façon dont les coupables peuvent devenir des victimes – une prostituée belge, qui s'est vendue aux Allemands durant la première guerre mondiale, est victime de la vengeance des gens du village. Le narrateur fait son possible pour sauver Madeleine³⁶ de l'hostilité de la foule :

La foule forme une haie au milieu de la route, je me rue dans le tas, tête basse, mille bras me saisissent, je me dégage, je donne des coups sur la tête des plus proches, et je file, ventre à terre, vers le commandement³⁷.

Il arrive trop tard et la jeune femme, qui a su rester digne et n'a pas tenté de fuir, a déjà succombé sous les coups. Le point de vue a beaucoup changé par rapport aux œuvres précédentes : l'écriture magnifie l'attitude de Madeleine et du narrateur, c'est-à-dire de deux personnes qui se dressent, chacune à sa façon, face à la rage aveugle de la foule. L'individualisme malapartien semble désormais avoir pris le pas sur sa fascination pour le peuple.

Le récit qui conclut le recueil *Sang* (1937), « Un jour de bonheur », met également en scène un individu esseulé face à un groupe. À la faveur d'un après-midi ensoleillé, le « cavaliere Bonfante » partage le repas d'un groupe d'ouvriers

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ Le squadrisme est un phénomène qui a vu le jour en Italie à partir de 1919 et qui a été récupéré par le fascisme. Il désigne la violence armée de groupes paramilitaires, dirigés par les *ras*, contre les organisations ouvrières et socialistes. La rhétorique agressive des squadristes s'appuie sur l'exaltation de la violence populaire.

³⁶ Le choix du prénom met l'accent sur le repentir de la pécheresse et fait du narrateur un imitateur du Christ qui sauve Marie-Madeleine de la lapidation dans les Évangiles.

³⁷ Curzio Malaparte, « La Madeleine de Carlsbourg », dans *Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, p. 16.

et découvre la joyeuse camaraderie qui règne entre eux. Malgré son impression éphémère de ne faire qu'un avec ce peuple, il prend progressivement conscience que sa position de petit bourgeois le condamne à un insurmontable isolement social. Seul le meurtre sauvage de son chat lui permettra de se libérer de son sentiment d'insatisfaction et de solitude. Ce texte violent et désenchanté éclaire en filigrane le sentiment d'ostracisme de son auteur³⁸.

Il faut dire que sa rédaction correspond à une phase où Malaparte subit un rejet. L'écrivain, qui a été isolé à Lipari et contraint par Mussolini d'abandonner les sujets politiques, délaisse un temps le thème du peuple pour se réfugier dans des sujets plus autobiographiques. Cette tendance est manifeste dans les différents recueils de proses qui datent de la deuxième moitié des années trente et qui révèlent un certain repli vers des valeurs refuges : son enfance et ses racines toscanes³⁹.

L'écriture de Malaparte continuera ainsi à alterner entre des phases de projection vers ses semblables et le retour ponctuel à des thématiques plus intimes, tandis que le visage de la foule évoluera parallèlement à ces fluctuations. La seconde guerre mondiale apparaît comme une occasion de se plonger à nouveau parmi les hommes et de s'exprimer au nom de la population européenne malmenée sur tous les fronts de guerre. Dans *Kaputt*, Malaparte se pose notamment en défenseur des juifs roumains à Jassy ou du peuple polonais auprès de Frank et redécouvre dans les rues dévastées de Naples une intense solidarité humaine. Néanmoins, il dénonce également le danger d'un fonctionnement collectif, celui des nazis, qui tend à effacer la responsabilité individuelle. Si le peuple s'oppose à la bourgeoisie, c'est l'individu, contraint d'assumer ses actes, qui se dresse face à la foule dépourvue de morale et de conscience.

En revanche, le séjour à Paris de 1947-1949 apparaît comme un deuxième exil et le lieu d'une nouvelle expérience de rejet. Malaparte subit un accueil des plus froids de la part de ses anciennes connaissances françaises, en particulier des intellectuels. En réaction, les œuvres de la période reflètent son sentiment d'exclusion et trahissent une perte de foi dans la communauté humaine. Ainsi, la foule française du *Journal d'un étranger à Paris* – qui n'a plus rien en commun avec ce qui constitue pour Malaparte l'essence intime du peuple français – reste terriblement indifférente à l'homme qui s'effondre dans le métro :

³⁸ Voir Curzio Malaparte, *Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, 1992, p. 115-142.

³⁹ On peut en particulier rattacher à cette tendance *La Tête en fuite* (1936), *Sang* (1937) et *Une femme comme moi* (1940).

Dans le métro, à la Concorde, un homme tombe. [...] Il tombe, en tournant sur lui-même, frappe de la tête contre le mur, s'écroule doucement, la tête renversée contre le mur de faïence luisante, me regarde de ses yeux révoltés. [...] Je dis à la foule qui passe sans s'arrêter, sans même tourner la tête : « Messieurs, aidez-moi ! » Personne ne s'arrête, la foule s'écoule le long du couloir sans même se retourner⁴⁰.

De même, si le peuple napolitain, dans les dernières pages de *Kaputt*, semblait offrir une sorte de rédemption collective, les premières pages de *La Peau* s'appliquent à démolir cette illusion : la foule napolitaine, qui sacrifie ses enfants sur l'autel de la survie, paraît désormais abjecte et effrayante, à l'image de cette société humaine qui constitue une perpétuelle menace de souffrance pour Malaparte. Les Napolitains perdent même leur statut d'êtres humains pour se métamorphoser en une faune hostile et repoussante. Parmi les innombrables hommes-animaux qui hantent les rues de Naples, on trouve des nains à la « voix de grenouille », aux « mains de singes », semblables à un peuple grouillant d'insectes qui accouchent de « gros cafards » aux « miaulements de chaton mourant »⁴¹. Rien n'est épargné non plus au troupeau de femmes aux « cris de bêtes », au « mugissement rauque », et aux visages de « bêtes sauvages », qui se réfugient durant l'éruption dans le palais du prince de Candie⁴². Cette foule réduite à son instinct primaire de survie est capable de toutes les bassesses et de toutes les violences.

Tant pour l'Italie que pour Naples, ces tableaux désabusés cohabitent avec des pages où l'auteur réaffirme sur le mode théorique la noblesse de leurs habitants. L'écart se creuse entre l'image idéale que Malaparte se fait du peuple et sa représentation concrète de la foule : d'une part, on trouve un mythe auquel l'écrivain ne renonce jamais et, de l'autre, une vérité toujours décevante. Conséquence logique de ce divorce, les œuvres suivantes se recentrent autour des racines de l'auteur. *Le Christ interdit* et *Ces sacrés Toscans* reprennent bien le thème du peuple mais dans le décor familial et rassurant de la Toscane, tandis qu'*Il y a quelque chose de pourri* revisite l'univers de l'enfance à partir de l'axe mère-fils.

À rebours, l'épopée populaire qui est au cœur de *En Russie et en Chine* reflète un nouvel élan hors de soi et en direction des hommes. Dans ce dernier ouvrage, publié posthume, l'auteur ne fait pas de distinction entre son idée abstraite du peuple chinois et la foule active et disciplinée qu'il rencontre et qui ne menace à aucun moment de rompre les barreaux de sa cage : « La foule chinoise est la plus civilisée du monde. Et c'est une foule tout entière

⁴⁰ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 60.

⁴¹ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 41-43.

