

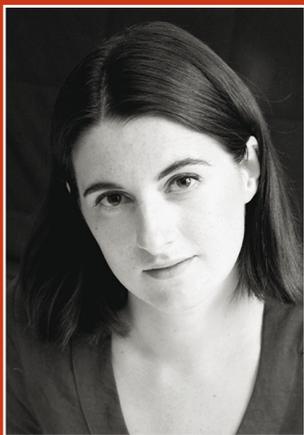
Aurélie Manzano

DANS LE BOUILLONNEMENT DE LA CRÉATION

Le monde mis en scène par Curzio Malaparte



pdf complet : 979-10-231-0909-2



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 : 979-10-231-0909-2

Introduction – 979-10-231-0988-7

I Chapitre 1 – 979-10-231-0989-4

I Chapitre 2 – 979-10-231-0990-0

I Chapitre 3 – 979-10-231-0991-7

II Chapitre 4 – 979-10-231-0992-4

II Chapitre 5 – 979-10-231-0993-1

II Chapitre 6 – 979-10-231-0994-8

III Chapitre 7 – 979-10-231-0995-5

III Chapitre 8 – 979-10-231-0996-2

III Chapitre 9 – 979-10-231-0997-9

Conclusion – 979-10-231-0998-6

Réalisation : Emmanuel Marc Dubois/3D2S (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

NOTES SUR LES TEXTES

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

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

1. Œuvres de Malaparte rédigées entièrement ou partiellement en français

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

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

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

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

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

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

2. Œuvres de Malaparte traduites en français

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

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

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

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

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

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

3. Œuvres disponibles uniquement en italien

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

INTRODUCTION

TRAJECTOIRE(S) DE L'HOMME ET DE SON ŒUVRE

C'est un être agité, il bouge tout le temps, se lève pour esquisser un pas de danse ou chanter, impossible de le suivre. Comme un enfant : *impossible de le photographier* sauf par un instantané au quart de seconde.

Orfeo Tamburi, 1948¹

Pas vraiment poète, critique ou philosophe, mais brillantissime essayiste (un mot nouveau, pas très beau et propre à couvrir beaucoup de tricheries) Malaparte *mettra dans l'embarras* les descripteurs des courants littéraires qui voudront s'occuper de lui [...].

Eugenio Montale, 1957²

Dans mon livre, plusieurs fois cité, *Du Rocher aux sept collines*, j'ai déclaré que le vrai portrait de Malaparte restait à faire. De son vivant, Malaparte fut l'un des écrivains les plus *déroutants*. Près de quarante ans après sa mort, il continue à nous *dérouter*.

René Novella, 1994³

¹ Il s'agit d'une annotation du journal d'Orfeo Tamburi, datée de 1948, alors que le peintre séjournait à Chamonix en compagnie de Malaparte (Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour, suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi*, trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 1979, p. 93).

² Eugenio Montale, « L'arcitaliano », *Corriere della Sera*, 20 juillet 1957.

³ René Novella, *Malaparte m'écrivait* [1994], trad. par l'auteur, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, p. 137.

Malaparte dérange, dérouté, déconcerte. Les témoignages ne manquent pourtant pas – anecdotes, articles, livres –, chacun veut donner sa version du personnage sans qu’aucun éclairage ne puisse prétendre à être définitif. Les visages malapartiens s’ajoutent, se font écho, se défient parfois dans une joyeuse cacophonie, non sans d’étranges télescopages de sentences lapidaires et paradoxales qui n’auraient certes pas déplu à l’écrivain, « futuriste d’extrême droite » selon Marinetti et « néoclassique d’extrême gauche » pour Cardarelli.

Curzio Malaparte échappe aux définitions. Même ses proches renoncent à tracer les contours de sa personnalité sibylline, aux multiples facettes. L’ami semble se donner en spectacle jusque dans l’intimité et il est bien rare qu’il fasse état de ses faiblesses, de ses doutes ou qu’il accepte de se livrer sans détour. Tous ceux qui l’ont connu s’accordent cependant pour le décrire coup sur coup comme un mondain à la conversation brillante et un solitaire tout à son travail ; un avare qui sait faire preuve à l’occasion d’une extrême générosité ; un homme sûr de lui et cachant mal ses faiblesses, séducteur et peu intéressé par les femmes... L’inventaire des contradictions pourrait se poursuivre indéfiniment. D’où la controverse toujours vive autour d’un personnage énigmatique dont les actes ne dévoilent guère l’intériorité.

Le récent regain d’intérêt pour l’écrivain, en France comme en Italie⁴, ne fait que relancer le débat : qui est exactement ce Curzio Malaparte présent sur le devant de toutes les scènes, faisant le bonheur de la presse à scandale et réunissant autour de son lit de mort presque tous « ceux qui comptaient » à l’époque en Italie ? Où se cache la vérité de cet individu exhibitionniste et pourtant entouré de secret ?

Précisons sans attendre que la complexité de l’homme ne nous intéresse que dans la mesure où elle mène à la complexité de l’écrivain et de son œuvre. Or, le terme d’écrivain semble justement insuffisant pour définir un intellectuel à ce point polyvalent qui s’illustre tour à tour en tant que journaliste, polémiste, prosateur raffiné, poète, romancier, réalisateur mais aussi photographe et même architecte. Il ne semble pas exagéré de définir Malaparte comme un polygraphe insaisissable,

⁴ En Italie, plusieurs éléments témoignent de ce renouveau autour de la figure de Malaparte : les colloques qui se sont tenus à Prato, en novembre 2007 (à l’occasion du cinquantième de la mort de l’écrivain) et en décembre 2008 ; l’acquisition des archives Malaparte par la Biblioteca del Senato de Milan, en 2009, et leur présentation au public dans l’exposition *Malaparte. Arcitaliano nel mondo*, Milano, Biblioteca del Senato, 2010, cat. exp. : Milano, Biblioteca del Senato, du 2 mars au 26 septembre 2010 ; ou encore la décision de l’éditeur Adelphi de republier une partie des textes de l’écrivain. En France, on a vu ces dernières années une recrudescence d’ouvrages sur Malaparte avec, en particulier, le portrait proposé par Bruno Tessarech, *Pour Malaparte : portrait*, Paris, Buchet/Chastel, 2007 ; l’hommage de Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009 ; ou la biographie de Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011 récompensée par le prix Goncourt de la biographie.



Fig. 1. Curzio Malaparte, par Robert Doisneau (1949)

omniprésent sur tous les fronts littéraires mais n'hésitant pas non plus à tenter sans cesse des incursions dans de nouveaux domaines de l'expression artistique.

Un écrivain versatile, narcissique et sadique

Pour pénétrer dans cette œuvre foisonnante, nous avons choisi de commencer notre exploration par ses limites ou, dit autrement, par les principales critiques formulées contre Malaparte. Notre intention n'est pas de faire à tout prix l'apologie d'un écrivain contre lequel on peut émettre de légitimes réserves, ni même de prendre systématiquement le contre-pied de la critique sur la nature de ces objections mais d'aller chercher dans les limites mêmes de l'écriture malapartienne, là où son art se fait le plus fragile et le plus découvert, une clef de lecture de l'ensemble de son œuvre.

Les commentateurs malapartiens s'accordent historiquement sur trois critiques fondamentales qui, tout en visant surtout l'homme, affectent également sa production artistique : la versatilité politique de l'écrivain, la cruauté immorale de son écriture et son narcissisme.

L'accusation de caméléonisme a été lancée dès 1934 par Antonio Gramsci, qui n'épargne guère l'écrivain toscan dans ses *Cahiers de prison* :

Le caractère dominant de Suckert est un arrivisme effréné, une vanité démesurée et un snobisme caméléon : pour avoir du succès, Suckert était capable de n'importe quelle bassesse⁵.

Cette métaphore de l'écrivain-caméléon, dont Malaparte fut lui-même l'involontaire inspirateur⁶, a depuis fait école : la liste des titres d'ouvrages, d'articles ou de chapitres reprenant en chœur la fameuse formule et rivalisant pour la décliner en de multiples variantes, est édifiante. Toutefois, on assiste à partir des années soixante-dix à une révision de ce jugement. Gianni Grana, le premier, souligne une cohérence dans les variations malapartiennes en examinant l'évolution de l'écrivain en regard des profonds changements qui ont marqué la première moitié du XX^e siècle et en considérant que ses accidents de parcours ne font en somme

⁵ Antonio Gramsci, *Cahiers de prison n°5*, Robert Paris (éd.), trad. Claude Perrus et Pierre Laroche, Paris, Gallimard, 1992, cahier 23, p. 235.

⁶ En 1925, il écrit dans *Italie barbare* : « Regardez bien le Protée pendant que je le tiens. » (*Curzio Malaparte, Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 152) et, en 1926-1927, il publie en feuilleton dans la revue féminine *La Chiosa* un roman polémique vis-à-vis de Mussolini dont le titre, *Don Camalèò (Monsieur Caméléon)*, lui sera préjudiciable.

que refléter ceux de son temps⁷. À la même époque, Giampaolo Martelli propose une vision assez perspicace de la personnalité malapartienne :

Ses cibles changèrent au fil des années, et il passa d'un bord à l'autre de l'échiquier politique ; mais si on voulait voir dans ces changements la simple preuve de son caméléonisme ou, pire encore, d'un double jeu à l'italienne (dénoncé par lui dans *Monsieur Caméléon*), on se tromperait. On ne tiendrait alors pas compte de la personnalité fantaisiste, mais aussi inquiète et donc déchirée par ses contradictions de l'auteur de *Kaputt*, un écrivain qui se jeta à corps perdu dans la polémique, sans aucun doute pour jouer jusqu'au bout le rôle qu'il s'était choisi, celui du trouble-fête et du destructeur de réputations, mais surtout parce que pour lui la littérature n'était concevable que comme projection, presque comme exutoire, des passions, des humeurs, des rages et, disons-le tout net, également des haines qui coexistaient dans son âme⁸.

Luigi Martellini reprend ce jugement à son compte et ouvre la voie d'une revalorisation plus littéraire lorsqu'il affirme en 1977 :

Jusque dans sa fragilité Malaparte a été lui-même, tentant une absurde recherche de la vérité (au demeurant jamais atteinte) dans ses contradictions idéologiques et culturelles, dans la crise d'une existence consumée sur l'autel de l'histoire pour disparaître face aux événements et résister, tant bien que mal, au temps. Il n'y a donc chez Malaparte ni suffisance, ni opportunisme, mais qu'amère déception face aux idéaux perdus et aux vérités mystifiées⁹.

La critique plus récente, de Giordano Bruno Guerri à Giuseppe Pardini ou Maurizio Serra, a fait de la défense de la cohérence malapartienne son principal cheval de bataille. S'il n'est certes plus guère d'actualité de faire le procès de la versatilité malapartienne, l'immoralité et l'égoïsme de l'écriture suscitent encore un large débat.

Ce sont les contemporains de Malaparte qui, les premiers, l'accusent de sadisme et d'indécence morale. *Sang* (1937) suscite déjà quelques remous mais *Kaputt* (1944) fait scandale et *La Peau* (1949) déclenche un véritable tollé dans une Italie puritaine, scandalisée par la description obscène de Naples occupée par les Américains. Au premier rang des détracteurs du roman, Emilio Cecchi condamne le manque de pudeur de l'écrivain :

⁷ On pourra notamment consulter son article « Curzio Malaparte », dans *Letteratura italiana 900*, Milano, Marzorati, vol. VII, 1988 ; son ouvrage intitulé *Malaparte*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 ; et son introduction « Il "camaleonte" e il sistema letterario italiano », dans Vittoria Baroncelli et Gianni Grana (dir.), *Malaparte, scrittore d'Europa. Atti del convegno*, Prato, Marzorati, 1992, p. 50.

