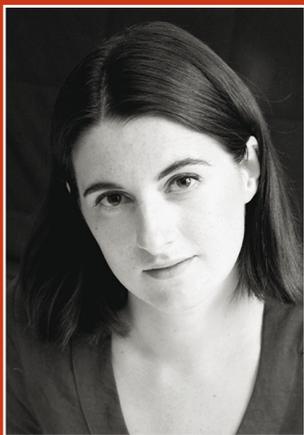


Aurélie Manzano

DANS LE BOUILLONNEMENT DE LA CRÉATION

Le monde mis en scène par Curzio Malaparte





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

JALONS

Dans le bouillonnement de la création

JALONS

COLLECTION D'ÉTUDES ITALIENNES

DIRIGÉE PAR FRANÇOIS LIVI

François Livi (dir.)

Préface de Christian Bec

De Marco Polo à Savinio

Écrivains italiens en langue française

François Livi & Carlo Ossola (dir.)

De Florence à Venise

Études en l'honneur de Christian Bec

Sergio Capello

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

Sous le signe de Raymond Queneau

Aurélie Gendrat-Claudiel

Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman

Le cas de l'Italie romantique

Paul-André Claudel

Le Poète sans visage

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

Tatiana Cescutti

Les Origines mythiques du Futurisme

Marinetti, poète symboliste français (1902-1908)

Carlo Santoli

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

La mise en scène du Martyre de saint Sébastien,

de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria

Estelle Zunino

Jacopone da Todi (1230[?]-1306)

Conquêtes littéraires et quête spirituelle

Iris Chionne

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

Aurélie Manzano

Dans le bouillonnement de la création

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



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2018

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

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

Introduction – 979-10-231-0988-7

I Chapitre 1 – 979-10-231-0989-4

I Chapitre 2 – 979-10-231-0990-0

I Chapitre 3 – 979-10-231-0991-7

II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4

II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1

II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8

III Chapitre 7 – 979-10-231-0995-5

III Chapitre 8 – 979-10-231-0996-2

III Chapitre 9 – 979-10-231-0997-9

Conclusion – 979-10-231-0998-6

Réalisation : Emmanuel Marc Dubois/3D2S (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

NOTES SUR LES TEXTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. *Œuvres de Malaparte traduites en français*

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

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

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

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

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

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

3. Œuvres disponibles uniquement en italien

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

TROISIÈME PARTIE

RÉINVENTION DE SOI
ET RECRÉATION DU MONDE

CHAPITRE VII

« DE QUOI SOMMES-NOUS NÉS ? »

Tuer les pères

Père et fils
Le Comte Sforza ressemble à Sforzino,
Sforzino ne ressemble pas au Comte Sforza.
Mais est-ce la faute du père ou de l'enfant ?
Le défaut est-il dans la pulpe ou dans le zeste¹ ?

Erwin Suckert

« Pour savoir qui l'on est, il faut savoir d'où l'on vient », professe la sagesse populaire. Un adage que Malaparte s'ingénie à prendre à rebrousse-poil en mettant très tôt à distance son hérédité biologique et, en particulier, la figure de son père, Erwin Suckert. En effet, si l'écrivain s'interroge volontiers sur ses origines et ses racines, c'est le plus souvent pour s'en affranchir. Ses divers biographes et amis s'accordent à dire qu'il entretenait des relations exécrables avec son père. Ils conviennent également que Malaparte se montrait de préférence discret à son sujet, le cachant à ses invités lorsqu'il l'accueillait chez lui, ce qui se produisit fréquemment dans les années cinquante. S'il en parle très peu, il n'écrit guère davantage à son sujet. Erwin Suckert n'apparaît que dans deux nouvelles d'*Une femme comme moi*, « Paysage à bicyclette » et « Goethe et mon père ». Le premier récit en fait un pionnier qui a introduit à Florence la première bicyclette et la mécanisation de l'industrie textile mais également un homme dont chacun redoute les emportements : « Mais mon père était fort, il n'avait peur de rien. Il matait les plus récalcitrants et les plus querelleurs par la force et par l'exemple. Son caractère violent, sa volonté inflexible lui suscitaient de la haine et des

¹ Ce bref poème satirique est extrait du second volume de poésies publié du vivant de Curzio Malaparte, *Il Battibecco : Inni, Satire, Epigrammi* [1949], dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 173.

révoltes² ». On retrouve ce tempérament irascible dans le portrait qui est au cœur du second récit, celui d'un père athlétique et fantasque dont les sautes d'humeur effraient ses enfants :

Car un rien suffisait à faire écrouler cette magnifique façade néo-classique : le beau visage de mon père s'empourprait, une flamme sombre brillait dans ses yeux bleus, et ce front de marbre devenait soudain de chair. Une voix insolite résonnait dans la maison, et nous, les enfants, nous nous réfugiions dans le jardin, en nous disant mutuellement : « L'Allemand s'est réveillé³. »

Entre ces accès de colère, le jeune Suckert porte une admiration sincère à ce père hors du commun qui manie le pistolet aussi bien pour cueillir des fruits, abattre des poulets ou déboucher des bouteilles, au point de se sentir lui-même « un héraclite, le fils d'un créateur de mythes rustiques⁴ ». Toutefois, la figure imposante d'Erwin Suckert finit par s'écrouler aux yeux de ses enfants, « comme un vieux pilier de portail⁵ », lorsque ces derniers découvrent comment l'idole de leur père, Goethe, a maltraité Florence dans son *Voyage en Italie*. Dans un retournement de situation symbolique, ce père autoritaire abandonne Goethe pour Manzoni, renonçant à transmettre sa germanité à ses enfants, tandis que son fils lui enseigne comment marcher à l'italienne, « d'un pas qui n'était plus lent, dur, lourd, mais d'un pas nouveau, plus jeune et plus fier⁶ ». Les rôles sont désormais inversés : Erwin Suckert n'est plus qu'un géniteur encombrant et inutile, déchu de sa fonction paternelle et contraint d'apprendre de son propre fils l'art d'être italien.

Le sens de ce récit en forme d'apologue est limpide : Malaparte reproche surtout à son père son tempérament allemand. Dans des écrits qui n'étaient pas destinés à être diffusés – ou, du moins, pas à un public italien –, il saura se montrer plus lucide sur le poids de cette hérédité dans sa formation d'homme et d'écrivain :

On ne peut me comprendre et m'accepter que si on n'oublie pas qu'il a en moi tout le romantisme et la folie des Allemands⁷.

² Curzio Malaparte, « Paysage à bicyclette », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 171-172.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷ Lettre de Curzio Malaparte à Giancarlo Vigorelli du 27 novembre 1940, dans Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 19.

Un côté romantique de mon esprit, qui me vient sans doute de l'origine nordique de ma famille paternelle, a laissé toutefois assez étonnés mes critiques italiens⁸.

Dans *Voyage en enfer*, il ira même jusqu'à souligner sa ressemblance avec son père par opposition aux Toscans, ce qui constitue une sorte d'*unicum* dans son œuvre :

Je n'ai pas cette attitude antique des Pratéens, prudente et impitoyable, perfide et politique, j'ai une sérénité méprisante et sans préjugés, une sérénité prompte à s'émouvoir ; je ressemble à mon père. Je ressemble à mon père, j'ai son calme, ses fureurs cachées, sa perception des choses et des gens grâce à la sensibilité vigilante des nerfs, sa façon de raisonner profondément physique, avec tout son sang, tous ses muscles, tous ses nerfs, à la fois prudent et généreux, mais sans méfiance, presque comme si les facultés critiques de l'intellect cédaient avec complaisance face au sentiment physique, instinctif et mystérieux de la mesure⁹.

Mais ce n'est certainement pas un hasard si ces pages n'ont pas été publiées et si, dans la réélaboration qui conduira, des années plus tard, à la rédaction de « Goethe et mon père », les allusions à la ressemblance entre le père et le fils ont complètement disparu.

Exception faite de ces rares annotations – restées la plupart du temps confidentielles – les œuvres de Malaparte témoignent de sa difficulté à accepter son origine germanique jusqu'au soir de sa vie. Ainsi, dans le chapitre intitulé « L'Europe crache du sang » de *Voyages parmi les tremblements de terre*, le protagoniste tuberculeux se présente comme un *alter ego* de l'auteur :

« Ma mère était une Allemande de Munich – répondit-il – et mon père, bien qu'Italien, était lui aussi à moitié allemand. C'est la raison... » Il se tut. « La raison de quoi ? » « La raison pour laquelle j'ai été blessé à Budapest, en 1944. » J'étais à la fois triste et heureux d'avoir découvert que le mal dont il mourait petit à petit n'était pas la phtisie mais ce sentiment d'exclusion de la patrie, non pas à cause de la contagion qu'il portait en lui, mais à cause de ce mal dont il se sentait accusé, de cette faute dont personne n'était assez innocent pour lui pardonner¹⁰.

Rarement Malaparte aura fait preuve d'autant de franchise – lui d'habitude si jaloux de son intimité – pour confier son sentiment d'exclusion et son impression de porter son origine allemande comme un fardeau, voire une faute dont personne ne le croit complètement innocent. Plus souvent, il cherchera au contraire de façon très malapartienne à forcer le destin en se décrivant comme le

⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 270.

⁹ Curzio Malaparte, *Viaggio in inferno*, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 702-703.

¹⁰ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 11-12.

Toscan authentique qu'il voudrait être. Au point de préférer à son vrai père, le mari de sa nourrice, Milziade Baldi (ou Mersiade, en toscan), dont le nom garantit une longue ascendance toscane. Dans *La Tête en fuite*, il souligne l'amour filial qui le lie à celui qui se définira lui-même comme son « balio » (père nourricier)¹¹ :

Je l'aimais comme un père et lui m'aimait certainement plus que ses quatre enfants. [...] Je suis un Baldi moi aussi, dans la mesure où le lait des nourrices se change en sang dans les veines du nourrisson. Je dois à Mersiade, à son exemple, à son enseignement, à la légende de sa vie, le côté sobre et terrien de mon caractère. Je lui dois d'être un homme à part, un Toscan en un certain sens¹².

Ailleurs, il désignera un autre père de substitution qui, sans être toscan, était au moins italien : son grand-père maternel, Alessandro Perelli. Dans la préface « Confession », rédigée à l'occasion de la traduction française de *Sang*, il souligne notamment leurs affinités de caractère :

Mon grand-père maternel, Alexandre Perelli, fut volontaire en Piémont avec les cavaliers lombards, estafette de Charles-Albert en 1848. C'est l'Alexandre Perelli du portrait de Paul Troubetskoï. Très beau et tête folle durant sa jeunesse, il était orgueilleux, violent, intrépide et fantasque. Un peu mon caractère. C'est à lui peut-être que je dois d'être ce que je suis¹³.

L'écrivain aura recours à d'autres stratégies pour évincer Erwin Suckert de son rôle de géniteur : il n'hésitera pas, en particulier, à se présenter en France comme le fruit d'une liaison adultère de sa mère avec ce même sculpteur russe

¹¹ Dans *La Tête en fuite*, Malaparte relate une anecdote révélatrice : lors de la venue de Sem Benelli au lycée Cicognini, alors qu'il était lui-même âgé de quatorze ans, il fut chargé de composer un éloge au poète de Prato. Au milieu des applaudissements qui accueillaient sa lecture, un homme se dressa soudain au milieu de la foule en criant : « C'est moi qu'il a tété, c'est moi qu'il a tété ! » Il s'agissait de Milziade Baldi (voir Curzio Malaparte, « Miltiade », dans *La Tête en fuite* [1936], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1976, p. 124-125). On trouve dans la bibliothèque de Prato, un petit ouvrage consacré à la famille Baldi et logiquement intitulé *Il « balio » di Malaparte*. Parmi les différents documents et témoignages, on retiendra cette photographie de Malaparte envoyée aux Baldi et accompagnée d'une dédicace qui nous révèle un Malaparte affectueux et même sentimental : « À Eugenia et à Mersiade Baldi, qui m'ont élevé comme un de leurs enfants, avec toute mon affection de fils. C. Malaparte 1928. » (Antonio Mauro *et al.*, *Il « balio » di Malaparte. Notizie sulla famiglia Baldi di Prato*, Prato, Sopratuttolibri, 2001).

¹² Curzio Malaparte, « Miltiade », dans *La Tête en fuite*, *op. cit.*, p. 125-126.

¹³ Curzio Malaparte, « Confession » [1959], dans *Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1992, p. 11. Il s'agit d'une version modifiée de la préface de 1937, « Confessione », destinée au public italien.

Troubetskoï¹⁴, supplanté dans la version italienne par un avocat de Prato¹⁵. Tous les prétextes sont bons pour mettre en doute cette origine allemande qu'il abhorre. Dans *Le Bal au Kremlin*, le personnage « Malaparte », un peu ivre, en vient même à affirmer face à des auditeurs russes incrédules : « Je suis un cosaque. Mon père était cosaque¹⁶ ». Pure forfanterie, bien entendu, mais qui montre bien ce que l'auteur est prêt à inventer pour échapper à l'héritage de son père.

La quête du vrai « nom » et le fantasme de l'auto-engendrement

La véritable rupture intervient le 17 mai 1925, lorsque l'auteur abandonne son patronyme « Suckert » et signe « Malaparte » un article intitulé « Politica interna » dans *La Conquista dello Stato*¹⁷.

L'histoire est bien connue : Giordano Bruno Guerri raconte que Malaparte a hésité pendant des mois entre plusieurs pseudonymes avant de tomber sur un petit volume imprimé à Turin en 1869 et intitulé *I Malaparte e i Bonaparte nel primo centenario di un Malaparte-Bonaparte*¹⁸. Les récentes recherches effectuées dans

¹⁴ Daniel Halévy, qui ne peut tenir cette version que de Malaparte lui-même, écrit ainsi dans sa préface à *Les femmes aussi ont perdu la guerre* : « Une ombre subsiste sur cette naissance, à laquelle une opinion répandue associe le grand sculpteur russe Troubetskoï. » (Daniel Halévy, Préface, dans Curzio Malaparte, *Les femmes aussi ont perdu la guerre*, Genève/Paris, La Palatine, 1958, p. 7.) Dans son témoignage publié en ouverture des *Opere scelte* parues chez Mondadori, Giancarlo Vigorelli semble accorder quelque crédit à cette rumeur mais, si l'histoire avait été vraie, nul doute que Malaparte n'aurait pas hésité à revendiquer publiquement ces origines fascinantes alors qu'il se contenta d'en faire courir le bruit en France, loin des oreilles de ses parents et de ceux qui pouvaient légitimement contester sa version (voir Giancarlo Vigorelli, « Malaparte: testimonianza e proposta di revisione », dans Curzio Malaparte, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1997, p. XII-XV).

¹⁵ Si l'on en croit un témoignage de Giordano Bruno Guerri (repris par Maurizio Serra) : « Il disait même volontiers à ses amis, sans se soucier du peu de respect dont il témoignait pour sa mère, qu'il n'était pas le fils de "l'Allemand" et allait jusqu'à donner les nom et prénom de son père présumé, un avocat de Prato. » (Giordano Bruno Guerri, *Malaparte, op. cit.*, p. 18).

¹⁶ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 169.

¹⁷ Sur la couverture de *Italie barbare*, publié par Piero Gobetti également en 1925, on trouvait une forme intermédiaire, « Curzio Malaparte Suckert », qui indiquait au public le passage d'un nom à l'autre.

¹⁸ Giordano Bruno Guerri, *Malaparte, op. cit.*, p. 66-67. Le nom choisi n'a donc aucun lien avec sa famille contrairement à ce que l'écrivain voudra faire croire à Raymond Guérin et, à travers lui, à son public français : « En fait, "Malaparte" était seulement le nom d'un de mes oncles. Je l'ai pris pour pseudonyme. Ça faisait plus italien ! » (Raymond Guérin, *Du côté de chez Malaparte* [1960], Bordeaux, Finitude, 2009, p. 20).

les archives de l'écrivain ont permis de découvrir, sur la dernière page du manuscrit de *Voyage en enfer*, envoyé à Gobetti, une liste des noms tour à tour envisagés¹⁹. Maurizio Serra distingue trois catégories principales : des italianisations de Suckert (Sùcherte, Sucherti ou Suchertio), un hommage à sa « deuxième » famille de Prato (Curzio Baldi) ainsi que des patronymes hérités de grandes familles de la Renaissance (Curzio Borgia, Curzio Mazarini, Curzio Colonna, Curzio Farnese)²⁰. On pourrait compléter cette répartition avec une dernière catégorie de noms qui se réfèrent au terroir ou au peuple, et tout particulièrement à celui de Prato (Curzio Bonaterra, Curzio Popolo, Curzio Pratoforte). Point commun de tous ces patronymes, leur sonorité italienne. Le texte d'une lettre de Malaparte à Longanesi est d'ailleurs explicite quant aux motivations de l'auteur :

Et souviens-toi que je ne m'appelle plus Curzio Suckert, mais Curzio Malaparte. J'en ai assez de cette désinence en t : je veux être Italien non seulement par mon cerveau, mon esprit et mon physique, comme je le suis, mais jusque dans la désinence de mon nom. Malaparte est mon oriflamme²¹.

Malaparte peut enfin brandir son « oriflamme » contre tous ceux – et ils seront nombreux tout au long de sa vie – qui mettent en doute son identité italienne sur la foi de son patronyme allemand. On aurait cependant tort de croire que ce choix corresponde seulement à une stratégie de défense. En effet, l'auteur fait toutes les démarches pour que « Malaparte » devienne son nom officiel, ce qu'il n'obtient qu'en 1937²². Il ne s'agit donc pas simplement d'une modification de façade, destinée à améliorer une image – à quoi bon, en ce cas, changer l'état civil ? – mais de l'expression d'une nécessité intime. Non seulement Malaparte tente de déjouer les préjugés d'autrui, mais il cherche aussi à exprimer son adhésion profonde à l'identité italienne en mettant en correspondance sa citoyenneté et son patronyme. La sociologue Nicole Lapierre, dans son ouvrage consacré aux

¹⁹ Ce document est reproduit dans Laura Mariani Conti et Matteo Noja (dir.), *Malaparte. Arcitaliano nel mondo*, Milano, Biblioteca del Senato, 2010, p. 47.

²⁰ Voir Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 115-116.

²¹ Lettre de Curzio Malaparte à Leo Longanesi du 4 janvier 1926, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 776.