⁴² *Ibid.*, p. 366.

ouvrière⁴³ ». Dans ces « bêtes de sommes⁴⁴ » chinoises, embourbées dans les nouvelles tranchées d'une guerre cette fois économique, Malaparte reconnaît le visage résigné de ses compagnons de 1914. Même s'il prend sa défense et dénonce son exploitation, on remarque une fois de plus que Malaparte perçoit la noblesse du peuple lorsque celui-ci se sacrifie et fait preuve d'abnégation. L'approche malapartienne du communisme chinois n'apparaît en fin de compte guère éloignée de la façon dont, en 1923, il envisageait le fascisme : « Souffrir est nécessaire pour vivre. La gloire et la liberté coûtent du sang, il faut souffrir pour vivre avec orgueil et dignité parmi les orgueilleux⁴⁵ ». La souffrance du peuple a beau être regrettable, elle s'avère nécessaire et salutaire pour le peuple lui-même. C'est pourquoi ce dernier n'est guère apte à décider librement de son sort : seul un guide ou un « héros » éclairé saura lui imposer son propre bien. Dans *L'Italie contre l'Europe*, Mussolini est décrit comme un de ces « pasteurs de peuples innocents et méconnus, pitoyables et implacables, destinés à guider les multitudes tout en les combattant⁴⁶ ». Près de trente ans plus tard, c'est Mao qui incarne le « héros » chinois, capable d'accepter la souffrance de son peuple pour le mener vers le progrès et la libération. Ce pragmatisme malapartien n'est pas dépourvu de cynisme comme le prouvent les ultimes annotations de son carnet de voyage, qui justifient les événements de Budapest.

En somme, Malaparte est fasciné par le peuple et voudrait que ce dernier bénéficie de meilleures conditions de vie sans pour autant lui faire confiance. C'est bien là que se situe toute l'ambiguïté de sa position. Peu d'écrivains savent comme lui sentir les foules et rendre sur la page leur formidable énergie. Toutefois, ces descriptions inspirées laissent parfois percer les accents d'une secrète appréhension, d'une dissension, voire d'une inavouable répulsion. Ce malaise, tout juste esquissé, trahit chez lui le bourgeois et met en lumière l'infranchissable distance qui le sépare de cette plèbe dont il prétend pourtant prendre la défense⁴⁷.

Le mythe du peuple qui, au lendemain de la première guerre mondiale, devient un motif central des œuvres malapartiennes met paradoxalement en lumière une

⁴³ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, 1959, p. 203.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁵ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷ Une situation d'écartèlement qui n'est pas sans évoquer la problématique de la « bâtardise » chez Sartre (cf. Francis Jeanson, *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1955).

double forme d'isolement. D'une part, il s'avère incapable de soulager l'individu de l'angoisse de la mort dont il a découvert le visage le plus terrible dans les tranchées. En d'autres termes, il ne peut remédier à la révélation traumatisante de sa solitude existentielle. D'autre part, la représentation du peuple porte au grand jour une contradiction de fond du personnage malapartien : son désir de transmettre la parole du peuple alors qu'il est lui-même un bourgeois fasciné par le monde de l'aristocratie. La découverte de cet isolement social a une portée peut-être moins universelle mais elle s'avère tout aussi douloureuse pour l'écrivain.

En effet, si Malaparte tente de présenter sa différence comme l'occasion d'un dialogue, le lecteur garde surtout à l'esprit l'image d'un homme seul, qui se sent le plus souvent incompris et mis à l'écart. Face à ce sentiment d'exclusion, l'écrivain réagit souvent par un mouvement de retrait vers des thématiques plus personnelles liées à l'enfance ou à la Toscane. Il laisse aussi parfois percer sa mélancolie. Peu de temps avant sa mort, il confie notamment à Davide Lajolo les raisons les plus intimes de son récent engagement communiste :

Dans un monde comme le nôtre je ne veux plus être seul. Jusqu'à présent j'ai toujours voulu être un isolé, vaincre ou perdre en isolé. Maintenant je veux être ce que je suis. Je n'ai plus le courage de jouer les francs-tireurs, je veux être parmi les hommes, parmi vous⁴⁸.

À partir de la première guerre mondiale et tout au long de son parcours d'écrivain, Malaparte a su broser des portraits passionnés des différents peuples qu'il a eu l'occasion de côtoyer. C'est justement dans ces descriptions vibrantes et contrastées qu'affleure un conflit fondamental de son écriture à la fois portée par un souffle collectif et encline à l'individualisme. La Grande Guerre, lieu d'irruption du peuple dans son écriture, marque ainsi une césure souterraine entre l'écrivain et le monde des hommes.

⁴⁸ Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 259-260.

Altérité et identité

L'inhumanité est une caractéristique
profondément humaine.

Romain Gary⁴⁹

L'Autre, signe de mort

L'événement-guerre bouleverse les relations entre les hommes et renverse la thématique chrétienne du « prochain » en institutionnalisant la violence et le meurtre. Le « tu ne tueras point » n'est plus de mise en temps de guerre et l'Autre n'est plus objet de notre compassion mais l'ennemi qui menace notre survie et que l'on doit détruire⁵⁰. Par conséquent, l'individu plongé dans la guerre n'a d'autre choix que de trahir son éthique ou sa patrie :

Durant ces quatre années de guerre, je n'avais jamais tiré sur un homme : ni sur un homme vivant, ni sur un homme mort. J'étais resté chrétien. Rester chrétien, durant ces années, cela voulait dire trahir. Être chrétien, cela voulait dire être un traître, puisque cette sale guerre était une guerre non contre les hommes, mais contre le Christ⁵¹.

Durant la première guerre, Malaparte cherche à contourner ce dilemme en exaltant la camaraderie des tranchées et en soulignant la solidarité de classe entre les fantassins des deux camps. Cependant, au détour d'une page, on sent déjà percer une rancœur qu'il ne sait guère contre qui diriger :

J'ai besoin de me venger sur quelqu'un. De moi, de moi, sur quelqu'un : un ami, un ennemi, un homme ! Je crains les hommes. Je sais qu'ils me ressemblent, que nous avons les mêmes inquiétudes, que nous avons supporté et accompli les mêmes gloires et les mêmes maux, les mêmes péchés⁵².

⁴⁹ Lettre de Romain Gary à Paule Constant en avril 1980.

⁵⁰ Cette dissolution des traditionnelles valeurs chrétiennes a été largement analysée par des théoriciens de divers horizons : « Au point de vue de la psychologie sociale, [la guerre] provoque un renversement de toutes les valeurs, aussi bien celles de la morale que celles de l'économie. La prohibition de l'homicide et celle de la destruction sont largement levées ; les frontières du sacré se déplacent. », dans Gaston Bouthoul, *Le Phénomène guerre. Méthodes de la polémologie. Morphologie des guerres. Leurs infrastructures (technique, démographique, économique)* [1962], Paris, Éditions Payot, 2006, p. 26.

⁵¹ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 464.

⁵² Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 213.

La plupart du temps, l'ennemi est clairement identifié par l'auteur : il s'agit de la bourgeoisie odieuse des planqués, qui n'est en aucun cas un miroir pour les combattants. Le ton change lors de la seconde guerre mondiale. Désormais, l'agressivité ne se déverse plus contre un adversaire identifiable et distinct du « je » mais s'est irrémédiablement transformée en haine du « même » :

Ce qui nous lançait tels des loups contre nos frères, ce qui, au nom de la liberté, jetait les Français, contre les Français, les Italiens, contre les Italiens, les Polonais, contre les Polonais, les Roumains, contre les Roumains, c'était le besoin de haïr quelque chose de semblable à nous, quelque chose qui fût nôtre, quelque chose en quoi nous puissions nous reconnaître et nous haïr⁵³.