⁸ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, Torino, Borla, 1968, p. 9-10.

⁹ Luigi Martellini, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 29.

Dans un esprit peut-être pas pervers, mais égoïste et trouble, il s'est servi de choses que l'on ne pouvait ni devait toucher. Il n'a pas odieusement raillé, mais il a découvert de ses mains profanes quelque chose de bien plus obscène et pitoyable que la nudité et l'ivresse de Noé. Disons tout net, sans même éprouver le besoin de lever la voix, qu'il a fait, Dieu lui pardonne, une de ces choses que vraiment on ne fait pas. Plutôt le silence et l'hypocrisie que cette bravoure équivoque. Il a montré et dépouillé de toute décence des misères, des hontes, des atrocités trop intimes pour les employer à des fins littéraires. Il a monté une froide et macabre farce intellectuelle sur un sujet religieux. Il a voulu jouer avec le sang (fût-il fait, dans son jeu, d'encre rouge). Malheureusement nous ne sommes pas du côté de Dalf ou de Sade ; nous sommes du côté de Manzoni. Et aussi bien du point de vue de l'art que de la pitié humaine, tous deux inséparables, nous ne pouvons être reconnaissants envers Malaparte pour cette entreprise¹⁰.

Ce jugement sans appel a fait école non seulement en Italie mais aussi chez la critique outre-Atlantique qui rejette d'un même élan le sadisme de l'écriture, la position ambiguë du narrateur de *Kaputt* et l'engagement fasciste de l'écrivain¹¹. Et il reste sous-jacent dans bien des appréciations contemporaines.

Même si le narcissisme malapartien apparaissait d'ores et déjà flagrant du vivant de l'auteur, il n'est que depuis peu au cœur des critiques formulées à l'encontre de son œuvre, dont la portée serait ternie par le projet autolâtre de l'écrivain. Ainsi Giordano Bruno Guerri nie-t-il la versatilité de Malaparte pour mieux dénoncer son individualisme forcené et l'égoïsme qui caractérise aussi bien l'homme que son écriture :

Le sous-titre de *Monsieur Caméléon* est « Roman d'un caméléon ». Et c'est une opinion aussi répandue que superficielle qu'il faut précisément recourir à la métaphore du caméléon pour brosser un portrait de Malaparte. Mais si l'on veut rester dans la symbolique animale qu'il aimait tant, le personnage apparaît de moins en moins caméléon et de plus en plus paon. Le trait essentiel de Malaparte, de l'homme et de l'écrivain, c'est le narcissisme : une admiration et un amour de soi démesurés, avec pour conséquence un égoïsme absolu¹².

Ce diagnostic pertinent mais sévère suscite actuellement un certain consensus. Il semble cependant que le narcissisme malapartien relève aussi d'un questionnement identitaire que l'écrivain poursuit dans le monde et par le biais de ses livres. L'inconstance qui lui a été bien souvent reprochée témoignerait, elle aussi, de cette quête jamais menée à terme d'un homme qui cherche sa place au sein de l'univers et parmi les hommes. Quant à la cruauté de la plume malapartienne,

¹⁰ Emilio Cecchi, « Malaparte », dans Emilio Cecchi et Natalino Sapegno (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. 9, 900-1. *Poesia e narrativa del Novecento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2008, p. 238-239 [publié pour la première fois dans *L'Europeo*, le 12 février 1950].

¹¹ Citons notamment l'analyse par ailleurs très convaincante de William Hope, *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador, 2000.

¹² Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 91.

elle peut être interprétée comme le signe de la curiosité exacerbée que l'écrivain projette sur ces objets du réel que sont les superficies du monde et les corps des hommes. Ces remarques se rejoignent sur un point essentiel de l'écriture malapartienne : la relation contrastée qu'elle entretient avec la réalité extérieure. En effet, les œuvres de Malaparte établissent une grande variété de rapports au monde et à l'acte de raconter le monde, comme si l'écrivain ne cessait de sonder le lien qui « peut » ou qui « doit » exister entre l'univers et la page écrite. Cette intuition de lecture a fait naître l'interrogation qui a servi de fil rouge à notre recherche : comment s'effectue chez Malaparte le passage de la réalité extérieure à sa traduction littéraire ?

Le projet créateur

Si nous avons pu donner jusqu'ici l'impression de nous intéresser beaucoup à l'écrivain et peu à ses livres, c'est que Malaparte appartient à cette catégorie d'auteurs que l'on peut difficilement dissocier de leur œuvre. Toutefois, cet ouvrage n'a aucune vocation biographique. Il existe déjà deux excellentes biographies de Malaparte¹³ : celle de Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano, vita di Curzio Malaparte* (1980) – traduite en français sous le titre de *Malaparte* (1981) – fait autorité tant par la rigueur de l'enquête que par la subtilité avec laquelle l'auteur a su saisir la psychologie du personnage, sans jamais se laisser prendre aux pièges tendus par l'écrivain, qui ne cesse d'entretenir sa propre légende. *Malaparte, vies et légendes* est d'ailleurs le titre de la récente biographie de Maurizio Serra, parue en français, et qui complète agréablement les investigations effectuées par Guerri. Bien que Serra ait parfois une vision légèrement différente du personnage, sa biographie s'inscrit dans la continuité de celle de Guerri dont elle comble les inévitables lacunes avec, en outre, une mise en contexte nécessaire pour le lectorat français.

Le but de cette recherche n'est pas non plus d'aborder l'œuvre malapartienne par son versant politique qui a été exploré par Giuseppe Pardini¹⁴, Mario Isnenghi¹⁵ et Marino Biondi¹⁶. Il est bien entendu impossible de faire abstraction

¹³ On accordera une moindre importance au témoignage un peu daté de son tout premier biographe, Franco Vegliani, jeune journaliste de *Tempo* que Malaparte voulut à son chevet, à la Clinique Sanatrix de Rome, pour faire le récit quotidien de son agonie (voir Franco Vegliani, *Malaparte*, Milano/Venezia, Aria d'Italia Daria Guarnati, 1957).

¹⁴ Giuseppe Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano, Luni, 1998.

¹⁵ En particulier dans Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970.

¹⁶ Marino Biondi, « Pòlemos. Le guerre di Malaparte », dans *Scrittori e miti totalitari*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002.

de la dimension politique de l'œuvre mais nos incursions dans ce domaine ne viseront qu'à étayer ponctuellement un discours centré sur la production littéraire de Malaparte.

Avant de définir en détail notre méthode d'approche, précisons également que les documents d'archives n'y tiennent qu'un rôle subsidiaire. En effet, au moment où l'idée de ce travail est née, les archives Malaparte restaient difficiles d'accès. Seuls les textes publiés étaient suffisamment disponibles à la consultation pour constituer un véritable objet d'étude. Ce qui n'était au départ qu'une contrainte s'est rapidement imposé comme un parti pris, au vu de la richesse du matériel ainsi réuni. D'autant qu'aux œuvres malapartiennes sont venus s'ajouter les douze volumes d'archives publiés par la sœur de Malaparte, Edda Ronchi Suckert, après la mort de l'écrivain. Ces volumes réunissent des inédits de l'écrivain, des extraits de sa correspondance, des documents biographiques ainsi que des jugements critiques de ses contemporains. Leur consultation s'est avérée précieuse, même si l'on peut regretter leur manque de rigueur éditoriale et l'évidente intention hagiographique de Edda Ronchi Suckert qui sélectionne les documents qu'elle désire rendre publics et intervient constamment pour les commenter. Sans en faire le support principal de l'analyse, nous n'avons pas hésité à puiser dans cette mine d'informations lorsqu'elle pouvait compléter la démonstration¹⁷.

Avant tout, notre réflexion s'est élaborée à la lecture des œuvres de Malaparte, dans l'intention de comprendre ce que son écriture pouvait continuer d'apporter au lecteur d'aujourd'hui. Dans cette optique, nous avons croisé plusieurs approches.

Si la finalité de cet ouvrage n'est pas de retracer l'évolution politique de l'écrivain, il ne s'agit pas pour autant de renoncer à une mise en contexte de l'œuvre, à la fois historique et artistique. Non seulement il est apparu nécessaire de situer Malaparte dans les bouleversements politiques et sociétaux de son époque, mais nous nous sommes particulièrement attachée à le considérer dans le contexte littéraire italien et européen de la première moitié du xx^e siècle, en insistant sur ses prédécesseurs immédiats en Italie et sur son lien privilégié avec la culture française.

De même, le refus de mettre la vie de l'écrivain au centre de l'attention n'interdit pas de recourir ponctuellement à des approches biographiques pour éclairer certains thèmes ou motifs de l'œuvre. Cependant, c'est surtout dans la mesure où le texte met en lumière les structures intimes de sa vision du monde que l'auteur

¹⁷ On ne peut qu'admirer le dévouement de Edda Ronchi Suckert à la mémoire de son frère mais ces volumes ne peuvent constituer le support d'un véritable travail d'archive car ils posent un cas de conscience au chercheur sans cesse amené à mettre en doute non pas tant la fiabilité des documents que l'objectivité d'un discours nécessairement tronqué.

suscite l'intérêt. Notre lecture s'est donc employée à rapprocher des extraits de différentes œuvres, écrites parfois à des années de distance, pour dégager une cohérence interne de l'écriture, un réseau de thèmes et d'images. Cette méthode analogique qui procède par « superpositions¹⁸ » (Charles Mauron) ou « étude des passages parallèles¹⁹ » (Antoine Compagnon) s'inspire librement de la critique thématique et psychologique.

Le présent ouvrage se donne comme objectif de combler un certain vide dans les études malapartiennes françaises en se détachant quelque peu de la biographie ou des positions politiques de l'écrivain pour en privilégier le projet créateur. L'originalité de notre démarche sera de croiser cette méthode, qui prend en compte l'auteur, avec la problématique de la *mimesis*, tout en considérant le regard du lecteur contemporain sur l'œuvre malapartienne.

Des livres, une œuvre

Privilégier les œuvres malapartiennes comme « sources » du travail ne résout pas pour autant les problèmes de définition du corpus. Le romancier au statut international de *Kaputt* (1944) et de *La Peau* (1949) est, rappelons-le, l'auteur d'une œuvre non seulement abondante et protéiforme mais aussi inégale en termes de qualité. Les problématiques qui se posent alors au chercheur quant au statut de ces productions sont diverses. D'une part, quelle importance accorder à la photographie, à l'architecture, au cinéma par rapport aux écrits ? D'autre part, faut-il distinguer les livres publiés des innombrables textes inachevés ou inédits ; les écrits qui ont une valeur intrinsèque de ceux qui apportent essentiellement un éclairage sur les autres œuvres ou sur la formation de l'auteur ? En somme, peut-on étudier de la même façon toutes les productions malapartiennes ?

Il semble possible de comparer les différentes publications malapartiennes à un faisceau d'expériences diverses – tantôt tournées vers l'élaboration d'un style (prose d'art, poésie), tantôt vers la formulation d'une vision du monde (journalisme, essais) – qui convergent, en vertu de l'effet de la seconde guerre mondiale, dans ses réussites majeures que sont *Kaputt* et *La Peau*. Dans son introduction au scénario du film *Le Christ interdit*, Luigi Martellini identifie trois phases de l'écriture malapartienne :

¹⁸ Voir Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.

