

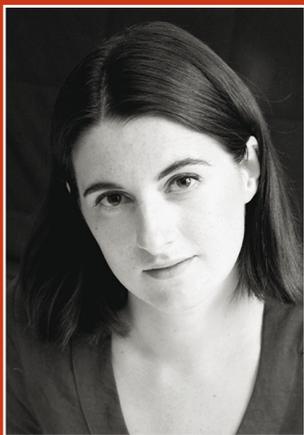
Aurélie Manzano

# DANS LE BOUILLONNEMENT DE LA CRÉATION

*Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*



II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8



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

JALONS

**Dans le bouillonnement de la création**

# JALONS

COLLECTION D'ÉTUDES ITALIENNES

DIRIGÉE PAR FRANÇOIS LIVI

François Livi (dir.)

Préface de Christian Bec

*De Marco Polo à Savinio*

*Écrivains italiens en langue française*

François Livi & Carlo Ossola (dir.)

*De Florence à Venise*

*Études en l'honneur de Christian Bec*

Sergio Capello

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

*Sous le signe de Raymond Queneau*

Aurélie Gendrat-Claudet

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

*Le cas de l'Italie romantique*

Paul-André Claudet

*Le Poète sans visage*

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

Tatiana Cescutti

*Les Origines mythiques du Futurisme*

*Marinetti, poète symboliste français (1902-1908)*

Carlo Santoli

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

*La mise en scène du Martyre de saint Sébastien,*

*de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria*

Estelle Zunino

*Jacopone da Todi (1230[?]-1306)*

*Conquêtes littéraires et quête spirituelle*

Iris Chionne

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

Aurélie Manzano

# Dans le bouillonnement de la création

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



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2018

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

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

Introduction – 979-10-231-0988-7

I Chapitre 1 – 979-10-231-0989-4

I Chapitre 2 – 979-10-231-0990-0

I Chapitre 3 – 979-10-231-0991-7

II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4

II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1

**II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8**

III Chapitre 7 – 979-10-231-0995-5

III Chapitre 8 – 979-10-231-0996-2

III Chapitre 9 – 979-10-231-0997-9

Conclusion – 979-10-231-0998-6

Réalisation : Emmanuel Marc Dubois/3D2S (Issigeac)

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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



## NOTES SUR LES TEXTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 2. Œuvres de Malaparte traduites en français

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

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

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

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

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

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

### 3. Œuvres disponibles uniquement en italien

*Le Nozze degli eunuchi* [1922], *I Custodi del disordine* [1931], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961.

*Avventure di un capitano di sventura* [1927], *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964.

*L'Arcitaliano* [1928], *Il Battibecco: Inni, Satire, Epigrammi* [1949], dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.

*Prospettive (1939-1943), IIa serie, édition anastatique*, éd. Giuseppe Pardini, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.

*Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.

*Battibecco 1953-1957*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1967.

*L'inglese in paradiso*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1960 [publication posthume].

*L'Albero vivo e altre prose*, vol. IV, *Dai giornali*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1969.

*Lotta con l'angelo*, introduction de Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997 [publication posthume].



DEUXIÈME PARTIE

LES TRACES DES CONFLITS



## CHAPITRE VI

### « AU FOND DE L'HOMME<sup>1</sup> »

Qu'est-ce que l'Homme? Qui suis-je en tant qu'homme? Telles sont les interrogations au cœur de la démarche malapartienne. L'identité résiste à la définition et s'avère problématique tant en ce qui concerne Autrui que l'auteur lui-même. Loin de renoncer, ce dernier persévère en réduisant progressivement son champ d'investigation de la sphère sociale à l'individu et à ce qui le constitue en tout premier lieu : son corps. En effet, Malaparte ne postule pas seulement l'union du corps et de l'esprit, il voudrait faire du corps le lieu d'« épiphanie » de l'âme humaine. Cependant, sa quête ontologique est d'emblée condamnée : ce n'est certainement pas en plongeant sa plume dans les plaies de la guerre ou en fouillant crûment l'intimité secrète de la chair que l'écrivain peut espérer en apprendre davantage sur l'Homme.

*Les contours du « moi »*

*Métissage ou racismes ?*

Le sens commun établit un lien direct entre intériorité et identité, postulant « l'existence d'un sujet individuel enfermé dans un intérieur que limiterait son enveloppe corporelle et qui serait ainsi constitué en intériorité<sup>2</sup> ». L'écriture malapartienne cède volontiers à l'idée d'une intériorisation de l'identité face à une extériorité qui s'avère bien souvent menaçante. Substance reine de cet intérieur, le sang – dont nous avons déjà eu l'occasion de noter l'omniprésence – devient ainsi facteur d'identité. Malaparte s'appuie sur les avancées scientifiques dans le

<sup>1</sup> Il s'agit de l'un des titres initialement envisagés par Malaparte pour *Il Sole è cieco* (lettre de Curzio Malaparte à Mondadori envoyée de Capri, le 9 décembre 1942, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 202).

<sup>2</sup> Catherine Darbo-Peschanski, « Deux acteurs pour un acte. Les personnages de l'Iliade et le modèle de l'acte réparti », dans Gwenaëlle Aubry et Frédérique Ildefonse (dir.), *Le Moi et l'Intériorité*, Paris, J. Vrin, 2008, p. 242.

domaine pour lui attribuer une valeur toute particulière, au point de s'opposer aux transfusions sur son lit d'hôpital<sup>3</sup>, alors même que sa vie est menacée :

Le sang est ce que nous avons de plus nôtre en nous. C'est dans nos veines que naissent nos pensées, nos rêves, nos sentiments et nos actes. Les recherches sur « l'individualité du sang » ont abouti à des conclusions inquiétantes. « Le groupe sanguin est une caractéristique fixe de chaque individu, et cette constante ne varie ni avec le temps ni avec les intercurrences de la maladie. Le groupe sanguin ne change même pas après la transfusion du sang d'un autre groupe. » « L'individualité du sang est notre véritable et seule individualité. Nous sommes tels que nous sommes, parce que nous avons en nous tel plasma sanguin, appartenant à tel groupe sanguin, avec telles propriétés iso-agglutinantes<sup>4</sup>... »

Difficile de ne pas évoquer les risques de dérives racistes liés à ce repli identitaire autour du sang<sup>5</sup>. Pourtant, Malaparte ne cesse tout au long de son œuvre de faire l'éloge du métissage. En 1927, il déclare déjà :

Nous sommes le fruit de toutes les races : étrusques aux nez courbes, scythes aux yeux blancs, germains blonds, celtes roux, grecs pâles, pélasges olivâtres, tous se sont pacifiés en nous. L'Italie étant la terre de fusion de tous les peuples, nous sommes la forme complète, le vase d'élection contenant tous les sangs<sup>6</sup>.

Sa conviction doit être bien ancrée si, en 1953, il continue d'affirmer : « Si j'étais Chilien, ou Péruvien, Bolivien, Mexicain, etc., je n'aurais pas honte du sang indien qui pourrait courir dans mes veines. Au contraire, j'en serais fier<sup>7</sup> ». Rien de vraiment surprenant de la part du fils d'un Allemand et d'une Lombarde, lui-même fruit de la rencontre de deux cultures. Doit-on pour autant le disculper de tout soupçon de racisme ? Giordano Bruno Guerri défend l'auteur contre l'accusation d'antisémitisme, non sans nuancer son propos en évoquant son « mépris » envers les noirs<sup>8</sup>. Sergio Campailla, dans une étude consacrée aux liens de Malaparte avec la culture hébraïque, souligne certaines prises de position favorables aux Juifs<sup>9</sup>. Il est

<sup>3</sup> Voir Franco Vegliani, *Malaparte*, Milano/Venezia, Aria d'Italia Daria Guarnati, 1957, p. 202-203.

<sup>4</sup> Curzio Malaparte, *Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, 1992, p. 35.

<sup>5</sup> À la même époque, la doctrine nazie se fondait sur la classification raciale des hommes en fonction de « la qualité de leur sang ».

<sup>6</sup> Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 153.

<sup>7</sup> Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 180.

<sup>8</sup> Voir Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 286.

<sup>9</sup> Sergio Campailla se penche notamment sur le plaidoyer en faveur de Trotski contre Lénine dans *Technique du coup d'État* et sur les épisodes de *Kaputt* dans lesquels Malaparte

vrai que Malaparte ne cache pas sa sympathie et sa solidarité envers les victimes des nazis dans *Kaputt*. Toutefois, on trouve ailleurs dans son œuvre des allusions bien moins flatteuses au peuple juif. Au début des années trente, l'« Histoire du Chevalier de l'arbre » – récit de la circoncision forcée du fils d'un renégat juif – accumule les stéréotypes sur les prétendues caractéristiques physiques et morales des Hébreux et révèle l'écho que suscitait en lui un discours antisémite répandu à l'époque en Italie<sup>10</sup>. Cependant, Malaparte apparaît davantage comme un opportuniste qui s'empare d'un sujet racoleur que comme un antisémite convaincu. Preuve en est son attitude lors de la promulgation des lois raciales de 1938 : loin de soutenir la politique du régime, l'écrivain accueille dans sa revue des auteurs juifs tels que Moravia ou encore Giacomo Debenedetti, qui prendra sa défense lors du procès de 1946<sup>11</sup>. Quant à son attitude vis-à-vis des noirs, si les articles sur l'Éthiopie, souvent défigurés par la censure, reprennent l'inévitable discours colonialiste des « blancs » qui apportent la civilisation, d'autres textes non publiés laissent percer un respect profond pour le peuple éthiopien qui vit en harmonie avec la terre : « Il existe un accord secret, mystérieux entre ce peuple et la nature de ses terres, et même avec le paysage. Dans cet accord se fonde sa liberté, sa civilisation, son sens de l'héroïsme et du divin<sup>12</sup> ». En revanche, certaines pages d'*Il y a quelque chose de pourri* donnent une tout autre vision des noirs qu'il croise dans le Paris de l'après-guerre :

En se dirigeant vers le début de la rue Dauphine, vers le « Tabou », le troupeau [*de la jeunesse existentialiste*] passait devant le Bar ; nègres et négrillons, mulâtres et quarterons, aux fronts garnis de cheveux bouclés tout comme la base du membre viril, aux bouches rouges comme des vulves aspirantes, pleines de ventouses, aux mains noires et roses, dégoûtantes,

témoigne de la condition des Juifs sous la domination nazie : la visite du ghetto de Varsovie et la description du pogrom de Jassy (voir Sergio Campailla, « Malaparte e la cultura ebraica », dans Renato Barilli et Vittoria Baroncelli (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000, p. 57- 75).

<sup>10</sup> Certains passages de l'« Histoire du Chevalier de l'arbre », publiée dans *Sodome et Gomorrhe* [1931], sont particulièrement explicites : « [...] vu qu'il ne s'agit pas d'affaires et d'aventures, mais de trafics et de gains, la vie d'un Juif tient davantage de l'arithmétique que de l'histoire. Et les comptes des Juifs, on le sait bien, sont toujours exacts. [...] les yeux enfoncés, le nez crochu, la bouche large, le visage olivâtre ; une vieille aux lèvres rouges et charnues qui formaient un arc dans son visage long et vert, sous un nez maigre en dos d'âne qui semblait l'anse d'une tasse. » (Curzio Malaparte, « Storia del Cavaliere dell'albero », dans *Sodoma e Gomorra* [1931], préface de Giuliano Manacorda, Roma, Lucarini, 1991, p. 37, 42 et 47) [traduction personnelle, ce récit a été supprimé de la traduction française].

<sup>11</sup> Voir Albarosa Albertini, « Malaparte/Debenedetti. Carteggio inedito », *Il Portolano*, n° 11/12, juillet-décembre 1997, p. 4-5.

<sup>12</sup> Curzio Malaparte, « Brano », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 528.

surgissaient à la terrasse, le verre de punch chaud et parfumé, ou de rhum blanc de la Martinique à la main. Alors le troupeau se retournait, extasié, bëlant et buvant avidement de leurs yeux et de leurs bouches l'odeur de sexe et de poil souillé de sperme qui émanait de ces nègres obsédés<sup>13</sup>.

Ce n'est pas la première fois que Malaparte lie l'exotisme à l'exhibitionnisme : dans le *Journal d'un étranger à Paris*, il assimilait déjà les aisselles de jeunes Brésiliennes à des sexes féminins<sup>14</sup>. Néanmoins, la transformation grotesque des jeunes noirs du « Tabou » ne doit pas seulement être rattachée à la sensualité trouble de l'écrivain. En effet, si on considère ces phrases dans leur contexte, il semble évident que Malaparte dénigre davantage la jeunesse existentialiste de l'après-guerre qu'une catégorie raciale en particulier. Il n'en reste pas moins que le lecteur éprouve une indignation justifiée à la lecture de tels propos.

### *L'influence de la psychanalyse*

Dans un contexte culturel tout à fait différent, l'intérêt porté par Malaparte au sang et à ce qu'il laisse voir de l'intérieur du corps correspond, chronologiquement, à sa curiosité envers la psychanalyse, qu'il découvre probablement au milieu des années trente, comme en témoignent certaines allusions dans les œuvres de l'époque<sup>15</sup>. *La Tête en fuite* (1936) ou encore *Sang* (1937) donnent ainsi à voir des réélabores très personnelles de la théorie freudienne. Dans le premier de ces ouvrages, l'écrivain se penche sur son enfance – par un processus d'investigation qui n'est pas sans évoquer la psychanalyse – et tente de mieux comprendre la façon dont certains épisodes ont déterminé son caractère d'adulte. Le récit intitulé « Le jardin perdu » relate en particulier une anecdote (totalement imaginaire ?) : le jeune Malaparte s'enfuit pour aller vivre en ermite « au fond du jardin », soutenu et ravitaillé par sa sœur, mais il s'évanouit, pris de panique, à la vue d'un serpent. L'écrivain mêle une réécriture de la *Genèse* – il est sauvé par sa sœur Marie, qui réitère la victoire mariale sur le serpent – à des suggestions freudiennes. En effet, l'anecdote peut aussi être lue comme un récit de sublimation d'un désir interdit

<sup>13</sup> Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 148.

<sup>14</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 177-178.

<sup>15</sup> Les idées de Freud commencent à circuler dans les milieux médicaux italiens dès le début du xx<sup>e</sup> siècle – en particulier à Trieste, par le biais du psychanalyste Edoardo Weiss – mais la Société Psychanalytique Italienne n'est créée qu'en 1925. Le premier écrivain italien à s'inspirer de ces nouvelles théories est également un Triestin, Italo Svevo, qui publie en 1923 *La conscience de Zeno*, récit d'une psychanalyse. La curiosité de Malaparte répond donc pleinement à l'air du temps.

envers sa sœur. La reconstruction symbolique est, certes, assez grossière mais elle révèle la curiosité de l'auteur envers une approche sexualisée du monde de l'enfance qui doit bien sûr beaucoup aux découvertes de la psychanalyse.