Le paradoxe de cette guerre, c'est que haïr son semblable est une forme de violence contre soi. Malaparte lui-même ne résiste qu'à grand peine à cette pulsion autodestructrice :

Mais ce qui m'horrifiait et m'épouvantait le plus, dans ce vieux mal, c'était de me sentir moi aussi atteint par la contagion. Moi aussi, je me sentais assoiffé de sang fraternel. Pendant ces quatre années, j'avais réussi à rester chrétien : et maintenant, ô mon Dieu, voici que mon cœur était pourri de haine, que je marchais moi aussi, le fusil mitrailleur à la main, pâle comme un assassin, voici que, moi aussi, je me sentais brûlé jusqu'au plus profond de mes entrailles par une horrible fureur homicide⁵⁴.

Les Italiens qu'il affronte sont certes des fascistes contre lesquels le narrateur, agent de liaison pour l'armée américaine, se doit de combattre, mais cela ne justifie en rien cette rage fratricide. Dès lors, un doute s'instaure : serait-ce justement parce qu'il est un *alter ego* du « je » que l'Autre subit un rejet aussi catégorique ?

Comme toujours, il semble difficile d'identifier les racines du mal sans revenir à l'expérience fondatrice de la première guerre mondiale. Dans *Viva Caporetto!*, la mort n'apparaît plus aux combattants comme le terme normal et nécessaire de la vie mais telle une malédiction qui martyrise les corps :

Les morts immobiles, contorsionnés, en morceaux, les morts horribles, étendus, agenouillés, recroquevillés, les morts aux poings tendus, aux yeux écarquillés, à la langue pendante – noirs et gonflés. Les morts laids et dégoûtants, que la mort mécanique avait engloutis, puis recrachés sur tout le « no man's land ». Et chacun essayait de se reconnaître soi-même dans un mort, de retrouver sa propre humanité dans ces visages défigurés, dans ces sortes d'ouïres gonflées et ridées, qui avaient eux aussi respiré le vent et marché sous le soleil⁵⁵.

⁵³ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 476.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 466-467.

⁵⁵ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 58-59.

Ces cadavres méconnaissables renvoient aux soldats l'image de leur propre agonie. Or, nul n'est prêt à se reconnaître dans des corps défigurés par la guerre. Les soldats se retrouvent désespérés face à la découverte de ce visage inhumain de la mort. Si la notion d'étranger semble dépassée dès ce premier conflit, elle l'est donc au profit d'une étrangeté plus grande qui se présente à l'homme : la mort violente. Cette intuition – suggérée dans *Viva Caporetto!* – trouve une formulation achevée au lendemain de la seconde guerre mondiale. Dans *La Peau*, les morts de la guerre sont désormais désignés comme « les vrais *étrangers* dans la patrie commune de tous les hommes vivants⁵⁶ ». La violence de l'expression – qui métamorphose les victimes en autant de spectres menaçants – trahit la participation intime de l'auteur : ce qu'il tente de rejeter comme « autre » ou « différent », c'est avant tout l'image de sa propre mort. L'attitude du narrateur d'*Il y a quelque chose de pourri* est également symptomatique. Lorsque sa mère revient sur le fait que Malaparte n'est pas resté auprès de son frère mourant, ce dernier tente de s'expliquer : « je n'ai pas vu mon frère, mais j'ai vu l'autre ». Elle le reprend pour préciser : « C'est toi que tu as vu⁵⁷ ». L'intuition malapartienne est saisissante – il décédera, en effet, de la même maladie que son frère – mais le passage explique surtout son animosité envers les morts par la simple peur de mourir. Une obsession que l'on retrouve dans toutes ses œuvres postérieures :

[...] tout homme a *peur* de lui-même. L'homme le plus courageux, le plus émancipé, le plus cynique n'a peur de rien autant que de soi-même, de son image véritable, réelle, de sa propre image reflétée dans le miroir de l'agonie, de la mort et de la décomposition de la chair⁵⁸.

En période de guerre, cette hantise de la mort se cristallise dans la figure d'Autrui, victime ou assassin. En effet, tant lorsqu'il exhibe le destin fatal du « je » que quand il se présente en meurtrier potentiel, l'Autre est signe de mort. C'est pourquoi il s'avère un miroir inacceptable.

Les limites de l'humain

Qu'il soit l'indice d'une mort reçue ou donnée, l'Autre affiche en temps de guerre un défaut d'humanité. Tous les écrivains qui ont fait l'expérience des combats se sont à un moment donné interrogés sur la frontière entre l'humain et l'inhumain.

⁵⁶ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 475.

⁵⁷ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 114.

⁵⁸ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 43.

Dans le premier chapitre de son roman *Le Feu*, Henri Barbusse nous brosse ainsi le portrait d'êtres encore indistincts, perdus dans un brouillard définitionnel :

- On voit, en bas, des choses qui rampent !
- Oui... c'est comme des choses vivantes.
- Des espèces de plantes...
- Des espèces d'hommes⁵⁹.

Ce sont surtout les atrocités de la seconde guerre mondiale et le génocide juif qui exigeront des artistes qu'ils s'interrogent sur la nature humaine, à l'image de *Si c'est un homme* de Primo Levi. En témoin fidèle de son époque, Malaparte ne fait pas exception à la règle :

Dans l'autre guerre, c'est tout le monde qui souffrait; dans celle-ci, ç'a été surtout les Juifs. Mais l'autre guerre, c'était une guerre de gens bien, une guerre d'hommes. On était des soldats, on se respectait. Dans l'ensemble, cette guerre fait honneur à tous ceux qui ont combattu. Mais celle-ci ! On est bien dégradés, je vous le jure, on est bien bas, de nos jours. *Il n'y a plus d'hommes*, voilà⁶⁰.

Pour établir ce constat de décadence de l'homme, l'écrivain accorde d'emblée une place de choix aux animaux, signes ancestraux de ce qui se trouve hors de l'humain. Or, l'animal possède une symbolique double chez Malaparte : d'une part, il incarne l'innocence d'un état de nature vers lequel il convient de se tourner à nouveau et, d'autre part, il est l'indice d'une violence bestiale qui n'a pas conscience d'elle-même. Ces deux dimensions du monde animal confluent dans *Kaputt* qui se penche sur les exactions nazies et pose donc plus que tout autre écrit malapartien la question de l'humain.

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, il semble opportun de rappeler l'amour inconditionnel des bêtes – notamment des chiens – professé par un écrivain qui, dans un récit émouvant sur Febo, le chien le plus important de sa vie, n'hésite pas à affirmer :

Si je n'étais pas un homme, et n'étais pas l'homme que je suis, je voudrais être un chien. Non pas, comme Cecco Angiolieri, pour aboyer et mordre, mais pour ressembler à Phébus. [...] Car je voudrais être chien par ce que le chien a de plus animal, et tout ce qui révèle davantage en lui un instinct très différent de celui de l'homme, une dignité, une liberté, une morale distinctes⁶¹.

⁵⁹ Henri Barbusse, *Le Feu*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁶¹ Curzio Malaparte, « Un chien comme moi », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 63.