²² En 1948, il soutient avec aplomb que « Malaparte » est un de ses noms de naissance dans une lettre à l'agent littéraire de son éditeur anglais, Dutton : « Mais Curzio Malaparte c'est mon vrai nom. J'ai deux noms de famille, comme vous pouvez vous en rendre compte d'après les registres de l'État Civil dans ma ville natale, Prato (Florence). J'ai simplement supprimé un de ces deux noms, qui n'était pas d'origine italienne. C'est tout. » (Lettre de Curzio Malaparte à M. Sommerville envoyée de Chamonix le 11 mars 1948, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 8, 1948-1949, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 76).

changements de noms, a souligné l'importance de cette exigence privée lors de la francisation des patronymes étrangers :

L'individu qui se sent complètement et légitimement français, mais à qui cette qualité est déniée en raison de son patronyme, peut en ressentir un sentiment de clivage pénible qui s'apparente à ce que des psychosociologues appellent la « dissonance cognitive », c'est-à-dire l'incompatibilité entre deux éléments de connaissance (ou, plus précisément ici, de reconnaissance), l'un induisant le démenti de l'autre. Pour sortir de cet état conflictuel, il lui faut réduire ou éliminer cette dissonance, en mettant son nom littéralement à l'unisson de la langue de son pays de naissance ou d'élection²³.

Malaparte s'affranchit ainsi d'un nom qui le dénaturait, à la façon d'un habit trop peu seyant, pour se glisser dans un vêtement « taillé sur mesure », capable de recouvrir parfaitement son identité. Toutefois, l'italianité n'est pas seule en jeu, comme le montre l'évocation par antonymie du général Bonaparte. Il s'agit également de se forger un nom qui s'oppose par sa charge héroïque à l'anonyme Suckert et qui se veut à la hauteur du personnage que l'écrivain prétend incarner sur la scène européenne. Quitte à avoir la liberté du choix, il est néanmoins étrange d'opter pour un patronyme à la signification si peu favorable. Personne ne peut adopter impunément un nom qui le place sur le mauvais chemin, sur un versant d'ombre. Sans doute faut-il y voir le signe d'un certain malaise identitaire mais aussi une sorte de défi lancé au monde. Une fois de plus, Nicole Lapierre nous offre une piste intéressante lorsqu'elle remarque que de nombreuses personnes, au moment de rompre avec leur passé, décident paradoxalement de garder dans le nouveau nom une trace discrète de l'ancien patronyme. Or, l'écrivain remplace un « Suckert » à sonorité allemande, auquel il reprochait d'être « du mauvais côté », par un pseudonyme, « Malaparte », qui devient, par son sens même, une célébration du « mauvais côté »²⁴. Choix délibéré ou lapsus révélateur ? Le fait est que l'écrivain ne voit manifestement pas d'inconvénient à se trouver du « mauvais côté », à condition de l'avoir choisi. Ce qu'il ne tolère pas, en revanche, c'est l'arbitraire d'un nom qui voudrait lui dicter son destin.

Or, l'année 1925 marque justement un tournant dans la vie de Malaparte qui décide de prendre en main son avenir. En effet, nous avons vu qu'après le discours du 3 janvier 1925, l'écrivain perd progressivement l'espoir de se voir confier de vraies responsabilités politiques. Il est temps pour lui de se donner un nouveau départ en se consacrant pleinement à la carrière littéraire. C'est le sens du duel symbolique que l'écrivain relate dans son article « Duello mortale » (1927) et qui

²³ Nicole Lapierre, *Changer de nom* [1995], Paris, Gallimard, 2006, p. 295.

²⁴ Autre élément de continuité chez Malaparte, le choix du prénom : il conserve la forme italianisée de Kurt, « Curzio », qui était déjà utilisée par ses proches depuis son plus jeune âge en alternance avec « Curtino ».

oppose un Suckert très politisé à un Malaparte désireux de s'adonner entièrement à la littérature :

– Oh! Oh! Oh! répliquait Malaparte, dites plutôt que si vous continuez à vivre, je ne peux plus aller de l'avant. Votre politique gâche ma littérature. Soit vous mourez, soit je vis. Il n'y a pas d'autre alternative. Que croyez-vous obtenir avec vos arguments, vos pertes de temps, vos casse-tête et vos étouffe-chrétiens politiques? Vous ne réalisez donc pas que vous êtes déjà arrivé à trente ans sans rien combiner de bien et sans avoir l'air d'avoir acquis le moindre mérite? Vous vous êtes donné du mal, je le sais, vous avez prodigué votre talent, votre temps et votre travail, je le sais, mais pouvez-vous me dire si une personne, une seule, en a tenu compte? On ne vous a même pas remercié. Et considérez-vous chanceux de vous en être bien tiré. Avec le talent que vous avez, c'est un miracle qu'on ne vous ait pas aidé à mal finir. Pour ma part, on ne m'y reprendra plus, je suis fatigué de travailler pour le roi de Prusse : la politique, je la laisse à ceux qui ne savent pas vivre. Et pour vous démontrer que je suis sérieux, je vous tue, et bonne nuit²⁵.

Suckert doit mourir pour que puisse naître l'écrivain Malaparte qui s'engage à « venger » sa victime, c'est-à-dire à remédier à ses ambitions déçues en politique par des succès littéraires. En somme, l'abandon du patronyme « Suckert » pour « Malaparte » ne se contente pas de doter l'auteur d'un nom davantage en adéquation avec son caractère d'homme et d'Italien, il marque aussi symboliquement un nouveau départ dans sa carrière d'écrivain.

Ce qui nous amène à considérer un autre aspect du changement de nom, propre au domaine de la création littéraire. Laissons une dernière fois la parole à Nicole Lapierre :

L'histoire de la littérature, notamment, témoigne de l'attrait du pseudonyme qui permet à l'écrivain, en s'inventant un nom de plume, d'être non seulement créateur de ses personnages mais, fantasmatiquement, créateur de lui-même. Certes il peut y avoir, on le verra, de nombreux motifs de signer ses écrits d'un nom d'emprunt. Mais cette signature renvoie bien souvent, avec plus ou moins de force, au vertige de l'auto-engendrement : l'auteur démiurge entend devenir à la fois père et fils de son œuvre, le succès éventuel de cette dernière assurant le rayonnement de l'identité pseudonyme au point d'éclipser celle du patronyme²⁶.

L'analyse proposée par le poète Pierre Emmanuel, dans un article consacré à son propre changement de nom, corrobore les affirmations de la sociologue :

D'un homme qui « part de rien », s'il réussit, on dit « c'est le fils de ses œuvres ». Dans le même sens, on dit qu'« il s'est fait un nom ». Mais que signifie : partir de rien? C'est être sa propre origine. Se nommer soi-même, c'est naître de soi, commencer avec le nom que l'on

²⁵ Curzio Malaparte, « Duello mortale », *La Fiera letteraria*, 24 juillet 1927, p. 3.

²⁶ Nicole Lapierre, *Changer de nom, op. cit.*, p. 235-236.

se donne. À vingt et un ans, je mis donc Pierre Emmanuel au monde. Mon père, désormais, c'était moi²⁷.

Changer de nom, c'est, pour le poète, devenir maître de sa destinée et dire à tous qui il se propose d'être : « la pierre, la matière la plus dure ; Emmanuel, Dieu en nous, Dieu dans la pierre, s'y forçant l'accès²⁸ ». Un nom en forme de défi intime et de programme de vie.

Le cas de Malaparte n'est guère différent. Son nouveau nom l'engage à revêtir une identité forte, contrastée, à devenir une sorte de « contradicteur universel ». Rien à voir avec les autres pseudonymes qu'il adoptera tout au long de sa vie et qui viseront, de façon plus traditionnelle, à masquer son identité²⁹. Au contraire, en devenant « Malaparte », l'écrivain choisit de se mettre à nu : « voici ce que je veux être, ce que je vais devenir »³⁰.

Ce besoin de se réinventer implique de rompre avec l'idée de transmission et d'héritage. Michel Surya nous en offre un éclairage particulièrement convaincant à propos des différents pseudonymes de Georges Bataille :

Que fait un pseudonyme ? on le sait, il dissimule. Mais aussi, il rompt avec la solennité d'un nom transmis. Il ne fait pas que soustraire un écrivain, momentanément, à la précellence civile, sociale et peut être affective de ses pères, il les met symboliquement à mort en les privant de la postérité où ils auraient pu prétendre se survivre. Endosser un pseudonyme, même momentanément, serait alors un acte souverain, brisant avec l'héritage et la dette [...]³¹.

²⁷ Pierre Emmanuel, « Changer de nom », *Corps Écrit*, n° 8, « Le nom », Paris, PUF, 1983, p. 85.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁹ L'écrivain utilise notamment « Panfolia » pour signer les « Feuilles de la Sibylle » publiées dans *La Stampa* ; « Candido » dans le *Corriere della Sera* ; ou « Gianni Strozzi » pour la série d'articles sur la libération de Florence qu'il rédige pour *L'Unità*. Il s'arrange à sa façon de ces travestissements imposés en choisissant de préférence des noms à consonance toscane (Panfolia, Strozzi...). Néanmoins, il ne faut pas confondre ce petit jeu de cache-cache avec la décision mûrie et radicale du changement de nom.

³⁰ L'écrivain se reconnaît si bien dans son nouveau nom que son nom historique finit par lui apparaître tout à fait fictif. Lorsqu'en juillet 1934, il est autorisé à envoyer à nouveau des articles au *Corriere della Sera*, sous le couvert d'un pseudonyme, il écrit – non sans malice – au directeur du journal Aldo Borelli : « Mon retour au *Corriere della Sera*, même sous un pseudonyme (pourquoi pas... Curzio Suckert ? Difficile de trouver un meilleur pseudonyme !) est plus important pour moi que mon déménagement dans cette île si belle et si chrétienne d'Ischia, où je peux enfin respirer ». (Lettre de Curzio Malaparte à Aldo Borelli du 14 juillet 1934, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 472).

³¹ Michel Surya, *Georges Bataille. La Mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1992, p. 115.

Nous avons vu qu'on ne pouvait en aucun cas parler de stratégie de dissimulation pour Malaparte qui, contrairement à Bataille, confie à son pseudonyme le soin de révéler ce qu'il considère comme sa véritable identité. En revanche, la suite de l'analyse peut tout à fait s'appliquer à l'auteur de *Kaputt* : Malaparte met symboliquement à mort son père pour devenir son propre fondement, sa propre origine. Cet auto-engendrement implique un reniement mais également une affirmation de liberté du sujet qui peut, dès lors, réécrire sa propre histoire. On pense à un des rares auteurs de sa génération pour lequel Malaparte professait une grande admiration, un déraciné comme lui, Blaise Cendrars, de son vrai nom Frédéric-Louis Sausser, qui écrit dans une poésie intitulée « Hôtel Notre-Dame » :

Je ne suis pas fils de mon père
 Et je n'aime que mon bisaïeul
 JE me suis fait un nom tout nouveau comme une affiche bleue
 Et rouge monté sur un échafaudage³².

Deux ans après être devenu Malaparte et s'être libéré de l'héritage paternel, l'écrivain complétera en quelque sorte son émancipation en s'inventant des origines mythiques. Le protagoniste d'*Aventures d'un capitaine de mésaventure* (1927) se nomme Malaparte sans que son parcours ressemble en quoi que ce soit à la biographie de l'écrivain : l'action se déroule au début du siècle à Prato, ville natale de l'auteur, mais le héros est un chiffonnier qui, à l'aide de ses acolytes, vole la ceinture sacrée conservée dans la cathédrale. Par le biais de cette autobiographie fantasmée d'un *alter ego* imaginaire, redoutable chef de bande dont les gestes sont narrés sur le mode de l'épopée rurale, Malaparte se réinvente en héros local dans la lignée culturelle du Squadrisme. Il donne ainsi à son entreprise d'auto-engendrement un substrat littéraire et à son « personnage » une épaisseur épique.

Le rejet de la relation de paternité

Le fantasme de l'auto-engendrement influence en profondeur l'écriture malapartienne qui n'évoque le lien de paternité qu'avec réticence, toujours de façon négative ou parodique. Il suffit de rappeler que lui-même n'aura jamais d'enfant. Dès ses œuvres de jeunesse, on voit apparaître des figures de pères incompetents, voire franchement destructeurs. Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe*,

³² Blaise Cendrars, « Hôtel Notre-Dame » [1917], dans *Au cœur du monde*, dans *Poésies complètes*, Paris, Denoël, 2001, p. 129. Pour le rapprochement entre Malaparte et Cendrars, on pourra consulter l'article de Luisa Montrosset, « Suckert-Sausser, variazioni pseudonimiche », dans Martina Grassi (dir.), *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, p. 49-65.

le pasteur de Börn, inconsolable après la mort de sa femme, impose à sa fille de se vêtir comme sa mère et lui interdit tout contact avec d'autres personnes. Lorsque la narratrice tombe amoureuse du jeune pasteur Guda, qui est venu prêter main-forte à son père, elle doit subir la jalousie malade de ce dernier et ses crises de folie de plus en plus fréquentes. Grâce au soutien des villageois, elle parvient néanmoins à épouser Guda et à trouver le bonheur, jusqu'au jour où le vieux pasteur assassine Guda au cours d'un nouvel accès de délire. Malaparte choisit d'insister sur la dimension tragique de ce récit construit autour de la figure d'un père immature et cruel qui à aucun moment ne s'intéresse au bonheur de sa fille, victime sacrifiée sur l'autel de son égoïsme.

Avec le temps, l'écrivain renoncera à traiter le sujet de façon aussi dramatique sans cesser toutefois de dénigrer la figure du père qu'il préférera désormais tourner en ridicule. Au cœur du roman *Monsieur Caméléon*, on trouve bien sûr une réflexion politique mais également une mise en scène ironique de la transmission entre père et fils, notamment sur le plan intellectuel. Le narrateur découvre par hasard un caméléon au cours d'une promenade avec Mussolini qui lui confie la mission d'éduquer l'animal pour en faire « un homme ». Aidé par le bibliothécaire Sebastiano, le narrateur met alors au point un programme de lecture adapté au lézard, capable d'assimiler le contenu d'un livre en se couchant dessus. Bientôt, les deux précepteurs prennent la décision de baptiser le caméléon, afin de lui donner un état civil :

Le fait est que Sebastiano, quelques jours après, devint le père légitime de Monsieur Caméléon. « Mon père ! » s'écria le Caméléon en rougissant de bonheur. Sebastiano était sur le point de dire « Mon fils » quand le docteur Libero, qui ne souriait jamais sans quelque raison, dit en souriant avec malice :

– Il sera bien de ne pas faire savoir que vous êtes le fruit d'un amour ordinaire, et que votre mère a souffert pour vous mettre au monde³³.

Impossible de prendre au sérieux cette relation de paternité contre nature. Passé l'enthousiasme initial, le caméléon lui-même cherchera d'ailleurs bien vite à s'émanciper. D'autant que le narrateur et Sebastiano s'avèrent des éducateurs pitoyables qui subissent davantage l'influence de leur fils-élève qu'ils ne réussissent eux-mêmes à l'instruire :

Il était dit du bon pédagogue que le père tenait plus du fils que le fils du père [...].

– J'ai toujours soupçonné, dit Mussolini en riant, que vous étiez non le maître de Monsieur Caméléon, mais son disciple³⁴.

³³ Curzio Malaparte, *Monsieur Caméléon* [1946], préface écrite en français par l'auteur, trad. Line Allary, illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 136-137.

³⁴ *Ibid.*, p. 174 et 235.

À nouveau, nous sommes face à des « pères » qui se montrent incapables de tenir leur rôle, c'est-à-dire d'éduquer mais également de protéger le caméléon. En effet, ce dernier, manipulé par un jésuite, le docteur Libero, qui lui fait lire *L'Imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis, finit par échapper complètement à la vigilance de ses protecteurs pour se rendre dans la basilique Saint-Pierre où il cherche, sans succès, à se faire reconnaître comme le Fils de Dieu et meurt piétiné par la foule. Le narrateur et Sebastiano se contentent d'assister impuissants à cette fin tragique.

Dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, Malaparte va encore plus loin dans la ridiculisation du rapport de paternité et dans l'inversion du rapport père-fils. Le récit « Les Suisses couperont les ponts » met en scène, avec un humour macabre et décalé, les retrouvailles d'un fils désormais âgé avec le cadavre de son père mort cinquante-cinq ans auparavant et parfaitement conservé par le glacier où il a perdu la vie :

Ce fils aux cheveux gris se jeta sur le corps de ce père jeune et blond, en criant : « Oh père ! Oh mon père ! » C'était une scène pitoyable et ridicule, la parodie de quelque Sophocle, de quelque Euripide, de quelque Homère : comme si l'on voyait un Priam chenu se jeter sur le cadavre d'Hector, son fils trentenaire, en invoquant : « Papa ! Papa³⁵ ! »

On aurait tort de s'arrêter seulement à la volonté manifeste de l'auteur d'écorner l'image du père au moyen de ces descriptions irrévérencieuses et souvent grotesques. En effet, parfois son acharnement à dégrader certaines figures paternelles tient aussi de la rancœur qui naît d'une idéalisation déçue. Nous l'avons vu, Malaparte enfant était fasciné par la force herculéenne de son père :

Il devait exister une certaine parenté mystérieuse entre Goethe et mon père. À mes yeux, les signes en étaient évidents, la haute taille, le mouvement lent de la tête, le front clair, et cette force extrême qui éveillait dans mon cœur beaucoup plus que chez mes frères (peut-être parce que je ressemble plus que les autres à ma mère) une admiration à la fois poétique et affectueuse³⁶.

La relation difficile entre Malaparte et Erwin Suckert n'exclut pas un certain respect du fils envers l'énergie virile du père qu'il considère comme une sorte de héros et dont il aura d'autant plus de mal à accepter les limites. *Voyage en enfer* révèle à quel point ces impressions de jeunesse déterminent sa conception idéale de la paternité :

³⁵ Curzio Malaparte, « Gli svizzeri taglieranno i ponti », dans *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 31.

³⁶ Curzio Malaparte, « Goethe et mon père », dans *Une femme comme moi*, op. cit., p. 167.

J'ai toujours eu de mon père une conception héroïque, de capitaine et de législateur : quand, chez Homère, je lisais « poimèna laòn », je pensais à mon père ; j'ai toujours eu une conception archaïque et pastorale de la paternité³⁷.