C'est surtout l'importance accordée au monde des rêves qui révèle l'inspiration malapartienne. Par exemple, « Hippomatricie », publié dans *Sang*, est le récit d'un cauchemar de Malaparte enfant, très évocateur quant aux relations avec sa mère :

Soudain, je ne sais comment, ma mère m'apparut au pied du lit, rose et resplendissante. Mais, entre les épaules, à l'endroit où se greffe le cou, en descendant par des racines délicates et vives jusqu'au sommet de la poitrine, surgissait une tête de cheval, au col poilu, serré dans une haute collerette de dentelle blanche. Maman secouait cette tête noble et fière, en montrant ses dents longues et jaunes. Ses larges yeux ronds brillaient sombres et amoureux dans la pénombre bleue, une crinière orgueilleuse retombait en ondoyant sur ses épaules. J'étais muet et glacé de pitié et d'horreur. « Viens avec moi, Curtino, nous rentrons à la maison », dit ma mère. Je m'assis sur mon lit : « Non, non, crier-je, va-t'en, va-t'en, va-t'en<sup>16</sup> ! »

À la mort de Freud, en 1939, l'écrivain fait paraître dans *Prospettive* une rubrique nécrologique élogieuse rédigée par Mario Praz, alors que le juif Freud était plutôt mal vu par le régime<sup>17</sup>. Après la chute du fascisme, les références à la psychanalyse se font d'ailleurs plus directes et plus fréquentes dans l'œuvre malapartienne. Ainsi, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, l'écrivain prête une oreille plutôt complaisante au jeune médecin qui lui propose une interprétation freudienne de son rêve :

En descendant de Planpraz, je rencontre dans le téléphérique un jeune médecin français, M... Je suis en train de raconter à Georgette M... mon rêve de cette nuit. Le médecin m'explique ce rêve par un argument freudien. Nous parlons de la hantise des cadavres qui paraît dans presque tous mes écrits<sup>18</sup>.

Dans *Il y a quelque chose de pourri*, on retrouve non seulement des rêves qui font intervenir la figure maternelle mais également des allusions plus précises à certains aspects de la théorie freudienne<sup>19</sup>. Même si son approche reste simpliste, Malaparte n'hésite pas, désormais, à faire appel explicitement à la psychanalyse et à son fondateur, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer l'homosexualité affichée de la jeunesse d'après-guerre :

Freud a démontré que l'homosexualité naît au cours de l'enfance, est une chose qui s'acquiert : une réaction, un produit de complexes. Sous l'apparente santé si proclamée

<sup>16</sup> Curzio Malaparte, « Hippomatricie », dans *Sang*, *op. cit.*, p. 86-87.

<sup>17</sup> Voir Mario Praz, « Morte di Freud », *Prospettive*, n° 8, « Senso vietato », 15 octobre 1939, p. 5.

<sup>18</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>19</sup> Par exemple, au désir de mourir chez le jeune enfant (voir Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 80).

de la jeunesse nazie et soviétique, peu à peu une réaction de nature sexuelle se développe dans les jeunes générations, une tendance à l'homosexualité. La pédérastie comme dernière conséquence, produit suprême de la dictature du prolétariat et de la dictature bourgeoise du nazisme, habillée de formes marxistes, me paraît chose évidente et extraordinaire<sup>20</sup>.

Cette analyse aisément contestable a du moins le mérite de mettre en lumière la spécificité de l'approche malapartienne qui tend le plus souvent à privilégier la psychologie des peuples – dans une tradition d'ailleurs plus jungienne que freudienne. Autre aspect essentiel, il semble évident que la psychanalyse n'intéresse pas l'écrivain d'un point de vue strictement disciplinaire mais qu'elle constitue surtout pour lui une stimulation d'ordre littéraire. « Tout homme possède en lui un enfant mort : un nœud de peurs, d'instincts, de sentiments corrompus<sup>21</sup> », affirme-t-il par exemple dans *Sang*, prouvant que l'approximation scientifique peut profiter à l'acuité de l'expression.

### *Intériorité/extériorité*

Pour revenir plus spécifiquement au corps, et à l'image d'un espace hermétique – réceptacle d'un « moi » introverti – qu'en donnent les premières œuvres malapartiennes, précisons tout de suite que cette perception ne dure guère. Bien vite, l'auteur dénonce l'illusion d'un intérieur protégé des intrusions externes et constate, au contraire, qu'il existe une constante perméabilité entre intérieur et extérieur. Loin de se poser en frontière efficace entre le sujet et le monde, le corps est percé d'orifices qui permettent une incessante circulation de matières et brouillent les repères. Les pages malapartiennes regorgent d'allusions à ces substances qui entrent et sortent du corps avec, d'une part, les interminables repas de *Kaputt* et de *La Peau* et, d'autre part, l'omniprésence des sécrétions corporelles (vomi, excréments, larmes, sang). Les aliments ingurgités se transforment dans le secret du corps en matières abjectes qu'il convient d'expulser pour se maintenir en vie. En temps de guerre, cet échange se charge de connotations résolument angoissantes : « j'avais l'impression d'avoir avalé une bête, et que cette bête me mordait les entrailles<sup>22</sup> » affirme Malaparte dans *Kaputt*. L'intrusion du monde extérieur à l'intérieur du « moi » est ressentie comme une menace vitale, les excréments du corps trahissant une putréfaction, une agonie qui consomment déjà l'homme de l'intérieur. Une équivalence s'établit ainsi entre l'altérité menaçante des morts et l'intériorité mystérieuse du corps. Dès lors, rien d'étonnant à ce que, dans un texte de 1950 intitulé « Monsieur Jésus Christ », Malaparte dépeigne un « je » envahi de l'intérieur par son propre cadavre :

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 166. Voir aussi Curzio Malaparte, « Sexe et liberté », dans *ibid.*, p. 247.

<sup>21</sup> Curzio Malaparte, « Premier amour », dans *Sang, op. cit.*, p. 49-50.

<sup>22</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 352.

C'était la première fois que je sentais cette chose morte à l'intérieur de moi, c'était peut-être ce qu'il y a de mort, de putride dans tout homme, et je frissonnais de peur et d'horreur en sentant que moi aussi j'avais à l'intérieur, comme tout être humain, ce morceau de chair pourrie, cette chose morte que tout homme porte en soi, au fond de son être<sup>23</sup>.

La volonté de délimiter spatialement le « moi » se heurte ainsi à la révélation de la porosité du corps, susceptible d'héberger un « étranger », que celui-ci soit, comme ici, un futur cadavre ou, ailleurs, un sentiment incontrôlable qui semble appartenir à un « Autre ». Les contours deviennent flous, au point que s'établit un lien de continuité, voire de contagion, entre le corps et le monde. Néanmoins, cette homogénéisation ne se place jamais sous le signe de l'harmonie. Par exemple, dans *La Peau*, le moisi des corps martyrisés par la guerre se propage sur le décor, en marquant de taches verdâtres les murs de la ville et le ciel d'un monde sur le point de se décomposer, comme un grand corps destiné à la putréfaction<sup>24</sup>. Il n'y a plus de différences, plus de frontières mais seulement la sensation d'une perte de repères traduite par l'enchevêtrement des espaces intimes et étrangers : si l'homme porte en lui une part du monde extérieur, le monde également se présente comme un intérieur qui contient l'homme. Dans *Le soleil est aveugle*, Malaparte évoque à diverses reprises la sensation de se trouver dans l'estomac du monde :

« Sa tente aussi, où il parvint presque en courant, le souffle court, et où il se jeta sur sa couche de paille, était pleine de cette bête hideuse, *sa tente comme l'intérieur d'un viscère*. [...] Il serra la pierre contre sa poitrine et resta ainsi, accroché à cette froide, précise et sensible certitude d'être un homme vivant dans le ventre immense et chaud de la bête aux aguets<sup>25</sup>. »

Ce jeu d'imbrication paradoxale équivaut à une vertigineuse mise en abyme – le monde contient l'homme qui contient lui-même le monde, etc. – et entraîne une dissolution progressive du sujet, littéralement assimilé par l'immense corps du monde. La tentation de définir le « moi » en le circonscrivant à l'espace de son corps se heurte ainsi à la révélation du rapport de réversibilité dedans/dehors et débouche sur une aporie.

Remarquons d'autre part combien la métaphore humaniste du monde comme corps trouve chez Malaparte une traduction originale. En aucun cas le monde-corps ne s'offre en miroir rassurant, à savoir sous des traits humains, mais il s'apparente

<sup>23</sup> Curzio Malaparte, « Monsieur Jésus Christ », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 416.

<sup>24</sup> On trouve ainsi, dans *La Peau*, « un grand mur jaune, parsemé de vertes taches de moisi » ou encore « un ciel de papier sale, semé de taches de moisissure » (Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 14 [traduction modifiée par nos soins] et 46).

<sup>25</sup> Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 107-109.

au contraire à un fauve vorace. Ainsi, dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, le continent américain surgit à l'horizon comme une menace :

La première impression que l'on éprouve lorsqu'on atteint les côtes du Brésil, après un vol au-dessus de l'Atlantique, c'est d'aller à la rencontre d'une énorme bête tapie au bord de la mer, une énorme bête velue. [...] La terre vient vers nous avec un saut de fauve<sup>26</sup>.

D'ailleurs, l'écriture revient sans cesse sur les mêmes détails anatomiques : l'œil<sup>27</sup> qui observe, juge et pèse sur l'individu ou encore les gencives et la bouche<sup>28</sup> prête à le dévorer. Le monde, en particulier en temps de guerre, s'identifie à une bête féroce qui guette ses proies et les engloutit sans pitié. L'homme est de sorte contraint de vivre sous la menace de ce nouveau Dieu Baal qui, à l'image du Vésuve dans le final de *La Peau*, se nourrit de chair humaine et réclame régulièrement son lot de victimes.

En somme, l'intégrité corporelle du sujet n'est guère garantie. Comme Malaparte ne dissocie pas l'intériorité corporelle de la vie « intérieure », spirituelle, de l'individu, c'est tout le « moi » qui se sent menacé : ce monde inquiétant, qui menace de le phagocyter, trouble la perception qu'il a de lui-même. Si mon identité s'avère plus problématique que je ne le pensais, qu'en est-il d'Autrui ? Comment l'appréhender à travers ce qu'il me donne immédiatement à voir, c'est-à-dire son corps ?

<sup>26</sup> Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 106-108.

<sup>27</sup> De nombreuses œuvres malapartiennes reprennent l'image d'un monde qui scrute les hommes. Par exemple, dans *La Volga naît en Europe* : « À l'aube, la rive soviétique semble une paupière éteinte, qui peu à peu s'entr'ouvre, en coulant sur le fleuve un regard blême, extraordinairement inquiétant et triste » (Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe* [1943], trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 36). De même, dans *La Peau*, le narrateur est sans cesse poursuivi par les regards de la mer ou du Vésuve (voir Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 211-212 et 376). Dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, c'est en revanche le ciel qui possède des yeux (voir Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 120).

<sup>28</sup> Ainsi, dans *Kaputt* comme dans *La Peau*, Malaparte insiste sur l'image d'une « gencive » bordant le ciel ou les toits des maisons (voir Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 566 et *La Peau*, *op. cit.*, p. 54 et 180). Dans le *Journal d'un étranger à Paris*, l'écrivain développe l'image en affirmant qu'« on voit dans ce lambeau de ciel intact la marque d'une forte denture, certainement celle de Montesquiou » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 235). Enfin, si dans *La Peau* le volcan hurlait, criait, vomissait des torrents de feu et engloutissait des offrandes dans sa gueule béante, dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, c'est le glacier qui avale et recrache à sa convenance les cadavres humains : « Je montai voir le cadavre de ce montagnard suisse, mort à vingt-cinq ans, en 1876, englouti par le glacier de la Jungfrau et que le glacier avait recraché la veille, cinquante-cinq ans plus tard. » (Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 29-30).

*Le corps illisible**La perpétuelle métamorphose des corps*

Dans la prose malapartienne, le corps subit d'incessantes mutations qui rendent délicate toute tentative de caractérisation identitaire. L'écrivain insiste en particulier sur la métamorphose sexuelle : les motifs de l'androgynie et de l'ambiguïté sexuelle occupent ainsi une place de choix dans les chapitres IV et V de *La Peau*. Dans « Les roses de chair », de jeunes homosexuels du Vomero s'enlacent pour danser : « par leurs gestes, leurs sourires, l'ondoiement des hanches, la façon de se tenir enlacés, de glisser le genou entre les genoux de leur partenaire, on eût dit des couples de femmes<sup>29</sup> ». Cette confusion des rôles hommes-femmes convoque dans l'esprit du narrateur le souvenir d'une scène similaire. Le soir du 25 juillet 1943, deux diplomates de l'Ambassade d'Italie à Berlin sont conviés à une soirée berlinoise où ils dansent avec des jeunes filles allemandes qui, à l'annonce du renversement de Mussolini, se transforment en hommes :

Les gestes, les attitudes, le sourire, la voix, le regard de ces jeunes femmes subirent peu à peu une étonnante métamorphose : leurs yeux bleus s'assombrirent, leur sourire s'éteignit sur des lèvres devenues soudain pâles et coupantes, leur voix se fit profonde et âpre, leurs gestes, langoureux quelques instants plus tôt, se brisèrent, leurs bras charnus durcirent, devinrent de bois, comme il arrive à une branche arrachée par le vent qui, à mesure que sa lymphe vitale tarit, perd son éclat vert, le brillant de son écorce, la tendreté de sa nature arborescente et devient dure et âpre. Mais ce qui dans l'arbre se fait peu à peu, chez ces jeunes femmes se produisit en quelques instants. [...] En quelques instants, ces filles si blondes et suaves se changèrent en hommes. C'étaient des hommes<sup>30</sup>.

Cette métamorphose des jeunes Italiens en femmes et des jeunes Allemandes en hommes n'est pas sans suggérer un conflit de civilisations entre une latinité déliquescence et un germanisme sec et brutal. Toutefois, il nous intéresse ici surtout pour l'idée que l'apparence externe, sujette à toutes sortes d'altérations, n'est pas un indice fiable quant à l'identité réelle de la personne.

Dans le chapitre suivant, intitulé « Le fils d'Adam », Malaparte s'empare avec davantage de crudité du motif de l'hermaphrodisme à travers l'antique cérémonie de la « *figliata* », au cours duquel un jeune homme met symboliquement au monde un enfant :

<sup>29</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 158.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 169-170. On peut remarquer dans ce passage l'influence ovidienne, évidente dans la métaphore végétale, ainsi que le caractère « cinématographique » de la prose malapartienne.

Arraché aux ongles de la vieille et passant de main en main, le nouveau-né arriva finalement au chevet de Cicillo qui, s'asseyant sur le lit, son beau, son mâle visage moustachu éclairé par un doux sourire maternel, ouvrait ses bras musclés au fruit de ses entrailles<sup>31</sup>.

Dans cette parodie du *Satiricon* – dans lequel on trouvait déjà un culte priapique célébré à Naples<sup>32</sup> –, le jeune Cicillo assume tour à tour des attitudes féminines et viriles. Son corps n'incarne pas la continuité mais le changement. À ce titre, il s'apparente à une enveloppe trompeuse qui ne laisse percevoir l'identité réelle que sous le masque du transitoire.