Malaparte ne cachait pas qu'entre les hommes et les chiens, son cœur penchait nettement du côté de ces compagnons à quatre pattes qui se sont succédé à ses côtés tout au long de sa vie : Pelledo, Leone, Febo (deux de ses chiens ont porté ce nom qui signifie « Phœbus »), Pucci, Cecco et Zita. L'écrivain ne les oublie pas dans ses œuvres où ils deviennent les innocentes victimes de la cruauté des hommes. Ainsi, dans *Le soleil est aveugle*, le chien Pioppo, se sacrifie courageusement pour porter un message à travers les lignes ennemies :

*Un obus tombe près de lui et Pioppo s'arrête, se retourne vers le bataillon en aboyant, se remet à courir, et un second obus tombe près de lui, et Pioppo court en aboyant, vas-y, Pioppo, file, Pioppo, le chien poursuivi par les obus décrit un large cercle sur le névé, mais ne revient pas en arrière ; Pioppo est un chien alpin, un chien courageux, Pioppo, pas un conscrit, il ne perd pas courage, il sait quel est son devoir [...] il sait qu'un chien ne doit jamais revenir en arrière, qu'il doit accomplir son devoir, vas-y, Pioppo, file, Pioppo, et un obus lui éclate entre les pattes de devant, Pioppo fait un grand saut, puis tombe mort sur la neige*⁶².

Malaparte n'a de cesse de le répéter, si « les bêtes sont bien meilleures que nous⁶³ » c'est parce qu'elles ne savent pas qu'elles vont mourir et elles échappent, dès lors, à cette peur quotidienne qui avilit l'homme :

Ce qui corrompt les hommes, ce qui les rend méchants, lâches, égoïstes, c'est la conscience de la mort. Les bêtes n'ont que l'instinct de conservation, peut-être un pressentiment lointain. Mais elles n'ont pas la conscience de la mort. Elles savent qu'elles *peuvent* mourir, mais non qu'elles *doivent* mourir⁶⁴.

Il semble bien que ce soit la conscience de devoir mourir qui fonde la définition malapartienne de la condition humaine. Selon l'écrivain, cette certitude génère une angoisse qui est elle-même à l'origine de tous les vices de l'humanité : bassesse, égoïsme, cruauté, etc. Parmi les hommes, il subsiste cependant des êtres qui ont su garder un reste d'authenticité animale, à l'instar de l'Alpin Calusia qui communique mieux avec les bêtes qu'avec ses compagnons d'armes :

Calusia marche nu dans les bois, il va sucer le lait aux mamelles des vaches, comme un petit veau, il caresse le petit veau dans le ventre gonflé des vaches. C'est un montagnard, Calusia, il aime le son doux et grave des cloches de bronze, il a l'impression d'être une vache dans les hauts pâturages de montagne, dans ses vallées bergamasques⁶⁵.

⁶² Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 285.

⁶³ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 287-289.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

Pour l'auteur, chacun doit aller chercher au plus profond de soi cette part d'animalité authentique et primitive. L'homme, affirme-t-il non sans provocation, n'est en fin de compte qu'un animal « perversi par la raison » qui doit se débarrasser des oripeaux de sa culture pour retrouver un vrai contact avec la nature et une vision apaisée de soi⁶⁶. À la fin du livre, le protagoniste fait lui-même l'expérience de ce retour à un état originel :

[...] *et cette respiration remue dans la poitrine du capitaine tout ce qu'il y a de plus profondément animal dans le cœur, dans les viscères d'un homme, tout ce qui chez un homme est le moins lié aux accidents humains, ce qui est le moins compromis avec son destin d'homme ; remue tout ce qui est le moins corrompu dans le cœur d'un homme, tout ce qui est le plus intimement lié au destin animal de l'homme ; remue tout ce qui vit à l'état d'inconscience dans le cœur de l'homme [...], tout ce qui chez l'homme est le plus éloigné de l'homme, le plus ennemi de l'homme*⁶⁷.

Dans un premier temps, la part « animale » de l'homme se trouve ainsi largement valorisée par Malaparte qui semble reprendre à son compte le « mythe du bon sauvage ». Un parti pris que l'on retrouve dans *Kaputt* : pour marquer son empathie avec les victimes de la seconde guerre mondiale, Malaparte a recours à une métaphore filée qui fait des animaux le symbole de la vulnérabilité des opprimés, en particulier des Juifs. Non seulement le génocide juif est ainsi transposé en holocauste animal mais l'écrivain assimile la mort des animaux au sacrifice du Christ. Pour ce faire, il invente un bestiaire original qui s'éloigne sensiblement de la symbolique traditionnelle : si l'on rencontre l'image du poisson-christ par le biais du saumon tué d'un coup de pistolet à la fin de la partie intitulée « Les rennes », nulle trace en revanche de l'agneau pascal, pourtant attendu dans ce contexte. À la place, on trouvera des chevaux, des rats, des chiens, des oiseaux ou encore des rennes. L'hallucination à la fois macabre et grotesque qui conclut la première partie du livre annonce l'hécatombe à venir :

Au sommet de la montagne se dresse une grande croix. Des bras de la croix, pend un cheval crucifié. Les bourreaux grimpés sur des échelles donnent les derniers coups de marteau. On entend le choc des marteaux sur les clous. Le cheval crucifié secoue la tête de-ci et de-là

⁶⁶ Ces conceptions sont exposées de façon détaillée dans un texte en français de 1945 intitulé « Les métamorphoses » : « Il n'y a rien au monde de plus méprisable que l'homme, cet animal perversi, cet animal dégradé par la raison. [...] Le nom "homme" veut indiquer l'animal dégradé par la raison. Le peuple est un animal. Le prolétariat est un énorme agglomérat d'animaux en train de devenir des hommes. Dès qu'il s'élève, l'animal devient un homme, un être méchant, méprisable. » (Curzio Malaparte, « Les métamorphoses », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, *op. cit.*, p. 733-735).

⁶⁷ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 209.

et hennit doucement. La foule pleure en silence le sacrifice du Christ-cheval, la tragédie de ce Golgotha animal⁶⁸.

Ce premier animal-christ, symbole des victimes de la guerre, peut servir de clef de lecture à l'ensemble de l'œuvre. Du reste, l'ami de Malaparte, Kurt Franz, se chargera plus loin de décrypter pour le lecteur l'épisode des rennes de Laponie, qui retournent chaque année offrir docilement leur cou aux couteaux des chasseurs lapons :

– C'est le Golgotha des rennes, dit Kurt Franz. Le rite automnal de l'abattage des rennes est une sorte de Pâques des Lapons, qui rappelle le sacrifice de l'Agneau. Le renne est le Christ des Lapons⁶⁹.

Ces animaux crucifiés, ce sont ceux que Malaparte nomme « les vaincus » de la guerre : les faibles, les opprimés et, tout particulièrement, les Juifs. Si Malaparte choisit de souligner ainsi l'ampleur de la tragédie, c'est parce que l'animal incarne pour lui la part la plus noble, la plus innocente de l'homme ainsi que l'incompréhension de la victime face à son sort.