Voilà qui jette une lumière intéressante sur la fascination de Malaparte pour les figures d'hommes forts qui décident de l'avenir des peuples, de Lénine à Mao, en passant par Hitler et, évidemment, Mussolini. Son attitude ambiguë envers ces différents substituts de la figure paternelle découle probablement de son sentiment ambivalent envers Erwin Suckert. En effet, s'il s'incline devant leurs démonstrations de puissance, il ne perd pas une occasion de dénoncer leurs faiblesses. Dans *Technique du coup d'État* il dresse ainsi un portrait sans concessions d'un Hitler médiocre et efféminé :

L'esprit de Hitler est réellement un esprit profondément féminin : son intelligence, ses ambitions, sa volonté même n'ont rien de viril. C'est un homme faible qui se réfugie dans la brutalité pour masquer son manque d'énergie, ses faiblesses surprenantes, son égoïsme morbide, son orgueil sans ressources³⁸.

Malaparte ne peut que mépriser un leader qui manque à ce point de prestance virile et de cette autorité naturelle qu'il associe facilement à de la droiture morale. Malgré l'intérêt qu'il porte au personnage, il ne sera guère tendre non plus avec Lénine dont il fait un petit-bourgeois falot et pusillanime dans *Le Bonhomme Lénine* et auquel il préfère le véritable homme d'action qu'est Trotski.

En revanche, s'il dénonce dans *Muss* la timidité féminine de Mussolini, ou raille son « postérieur de concierge³⁹ » et ses poses grandiloquentes, il reste fasciné par l'impression de force qui se dégage du dictateur italien. Maurizio Serra inscrit avec sagacité son rapport à Mussolini sous le signe du « *padre padrone* » déjà incarné par Erwin Suckert, c'est-à-dire dans la continuité d'une relation père-fils qui se fonde sur l'autorité et la domination.

En dépit de son esprit frondeur et de sa soif de liberté, Malaparte ne s'affranchira jamais complètement de l'emprise qu'exercent sur lui les meneurs de peuples, dictateurs et autres hommes de pouvoir. C'est sans doute ce qui explique sa fascination tardive pour Mao, nouvelle incarnation d'un « père du peuple » inflexible, autoritaire mais « bienveillant ». En réalité, Malaparte ne cesse donc jamais de courir après une figure paternelle qui le fascine tout autant qu'elle l'exaspère et qu'il cherche à déprécier tout en se soumettant à sa domination.

³⁷ Curzio Malaparte, *Viaggio in inferno*, op. cit., p. 704.

³⁸ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 217.

³⁹ Curzio Malaparte, *Muss* suivi de *Le Grand Imbécile* [1999, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2012, p. 165.

Les « pères » en littérature

La relation conflictuelle au père, et à l'aspect intellectuel que celui-ci symbolise (pensons aux précepteurs de *Monsieur Caméléon*), détermine la façon dont Malaparte prétend s'inscrire dans l'histoire littéraire. Pour montrer que, dans ce domaine également, l'écrivain voudrait accréditer le mythe d'un certain auto-engendrement, nous procéderons par cercles concentriques en nous intéressant tout d'abord à la province toscane avant d'élargir nos observations à l'Italie puis à la France.

Les premiers « maîtres » toscans

Le seul « père intellectuel⁴⁰ » que Malaparte reconnaît littéralement comme tel est Silvio Marioni, son professeur de lettres au lycée Cicognini, qui a pris en main son éducation aux côtés du proviseur Paolo Giorgi et du censeur des études Giovanni Marradi⁴¹. À ces tout premiers maîtres succède celui qu'il appellera son « mentor⁴² », le poète Bino Binazzi :

J'eus la chance, durant ces années pour moi décisives, de rencontrer Bino Binazzi, le poète qui eut un rôle de premier plan dans le « Sturm und Drang » de *Lacerba*. Il vivait de façon très pauvre à Prato, dans la via dell'Accademia. Il m'avait pris en affection. Il me faisait cours après l'école, tous les jours : nous lisions ensemble les classiques grecs et latins, les poètes français modernes, de Baudelaire à Apollinaire, les historiens antiques, Polybe, Plutarque et Thucydide, italiens et allemands, Guichardin, Machiavel, Mommsen. Je dois mon éducation classique non seulement aux professeurs du Cicognini, qui était une école incomparable, digne des meilleures écoles classiques de France et d'Allemagne, mais surtout à mon cher Bino Binazzi. Deux ou trois fois par semaine, Binazzi m'emmenait avec lui à Florence où il me fit connaître, au « Paskowski » et aux « Giubbe Rosse », les protagonistes du « Sturm und Drang » italien, Papini, Soffici, Palazzeschi, Dino Campana, Persio Falchi (ce fut justement dans la revue *La Forca*, dirigée par Persio Falchi, que je publiai mes premières pages d'écrivain).

⁴⁰ « [...] je pensais avec tristesse, avec remords, à Silvio Marioni, en me répétant ce mot de Plutarque selon lequel l'homme a trois pères : son père charnel, son père intellectuel, c'est-à-dire son éducateur, et le magistrat, c'est-à-dire celui qui gouverne la ville. [...] Et je me disais que sans aucun doute Silvio Marioni était la personne à laquelle je devais le plus d'être entré dans la vie armé, d'avoir accepté la vie comme combat, comme entreprise, comme devoir et de ne pas avoir été dépassé dans la vie [...] par la mesquinerie, l'imbecilité, l'ignorance, la méchanceté et la ruse, qui est sœur de la méchanceté et qui rend le monde fort et tyrannique. » (Curzio Malaparte, *Battibecco* [1956], dans *Battibecco 1953-1957*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 490).

⁴¹ Giovanni Marradi (1852-1922) était un poète carduccien et un garibaldien convaincu.

⁴² Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957, p. 170.

Mais Bino Binazzi ne voulait pas que je me mêle au mouvement futuriste de *Lacerba*, jugeant que j'étais trop jeune et que je devais d'abord me former une solide base classique avant de me tourner vers la nouveauté. Il avait raison et je lui serai toujours reconnaissant d'avoir empêché que je me distraie, comme de nombreux jeunes gens de l'époque, dans le trop facile apprentissage du futurisme. Binazzi a une grande importance dans ma vie⁴³.

Ce n'est pas faire injure à la figure de Bino Binazzi, poète aujourd'hui quelque peu oublié mais maître avisé qui sut préserver son élève de la facilité, que d'attendre de Malaparte qu'il cite, à côté de ces premiers guides, quelques grandes figures littéraires de son époque. Or, si l'écrivain n'hésite pas à convoquer les modèles classiques auxquels Binazzi et les enseignants du Cicognini l'ont introduit – des tragiques grecs à Dante ou aux prosateurs toscans (Boccace, Sacchetti) qu'il affectionne tout particulièrement⁴⁴ –, il se montre bien moins disert lorsqu'il s'agit de donner les noms de prédécesseurs immédiats en Italie. Il est vrai que cette affirmation d'indépendance à l'égard des différents « -ismes » du début du siècle et des écrivains qui ont nourri sa vocation n'est pas entièrement artificielle. Tout en puisant un peu partout, Malaparte élabore un parcours en définitive très personnel. Certains liens de filiation sont néanmoins si évidents que son acharnement à renier ceux qui pourraient prétendre au titre de « pères littéraires » peut surprendre.

Le futurisme et les intellectuels florentins

Le paradoxe de cette attitude, c'est qu'elle est justement symptomatique des avant-gardes d'un début de siècle en révolte contre les pères. Ainsi le futurisme se pose-t-il en mouvement anti-passéiste qui rejette la tradition pour chercher à imposer une création littéraire *ex nihilo*. Or, Marinetti n'ignore pas ses « maîtres » symbolistes mais élabore au contraire sa poétique grâce à un dialogue polémique avec ces derniers qui est particulièrement évident dans ses premières œuvres, rédigées en français (*La Conquête des étoiles*, *Destruction*, *La Ville charnelle*). De même, le manifeste « Tuons le clair de lune » (1909) qui semble, au vu de son titre, jeter l'anathème contre ces « amants de la lune » que furent les symbolistes,

⁴³ Curzio Malaparte, « Brano da un'intervista », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 22. On trouve dans son œuvre d'autres hommages à Bino Binazzi (voir Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 269-270 et Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 512).

⁴⁴ L'inspiration toscane est revendiquée dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* [1927] et les poésies de *L'Architalien* [1928], dont la langue truculente, mâtinée de dialecte, doit en effet beaucoup à Boccace et à Sacchetti. Trente ans plus tard, on retrouve la même verve toscane dans les textes de *Ces sacrés Toscans* [1956].

propose en réalité une réappropriation et une subversion de leur poétique qui s'apparente par moments à un hommage⁴⁵ :

De la houle bleuâtre des prairies émergeaient vaporeusement les chevelures d'innombrables nageuses, qui ouvraient en soupirant les pétales de leur bouche et de leurs yeux humides. Alors dans la noyade des parfums, nous vîmes grandir peu à peu autour de nous une forêt fabuleuse, dont les feuillages voûtés semblaient épuisés par les caresses d'une brise trop lente. Il y flottait une tendresse amère... Les rossignols buvaient l'ombre odorante avec de longs glouglous de plaisir et tour à tour pouffaient de rire dans les coins, jouant à cache-cache comme des enfants espiègles et malins... Un sommeil suave gagnait l'armée des fous, qui se prirent à crier de terreur⁴⁶.

Malaparte voudrait quant à lui marquer sa distance à la fois à l'égard de l'esthétique du XIX^e siècle et de l'avant-garde italienne. En 1922, il rédige ainsi pour *Il Mattino*, une « Enquête sur le clair de lune » qui critique ouvertement le romantisme, jugé dépassé, mais constitue aussi une allusion parodique au manifeste futuriste. À la faveur d'une panne d'électricité, tous les convives d'un bal se pressent sur la terrasse pour admirer le magnifique clair de lune, à l'exception de quelques personnages bien décidés à rester à l'intérieur :

[...] et j'étais déjà sur le point de le suivre quand le voisin qui m'avait parlé peu auparavant me posa une main sur l'épaule, en me disant dans un français dur et laborieux :

« J'espère que vous resterez ici, n'est-ce pas ? Il ne faut pas prendre au sérieux le clair de lune ! »

Je me retournai et le regardai : il y avait à côté de lui, enfoncés dans les confortables fauteuils de cuir, deux autres inconnus, soucieux, comme lui, de rester dans l'ombre, à l'abri du reflet argenté de la lune.

« J'ai au contraire un très grand désir de jouir du spectacle de la pleine lune », répondis-je.

« Votre désir » poursuivit l'étrange personnage « m'afflige considérablement. Vous n'êtes pas un homme moderne, monsieur. »

« Peut-être êtes-vous futuriste ? », risquai-je.

« Je suis simplement Américain, c'est-à-dire quelque chose de plus et de mieux qu'un futuriste. [...] Pour un vrai Américain, il ne doit pas y avoir d'émotion en-dehors d'un spectacle artificiel : un port, une gare, un gratte-ciel, une étendue de puits de pétrole, un garage, un projecteur électrique, n'importe quel produit de notre intelligence, de notre activité,

⁴⁵ Au sujet de l'influence du symbolisme et du post-symbolisme sur les premières œuvres de Marinetti, on pourra consulter les travaux de François Livi (« *Poesia* » 1905-1909, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992 et « Villes, voyages, mirages : F.T. Marinetti, 1902-1909 », *La rassegna della Letteratura italiana*, vol. 9, n° 1, janvier-juin 2001, p. 19-34) ainsi que le livre de Tatiana Cescutti (*Les Origines mythiques du Futurisme. Marinetti, poète symboliste (1902-1908)*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2009).

⁴⁶ Filippo Tommaso Marinetti, « Tuons le clair de lune » [1909], *Futurisme. Manifestes-Documents-Proclamations*, éd. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 109.

de notre exquise et insurpassable modernité, monsieur. Un Américain qui s'émeut face à la sournoise et perfide *attraction* d'un clair de lune, n'est pas Américain mais Européen⁴⁷. »

L'intention de l'auteur est non seulement de montrer que les futuristes ne peuvent incarner une modernité qui échappe à la vieille Europe mais également d'ironiser, à travers ce personnage d'Américain snob, sur les charmes factices du progrès humain. Un de ses compagnons refuse comme lui de se rendre sur la terrasse mais pour des motifs bien différents : ce second personnage, amateur des nuits de pleine lune sur le golfe de Naples, dénigre quant à lui la qualité du spectacle à coups de poncifs romantiques. Malaparte renvoie ainsi dos à dos les protagonistes de débats qu'il juge dépassés.

Cette mise à distance n'empêche pas l'auteur d'adopter parfois des attitudes analogues à celles des futuristes. Ainsi, sa façon de provoquer son public sans craindre de le choquer et de l'affronter, verbalement ou physiquement, n'est pas sans évoquer les fameuses « soirées » futuristes du début du siècle. Par exemple, de nombreux témoins ont raconté l'ambiance houleuse de la première de *Sexophone*, le 19 juillet 1955 au « Teatro Nuovo » de Milan, et la façon dont Malaparte est apparu sur scène, dès les premières manifestations d'impatience du public, pour faire face aux sifflets et aux quolibets. Malgré leur jugement plutôt sévère sur le spectacle, les critiques présents dans la salle n'ont pas oublié de saluer son courage, à l'image de Piero Farné pour le *Corriere Lombardo* :

Progressivement la tourmente se déchaîna, d'abord par des pointes sarcastiques, puis au cours d'un échange d'opinions de plus en plus pimenté entre le public et l'auteur. Malaparte eut le tort de défier ce public, qui se montra plus vif et spirituel que prévu. Un acte de modestie aurait tout sauvé. Malaparte a parlé de batailles et la vraie bataille, il l'a eue contre ses spectateurs. Nous devons sincèrement admirer le courage avec lequel il est monté sur scène non pas une, ni deux, mais bien trois fois, nous devons admettre que son audace a frôlé la témérité⁴⁸.

À la différence des soirées futuristes, la revue malapartienne ne visait pas *a priori* à susciter l'exaspération des spectateurs. Toutefois, les titres initialement envisagés, « Senso vietato » (« Sens interdit ») et « Battibecco » (« Prises de bec »), ne faisaient pas mystère de l'intention provocatrice d'un spectacle qui évoque, par son esprit batailleur, le lointain souvenir des performances futuristes.

Autre élément de continuité entre les futuristes et Malaparte, la représentation en négatif de la figure paternelle et, en particulier, son évincement lors de la

⁴⁷ Curzio Malaparte, « Inchiesta sul chiaro di luna », *Il Mattino*, 13-14 septembre 1922, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁸ Piero Farné, « Senza idrogeno la bomba di Malaparte », *Corriere Lombardo*, 20-21 juillet 1955, dans *ibid.*, p. 435-436.

procréation. Ainsi, dans *Le Code de Perelà* (1911) de Palazzeschi, aucun père ne préside à la naissance du protagoniste, fût-il un homme de fumée, mais on apprend, dans un premier chapitre intitulé « L'utérus noir », qu'il possède en revanche trois mères : Pena, Rete et Lama⁴⁹. Cet esprit polémique envers les pères est particulièrement présent chez Papini qui affirme dans *Un homme fini* :

Pour l'homme de vingt ans, tout homme d'âge est l'ennemi ; toute idée est suspecte, tout grand homme doit être rejugué et l'histoire passée ressemble à une longue nuit déchirée d'éclairs, à une attente grise et impatiente, à un éternel crépuscule de ce matin qui se lève enfin avec nous⁵⁰.

Il est temps pour la nouvelle génération de renier les maîtres vieillissants et les idées surannées pour prendre la parole et inaugurer une nouvelle ère intellectuelle. Malaparte ne dit pas autre chose dans son petit livre satirique *Les Nocces des eunuques* (1922) sauf qu'il vise pour sa part la génération de Papini. Dès le début de l'ouvrage, dans un premier chapitre intitulé « Le cordon ombilical » – en référence à ce cordon ombilical qu'il convient justement de couper –, l'auteur donne le ton en décrivant le meurtre du « Vieux maître, malade de couleur locale⁵¹ ». Plus loin, dans le chapitre « L'orgie », ce sont les intellectuels de la génération qui le précède qui sont instamment priés de céder la place car aucun de ces « vieux » maîtres dénoncés par Malaparte – en 1922, Papini a tout juste quarante et un ans, Ungaretti trente-quatre⁵² – ne parvient à féconder la muse latine qui se présente à eux sous les traits d'une jeune femme :

L'un après l'autre, ils s'étendirent sur elle, ils se tordirent en haletant sur sa nudité douloureuse, avec des sursauts soudains, des gémissements d'enfants (ou de vieillards?)

⁴⁹ Malaparte a probablement pensé au *Code de Perelà* pour la rédaction de son *Monsieur Caméléon*. En effet, les protagonistes des deux œuvres ont de nombreux points communs : non seulement il s'agit de deux héros improbables qui jettent un regard neuf sur la société italienne et bouleversent l'ordre social, mais aussi de deux figures qui ressemblent par certains aspects au Christ (à sa « naissance » Perelà a trente-trois ans, le Caméléon meurt en voulant imiter le Christ) et qui, après avoir été adulées par la foule, en seront les victimes.

⁵⁰ Giovanni Papini, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pellosso, Paris, L'Âge d'Homme, 2009, p. 91.

⁵¹ Curzio Malaparte, *Le Nozze degli eunuchi* [1922], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 222-225. Quelques années plus tard, Malaparte reviendra pourtant à la « couleur locale » avec sa participation active au mouvement « strapaese » et, notamment, sa collaboration au *Selvaggio* de Mino Maccari.

⁵² À l'époque Ungaretti est encore loin de pouvoir prétendre au statut de « maître ». En le critiquant aux côtés de Papini ou Soffici, Malaparte prouve paradoxalement qu'il a reconnu assez tôt l'importance du poète.

obsédés par la peur de se noyer dans la douce et perverse profondeur d'un oreiller. Tous essayèrent, mais personne ne réussit à la posséder⁵³.

Papini lui-même, désigné sans ménagements comme l'« homme fini », convient de son échec et de celui de ses confrères :

Nous n'avons jamais été jeunes. Nous n'avons eu ni enfance, ni adolescence. Nous avons toujours été comme ces enfants peints par Velázquez, sérieux, graves et tristes sous le poids des ans. La mélancolie a été pour nous ce que pour les autres a été la joie, et la vie ne nous a donné que l'expérience de toutes les tristesses. Et voici qu'à présent que nous sommes peut-être sur le point de toucher de nos mains et de baiser de nos lèvres l'unique joie possible de notre vie, celle qui pour nous est rêve, désir et amour, la tristesse nous reprend avec plus de force et notre incurable vieillesse dilue notre sang et affaiblit nos muscles. Voici qu'à présent que nous sommes peut-être sur le point de posséder l'unique jeunesse possible de notre existence de nouveau-nés déjà vieux, nous sentons avec plus de force notre impuissance face à la vie, nous autres hommes d'art et de rêve, nous sentons plus douloureusement que nous n'avons jamais été et que nous ne pourrons jamais être jeunes, jamais⁵⁴.