La thématique de l'ambivalence de genre montre combien il est malaisé de « fixer » la nature d'Autrui dans les états successifs de son corps. L'on pourrait au demeurant tirer les mêmes conclusions en partant d'autres variations corporelles mises en valeur par l'écriture malapartienne. Par exemple, l'écrivain insiste volontiers sur le vieillissement des protagonistes de ses œuvres. Dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure*, le chevalier de Marsan se met soudain à agoniser de vieillesse et Malaparte décrit avec précision la déformation progressive de ses traits :

Une sueur jaune lui coulait du front, travaillé de rides, sur son visage blanc et osseux où la bouche et les yeux s'enfonçaient à vue d'œil, révélant peu à peu les cavités du crâne. Un filet de bave jaunâtre lui dégoulinait des lèvres le long du menton et de la gorge, dans le sillon d'une ride droite et profonde comme une coupure ; son nez rétrécissait rapidement ; son crâne, au-dessus et derrière les oreilles, n'était que trous, taches et bosses ; un tremblement convulsif s'emparait de ses mains, où les os des doigts commençaient à percer la peau comme un gant troué et, déjà, son dos se courbait, l'obligeant à baisser la tête à petits coups et à se pencher en avant comme pour toucher la terre de son front<sup>33</sup>.

Cette déchéance accélérée du visage du Chevalier illustre bien le peu de foi que l'on doit accorder à la physionomie externe, ses traits bien conservés ne révélant pas, au premier abord, que l'on a affaire à un contemporain de Louis XIV. De même, la beauté fanée des femmes parisiennes, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, met l'accent sur le caractère éphémère de l'apparence physique. Malaparte relate en particulier sa rencontre avec une ancienne maîtresse :

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>32</sup> Les chapitres XVII à XXVI décrivent la célébration du culte de Priape (cf. Pétrone, *Satiricon*, éd. et trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 23-39).

<sup>33</sup> Curzio Malaparte, *Aventure di un capitano di sventura* [1927], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 106.

Elle est brune, avec les cheveux argentés sur les tempes. Son visage est joli, mais strié de rides. Sa bouche est fatiguée, molle, son front révèle son âge. Je la regarde, tâchant de découvrir où j'ai déjà vu ce visage. [...] J'ai terriblement changé, n'est-ce pas ? me dit-elle<sup>34</sup>.

Son visage prématurément vieilli ne rend pas justice à cette femme qui tente en vain de réveiller le souvenir d'un amour passé. Elle a beau être la « même », sa transformation physique radicale en fait une inconnue pour l'écrivain. Nous aurons l'occasion de revenir sur la dimension métaphorique de ces signes de vieillissement et de déclin corporels ; il nous suffit pour le moment de noter combien le corps malapartien, sans cesse en métamorphose, peine à révéler l'unité immuable du sujet. Il n'est pas l'incarnation irréductible de l'identité d'Autrui comme le voudrait l'auteur, qui guette l'essence des êtres dans leur apparence extérieure, mais un objet inconstant et peu fiable.

### *Le corps défiguré par la guerre*

Loin de révéler un éventuel « mystère » des corps, la violence de la guerre les rend encore plus indéchiffrables car elle les transforme en amas de chair informes. L'évocation malapartienne de la seconde guerre mondiale s'ouvre et se clôt sur deux tableaux étrangement similaires. Le premier, tiré du *Soleil est aveugle*, se situe au début du conflit dans les Alpes :

Bianchi enfonce le bistouri dans la chair putréfiée. Le blessé renversé sur la table dort immobile, la bouche tordue : mais le front est étrangement lisse, baigné de lumière, serein. [...] La jambe amputée gît sur la table, le genou replié. [...] L'infirmier prend la jambe amputée, l'enveloppe dans un journal, nettoie la table avec un torchon<sup>35</sup>.

Cette scène d'amputation préfigure par bien des aspects celle que l'on peut lire à la fin d'*Il y a quelque chose de pourri* :

Lorsque nous entrâmes à nouveau dans la baraque, le médecin était occupé à se laver les mains dans une cuvette. Le blessé était encore assoupi. La jambe amputée était posée sur la table. Elle répandait une puanteur lourde, lente, pénétrante. [...] Saisissant la jambe par le talon, je dis à Swarstrom : « Allons l'ensevelir. » Nous sortîmes. La jambe, qui était très lourde, se balançait entre mes doigts et je sentais monter de mon propre flanc l'horrible odeur, j'avais l'impression qu'elle émanait de moi, de ma chair. Nous arrivâmes sur le rivage du fleuve et Swarstrom avec la pelle se mit à creuser un grand trou. Mais comme sous le terreau il y avait une couche de granit, il se remit à creuser quelques pas plus loin. La pelle cogna contre la pierre. « Dépêche-toi, je n'en peux plus » dis-je à Swarstrom. J'avais envie de laisser tomber la jambe dans l'herbe mais je me retins, e ne sais pas pourquoi. « Jette-la

<sup>34</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 222-223.

<sup>35</sup> Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 337-341.

dans le fleuve » dit Swarstrom. Je fis balancer cette jambe que je tenais serrée entre mes doigts et la jetai dans le fleuve où elle flotta, tourna sur elle-même puis se mit à glisser au fil du courant, heurta un rocher, disparut sous l'eau, reparut, fila au loin laissant derrière elle un horrible sillage dans l'air<sup>36</sup>.

L'auteur insiste à la fois sur l'odeur de putréfaction de la jambe gangrenée et sur l'absurdité du membre détaché du corps, inutile et désormais encombrant. Les personnages ne savent trop quoi faire de ce bout de corps mort : dans *Le soleil est aveugle*, l'infirmière le soustrait à la vue en l'emballant comme un objet incongru et vaguement dérangent tandis que le narrateur de *Il y a quelque chose de pourri*, tout d'abord décidé à l'enterrer au titre de cadavre, finit par s'en débarrasser comme d'une ordure que l'on jette au fleuve. C'est bien là le cœur du problème : sommes-nous encore face à un corps humain ou à un simple déchet ? Ces bouts de corps sortis de leur contexte perdent leur signification éthique. D'où le malaise du narrateur face à la jambe morte qui se balance entre ses doigts, c'est-à-dire face à un corps qui n'est plus signe d'humanité.

Le morcellement du corps, dans ces relents de putréfaction, anticipe également la décomposition à venir d'un organisme destiné au bout du compte à « tomber en morceaux ». Les jambes ne sont d'ailleurs pas les seules touchées, les mains aussi sont souvent sectionnées et séparées du corps, à l'image de celle du *goumier* marocain qui reste introuvable après que celui-ci a sauté sur une mine dans *La Peau*<sup>37</sup>. Ces images d'amputations continuent à hanter l'écriture malapartienne même après la fin de la guerre. Ainsi, dans un passage du *Journal d'un étranger à Paris*, daté du 19 décembre 1947, Malaparte relate un rêve récurrent :

Cette nuit j'ai fait le même rêve qui se répète, de temps en temps, depuis de longues années. Ma mère entre dans ma chambre la nuit, me dit d'une voix rauque : « Cesse de travailler, tu es fatigué. Va dormir. » Je la regarde. Elle est pâle, et sourit. Puis elle se lève, s'en va, laissant sur ma table de travail sa main blanche. Je me lève, je prends cette main lourde, morte, j'ouvre la fenêtre et je la jette. [...] Je répète toujours les mêmes mots : « Le 21 mars 1948. » C'est à Forte dei Marmi, en décembre 1935, que j'ai fait ce rêve pour la première fois<sup>38</sup>.

Au-delà de l'influence évidente du surréalisme et de la psychanalyse – qui accordent, dans leurs domaines respectifs, un relief tout particulier au motif

<sup>36</sup> Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 187-188.

<sup>37</sup> Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 416.

<sup>38</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 124. Il y a tout lieu de croire à la récurrence de ce rêve puisque Malaparte évoque déjà la main de statue de sa mère, en marbre blanc et lourd, dans le récit « Hippomatricie », tiré de *Sang* (1937) (voir Curzio Malaparte, « Hippomatricie », dans *Sang*, op. cit., p. 83).

de la « main coupée » – l'allusion au marbre est explicite : c'est le décès de sa mère que Malaparte entrevoit et redoute (elle décédera en décembre 1949).

Ces représentations macabres révèlent également l'angoisse que l'écrivain éprouve face à sa propre mort. Ce n'est sans doute pas un hasard si dans l'une des dernières évocations de l'amputation, le membre scié est un poumon, c'est-à-dire précisément la partie du corps qui causera la mort de Malaparte :

On m'a scié un poumon. Scié avec une scie, et jeté dans la poubelle. J'aurais préféré qu'on le donne à manger à un chien. Quand j'ai vu mon poumon scié, dans la cuvette remplie de sang, je me suis mis à rire. C'était une chose horrible. Tellement horrible qu'elle en devenait joyeuse<sup>39</sup>.

Par la suite, l'auteur cherche à se débarrasser de cette hantise de l'amputation. Plusieurs anecdotes de *Ces sacrés Toscans* tentent ainsi d'évoquer le corps démembré de façon moins tragique : dans les ballots de chiffons qui, du monde entier, convergent à Prato, le narrateur découvre tour à tour une main de femme aux ongles laqués puis une tête de vieux réduite à la façon des indiens *Jivaro*<sup>40</sup>. Dans le premier cas, l'attitude imperturbable et terre à terre de la nourrice<sup>41</sup> annule sur le champ la dimension potentiellement cauchemardesque de l'anecdote. Le deuxième épisode se veut encore plus ouvertement désacralisant : les habitants de Prato, en raison de leur familiarité avec les morts, n'éprouvent pas la moindre frayeur face à la tête embaumée avec laquelle ils se mettent à jouer au football. Pour ces chiffonniers, la question éthique ne se pose à aucun moment ; cette tête desséchée, édentée est devenue un simple objet qui ne signifie rien. Toutefois, ce désintéressement excessif révèle en contre-jour les obsessions de l'écrivain : l'aspect grotesque et non humain de la tête permet-il pour autant de nier sa dimension de « visage » au sens lévinassien ?

Par son étymologie latine, le visage est ce que l'on présente à la vue d'Autrui mais il est également le symbole de ce qui fonde notre appartenance à l'humanité. Or, davantage encore que les corps, les visages des œuvres malapartiennes sont marqués par la guerre. Putréfiés, écrasés ou réduits à l'état de bouillie sanglante – comme celui de Calusia à la fin du *Soleil est aveugle*<sup>42</sup> –, ils ne se donnent plus à voir comme signes de l'humain. En contrepoint aux minutieux portraits historiques de *Kaputt* et de *La Peau*, surgit une foule de visages anonymes,

<sup>39</sup> Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 8.

<sup>40</sup> Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957, p. 101-104.

<sup>41</sup> « Mais Eugenia la saisit par le bout des doigts et sauta à terre en disant : “Voyez-vous cela, une telle histoire pour la main d'un mort.” » (*Ibid.*, p. 102.)

<sup>42</sup> Voir Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 323.

défigurés par la violence de la seconde guerre mondiale. Ce sont, dans *Kaputt*, les deux mille Juifs asphyxiés dans le train de Podul Iloaiei qui ont « la tête enflée, la figure bleue<sup>43</sup> » ou, dans *La Peau*, les victimes de l'effondrement de la grotte du mont Echia, à la physionomie grotesque et méconnaissable :

Jetés sur les pavés, amoncelés sur des tas d'immondices, de vêtements ensanglantés, de paille pourrie, gisaient des centaines et des centaines de cadavres défigurés, aux têtes énormes, enflées par l'asphyxie, et bleues, vertes, pourpres, aux visages écrasés, aux membres arrachés par la violence des explosions. Dans un coin du cloître s'élevait une pyramide de têtes aux yeux hagards, aux bouches béantes<sup>44</sup>.

L'asphyxie déforme horriblement les visages des cadavres. Cependant, la seconde guerre mondiale ne se contente pas d'engendrer d'atroces grimaces, elle estompe aussi les traits des individus en effaçant, littéralement, leur humanité.

#### *Une humanité « masquée »*

Dès *Le soleil est aveugle*, les visages des morts se couvrent d'une couche de poussière blanche qui les pétrifie et les rend semblables à des « masques de gypse<sup>45</sup> ». Cette minéralisation touche également les vivants à l'image du colonel Fassi tel qu'il apparaît au Capitaine : « un ange [...] d'une grandeur démesurée, au visage sans lèvres, sans yeux, un visage blanc et lisse comme la coque d'un œuf<sup>46</sup> ». Impossible de ne pas percevoir dans cette évocation l'influence des mannequins de Giorgio De Chirico (**fig. 3**), que l'auteur connaissait et appréciait<sup>47</sup>. D'autant

<sup>43</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>44</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>45</sup> Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 321.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>47</sup> Malaparte possédait un pastel de Giorgio De Chirico, cadeau de son ami, le peintre Filippo De Pisis, comme en témoigne une lettre de ce dernier (voir lettre de Filippo De Pisis à Curzio Malaparte du 7 juillet 1932, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 54). Il appréciait l'art de De Chirico à qui il consacre une « Note » élogieuse dans *Prospettive* (Curzio Malaparte, « Nota », *Prospettive*, n° 5, « Lana caprina », 15 mai 1940, p. 11) et qui lui inspire une page de souvenirs non publiée (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 217-218). Toutefois, Malaparte est davantage proche de son frère, Alberto Savinio, dont il fait la connaissance à Rome dans les années vingt et avec qui il entretient une relation d'amitié jusqu'en 1952, date de la mort de Savinio. Ce dernier collabore à la revue *Prospettive* avec un article intitulé « Della pittura surrealista » (Alberto Savinio, « Della pittura surrealista », *Prospettive*, n° 1, « Il Surrealismo e l'Italia », 15 janvier 1940, p. 24-25) et un dessin original (Alberto Savinio, « Venere indica a Enea il suo destino », *Prospettive*, n° 2, « I giovani non sanno scrivere », 15 février 1940, p. 6). Malaparte tient le peintre en haute estime, au point de



Fig. 3. Giorgio De Chirico, *La Famille du peintre*, 1926, huile sur toile, h. 146,4 cm/L. 114,9 cm, Londres, Tate Modern

que, dans le chapitre « Les rennes » de *Kaputt*, Malaparte reprend et développe la même image sans oublier, cette fois, de citer sa source :

Dans cette splendeur immobile et pure, le visage humain semble un masque de plâtre aveugle et muet. Un visage sans yeux, sans lèvres, sans nez, un informe et lisse visage de plâtre, semblable aux têtes d'œuf de certains héros de De Chirico<sup>48</sup>.