¹⁹ Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

[...] on peut affirmer qu'après la phase des œuvres politiques, des essais et de *strapaese* des années Vingt et Trente et celle de la « prose d'art » (de la décennie 1930-1940) interprétée et dépassée par Malaparte de façon originale, avec ce ton surréaliste typique de son écriture, on peut repérer dans cette troisième décennie 1941-1951 l'élaboration « narrative » de l'écrivain [...] ²⁰.

Cette division apparaît convaincante. Bien que les deux premières phases se superposent en partie et qu'elles aient vu éclore des œuvres tout à fait dignes d'intérêt, nous les considérerons dans le cadre de cette analyse surtout comme des moments d'expérimentations durant lesquels Malaparte explore de multiples pistes : telles des « laboratoires », elles donnent lieu à l'écrivain d'affiner peu à peu ses idées et sa plume avant d'entrer dans sa meilleure saison créative. *Le soleil est aveugle* (1941) constitue un tournant majeur : si l'on sent que l'auteur poursuit ses recherches stylistiques, qu'il hésite encore sur la façon de se situer par rapport à cette nouvelle guerre, on perçoit déjà le ton original qui fera le succès des chefs-d'œuvre de la maturité. En effet, *Kaputt* et *La Peau* incarnent dans le parcours malapartien un moment « magique » de correspondance entre une voix, une vision du monde et une époque. Malaparte met son style au diapason des horreurs de la seconde guerre mondiale et révèle sa trempe d'écrivain en posant les questions qui dérangent. En somme, l'écriture trouve à cette époque simultanément son sujet et le timbre juste pour en parler. Cependant, ce fragile équilibre ne dure guère. La noirceur hallucinée de *La Peau* annonce déjà le déphasage avec la société qui perce dans le *Journal d'un étranger à Paris* et l'amertume d'*Il y a quelque chose de pourri*. Bien conscient que sa veine s'épuise, l'écrivain s'enlise dans l'outrance morbide, la provocation gratuite et le paradoxe abscons ou se disperse dans de multiples projets bien souvent abandonnés en cours de route. Ses tout derniers écrits sur la Chine viendront apporter une timide lueur d'espoir dans ce sombre tableau.

La parabole ainsi esquissée ne vise pas à enfermer l'œuvre malapartienne dans un schéma rigide mais peut permettre au chercheur de donner aux nombreux écrits malapartiens leur juste mesure à l'intérieur de l'œuvre. En effet, s'il ne semble en rien excessif d'inscrire *Kaputt* ou *La Peau* au canon de la littérature européenne (ce qui leur a longtemps été refusé ²¹) ou de remettre au goût du jour des textes

²⁰ Luigi Martellini, « La croce, alcuni segni, un eroe », introduction à Curzio Malaparte, *Il Cristo proibito* [1950], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 23.

²¹ Jusque dans les années 1970, Malaparte a été souvent ignoré par les anthologies littéraires italiennes ou cité pour des aspects marginaux de son œuvre, notamment sa collaboration à «900». Cahiers d'Italie et d'Europe, aux côtés de Bontempelli ou son rôle dans le débat entre les tendances littéraires « Stracittà » (tournée vers la ville, la modernité, l'Europe) et « Strapaese » (attachée aux valeurs rurales, à la tradition italienne).

parfois négligés – *Une femme comme moi* (1940), *Le soleil est aveugle* (1941), *Il y a quelque chose de pourri* (1959, publication posthume) – il s'agira de ne pas surévaluer pour autant certaines œuvres quelque peu secondaires de l'écrivain²². Cette hiérarchisation des œuvres malapartiennes, qui ne peut être que bénéfique pour l'écrivain, implique que les différents textes publiés ou inédits bénéficient d'une visibilité et d'un traitement très variables.

Par ailleurs, les tentatives de l'auteur de s'exprimer dans d'autres domaines artistiques ont eu des résultats plus ou moins heureux, mais ne constituent la plupart du temps qu'un complément anecdotique à son œuvre écrite. La critique aurait tort de leur accorder une place trop conséquente, aux dépens d'une revalorisation lucide des écrits qui le méritent. À l'exception notable du film *Le Christ interdit* qui, par son sujet comme par son esthétique, s'inscrit dans la continuité directe de l'œuvre écrite, nous évoquerons seulement de façon allusive les manifestations de l'art malapartien qui ne relèvent pas de la littérature.

Mise(s) en scène du monde

Au vu de la trajectoire malapartienne tout juste définie, l'hypothèse de lecture devient dichotomique : explorer la façon dont Malaparte met le monde en scène par l'écriture mais enquêter également sur une éventuelle évolution de cette représentation.

Il est possible de diviser le rapport de Malaparte au monde extérieur en trois phases, non pas scandées par des revirements de l'écrivain mais qui constituent les jalons d'une évolution ininterrompue. Celle-ci est initiée par une phase que l'on peut qualifier d'adhésion à l'univers, qui caractérise essentiellement les années vingt

²² Pour ne donner que quelques exemples, l'absence du nom de Malaparte parmi les penseurs politiques du xx^e siècle n'est pas démentie par des livres tels que *Technique du coup d'État* ou *Le Bonhomme Lénine*, malgré l'immense succès qui accueillit leur parution au début des années trente. De même, ce serait desservir l'écrivain que d'insister outre mesure sur la valeur de toute une série d'écrits inédits ou inachevés qui sont actuellement tirés de l'oubli grâce à des publications en volume tel *Le Compagnon de voyage*, trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2009 ; ou *Les Deux Visages de l'Italie. Coppi et Bartali* [1947, *Sport Digest*], suivi de *La Cohabitation impossible*, Jacques Augendre (éd.), postface par Jean-Bernard Pouy, Paris, Bernard Pascuito, 2007. S'il convient de saluer l'initiative d'éditeurs qui rendent ainsi un juste hommage à Malaparte, il ne faut pas pour autant oublier que la valeur de ces écrits, au demeurant non dénués de piquant, reste subordonnée au succès durable de quelques œuvres majeures.

et commence son déclin à partir de l'envoi au « confino²³ » en 1933. La période qui suit coïncide au contraire avec une progressive prise de distance à l'égard de la réalité extérieure : un retrait imposé tout d'abord par la situation de Malaparte à l'égard du fascisme (auquel il continue à se soumettre après le « confino » mais désormais sans véritable enthousiasme), puis par le traumatisme de la seconde guerre mondiale. Cette évolution se conclut par une phase où l'écrivain rejette la société de l'après-guerre et se réfugie dans des constructions imaginaires.

L'organisation de cet ouvrage reprend dans les grandes lignes cette tripartition : la première partie se penche sur la curiosité de Malaparte pour l'univers qui l'entoure ; la deuxième étudie l'événement-guerre comme prise de recul de l'écrivain à l'égard de la réalité extérieure ; et la troisième dévoile le rêve de recommencement qui distingue ses dernières œuvres. Toutefois, s'ils reflètent l'évolution d'ensemble de l'œuvre, ces trois moments de notre recherche ne sont pas à considérer d'un point de vue strictement chronologique : en effet, le parcours malapartien est fait d'innombrables tâtonnements, retours en arrière, attermolements. Ainsi la curiosité de l'écrivain envers l'histoire et la société des hommes, particulièrement marquée dans sa jeunesse, ne disparaît-elle jamais de son écriture. De même, le désir de recommencement qui caractérise sa dernière période apparaît en filigrane dès ses premiers livres. L'attrait vers l'univers, la conscience de l'isolement de l'individu et le refus d'accepter le monde tel qu'il est sont des tendances présentes tout au long de l'œuvre. Leurs proportions évoluent mais ce qui caractérise l'écriture malapartienne, c'est justement la simultanéité de ces aspirations et interrogations. C'est pourquoi nous préférons considérer ces trois parties comme des « instances » de l'œuvre qui prennent tour à tour le pas dans l'écriture sans toutefois s'exclure.

²³ Le « confino » était la méthode préférée de Mussolini pour se débarrasser de ses adversaires ou de certaines personnalités gênantes : il s'agissait de les assigner à résidence dans des îles ou des régions peu accessibles de l'Italie. Contrairement à ce qu'il a voulu faire croire plus tard, Malaparte ne fut pas envoyé au « confino » pour de prétendues activités antifascistes mais à la demande de son ancien protecteur, Italo Balbo, qu'il avait cherché à discréditer auprès de Mussolini. Il ne resta d'ailleurs que huit mois à Lipari avant d'être transféré à Ischia puis à Forte dei Marmi et d'être définitivement libéré en juin 1935.

PREMIÈRE PARTIE

DES VISAGES TOURNÉS
VERS LE MONDE

CHAPITRE PREMIER

« MOUDRE LE TRÈS SAVOUREUX GRAIN DE L'ACTUALITÉ »

Le journaliste

Les années vingt : la saison du journalisme politique

Le jeune Suckert¹ trouve très tôt la voie privilégiée de son engagement dans le monde : un journalisme d'intervention sur la scène publique qui naît au contact de la politique ou en prise directe avec son époque. À tout juste quatorze ans, il commence à écrire dans les pages du journal de Prato *Il Bacchino* dont, aux dires de Edda Ronchi Suckert, il aurait été le fondateur ainsi que le principal, voire l'unique rédacteur². Dès cette première tentative, l'attention à l'actualité et aux affaires publiques est omniprésente, comme le démontre par exemple l'article intitulé « Un'adunanza del consiglio comunale », qui décrit sur le mode burlesque une session agitée du conseil municipal³.

Durant la première guerre mondiale, Suckert confirme son goût pour le journalisme en collaborant de l'été à l'hiver 1915 à *La Patria*⁴, hebdomadaire

¹ Kurt Erich Suckert ne devient Curzio Malaparte qu'en 1925. Le chapitre VII de cet ouvrage, « De quoi sommes-nous nés ? », p. 243-248, examine en détail la question de ce changement de nom.

² Giordano Bruno Guerri tend au contraire à minimiser l'implication de l'adolescent en affirmant que le *Bacchino* avait un directeur et que le nom de Suckert n'y figure que très rarement. Toutefois, selon le directeur lui-même, Alighiero Ceri, Malaparte rédigeait entièrement le journal et signait avec divers pseudonymes (voir « Cronologia a cura di Luigi Martellini », dans Curzio Malaparte, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1997, p. LXXX).

³ Napoleone Donzello, « Un'adunanza del consiglio comunale », *Il Bacchino*, 1^{er} janvier 1915, p. 2. L'attribution du texte ne pose guère problème : non seulement le style de l'auteur est déjà facilement identifiable mais la signature n'est pas sans évoquer, à travers l'allusion à Bonaparte, le futur choix du nom « Malaparte ».