Toutefois, l'animal n'est pas seulement synonyme de vulnérabilité. Déjà, dans *Le soleil est aveugle*, à côté de l'animalité rassurante de Calusia, surgissait le spectre angoissant d'une bête nocturne prête à se jeter sur le narrateur pour le massacrer. Dans *Kaputt*, la représentation compatissante des animaux-victimes voisine avec celle d'animaux autrement effrayants : les nazis. En effet, dans ce règne animal symbolique qui constitue le réseau signifiant de l'œuvre, une distinction s'instaure entre les proies et leurs prédateurs. Si les premières sont bien désignées comme des « animaux », les seconds, en revanche, sont le plus souvent qualifiés de « bêtes » ou de « fauves ». L'entrée du général Dietl chez Kaarlo Hillilä, Gouverneur de Laponie, illustre bien cet autre type d'animalité :

Il arrivait du dehors un tapage extraordinaire : un chœur d'aboiements, de miaulements, et de grognements tel qu'on eût dit qu'une bande de chiens, de chats et de porcs sauvages étaient aux prises dans le hall de l'hôtel⁷⁰.

Dans ce troupeau turbulent, le narrateur aperçoit soudain une ancienne connaissance :

Frédéric tourne vers moi son visage à la peau jaune et ridée où ses yeux brillent humbles et désespérés. Et, tout à coup, je reconnais son regard. Je reconnais son regard, et me mets à trembler. Il a un regard de bête, pensé-je avec horreur : le regard mystérieux d'une bête. Il a l'œil d'un renne [...]. Ce sont des bêtes, pensé-je ; ce sont des bêtes sauvages, pensé-je

⁶⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 475.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 443.

avec horreur. Tous ont, sur leur visage et dans leurs yeux, la belle, la merveilleuse et triste mansuétude des bêtes sauvages, tous ont cette folie concentrée et mélancolique des bêtes, leur mystérieuse innocence, leur terrible pitié⁷¹.

Ici, l'animalité est le symbole du retour à un état bestial qui exclut toute considération morale. Le peuple allemand, le plus métaphysique de tous selon l'auteur, est aussi celui qui fait preuve de la plus grande sauvagerie. En effet, la violence froide, à la limite de la folie, de ces jeunes Allemands est le signe d'une humanité dont la capacité d'abstraction frise le non-humain, l'irresponsabilité animale. Dans *Le Bal au Kremlin*, rédigé conjointement à *La Peau*, Malaparte revient sur les leçons à tirer de ce nouveau type humain, dont l'intelligence froide confine à la barbarie :

Jusqu'à ce jour, il n'avait pas encore compris ce qu'est l'homme. De l'homme, il se faisait l'idée que s'en font les gens cultivés et civilisés : qu'il est un être supérieur à l'animal, supérieur à la nature, capable de dominer la nature par la pensée et par l'intelligence. Il ne s'était jamais aperçu que l'homme est un fauve. Il l'avait vu tuer, avec férocité, mais il n'avait jamais senti la force de l'homme frémir à quelques pas de lui, encore qu'il ne le vît pas⁷².

Dès lors, il n'appelle plus de ses vœux un hypothétique retour à la nature qui rendrait l'homme à sa férocité primitive mais rêve d'une civilisation nouvelle « suspendue entre nature et culture⁷³ ». Il renoue ainsi avec son idéal humaniste de l'homme grec ou toscan. L'espoir de voir surgir cette humanité neuve est malgré tout de courte durée. Dans le *Journal d'un étranger à Paris*, l'humeur serait plutôt au fatalisme :

Je pense néanmoins que la cruauté est le propre de l'homme, qu'il n'y a cruauté consciente que dans l'homme. [...] Chez l'homme, la cruauté est consciente. L'homme est cruel en tout, même dans sa pitié. Dans la pitié chrétienne, tous ses plus nobles sentiments, générosité, altruisme, courage, pitié, il y a un arrière-plan, un *back-ground* de cruauté, toujours conscient, qui a peut-être son origine dans le fait que l'homme est le seul animal qui ait conscience de sa mort, qui sache qu'il doit mourir⁷⁴.

La cruauté humaine se différencie de la férocité animale. Si hommes et animaux sont capables d'une violence extrême, la cruauté – inconnue de l'animal qui n'a pas conscience de ses actes – est le signe distinctif de l'humain. Paradoxalement,

⁷¹ *Ibid.*, p. 447.

⁷² Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 164-165.

⁷³ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁴ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 213.

la véritable nature de l'homme ne se laisse donc saisir qu'à ses propres frontières, dans son « inhumanité ».

En fin de compte, c'est tout le genre humain qui pâtit de la guerre. Cette perte d'humanité aussi bien des victimes – transformées en pantins désarticulés – que des bourreaux, est soulignée par la thématique du cannibalisme, transgression d'un tabou des sociétés civilisées. Dans *Kaputt*, l'horreur des camps nazis forge des prisonniers déshumanisés :

C'est ainsi que, presque inconsciemment, je me mis à parler des prisonniers russes qui mangeaient les cadavres de leurs camarades, dans le camp de Smolensk, sous les yeux impassibles des officiers et des soldats allemands⁷⁵.

Dans *La Peau*, le soupçon d'anthropophagie plane plutôt sur les libérateurs de l'Italie, Américains attablés autour d'un poisson sirène à l'allure de « petite fille bouillie⁷⁶ » ou Français dégustant un mouton transfiguré par l'écriture en chair humaine. On aurait tort de réduire la démarche de l'auteur à une quête du sensationnel et du morbide : Malaparte cherche avant tout à traduire son malaise face aux tout nouveaux visages de l'humanité engendrés par cette seconde guerre mondiale.

Autre indice de la déshumanisation collective issue du conflit, la multiplication des êtres hybrides, mi-hommes mi-animaux. L'humanité se délite à travers ces monstres difformes dont la foule effrayante se déverse dans les rues de Naples à la fin de *Kaputt* :

C'étaient des femmes vêtues de haillons immondes, couvertes de poils, avec des seins pendillant hors de leur chemise en lambeaux. Une entre autres était toute hirsute de soies de sanglier. [...] C'étaient des squelettes vêtus de guenilles, au crâne recouvert d'une peau jaune, tendue sur l'os, aux dents découvertes par un rictus atroce ; ou d'antiques vieillards édentés et chauves, au museau de chien. C'étaient des jeunes filles avec une tête monstrueusement grosse et tuméfiée sur un corps minuscule et très maigre ; c'étaient des vieilles gigantesques, grasses et gonflées, avec un ventre énorme et une toute petite tête d'oiseau desséchée dont les cheveux étaient durs et se dressaient sur le crâne, raides comme des plumes. C'étaient des enfants bancroches, à figure simiesque, dont les uns se traînaient à quatre pattes, les autres clopinaient en s'aidant de béquilles de fortune, d'autres, enfin, couchés dans de rudimentaires voitures, se faisaient pousser par des camarades. C'étaient tous les « monstres » que les ruelles de Naples gardent dans leur sein avec une pudeur sacrée : objets d'un culte religieux, intermédiaires et intercesseurs dans la magie qui est la religion secrète de ce peuple. Pour la première fois dans leur existence sacrée, la guerre les débusquait et les faisait sortir à la lumière du soleil⁷⁷.

⁷⁵ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 34. Malaparte raconte cette anecdote une première fois au prince Eugène puis à la princesse Louise de Prusse (voir *ibid.*, p. 350).

⁷⁶ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 549-550.

Le dieu mystérieux, à tête de veau, qui règne sur cette horde difforme, annonce la femme-Minotaure du roman inachevé *Le Christ interdit*⁷⁸ et l'homme-Minotaure qui apparaît dans la procession du film éponyme de 1951. Ces créatures à l'aspect infernal restent pourtant entourées d'une *aura* sacrée qui n'est pas sans rappeler les animaux-christs de *Kaputt*.