Le bouillonnant et encore méconnu Suckert doit faire place nette pour se présenter comme le nouveau champion d'un art italien sur le déclin. C'est pourquoi sa satire n'épargne personne, pas même ceux que, secrètement, il admire, à l'image de Soffici, rebaptisé pour l'occasion « Ardengo detto il Soffice⁵⁵ ». Même constat pour Ungaretti ou Cardarelli sur lequel il tient un tout autre discours dans un poème de 1922 intitulé « Nocturne⁵⁶ » et dans une lettre adressée à Augusto Mazzetti en 1934 :

⁵³ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 253. Le début de la citation paraphrase l'incipit de *Un homme fini* : « Je n'ai jamais été enfant. Je n'ai pas eu d'enfance. » (Giovanni Papini, *Un homme fini*, *op. cit.*, p. 27).

⁵⁵ Ce jeu de mot autour du nom de Soffici pourrait être traduit par « Ardengo dit le mou ».

⁵⁶ Le poème était rédigé en français : « Cardarelli, jeune poète, / philosophe, critique et savant, / a l'intention plutôt indiscreète / de rajeunir l'Art vieillissant. / C'est pourquoi il demande aux choses / de lui révéler leur beauté, / espérant ainsi on suppose, / en atteindre les racines cachées. / Il passe les nuits dans les rues / sous le ciel traditionnel / interrogeant les statues / sur les ballades de Guinizel. / Quoiqu'il ne fût de plus grand seigneur / sur les pavés de minuit / dispensant aux filles et aux voleurs / les trésors de Leopardi. / Ô ciel immense de Rome, par tes / fruits d'or qui se reflètent / dans les fontaines au cœur des palais, / tu connais le destin des poètes ! / Quand ils ont l'âme tout éclore / au souffle qui jaillit du profond, / leur nature faible et morose / les jette dans un triste abandon. / Tout s'effondre lourdement autour d'eux, / la nuit pèse sur leurs paupières ; / ils étaient rois, ils se trouvent gueux, / debout sous un réverbère. / Ainsi, chaque matin, se retrouve / Cardarelli sous le ciel mort : / il pense à l'art, à l'avenir, à la Louve, / et, quand le ciel se rallume, il s'endort. » (Curzio Malaparte, « Nocturne », *Cronache d'attualità*, juin-octobre 1922, p. 31).

Après la guerre, au début de 1921, quand je revins à Rome, j'eus la chance de rencontrer Cardarelli et il me fit une très forte impression. C'est à lui que je dois de m'être mis à écrire d'une façon non banale. Je n'ai aucune honte à lui attribuer cette paternité. Et c'est à lui que je dois d'avoir appris dans Leopardi à écrire en prose. Cardarelli a été mon premier amour et il le reste, malgré la haine qu'inévitablement d'aucuns lui portent⁵⁷.

La lettre, très élogieuse, contient une authentique reconnaissance de « paternité » qui tranche avec les habitudes de l'écrivain, mais il ne faut pas oublier qu'elle était destinée à un cercle privé.

On pourrait être *a priori* encore plus surpris par la présence dans *Les Nocces des eunuques* des toutes premières idoles de Malaparte: le poète Sem Benelli⁵⁸ – pour qui, encore adolescent, il avait rédigé un panégyrique – et le « pauvre et cher » Binazzi.

Mais, en réalité, il n'y a pas lieu de s'étonner de cette charge ironique et parfois féroce contre les écrivains et les poètes qui, plus que tout autres, ont participé à la formation du jeune auteur. C'est justement parce qu'il leur doit beaucoup que Malaparte s'applique, en toute mauvaise foi, à les dénigrer, tant il lui tient à cœur de prouver qu'il ne doit rien à personne. L'ironie de l'histoire c'est que jusque dans cette attitude de rejet envers ses « pères littéraires » les plus récents, Malaparte se révèle proche d'eux. Les intellectuels florentins, à l'instar des futuristes milanais, proclament à l'aube du xx^e siècle la nécessité de créer une littérature nouvelle qui marque une rupture et qui s'affranchisse de l'héritage du siècle précédent.

Gabriele D'Annunzio

Un nom brille par son absence parmi tous ceux que nous avons cités jusqu'ici, celui d'un écrivain et d'un poète pourtant essentiel: Gabriele D'Annunzio. Dès ses premières œuvres, Malaparte est désigné comme le fils spirituel du « Vate » par de nombreux critiques qui, à l'image de Vittorini en 1930, soulignent aussi bien la convergence de style que de personnalité:

⁵⁷ Lettre de Curzio Malaparte à Augusto Mazzetti du 15 avril 1934, dans Giordano Bruno Guerri, *Malaparte, op. cit.*, p. 19. En 1931, Malaparte avait déjà publié un article élogieux su Cardarelli: Curzio Malaparte, « Il muro di Baudelaire », *Corriere della sera*, 10 août 1931, reproduit dans Curzio Malaparte, *L'Albero vivo e altre prose*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1969, p. 221-226.

⁵⁸ Originaire de Prato, Sem Benelli était un poète et dramaturge d'inspiration dannunzienne qui eut beaucoup de succès avec sa pièce *La Cena delle beffe* [1909], traduite en français par Jean Richepin sous le titre *La Beffa* et représentée en 1910 au théâtre Sarah Bernhardt avec la grande comédienne dans le rôle de Gianetto Malespini.

Les écrivains italiens les plus doués et les plus vivants sont aujourd'hui des écrivains qui viennent de D'Annunzio, qui sont passés à travers D'Annunzio [...]. Bien entendu, Malaparte n'est pas dannunzien au sens de *Nocturne* ; autrement dit il n'emprunte pas à D'Annunzio des accents primitifs. Il reste de culture classique, féru de correspondances rhétoriques entre aventures terrestres et mythologiques, expert jusqu'au scepticisme en expériences humaines « sub specie aeternitatis » et – même s'il semble tout à coup frappé (et il l'est vraiment) par le marteau vierge d'une douleur nouvelle, d'un doute nouveau – sensible à la gratuité des douleurs et des doutes les plus traditionnels dont il cherche d'un air heureux d'élégantes nuances. Sa nouveauté par rapport à D'Annunzio est semblable à la nouveauté des formes aérodynamiques, dans la construction des voitures, par rapport aux formes de l'ancienne Ford. De la même manière que D'Annunzio, il ne veut jamais avouer sa désillusion et son découragement, encore moins admettre son désespoir ou sa défaite, lancer des cris de protestation, laisser voir ses blessures ou les atteintes à son cœur d'homme⁵⁹.

On ne peut que s'incliner face à la pertinence de ces intuitions. Toutefois, Malaparte ne veut être présenté comme l'héritier de personne. C'est pourquoi il proteste en 1943 avec véhémence auprès de Vallecchi, qui avait jugé utile de mettre en valeur ce rapprochement à des fins publicitaires en reprenant une analyse de Cecchi, toujours à propos de *La Tête en fuite* :

Mais ce que je te reproche à présent c'est la manchette publicitaire. Tu as repris l'extrait d'un article de Cecchi dans lequel il me fait l'héritier de D'Annunzio, lui qui en 1936 s'était entiché de Gabriele et le lisait du matin au soir, à ses filles, au fiancé de Ditta, à ses amis, etc. Nous sommes tous plus ou moins touchés par lui et encore plus par son époque. Mais aucun de nous ne s'achève en lui. De toutes les façons, cette évocation est néfaste car elle a quelque chose de médiocre⁶⁰.

Passé encore que Malaparte rejette âprement une parenté littéraire mise en avant par les critiques, mais que penser de son attitude face aux avances de D'Annunzio lui-même, qui aurait sans doute voulu voir en lui un héritier ? L'histoire de leurs relations commence en 1927 avec une dure attaque du jeune écrivain dans un entretien accordé en français à *Comœdia* :

– D'Annunzio ? me dit-il avec un sourire méprisant et supérieur, mais D'Annunzio, au point de vue littéraire, ce n'est rien du tout, c'est moins que rien, c'est le zéro pur !

Et, comme je semble un peu étonné, il compare :

⁵⁹ Elio Vittorini, « Recensione di *Fughe in prigione* », *Il Bargello*, 18 octobre 1930, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 730-731. La collaboration de Vittorini à *Il Bargello*, hebdomadaire de la Fédération fasciste de Florence fondé et dirigé par Alessandro Pavolini de 1929 à 1934, nous rappelle qu'avant de devenir communiste l'écrivain eut un passé fasciste.

⁶⁰ Lettre de Curzio Malaparte à Vallecchi du 19 mai 1943, consultée au Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.

– Mais oui, D’Annunzio chez nous, c’est comme Victor Hugo chez vous, nul⁶¹...

Le « Vate » ne lui en tient pas rigueur et lui envoie l’année suivante un exemplaire dédicacé de *Le Faville del maglio*⁶² ainsi qu’une lettre élogieuse sur *Aventures d’un capitaine de mésaventure* :

Moi aussi je faisais le chiffonnier à Santa Trinita ; et je pensais récemment que – malgré tous tes efforts insensés pour m’abominer – tu finirais par me reconnaître et par m’aimer. Je sais que tu m’aimes et que ta révolte exaspère ton amour. Avec ta franchise et ton audace, avec ta fureur et ton mécontentement, qui d’autre pourrais-tu aimer aujourd’hui dans le monde⁶³ ?

On croirait entendre un père s’adressant à un adolescent rebelle. En conclusion de la missive – que Malaparte s’empresse de rendre publique – D’Annunzio propose au jeune auteur une rencontre qui eut bien lieu, comme en témoigne laconiquement une lettre de ce dernier à Prezzolini⁶⁴. En revanche, Malaparte sera davantage disert sur cet unique entretien après la mort du poète, dans un article de 1955, intitulé « Pescara oggi », où il compare la ville moderne qu’il vient de découvrir avec la description, désormais obsolète, que D’Annunzio lui en avait faite trente ans auparavant⁶⁵.

Dans les années trente, Malaparte semble se montrer un peu plus accommodant vis-à-vis du poète auquel il rend même occasionnellement hommage, comme dans cet article de 1934 intitulé « La spiaggia di Boecklin e di D’Annunzio » :

⁶¹ Pierre Lagarde, « M. Curzio Malaparte ou le super-nationaliste devant le problème franco-italien », *Comœdia*, mardi 8 novembre 1927, p. 1-2.

⁶² « À Curzio Malaparte, ce beau livre sur Prato où – comme il est dit dans un de ses beaux livres sur Prato – il me plut “d’accorder le son long des enclumes avec le son bref des marteaux” ». (Gabriele D’Annunzio, « Dedicà », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 2, 1927-1931, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 179).

⁶³ Lettre de Gabriele D’Annunzio à Curzio Malaparte du 3 juillet 1928, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 2, 1927-1931, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁴ Lettre de Curzio Malaparte à Giuseppe Prezzolini du 7 juillet 1928, dans *ibid.*, p. 206. Non seulement Malaparte mentionne sa rencontre avec D’Annunzio mais il cite la lettre que ce dernier lui a envoyée, ce qui montre combien son orgueil était flatté par l’hommage du poète. Dans une lettre à Ugo Ojetti, datée de la même période, il se montre même un peu condescendant vis-à-vis de D’Annunzio : « Avez-vous lu la lettre de D’Annunzio à son “cher Malaparte” ? Il me télégraphie tous les jours. On voit bien que D’Annunzio a besoin d’un artilleur pour son navire “Puglia” ». » (Lettre de Curzio Malaparte à Ugo Ojetti du 10 juillet 1928, dans *ibid.*, p. 207).

⁶⁵ Curzio Malaparte, « Pescara oggi », *Tempo*, Roma, 28 août 1955, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1955, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 533-536. Il est vrai que désormais D’Annunzio n’était plus en mesure de contester la version malapartienne de leur rencontre.

Là où Gabriele est passé, même l'herbe change de couleur. De verte, elle devient pourpre. Et les coquillages épars sur la plage rougissent comme des coquillages de Tyr. Le ciel s'incurve, immense et limpide, les Alpes Apuanes s'enfoncent tranchantes dans ce ciel comme une lame dans une chair vivante. Et le seul souvenir qui reste de Böcklin à Forte dei Marmi est une plaque sur la façade d'une maison sur la route de Fiumetto : cette maison s'appelle désormais « Villa Helvetia » et il est clair qu'elle ne pourrait s'appeler autrement. Mais la rive entre le Motrone et le Cinquale résonne encore d'échos dannunziens : dans la pinède, il n'y a que lui, joyeux et solitaire, jeune et ardent, ailé et amoureux. Et dans la bonace ou lorsque souffle le suroît, la voix de la mer est encore la sienne, la voix d'un D'Annunzio plus fidèle à Neptune qu'au terrestre, géorgique Apollon. Gabriele, le poséidonien⁶⁶.

Le sujet de l'article, qui décrit une des demeures du « Vate », la « Versiliana », n'est cependant pas tout à fait innocent : la villa reste marquée par la présence du poète mais elle est à présent inhabitée et laissée à l'abandon. Une métaphore transparente de la situation dans le monde des lettres : Malaparte ne prétend plus nier la valeur de D'Annunzio mais il l'inscrit dans un passé révolu.

Après la mort du poète, en 1938, Malaparte revient à une critique plus agressive en menant, dans sa revue *Prospettive*, une véritable campagne anti-dannunzienne. Le principal mérite de sa génération, affirme-t-il, est d'avoir su éviter l'écueil dannunzien car « la signification véritable, profonde, secrète, d'une partie de la jeune littérature, éduquée tant par nous que par nos plus grands écrivains et par les auteurs classiques, consiste à aspirer à une magie qui ne soit pas que formelle et à un discours qui ne soit pas que verbal⁶⁷ ». À la critique purement littéraire se mêle néanmoins une pointe d'envie envers l'aura dont bénéficie D'Annunzio en Italie et à l'étranger, ce qui explique certaines attaques plutôt mesquines :

[...] Et le grand Gabriele, tout vêtu de noir, la tête couronnée d'un canotier, se déhanche autour d'elle [la Déesse Rome] en s'exclamant : « ô divine ! ô unique ! », il tire de sa poche une petite trompette de la nuit de la saint Jean, souffle dedans, fait « taratata taratata », danse de ses petits pieds, de ses petites jambes, de ses petits bras, de tous ses petits os de poulet et s'assied enfin sur un sarcophage aux pieds de la Déesse Rome, de la Madonne Rome, porte ses doigts transparents à sa bouche, les mouille de salive, et contrit, extatique, les yeux mi-clos, essaie de faire des tresses dans sa barbiche en pointe⁶⁸.

Depuis ses débuts, Malaparte rêve de rivaliser avec D'Annunzio, au point de choisir des titres proches de ceux du poète : en plus du titre de son poème

⁶⁶ Curzio Malaparte [Candido], « La spiaggia di Boecklin e di D'Annunzio », *Corriere della sera*, 18 novembre 1934, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 537-541.

⁶⁷ Curzio Malaparte, « Cadaveri squisiti », *Prospettive*, n°6-7, « Cadaveri squisiti », 15 juin-15 juillet 1940, p. 5.

⁶⁸ Curzio Malaparte, « Due momenti dannunziani », *Prospettive*, n°8, « Senso vietato », 15 octobre 1939, p. 7.

« Nocturne » qui évoque, entre autres, la prose autobiographique *Nocturne* (1916)⁶⁹, on peut citer le projet d'une tragédie jamais terminée intitulée *Phèdre*⁷⁰ qui visait à se mesurer notamment à la *Phèdre* (1909) dannunzienne. De même, il a très certainement à l'esprit l'échec du *Martyre de Saint Sébastien*, rédigé par D'Annunzio directement en français et représenté à Paris en 1922⁷¹, lorsqu'à la fin des années quarante il décide d'écrire deux pièces destinées au public parisien : l'impromptu *Du côté de chez Proust* (créé au théâtre de la Michodière le 22 novembre 1948) et la comédie *Das Kapital* (créée le 29 janvier 1949 au Théâtre de Paris). Une lettre adressée à Daria Guarnati, directrice de la maison d'édition « Aria d'Italia », fondée dans le seul but de publier les œuvres malapartiennes, en témoigne d'ailleurs explicitement :

Théâtre : je n'ai donné mes comédies à aucune revue théâtrale. Le volume ne serait donc éventé par aucune publication dans un périodique. Mais voici le problème : publieriez-vous mes deux comédies en français ou traduites ? Je suis de l'avis de publier, en Italie également, le texte original en français. Je suis aussi un écrivain de langue française et il faut penser dès à présent que je publierai en France des textes que j'aurai écrits en français et que, par conséquent, ces textes doivent rester en français dans l'édition italienne, comme pour le *Saint Sébastien* de G. D'A. (il n'est pas question de modestie, il s'agit d'une analogie)⁷².

Les pièces n'eurent pas le succès escompté par l'auteur ; quant à sa capacité à écrire directement en français, elle était limitée si l'on en croit Hébertot qui refusa de faire jouer le texte de *Das Kapital* en l'état : « la pièce a été écrite directement en

⁶⁹ On peut d'ailleurs lire dans une « Notice » rédigée par Malaparte en vue d'une publication de ses poèmes de 1921 à 1938, un hommage à D'Annunzio : « Le grand D'Annunzio, authentique, véritable, celui de la jeunesse et le dernier, celui de *Nocturne*. » (Curzio Malaparte, « Notizia », dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, op. cit., p. 227).

⁷⁰ Malaparte mentionne son projet dans une lettre à Armando Meoni de 1937 : « Ajoute à cela que je suis en train de terminer un drame, *Phèdre*, qui devra être monté à la fin du mois ou au début du mois prochain, du moins je l'espère. » (Lettre de Curzio Malaparte à Armando Meoni du 10 octobre 1937, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 231). Sans doute le projet s'inspirait-il également de la mode française de réécrire les tragédies antiques à la façon de Cocteau (*Antigone* en 1922, *Édipe roi* en 1928, *La Machine infernale* en 1934) ou de Giraudoux (*Électre* en 1937).

⁷¹ Au sujet de la représentation du *Martyre de Saint Sébastien* et de la mise en scène de Léon Bakst, on pourra consulter Carlo Santoli, *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.

⁷² Lettre de Curzio Malaparte à Daria Guarnati envoyée de Paris le 27 mars 1949, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 8, 1948-1949, op. cit., p. 473.

français et le style s'en ressent. Elle ne saurait donc être jouée avant que le texte en ait d'abord été revu par un écrivain français⁷³ ».