Face au scepticisme du Gouverneur de Laponie – « Un visage en forme d'œuf? Moi aussi j'ai le visage en forme d'œuf<sup>49</sup>? » –, le narrateur, comme à son habitude, multiplie les anecdotes afin de donner corps à son propos et évoque ses différentes rencontres avec des hommes-statues à têtes d'œufs : des soldats endormis à Rovaniemi ou blessés à Sodankylä<sup>50</sup>. Il est cependant manifeste que la réminiscence picturale est évoquée dans un sens assez éloigné de celui que lui avait initialement donné De Chirico. Si le peintre fait de ses hommes-mannequins aux visages lisses des devins dotés de puissance visionnaire, ou, plus tard, un symbole de l'aliénation de l'homme moderne<sup>51</sup>, Malaparte, lui, cherche surtout à représenter l'absence identitaire du visage pour mieux révéler les horreurs de la seconde guerre mondiale.

lui confier une partie de la décoration de sa maison à Capri et de lui acheter plusieurs tableaux. Un échange épistolaire de Malaparte avec De Libero atteste notamment que l'écrivain comptait dans sa collection *Le Due sorelle* (1932) et un portrait d'*Angelica* (1932), deux œuvres qu'il prête à l'occasion de l'exposition Savinio à la Biennale de Venise de 1954 (voir lettre de Libero De Libero à Curzio Malaparte envoyée de Rome le 23 février 1954, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, p. 608). Notons au passage que le premier de ces deux tableaux représente deux femmes à têtes animales, un motif par ailleurs cher à l'écrivain de Prato. À la mort de son ami, Malaparte écrit : « Le jour où j'ai appris la mort d'Alberto Savinio, de mon vieil ami Alberto Savinio, fidèle, juste, serein, je me suis mis à cracher avec rage, à blasphémer avec rage, le jour où dans les journaux j'ai lu les éloges hâtifs sur Savinio, que Savinio s'était "éteint dans le cœur de la nuit", qu'il avait été un homme de talent et que jusqu'à son dernier instant il avait écrit un article pour le *Corriere della Sera*, je me suis mis à rire et à cracher avec rage. [...] Revenez en arrière, regardez ce que ce journal avait écrit pour la mort de Giacosa, de Boito, de Lopez, de Mario Praga qui valaient bien moins que Savinio, qui face à Savinio n'étaient que de pauvres hommes sans talent, sans goût, sans une étincelle de génie! ». (Curzio Malaparte, « Brano », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, *op. cit.*, p. 23-24).

<sup>48</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 435.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 435-436.

<sup>51</sup> On pense notamment au *Vaticinateur* (1914-1915), aux *Deux sœurs* (1915), à *Hector et Andromaque* (1917), au *Grand métaphysicien* (1917) et aux *Muses inquiétantes* (1918) pour le premier thème et à *La Famille du peintre* (1926), au *Poète triste consolé par sa muse* (1925) ou aux *Archéologues* (1968) pour le second.

La guerre pose en effet un voile opaque sur les visages. Lorsque ceux-ci ne sont pas défigurés ou effacés, ils apparaissent inaccessibles, cachés derrière de multiples obstacles. Au plâtre font écho d'autres substances qui se superposent à la peau, comme la poussière, la boue ou même le maquillage :

Je passai la main sur ce visage, grattai des ongles son masque de vase et, sous la paume de ma main, parut une petite figure grise, aux sourcils noirs, aux yeux noirs<sup>52</sup>.

\*

Ces deux jeunes filles opulentes et rieuses avaient un visage brun caché sous une épaisse couche de fard et de poudre très blanche, qui détachait le visage du cou comme un masque de plâtre<sup>53</sup>.

Cet épaissement de la peau semble toucher tout particulièrement les personnes qui intéressent l'écrivain mais dont l'humanité lui échappe. Les visages des femmes, par exemple, sont souvent représentés comme des masques impénétrables, couverts d'une épaisse couche de fards. Celui de Cocteau, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, intrigue également Malaparte :

J'observe le masque triste et étonné de Jean Cocteau. [...] Je ne vois pas de rides dans son masque gris et pâle, mais quelque chose d'argenté, d'impalpable, de frémissant, comme s'il venait de traverser un bois et gardait sur son visage d'impalpables toiles d'araignée<sup>54</sup>.

Ce sont surtout les peuples du Nord qui échappent à la compréhension de l'écrivain et focalisent son attention, à l'image des Suédois qui cachent leurs sentiments derrière leur « masque de verre, froid, austère, impassible, puritain, hypocrite<sup>55</sup> ». De même, Malaparte consacre de très nombreuses pages aux Allemands qu'il tente sans cesse de « mettre à nu », parfois même au sens littéral comme dans la description d'un sauna finlandais dans *Kaputt* :

Sur les bancs disposés l'un au-dessus de l'autre en étagère, le long du mur de la *sauna*, sont soit assis soit étendus une dizaine d'hommes nus. Blancs, mous, flasques et désarmés. Si extraordinairement nus qu'ils ne semblent pas avoir de peau. Ils ont la peau comme la chair des crustacés : pâle et rosée ; et cette peau exhale une odeur acidulée de crustacés. Ils ont la poitrine large et grasse avec des mamelles gonflées et tombantes. Le visage sévère et dur – le visage allemand – fait un singulier contraste avec ces membres nus, blancs et flasques ; il donne l'impression d'un *masque*<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>53</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>54</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>55</sup> Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 32.

<sup>56</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 453-454.



Fig. 4. James Ensor, *Masks and Death* [*La Mort et les masques*], 1897, huile sur toile, h. 78,5 cm / L. 100 cm, Liège, musée d'Art moderne et d'Art contemporain

Si les corps se dévoilent, les visages, en revanche, restent figés et hermétiques. Ce contraste entre la vulnérabilité de la chair nue et la dureté de l'expression révèle la difficulté de comprendre l'identité profonde des nazis. En Pologne, la situation n'est guère différente. Malaparte a beau affirmer que « dans aucune partie de l'Europe autant qu'en Pologne, l'Allemand ne s'était montré [...] aussi nu, autant à découvert<sup>57</sup> », la vérité est qu'il ne réussit guère mieux à décrypter leurs visages. Ainsi, les traits du Gouverneur de Pologne, Frank, lui apparaissent irrémédiablement voilés :

La peau de son visage était couverte d'un léger voile de sueur, que la lumière des grands lustres hollandais et des chandeliers d'argent alignés sur la table, se réfléchissant dans les

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 128.

cristaux de Bohême et dans les porcelaines de Saxe, faisait briller comme s'il eût le visage couvert d'un *masque* de cellophane<sup>58</sup>.

Sans relâche, il tente de lui arracher son masque, de découvrir son « visage secret », mais finit par avouer son échec :

Il y avait certainement en lui une zone obscure et profonde que je ne parvenais pas à explorer, une région obscure, un inaccessible enfer d'où montait de temps en temps quelque lueur fumeuse et fugace, illuminant brusquement sa face interdite, son inquiétant et fascinant visage secret. [...] J'espérais surprendre chez Frank un geste, une parole, un acte « gratuits » qui m'eussent révélé son vrai visage, son visage secret<sup>59</sup>.

Ce « vrai visage » de Frank que Malaparte réussit tout juste à entrevoir, c'est sa véritable nature, cruelle et barbare, dissimulée derrière son apparence d'homme cultivé. Toutefois, l'intuition de l'auteur ne suffit pas à faire « tomber les masques » des nazis et son écriture doit se contenter de décrire leur apparence étrange et énigmatique : « Ce général Mensch était un homme d'environ cinquante ans, petit, maigre, le visage jaune et ridé, la bouche édentée, les cheveux clairsemés et gris, les yeux malins cernés par un réseau de plis très fins<sup>60</sup> ». À l'instar du général, les nazis rencontrés dans les pays du Nord ont des visages ridés, jaunâtres ou verdâtres, des bouches tordues ou édentées et un aspect à la fois grotesque et funèbre. Une fois de plus, on est tenté de convoquer une référence picturale<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>61</sup> Cette tentation n'est pas complètement gratuite, Malaparte portant un intérêt notoire à la peinture. S'il est difficile aujourd'hui de reconstituer avec certitude l'ensemble de sa collection, nous possédons au moins deux documents qui en donnent un aperçu significatif. Ainsi, Raymond Guérin se souvient de l'aspect du bureau de Malaparte dans sa maison de Capri : « Aux murs, des livres. Partout des livres. Et quelques tableaux. Des portraits de Malaparte par Campigli, de Pisis, Leonor Fini. [...] En proue, face au large, avec sur le côté gauche une vue unique sur la corniche de Positano et d'Amalfi, voire sur les Sirénuses, le cabinet de travail-bibliothèque, aux murs duquel alternent Marie Laurencin, Delaunay, Matisse, Zadkine, Lhote, Foujita, Dufy, Chirico. » (Raymond Guérin, *Du côté de chez Malaparte* [1960], Bordeaux, Finitude, 2009, p. 16-17). L'autre témoignage nous vient de l'auteur lui-même qui, au début de *Ces chers Italiens*, décrit lui aussi l'aspect de son bureau : « J'ouvre ma fenêtre et c'est la nuit de Capri sur la mer. Je la ferme et c'est la nuit de Capri dans ma maison solitaire, à pic sur la mer, la nuit italienne sur les livres et les tableaux de ma bibliothèque : *La Plage normande* de Dufy, trois des *Paysages parisiens* de Delaunay, *La Jeune Femme au concert* de Kokoschka, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Pascin, *Le Crucifiement* de Chagall ; la nuit grecque de Capri sur le bouquet de fleurs de Giorgio Morandi, sur *La Plage de Versilia* de De Pisis, sur le carrelage de faïence blanche à la lyre couronnée de laurier, dessinée par Goethe en marge du manuscrit

En effet, l'on croirait se trouver face aux masques inquiétants des tableaux de James Ensor (**fig. 4**), dont Malaparte admirait beaucoup l'univers grinçant :

James Ensor est mort ce matin. [...] Je me suis toujours demandé ce qu'il cachait derrière les masques de ses personnages. Un visage d'homme, de chien, un objet, un spectre, ou la figure pâle, méchante et lâche de l'homme ? Durant toute sa vie, Ensor a vécu au milieu de son peuple de gens masqués, en peignant des hommes masqués, des squelettes et des spectres. [...] La vie pour Ensor a été une kermesse de masques démoniaques, au milieu d'une humanité au visage couvert de masques répugnants, rieurs ou grimaçants<sup>62</sup>.

Cet aspect carnavalesque de la peinture ensorienne trouve un écho chez Malaparte, par exemple, avec les figurants masqués de l'étrange procession du film *Le Christ interdit*, qualifiée par Palazzeschi de « macabre et carnavalesque<sup>63</sup> ». Chez Malaparte, tout comme chez Ensor, masques et mort sont indissociables : ces visages qui grimacent, se déforment, s'enluminent de bleu, de rouge, de violet ou de vert, ce sont avant tout ceux de cadavres ou de vivants consumés de l'intérieur par leur propre mort. Cet univers de farce macabre rapproche Malaparte non seulement d'Ensor mais également de ses héritiers directs tels qu'Emil Nolde (**fig. 5**) et les autres tenants de l'expressionnisme allemand.

de son *Voyage en Italie*. » (Curzio Malaparte, *Ces chers Italiens* [1961, publication posthume], trad. Mathilde Pomès, Paris, Stock, 1962, p. 9). Dans le récit de la visite de Togliatti à Capri, il mentionne également « Lazare Segall [*sic*] » et Zadkine (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 256). Les héritiers possèdent encore aujourd'hui le tableau de Dufy, le portrait de Malaparte par Campigli ainsi que le bas-relief de Fazzini (voir Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 552).

<sup>62</sup> Curzio Malaparte, « Giornale segreto » [Ostende, 19 novembre 1949], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 8, 1948-1949, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 615.

<sup>63</sup> Aldo Palazzeschi, « Il Cristo proibito », *Epoca*, n° 28, 21 avril 1951, p. 71. En 1951, Carlo Bernari relate dans *Tempo* une visite à Malaparte qui est en train de tourner *Le Christ interdit* : « À son chevet, il y a une affiche représentant un ouvrier masqué sur un âne. C'est, selon Malaparte, la représentation du diable moderne. Ensor et son Christ à Bruxelles ne sont pas étrangers à cette image qui influence tout le film ; et Malaparte ne rejette pas entièrement le rapprochement. » (Carlo Bernari, « Non invidiate la loro sorte », *Tempo*, n° 10, 10-17 mars 1951, p. 16). Si la procession peut évoquer Ensor, en revanche les masques eux-mêmes ne doivent pas ressembler à ceux d'Ensor comme l'auteur le précise dans le scénario : « Ce ne sont pas des masques grotesques à la flamande, comme ceux de Brueghel, de Jérôme Bosch ni même de James Ensor ; mais ce sont les masques typiques des processions du haut Moyen-Âge que l'on appelle les "masques carolingiens" et dont l'usage est encore répandu dans certains villages de Toscane, de la province de Bergame et des Marches. » (Curzio Malaparte, *Il Cristo proibito*, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, op. cit., p. 134).



Fig. 5. Emil Nolde, *Masks still life III* [*Nature morte aux masques*], 1911, huile sur toile, h. 73 cm / L. 77,5 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art



Fig. 6. George Grosz, *Sonnenfinsternis* [*Éclipse de soleil*], 1926, huile sur toile, h. 207,3 cm / L. 182,6 cm, Huntington, The Heckscher Museum of Art

C'est cependant avec un courant plus tardif de cette tradition culturelle, la Nouvelle Objectivité (1920-1930), que l'écrivain possède le plus d'affinités. Ce mouvement artistique s'attache à la fois à témoigner de l'horreur de la Grande Guerre et à poser un regard acéré sur la République de Weimar et la montée du nazisme. Malaparte n'hésite pas dans *Kaputt* à évoquer les tableaux de George Grosz (**fig. 6**) à propos de ses portraits de nazis aux regards vides et aux visages difformes :

[...] il me semblait pénétrer, par un sortilège, dans quelque cour allemande expressionniste imaginée par Grosz. Autour des tables richement servies, je retrouvais les nuques, les bouches, les oreilles dessinées par Grosz, et ces yeux allemands froids et fixes, ces yeux de poissons<sup>64</sup>.

Il y a indéniablement une parenté souterraine entre les banquets nazis du roman et les mises en scène grosziennes d'*Allemagne, conte d'hiver* (1917-1919), d'*Éclipse de soleil* (1926) ou de *L'agitateur* (1928)<sup>65</sup>, où l'étalage de nourriture côtoie la représentation caricaturale d'une bourgeoisie allemande épaisse, bornée et insensible.

Les correspondances sont également très fortes avec l'œuvre d'Otto Dix qui, comme Malaparte, fait l'expérience traumatisante des deux guerres mondiales et tente de représenter l'insoutenable. Avec son triptyque *La Guerre* (1929-1932, **fig. 7**), il dénonce les ravages de la première guerre mondiale en n'hésitant pas à exhiber les cadavres, la chair putréfiée, la gangrène, comme Malaparte le fera par l'écriture quelques années plus tard. Un détail du tableau doit en particulier attirer notre attention : le seul survivant du panneau central est un soldat qui porte un masque à gaz, comme si Otto Dix n'avait pu se résoudre à représenter la figure humaine. Cette silhouette étrange, presque monstrueuse, renvoie à un effacement de l'humain qui prend racine dans la Grande Guerre et que Malaparte dénonce avec vigueur durant la seconde guerre mondiale. En ce sens, elle préfigure les visages défigurés, aux traits estompés ou masqués des œuvres malapartiennes qui reposent sans cesse la question de l'humain, de son identité et de son éventuelle absence.

<sup>64</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>65</sup> Dans le même ordre d'idées, on pourrait également citer *Cinq heures du matin* (1920-1921), *Soirée* (1922) ou encore *Orgie* (1922).