⁴ Ces correspondances, encore très influencées par la rhétorique officielle et défigurées par la censure, sont datées du 25 juillet, 15 août, 22 août et 14 septembre. En décembre 1915,

de Prato, puis entre le 13 octobre 1918 et le 23 février 1919 au journal de tranchée *Sempre Avanti...*⁵ imprimé à Paris et dirigé, de façon non officielle, par Giuseppe Ungaretti. Au sortir de la guerre, l'écriture journalistique de Suckert évolue : elle exprime désormais avec intensité son engagement dans les affaires publiques, qu'il conçoit comme une suite logique à son enrôlement et à sa participation aux combats. Contemporaine de l'avènement du fascisme, cette orientation inaugure la grande décennie de son journalisme politique. Suckert fait tout d'abord entendre une voix discordante dans le journal antifasciste de son ami Piero Gobetti, *La Rivoluzione Liberale*⁶, avant de s'engager pleinement dans le camp opposé. Devenu, en septembre 1922, membre du Parti National Fasciste puis Secrétaire de la Chambre italienne du Travail, il expose dorénavant sa position intransigeante dans des journaux d'orientation fasciste comme *Camicia nera* ou *La Nazione*.

Cette veine de journalisme engagé trouve une pleine expression avec la création de la revue *La Conquista dello Stato* dont le premier numéro paraît le 10 juillet 1924⁷. Suckert y prône la « révolution intégrale » et vise à acquérir une influence réelle à la fois sur le régime et sur les opinions du peuple. Dans ses articles, toujours écrits sur le mode de l'agressivité, il n'hésite pas à dénoncer des attitudes qu'il réproouve, à donner des noms ou à interpeller Mussolini sur un ton de menace à peine voilée. Le dernier numéro de 1924, en date du 28 décembre, apparaît particulièrement révélateur de l'esprit frondeur de son directeur. En première page, un article signé Suckert titre sans ménagement : « Tout le

Malaparte envoie également à l'hebdomadaire une poésie intitulée « Fontane » (voir Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 85-101).

⁵ Le journal compte vingt-cinq numéros qui paraissent du 18 septembre 1918 au 23 février 1919. Malaparte, qui signe « Suchert C. Erisch », est présenté dans le septième numéro comme « un jeune officier d'origine polonaise ». Ses cinq contributions sont exclusivement consacrées au fantassin. Pour une analyse approfondie de *Sempre Avanti...* et de la collaboration de Malaparte, le lecteur est invité à consulter l'intervention de François Livi au colloque organisé à Prato les 8 et 9 novembre 2007 (voir François Livi, « *Sempre Avanti...* (1918-1919) : Malaparte soldato e scrittore sul fronte francese », dans Martina Grassi [dir.], *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, p. 151-172).

⁶ Sur la collaboration de Suckert à *Rivoluzione Liberale* et l'influence de Gobetti sur la pensée malapartienne, on peut se référer à Luigi Martellini, « Gobetti-Suckert : il dramma della modernità », communication au colloque « Novecento », Rome, 2008 ; à l'article de Giancarlo Bergami, « Gobetti e Suckert : affinità, tensioni e contrasti di un arduo confronto », dans *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, op. cit., p. 183-206 ; ou aux analyses de Maurizio Serra et Francesco Perfetti dans Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 119-122 et 596-597.

⁷ *La conquista dello Stato* est une revue politique que Malaparte fonde en juin 1924 et dirige jusqu'en décembre 1928, dans laquelle il défend avec ferveur sa conception d'un fascisme intransigeant.

monde doit obéir, même Mussolini, aux avertissements du fascisme intégral ». Après avoir copieusement invectivé les « ras⁸ » provinciaux, l'auteur énumère les neuf points du fascisme intégral auquel le *Duce* lui-même est invité à se plier. L'engagement malapartien atteint à cette époque son paroxysme⁹. Cependant, alors que la politique mussolinienne, en 1925, change de cap et qu'elle passe à un régime dictatorial qui ne tolère plus la contestation, Malaparte s'aperçoit peu à peu qu'il n'a plus rien à espérer dans le domaine politique. Piero Gobetti se fait l'écho de ce tournant dans la carrière de l'écrivain lorsqu'il l'exhorte à se concentrer sur la littérature :

Mon cher Suckert, il serait temps que tu deviennes une personne sérieuse. Ne comprends-tu pas que tu perds du temps, que les fascistes se jouent de toi, que dans le parti tu es un homme de cinquième ordre, que tes écrits, depuis un an, ne valent rien ? Je crois qu'il est juste que tu restes dans le parti fasciste car tu es un fasciste né, un fasciste authentique. Mais ouvre les yeux, tu es aussi né artiste et tu ne dois pas te perdre entièrement¹⁰.

Malaparte n'est pas insensible à ces arguments. À partir du 1^{er} janvier 1926, l'adjectif « intégral » (« Hebdomadaire du fascisme intégral ») disparaît de la une de *La Conquista dello Stato* et, le 15 mars, le journal, d'hebdomadaire, devient bimensuel. À la fin de 1926, les interventions de Malaparte au contenu politique sont déjà moins fréquentes, tandis qu'il publie ailleurs des articles traitant d'arguments plus littéraires. Le repli vers le champ littéraire se confirme l'année suivante avec un seul article de teneur politique, à la tonalité ambiguë¹¹, tandis que le journal réduit sa parution à six numéros annuels. En 1928, son engagement politique semble connaître un certain regain – sans doute grâce au contrôle moins strict d'un Mussolini désormais incontesté – mais brûle en réalité ses derniers feux : le journal cesse définitivement de paraître le 15 décembre.

Les articles politiquement engagés de Malaparte se font par la suite de plus en plus rares, même s'il ne renonce jamais complètement à intervenir dans la vie publique ou sur des problèmes de société comme en témoignent, lors de son passage à la rédaction du *Mattino*, ses démêlés avec les « ras » fascistes¹². Néanmoins,

⁸ Les « ras » sont les chefs de bandes fascistes, du nom d'un titre seigneurial éthiopien.

⁹ En 1925, l'écrivain signe le manifeste des intellectuels fascistes et, en 1926, il témoigne en faveur de Dumini au procès Matteotti.

¹⁰ Lettre de Piero Gobetti à Curzio Malaparte envoyée de Turin le 14 août 1925, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 593.

¹¹ Le ton adulateur de cet article intitulé « L'Arcimussolini » apparaît outré au point de frôler l'ironie.

¹² Malaparte est rédacteur en chef du *Mattino* quatre mois, de l'automne 1928 à l'hiver 1929, et profite de cette position privilégiée pour mener campagne contre certains chefs fascistes. Ainsi, l'article « I leoni vegetariani » paru dans *Il Mattino* le 28 janvier 1929 fustige

il ne se permet plus, désormais, d'attaquer frontalement Mussolini, ni même de suggérer des orientations politiques. Devenu le 11 février 1929 directeur de *La Stampa*, Malaparte réduit encore son implication politique en renonçant à traiter directement de la situation italienne et en concentrant ses interventions sur les affaires étrangères, sans pour autant cesser tout à fait de donner son opinion : avec ses articles élogieux sur la Russie soviétique et la série de reportages qu'il fait paraître sur les grèves dans le nord de la France, il maintient un ton décalé et discrètement subversif dont l'originalité se retrouve cependant noyée dans les louanges au régime¹³. Destitué de son poste de directeur en janvier 1931, Malaparte quitte l'Italie pour un séjour de deux ans en France et en Angleterre, et ce départ clôt l'ère de son journalisme politique.

En effet, lorsque l'écrivain revient en Italie en octobre 1933, parce qu'il ne supporte plus de se trouver en marge des événements de son pays, c'est pour être arrêté et envoyé au « confino » dans les îles Lipari. Malaparte se trouve alors dans une situation délicate qui lui interdit toute critique à l'égard du pouvoir et il apprend à lutter contre son penchant pour l'actualité, comme en témoigne une lettre du 15 novembre 1934 à Daniel Halévy :

Ce sont des sujets que je ne peux traiter que par lettre : je me suis juré de ne plus m'occuper de certains problèmes. Mais je n'arrive pas à empêcher mon cerveau de continuer à moudre le très savoureux grain de l'actualité¹⁴.

Une fois libéré du « confino », il cède épisodiquement à son inclination naturelle pour la matière politique mais exclusivement dans le cadre d'interventions soumises au pouvoir, qui visent à regagner la confiance de Mussolini. La première série de sa revue *Prospettive* en 1937-1939¹⁵, les correspondances pour le *Corriere della*

ces tyrans locaux dont l'orgueil n'a d'égal que la lâcheté : « Malgré leurs traits féroces et leurs terribles rugissements, combien de peurs encomrent leur cœur ! ». Ce texte valut à Malaparte un duel – qu'il remporta – contre le podestat de Terni, Lorenzo Amati (Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 2, 1927-1931, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 289-291).

¹³ Les correspondances russes de Malaparte sont le fruit d'un séjour d'un mois à Moscou, en mai 1929. Au nombre de douze, elles paraissent du 8 juin 1929 au 12 janvier 1930 sous le titre « Nella Russia dei soviet ». À partir de janvier 1930, un autre envoyé spécial de la *Stampa*, Pietro Sessa, prend le relais de Malaparte depuis la Russie. En revanche, Malaparte ne participe pas directement à la rédaction des articles sur les grèves dans le nord de la France mais les confie à d'autres journalistes de la *Stampa*.

¹⁴ Lettre de Curzio Malaparte à Daniel Halévy du 15 novembre 1934, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 537.

¹⁵ En avril 1937, Malaparte est autorisé à fonder une revue, *Prospettive*, qui, dans un premier temps, se met au service de la politique du Duce.

Sera lors du voyage en Éthiopie en 1939¹⁶, les articles sur la situation politique en Grèce en 1940-1941¹⁷ relèvent d'une littérature de propagande et sont même, dans ce dernier cas, le fruit d'une commande de Galeazzo Ciano.

Après la seconde guerre mondiale, Malaparte voudrait bien faire à nouveau entendre sa voix dans le champ politique mais sa position fragile d'ancien auteur fasciste lui ôte la liberté qu'il a théoriquement retrouvée. Il critique cependant la reddition sans conditions de Badoglio en 1946-1947, dans le quotidien *Tempo*, fondé par Renato Angiolillo, et, dans les années suivantes, il tente de revenir sur la scène publique avec des campagnes aux accents quelque peu démagogiques contre le pouvoir ou le Parti communiste italien (PCI). À partir de 1953 et jusqu'à sa mort, alors que désormais il peut presque tout se permettre, il tient dans *Il Tempo settimanale*, dirigé par Arturo Tofanelli, une chronique intitulée « Battibecco¹⁸ » (« Prises de bec »), dans laquelle il multiplie les interventions politiques. Néanmoins, Malaparte s'engage pour des causes isolées ou lance des invectives *ad personam* en jouant de sa notoriété, sans que l'on retrouve chez lui une vision politique d'envergure. L'exemple de la rubrique « Scrivetemi e avrete giustizia » (« Écrivez-moi pour obtenir justice »), insérée dans son « Battibecco », dans laquelle il se propose à ses lecteurs comme intermédiaire auprès du gouvernement pour des requêtes d'ordre privé, illustre bien ce repli vers des cas particuliers et la perte d'une véritable réflexion à l'échelle nationale ou, du moins, de la volonté de la faire connaître. D'autre part, s'il est vrai que Malaparte retrouve le plaisir de pouvoir s'exprimer librement sur l'actualité italienne, ses interventions prennent le plus souvent la forme d'une satire politique davantage

¹⁶ Le voyage de Malaparte en Éthiopie a lieu du 19 janvier au 16 avril 1939. Il publie dans le *Corriere della Sera* une série de treize articles sur le thème « L'Afrique n'est pas noire » qui encouragent les Italiens à venir s'installer dans ce territoire en tous points conforme à l'Italie. On peut trouver l'ensemble de ces articles dans Curzio Malaparte, *Viaggio in Etiopia e altri scritti africani*, éd. Enzo Rosario Laforgia, Firenze, Vallecchi, 2006 ; dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 507-659 ; ou, en traduction française, dans *Voyage en Éthiopie et autres écrits africains*, trad. Laura Brignon, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2013.