Même à des années de distance, la renommée de Malaparte n'était pas à la hauteur de la réputation dannunzienne. Il lui en tient longtemps rigueur et ne met de côté son ressentiment qu'à partir du moment où il est convaincu que D'Annunzio est définitivement passé de mode. Il faut attendre 1953, bien après la mort du « Vate », pour que Malaparte publie dans *Tempo* un véritable éloge :

Il est douloureux et honteux que dans les villes italiennes on ait effacé tout signe de respect envers la mémoire de D'Annunzio. [...] Dans la vie publique et privée du poète des *Laudi*, on trouve des faits, des attitudes que le petit peuple n'approuve pas et n'accepte pas. Il y a toutefois chez D'Annunzio quelque chose que personne ne peut nier (même si quelques misérables l'ont fait, sous des prétextes politiques) ni oublier : sa grandeur littéraire. [...] Durant toute sa vie, D'Annunzio eut à souffrir des médisances mesquines et hypocrites et de la rancœur de ses contemporains⁷⁴.

Ces lignes ont une résonance étrange : il semble qu'en défendant D'Annunzio, Malaparte parle en réalité de lui-même⁷⁵. Peut-être que sur le tard, et malgré d'évidentes divergences, l'auteur de *Kaputt* s'est finalement rendu compte de ce qui le rapprochait du poète des *Laudi*. En effet, au-delà des aspects les plus manifestes – l'amour des chiens, les séjours à Forte dei Marmi ou à Paris – et de la volonté de Malaparte de rivaliser avec la figure du « Vate » – pensons à la construction de « Casa come me » en réponse au « Vittoriale degli Italiani » – il

⁷³ J.B., « La prochaine saison du théâtre Hébertot », *L'Époque*, 2 septembre 1948, p. 2. Malaparte accepta si mal la critique qu'il choisit finalement de confier *Das Kapital* au Théâtre de Paris, provoquant la colère de Hébertot qui lui répondit par une violente campagne contre sa pièce.

⁷⁴ Curzio Malaparte, « Anche lui ! » [1953], dans *Battibecco 1953-1957*, *op. cit.*, p. 100. Plus loin, Malaparte, prouvant qu'il a la mémoire bien courte, s'indigne contre la mesquinerie des critiques dont le poète est l'objet : « Il ouvrit un album de coupures de journaux, me montra les illustrations et les articles parus contre lui durant toutes ces années. Il y en avait des milliers, bas, stupides et lâches. D'Annunzio se mit à lire çà et là, et je blêmis. On n'aurait pas pu écrire pire d'un misérable, d'un vagabond, d'un vulgaire escroc, d'un voleur à la tire, d'un rat d'hôtel. Les thèmes les plus fréquents de ces saletés étaient ses dettes, ses chiens, ses femmes. C'est tout. Quels nobles arguments ! Et quelle hargne ! Quelle fureur ! Pas un mot de sa gloire littéraire, qui faisait honneur à l'Italie et à tous les Italiens, y compris à ceux qui l'insultaient. »

⁷⁵ La même impression émane d'ailleurs de ces lignes de 1939 : « D'Annunzio était un bourgeois et ses attitudes faites pour "épater le bourgeois" étaient justement celles qui révélaient le mieux le bourgeois qu'il était. » (Curzio Malaparte, « Prigione gratis ovvero difesa della letteratura italiana », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, *op. cit.*, p. 674. Il s'agit de la version longue de l'article « Prigione gratis », *Prospettive*, n° 10, « Prigione gratis », 15 décembre 1939, p. 3-6).

existe entre eux une véritable convergence de fond, tant stylistique qu'idéologique. Dans le domaine des idées, Malaparte a notamment partagé avec D'Annunzio la conviction que la première guerre mondiale représentait l'occasion de sauvegarder l'esprit latin face à la mentalité germanique. Tous deux se sont trouvés face à la même contradiction : ils ont beau proclamer la nécessité d'une régénération à travers la guerre, leur écriture est aussi tournée vers le passé (l'Antiquité et l'ambiance « fin de siècle »). Quant au style, aussi bien l'un que l'autre considèrent l'écriture comme une entreprise de séduction et cherchent donc davantage à fasciner qu'à convaincre rationnellement. De plus, et bien qu'ils accordent une valeur très différente à la chair, D'Annunzio et Malaparte éprouvent une attirance viscérale et morbide pour la décomposition et la déliquescence. Ainsi, D'Annunzio écrit-il dans *Nocturne* :

Voilà que je suis comme au début de la dissolution. Je suis plein de substances qui se désagrègent et de sucres qui fermentent. J'entends en moi les bouillonnements que j'entendis déjà, dans la haute nuit, en veillant les dépouilles au milieu des couronnes funéraires⁷⁶.

Enfin, et c'est peut-être là le lien de continuité le plus évident, tous deux ont choisi un style de vie inspiré du dandysme, comme se plaît à le rappeler Francesco Perfetti :

Il aime sincèrement le peuple, qu'il considère comme plus sain que les classes dirigeantes ; mais la démocratie lui fait horreur, elle abrutit et nivelle, c'est pour lui l'image même de la médiocrité. Malaparte est finalement un esthète du fascisme [...]⁷⁷.

Voltaire

D'autres noms sont régulièrement mis en avant dans l'écriture de Malaparte bien qu'ils n'appartiennent pas à la tradition italienne. En effet, la culture de l'écrivain, loin de s'arrêter aux frontières de son pays, se tourne vers les horizons européens et multiplie, en particulier, les références françaises.

La curiosité de Malaparte envers la France des Lumières n'a pas lieu de surprendre si l'on considère l'idée qu'il se fait de l'homme de lettres et du rôle qui doit lui incomber dans la société. Plus encore que Montesquieu, Voltaire l'impressionne et l'inspire : à la fin des années vingt, séduit par le style intellectuel du « patriarche de Ferney », il nourrit l'ambition d'écrire un « conte

⁷⁶ Gabriele D'Annunzio, *Nocturne* [1916], trad. André Doderet, illustrations de Adolfo de Carolis, Marseille, Transbordeurs, 2008, p. 120-121.

⁷⁷ Maurizio Serra, « "Malaparte condottiere sans troupes et sans prudence..." ». Entretien avec Francesco Perfetti », dans *Malaparte. Vies et légendes, op. cit.*, p. 600.

philosophique » à la façon de *Candide*. Ce projet donnera naissance à *Monsieur Caméléon*⁷⁸, roman d'initiation à l'ironie corrosive qui livre une satire féroce de ses contemporains, sur le modèle voltairien. D'ailleurs, Voltaire constitue une des premières lectures du Caméléon qui professe une admiration sans bornes pour le philosophe français :

– Je voudrais, me confiait souvent le spirituel animal, je voudrais vivre comme le patriarche de Ferney, en imiter les actes, les gestes, les manières, en assimiler l'esprit, lui voler sa culture, son génie, lui prendre à gage sa morale, et lui arracher des mains son destin. Je voudrais être Voltaire⁷⁹.

Comment ne pas percevoir la voix de Malaparte lui-même derrière celle de sa créature ? D'autant que l'écrivain s'amusera en 1934 à choisir le pseudonyme de « Candido » pour continuer à écrire sur le *Corriere della sera* après le « confino ».

Néanmoins, Malaparte n'est pas prêt à accepter des « maîtres », fussent-ils étrangers. Bien vite, il sentira le besoin de se détacher de l'écrivain français en le dénigrant : ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe* (1931), le « patriarche de Ferney » se présente au narrateur comme le représentant des voitures Ford en France, autrement dit comme un ambassadeur de la philosophie américaine. En outre, à la fin du récit, il n'obéit pas à l'injonction des anges qui lui intiment de ne pas se retourner sur la ville de Sodome et se transforme en statue de sel, comme la femme de Loth :

Et voici un homme qui bondit de la Ford et vint vers moi en courant, talonné par une foule de Sodomites. Déjà je bridais mon cheval, déjà je me penchais pour m'apprêter à hisser le fuyard en selle, quand Voltaire ralentit sa course, trébucha deux ou trois fois, s'arrêta les bras tendus, tout plié en avant.

– Au secours ! Au secours ! cria-t-il.

Il essaya de se dégager, ouvrit la bouche dans un ultime effort et resta là comme cloué au sol, figé dans sa course, les yeux morts dans son visage blanc, et la bouche ouverte, muet et immobile comme une statue⁸⁰.

En décidant de faire mourir Voltaire, Malaparte se libère de sa tutelle. Dorénavant, il ne recourra au philosophe français que pour des emprunts occasionnels et, somme toute, superficiels. Ainsi, s'il s'empare de ses « bons mots », c'est pour les vider de leur substance originale : la célèbre phrase de Voltaire sur les Jésuites

⁷⁸ Il est déjà possible de déceler une influence voltairienne dans la « Comédie de l'ironie », publiée dans *Italie barbare*, ou dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure*, notamment par le biais du Chevalier de Marsan.

⁷⁹ Curzio Malaparte, *Monsieur Caméléon*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁰ Curzio Malaparte, « Sodome et Gomorrhe », dans *Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, p. 138.

– « pour que les jésuites soient utiles, il faut les empêcher d’être nécessaires » – devient un prétexte pour évoquer des personnes aussi différentes que Cicéron dans *Technique du coup d’État*⁸¹, Trotski dans *Le Bonhomme Lénine*⁸², les Italiens dans *Italie barbare*⁸³ ou les Français dans le *Journal d’un étranger à Paris*⁸⁴. Ce procédé s’apparente aux « ficelles » du journaliste qui, lorsqu’il a trouvé une bonne expression, ne craint pas de la réutiliser sans cesse. L’on ne peut donc plus parler d’influence mais, tout au plus, de coquetterie littéraire.

Proust et la « Recherche »

Le recueil de nouvelles *Sodome et Gomorrhe* ne se contente pas de marquer la fin de l’empreinte voltairienne : il annonce par son titre la nouvelle direction des lectures malapartiennes. Même si elle marque plus longuement son écriture, la figure de Proust connaît une évolution proche de celle de Voltaire : encore une fois, Malaparte finira par briser l’idole qu’il avait adorée.

Le premier chapitre de *Kaputt*, consacré à la personnalité du prince Eugène et intitulé « Du côté de Guermantes », place tout le roman sous l’égide de Proust. Non seulement Malaparte a construit son livre en imitant le processus de la mémoire, à la façon de Proust, mais il a aussi cherché à faire de son narrateur « un personnage qui s’appelle “je” », comme le narrateur de la *Recherche*. Toutefois, si l’on se doit de relever les nombreuses affinités entre les deux œuvres – des analepses qui structurent le texte à la riche intertextualité, en passant par la dimension initiatique et le goût des mondanités – il convient de souligner qu’il s’agit de deux projets bien distincts. Dans les deux œuvres, le réel est perçu à travers le filtre d’un individu qui sert de « trait d’union » entre le lecteur et le

⁸¹ « Mais ce Cicéron, quel homme inutile et nécessaire ! On pourrait dire de lui ce que Voltaire disait des Jésuites : “Pour que les Jésuites soient utiles, il faut les empêcher d’être nécessaires.” » (Curzio Malaparte, *Technique du coup d’État*, *op. cit.*, p. 124).

⁸² « Trotski, plus qu’aucun autre, se sent étouffer dans cette atmosphère de concessions et de compromis. Jusqu’à ce jour, la dictature du prolétariat avait besoin de lui. Il n’ose pas s’avouer que dorénavant, comme tant d’autres, il a cessé d’être nécessaire à la révolution : il n’est qu’utile. » (Curzio Malaparte, *Le Bonhomme Lénine*, trad. des passages en italien par Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les écrits », 1932, p. 373-374).

⁸³ « Qu’ils soient remerciés, au fond, ces Italiens modernes dont le métier est de promettre une révolution par jour. On pourrait dire d’eux ce que Voltaire disait des jésuites, à savoir qu’ils seraient utiles s’ils n’étaient nécessaires. » (Curzio Malaparte, *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 67).

⁸⁴ « Quand le peuple français se rendra compte qu’il n’est plus utile en Europe, qu’il est inutile, alors il redeviendra nécessaire. » (Curzio Malaparte, *Journal d’un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 268).

monde mais Malaparte interprète de façon un peu réductrice le rapport auteur-narrateur-personnage inauguré par Proust : il retient surtout la liberté avec laquelle l'écrivain retranscrit certains événements de sa vie, ce qui rend possible quelques arrangements avec la vérité factuelle. « Un livre est le produit d'un autre moi⁸⁵ », affirme Proust qui se garde la plupart du temps de donner son nom à son narrateur, tandis que le protagoniste de *Kaputt*, nommé dès le début « Malaparte », a pour fonction de rétablir certaines vérités sur le compte de l'auteur. Reste que l'écriture est tissée d'hommages à Proust, comme dans cette phrase interminable, qui imite la musique de l'écrivain français et reprend ses expressions :

J'aurais voulu interrompre le prince Eugène pour lui demander s'il avait jamais vu le duc de Guermantes entrer dans une loge et, d'un geste, commander de se rasseoir aux monstres marins et sacrés flottant au fond de l'ancre, pour le prier de me parler des femmes belles et légères comme Diane, des élégants qui discouraient dans le jargon ambigu de Swann et de M. De Charlus, et j'allais déjà lui poser la question qui, depuis un moment, me brûlait les lèvres, et lui demander d'une voix tremblante :

– Vous avez sans doute connu Mme de Guermantes ?

Quand le prince Eugène se retourna, offrant son visage à la lumière lasse du coucher de soleil, il s'éloigna de la toile, et parut sortir de l'ombre tiède et dorée de ce « côté de Guermantes » où lui aussi semblait se cacher, émerger de l'autre côté d'une vitre d'aquarium, semblable, lui aussi, à quelque monstre marin et sacré⁸⁶.

Dans le premier chapitre, on trouve de nombreux autres pastiches proustiens qui évoquent un monde raffiné désormais disparu, aux antipodes de la réalité cruelle de la guerre. Cependant, la liberté avec laquelle Malaparte s'empare du texte de Proust semble presque annoncer le portrait déformant qui sera au cœur de *Du côté de chez Proust* (1948). L'écrivain, qui apparaît comme personnage aux côtés de Robert de Saint Loup et de Rachel Quand du Seigneur, est représenté comme un être maladif et ridicule :

PROUST

comme si ces mots « enlevez votre pelisse » l'avaient frappé en pleine poitrine, enfonce le cou dans ses épaules et balance la tête en se plaignant.

Ah ! ah ! ah !

ROBERT

qui se meut avec sa vivacité particulière, remuant dans tous les sens, laissant voler son monocle devant lui, son regard de myope errant çà et là à travers la pièce.

⁸⁵ « [...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. » (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1954], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 221-222).

⁸⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 51.

Quitter sa fourrure ? Ah ! que dites-vous là, Madame ! Vous voulez donc le tuer ? Ne voyez-vous pas qu'il tremble ? Touchez donc ses mains !

RACHEL

quittant le feu, s'élançant vers Proust et lui prend les deux mains entre les siennes.

Ah ! mon Dieu ! Il est glacé ! Otez vos gants, Monsieur, je vais vous froter les mains ! Vite ! On ne peut pas le laisser comme ça ! Venez au moins près du feu, Monsieur !

PROUST

comme si les mots « venez près du feu » l'avaient frappé dans le dos, se courbe en avant, se plaignant d'une voix d'enfant.

Ah ! ah ! ah !

ROBERT

Que dites-vous là, Madame ! Vraiment, vous voulez le tuer ! Il a horreur du feu⁸⁷ !

Malaparte fait tomber l'écrivain de son piédestal en offrant au public parisien un Proust vieilli et caricatural qui sera loin de faire l'unanimité dans les milieux aristocratiques⁸⁸. Une fois de plus, le ton désacralisant de la pièce annonce la disparition de l'empreinte proustienne dans les œuvres successives car l'auteur de la *Recherche*, comme avant lui Voltaire, éclaire seulement une phase de l'inspiration malapartienne.

⁸⁷ Curzio Malaparte, *Du côté de chez Proust* [1948], dans *Das Kapital et Du côté de chez Proust*, Paris, Denoël, 1951, p. 30-31.

⁸⁸ D'autant que beaucoup contestent l'interprétation malapartienne de la *Recherche*. En effet, l'écrivain italien réduit l'œuvre à une peinture de la décadence de la société que Proust aurait révélée en décrivant une nouvelle catégorie d'hommes : « les marxistes homosexuels ». Bien entendu, l'expression est de Malaparte pour qui l'inversion sexuelle provoque un mélange des classes sociales qui est à la fois le symptôme et la cause de la décadence de la civilisation : « Et ce n'est nullement par un pur hasard que Proust a eu la révélation de la décadence de la société capitaliste [...] par la transformation du type "amant", "homme à femmes", "viveur", espèce sociale héritée du Second Empire et des premières années de la III^e République, en "homosexuel", dans une "race assez neuve", intellectuelle, nietzschéenne, barrésienne, décadente, et entichée de marxisme. » (*Ibid.*, p. 21). S'il est vrai que Proust a été un fin observateur de la société et que certains critiques, à l'image de Barthes (*cf.* Roland Barthes, « Une idée de recherche », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 34-39), ont interprété le motif de l'inversion sexuelle comme une inversion de l'ordre social, la lecture malapartienne de la *Recherche* apparaît toutefois anachronique, réductrice et largement tributaire des clichés répandus dans les milieux homophobes de l'époque. La « race marxiste » qui, selon Malaparte, est incarnée dans la *Recherche* par Rachel, la « grue » devenue « femme du monde », semble en fin de compte un sujet davantage malapartien que proustien.

Chateaubriand

Il existe au moins un écrivain français auquel Malaparte voudrait ressembler et qu'il ne renie jamais :

Je ne l'ai jamais dit, je ne le dis qu'à contrecœur : mais je me sens plus près de Chateaubriand que de n'importe quel autre écrivain moderne. La ligne même de sa vie ressemble à la mienne. Je retrouve dans l'imagination de Chateaubriand, dans son ironie, dans son romanesque, dans son sentiment de la nature, dans son libre goût des hommes, dans son goût de l'histoire, dans son penchant à participer personnellement aux événements de l'histoire, à se mêler intimement aux faits de son temps, je retrouve mes goûts, mes esprits, mes sentiments, mes penchants. Sa haute mélancolie, qu'il gâte parfois avec une complaisance par trop extérieure de soi-même, m'est familière. Et aussi son goût de ne raconter, dans tout ce qu'il écrit jusque dans ses romans, que sa vie et ses propres faits : tout me rapproche de Chateaubriand. Et certaines indications de quelques critiques français qui ont perçu cette ressemblance, m'ont fait beaucoup plus de plaisir que toutes les louanges de la critique italienne. Même l'attitude de Chateaubriand envers Napoléon, ce Mussolini non pas de son temps, mais de sa vie, n'est pas sans ressembler d'une manière frappante à mon attitude envers Mussolini. Mais, si je dois m'en tenir au style de Chateaubriand et au mien, que l'on relise *Atala*, *René*, et certains passages des *Mémoires*. L'on verra que je ne me trompe pas⁸⁹.