Fig. 7. Otto Dix, *La Guerre*, 1929-1932, tempera, triptyque : panneau central h. 204 cm / L. 204 cm ; panneau droit et gauche h. 204 cm / L. 102 cm ; prédelle h. 60 cm / L. 204 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister

*La cruauté : ouvrir les corps**Images de « recouvrement »*

À l'instar du visage recouvert de masques, le corps malapartien n'est plus simplement protégé ou dissimulé par les vêtements mais prisonnier de multiples couches qui l'enferment et l'isolent, peaux artificielles ou animales se superposant à la peau humaine :

[...] je pensais aux paysannes croates, nues sous leur vaste jupe de lin empesé qui ressemble à une cuirasse de crustacé, à des élytres de cigale. Sous cette croûte de lin dure et craquante, on devine la pulpe rose, lisse et tiède des chairs nues<sup>66</sup>.

L'image de la carapace du crustacé ou de l'insecte rend particulièrement bien l'idée d'un épaissement et d'un durcissement progressifs de la peau qui ne s'arrêtent d'ailleurs pas au corps humain mais contaminent peu à peu toutes les superficies. Dans *Kaputt*, le monde se couvre d'un épiderme à l'aspect changeant : ici, des fauteuils recouverts de peau humaine<sup>67</sup> ; là, le « visage du jour » marqué de rides<sup>68</sup>. C'est surtout dans le roman précisément intitulé *La Peau* que le monde entier – ciel, mer ou même maisons aux murs de chair vivante<sup>69</sup> – se barricade derrière une peau de plus en plus semblable à une cuirasse : la mer est protégée par une « peau marquée de taches vertes et jaunes comme la peau d'un reptile répugnant » et ressemble à « une tortue de cuivre ancien » sur laquelle les pierres rebondissent<sup>70</sup>. Le ciel apparaît également « gris, parcouru de fines veines bleues, [...] flasque et ridé comme la peau d'une vieille femme », « semblable à une peau de lézard, mouchetée de vert et de blanc, moite de cette sueur froide et opaque qu'a la peau des reptiles<sup>71</sup> ». Même le Vésuve s'abrite derrière sa « dure croûte de lave<sup>72</sup> ». On note l'allusion récurrente à la peau écailleuse des reptiles ou à la carapace des tortues qui évoquent une surface froide et difficile à transpercer. Pourtant, sous ces enveloppes toujours plus épaisses et résistantes, se devine une force vitale prête à surgir :

<sup>66</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 376.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 459-460.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>69</sup> Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 183-184. Une image que l'on retrouve dans *Ces sacrés Toscans* (voir Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, *op. cit.*, p. 179).

<sup>70</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 392 et 399.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 275 et 77.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 54.

Sous cette croûte immobile on devinait la poussée d'une force extraordinaire, d'une fureur mal contenue, comme si la mer d'un moment à l'autre allait se soulever du fond de ses abîmes, briser sa carapace de tortue, pour faire la guerre à la terre et éteindre ses horribles fureurs<sup>73</sup>.

Le corps du monde a beau frémir de vie, le secret de cette énergie se refuse aux regards et à la compréhension derrière le rempart de ses superficies. De la même façon, le mystère de la vie humaine demeure impénétrable sous l'enveloppe poreuse mais opaque de la peau.

### *Leçon d'anatomie*

Or, la démarche malapartienne aspire à une « mise à nu » de l'Homme et du monde que l'auteur lui-même formule dans *Le Bal au Kremlin* :

L'idée de l'homme nu, de l'homme civilisé réduit à sa nudité essentielle, lui paraissait de plus en plus juste. [...] Mais la nouvelle culture soviétique, de plus en plus fréquemment, lui semblait être une vêtue nouvelle, qui ne laisserait pas l'homme nu<sup>74</sup>.

Il convient de se débarrasser sans tarder de ces multiples couches – métaphoriques ou bien réelles – qui dissimulent, selon l'auteur, la nature intime de l'homme. Dès lors que la peau se présente elle-même comme une vêtue, le mouvement de la dénudation se prolonge au-delà et touche jusqu'au « vêtement » de la peau. Dans *Kaputt*, cette ultime mise à nu est évoquée par Galeazzo Ciano qui raconte un supplice chinois consistant à débarrasser le corps humain non seulement de sa peau mais aussi de sa chair :

Au condamné, lié à un poteau, on enlève lambeau par lambeau, avec un petit couteau, toute la chair, sauf les nerfs, et le système artériel et veineux. L'homme devient ainsi une sorte de réseau d'os, de nerfs et de veines à travers lequel les rayons du soleil passent et les mouches volent. Le supplicé peut vivre ainsi pendant quelques jours<sup>75</sup>.

Leon Battista Alberti, dans son *De pictura*, a suggéré bien avant Malaparte que, pour le peintre, le corps écorché est au corps nu ce que ce dernier est au corps habillé<sup>76</sup>. Le but ultime du peintre reste de rendre de façon réaliste l'apparence

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 383 [traduction modifiée par nos soins].

<sup>74</sup> Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 166-167.

<sup>75</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 519.

<sup>76</sup> « Mais ici – j'en suis bien conscient – on m'objectera peut-être ce que j'ai dit plus haut, que les choses que l'on ne voit pas ne sont pas du ressort du peintre. L'objection est juste, mais de même qu'il faut, avant que de mettre un vêtement sur un corps, l'esquisser nu, pour ensuite le couvrir et draper d'étoffes, de même si tu peins une figure nue, tu dois au préalable mettre

extérieure de la personne. La démarche malapartienne est différente car elle naît d'une curiosité qui se voudrait « métaphysique » : aller voir sous la peau, fouiller dans l'intimité des corps et de la nature, c'est pour l'écrivain chercher à sonder un mystère, à découvrir un secret.

Le regard doit traverser cette peau-écran qui lui dissimule l'intimité des êtres. Jean Starobinski a souligné la dimension cruelle de cette pulsion scopique :

De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. Une velléité magique, jamais pleinement efficace, jamais découragée, accompagne chacun de nos coups d'œil : saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer. [...] Le regard] livre passage à une sorte de poussée qui ne se relâche pas. C'est peu de dire : intelligence, cruauté, tendresse. Elles restent inapaisées, inassouvis<sup>77</sup>.

Pour « faire briller le feu du caché<sup>78</sup> », le regard s'insinue sous la peau et se fait exercice de cruauté. Ainsi, la curiosité du jeune narrateur de *Sang* envers le mystère de la vie le pousse à entailler l'écorce des plantes, à briser les pierres et à inciser avec un canif les bras des statues pour comprendre la « force mystérieuse<sup>79</sup> » du sang. Ce regard qui cherche à atteindre le spectacle interdit de l'intérieur est également fortement sexualisé. Dans le premier récit, intitulé « Premier sang », Malaparte établit un lien direct entre l'initiation sexuelle du jeune narrateur et le plaisir morbide que manifeste le garçon boucher Torquato lorsqu'il découpe la viande :

J'éprouvais une impression obscure d'horreur, mais Torquato devait prendre à ces gestes et à cette vue (la lame qui émergeait lentement de la blessure) un plaisir vif et singulier, car, à peine avait-il tiré le couteau, il le plongeait à nouveau violemment dans la chair, et répétait les gestes d'aparavant en ouvrant des yeux attendris et en haletant. Tout à coup il retirait le couteau, le posait sur le parapet et, plongeant tous ses doigts dans la plaie, il en élargissait les bords, et se penchait pour regarder la blessure. Ses mains tremblaient, il remuait la bouche en balbutiant des mots incompréhensibles, et j'avais l'impression d'entendre, par moments, dans le balbutiement confus, un prénom de femme, quelque chose comme « Nannina, Nannina »<sup>80</sup>.

en place et les os et les muscles que tu cacheras ensuite sous les chairs et la peau – sans abuser toutefois, de manière à laisser comprendre où se trouvent les muscles. » (Leon Battista Alberti, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2007, Livre II, 36, p. 51-52.)

<sup>77</sup> Jean Starobinski, *L'Œil vivant* [1961], Paris, Gallimard, 1989, p. 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Curzio Malaparte, *Sang, op. cit.*, p. 41.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 47.

Dans ce passage aux accents décidément sadiques, l'intrusion du regard à l'intérieur du corps associe violence et érotisme<sup>81</sup>, ce qui n'est guère surprenant si l'on considère que, dans la majeure partie de l'œuvre malapartienne, le sexe est assimilé à la prostitution. On peut en revanche s'étonner que Malaparte n'ait que très rarement représenté la pénétration dans l'intimité sexuelle de la femme et seulement de façon biaisée, comme dans le chapitre « La vierge de Naples » de *La Peau*, où les soldats américains paient pour « fourrer leur doigt<sup>82</sup> » dans le sexe d'une jeune Napolitaine encore vierge. En outre, on peut certainement accorder une dimension érotique aux morsures ou griffures – autres tentatives de percer la peau – que les Napolitaines infligent au bossu du chapitre « Triomphe de Clorinde » :

Celles-ci se jetèrent sur lui, déchirant ses vêtements, le déshabillant de force ; lui mordant les chairs nues, et essayant de le renverser sur le ventre ; comme fait le pêcheur lorsque, tirant une tortue sur le rivage, il s'efforce de la renverser sur le dos<sup>83</sup>.

Ces allusions sexuelles restent néanmoins très épisodiques, alors même que le motif de l'incursion sous la peau tend au contraire à s'accentuer. En effet, dès le début de la seconde guerre mondiale, la volonté d'ouvrir les corps pour aller voir ce qui se passe à l'intérieur ne répond plus à un désir libidineux mais relève davantage d'une volonté de réalisme – donner à voir les cadavres de la guerre – doublée d'une interrogation d'ordre ontologique. Ainsi, dans le chapitre « Le vent noir » de *La Peau*, l'éventrement du chien Febo et du soldat américain ne suscite aucun émoi voluptueux mais seulement de l'horreur et de la pitié. Au demeurant, la plume malapartienne ne semble presque plus s'intéresser aux vivants mais seulement aux morts, au point que les protagonistes de ses œuvres – par exemple, les diplomates européens de *Kaputt* ou les dignitaires soviétiques de *Le Bal au Kremlin* – apparaissent eux-mêmes comme des cadavres en sursis :

Les hommes en tenue de soirée, les femmes en décolleté, couvertes de bijoux [...] avaient un aspect funèbre et semblaient peints par Lucas Cranach : les chairs paraissaient livides, affaissées, les yeux cernés de bleu, les tempes pâles et moites ; une couleur verte, cadavérique, était répandue sur les figures. Les commensaux assis avaient les pupilles fixes et dilatées<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> On pense, bien entendu, à la réflexion de Georges Bataille sur l'érotisme : « Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ? une violation qui confine à la mort ? qui confine au meurtre ? Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur lui manque. » (Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. X, 1987, p. 23).

<sup>82</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 371. On trouve d'autres exemples de griffures et de morsures p. 68, 103 et 500.

<sup>84</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 313.

À un moment donné, je m'avisai que toute cette parade avait dû être mise en scène par quelque spécialiste : la lumière blanche des projecteurs tombait à pic sur ces visages, où les sourcils, les nez, les pommettes, les lèvres creusaient des ombres noires et profondes, comme celles que l'on voit aux physionomies des morts dans les photos américaines. Ce que je voyais devant moi était une toile expressionniste. On aurait dit les têtes de *gangsters* assassinés, de morts installés sur leurs séants dans une *morgue* vue par un peintre flamand, un Bosch. [...] Je regardais les membres du Soviet suprême alignés sur la scène du Bolchoï Teatr et j'étais horrifié. Je pensais qu'ils étaient déjà morts, et qu'ils finiraient dans les ordures, comme de la cendre retirée d'un four<sup>85</sup>.

Dans toute l'Europe, un macabre air de famille réunit les élites de tous bords. Il existe un autre point commun entre ces descriptions : le recours systématique à la référence picturale – Cranach, Bosch, ailleurs il cite également Grünewald ou Brueghel – pour mettre en avant l'élément funèbre. Or, Malaparte s'interroge justement dans *Le Bal au Kremlin* sur les constantes références à la mort de la peinture germanique :

Dans la peinture allemande, il n'y a pas une grande différence entre un homme vivant et un cadavre. Je me suis toujours demandé pourquoi Lucas Cranach peignait des Vénus et des Èves décrépites, des vieilles laides et ridées, au ventre tombant, au sein mou, au visage marqué, aux yeux chassieux, des Vénus pareilles à des cadavres de Vénus, des cadavres encore chauds. Je me demandais pourquoi Mathias Grünewald peignait des hommes et des Christ déjà pleins de vers. Et Dürer des hommes déjà squelettes, déjà desséchés, momifiés par le souffle acide du tombeau<sup>86</sup> ?

La réponse de l'écrivain apparaît peu convaincante : ce goût du macabre serait l'indice d'une indifférence et d'un mépris des Allemands envers les cadavres qui révéleraient leur sentiment de honte face à la mort. D'emblée, on pourrait lui rétorquer qu'il semble délicat d'opter pour une explication limitée à la culture germanique dès lors que ces tendances touchent également des artistes typiquement latins. Malaparte l'avoue dans *Kaputt*, il puise une partie de son inspiration chez les peintres espagnols :

Il parlait de cette odeur de mort qui pénètre l'art et la littérature de l'Espagne, de certains paysages cadavériques de Goya, des cadavres vivants du Greco, des visages décomposés des rois et des grands d'Espagne peints par Velasquez sur un fond d'orgueilleuses architectures d'or, de pourpre et de velours, dans la pénombre verte et dorée de résidences royales, d'églises et de couvents<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin*, op. cit., p. 62-72.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>87</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 260. Une influence qui perdure dans *La Peau*, par le biais de Ferrer Bassa, Berruguete, Huguet, Le Greco, Velasquez, Goya ou Picasso (Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 361-362).

Ainsi, c'est probablement à l'influence du Greco (**fig. 8**), davantage qu'à celle de Cranach, que l'on doit les tonalités argentées des Juifs crucifiés de *La Peau*, qui ne sont pas sans rappeler les célèbres crucifixions du peintre de Tolède :

Certains avaient la tête penchée sur l'épaule, d'autres sur la poitrine, d'autres levaient leur visage pour contempler la lune naissante. Presque tous portaient la houppelande noire des Juifs, beaucoup étaient nus, et leur chair brillait dans la tiédeur froide de la lune.

\*

[...] C'était un homme nu, au visage d'argent, décharné et barbu<sup>88</sup>.

En dehors de ces considérations géographiques, c'est l'analyse même de Malaparte qui semble peu pertinente. Pourquoi expliquer l'obsession des cadavres par l'indifférence ou la honte de la mort ? Au contraire, il semble plutôt que l'on se trouve ici face à des peintres – et accessoirement à un écrivain – qui font preuve d'une curiosité fascinée envers la mort. Du reste, Malaparte révèle ses motivations lorsqu'il relate sa visite à l'université de Moscou où les cadavres d'inconnus en attente d'inhumation sont conservés et utilisés pour les leçons d'anatomie :

L'expression du siècle, on ne la voit que chez les hommes assassinés. Horace Walpole, quand il se trouvait à Paris, ne manquait jamais d'aller visiter à la morgue les assassinés, les suicidés, ou d'assister aux exécutions capitales. Dans ces visages, dans ces grimaces atroces, il cherchait le portrait de son temps, l'expression des hommes de son temps<sup>89</sup>.