¹⁷ Le 30 septembre 1940, Malaparte part pour Athènes où il est chargé par Galeazzo Ciano d'écrire une série de textes en faveur de l'entrée en guerre de l'Italie contre la Grèce. Dix-sept articles paraîtront, principalement dans le *Corriere della Sera*, entre octobre 1940 et mars 1941 (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 5, 1940-1941, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 347-544). Dans sa biographie de Malaparte, Maurizio Serra dresse un bilan détaillé de cette mission (voir Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 303-308).

¹⁸ Les deux premières années du « Battibecco » ont paru en volume chez Garzanti dès 1955, avant que Vallecchi ne propose en 1967 une publication complète qui couvre les années 1953-1957.

portée à distraire qu'à changer la société. Le spectacle de music-hall qu'il monte en 1955, *Sexophone*, en est une démonstration éclatante : l'auteur s'y moque de façon peu percutante de la classe politique, à l'aide de jeux de mots passés au crible de la censure¹⁹, mais on ne retrouve plus ni l'idéalisme ni l'engagement qui caractérisaient ses ambitions de jeunesse.

Les années trente : le journalisme littéraire et l'activité culturelle

En marge de l'engagement politique, le journalisme malapartien a assez tôt développé une veine littéraire qui trouve à s'exprimer dès son installation à Rome à l'hiver 1920 et la création de la revue *Oceanica*, dont les quatre numéros paraissent entre janvier et mars 1921. Le mouvement de l'« Océanisme » rejette en bloc la politique et l'esprit bourgeois pour « [...] vivre globalement, sans préoccupations mesquines, dans la contemplation fataliste, islamique de l'infini, sans se soucier de politique, de mondanités, de sottises snobs et utilitaires, vivre au contact de l'infini²⁰ ». Vaste programme, dont l'application reste toutefois bien énigmatique. Ce qui explique en partie que cette première tentative, encore peu aboutie, de créer un mouvement culturel d'ampleur européenne ne fédère guère les intellectuels autour du jeune « C. Erisch Suckert²¹ », auteur de la quasi-totalité des articles. Néanmoins, en 1921, son pamphlet au titre provocateur, *Viva Caporetto!*, le porte sous les feux des projecteurs et lui ouvre les portes des milieux littéraires romains²². Celui qui n'est pas encore Malaparte fréquente les avant-gardes

¹⁹ Par exemple, « mens vana in corpore nano » (un esprit vain dans un corps nain) pour se moquer d'un ministre particulièrement petit. (Curzio Malaparte, *Sexophone* [1955], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 11, 1955, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 342). Le public ne fut pas dupe : *Sexophone* fut un échec retentissant pour l'écrivain et disparut des scènes italiennes après seulement un mois de représentations.

²⁰ Curzio Malaparte, *Oceanica*, n° 2, 15 janvier 1921, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 193.

²¹ *Ibid.*

²² L'auteur a lui-même raconté cette période déterminante de sa vie : « Je me présentais à la vie avec l'ingénuité et la fière timidité de mes vingt ans. Et je fus accueilli par mes nouveaux camarades, tous disciples de Bragaglia avec une affection dont je leur serai toujours reconnaissant. Orio Vergani, l'architecte Virgilio Marchi, Luigi Pirandello, Antonio Aniante (mains moites), etc. etc. et les anciens qui fréquentaient la troisième salle du café Aragno, Soffici, Spadini, le peintre Socrate, Francalancia, Baldini, Cecchi, Cardarelli, Arturo Martini, Mario Broglio etc. etc. Bragaglia m'ouvrit les portes de son théâtre et de ses *Cronache di attualità*. Prezzolini, Baldini, Saffi, Cardarelli, celles de *La Ronda* (Bacchelli, Lorenzo Montano). Certaines de mes notes critiques parurent dans *La Ronda*, dont une sur les souvenirs de Massimo Gorki sur Tolstoï. » (Curzio Malaparte, [sans titre, probablement écrit au lendemain de la seconde guerre mondiale], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926,

qui gravitent autour du Théâtre expérimental des indépendants d'Anton Giulio Bragaglia dont la revue, *Cronache d'Attualità*, accueille un poème de sa main²³. Grâce à ces nouveaux contacts, l'auteur publie également des articles à tonalité littéraire dans *La Ronda* et dans les quotidiens *Il Tempo* (fondé par Filippo Naldi) et *Il Mattino*.

1922 marque ici aussi une évolution : en choisissant de s'exprimer prioritairement par le biais du journalisme politique, Suckert met une sourdine à son activité journalistique littéraire. Cependant, quand le vent politique tourne en 1925, le journalisme littéraire revient sur le devant de la scène. À l'automne 1926, tandis que *La Conquista dello Stato* abandonne peu à peu son engagement politique, Malaparte devient rédacteur en chef de la *Fiera letteraria* à laquelle il collabore en outre avec ses « Feuilles de la Sibylle²⁴ ». À la même époque, il prend également en charge la direction de la maison d'édition « La Voce » et crée avec Massimo Bontempelli la revue en langue française "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe*²⁵. Malaparte s'affirme alors comme l'un des principaux animateurs du débat littéraire qui naît entre le courant européen et citadin « Stracittà », dont les partisans s'expriment dans "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe*, et la tendance provinciale de « Strapaese » illustrée par *Il Selvaggio* de Mino Maccari et *L'Italiano* de Leo Longanesi, passant de l'un à l'autre et alimentant une polémique qu'il a largement contribué à créer. C'est là sa deuxième tentative, plus concluante que l'utopique « Océanisme », de s'affirmer sur la scène culturelle du pays.

Après le « confino », la production journalistique de Malaparte renaît en 1934 autour de thématiques strictement littéraires grâce à l'intervention de son ami Aldo Borelli, directeur du *Corriere della Sera*, qui obtient de Galeazzo Ciano le droit de publier les articles de l'écrivain sous un pseudonyme. Le 23 juillet 1934, Malaparte envoie à Borelli son premier écrit, intitulé « Ulisse in piazza », et cherche à mieux

op. cit., p. 183). Malaparte a également décrit l'effervescence de ces milieux romains dans « Ja Ruskaja, il ciociaro e i proci », *Il Nuovo Paese*, 12 mai 1922 ainsi que dans « Il Tevere in cantina », *Il Tempo*, 17 juin 1922 (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 241, 252).

²³ La poésie « Nocturne », signée « Erich Suckert », paraît en effet entre deux dessins de Leo Longanesi dans le dernier numéro de *Cronache d'attualità*, juin-octobre 1922, p. 31.

²⁴ La *Fiera letteraria*, fondée à Milan en 1925, était un hebdomadaire littéraire, scientifique et artistique élaboré sur le modèle de la revue française *Les Nouvelles littéraires* (1922-1985). Sa publication se prolongea, avec plusieurs périodes d'interruption, jusqu'en 1977. Malaparte y publia ses « Feuilles de la Sibylle », une rubrique réservée aux polémiques littéraires, avant de la faire paraître dans *La Stampa* lorsqu'il en fut nommé directeur.

²⁵ Créée en 1926, la revue "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe*, qui avait l'ambition de faire connaître les nouveautés littéraires européennes en Italie, se heurta rapidement à l'hostilité du régime et cessa ses activités dès 1929.

définir les termes de son contrat avec le *Corriere* : « Mais toi, tu devrais me dire ce que tu veux, quel genre tu préfères, de la littérature pure, des souvenirs de voyage, des petites histoires, des récits d'imagination²⁶ ». Borelli ne manque pas de répondre dès le lendemain :

J'ai reçu ta dernière lettre et j'ai encore parlé de toi avec Galeazzo quand je suis allé à Rome. Il me semble que pour le moment les thèmes de ta collaboration pourraient être précisément ceux auxquels tu fais allusion, mais surtout des souvenirs de voyages, quelques nouvelles et quelques récits d'imagination²⁷.

C'est le début d'une collaboration fructueuse qui se maintient strictement dans les limites littéraires imposées par le régime et à travers laquelle Malaparte tient à montrer toute sa bonne volonté²⁸. Il trouve, grâce à la forme brève imposée par le genre même de « l'elzeviro²⁹ », un mode d'expression condensé et poétique qui est conforme à sa nature d'écrivain et qui influencera profondément la composition de ses futurs romans. Malaparte rassemblera ces textes, qui représentent le meilleur de son journalisme littéraire, dans plusieurs volumes de proses³⁰ et il continuera

²⁶ Lettre de Aldo Borelli à Curzio Malaparte du 24 juillet 1934, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 473.

²⁷ Lettre d'Aldo Borelli à Curzio Malaparte du 24 juillet 1934, dans *ibid.*, p. 474.

²⁸ Cette tentative de regagner du crédit auprès du régime ne va pas sans concessions et flatteries. Dans une lettre à Aldo Borelli, datée du 2 octobre 1934, Malaparte commente l'envoi de son dernier article intitulé « Il porto » : « L'article que je t'envoie aujourd'hui est contre l'émigration et, donc, dans la ligne politique du régime ». Quelques jours plus tard, il accepte, pour plaire à Mussolini, de changer la localisation d'un village de la Sicile vers la Grèce dans « Paese antico » (9 octobre 1934). Ses marques d'attention vont également au puissant Ciano. Le 2 juillet 1936, Malaparte écrit à Rizzini : « Je vous joins aujourd'hui "Salutami Livorno". Je crois qu'il plaira à Ciano, qui est livournaïse ». Et le 26 février 1938, il rédige à nouveau un article sur Livorno intitulé « Oh le belle livornesi » (Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 505-509 ; vol. 4, 1937-1939, *op. cit.*, p. 341, 373).

²⁹ Le terme, qui désigne au départ un caractère d'imprimerie, est adopté au xx^e siècle par la presse italienne pour définir par métonymie l'article d'ouverture de la troisième page des journaux, consacré à des sujets littéraires ou artistiques et imprimé avec un caractère elzévir. Pour de plus amples informations sur l'« elzeviro » et la « terza pagina », le lecteur est invité à se référer aux excellents ouvrages d'Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969 et de Roberta Gisotti, *La Nascita della terza pagina. Letterati e giornalismo, 1860-1914*, Lecce, Capone, 1986.

³⁰ *La Tête en fuite* (1936), *Sang* (1937) mais aussi *Une femme comme moi* (1940) reprennent ainsi, en les remaniant, un certain nombre de textes déjà parus dans le *Corriere della Sera*. En revanche, le volume d'articles sur l'Angleterre, *L'Anglais au paradis*, ne voit le jour qu'en 1960 chez Vallecchi mais Malaparte avait dès 1934 le projet de cet ouvrage comme en témoigne une lettre à Aldo Borelli : « Mais mon livre sur les Anglais avance et il

à écrire très régulièrement dans le *Corriere della Sera* jusqu'en 1943 – en signant à nouveau de son nom à partir de novembre 1935.