Malgré la prétention dont on pourrait l'accuser – et qu'il prévient d'ailleurs en ajoutant qu'il possède « une conscience ironique de [ses] propres limites⁹⁰ » –, Malaparte n'a pas tort de souligner ses affinités avec l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*. En effet, comme Chateaubriand, il voudrait laisser à la postérité une image de soi construite par l'écriture. En outre, à l'instar de l'écrivain français, il apparaît comme un homme de polémiques et de contradictions, oscillant entre passéisme et élan vers l'avenir, et comme un passionné de la Grèce, qui la retrouve en Toscane et en France tout comme Chateaubriand la reconnaissait chez les Indiens d'Amérique⁹¹. L'écrivain toscan se plaît surtout à s'imaginer en témoin privilégié des événements de son temps, tel que Chateaubriand se décrit lui-même dans ses *Mémoires d'outre-tombe* : « Et moi, spectateur assis dans une salle vide,

⁸⁹ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 271.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 272.

⁹¹ « Les Sauvages sont tous, comme les héros d'Homère, des médecins, des cuisiniers et des charpentiers » ou « La danse chez les Sauvages, comme chez les anciens Grecs et chez la plupart des peuples enfants, se mêle à toutes les actions de la vie. » (François René de Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1969, t. I, p. 752, 771).

loges désertées, lumières éteintes, je reste seul de mon temps devant le rideau baissé, avec le silence et la nuit⁹² ».

Malgré la différence de stature entre les deux hommes, la plupart des remarques malapartiennes apparaissent pertinentes et on pourrait même souligner d'autres points communs moins flatteurs comme leur orgueil, leur rapport ambigu avec la vérité ou leur maladresse en politique, même s'il convient de garder une certaine distance critique à l'égard des affirmations de Malaparte sur son rôle politique auprès de Mussolini qui est loin d'être comparable à celui de Chateaubriand auprès de Napoléon.

Par rapport aux figures de Voltaire ou de Proust, il semble donc que Chateaubriand occupe une place privilégiée dans le panthéon français de Malaparte. Ce statut particulier ne s'explique pas seulement par l'admiration sans bornes qu'il lui porte. En effet, l'écrivain toscan découvre Chateaubriand assez tard – probablement durant son séjour parisien de 1947-1949⁹³ – et, s'il fait preuve de perspicacité en reconnaissant chez lui des traits de sa propre personnalité d'écrivain, il ne se forme pas en suivant son exemple. Chateaubriand est donc moins une source d'inspiration qu'un miroir dans lequel Malaparte, arrivé au faite de sa propre gloire, voudrait se reconnaître, comme il l'avoue lui-même :

[...] j'ose affirmer avec un peu de vérité, à mon avis, qu'il y a dans Chateaubriand quelque chose, dans sa vie, dans son style, dans ses attitudes envers les hommes, les événements, l'histoire de son temps, et la profonde transformation de la société de son temps, si semblable à la nôtre, quelque chose en quoi je reconnais ma vie, mes sentiments, mes attitudes, en quoi, tout court, je me reconnais⁹⁴.

Dans la dernière partie du *Journal d'un étranger à Paris*, il en fait même parfois une figure de substitution qui lui permet d'expliquer sa propre œuvre à la lumière des *Mémoires d'outre-tombe*⁹⁵ :

Et je m'efforce, comme Chateaubriand, qui se croyait un homme du siècle passé, de la vieille France, et n'était qu'un homme de la nouvelle France, du nouveau siècle, je m'efforce, comme lui, dis-je, de saisir dans cette transformation de l'Europe ancienne en la nouvelle ce qui est éternel à la race, à notre civilisation. Entre les deux Europe, les deux France, j'aime ne voir, comme Chateaubriand, « qu'une transformation de vertu » (Liv. IX, chap. X).

⁹² François René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848-1850], Paris, Gallimard, 1997, p. 2906.

⁹³ Même s'il affirme dans son *Journal d'un étranger à Paris* : « Je prends un plaisir extrême à relire Chateaubriand. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 261), on est tenté de penser qu'il s'agit plutôt d'une première lecture car l'écrivain français ne semble pas apparaître auparavant dans son œuvre.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 269.

Malaparte passe pourtant sous silence un aspect fondamental de l'œuvre de Chateaubriand auquel il aurait pu faire appel pour souligner leurs affinités : son côté sombre de « précurseur du décadentisme⁹⁶ », pour reprendre la définition proposée par Mario Praz dans *La Chair, la Mort et le Diable*. Il faut fouiller dans les notes mises à jour par Edda Ronchi Suckert pour trouver, dans un texte de 1945 écrit en français et intitulé *Les Métamorphoses*, une allusion au romantisme noir de Chateaubriand :

Chateaubriand est le seul écrivain français, un des rares de l'Europe, qui sache voir le côté des choses et des hommes tourné vers l'ombre, le mystère, la nuit. [...] C'est un écrivain ploutonique [*sic*], infernal, j'ose dire. Il voit le côté illuminé et le côté en ombre⁹⁷.

La relative discrétion de Malaparte sur ce versant nocturne de Chateaubriand surprend d'autant plus que sa propre œuvre est profondément influencée par les différents héritiers du romantisme noir.

Du côté de l'ombre : de Baudelaire aux générations « fin de siècle »

Adolescent, Malaparte découvre précocement la poésie du XIX^e siècle français par l'entremise de Bino Binazzi qui « à cette époque répudiait Louis Le Cardonnell, et Assise, et se tournait vers Baudelaire, vers Rimbaud, qu'il connaissait bien mieux que Soffici⁹⁸ ». Ses toutes premières compositions en français, à l'image de ce poème de 1919 intitulé « Sur la grande rivière du Nord », laissent même percevoir l'influence d'un symbolisme belge à la Verhaeren, notamment dans le choix de la thématique aquatique :

J'aime les rivières larges et profondes sans rivages
qui prolongent à l'infini
la tristesse monotone des plaines brumeuses,
écrasées par la proximité inexorable du ciel gris trop lourd soudaines.

J'aime les rivières qui nous ressemblent
à nos peuples à nos races

⁹⁶ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1930], Paris, Gallimard, 1998, p. 48.

⁹⁷ Curzio Malaparte, « Les métamorphoses », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 730.

⁹⁸ Curzio Malaparte, « Sessophone », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 11, 1955, *op. cit.*, p. 755. Il est permis de douter de la supériorité de Binazzi sur Soffici en matière de poésie française. Sans doute Malaparte n'est-il pas totalement objectif lorsqu'il s'agit de son cher « mentor ».

en leur majesté paresseuse,
qui sont comme nous des réservoirs d'infini,
comme nous des prolongements de l'infini.

Mais surtout je t'aime, ô fleuve conquérant,
Si de loin m'apparaît, dans le feu du couchant,
La ville inattendue qui barre l'occident ;
Pour ce miracle je t'aime
Que notre amour du soleil
A sexuellement enfanté
Dans la tristesse monotone de nos rêves sauvages
Des plaines brumeuses, et de ses eaux sans rivages⁹⁹.

Sous le fascisme, l'écrivain met une sourdine à cette inspiration francophone et n'aborde qu'occasionnellement le sujet dans sa revue *Prospettive*, en particulier pour dresser un constat d'échec de la littérature bourgeoise :

La littérature aussi, non seulement en Italie mais dans toute l'Europe, suivait et reflétait l'évolution de la bourgeoisie : D'Annunzio correspondait à la dernière phase de la décadence de la bourgeoisie, autrement dit à sa phase impérialiste. Et ce qui était vrai pour D'Annunzio l'était également pour Carducci, Pascoli et les poètes mineurs qui les escortaient en un cortège de louanges. (Et, si nous nous référons à l'Europe, c'était vrai également pour Barrès, Rostand, Huysmans, ainsi que pour Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, etc.) La décadence de la bourgeoisie trouvait dans la poésie décadente (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence », Verlaine) la poésie et la littérature adaptées au moment social, politique et économique¹⁰⁰.

Néanmoins, dès que Malaparte retrouve son autonomie créative en 1945, il commence un roman, *Une Saison en enfer*, qu'il place sous le signe de Rimbaud et qui s'ouvre sur une citation du « prologue » de la *Saison* : « Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac* ! j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit¹⁰¹ ». Le projet ne fut pas mené à terme mais ses écrits de la période témoignent de son regain d'intérêt pour la poésie française du XIX^e siècle. À côté de Rimbaud se dresse la figure tutélaire de Baudelaire :

⁹⁹ Curzio Malaparte, « Sur la grande rivière du nord » [1919], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 174-175.

¹⁰⁰ Curzio Malaparte, « Prigione gratis ovvero difesa della letteratura italiana », art. cit., p. 674-675.

¹⁰¹ Certains fragments de ce roman jamais terminé figurent dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, *op. cit.*, p. 743-749. On pourra consulter également d'autres textes de cette période intitulés par exemple « Métamorphoses » ou « Rimbaud » (voir *ibid.*, p. 722-725, 727-728 et 739).

Baudelaire a ouvert les portes de l'enfer, il l'a montré au Français. Le souffle puant qui est sorti de cet enfer n'a pas embué la vitre transparente et froide du génie français. Mais il a porté ainsi un coup redoutable à la raison française, à Descartes. [...] pourrait-on concevoir Corot, Manet, sans Baudelaire ? La matière de ces deux peintres, et des autres qui les ont suivis sur le même chemin, est une matière qui se décompose déjà dans la lumière, comme la « charogne ». C'est une matière qui commence à mourir, à pourrir. Si les couleurs avaient des odeurs, le noir, le jaune, le rouge, le vert, le bleu de Manet correspondraient au noir, au jaune, au rouge, au vert, au bleu des entrailles pourries, et à leurs senteurs. La chair de *l'Olympia* sent de très loin¹⁰².

Si ces évocations ne sont, en général, pas destinées à la publication, les romans de Malaparte rédigés à la même époque sont imprégnés de ces lectures. Dans *Kaputt* notamment, on ne compte plus les descriptions de cadavres en voie de putréfaction :

La charogne gisait à la renverse dans la flaque ; la tête reposait sur le talus poudreux de la route. Elle avait le ventre gonflé et tout crevassé. L'œil dilaté brillait, humide et rond. La blonde crinière poussiéreuse, souillée de grumeaux de poussière et de sang, se dressait toute raide sur l'encolure comme les crinières que les guerriers de l'antiquité portaient sur leur casque. Je m'assis sur le talus, en m'adossant à la palissade. Silencieux et lent, un oiseau noir s'envola¹⁰³.

Ce choix d'une esthétique fascinée par la corruption et la mort en fait le digne héritier de l'auteur de « Un voyage à Cythère¹⁰⁴ » ou de « Une charogne » :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaison.

[...] Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons

¹⁰² Curzio Malaparte, « Les métamorphoses », dans *ibid.*, p. 731.

¹⁰³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁴ « Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré / Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses, / Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices, / L'avaient à coups de bec absolument châtré. » (Charles Baudelaire, « Un voyage à Cythère », dans *Les Fleurs du mal* [1861], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, p. 118). Souvenons-nous de l'insistance de Malaparte sur le motif de l'éventrement et des intestins qui se dévident.

De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons¹⁰⁵.

En outre, les insectes grouillant dans le ventre de la charogne ont une parenté certaine avec les nuées de mouches qui, à la fin de *Kaputt*, envahissent les ruines d'une Naples transformée en charnier pestilentiel par la canicule estivale. Au détour d'une phrase, Malaparte avoue se retrouver dans l'odeur faisandée de la jument morte¹⁰⁶ mais il s'abrite derrière des justifications éthiques pour expliquer sa prédilection pour les sujets morbides. La fascination pour l'horreur, affichée par Baudelaire dans son « Hymne à la Beauté¹⁰⁷ », n'est en revanche jamais assumée chez Malaparte qui se démarque ainsi de son inspirateur.

L'auteur des *Fleurs du mal* laisse également son empreinte dans *La Peau* dont les pages baignent dans la même lumière verdâtre et malsaine qui teinte les vers de « Chant d'automne » et du « Poison »¹⁰⁸. La ville de Naples est chez Malaparte un enfer aux murs couverts de moisissures, peuplé de grenouilles et de lézards, et où même la mer a la couleur et l'aspect d'une « peau de crapaud¹⁰⁹ ». D'ailleurs, ces batraciens rappellent étrangement ceux du « Coucher de soleil romantique¹¹⁰ » ou, même, l'horrible crapaud de Tristan Corbière, image du poète dans *Les Amours jaunes*¹¹¹.

¹⁰⁵ Charles Baudelaire, « Une charogne », dans *ibid.*, p. 31.

¹⁰⁶ « Avec l'odeur de la jument morte, je me retrouvais comme dans une ancienne patrie, une patrie retrouvée. » (Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 71). Dans le texte déjà cité « Les métamorphoses », Malaparte lui-même relie d'ailleurs cette thématique de l'odeur des cadavres à la poésie de Baudelaire : « Ce qui choquait en Baudelaire ce n'était pas l'érotisme ni les lesbiennes, Sappho, ni le bétail pensif sur le sable couché. Mais l'odeur des cadavres, l'odeur de la charogne, de la pourriture » (Curzio Malaparte, « Les métamorphoses », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 6, 1942-1945, *op. cit.*, p. 729).

¹⁰⁷ Cf. Charles Baudelaire, « Hymne à la Beauté », dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁰⁸ « J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre » (Charles Baudelaire, « Chant d'automne », dans *ibid.*, p. 57) ; « Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts » (Charles Baudelaire, « Le poison », dans *ibid.*, p. 49).

¹⁰⁹ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 77.

¹¹⁰ « Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage, / Des crapauds imprévus et de froids limaçons. » (Charles Baudelaire, « Le coucher du soleil romantique », dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 149).

¹¹¹ « – Un crapaud ! – Pourquoi cette peur, / Près de moi, ton soldat fidèle ? / Vois-le, poète tondu, sans aile, / Rossignol de la boue... – Horreur ! – / – Il chante. – Horreur ! ! – Horreur pourquoi ? / Vois-tu pas son œil de lumière... / Non : il s'en va, froid, sous sa pierre. / Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi. » (Tristan Corbière, « Le crapaud », dans *Les Amours jaunes* [1873], Paris, Librairie générale française, 2003, p. 85).

Ces lectures ont marqué Malaparte bien au-delà de ce qu'il voudrait admettre. Non seulement les poètes français lui inspirent une esthétique où beauté et horreur tendent à se confondre dans une étrange sublimation de la mort et de la pourriture, mais ils exercent aussi une influence déterminante sur la façon dont il structure son écriture. Nous l'avons vu, la construction de *Kaputt* repose sur un tissage de sensations analogiques qui permettent au narrateur de glisser d'un souvenir à l'autre. Si ce jeu d'associations sensorielles peut évoquer les fluctuations proustiennes de la mémoire, il doit également beaucoup aux correspondances de Baudelaire ou aux synesthésies de Rimbaud. Ces deux poètes ne sont donc pas étrangers au caractère non rationaliste de la prose malapartienne, capable dans *La Peau* de transformer une banale description de crépuscule en exploration multisensorielle :

Un à un, comme les cerfs, les daims, les sangliers dans la forêt, les sons, les couleurs, les voix, et cette saveur de mer, cette odeur de laurier et de miel, qui sont la saveur et l'odeur de la lumière de Naples, venaient chercher refuge dans la tiédeur de la nuit¹¹².

Le roman *La Peau* illustre parfaitement la position ambiguë de Malaparte à l'égard de la culture du XIX^e siècle et, tout particulièrement, d'une sensibilité décadente illustrée entre autres par Baudelaire, D'Annunzio, Oscar Wilde, mais également des personnalités aussi différentes que Lautréamont ou Barrès, dans le chapitre « Les roses de chair »¹¹³. En effet, Malaparte établit un lien direct entre l'ambiance culturelle « fin de siècle » et l'hypocrisie de ce qu'il nomme « la pédérastie marxiste » :

Les invertis accourus à Naples à travers les lignes allemandes étaient la fleur du raffinement européen, l'aristocratie de l'amour défendu, les « upper ten thousand » du snobisme sexuel : ils témoignaient, avec une dignité incomparable, de tout ce qui mourait de plus choisi, de plus exquis, dans la tragique décadence de l'Europe. [...] Leur langage [...] c'était ce même langage aérien qui, des lèvres de René, vole à celles de Jean Giraudoux, le langage même de Baudelaire dans la transcription stravinskienne de Proust, riche en cadences affectives et perverses, évoquant le tiède climat de certains « intérieurs » proustiens, de certains paysages morbides, l'automne qui se fane dans la sensibilité lasse des homosexuels modernes¹¹⁴.

¹¹² Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 184.

¹¹³ Nous employons ici la définition de « sensibilité décadente » dans un sens large qui inclut autant les prédécesseurs que l'ensemble des artistes reliés, de près ou de loin, au mouvement de la décadence européenne. Nous nous inspirons des travaux de Mario Praz, en particulier *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1930]. Cette approche nous permet d'envisager sous une lumière commune des auteurs aussi différents que Lautréamont, Barrès ou les symbolistes français. Sur la place particulière de Baudelaire dans cette constellation du romantisme noir on pourra consulter Giovanni Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia* [1946], Milano, Rizzoli, 1992.

¹¹⁴ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 131-132.

L'écrivain juge ce milieu malsain et en fait le symptôme du déclin moral de l'Europe. En condamnant cette génération pervertie et stérile, Malaparte semble faire le procès des littératures décadentes et symbolistes qui l'ont nourrie. Cependant, il multiplie lui-même les citations de Baudelaire (« comme un bétail pensif sur le sable couché¹¹⁵ »), Mallarmé (« Sa chair n'était pas triste, hélas ! et il n'avait pas lu tous les livres¹¹⁶ ») ou Rimbaud (« la flottaison blême et ravie¹¹⁷ »). L'abondance et la précision de ces références en disent long sur l'ambiguïté du rejet : Malaparte prétend condamner une sensibilité qui constitue son propre terreau culturel et dont il subit indéniablement la fascination. L'intérêt qu'il porte au personnage de Jean-Louis – longuement décrit alors que son rôle se limite à deux chapitres – en est une bonne illustration. Pour faire le portrait de ce jeune aristocrate lombard, qui incarne la déliquescence de la noblesse, l'écrivain s'est largement inspiré des protagonistes de *À rebours* de Huysmans et de *L'Enfant de volupté* de D'Annunzio. Si Jean-Louis emprunte à Andrea Sperelli son art de la séduction, la satisfaction qu'il trouve à pervertir une jeunesse napolitaine démunie et vulnérable rappelle plutôt les efforts déployés par Des Esseintes pour transformer le jeune Auguste Langlois en assassin. L'intention critique de Malaparte ne suffit pas à masquer le plaisir qu'il éprouve à pasticher Huysmans et D'Annunzio, des auteurs qu'il refuse pourtant catégoriquement de reconnaître comme des modèles.