À l'instar de l'écrivain anglais, Malaparte espère trouver dans la contemplation des morts un indice sur l'identité profonde des vivants. Il est toutefois intéressant de souligner une contradiction apparente entre cette volonté d'observation du réel – ce sont de vrais cadavres qu'il va voir à la morgue – et les références constantes à la peinture dans ces mêmes pages. L'opposition que l'écrivain établit avec la photographie s'avère néanmoins éclairante :

Nulle image de peintre, qu'elle fût d'espèce laide et répugnante, les pauvres de Magnasco, les grotesques de Breughel ou de Bosch, les vieilles femmes, les monstres, les cadavres de Goya, rien qui fût aussi repoussant que les images fixées sur la plaque photographique. L'art ne surprend pas la nature : il la transfigure, l'aide à cacher son visage, c'est un masque qui occulte les traits de la nature. Mais la photographie cueille la nature dans ce qu'elle a de plus nu, de plus manifeste, de plus visible, et de fantomatique, disons même de plus mort<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 235-237.

<sup>89</sup> Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 70.

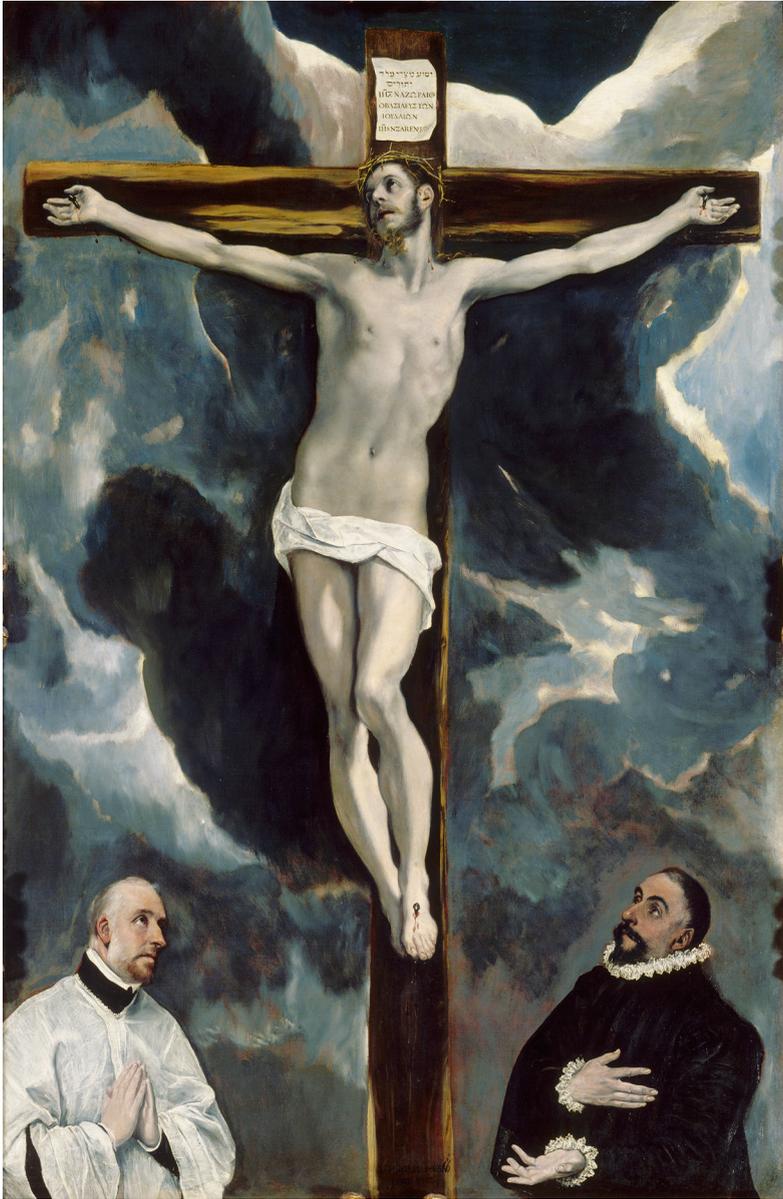


Fig. 8. Domenico Theotocopoulos, dit El Greco, *Le Christ en croix adoré par deux donateurs*, ca. 1590, h. 260 cm / L. 171 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Peintures espagnoles, INV. RF1713

Non seulement la peinture est une continuelle source d'inspiration, mais, précisément parce qu'elle n'est pas une simple photographie du réel, elle intervient aussi comme médiation, processus d'assimilation des vérités les plus insoutenables, dont la mort fait évidemment partie. Autre atout de l'art, il peut se transformer en instrument qui permet de mieux percer le secret des corps. C'est du moins ce que semble suggérer l'aspect de la « femme de porcelaine » du *Journal d'un étranger à Paris* qui, mieux qu'une femme de chair et d'os, permet au regard de s'insinuer sous la peau :

André Germain disait que la femme de porcelaine était nue, qu'il n'avait jamais vu de femme plus nue que celle-là; le regard pénétrait sous la peau, sous l'écran brillant de la peau, dans le monde sanguin secret des veines, et telle était l'illusion, si triomphale la vive couleur de cette rose de chair, que la porcelaine en était tiède au toucher; on l'eût crue de chair réellement<sup>91</sup>.

En 1921, Malaparte participe au débat sur le XVII<sup>e</sup> siècle ouvert par la revue artistique *Valori plastici* avec une analyse originale : contrairement à Bontempelli et à De Chirico, l'écrivain ne croit pas à l'avènement d'un nouvel âge classique mais voit dans la Réforme la dissolution irrémédiable de l'homme classique<sup>92</sup>. Son article, intitulé « La folie du dix-septième siècle<sup>93</sup> », dresse un portrait ambigu d'une génération d'artistes qui, justement parce qu'elle a perdu le sens de la mesure classique, produit des œuvres torturées et hors du commun :

[...] les hommes du dix-septième siècle tourmentèrent furieusement les choses pour essayer de les ouvrir; ne parvenant pas à bien distinguer, de leurs yeux brouillés, ce qu'il y avait à l'intérieur, ils devinrent des anatomistes de la nature, mais des anatomistes fous, et entreprirent de la fouiller, la vider, avec la rage des enfants qui éventrent des jouets, sortant, en vrac, tout ce que leurs aînés avaient déjà vu et montré à leur manière, c'est-à-dire sans rien profaner ni abîmer et feignant, consciemment, de n'avoir rien découvert. Alors, des ruines et de la grande confusion qui s'ensuivirent, ces hommes extraordinaires, qui semblaient avoir perdu le sens de la mesure et éprouver l'orgueil de la disproportion et du gigantisme, réussirent à tirer et à composer un art qui tient du fantastique et de la géographie, riche d'imprévu et de musique, d'épouvantes et d'obsessions, comme agité et bouleversé par un désir féroce d'accouplements monstrueux<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 100.

<sup>92</sup> Pour l'analyse du débat sur le XVII<sup>e</sup> siècle, on pourra consulter, entre autres, Luisa Mangoni, *L'Interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma/Bari, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 1974, p. 29-48 ou Delio Cantimori, « Il dibattito sul barocco », dans *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 610-623.

<sup>93</sup> L'article que Malaparte publie dans *Valori plastici*, a. III, n°4, est repris dans Curzio Malaparte, *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 83-102.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

Si l'auteur semble, dans un premier temps, désapprouver la fureur et l'*hybris* de ces « anatomistes fous », il convient ensuite du caractère extraordinaire de leur art. Son analyse prend même une portée tout à fait différente à la lecture de ses propres pages :

C'était un jeune homme frêle et blond, presque un enfant, au visage puéril. D'une énorme déchirure du ventre ses intestins coulaient lentement sur ses jambes en s'entortillant entre ses genoux en un gros nœud bleuâtre<sup>95</sup>.

L'éclat lui avait lacéré le ventre, les intestins coulaient le long de ses jambes, ils étaient arrivés presque aux genoux et ils se répandaient déjà par terre autour de lui comme un entortillement de macaronis trop cuits<sup>96</sup>.

Non seulement ces descriptions – extraites respectivement de *La Peau* et d'*Il y a quelque chose de pourri* – apparaissent étrangement similaires, mais elles ne sont pas sans rappeler l'art des « éventreurs » du XVII<sup>e</sup> siècle. Entre désapprobation affichée et inspiration souterraine, la position malapartienne face au siècle baroque est donc loin d'être univoque. À l'instar des hommes du XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'attachent à « tourmenter les choses pour chercher à les ouvrir », l'écriture de Malaparte se fait opération de dissection. Une fois de plus, l'influence de la peinture se fait sentir<sup>97</sup>. En effet, ce n'est sans doute pas un hasard si, dans *Le Bal au Kremlin*, Malaparte cite le tableau de Rembrandt qui met à la mode la *Leçon d'anatomie* au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>98</sup> (**fig. 9**).

<sup>95</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>96</sup> Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>97</sup> Fabriano Fabbri souligne par exemple les affinités de Malaparte avec le mouvement de « l'art informel », incarné notamment par Jean Fautrier : « Entendons-nous : il n'existe aucune filiation ou rapport direct entre les deux, mais une relation d'homologie, un principe identique de fonctionnement qui mène deux disciplines à se rencontrer en un même point, la vie sous "la peau" du monde, la magmatique, sanglante et vitale *sub-stantia* des choses. » (Fabriano Fabbri, « Malaparte scrittore "informale": la vita sotto "la pelle" », dans Carmine di Biase [dir.], *La Rivolta del santo maledetto. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 1999, p. 58).

<sup>98</sup> Le tableau admiré par Malaparte est *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632) qui se trouve au musée Mauritshuis de La Haye (voir Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin*, *op. cit.*, p. 68).



Fig. 9. Rembrandt, *De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp*  
[*La Leçon d'anatomie du Docteur Nicolas Tulp*], 1632, huile sur toile,  
h. 169,5 cm / L. 216,5 cm, La Haye, Mauritshuis

C'est bien la curiosité envers l'intérieur de l'être humain que le maître hollandais met en scène dans son tableau : la dissection permet aux scientifiques réunis autour du Docteur Tulp d'accéder à une connaissance emprisonnée dans le corps.

Plus encore qu'aux peintres baroques, on pense à leurs lointains descendants que sont les expressionnistes viennois. Ces derniers – dont Malaparte s'avère encore plus proche que des expressionnistes allemands – accordent une place de choix au corps tout en s'autorisant la laideur et la cruauté. Leur entreprise créatrice préfigure certains aspects de l'écriture malapartienne : par exemple, les teintes rouges et vertes, celles du sang et de la putréfaction, qui prédominent dans l'œuvre malapartienne sont déjà privilégiées par les artistes viennois. L'on pense, bien sûr, à Kokoschka, dont Malaparte possédait un tableau, mais aussi aux compositions morbides de Schiele (**fig. 10**).



Fig. 10. Egon Schiele, *Tote Mutter (I)* [*Mère morte I*], 1910, huile sur bois, h. 32 cm / L. 25,7 cm, Vienne, Leopold Museum

Tous exposent la chair et son destin de mort, tous sondent le corps humain, en quête de réponses métaphysiques. Boeckl, en particulier, puise son inspiration en France – chez Cézanne et Soutine – et n’hésite pas à ouvrir l’enveloppe du corps pour révéler ses secrets enfouis. Là où Rembrandt, dans *La Leçon d’anatomie du Docteur Jan Deijman* (1656), n’offre à la vue qu’un vide obscur et mystérieux, Boeckl, dans sa *Cage thoracique ouverte* (1931 ; **fig. 11**), montre au contraire la plaie découverte, abjecte et grouillante.

Au demeurant, la plupart des peintres cités ne se sont pas contentés d’explorer le corps humain mais ont poursuivi leur enquête dans le monde animal. Pensons ne serait-ce qu’au *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt, ou, plus proches de nous, à ceux de Soutine (1925) et de Chagall (1947). Gaëlle Périot, dans l’étude qu’elle a consacrée à ce motif, souligne combien la représentation de l’écorchure coïncide avec une recherche ontologique de ce qui est en dessous :

Si l’on cherche à comprendre ce qui se joue dans le geste d’écorchement que pratique le boucher sur l’animal et que reprend le peintre par la représentation, on remarque d’abord qu’en le dépouillant de sa peau, il révèle ce qui est d’ordinaire caché. [...] Les peintres du bœuf écorché semblent donc dépasser la question de l’incarnat, ils gagnent directement les profondeurs, ils s’attaquent aux tréfonds du vivant<sup>99</sup>.

Or, dès *Le soleil est aveugle*, Malaparte nous donne à voir l’intérieur du corps animal :

[...] quelques alpins sont en train d’écorcher un mulet ; le couteau s’enfonce et glisse dans le gras, s’insinue entre la peau et la chair, crisse légèrement sur les tendons et les nerfs. Le ventre énorme étale ses tripes blanchâtres ; juste une ou deux gouttes de sang sur la lame du couteau. La tête tranchée du mulet dans l’herbe, là à côté, avec les yeux grands ouverts, pleins d’arbres, de rochers, de nuages. Étendu jambes en l’air dans le pré vert, le mulet maintenant déjà écorché, gris, rose et mou, un monstre informe, effrayant et ridicule<sup>100</sup>.

Plus loin, on assiste au courageux sacrifice de Pioppo que l’on retrouve éventré, le cœur encore battant dans sa cage thoracique ouverte<sup>101</sup>. Ce n’est plus l’intérieur d’un cadavre qui est offert au regard mais les dernières manifestations de vie d’un corps sur le point de mourir. Ce détail atroce est repris et développé dans *La Peau* :

<sup>99</sup> Gaëlle Périot, « Le bœuf écorché (Rembrandt, Soutine, Bacon) », dans Bernard Lafargue (dir.), *Animaux d’artistes*, Pau, Publications de l’université de Pau, 2005, p. 239.

<sup>100</sup> Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 87.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 287.