Nous avons eu l'occasion de rappeler que les premiers numéros de la revue malapartienne *Prospettive*, qui voit le jour en 1937, s'inscrivent dans la droite ligne de la politique du régime, ce qui d'ailleurs ne remet pas en cause ni certaines de ses innovations formelles ni le choix audacieux de collaborateurs tels que Giacomo Debenedetti ou Elsa Morante. La création de la deuxième série de *Prospettive*³¹, en 1939, marque toutefois le point culminant de l'activité de Malaparte en tant qu'animateur de revue. L'écrivain parvient enfin à s'imposer comme organisateur de culture avec un choix de sujets novateurs, une invitation résolument courageuse à découvrir les dernières tendances littéraires européennes³² et une ouverture à des collaborateurs brillants, tenus à l'écart par le régime pour des raisons politiques ou raciales³³. Anna Nozzoli a donc raison d'affirmer que désormais « il évolue, dans son rapport avec la littérature, dans une direction non plus centrifuge mais centripète, en acceptant précisément la *chose littéraire* comme lieu capital de sa confrontation avec la réalité³⁴. »

De la même façon qu'il avait su, précédemment, se trouver à la pointe de l'actualité politique, Malaparte devient un vecteur de l'innovation dans le domaine des belles lettres. Il atteint ainsi, à la fin des années trente, le sommet de son journalisme littéraire à la fois en tant qu'auteur de proses destinées à la troisième page du *Corriere* et comme fédérateur de talents dans le lieu de liberté et d'audace qu'est devenue, à partir de 1939, sa revue *Prospettive*.

sortira d'ici quelques mois. » (Lettre de Curzio Malaparte à Aldo Borelli envoyée de Lipari le 26 février 1934, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 398).

³¹ Il existe deux éditions en fac-similé de la revue publiée à l'origine chez Vallecchi : *L'Antologia della rivista « Prospettive »*, Glauco Viazzi (éd.), Napoli, Guida, 1974 et *Prospettive (1939-1943). II^a serie*, édition anastatique, éd. Giuseppe Pardini, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006 (à laquelle nous nous référerons). On peut également consulter *Prospettive-Primato*, éd. Lorenzo Polato, Treviso, Canova, 1979.

³² La revue s'ouvre notamment à un débat animé sur le surréalisme (« Il surrealismo e l'Italia »), l'hermétisme (avec des contributions de Vigorelli, Anceschi, Bo, Bigongiari, Luzi, Macri, Parronchi et Jacobbi) et l'existentialisme (« Le ultime anime belle »), autant de courants littéraires et culturels perçus d'un mauvais œil par le régime fasciste. On y trouve également des traductions d'auteurs étrangers tels Breton, Éluard, Lautréamont, Joyce, Kafka, García Lorca ou encore Ezra Pound.

³³ Malaparte héberge par exemple dans sa revue Umberto Saba ou Eugenio Montale qui, pour des raisons différentes, ne sont guère en odeur de sainteté auprès du régime.

³⁴ Anna Nozzoli, *Appunti per una storia di « Prospettive »*, dans Renato Barilli et Vittoria Baroncelli (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000, p. 217.

À partir des années 1941-1942, Malaparte demeure longuement sur les fronts de guerre et, partant, il se fait de plus en plus discret dans la revue : c'est Carlo Bo qui mène le débat sur la poésie (avec notamment, « L'assenza, la poesia »), tandis que la réflexion antagonique sur le roman est confiée à Alberto Moravia (« La presenza, la prosa ») et que le numéro sur la peinture est entièrement délégué à des peintres (« Paura della pittura »)³⁵. En réalité, la seconde guerre mondiale a donné une impulsion nouvelle à l'écriture malapartienne, qui s'engage dans une voie intermédiaire entre le journalisme d'actualité et la littérature : le reportage.

Les années quarante et cinquante : le reportage, à la croisée des genres

Sans trop s'appesantir sur les articles qu'il avait déjà écrits lors de la première guerre mondiale et qui offrent un ensemble encore peu cohérent, il est possible de voir dans les séjours en Angleterre et en Écosse, qu'il effectue entre décembre 1932 et juillet 1933 et qui lui inspirent une série d'articles pour le *Corriere della Sera*³⁶, la naissance d'un Malaparte « envoyé spécial ». L'écrivain se penche avec finesse et ironie sur des personnages et des lieux emblématiques et cherche à percer le mystère du savoir-vivre anglais en s'appuyant sur la citation attribuée à saint Grégoire « Non angli sed angeli » :

Car le jour où les hommes réussirent à percer le secret des « english good manners », et qu'ils pourront tous devenir Anglais, leurs âmes changeront sans aucun doute de couleur et apparaîtront aussi immaculées que celles des plus respectables fils d'Albion³⁷.

L'écrivain se montre en revanche moins inspiré lors de son voyage en Éthiopie de 1939. Autorisé par Mussolini à écrire une série de correspondances pour le *Corriere della Sera*, il se rend sur place en janvier 1939 – escorté et surveillé par un fonctionnaire du régime – et parcourt le pays à dos de mule durant presque trois mois, n'hésitant pas au besoin à prendre part à des escarmouches contre des rebelles. Cependant, la douzaine d'articles que Malaparte rapporte de ce séjour,

³⁵ Malaparte lui-même précise dans son *Mémorial* de 1946 : « Durant la guerre, comme j'étais absent, la direction de ma revue fut assurée par Alberto Moravia, en collaboration avec des communistes militants comme le peintre Guttuso, l'écrivain Petroni, et des poètes et des écrivains aujourd'hui inscrits dans les différents partis. » (Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 288). Malaparte met l'accent *a posteriori* sur l'engagement politique de ses collaborateurs qui, à l'époque de leur participation à *Prospettive*, étaient loin d'être tous communistes.

³⁶ Vingt-huit articles sur la Grande Bretagne sont publiés dans le *Corriere* entre décembre 1932 et octobre 1935 (sous le pseudonyme de « Candido » à partir d'octobre 1934).

³⁷ Curzio Malaparte, « Le belle maniere inglesi », *Corriere della Sera*, 15 janvier 1935, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, op. cit., p. 574-575.

publiée sous le titre « L'Afrique n'est pas noire », ne constitue pas une grande réussite car l'auteur, peu inspiré pour chanter les louanges du régime, se contente le plus souvent de décrire le quotidien et les beautés de l'Afrique et son écriture manque par conséquent de mordant.

À rebours, l'entrée de l'Italie dans la seconde guerre mondiale offre à Malaparte une occasion unique d'arpenter l'Europe, qu'il saura mettre à profit pour composer de remarquables reportages au cœur des combats mais, surtout, au contact des peuples et de leur histoire. Loin de la ferveur délibérément partisane de ses interventions de jeunesse, l'écrivain revendique dorénavant une certaine distance à l'égard des événements, à la fois expression de sa maturité journalistique et condition d'un retour à l'actualité imposé par la guerre. Déçu du fascisme, échaudé par l'expérience du « confino », Malaparte considère désormais que sa mission de journaliste n'est pas tant d'agir sur le monde que de rendre le réel intelligible et présent aux yeux du lecteur : il ne prétend plus se poser en protagoniste mais en aède de l'épopée de son temps.

Enrôlé et envoyé sur le front français en juin 1940, Malaparte insiste pour obtenir la permission d'envoyer des correspondances du front, ce qui lui est accordé par le ministère de la Culture populaire. Il passe des accords à la fois avec le *Corriere della Sera* et l'hebdomadaire *Tempo*, dirigé par Alberto Mondadori, et commence un véritable tour d'Europe des fronts de guerre. Il saura en effet se rendre présent sur toutes les scènes où se joue le drame du vieux continent et faire preuve d'une grande habileté pour plonger ses lecteurs au cœur des événements. On le trouve en septembre-octobre 1940 à Athènes où il est chargé par Ciano d'écrire une série d'articles en faveur de l'intervention italienne. En février 1941, il obtient l'autorisation de participer, aux côtés de Pavolini, à des vols de guerre sur la Grèce : ses trois articles publiés dans le *Corriere* s'apitoient longuement sur les victimes et lui vaudront d'être éloigné des combats. Au printemps, il se rend sur le front de l'Est (Bulgarie, Hongrie, Roumanie, Yougoslavie) et entre à Belgrade avec les troupes allemandes, le 7 avril. À partir du 24 juin 1941 et durant un peu plus d'un mois, il suit les troupes allemandes dans leur offensive contre l'URSS à travers l'Ukraine. Les remarquables correspondances qu'à cette occasion il fait parvenir au *Corriere della Sera* suscitent un grand intérêt en Italie : elles seront réunies en 1943 dans un volume intitulé *La Volga naît en Europe*³⁸. En janvier 1942, Malaparte est en Pologne avant de se rendre en février en Finlande pour suivre auprès des armées finlandaises le siège de Leningrad. Pendant un peu plus d'une année (entrecoupée de retours en Italie), il sillonne la Scandinavie (Finlande, Laponie, Suède) avant de rentrer définitivement en Italie après la chute

³⁸ Dont le titre fait écho à *La Volga se jette dans la Caspienne* de Boris Pilniak (1894-1937), écrivain russe apprécié par Malaparte.

de Mussolini, le 25 juillet 1943. Ces pérégrinations sont l'occasion de plusieurs séries d'articles à travers lesquels Malaparte s'affirme comme un reporter de tout premier plan, prompt à saisir la tragédie de la guerre à travers le quotidien des peuples.

En 1944, Malaparte revient à l'action directe et participe aux côtés des Américains à la prise de Florence qu'il relate dans cinq correspondances publiées dans l'*Unità* (signées Gianni Strozzi)³⁹ et, en 1946, il rédige pour le quotidien *Tempo* des articles rassemblés sous les titres « Enquête sur l'Europe » et « Voyage dans l'Italie future », pour lesquels il se fait voyageur en Europe et dans son propre pays. Ces années sont néanmoins marquées par un net ralentissement de l'activité journalistique de l'écrivain, qui vient de connaître un succès mondial avec *Kaputt* et s'apprête à faire paraître son autre œuvre majeure, *La Peau*.

Ce n'est véritablement qu'à partir de 1952 que Malaparte reprend son activité d'envoyé spécial non plus en tant que « reporter de guerre » mais en qualité de « grand reporter » avec trois séries d'articles pour *Tempo* : « Voyage dans un continent malade » (publié du 24 août au 2 décembre 1952), en Europe ; « Voyage dans la terre de personne » (publié du 22 mars au 9 août 1953), au Chili et en Argentine ; et « Exploration dans l'Allemagne d'aujourd'hui » (publié du 2 septembre au 6 décembre 1953). Le reportage le plus réussi est sans conteste celui effectué au Chili qui paraîtra en volume en 1963, grâce aux soins d'Enrico Falqui, sous le titre *Viaggi fra i terremoti* (*Voyages parmi les tremblements de terre*) et dans lequel Malaparte a su allier, avec bonheur, immédiateté du vécu et virtuosité littéraire. Le livre présente en outre deux chapitres écrits en 1955, « La nuit du Mapocho » et « Pyjama en bois », au ton nettement plus surréel et poétique, qui montrent bien comment l'écriture journalistique constitue souvent pour lui le premier stade de la création littéraire.