En revanche, dans *Il y a quelque chose de pourri*, la bestialité sexuelle de la jeunesse existentialiste, qui a envahi Saint-Germain-des-Prés, engendre des êtres monstrueux qui ne suscitent plus que le ridicule et le dégoût :

L'armée de Jean-Paul Sartre ne pouvait être qu'une armée de moutons, de brebis. Il est vrai qu'en ce cortège d'Orphée – comme l'aurait appelé Apollinaire –, çà et là apparaissaient, de temps en temps, la tête d'un cheval et des têtes d'oiseaux, de bœufs, des têtes de chiens, de merveilleuses têtes de chiens. [...] Parfois de très belles têtes de femmes aussi, en pleine jeunesse, et des têtes à la Goya, têtes étranges des animaux de Goya, et d'étranges animaux de Bosch, au visage fait de deux fesses écartées, d'autres serrées, et d'énormes testicules où la peau flasque faisait des plis en forme de nez, de bouche, de sourcils, d'oreilles, et de vulves très larges, celles qu'a explorées Henry Miller, ces très larges vulves si courantes aujourd'hui en Europe et de vulves à denture, parsemées de petites dents pointues, comme les bouches des poissons⁷⁹.

De Sartre à Miller, en passant par Apollinaire, Goya et Bosch, l'écrivain recourt, à travers les siècles, à une constellation d'artistes qui ont travaillé sur l'obscène, pour mieux figurer la perversion de la jeunesse. Sa peinture d'une animalité qui dégénère vers une monstruosité fortement sexuelle révèle combien sa vision des hommes s'est dégradée au cours de l'après-guerre. Déchus de leur dignité, ravalés au rang de troupeau lâche et lubrique, ils sont définitivement mis à distance par l'auteur qui leur refuse désormais sa confiance.

La responsabilité : un défi collectif et individuel

Pour expliquer le nazisme, Malaparte part d'une analyse de la philosophie idéaliste allemande mais la rigueur du raisonnement cède très vite la place à son goût de la formule et du paradoxe. L'écrivain en vient ainsi à expliquer la cruauté des nazis par leur conception « métaphysique » du Christ, proche du nihilisme, qui les porte à séparer radicalement l'idée de Dieu des valeurs morales traditionnelles car « à la base de l'esprit allemand – même de l'esprit catholique allemand – existe

⁷⁸ « Sur les épaules de la jeune fille oscillait une grande, monstrueuse tête de veau, au pelage clair, où les yeux ronds luisaient blancs et fixes. » (Curzio Malaparte, *Il Cristo proibito*, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, op. cit., p. 588).

⁷⁹ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 147-148.

la notion de l'absolu désintéressement de Dieu pour les intérêts humains⁸⁰ ». De sorte que, chez ce peuple spéculatif, le sacrifice du Christ ne suscite pas la pitié mais fait naître des interrogations sur le sens de la vie et de la mort. Reproduire ce sacrifice en provoquant la souffrance d'Autrui, c'est donc l'expression d'une curiosité morbide mais également une façon de conjurer sa propre mort. L'écrivain ne cache pas sa volonté de choquer le lecteur en affirmant que la cruauté de la culture allemande découle d'une interprétation atypique de la religion :

Et, bien que je sache que maints lecteurs se scandaliseront de ce que je veux dire, il me faut pourtant dire ce qui est certain pour quiconque connaît l'Allemagne : que la fameuse cruauté allemande est, tout comme celle des Espagnols, une cruauté de nature métaphysique, qu'elle suppose une habitude, si l'on veut l'appeler par ce nom banal, de tout ramener à des problèmes de nature métaphysique. [...] que le Christ est par conséquent lié à la notion de cruauté. On ne peut pas accepter le Christ allemand, si l'on n'accepte pas la cruauté qui est à la base de cette notion de la vie chrétienne⁸¹.

Impossible, dès lors, de faire appel aux sentiments chrétiens des Allemands pour aborder la question de leur culpabilité :

En tant que chrétiens, les Allemands sont-ils responsables ? Voilà la question, dans toute sa gravité. Ils sont responsables en tant que citoyens, en tant qu'hommes, non en tant que chrétiens allemands. Car le sens de la responsabilité ne s'accompagna jamais, chez les Allemands, du sens du péché⁸².

Il convient de considérer le problème de façon plus large : pour Malaparte, c'est en tant que « Kultur » que l'Allemagne doit se remettre en cause. Dans *Kaputt*, le narrateur raconte à Louise, qui affirme que « Siegfried, c'est le peuple allemand⁸³ », « l'histoire de Siegfried et du chat⁸⁴ » : les jeunes recrues SS de la *Leibstandart* devaient faire leurs preuves en arrachant les yeux d'un chat au couteau. Le recours à la figure mythique de Siegfried, protagoniste de la légende des Nibelungen et archétype du héros allemand, met l'accent sur la culpabilité culturelle de tout le peuple allemand. Sans doute l'écrivain s'inspirait-il des réflexions de Karl Jaspers sur la responsabilité collective de l'Allemagne dans un livre qui venait de paraître à Paris, *La Culpabilité allemande* (1948) : « Certes, nous avons le devoir, nous Allemands, sans exception, de regarder en

⁸⁰ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 255.

⁸¹ *Ibid.*, p. 252.

⁸² *Ibid.*, p. 253.

⁸³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 357. En français dans le texte.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 357-358.

face le problème de notre culpabilité et d'en tirer les conséquences. Notre dignité d'hommes nous y oblige⁸⁵ ».

La difficulté reste de faire accepter cette part de culpabilité aux Allemands qui, même s'ils ont perdu la guerre, restent persuadés du bien-fondé de leur conduite. Lors de son enquête « Exploration dans l'Allemagne d'aujourd'hui », publiée en automne 1953 dans *Tempo*, Malaparte constate que la bourgeoisie allemande, qui parle de calomnie et d'exagération, refuse d'affronter la vérité des camps d'extermination. Révolté par cette attitude de déni, il affirme la nécessité pour la nation allemande d'assumer sa responsabilité collective pour pouvoir se reconstruire : « [...] s'il y a, comme je le crois fermement, une démocratie allemande, elle ne sera viable, sérieuse et honnête que si elle renie le nazisme non seulement par des actes extérieurs et des mots mais dans sa conscience⁸⁶ ».

La question de la responsabilité est également posée du point de vue des individus. Bien avant le procès Eichmann et les réflexions d'Hannah Arendt sur la « banalité du mal », Malaparte pointe le problème de l'obéissance aveugle dans une nation extrêmement hiérarchisée :

Donnez un ordre à un Allemand, l'ordre le plus crétin, le plus absurde, le plus lâche et féroce et l'Allemand obéira. À la place des trente-cinq canards de Fribourg mettez des millions de Juifs, de Polonais, etc., et le résultat sera le même.

*

Le bon citoyen, en Allemagne, est celui qui obéit aveuglément, servilement, aux ordres de tous ceux qui représentent l'autorité de l'État, même si ces ordres sont fous ou criminels et engagent la conscience de l'individu⁸⁷.

L'auteur dénonce ainsi le fonctionnement d'une société allemande totalitaire, qui anéantit le libre arbitre et la conscience morale de la personne. Il est trop facile de s'abriter derrière l'autorité et de montrer du doigt les erreurs d'Autrui sans s'interroger sur sa propre soumission ou passivité.