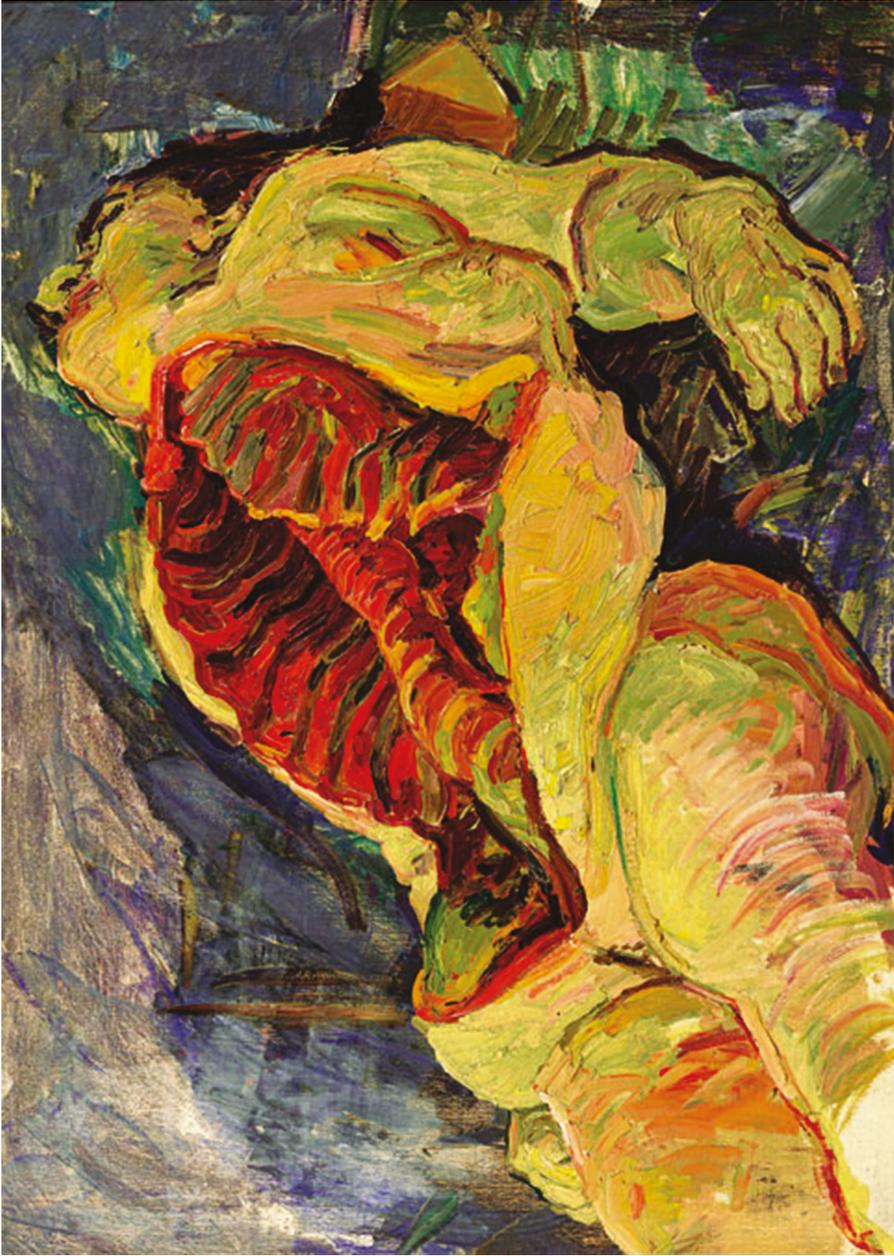


Fig. 11. Herbert Boeckl, *Offener Brustkorb* [*Cage thoracique ouverte*], 1931, huile sur toile, h. 65 x L. 90 cm, Frodl, WV 182

Le long des murs, d'étranges berceaux en forme de violoncelle étaient alignés, l'un à côté de l'autre, comme les lits d'une clinique pour enfants : dans chacun de ces berceaux un chien était étendu sur le dos, le ventre ouvert, le crâne fendu, ou la poitrine béante. De minces fils d'acier, entortillés autour de cette même sorte de chevilles de bois qui dans les instruments de musique servent à tendre les cordes, maintenaient ouvertes les lèvres de ces horribles blessures : on voyait battre le cœur nu, les poumons, aux veines semblables à des branches d'arbre, se gonfler tout comme le feuillage d'un arbre au souffle du vent, le foie rouge et luisant se contracter tout doucement, de légers frémissements courir sur la pulpe blanche et rose du cerveau comme un miroir embué, les intestins se délier paresseusement comme un nœud de serpents<sup>102</sup>.

La cruauté de l'expérience inspire la compassion. Toutefois, Malaparte s'attarde plus que nécessaire sur les particularités anatomiques de ces différents organes, habituellement invisibles. Il plonge au cœur de la chair un regard pour ainsi dire scientifique, qui cherche à capturer l'essence de la vie. La scène se tient d'ailleurs dans un lieu qui n'a rien d'anodin : une clinique vétérinaire. Impossible d'imaginer une expérience similaire sur des êtres humains mais la plume malapartienne fait pénétrer le lecteur dans le mystère d'une chair que tous, hommes et bêtes, ont en partage. Mieux encore, cette intrusion du regard dans l'univers secret des viscères s'étend aux objets inanimés : ainsi, dans *La Volga naît en Europe*, c'est un char d'assaut qui présente « dans le flanc une déchirure par où sortent ses viscères de fer tordu<sup>103</sup> ». De même, dans *Ces sacrés Toscans*, les chiffonniers de Prato n'hésitent pas à plonger leurs regards et leurs bras dans les entrailles des ballots de chiffons :

Le ballot éventré d'un coup de couteau, les chiffons s'échappaient de la blessure, comme des boyaux jaunes, rouges, verts, bleus. On plongeait le bras à l'intérieur de cette chair couleur de sang, d'herbe, de ciel, on fouillait dans le ventre obèse, dans les viscères chauds et la main comme douée de vision cherchait en ce monde obscur le trésor lumineux, la perle, le coquillage, la « pierre de lune »<sup>104</sup>.

Ouvrir les corps des hommes ou des animaux n'est qu'une première étape, toutes les superficies du monde doivent être transpercées. Ce qui n'était au départ qu'une pulsion curieuse est devenu une méthode pour accéder à la connaissance. La violence de l'écriture finit ainsi par s'exercer contre les éléments naturels, dans une optique de dévoilement des vérités cachées. Dans *La Peau*, l'éruption du Vésuve creuse des blessures béantes dans les dures cuirasses de la terre et du ciel :

<sup>102</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 251-252.

<sup>103</sup> Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe*, op. cit., p. 57.

<sup>104</sup> Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 101.

Au fond de l'arc lointain du golfe, le Vésuve se dressait nu, spectral, les flancs griffés par la lave et le feu, saignant par les profondes blessures d'où jaillissaient des flammes et des nuages de fumée.

Le ciel déchiré, à l'orient, par une immense blessure, saignait, et le sang teignait de rouge la mer<sup>105</sup>.

De même, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, le ciel de la capitale française est éventré par les bombardements de la grosse Bertha :

On entendait dans le ciel rose comme le grincement d'un diamant sur une vitre : et je voyais le ciel s'ouvrir, comme une feuille de papier qu'on coupe, les bords de la déchirure se révéler, une raie de bleu sombre apparaître, d'une couleur semblable à celle de la chair vive au fond de la blessure faite par le bistouri<sup>106</sup>.

Malaparte va jusqu'à faire de cette propension à fouiller dans les profondeurs un trait typique des Toscans qui se distinguent par « la vertu qu'ils possèdent de savoir regarder dans les choses, à l'intérieur des choses : je veux dire dans l'enfer des choses<sup>107</sup> ». Il justifie ainsi la dynamique cruelle de son écriture tout en revendiquant, une fois de plus, son identité toscane :

Avez-vous jamais rencontré un Toscan qui se contente de l'aspect des choses, de leur visage, pour ainsi dire, de leur sens apparent, et qui ne cherche pas et ne voit pas en elles leur spectre, ce qui se passe dans les choses, dans *l'enfer* des choses sensibles<sup>108</sup> ?

<sup>105</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 213 et 381.

<sup>106</sup> Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 17.

<sup>107</sup> Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 228.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 229.

*Le corps : entre absence et « trop plein »*

Qu'est-ce qui se cache sous les superficies du monde ? Que trouve-t-on à l'intérieur de ces corps ouverts, déchirés, éventrés ? Du sang, de la chair, des organes et, surtout, des intestins qui se dévident dans un enchevêtrement répugnant. Le corps, « cet enclos de tripes », écrivait Céline<sup>109</sup>. Sous la peau, il n'y aurait donc rien d'autre que de la matière abjecte ? On y trouve aussi de nouveaux écrans, de nouvelles surfaces impénétrables. Ainsi, dans *La Peau*, le visage du poisson-sirène « que l'eau bouillante avait fait éclater comme un fruit trop mûr hors de son écorce » laisse seulement entrevoir « un masque luisant de porcelaine ancienne<sup>110</sup> ». L'écorchure devient alors semblable à une seconde peau, à un ultime masque posé sur le mystère de la vie et de l'identité.

Pire encore, la peau se révèle parfois une enveloppe totalement vide. Ainsi, dans le chapitre « Le drapeau », le narrateur décrit les dépouilles de deux hommes écrasés par des chars d'assaut :

Mais quand nous fûmes à la hauteur de Tor di Nona, un homme, qui courait à la rencontre de la colonne, en agitant les bras et en criant : « Vive l'Amérique » glissa, tomba, fut happé par les chenilles d'un Sherman. Un cri d'horreur monta de la foule. Je sautai à terre et, me frayant un chemin, je me courbai sur le cadavre informe.

[...] À Jampol, sur le Dniester, en Ukraine, au mois de juillet 1941, il m'était arrivé de voir dans la poussière de la route, au beau milieu du village, un tapis en peau humaine. C'était un homme écrasé par les chenilles d'un char. Le visage avait pris une forme carrée, la poitrine et le ventre s'étaient élargis et mis de travers, en losange : les jambes écartées, les bras un peu détachés du tronc, ressemblaient aux pantalons et aux manches d'un costume fraîchement repassé<sup>111</sup>.

Ces cadavres « informes » n'ont plus apparence humaine. Leur silhouette étrange, inidentifiable, fait penser aux créatures invertébrées et difformes de Francis Bacon – par exemple, à ses *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* (1944) – et au malaise qu'elles suscitent chez le spectateur.

<sup>109</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1992, p. 337. Notons que le mulet écorché de Malaparte n'est pas sans rappeler le tableau de boucherie en plein air que Céline propose au début de son roman : « Sur des sacs et des toiles de tentes largement étendues et sur l'herbe même, il y en avait pour des kilos et des kilos de tripes étalées, de gras en flocons jaunes et pâles, des moutons éventrés avec leurs organes en pagaïe, suintant en ruisselets ingénieux dans la verdure d'alentour, un bœuf entier sectionné en deux, pendu à l'arbre, et sur lequel s'escrimaient encore en jurant les quatre bouchers du régiment pour lui tirer des morceaux d'abattis. » (*Ibid.*, p. 20).

<sup>110</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 325.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 440-441 [traduction modifiée par nos soins].

Leur vague aspect de « vêtement repassé » est tout de même révélateur. Plus loin, l'auteur compare le « tapis de peau humaine », que les compagnons du mort réussissent à arracher à la poussière, à un « vêtement amidonné » et ses mains à des « gants de coton<sup>112</sup> ». Le corps humain a perdu son épaisseur pour se réduire à son emballage : la peau ne protège aucun secret de l'être humain, elle « est » l'être humain. Telle est la conclusion à laquelle parvient le narrateur au terme de son échange avec Pellegrini :

– Qu'est-ce qui est écrit, dis-je, sur ce drapeau ?

– Il y est écrit qu'un homme mort est un homme mort.

– Non, dis-je, lis bien : il y est écrit qu'un homme mort n'est pas un homme mort.

[...] il y est écrit que ce drapeau est celui de notre véritable patrie. Un drapeau de peau humaine. Notre véritable patrie est notre peau<sup>113</sup>.

Dans le corps humain, on ne trouve donc que l'abject ou le néant. N'est-ce pas déjà un début de réponse ? Dans un texte intitulé « Ouvrez-lui la bouche », Malaparte nous plonge une fois de plus sous la peau pour nous dévoiler un corps en voie de putréfaction :

De force, fermez-lui les yeux, le mort vous regarde,  
Avec vos deux pouces, forcez, comme ça, appuyez sur les paupières,  
De tout le poids de votre corps vivant,  
Enfoncez vos pouces dans les orbites, rentrez les boules  
Molles des yeux au fond des larges cavités,  
Qu'il ne puisse plus voir le monde serein des vivants, mais pour toujours  
Seulement le monde grouillant  
Des vers jaunes  
Au-dedans de lui, dans les profondeurs de son corps décomposé  
[...]<sup>114</sup>

Dans la profondeur du corps, règnent la viande et la pourriture à laquelle celle-ci est promise. C'est donc bien à la fois un plein et un vide que l'écrivain nous invite à contempler : notre insoutenable finitude matérielle et l'absence de sens qui en découle.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 442 et 449.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 442-443.

<sup>114</sup> Curzio Malaparte, « Ouvrez-lui la bouche », dans *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 196.

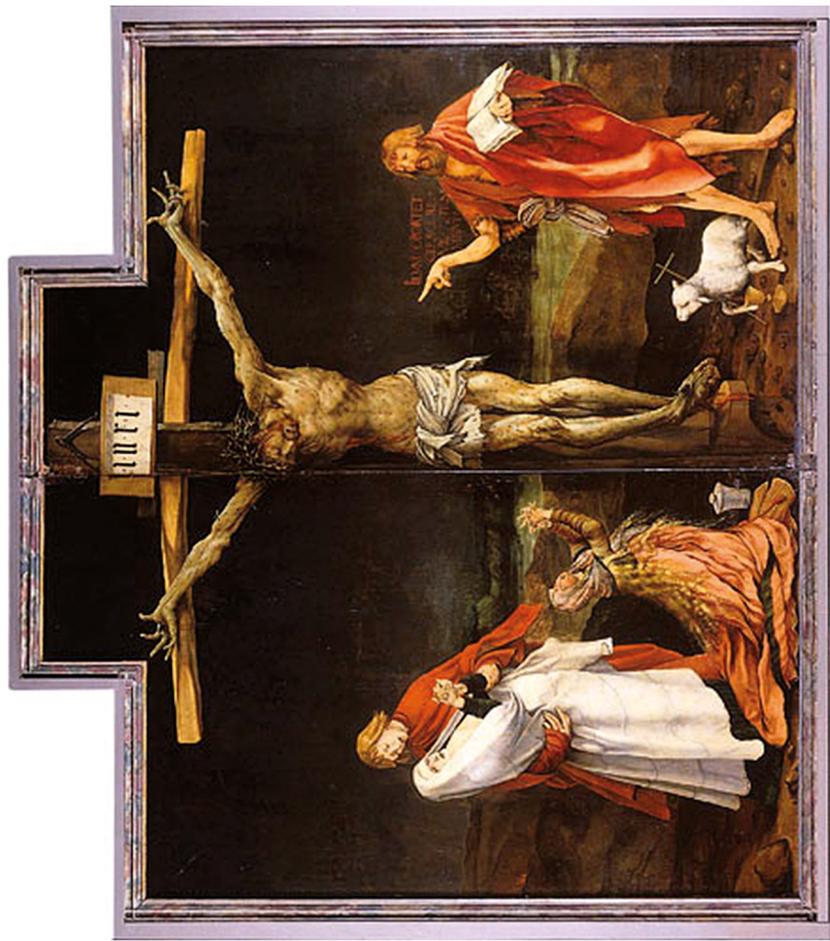


Fig. 12. Mathis Gothart Nithart, dit Grünewald, *Le Retable d'Issenheim* (fermé), panneau central, *La Crucifixion*, 1512-1516, peinture à tempera et à l'huile sur panneaux de tilleul, h. 376 cm / L. 534 cm, Colmar, musée d'Unterlinden, inv. 88.RP.139

### *Le corps du Christ*

À l'image des innombrables animaux écorchés, sacrifiés ou étripés des œuvres malapartiennes, les hommes ne sont que des carcasses en puissance. L'auteur cherche constamment à retrouver dans ces corps souffrants, animaux ou humains, un écho de la passion du Christ. En effet, évoquer la crucifixion est pour lui une façon de faire face à la réalité de la mort, comme le montre son analyse du retable d'Issenheim (**fig. 12**) :

Cette image est donc aussi la mienne et la nôtre à tous : l'image de ce que je suis, de ce que nous sommes, mon portrait, notre portrait. Moi aussi, nous aussi, nous sommes ce corps décomposé, couvert de plaies. Cette chair verte, ces yeux troubles, vitreux, cette bouche aux lèvres déjà molles, ce visage au nez déjà tombant, aux joues déjà passées sont les miens, les nôtres. Moi aussi, nous tous aussi, nous sommes ce corps blessé, hérissé d'épines, mordu par le fouet, meurtri par les pierres. Cette plaie dans le flanc où un filet de sang s'est coagulé en longue traînée de rouille, semblable à l'effet de l'acide sulfurique sur le fer, est la mienne et celle de tout un chacun. Et cette humidité de la mort qui brouille le corps du Christ est-elle la même humidité qui suinte des plaies de nos misères, de nos passions, de nos forfaits<sup>115</sup> ?