Les années 1953-1955 sont l'occasion d'un certain repli sur l'Italie : la série de reportages « Villages intelligents », publiée notamment dans *Tempo* et *Il Resto del Carlino*, se concentre sur le régionalisme italien tandis qu'un certain nombre d'articles ressuscitent des souvenirs de guerre. Le dernier grand reportage à l'étranger a lieu en 1956, en Russie et en Chine. Malaparte est publié dans les colonnes du *Tempo* et celles du journal communiste *Vie nuove*, dirigé par Antonietta Macciocchi. L'écrivain se propose à nouveau comme le témoin des grandes épopées que sont la Russie Soviétique et la Chine de Mao mais se montre

³⁹ Franco Contorbia reproduit ces cinq articles en annexe de son intervention au colloque sur le journalisme de Malaparte organisé à Prato, le 12 décembre 2008 (voir Franco Contorbia, « Gianni Strozzi da Firenze liberata », dans Martina Grassi et Francesca Goti [dir.], *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del convegno*, Prato, Biblioteca comunale Alessandro Lazzarini, 2009, p. 68, 79-97).

peu incisif en gardant le silence sur les événements de Hongrie et en se contentant le plus souvent d'un éloge appuyé des systèmes russe et surtout chinois.

La « terza pagina » : laboratoire de l'écrivain

Les grands reportages malapartiens ne font pas figure d'aventure isolée dans le paysage journalistique italien et mondial. Au milieu des années trente, plusieurs écrivains de renommée internationale font entendre leur voix dans ce genre hybride qui emprunte au récit de voyage, au récit de vie et au roman. On peut même parler d'un véritable effet de mode qui voit des personnalités littéraires de premier plan – Kessel, Hemingway, Cendrars, Saint-Exupéry, etc. – pratiquer une nouvelle forme de journalisme au confluent du littéraire et du réel. En Italie, l'invention de la « terza pagina » à l'aube du xx^e siècle avait déjà instauré une relation particulière entre le journalisme et les grands écrivains. C'est donc tout naturellement que des auteurs tels que Dino Buzzati, Orio Vergani ou Giuseppe Ungaretti, pour ne citer que trois contemporains de Malaparte, publient dans ce lieu d'expression privilégié des « reportages » à l'étranger au carrefour de l'information et de la littérature⁴⁰.

Le « grand reportage » se présente comme le genre aristocratique du journalisme et met en relief le style et la personnalité d'un reporter qui se fait témoin et interprète pour le lecteur. L'écrivain se distingue par un tempérament original, qui lui permet de réélaborer les données issues de l'observation pour dessiner un cadre bien souvent plus attentif aux gens et aux lieux qu'aux événements. C'est cette vision presque romanesque du journalisme comme traduction du réel à travers le filtre d'un individu qui rapproche, par exemple, Malaparte de Cendrars pour qui l'aventure personnelle primait sur la saisie du réel :

Un reporter n'est pas un simple chasseur d'images, il doit savoir capter les vues de l'esprit. Si son œil doit être aussi rapide que l'objectif du photographe, son rôle n'est pas d'enregistrer passivement les choses. L'esprit de l'auteur doit réagir avec agilité, son tempérament d'écrivain, son cœur d'homme. [...] Il ne s'agit pas d'être objectif. Il faut prendre parti. En n'y mettant pas du sien, un journaliste n'arrivera jamais à rendre cette vie actuelle, qui elle aussi est une vue de l'esprit. Aussi, plus un « papier » est vrai, plus il doit paraître imaginaire. À force de coller aux choses, il doit déteindre sur elles et non pas les décalquer. Et c'est encore pourquoi

⁴⁰ Si Orio Vergani (entre 1925 et 1959) et Dino Buzzati (entre 1932 et 1971) travaillent pour le *Corriere della sera*, Giuseppe Ungaretti envoie ses reportages à la *Gazzetta del Popolo* (de ses premiers articles sur l'Égypte, en 1931, à son voyage en Étrurie, en 1935). On pourrait également évoquer les noms de Corrado Alvaro, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Vincenzo Cardarelli, Carlo Levi, Alberto Moravia ou Guido Piovene.

l'écriture n'est ni un mensonge, ni un songe, mais de la réalité, et peut-être tout ce que nous pourrions jamais connaître de réel⁴¹.

Comme pour Cendrars, il n'y a pas de séparation chez Malaparte entre le regard du journaliste et celui de l'écrivain : l'imagination à l'œuvre dans son écriture se déploie à partir de données réelles. L'aune de l'événement est donc sa résonance dans la vie intérieure de l'auteur et de ses lecteurs, à la façon du « journal à demi-intime » de Mauriac⁴². Cette intrusion du sentiment peut mettre en cause la qualité objective de l'information : subordonnés tantôt à l'événement, tantôt à la dynamique inhérente à l'écriture, les reportages entretiennent un rapport très inégal au réel et la publication dans un journal ne garantit pas complètement leur véracité. D'autant que, la plupart du temps, ces reportages ne sont pas rédigés dans le feu de l'action mais composés au retour, à partir de notes : cette distanciation, qui devrait garantir l'objectivité du journaliste, conduit souvent à des relectures *a posteriori* des événements.

Où se situe le reportage malapartien dans cet équilibre fragile entre réel et écriture ? L'on n'a que trop souvent reproché à l'écrivain de laisser libre cours à sa fantaisie pour relater dans ses romans des rencontres imaginaires ou des événements auxquels il n'a pu assister. Il semble en revanche qu'il prenne moins de liberté avec la réalité dans ses reportages : bien sûr, le journaliste s'interpose constamment entre son lecteur et le monde mais jamais son écriture ne perd de vue la priorité à donner à l'événement. Il cherche constamment l'équilibre entre fiction et fidélité aux faits, approche intime et objectivité historique. En somme, si certains se comportent en romanciers qui font du journalisme, Malaparte est d'abord journaliste, avant de devenir écrivain.

En effet, pour de nombreux auteurs, le journalisme est un gagne-pain qui se transforme en excellent apprentissage. Les contraintes inhérentes aux journaux imposent de privilégier les formes brèves et nécessitent une grande maîtrise de la syntaxe, des effets – aphorismes, formulations synthétiques – qui sont autant de stratégies de séduction adressées au lecteur et font du travail du journaliste à la fois un laboratoire d'écriture et un réservoir d'anecdotes, de souvenirs, d'images. Dans son introduction à l'enquête restée célèbre d'Enrico Falqui sur la « terza pagina »,

⁴¹ Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma* [1936], Paris, Grasset, 1987, p. 68-69.

⁴² « [...] je conçois le journalisme comme une sorte de journal à demi intime ; – comme une transposition, à l'usage du grand public, des émotions et des pensées quotidiennes suscitées en nous par "l'actualité". Sur ce plan, il arrive qu'une maladie ou une simple lecture prenne presque autant de valeur qu'une révolution : c'est leur retentissement dans notre vie intérieure qui mesure l'importance des événements. » (François Mauriac, « Avertissement », dans *Journal. 1932-1939*, Paris, Grasset, 1970, p. 5).

Carlo Emilio Gadda souligne combien le critique a su relever, dès 1953, l'influence positive de l'apprentissage journalistique sur le style des écrivains italiens :

Enrico Falqui note et explique aussi, et nous lui donnons raison, que pour beaucoup d'hommes de lettres la *terza pagina* a été le lieu d'apprentissage du discours et en définitive de l'écriture. Ce griffonnage dense, grumeleux et chiffonné qu'était la pratique de leur académisme solitaire et parfois, peut-être, un tantinet insociable, ce *gribouillage* un peu ours qui était la trace sylvestre de leur plume, s'est pourtant délié sur la *terza pagina* en un langage potable, en un idiome connu, en une expression lisible, il s'est fait adresse et maintien, parfois métier et habileté, parfois même art⁴³.

Dans cette même enquête, Enrico Falqui donne la parole à Malaparte, lui aussi tout à fait enclin à reconnaître l'apport de la pratique journalistique à la littérature moderne :

En vérité la *terza pagina* – intervient Curzio Malaparte – doit être considérée comme banc d'école et banc d'essai : l'origine humble ou, si l'on veut, artisanale d'une littérature, celle de notre siècle, qui sans renier la tradition y a introduit un esprit nouveau, profondément, et souvent âprement moderne⁴⁴.

Il est tentant, en effet, de considérer le traitement de l'exemple, le recours fréquent à l'analogie ou le pacte de vérité que Malaparte établit avec ses lecteurs dans nombre de ses livres comme autant d'héritages de ses débuts journalistiques. De même, les contraintes de l'écriture journalistique ont sans conteste contribué à l'élaboration de ce style vigoureux, efficace, imagé qui cherche avant tout à charmer le lecteur. De surcroît, ce qui est davantage marquant chez Malaparte, c'est la façon dont il recycle ses articles dans son œuvre littéraire. En cela, l'écrivain toscan ne se distingue pas de ses contemporains : Kessel, Malraux ou Buzzati tirent également de leurs reportages les décors, les sujets ou les personnages de leurs romans. La première rédaction destinée au journal représente pour beaucoup une nécessaire « phase de digestion » des événements avant de les transformer en littérature. Cependant, le procédé revêt chez Malaparte un aspect systématique qui fait du journalisme une étape fondamentale de son écriture. Les textes journalistiques de Malaparte forment véritablement la matière première de la plupart de ses livres, qu'il s'agisse simplement d'utiliser des articles déjà publiés pour en faire le corpus de volumes tels que *La Tête en fuite* (1936), *Sang* (1937), *Une femme comme moi* (1940) ou bien d'un travail de recomposition plus conséquent comme dans le cas de *Ces sacrés Toscans* (1956), qui brasse et remanie le contenu des articles de la

⁴³ Carlo Emilio Gadda, « Introduzione », dans Enrico Falqui (dir.), *Inchiesta sulla terza pagina*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, p. 7.

⁴⁴ Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura, op. cit.*, p. 85.

série « Villages intelligents » parus dans différents journaux entre 1953 et 1955. Malaparte l'a reconnu, chacune de ses pages connaît au minimum trois rédactions consécutives et, bien souvent, le texte journalistique correspond à la toute première phase de composition. Luigi Martellini a notamment consacré une étude aux modifications qui, à partir de quatre correspondances de guerre parues en 1940 dans le *Corriere della Sera*, ont conduit, à travers la parution en feuilleton dans *Tempo*, en janvier-mars 1941, à la publication définitive du roman *Le soleil est aveugle* chez Vallecchi, en 1947. Le critique identifie deux phases bien distinctes. Dans un premier temps, Malaparte transforme en profondeur la structure de son récit tandis que la seconde réélaboration n'apporte que des variantes stylistiques :

On a pu ainsi constater que Malaparte a simplement réalisé une distinction de contenu [...] entre le « récit » initial paru dans le *Corriere della Sera* et les deux rédactions du « roman » préparées pour *Tempo* et pour l'édition Vallecchi. Ces deux dernières rédactions sont concernées seulement par des améliorations stylistiques, lexicales et grammaticales, étant donnée l'osmose de l'écriture depuis les pages d'un hebdomadaire, où elle a subi une dilatation qui aura duré plus de trois mois, jusqu'à la concentration de cette matière dans un livre qui propose une jouissance immédiate des événements⁴⁵.

Toutefois, le processus de réécriture ne suit pas de modèle préétabli. Prenons le cas des correspondances rédigées pour le *Corriere della Sera* en 1941 lorsque l'écrivain suivait les armées allemandes dans leur offensive contre la Russie. L'exemple n'est pas choisi au hasard car nous disposons là encore de deux réélaborations successives : le volume *La Volga naît en Europe* (1943) et le roman *Kaputt* (1944). Le projet de *La Volga naît en Europe* est initialement de réunir les articles parus dans le *Corriere* afin d'en offrir une vision d'ensemble mais, loin de se contenter de mettre bout à bout ses textes journalistiques rédigés dans le feu de l'action, l'auteur sélectionne, réécrit et donne une nouvelle ampleur à son travail initial⁴⁶. Néanmoins, il ne s'agit que d'une première étape vers les exigences de la narration romanesque. Pour *Kaputt*, Malaparte va bien plus loin : des versions précédentes, il conserve une ambiance, des images qui lui inspirent de nouvelles

⁴⁵ Luigi Martellini, *Comete di ghiaccio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 89-90.