Tirant conclusion de cette analyse, l'auteur met en scène sa propre tentation de se disculper. Dans le chapitre « Le vent noir » de *La Peau*, le narrateur passe à cheval entre deux files de Juifs crucifiés et ne sachant comment venir en aide aux malheureux, il leur crie :

— Ce n'est pas moi qui vous ai cloué aux arbres ! ce n'est pas moi !

⁸⁵ Karl Jaspers, *La Culpabilité allemande* [1948], préface de Pierre Vidal-Naquet, trad. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de minuit, 1990, p. 44.

⁸⁶ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 381.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 377 et 391.

— Je sais, dit la voix avec un merveilleux accent de douceur et de haine, je sais, ce sont les autres, tous les autres comme toi⁸⁸.

Nul besoin d'avoir du sang sur les mains pour être coupable. En tant qu'homme et en tant que chrétien, le narrateur porte le poids des crimes commis par ses semblables⁸⁹. Dans le *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte en vient même à assumer sa responsabilité comme écrivain, protagoniste de la culture d'une époque, et, par conséquent, propagateur de valeurs erronées :

Revenons à Gide. Son intellectualisme, sa morbidité, sa cruauté, son aridité (ainsi que celles de Montherlant, de Proust, de Kafka, d'Hemingway, de Faulkner, d'Ernst Jünger, de Moravia, de l'auteur de *Kaputt*, etc.) sont les mêmes que ceux qui sont à l'origine des actes de cruauté dont l'histoire de l'Europe est pleine depuis quelques années⁹⁰.

Cet aveu de culpabilité ne va cependant pas de soi, pour Malaparte comme pour personne. L'écrivain est souvent tenté de stigmatiser le peuple allemand en le désignant comme étranger à son humanité :

Le monde de la folie allemande est le monde le plus mystérieux qui s'offre à l'observateur dans l'enquête sur la décadence de l'Europe. C'est un monde antique, que Tacite entrevit déjà sans le comprendre. (Et le peu qu'il en a compris, il l'avait à l'intérieur de lui, dans ses veines, et il le devait peut-être au lait de sa nourrice rhénane)⁹¹.

La référence à Tacite éclaire en filigrane la complexité de son rapport à l'Allemagne. À l'instar de l'historien romain, Malaparte, fils d'Erwin Suckert, pense devoir sa compréhension du peuple allemand au sang germanique qui coule dans ses veines. Qu'il le veuille ou non, l'Allemagne fait partie de son identité. Toute la difficulté sera d'accepter le « mal » à l'intérieur de soi. La question se pose en termes similaires à l'écrivain et à l'Europe, elle aussi tentée de se débarrasser du problème :

Comme ce serait bien si, à la place de l'Allemagne, il y avait une belle mer, creusée de travers d'ouest en est, de l'embouchure du Rhin jusqu'à celle du Danube. Et je n'exprime pas

⁸⁸ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 237.

⁸⁹ Il en convient aussi bien dans *Kaputt* que dans *La Peau* : « [...] moi aussi, il m'arrive de penser que j'ai ma part de responsabilité dans ce qui arrive aujourd'hui en Europe. » (Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 351) ; « Voir mourir les gens est une chose, les voir tuer en est une autre. On a l'impression d'être du côté de ceux qui tuent, d'être soi-même l'un de ceux qui tuent. » (Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 463-464).

⁹⁰ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 163.

⁹¹ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 387.

ce souhait illusoire par animosité envers le peuple allemand mais par désir légitime de voir l'Europe libérée du *cauchemar de cette présence dangereuse et inquiétante*⁹².

Ignorer le danger est la meilleure façon de s'y exposer. L'Europe, tout comme l'individu Malaparte, doivent apprendre à porter en soi, pour mieux la maîtriser, cette germanité qui leur fait peur. Rien ne sert de nier le « monstre », mieux vaut l'apprivoiser :

Ils sont là, et il faut les accepter. Je veux dire que le peuple allemand fait partie de l'Europe et qu'il faut donc le considérer comme un élément de notre civilisation européenne⁹³.

Le rachat par l'écriture

Lorsque Malaparte visite le ghetto de Varsovie, dans *Kaputt*, il assiste à une bagarre entre deux femmes juives qui se disputent une pomme de terre. La perdante le regarde et lui sourit :

Moi je rougis. Je n'avais rien à lui donner. J'aurais voulu l'aider, lui offrir quelque chose, mais je n'avais dans ma poche qu'un peu d'argent ; et la seule idée de lui offrir de l'argent me remplissait de honte. Je ne savais que faire ; ni que dire⁹⁴.

Ces sensations de rougeur et de honte, que le narrateur éprouve également à la table de Frank⁹⁵, sont le signe de sa mauvaise conscience. À travers lui, c'est l'écrivain qui nous fait part de ses doutes quant à l'honorabilité de son propre comportement.

Le public aura un avis plus tranché. Dès la parution de *Kaputt*, de nombreuses voix s'élèvent pour condamner l'attitude du narrateur, qui assiste sans broncher aux pires atrocités. Un épisode, en particulier, suscite l'indignation. À la fin de la partie intitulée « Les rats », le gouverneur de Pologne Frank et son entourage pratiquent pour leur loisir la « chasse au rat ». Ils traquent, armés de fusils, les enfants juifs qui passent de nuit les murs du ghetto de Varsovie, en présence d'un Malaparte révolté mais impassible :

— *Achtung!* dit le soldat en visant. Par le trou creusé au pied du mur, on vit paraître une touffe de cheveux noirs ébouriffés : puis deux mains émergèrent du trou, se posèrent sur la neige. C'était un enfant.

Le coup partit. Cette fois-là encore, il manqua le but de peu. La tête de l'enfant disparut.

⁹² *Ibid.*, p. 395.

⁹³ *Ibid.*, p. 401-402.

⁹⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104.

— Donne ça, dit Frank d'une voix impatientée. Tu ne sais même pas te servir d'un fusil ! Il s'empara du fusil –et visa.

La neige tombait dans le silence⁹⁶.

L'écrivain ne reste pas insensible à l'accusation de complicité passive puisque, quelques années plus tard, dans un « Portrait de l'auteur par lui-même » (1948) jamais publié, il éprouve le besoin de revenir sur l'épisode :

Quand Frank lève le fusil et vise l'enfant, je ne lui donnai pas le temps de tirer. Je lui abaissai le bras, et lui dis : « Vous ne faites pas cela [*sic*]. Si vous faites cela, je raconterai tout ça dans le *Corriere della Sera*, et vous aurez des gros ennuis [*sic*]. Le peuple italien n'aime pas qu'on assassine les enfants ». Frank me regarda fixement. « Quel cœur tendre vous avez, vous autres Italiens ! » dit-il, et il restitua le fusil au soldat. Dans mon livre, j'ai arrêté brusquement le [...] au moment où Frank lève le fusil et vise l'enfant : car, si j'avais continué le récit jusqu'au moment où Frank restitua le fusil au soldat, sans tirer, l'effet artistique en aurait été grandement diminué⁹⁷.