On pourrait croire que la figure du Christ permet de transformer la mort en passage, de proposer un au-delà aux lecteurs. Or, paradoxalement, l'écrivain fait l'impasse sur la Résurrection et rejette toute dimension religieuse. Pour lui, ce Christ de Matthias Grünewald est avant tout un homme au corps meurtri, torturé, et il nous invite à une identification qui n'a rien d'apaisant. L'écrivain rapporte même qu'un jeune prêtre et des ouvriers se mettent à pleurer devant ce spectacle de leur propre misère : « Et je pensai que personne ne peut se soustraire à l'horreur de se voir, de voir son image véritable et celle du monde dans lequel il vit<sup>116</sup> ». Chez Malaparte, le corps martyrisé du Christ ne propose aucune transcendance mais devient un symbole de la destinée humaine<sup>117</sup>. C'est pourquoi il convient de bien distinguer les innombrables figures du Christ présentes dans

<sup>115</sup> Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>117</sup> Cette vision du Christ de Grünewald s'oppose radicalement à celle de Joris-Karl Huysmans qui découvre la peinture en 1888 et décrit ses impressions dans *Là-bas* : « Cette charogne éployée était celle d'un Dieu, et, sans auréole, sans nimbe, dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait, dans sa céleste Supéressence, entre la Vierge, foudroyée, ivre de pleurs, et le saint Jean dont les yeux calcinés ne parvenaient plus à fondre des larmes. » (Joris-Karl Huysmans, *Œuvres complètes*, t. 12, *Là-bas* [1891], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 19). Tandis que Huysmans est touché par la dimension spirituelle de l'œuvre, Malaparte ne voit que la souffrance d'un homme.

les œuvres malapartiennes – et qui n’ont pas un sens véritablement religieux – de sa conversion finale.

Ainsi, dans *La Peau*, le Christ est convoqué comme archétype du sacrifice de l’innocent. Dans le dernier chapitre du roman, intitulé « Le Dieu mort », le narrateur transfigure les victimes de la seconde guerre mondiale en autant de « Christs » morts pour leurs semblables :

Oh, Jimmy, pourquoi ne veux-tu pas comprendre que tous ces morts seraient inutiles s’il n’y avait pas un Christ parmi eux ? Pourquoi ne veux-tu pas comprendre qu’il y a certainement des milliers et des milliers de Christs parmi tous ces morts ? [...] Oh, Jimmy, pourquoi ne veux-tu pas comprendre qu’il n’est pas nécessaire d’être le fils de Dieu, de ressusciter le troisième jour d’entre les morts et d’être assis à la droite du Père pour être un Christ<sup>118</sup> ?

Une impression étrange se dégage à la lecture. La multiplication des phrases interrogatives ainsi que l’accent suppliant (« Oh, Jimmy ») démentent le caractère ostensiblement assertif du passage. Il semble que le narrateur, en tentant de convaincre Jimmy, cherche avant tout à se rassurer lui-même : le carnage ne « peut » pas avoir été complètement inutile. C’est la deuxième fois dans le livre que le narrateur adopte ce ton qui mêle supplication et révolte intime. Déjà, dans le chapitre « Le vent noir », il ne pouvait que hurler sa détresse aux Juifs crucifiés :

– Pour l’amour de Dieu, criai-je, ne me repoussez pas ! Laissez-moi vous détacher de vos croix ! Ne repoussez pas la main d’un homme ! C’est la main d’un homme !

[...] Ne me repoussez pas, criai-je, ne repoussez pas ma main, pour l’amour de Dieu !

[...] Non ! Non ! criai-je, ayez pitié de moi, ne me demandez pas une chose pareille ! Je n’ai jamais tiré sur un homme, je ne suis pas un assassin ! Je ne veux pas devenir un assassin !

Et je frappais ma tête, en pleurant et criant, contre le cou de mon cheval<sup>119</sup>.

Non seulement l’identité chrétienne est réduite à une expression lexicalisée, « pour l’amour de Dieu », mais elle est revendiquée sur le mode d’un cri à la fois de désespoir et d’indignation. Un cri inutile car « être chrétien » ne suffit plus, affirment les Juifs persécutés. De même, malgré les apparences, la mention du Christ à la fin du livre n’apporte pas de réponse décisive mais laisse au contraire planer le doute : ces hommes sont-ils morts en vain ?

<sup>118</sup> Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 503-504.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

Malaparte a le projet d'un roman intitulé *Le Christ interdit* avant même de commencer *La Peau*, mais il ne réalise le film homonyme qu'en 1951<sup>120</sup>. La tirade de la *voix off* qui conclut la dernière scène illustre son évolution :

Pourquoi toujours les innocents, pourquoi ? Pourquoi toujours eux. Pourquoi le monde, pour nous sauver, a-t-il besoin du sang des innocents ? Pourquoi les hommes, pour se sauver, ont-ils besoin de pousser les innocents à tuer d'autres innocents ? Pourquoi, pourquoi, pourquoi ce sont toujours les innocents qui paient pour les autres ? Ça suffit ! Finissons-en avec le sang des innocents ! Lâches ! Pourquoi avez-vous besoin du sang des innocents pour vous sauver ? Pourquoi la liberté, la justice ne peuvent-elles voir le jour sans le sang des innocents, pourquoi ! Pourquoi ! Pourquoi !<sup>121</sup> !

Désormais, l'écrivain a complètement renoncé à apporter une réponse. Le film se termine sur une série de questions angoissantes qui laissent percer un sentiment de détresse morale. Ce cri final, qui peut être considéré comme le corollaire sonore de l'esthétique des dernières pages de *La Peau*, est révélateur : Malaparte n'espère plus trouver un réconfort auprès de la figure du Christ, incapable de soulager le monde de sa souffrance, et ne croit plus en la possibilité d'un rachat.

Nous avons eu l'occasion de souligner, dans le chapitre consacré au voyage, combien le désir de compréhension et de définition du monde se trouve au cœur de la démarche malapartienne. Si l'écrivain s'attache à ouvrir les corps, c'est encore une fois dans un souci de connaissance : il cherche à saisir l'essence fugace des êtres et du monde qui, sans cesse, se dérobe sous de nouveaux masques ou derrière de perpétuelles métamorphoses. Toutefois, quelle réponse métaphysique peut-on espérer trouver dans la chair, dans la matière ? En fouillant dans les corps, en les disséquant, l'écriture ne dévoile pas le mystère de la vie, elle exhibe (ou entraîne ?) la mort. L'échec est donc double : non seulement l'écrivain ne perce pas à jour l'identité humaine mais, en laissant sa curiosité se muer en cruauté, il inscrit la rencontre avec Autrui sous le signe de la violence et réduit à néant tout espoir d'harmonie avec les hommes.

<sup>120</sup> Le protagoniste du *Christ interdit*, Bruno, revient dans son village toscan, après des années de combats et d'emprisonnement en Russie, pour venger la mort de son frère, partisan dénoncé aux Allemands et exécuté. Tandis que ni ses proches, ni les villageois n'acceptent de livrer le traître, Maître Antonio – qui porte sur sa conscience le poids d'un crime ancien – se dénonce à Bruno qui le tue. Ainsi, lorsque Bruno découvrira finalement le nom du vrai coupable, Pinin, il ne pourra se résoudre à l'exécuter car le sang de la vengeance a déjà été versé.

<sup>121</sup> Voir la version française du film *Le Christ interdit*, sorti en France le 6 juin 1951. Il est significatif que cette conclusion ait été ajoutée tardivement, lors de la dernière réélaboration du scénario, tandis que les versions précédentes se terminaient sur la décision de Bruno de ne pas tuer Pinin.

L'écriture de Malaparte s'avère également agressive envers son lecteur car elle le contraint à prendre en charge la cruauté de l'auteur et à sonder les gouffres de l'humain. Une situation largement dénoncée par la critique, à l'image d'Emilio Cecchi qui, dans son *Histoire de la littérature italienne*, condamne l'ambiguïté morale de *La Peau*. Si l'écriture n'est pas exempte d'excès ou de coquetteries, cela ne fait pas pour autant de Malaparte « un fabricant de bulles de savon terroristes<sup>122</sup> », pour reprendre la définition de Cecchi. En effet, ce n'est pas (ou pas seulement) le goût de la provocation qui pousse l'écrivain à lever le voile, sans égard pour son lecteur, sur des horreurs que d'autres veillent au contraire à occulter mais bien la soif de savoir et de comprendre. Le tableau qu'il nous donne à voir est, certes, macabre et indécent, néanmoins Malaparte est le premier à en souffrir, comme en témoignent le style torturé et les accents amers, presque masochistes, de l'écriture. L'intensité de cette participation émotive, renforcée par son constat pessimiste sur l'Homme, génère dans son œuvre une esthétique du cri qui n'est pas sans évoquer, une fois de plus, l'art expressionniste<sup>123</sup>. À ce titre, son écriture constitue un témoignage davantage moral qu'historique des répercussions de deux guerres mondiales sur une génération :

Mais nous laisserons (et c'est là notre plus grand mérite, celui qui forcera le respect des générations futures) l'exemple de la sereine conscience de cette cruauté que beaucoup reprochent à notre œuvre. La valeur de notre enseignement, qui est surtout un enseignement moral, ne se perdra pas<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> Emilio Cecchi, s. v. « Malaparte », dans Emilio Cecchi et Natalino (dir.), *Storia della letteratura italiana, vol. 9, 900-1. Poesia e narrativa del Novecento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2008<sup>2</sup>, p. 238.

<sup>123</sup> On pense, bien sûr, au *Cri* (1893) d'Edvard Munch (**fig. 13**).

<sup>124</sup> Curzio Malaparte, « Cadaveri Squisiti », *Prospettive*, n°6-7, « Cadaveri Squisiti », 15 juin-15 juillet 1940, p. 6. Le titre à la fois de l'article de Malaparte et du numéro de *Prospettive* est une référence explicite au jeu du « cadavre exquis » inventé par les surréalistes.

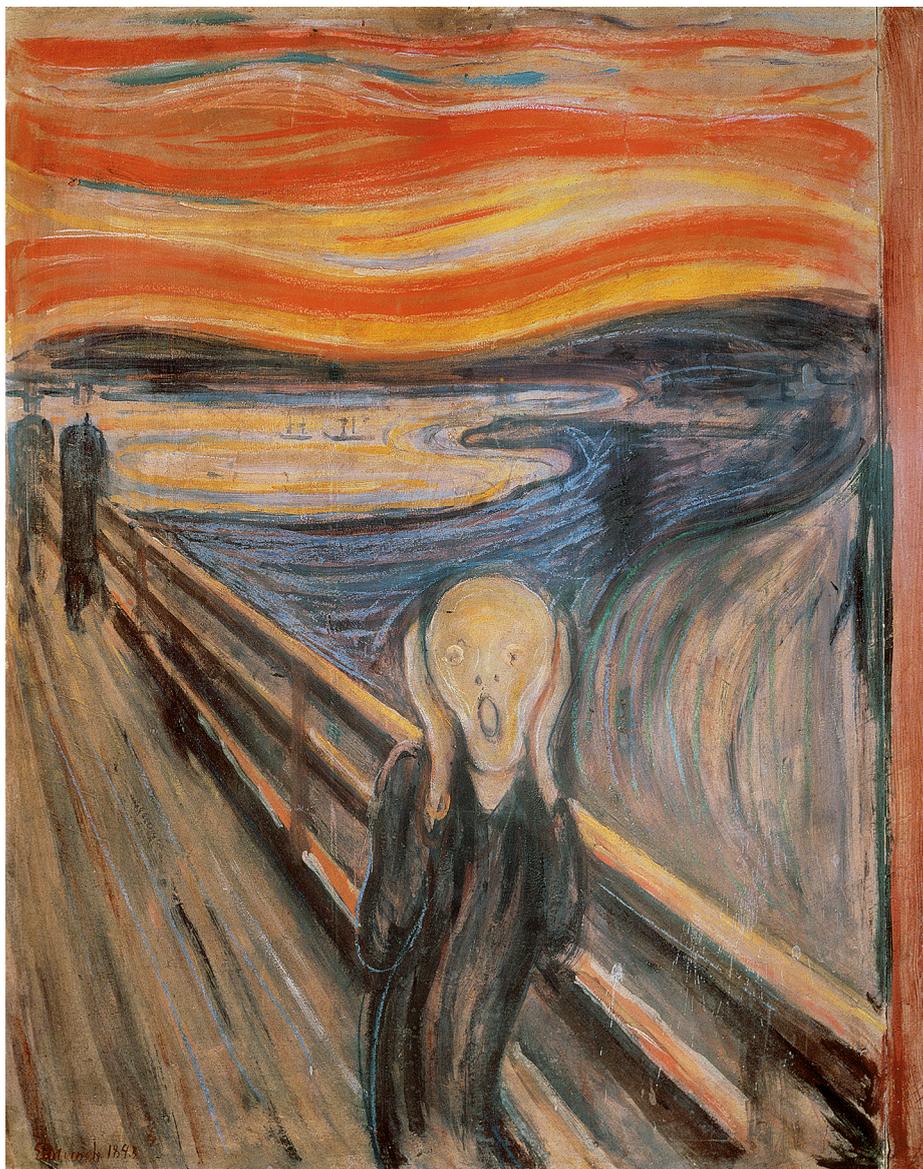


Fig. 13. Edvard Munch, *Skrik* [*Le Cri*], 1893, tempera sur carton, h. 91 cm / L. 73,5 cm, Oslo, Nasjonalgaleriet, inv. NG.M.00939



## BIBLIOGRAPHIE

### *Œuvres de Curzio Malaparte*

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

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

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

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

### Généralités

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## TABLE DES MATIÈRES

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

### Première partie DES VISAGES TOURNÉS VERS LE MONDE

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

Deuxième partie  
LES TRACES DES CONFLITS

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

Troisième partie  
RÉINVENTION DE SOI ET RECRÉATION DU MONDE

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

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

# JALONS

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

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



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