Du reste, même lorsque Malaparte ne cite personne, son écriture hérite de *topoi* typiquement décadents. Nous avons déjà eu l'occasion, à propos de *La Peau*, d'aborder les thématiques de l'androgynie et de l'hermaphrodisme que Mario Praz identifie comme des constantes de la littérature « fin de siècle »¹¹⁸. Son goût pour la transgression morale et les sujets choquants est également révélateur : Malaparte n'hésite pas à évoquer le cannibalisme ou la prostitution enfantine¹¹⁹. C'est pourquoi il convient de considérer sa condamnation de la constellation décadente dans *La Peau* comme une tentative d'exorcisme d'une sensibilité qui, en dépit de ses réticences morales, continue de le séduire.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 103. Il s'agit d'une citation approximative du vers de « Femmes damnées » dans *Les Fleurs du mal* : « Comme un bétail pensif sur le sable couchées » (Charles Baudelaire, « Femmes damnées », dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 113).

¹¹⁶ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 56. Il s'agit d'une version parodique du vers de « Brise marine » : « la chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres » (Stéphane Mallarmé, « Brise marine » [1865], dans *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1998, p. 15).

¹¹⁷ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 312. Cf. Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre » [1871], dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 293-298.

¹¹⁸ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, *op. cit.*, p. 245-341.

¹¹⁹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 324-327 et 332-335.

La mère : de l'individu au symbole

Mère et fille

Tout le monde sait comment naît la Monarchie :
elle est fille et mère de la Monarchie.

La République est encore dans ses langes :
mais est-elle la fille ou la mère de la Monarchie¹²⁰?

*Elvira Perelli*¹²¹

Même si les relations de Malaparte avec Elvira Perelli étaient plutôt distantes, le personnage de la mère est omniprésent dans l'écriture. Bien avant *Il y a quelque chose de pourri*, où elle figure comme protagoniste aux côtés du narrateur, elle apparaît dans plusieurs récits de *La Tête en fuite*. Ainsi, dans « La mère en clinique », l'écrivain s'attarde sur leur ressemblance :

Une petite veine autour de l'œil (je l'ai aussi cette petite veine) se gonfle peu à peu, commence à battre, bleutée, vivante. « Tu es tout mon portrait. » Elle est heureuse de se retrouver jeune en moi, avec le même front, la même courbe du visage, la même veine bleutée sous l'œil¹²².

Autant Malaparte cherchait à se différencier d'Erwin, autant il tient à souligner les traits physiques qu'il doit à Elvira. Mieux encore, le fils ne ménage pas les gestes et les mots de tendresse envers sa mère souffrante, qui ne veut pas admettre la gravité de son état : « Je m'approche de son lit, je lui effleure les cheveux d'un baiser. "Tu as tellement bobo, petite mère¹²³ ?" » Il semble presque qu'il paye en retour le dévouement dont elle faisait preuve dans « L'excursion », le récit qui ouvre le recueil : par sa présence attentionnée, Elvira réussissait à transformer le trajet de Boz-Malaparte vers le « confino » de Lipari en une agréable promenade. Néanmoins, cette solidarité affectueuse entre mère et fils n'intervient que dans les

¹²⁰ Curzio Malaparte, *Il Battibecco. Inni, Satire, Epigrammi, op. cit.*, p. 93.

¹²¹ Dans les différents ouvrages qu'il a consacrés à Malaparte, Giordano Bruno Guerri la présente sous le prénom d'Edda. Luigi Martellini la nomme indifféremment Eugenia (dans les *Opere scelte*) ou Evelina (dans son *Invito alla lettura di Malaparte*). Si l'on en croit Maurizio Serra, elle apparaît en fait à l'état civil sous le nom d'Elvira, Evelina ou Eugenia Perelli. Le prénom Edda n'était en réalité qu'un surnom que lui donnaient ses proches. Dans les pages qui suivent, nous avons donc choisi de conserver, à l'image de Maurizio Serra, le premier des prénoms officiels : Elvira.

¹²² Curzio Malaparte, « La mère en clinique », dans *La Tête en fuite, op. cit.*, p. 96.

¹²³ *Ibid.*, p. 95.

moments tragiques de leur existence comme si seule l'adversité les contraignait à dévoiler leurs sentiments. Dans la plupart des écrits que Malaparte consacre à sa mère, celle-ci est malade ou mourante, signe que sa disparition constitue une angoisse récurrente de l'écrivain. Les pages d'*Il y a quelque chose de pourri*, rédigées après le décès d'Elvira, reviennent sur l'histoire de cette peur dans la vie de l'écrivain en évoquant la traversée en barque vers Lipari, en compagnie de sa mère et d'un mort que l'on ramène sur l'île. Ce souvenir, qui met côte à côte Elvira et le spectre de sa mort, fait ressurgir à la mémoire de Malaparte un cauchemar récurrent de son enfance :

« Qu'as-tu ? me demandait-elle à voix basse. Pourquoi pleures-tu ? » Je la serrais fort, très fort, mes bras enlacés à son cou afin qu'elle me protège de celle que j'avais vue entrer et s'approcher de mon lit. En elle, dans sa présence, dans la chaleur de son étreinte, je retrouvais une sécurité qui me gardait de cette autre. Puis, lorsqu'elle me voyait fermer les yeux, abandonné au sommeil, ma mère s'en allait. C'est alors qu'en songe, je voyais une barque s'approcher de mon lit et, dans cette barque noire, ma mère toute pâle. Et en rêvant, je criais : « Non, non, non ! »¹²⁴

À la mort d'Elvira, en décembre 1949, l'écrivain passera un mois dans une clinique de Florence d'où il écrira à Bompiani :

Je suis très abattu, la mort de ma mère m'a profondément bouleversé. Cette petite vieille aux cheveux blancs qui semblait prendre tellement peu de place sur terre, à présent qu'elle est morte, je réalise qu'elle remplissait le monde. Et je suis tellement seul, pour la première fois vraiment seul¹²⁵.

S'il ne fait aucun doute que Malaparte était attaché à sa mère, l'expression qu'il choisit pour parler d'elle, une « petite vieille aux cheveux blancs », laisse tout de même percer une certaine ambivalence : à la tendresse semble se mêler une légère distance. Ce sentiment se change même en mépris lorsqu'il la décrit à ses amis, comme en témoigne Raymond Guérin :

¹²⁴ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 67-68.

¹²⁵ Lettre de Curzio Malaparte à Valentino Bompiani envoyée de Florence le 16 janvier 1950, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 25. Dans *Il y a quelque chose de pourri*, le roman inachevé qu'il commence à rédiger dès 1951 et qui prend pour matière l'agonie de sa mère, il cherche à analyser rétrospectivement ce choc : « Pour un homme, la mort du père n'a pas d'importance. Le fils continue à vivre comme avant. Mais la mort de sa mère, c'est autre chose. Avec la mère, c'est le monde d'où le fils est né qui meurt. Un homme ne commence à mourir qu'après la mort de sa mère, jamais avant. » (Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 117).

– Oh, elle, elle ne cessait, de son vivant, de m’adresser des reproches. Elle ne voulut jamais venir chez moi, à Capri. Dans ses lettres, elle me disait toujours : Pourquoi ne te maries-tu pas ? Pourquoi ne fais-tu pas comme tes frères ? Où es-tu, où vis-tu ? On ne sait jamais ce que tu deviens ! Et tout cet argent que tu dépenses ? Tu ne peux donc pas m’écrire plus souvent ? Quels ennemis tu vas encore t’attirer avec ce nouveau livre ? Etc.

– Au fond, elle devait pourtant vous admirer ?

– Naturellement ! Mais ce genre de célébrité la dépassait et l’indignait. Elle n’aurait jamais consenti à me rendre hommage. Ce fut une pauvre femme, féodale et conformiste, comme tant de femmes italiennes¹²⁶...

Manifestement, le lien qui unit Malaparte à sa mère ne se fonde pas sur une véritable complicité. Leurs relations sont, au quotidien, gouvernées par une incompréhension que Malaparte tient à souligner jusque dans ses dernières œuvres :

Ma mère leva les yeux et me regarda. Pour elle, j’étais un inconnu. Cet homme aux tempes grisonnantes, debout devant elle, c’était son fils, un homme inconnu qui avait grandi loin d’elle, qui avait fait sa vie loin d’elle et que maintenant elle regardait. Pour la première fois, elle pouvait l’observer avec un mélange de curiosité et de stupeur. Je sentais nettement que j’étais un inconnu pour elle. Un homme inconnu, un monde inconnu. Elle ne savait de moi que ce qu’elle avait lu dans les journaux, toutes les stupides histoires qui couraient sur mon compte et dont ma mère sentait bien qu’elles étaient fausses et bêtes¹²⁷.

L’éloignement bien compréhensible entre un fils célèbre, à l’existence mouvementée, et une mère provinciale, incapable de comprendre sa vie et son talent, laisse cependant affleurer l’écho d’un ressentiment plus ancien. En effet, l’adoration du jeune Malaparte pour la belle Elvira qui venait le trouver chez les Baldi s’est très tôt doublée d’un sentiment de rancune envers la femme qui lui apparaissait dans toute sa splendeur pour ensuite le quitter à nouveau¹²⁸ :

Je courais, pour m’arrêter net, à quelques pas de cette dame resplendissante, et superbe, qui aussitôt abandonnait sa traîne, laissait retomber l’éventail suspendu à son cou par une longue chaîne d’or, et qui, ouvrant ses bras et poussant un cri, attendait de pied ferme, devant un public de jeunes femmes et d’enfants, que je me jetasse sur son sein en pleurant de joie. Je m’approchais tout doucement, méfiant et boudeur, je me laissais enlacer, embrasser, caresser, et pendant ce temps je tournais mes yeux vers les beaux chevaux noirs, qui soufflaient du feu par leurs naseaux brillants. Tout à coup, comme toujours, ma mère poussait un cri, reculait d’un pas, et baissant son menton sur sa poitrine, elle regardait sa belle robe ornée de dentelles et de rubans, elle agitait mollement ses mains levées en l’air avec un air de faux désespoir, elle élevait une plainte profonde, un hymne funèbre à ses vêtements éclaboussés,

¹²⁶ Raymond Guérin, *Du côté de chez Malaparte*, op. cit., p. 55-56.

¹²⁷ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 46.

¹²⁸ Luigi Martellini saisit bien cette ambivalence lorsqu’il parle de « présence-absence de la mère » (Luigi Martellini, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 65).

au milieu de la complainte unanime de tout le petit peuple du Soccorso. Moi je restai tout coi, à l'écart de tous les gens qui me fixaient avec un regard réprobateur¹²⁹.

Le sentiment d'abandon éprouvé par Malaparte enfant laisse indéniablement des traces dans son écriture, hantée par de nombreuses mais insaisissables figures maternelles.

La femme : une mère

Contrairement à l'idée de paternité, la maternité est omniprésente chez Malaparte qui n'hésite pas à reprendre le cliché national selon lequel chaque femme est avant tout une mère, notamment dans un article pour le *Corriere della Sera* :

Car la femme italienne est toujours et surtout une mère plus qu'une épouse, une sœur ou une amante. Les coupoles, les colonnes, les tours, les palais, les navires, les armées, les villes, les royaumes naissent en réalité de son sein tandis que l'esprit de l'homme ne fait que les recevoir en don¹³⁰.

Souvent, l'auteur affiche dans ses œuvres sa fascination pour le mystère tout féminin de la maternité. C'est le sujet, notamment, d'un récit de *La Tête en fuite*, « La visite de l'ange », dans lequel Virginia Agnelli, déjà mère de trois enfants quand elle rencontre l'écrivain, se cache sous les traits de Lavinia¹³¹. Les deux amants assistent à l'apparition d'un ange aux traits enfantins et étrangement similaires à ceux de la jeune femme :

Peut-être comme toute femme en face d'un Ange, Lavinia éprouvait-elle que sa vraie maternité commençait à cet instant, que l'Ange était là pour lui révéler le secret d'une maternité mystérieuse et terrible, celle qui fait naître en toute femme le sentiment de la divinité de ses propres entrailles, qui fait de toute femme la fille de son propre fils¹³².

¹²⁹ Curzio Malaparte, *Sang*, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁰ Curzio Malaparte, « La donna italiana », *Corriere della sera*, 17 juin 1938, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, *op. cit.*, p. 389.

¹³¹ On sait, grâce à ses biographes, que Malaparte aimait affubler ses maîtresses d'un surnom, à la façon de D'Annunzio : son amour de jeunesse, Roberta Masier, était « Tampussi » ; la comtesse Borgogna, avec qui il eut une relation dans les années trente, « Flaminia » ; et la jeune actrice avec qui il vécut au début des années cinquante, Biancamaria Fabbri, « Cianfrugliona ». Virginia Agnelli, qu'il projeta d'épouser dans la deuxième moitié des années trente, signe ses lettres « Scianflitua » mais apparaît dans les écrits malapartiens sous le nom de « Lavinia ». Dans *L'Énéide*, Énée épouse Lavinia, fille du roi Latinus, et peut ainsi s'établir dans le Latium. Le surnom mythique de « Lavinia » fait du personnage inspiré par Virginia Agnelli un symbole intemporel de la féminité.

¹³² Curzio Malaparte, « La visite de l'ange », dans *La Tête en fuite*, *op. cit.*, p. 72.

La curiosité émerveillée de Malaparte pour l'univers inconnu de la maternité ne faiblit pas après qu'il s'est séparé de Virginia. Lorsqu'il décrit sa femme idéale, dans « Une femme comme moi », il n'oublie pas de souligner ses qualités maternelles : « Je voudrais qu'elle fût ma mère. Et me confier, m'abandonner à elle, mon amante, comme l'enfant se confie et s'abandonne à sa mère¹³³ ». Il va même plus loin en mesurant la dignité et la valeur de la femme à sa capacité à être avant tout une mère :

Car il est des femmes qui épuisent dans l'homme tout leur sens maternel. Elles ne savent être autre chose que des épouses, des amantes, des sœurs, et elles accouchent de peuples misérables, précipitent dans la ruine les familles, les royaumes, les entreprises. Mais il est des femmes qui savent être toujours et uniquement mères : et elles accouchent de fils, de frères, d'amants, d'empires, de guerres, d'aventures désespérées et glorieuses, ainsi que d'épées, de navires, de colonnes de fantassins, de troupes de chevaux, de villes fortifiées¹³⁴.

Le passage est également symptomatique de la dépersonnalisation progressive subie par la figure maternelle qui, après avoir accouché d'êtres en chair et en os, donne le jour à des empires, des guerres et des villes fortifiées. Une utilisation métaphorique de la maternité particulièrement fréquente chez Malaparte qui, déjà dans *Viva Caporetto!*, se plaisait à utiliser le lexique de l'accouchement pour illustrer la « naissance » d'une nouvelle Italie¹³⁵. Cette tendance s'accroît au fil du temps jusqu'à atteindre son apogée dans les années cinquante, lorsque la relation mère-fils devient un véritable leitmotiv de l'écriture :

C'est pour cela que j'aime la France peut-être autant que j'aime l'Italie. Non comme une sœur ou une amante, mais comme mon compagnon le plus cher, le seul homme avec lequel je puisse parler de ma mère comme si elle était sa propre mère¹³⁶.

Ainsi, derrière le personnage de la mère apparaît tout un univers symbolique qui tend progressivement à effacer l'individu et à le fondre dans un réseau de sens complexe.

¹³³ Curzio Malaparte, « Une femme comme moi », dans *Une femme comme moi, op. cit.*, p. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁵ Voir Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 40.

¹³⁶ Curzio Malaparte, « Io voglio bene alla Francia », *Epoca*, 26 avril 1952, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, p. 90.

La terre-mère

Ce glissement vers une figure maternelle désincarnée s'effectue de façon progressive. Dans les années trente, la poésie amoureuse de Malaparte instaure un lien mystérieux entre la féminité et les éléments naturels. Une composition telle que « Femme au bord de la mer » (Paris, 1931) donne à voir, dans un univers qui exclut le masculin, une communion intense entre la femme et la nature :

Femme au bord de la mer

Blanche femme ensevelie
 dans la vague du vent
 comme dans un coquillage,
 dans ta bouche meurt
 la plainte de la mer.
 Le feu du couchant
 empourpre ton visage et tes mains,
 ta longue ombre bleue
 touche les monts lointains.
 Les flancs immergés dans l'eau
 tu recueilles le ciel dans tes yeux :
 dans ton visage tremble déjà
 la première ombre nocturne.
 Comme dans une urne profonde
 dans ta bouche meurt
 la saveur de la mer¹³⁷.

L'image de la femme-nature est un *topos* très ancien mais sans doute peut-on reconnaître, dans les termes choisis pour glorifier la femme, par le biais de la nature, l'influence de D'Annunzio ou encore celle de Paul Éluard, dont le recueil *L'Amour la poésie* paraît en 1929 et que Malaparte appréciait au point de traduire, plus tard, plusieurs de ses poèmes pour sa revue *Prospettive*¹³⁸.

¹³⁷ Curzio Malaparte, « Donna in riva al mare » [1931], dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie, op. cit.*, p. 264. De nombreux poèmes peuvent être rattachés à cette inspiration comme « Saison antique », « Femmemer », « Femme dans l'herbe » ou « Femme toscane ». (Curzio Malaparte, « Stagione antica » [Pompéi, 1929], « Donnaware » [1934], « Donna sul prato » [Lipari, 13 juin 1934], « Donna toscana » [1937], dans *ibid.*, p. 260, 278, 279 et 297).