A posteriori, Malaparte semble s'apercevoir des limites de son choix narratif et invente à l'épisode une fin peu crédible mais morale. Cependant, il accrédite ainsi l'idée qu'il ne forme qu'un avec son narrateur. Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple où son sentiment de culpabilité le pousse à chercher un rachat auprès de l'opinion publique. Dans le *Journal d'un étranger à Paris* – qui n'a pas non plus été publié de son vivant – Malaparte vient au secours d'un épileptique dans le métro parisien en affirmant qu'il s'agit d'un Juif. L'anecdote ressemble, là encore, à un aveu de mauvaise conscience, Malaparte veut pouvoir affirmer qu'il a lui aussi « sauvé un Juif » :

Que de Juifs j'ai soignés de la sorte, en Pologne, en Ukraine, en Roumanie. [...] Le malade ferme les yeux, son visage se colore lentement. Puis ouvre les yeux, me cherche du regard, me sourit.

« Merci !, me dit l'autre Juif, son camarade.

— Pourquoi merci ? »

Le Juif me regarde, sourit, je lui tends un paquet de cigarettes.

« Anglaises ? me demanda-t-il.

— Non, américaines.

— Ah ! nous ne fumons pas de cigarettes anglaises », me dit-il en prenant le paquet.

Je lui dis : « Les Anglais aussi ont souffert, et souffrent. Ce n'est pas leur faute. Nous sommes tous coupables⁹⁸. »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁹⁷ Curzio Malaparte, « Portrait de l'auteur par lui-même » [1948], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 8, 1948-1949, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 126. Les crochets indiquent un mot manquant dans le texte.

⁹⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 63.

Cette scène, qui sert de parfait contrepoint à celle des Juifs crucifiés dans *La Peau*, permet à Malaparte à la fois d'avouer son sentiment de culpabilité et de se donner l'absolution. Néanmoins, ce n'est sans doute pas un hasard si ces professions d'héroïsme ou d'altruisme n'ont finalement pas été publiées par l'auteur. En effet, ce sont des concessions aux critiques et au moralisme ambiant qui l'éloignent de sa vraie nature d'écrivain. Son sentiment de responsabilité et d'horreur, il le crie continuellement mais à sa façon : l'humour macabre, le grotesque pénible qui parcourent ses pages sont autant de signes d'une écriture qui cherche à se faire mal.

Dans *Kaputt*, le rire est toujours lié à la mort. Qu'il s'agisse des plaisanteries sinistres des Allemands⁹⁹ ou du danger qui plane sur le narrateur dont le jeu de mots – l'armée allemande en Russie n'est pas comme « un poussin dans l'étau¹⁰⁰ » mais « un poussin dans la steppe » – provoque l'agacement des nazis. Dans *La Peau*, la main du goumier prétendument retrouvée dans le couscous par Malaparte ou ses pitreries devant Fred, le soldat américain agonisant, prolongent cet humour grimaçant, inséparable de la souffrance. Nulle gaieté dans ces pages, c'est un rictus douloureux qui tient lieu de sourire. En partie par pudeur, mais aussi parce qu'il a honte de sa position inconfortable entre vainqueurs et vaincus, le narrateur ne s'autorise ni la compassion facile, ni les larmes qui libèrent du malheur. Au contraire, il s'inflige ce rire amer et avilissant, qui constitue un message de désespoir. Dans *Il y a quelque chose de pourri*, l'auteur revient sur l'incompréhension d'une partie de ses lecteurs :

Je sais, dis-je, on dira que je suis cynique, que je n'ai pas de cœur. Aujourd'hui, en Europe, les hypocrites veulent voir pleurer. Ils veulent que les écrivains, les poètes, les historiens pleurent. C'est plus décoratif, plus digne, plus sérieux de pleurer des malheurs communs et des lâchetés communes que d'en rire. Le rire fait mal au cœur des hypocrites. Tu ne peux pas savoir combien le rire amer, dur, cruel, libérateur, vengeur qui retentit tout au long des pages de *Kaputt*, de *La Peau* m'a desservi auprès des hypocrites. [...] Les larmes absolvent, mais pas le rire, non ! Car le rire est une condamnation¹⁰¹.

Il est vrai que Malaparte dépasse constamment les bornes de la bienséance et malmène la sensibilité de son lectorat mais il se flagelle surtout lui-même et ce masochisme de l'écriture est sa façon – très personnelle – de mettre en scène son sentiment de culpabilité et de prendre fermement le parti des « vaincus ».

⁹⁹ Les amusements barbares des nazis comprennent le meurtre d'enfants juifs ou de soldats russes utilisés ensuite comme panneaux indicateurs (voir Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 244, 37).

¹⁰⁰ Proverbe italien qui signifie « bien embarrassée ».

¹⁰¹ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 78.

Les deux guerres mondiales exacerbent, chacune à leur façon, un conflit inhérent à la personnalité malapartienne entre repli sur soi et recherche d'une insertion harmonieuse au sein de la communauté des hommes. Ces deux pôles de son « être au monde » délimitent le territoire au sein duquel l'auteur cherche continuellement à se situer et à découvrir sa vérité.

Durant la première guerre mondiale, Malaparte interroge les rapports de classes et la place de l'écrivain dans la société. Malgré son enthousiasme initial et sa volonté de se fondre dans une identité collective, il donne à voir le conflit comme le lieu d'une rencontre manquée avec Autrui. La première guerre instaure ainsi une première forme de distance entre le « je » et les autres hommes.

La seconde guerre mondiale pose le problème de l'altérité davantage en termes d'interrogation radicale sur l'humain que de rapports sociaux. Malaparte ne se penche plus sur son adhésion à un groupe politique, culturel ou social mais sur son identité en tant que membre de l'humanité. Là encore, son constat est bien sombre : les horreurs inouïes du conflit dressent un portrait inacceptable de l'homme. Victime déshumanisée ou bourreau inhumain, Autrui devient un « même » impossible à accepter comme tel.

À nouveau, la rencontre n'a pas lieu et le « je » se réfugie dans l'individualisme. En effet, au milieu des déboires du monde, l'écriture ne perd jamais le fil d'une interrogation lancinante : « qui suis-je ? » Cette petite musique privée – véritable architecture d'un texte faussement foisonnant – réveille cependant un écho intime chez le lecteur qui finit par percevoir ce personnage malapartien tout occupé de lui-même comme un miroir de sa propre humanité et de ses propres faiblesses. Malaparte entraîne avec lui son lecteur dans une réflexion qui est à l'origine même de son acte créatif et, ce faisant, il donne à son texte une portée universelle :

Aurai-je au moins l'espoir que l'on me pardonne si je parle de moi-même plus que ce que la patience des autres et ma discrétion ne l'autorisent ? Je ne ferai pas, toutefois, de discours affecté ou arbitraire, pour le seul plaisir de mettre des étrangers au courant de secrets qui n'appartiennent qu'à moi et à personne d'autre. Mais, en parlant de moi, je ferai comme les hommes de théâtre qui prennent comme prétexte leurs aventures, heureuses et malheureuses, pour montrer ou représenter celles de tous les hommes. Il s'agit d'une sorte d'égoïsme scénique qui profite plus souvent aux autres qu'à soi-même¹⁰².

¹⁰² Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 173.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Curzio Malaparte

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

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

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

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

Généralités

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

Première partie DES VISAGES TOURNÉS VERS LE MONDE

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

Deuxième partie
LES TRACES DES CONFLITS

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

Troisième partie
RÉINVENTION DE SOI ET RECRÉATION DU MONDE

Chapitre 7. « De quoi sommes-nous nés ? »	239
Tuer les pères	239
Erwin Suckert	239
La quête du vrai « nom » et le fantasma 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.