¹³⁸ Les poésies traduites, au nombre de sept, appartiennent toutes au recueil *Le livre ouvert* (1940) : « Nous n'importe où », « Seul », « Justice », « Mourir », « Enfants », « Rencontres » et « Règnes ». Les traductions ont été publiées par Malaparte dans *Prospettive*, n° 13, « Morale e letteratura », 15 janvier 1941, p. 7. Malaparte est entré en contact avec Éluard par l'intermédiaire de Leone Traverso qui, en janvier 1940, envoie *Prospettive* au poète français et communique son adresse à Malaparte, en l'invitant à se présenter en son nom (voir lettres

Le récit « L'excursion », composé également durant les années trente, poursuit dans le domaine de la prose l'exploration de cette symbiose secrète entre la femme et le paysage. L'auteur se remémore sa visite de Pæstum avec sa compagne de l'époque :

Flaminia à la renverse sur les marches du temple donnait un sexe aux montagnes, à la mer, aux buissons de genêts, aux touffes de thym et de menthe ; tout était femme autour d'elle, tout était féminité et odeur de sexe et couleur de chair vivante. Elle regardait le ciel entre les colonnes ; la sueur lui coulait de la nuque et des seins sur le ventre et les bras. Et cette odeur excitante d'herbe mouillée, ce hennissement faible et triste, ce doux hennissement qui résonnait dans l'air immobile comme une plainte amoureuse¹³⁹.

L'érotisme diffus du passage, empreint d'un sentiment panique, prélude à la révélation de la qualité commune à la nature et la femme : la fécondité. Le printemps devient la saison féminine par excellence qui exalte, dans un même frisson de vie, la fertilité retrouvée de la terre et l'instinct procréateur de la femme :

Et elles sont plus belles quand la terre est gravide, que le grain germe, que les premiers bourgeons de mars resplendent sur les branches, que l'herbe nouvelle a dans le vent des reflets argentés, que la terre se gonfle, lève comme le pain, que des collines inattendues naissent durant la nuit devant la fenêtre, que les monts changent de forme comme des vagues à l'horizon, que les rivières de printemps, sonores et impétueuses, se creusent de nouveaux lits et que les animaux se meuvent avec une grâce inhabituelle. C'est la saison amoureuse, pleine d'appels mystérieux auxquels la femme prête une oreille plus attentive : assise, dans la tiédeur du soir, sur le seuil de sa maison, elle sent bouger dans son sein un bourgeon secret. Elle se reconnaît mère dans la maternité de la nature¹⁴⁰.

La figure maternelle perd ainsi ses traits singuliers pour se confondre avec un principe de vie qui en fait l'équivalent de la terre nourricière et l'héritière directe de Gaïa, la déesse mère des Grecs.

de Leone Traverso à Curzio Malaparte envoyées le 4 et le 17 janvier 1940, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 5, 1940-1941, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 13 et 31). Leone Traverso publie de nombreuses traductions du français, de l'anglais et de l'allemand dans *Prospettive*. Il propose notamment une traduction de « Vivre » d'Éluard dans le numéro « Morale e letteratura », à la suite des poésies traduites par Malaparte (p. 8). Malaparte reconnaît son talent, comme il le confie en 1956 à Arnaldo Pini : « Traverso ? Leone Traverso est un excellent traducteur et un grand philologue. » (Arnaldo Pini, *Incontri alle Giubbe Rosse: Landolfi, Loffredo, Luzzi, Malaparte, Montale, Parronchi, Thomas, Traverso*, Firenze, Polistampa, 2000, p. 81).

¹³⁹ Curzio Malaparte, « L'excursion », dans *La Tête en fuite*, op. cit., p. 28-29.

¹⁴⁰ Curzio Malaparte, « La donna italiana », art. cit., p. 388.

Les pages que Malaparte consacrait à la boue des tranchées de la première guerre mondiale, dans *Viva Caporetto!* ou *L'Italie contre l'Europe*¹⁴¹, accordaient déjà à la terre une valeur sacrée et vitale. Au début des années quarante, l'écrivain approfondit cette idée dans un récit publié dans *Une femme comme moi* et intitulé, fort à propos, « Une terre comme moi ». Les enfants Suckert excellent à reconnaître la provenance des boues charriées par le Bisenzio en les portant à leur bouche, jusqu'au moment où ils découvrent une terre mystérieuse :

C'était une terre noire, pâteuse, d'un goût étrange : elle n'était pas bonne, elle était plutôt amère et forte, mais elle avait un goût qu'il me semblait reconnaître, semblable à la saveur qui fleurissait dans notre bouche toutes les fois que, pour guérir une égratignure ou une coupure, nous mettions nos lèvres sur la blessure pour en sucer le sang ; et une odeur qui ressemblait à notre odeur, celle de notre peau, de nos cheveux. C'était sans aucun doute l'argile dont nous étions faits nous-mêmes, celle que mon père avait utilisée pour nous pétrir¹⁴².

Frères et sœurs ont beau goûter toutes les terres du voisinage, impossible de découvrir l'origine de celle dont ils sont pétris. Pris de panique à l'idée de perdre leur identité locale – « Elle n'était donc pas de Prato, la terre dont nous étions faits ? C'était peut-être une terre que mon père avait rapportée à la maison d'un de ses lointains voyages ? Une terre étrangère¹⁴³ ? » – ils se réfugient dans le jardin de leur maison où chacun trouve enfin le limon qui le constitue :

Cette nuit-là sans doute, dès que ma mère avait commencé à hurler dans son lit, mon père avait pris la pioche et il était sorti dans le jardin. La terre près du chenil était la mienne, c'est avec celle-là que j'étais fait. Près de la rigole aux asperges elle avait l'odeur et le goût de Sandro, dans les salades elle était tendre et blonde comme Ezio, et celle où poussaient les carottes était la terre dont Marie était pétrie : Marie en effet a les cheveux roux¹⁴⁴.

Dans tout le récit, la mère est très peu présente : les enfants Suckert ne naissent pas de sa chair mais sont modelés à partir de la terre du jardin. Ainsi, la figure d'Elvira s'estompe pour se confondre avec la terre, matrice originelle de l'humanité selon une tradition qui remonte à l'Antiquité. Dans ce passage, l'image de la terre-mère est toutefois instrumentalisée pour permettre encore une fois à Malaparte

¹⁴¹ « La guerre rend aux hommes la simplicité, elle les fait redevenir fils humbles de la terre. [...] De mystérieuses ressemblances et de délicats rapports se révèlent entre les hommes et la terre. » (Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 126-127).

¹⁴² Curzio Malaparte, « Une terre comme moi », dans *Une femme comme moi*, *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 160-161.

de légitimer ses racines toscanes : la nationalité allemande d'Erwin, tout comme l'origine lombarde d'Elvira, sont éclipsées par le caractère profondément toscan de la terre dont leurs enfants sont pétris¹⁴⁵.

La mère et la mort

Dès les premiers récits, tirés de *La Tête en fuite*, qui font intervenir des personnages féminins, Malaparte se plaît à les nimber de mystère. Dans « Femme au bord de la mer », il découvre ainsi la part d'ombre de Flaminia :

Alors seulement je m'aperçus que Flaminia me cachait la moitié de son visage, la joue qui certainement portait l'empreinte de ses ivresses les plus secrètes et sur laquelle j'aurais pu déchiffrer le mystère de son silence et de son éloignement. Mystère puéril, jeu facile – qui sait ? – comme les devinettes de mots inventés et de sons sans signification que les enfants se posent les uns aux autres. J'aurais voulu me lever, me coucher auprès d'elle de l'autre côté : appuyer mon visage contre cette joue mystérieuse. J'étais retenu par la crainte de m'enfoncer dans cette ombre, dans cette boue obscure, visqueuse, gargouillante¹⁴⁶.

L'auteur a beau scruter le visage de sa compagne, elle reste inaccessible, à l'image de sa joue plongée dans une obscurité inquiétante. Le récit suivant, « Prière pour une femme », reprend la même situation et renchérit sur l'impossibilité d'atteindre la femme aimée en l'identifiant à la mythique Eurydice : « Mystérieuse Eurydice, il ne me sera jamais donné de connaître ton secret¹⁴⁷ ».

L'auteur continue de sonder l'énigme féminine dans « Femme parmi les tombes », qui le met en scène aux côtés cette fois de Lavinia lors d'une visite des tombeaux étrusques de Tarquinia. La jeune femme refuse obstinément de pénétrer dans les sépultures avant de guider le narrateur hors de ce pays des morts semblable à « l'obscur Hadès » :

Je compris alors pour la première fois combien la femme est plus que l'homme associée en même temps qu'étrangère à la mort, combien la mort a peu d'emprise sur elle, je compris tout ce qu'il y a de funèbre et d'immortel dans son amour de mère, de sœur, d'amante : Lavinia me rendait à la lumière, aux champs, aux collines, à la mer, à l'horizon, aux jours sereins de la vie. Elle m'arrachait à la servitude qui si longtemps m'avait corrompu, avili. J'eus honte de mon bonheur passé, je me sentais lié à Lavinia par une complicité mystérieuse et pudique. Je la pris dans mes bras, lui effleurai le front de mes lèvres brûlantes de fièvre, et elle leva la main,

¹⁴⁵ Luigi Martellini souligne avec justesse qu'on peut parler, à propos de l'œuvre malapartienne, de « la Toscane comme une mère » (Luigi Martellini, *Modelli. Strutture. Simboli*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 189).

¹⁴⁶ Curzio Malaparte, « Femme au bord de la mer », dans *La Tête en fuite*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁷ Curzio Malaparte, « Prière pour une femme », dans *ibid.*, p. 59.

me caressa le visage. C'était la dernière caresse de la mère à son fils mourant, la première caresse de l'amante à l'homme qui vient d'échapper à la mort¹⁴⁸.

L'anxiété de Lavinia face à la mort préfigure les nombreux portraits de mères endeuillées qui hantent les œuvres malapartiennes. Le motif est particulièrement insistant dans *Sang* où l'auteur l'aborde étrangement par le biais du monde animal. D'abord, avec une « Phèdre » insolite, réinterprétée par une famille de chèvres, puis avec la mère désespérée de « Mère qui cherche son petit » qui, après la mort de son nouveau-né, reporte ses attentions maternelles sur le chien de la famille :

Elle ferme les yeux, son sein lui fait mal, elle défait tout doucement le ruban de sa chemise, la mamelle s'échappe, gonflée de lait. « Bi, bi, bi », murmure-t-elle en souriant, et elle présente son sein au chien. L'animal tord son museau en grognant, et tout à coup, avec un mouvement de fureur jalouse, il mord ce sein blanc, il s'enfuit, bondit dans le berceau, se couche tout tremblant¹⁴⁹.

Nous aurons l'occasion d'y revenir, les animaux au cœur de ces tableaux d'un goût parfois douteux représentent la part instinctive de la maternité. Retenons pour le moment que si Malaparte est manifestement inspiré par le thème de l'enfantement, il en tire curieusement des textes souvent sombres et douloureux qui parlent d'enfants orphelins ou de mères qui ont perdu leur enfant. Parfois, il conjugue même les deux situations, comme dans cette pièce inédite de 1951, *L'autre conscience*, qui met en scène des personnages décédés attendant à « l'auberge du bon repos » que leurs proches les rejoignent dans la mort :

LA FEMME. Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi n'as-tu pas fait mourir avec moi mon enfant ?

L'ENFANT. Ne crie pas ainsi : il t'entend en dormant. Tu ne dois pas le réveiller.

LA FEMME. Je pleurerai tout doucement. Il ne m'entendra pas.

L'ENFANT (à voix basse). Il ne faut pas pleurer. (*Il pose sa tête sur les genoux de la femme.*) Je suis tellement heureux d'attendre maman ! Tu verras, ton enfant viendra, il viendra vite, plus vite... (*il s'interrompt, lève la tête.*) Et tu me laisseras seul, tu t'en iras sans moi ?

LA FEMME. (*elle croise ses bras sur sa poitrine, se balance comme si elle berçait un enfant*) J'attendrai avec toi, je ne te laisserai pas seul. Tu l'aimeras, mon tout petit ? Comme ça, nous serons toujours ensemble¹⁵⁰.

Dans *Il y a quelque chose de pourri*, le motif de l'engendrement par la terre évolue lui aussi vers des tonalités macabres. Le narrateur découvre à Formia, en compagnie du Colonel Cumming, un nouveau-né encore relié au cadavre de

¹⁴⁸ Curzio Malaparte, « Femme parmi les tombes », dans *ibid.*, p. 67-68.

¹⁴⁹ Curzio Malaparte, « Mère qui cherche son petit », dans *Sang, op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁰ Curzio Malaparte, *L'Altra coscienza*, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. IX, 1950-1951, *op. cit.*, p. 567.

sa mère par le cordon ombilical. Il coupe le cordon, s'empare de l'enfant et le confie à une infirmière de la Croix-Rouge en précisant :

« Il est né de la terre. D'une horrible blessure de la terre. Il est né de la terre, comme nous tous. »

Il était né de la terre comme nous tous, de la terre, immense matrice¹⁵¹.

La nature a perdu ses teintes printanières et ne sert plus à exalter la beauté radieuse de la femme. Elle n'apparaît plus que comme terre destinée tout autant à l'éclosion de la vie qu'à l'inhumation des cadavres.

Comment expliquer cette évolution morbide ? Dans son *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte lui-même cherche à comprendre sa hantise des cadavres :

Ma mère a été, peu de temps avant ma naissance, hantée par le suicide de son frère, qui était fou et s'est noyé dans une rivière près de Milan, le Lambro. Étant enceinte de moi, ce fait la bouleversa, lui fit craindre les méfaits de l'hérédité¹⁵².

Même si cette auto-analyse peut paraître quelque peu fantaisiste, on est tenté de suivre l'auteur sur la pente de l'explication psychologique en évoquant d'autres éléments biographiques. On sait en effet, grâce à Giordano Bruno Guerri, que Malaparte porte les prénoms inversés d'un frère aîné, Erich Kurt, qui mourut à l'âge de cinq mois et dont sa propre naissance vint combler l'absence¹⁵³. L'obsession de Malaparte pour le motif de l'enfant mort serait-elle due au fantôme de ce frère dont il a pris la place¹⁵⁴ ? Il ne l'évoque à aucun moment mais, dans *Il y a quelque chose de pourri*, sa mère le confond avec un autre de ses frères, Sandro, décédé quelques mois auparavant :

Elle m'appelait Sandro, du nom de mon frère mort il y avait quelques mois, et je compris que ma mère passait de longues heures avec le pauvre Sandro, avec le gentil spectre de Sandro et qu'elle lui parlait comme seules les mères savent parler à leurs enfants morts. Elle me parlait

¹⁵¹ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁵² Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵³ « Selon l'usage, ils eurent à cœur de faire des enfants (sept, dont deux ne tardèrent pas à mourir) : Sandro, puis Erich Kurt, mort à cinq mois ; au troisième, pour conjurer le sort, on inversa les prénoms : Kurt Erich, né le 9 juin 1898 [...] » (Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, *op. cit.*, p. 16).

¹⁵⁴ Ces lignes extraites de « Mère qui cherche son petit » prendraient alors une tout autre dimension : « Ah, si elle avait un autre enfant. Elle aura certainement un autre fils, comme celui-là, tout à fait pareil à celui-là. » (Curzio Malaparte, « Mère qui cherche son petit », dans *Sang*, *op. cit.*, p. 106).

à voix basse, en souriant, et elle remuait à peine ses lèvres tant elle parlait bas pour ne pas le réveiller, pour ne pas l’effrayer. C’est ainsi que les mères parlent à leurs enfants morts¹⁵⁵.

L’évocation de Sandro mène à celle de Giorgio, le neveu de l’écrivain, mort lui aussi prématurément :

– Tu es tout mouillé, dit-elle, tu as un peu de terre sur le visage.

Je compris de quelle terre ma mère voulait parler et je frissonnai. Passant ma main sur mon visage, je lui souris.

– Couvre-toi bien, dit ma mère, ne prends pas froid. Et si tu vois Giorgio, dis-lui que je vais bien, que je vais un peu mieux.

[...] Elle parlait de Giorgio, le petit enfant de ma sœur, enterré près du pauvre Sandro, dans le petit cimetière sur la colline¹⁵⁶.

On ne peut exclure que la présence récurrente d’enfants morts dans l’œuvre de Malaparte découle en partie du sentiment de culpabilité de l’écrivain qui survit à ses deux frères aînés et semble perpétuellement hanté par les spectres de ses « chers disparus ».

Toutefois, cette dimension biographique reste anecdotique. En revanche, il convient de s’intéresser davantage à ce que ce rapprochement mère/mort signifie pour l’écrivain et à la façon dont il traduit son approche personnelle de la féminité.

La femme, la mère sont détentrices d’un secret qui touche à leur part animale, à ce don tout féminin qui leur permet de ressentir au plus profond d’elles-mêmes le fonctionnement intime du monde :

Ce qui lie un homme à sa mère, c’est le mystère animal, la vie secrète, magique, profonde du monde animal. L’homme est sorti de quelque secret univers, comme d’une crevasse de la terre, comme des entrailles d’un énorme animal, blessé et sanglant. Un homme ne naît pas d’une femme, d’une seule femme qui est sa mère mais de toutes les femmes réunies, de tout le monde féminin, de tout l’univers animal. Tout comme l’arbre qui ne vient pas d’une seule semence, d’un petit coin de terre dans lequel il enfouit ses racines mais de toute la terre¹⁵⁷.

La femme-mère fusionne avec les forces souterraines de la création. Elle abrite en son sein l’énigme de la vie mais cette prérogative en fait aussi une sorte d’intermédiaire entre la vie et la mort, à laquelle, à son corps défendant, elle est irrémédiablement liée. Dans l’écriture malapartienne, elle incarne donc le mystère de la vie et de la mort, de la force et de la fragilité humaine. De ce fait, elle possède un visage impénétrable et même souvent inquiétant, à l’image de la mère à tête de cheval de « Hippomatricie ».

¹⁵⁵ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 49-50.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 55-56.

C'est aussi dans cette mesure que l'idée de la mère, liée à la chair et à la terre, s'oppose au rôle essentiellement intellectuel du père. Cependant, à l'instar d'Erwin, Elvira occupe en fin de compte assez peu de place dans l'œuvre : son personnage, apparemment omniprésent, tient en fait lieu de prétexte. Elle apparaît davantage comme un élément du cosmos, un principe de vie, que comme une personne dotée d'un caractère singulier. L'individu est éclipsé par la métaphore : c'est moins l'agonie de sa mère que Malaparte relate dans *Il y a quelque chose de pourri* que celle d'une Europe qui a perdu son combat face à l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Curzio Malaparte

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

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

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

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

Généralités

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

Première partie DES VISAGES TOURNÉS VERS LE MONDE

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

Deuxième partie
LES TRACES DES CONFLITS

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

Troisième partie
RÉINVENTION DE SOI ET RECRÉATION DU MONDE

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

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

JALONS

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

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



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