⁴⁶ La première édition chez Bompiani a été entièrement détruite par le bombardement de Milan du 18 février 1943. La nouvelle édition de septembre 1943 est saisie par les Allemands. La troisième édition de 1951 présente de légères modifications accentuant un parti pris russe qui était déjà présent dans l'édition de 1943. C'est pourquoi on peut trouver excessifs les propos de Giordano Bruno Guerri : « C'est l'exemple le plus éclatant de faux dans un livre où les faux ne se comptent plus, qu'il s'agisse de changer le ton, sinon le sens de plusieurs notions ou épisodes, pour leur donner un air plus libre et plus philosovietique. » (Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 181).

anecdotes, entièrement imaginées mais fidèles dans leur esprit à la « vision » qu'il avait déjà donnée des faits. C'est à cette condition que la relation du réel peut se transformer en poésie, le vécu en roman. Ainsi, l'allusion réaliste dans *La Volga naît en Europe* aux « familles entières de poissons prisonnières de la glace, enfermées comme dans un gigantesque frigorifique⁴⁷ » que les soldats finlandais se chargent de libérer de leur prison pour les consommer est transfigurée, dans *Kaputt*, en spectacle apocalyptique de chevaux congelés :

Le lac était comme une immense plaque de marbre blanc sur laquelle étaient posées des centaines et des centaines de têtes de chevaux. Les têtes semblaient coupées net au couperet. Seules, elles émergeaient de la croûte de glace. Toutes les têtes étaient tournées vers le rivage. Dans les yeux dilatés on voyait encore briller la terreur comme une flamme blanche. Près du rivage, un enchevêtrement de chevaux férocement cabrés émergeait de la prison de glace⁴⁸.

En fin de compte, il ne s'agit que d'une question d'échelle : si le fait est scientifiquement possible pour un poisson – se dit Malaparte – pourquoi ne pas lui substituer un cheval ? Et pourquoi se contenter d'un cheval si l'on peut en décrire des centaines ? Cependant, la différence est de « taille » pour le lecteur confronté non plus à une scène de la vie quotidienne mais à une hallucination cauchemardesque et étrangement belle, à une de ces visions saisissantes qui font le charme des chefs-d'œuvre de la maturité que sont *Kaputt* et *La Peau* : deux « fantaisies de reportages ou reportages de fantaisie⁴⁹ », construits de manière moderne selon la technique du document d'actualité mais dont l'écriture touche à l'onirisme. Pour Malaparte, c'est justement là que réside la différence fondamentale entre le compte rendu journalistique et la littérature, vouée à relater des faits vraisemblables mais pas nécessairement vrais. Après bien des tâtonnements, l'auteur trouve sa voie dans la littérature et se forge un style personnel, qui emprunte à la fois au monde et à l'imagination, grâce à cette « nouvelle alliance de la littérature et du vécu » – pour reprendre une formule de Morand – propre au reportage. Il est donc légitime d'affirmer que son profil d'écrivain s'est dessiné dans le creuset du journalisme.

⁴⁷ Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe* [1943], préface écrite en français par l'auteur, trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 281.

⁴⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 83-84.

⁴⁹ Pour citer la judicieuse définition de Hartmut Köhler, « Malaparte scrittore di guerra contro la guerra », dans Vittoria Baroncelli et Gianni Grana (dir.), *Malaparte, scrittore d'Europa. Atti del convegno*, Prato, Marzorati, 1992, p. 123.

L'essayiste

Parallèlement à son métier de journaliste, Malaparte s'engage dès 1921 dans une carrière d'essayiste qui connaît une évolution assez comparable, de l'implication immédiate dans le monde vers l'émergence du littéraire. Ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où, pour lui, articles de journaux et essais sont les deux faces d'une même médaille et, si ce n'est la différence de support qui implique un degré de finition plus ou moins important, la distinction pourrait même paraître arbitraire. Le destin de nombreux articles qui, rassemblés et remaniés, finissent par former le cœur de certains essais – *Le Sourire de Lénine*, *Ces sacrés Toscans*, *Ces chers Italiens* – en est une preuve tangible. Malaparte modifie peu à peu les critères d'insertion de ses essais dans le réel, sur le même mode que son travail journalistique : tout d'abord rédigés pour intervenir directement sur la situation politique italienne, ses écrits s'orientent ensuite davantage vers la description et l'analyse de phénomènes perçus avec un plus grand recul. Au terme de ce cheminement, l'écrivain finit même par faire intervenir le romanesque dans le genre pourtant strictement lié au réel qu'est l'essai politique.

Avec la publication, en 1921, de *Viva Caporetto!* dont le titre devient, dès sa réimpression en avril de la même année, *La Révolte des saints maudits*⁵⁰, Malaparte signe son acte de naissance à la fois en tant qu'écrivain et essayiste. Un avènement qui s'apparente à une irruption brutale et provocatrice dans le monde des lettres car le nouvel auteur prend le contre-pied de ses contemporains pour proposer, dans un pamphlet sans concessions, une lecture des événements récents de Caporetto comme « révolution sociale » du prolétariat des tranchées :

Le phénomène de Caporetto est un phénomène essentiellement social.

C'est une révolution.

C'est la révolte d'une classe, d'une mentalité, d'un état d'esprit, contre une autre classe, une autre mentalité, un autre état d'esprit.

C'est une forme de lutte des classes⁵¹.

⁵⁰ *Viva Caporetto!* est tout d'abord publié à Prato en février 1921 à compte d'auteur. L'édition est saisie par le gouvernement Giolitti mais Malaparte le fait réimprimer à Rome, dès avril de la même année, avec un nouveau titre un peu moins provocateur : *La Révolte des saints maudits*. Toutefois, le livre est à nouveau saisi, cette fois par le gouvernement Bonomi. En 1923, sous le régime fasciste, Malaparte propose une nouvelle édition corrigée de *La Révolte des saints maudits* à laquelle il ajoute une longue préface qui donne à l'ouvrage une orientation fasciste, sans que le livre échappe à une troisième saisie, ordonnée cette fois par le gouvernement Mussolini.

⁵¹ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 97.

L'engagement de celui qui se nomme encore Suckert aux côtés de ces fantassins – dont il prononce une défense passionnée contre ceux qui les jugent responsables de la déroute de l'armée italienne – est un authentique acte de courage politique qui lui vaudra quelques désagréments⁵². L'auteur s'attaque en effet à un sujet dérangeant, encore brûlant, et se fait la mauvaise conscience d'une Italie qui s'est empressée d'accuser de son échec les moins coupables et les plus vulnérables. Ainsi, l'essai malapartien voit le jour sous le signe de la polémique, de l'actualité et d'une nécessité impérieuse de s'impliquer en tant qu'individu.

Cette volonté d'agir sur la situation italienne, de mener une action concrète et immédiate par le biais de l'écriture, connaît un prolongement avec *L'Italie contre l'Europe*, qui paraît en 1923, l'année même où *La Révolte des saints maudits* est rééditée, agrémentée d'un *Portrait des choses d'Italie, des héros, du peuple, des événements, des expériences et des inquiétudes de notre génération* étroitement apparenté au nouvel ouvrage. L'auteur se propose désormais comme théoricien du fascisme, conçu comme un syndicalisme national inspiré d'idées empruntées à la fois à Mazzini et à Sorel mais largement réélaborées, sans toujours réussir à convaincre :

Le syndicalisme fasciste, à l'encontre du syndicalisme sorélien, fait une distinction entre société et civilisation, et ne s'attribue pas, par conséquent, la tâche de préparer et d'établir la nouvelle civilisation prolétarienne sur les ruines de la civilisation bourgeoise [...], mais celle de préparer et de réaliser le retour de la civilisation nationale, italienne, historique, sur les ruines de la civilisation antinationale, d'origine anglo-saxonne, qui, depuis la Réforme, a étouffé notre force autochtone et naturelle, triomphant en dernier lieu, avec le libéralisme démocratique et le socialisme⁵³.

Malaparte présente le fascisme à la fois comme une Contre-Réforme, seule capable de sauvegarder l'esprit latin, et comme la reprise d'une révolution nationale interrompue par les forces hostiles au Risorgimento parmi lesquelles il range le Socialisme. De cette profession de foi fasciste aux accents contradictoires, il est à noter la façon dont l'écrivain tient à accompagner le progrès de l'Histoire : il ne conçoit pas de se trouver en marge des événements et prétend contribuer à la construction de l'Italie au moment où le destin de son pays se joue.

⁵² Dans son *Mémorial* de 1946, Malaparte affirme : « [...] différents libraires, à Rome et en province (à Rome, par exemple, le libraire Bellini, dans la *via del Tritone*), furent passés à tabac, les vitrines des librairies furent brisées ; moi-même je fus frappé violemment par les étudiants de l'Université de Rome, où je m'étais inscrit, durant la guerre, à la faculté de droit. » (Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, *op. cit.*, p. 204).

⁵³ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 143-144.

Cette volonté de se trouver au cœur de l'actualité s'exprime également en dehors de la vie politique. Dès 1922, Malaparte se charge avec *Les Nocces des eunuques* de dénigrer des intellectuels de premier plan tels que Papini ou Soffici mais également les figures prometteuses et encore méconnues de Cardarelli et d'Ungaretti ou celles, aujourd'hui un peu secondaires, de Sem Benelli, Nicola Moscardelli, Bino Binazzi et Mario Mariani. Au moyen d'une métaphore sexuelle au goût douteux – aucun de ces hommes ne parvient à posséder la muse qui leur apparaît sous les traits d'une belle jeune femme – le jeune auteur appelle de ses vœux une nouvelle génération d'écrivains pour prendre la place de ces « vieillards impuissants », incapables de procéder à l'indispensable renaissance des arts.

Après avoir fait place nette, il se propose avec *Italie barbare* (1925) comme le porte-drapeau d'une orientation littéraire qui va puiser son inspiration dans les racines latines et refuse la notion de progrès héritée des nations septentrionales :

[...] l'antipatriotisme de notre peuple est providentiel (seuls les idiots se méprendront sur ce que j'appelle antipatriotisme); il garantit la sauvegarde de nos traditions, la défense de l'âme nationale – donc, souvent, régionale ou provinciale – contre les pollutions et les dégénérescences des idéologies étrangères⁵⁴.

Toutefois, on aurait tort de réduire *Italie barbare* à une prise de position antimoderniste. Les chapitres consacrés au baroque – « La folie du dix-septième siècle » et « Papini et le baroque » – et à l'ironie – « Comédie de l'ironie » – confèrent à l'œuvre une tout autre dimension. En effet, sous le couvert de parcours historico-artistiques, Malaparte livre une véritable profession de foi littéraire sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Un tournant a lieu à l'aube des années trente, lorsque l'écrivain élargit son horizon de références et adopte un ton plus distancié par rapport aux événements. Déjà, le volume *Le Sourire de Lénine*⁵⁵, qui rassemble ses articles sur la Russie rédigés pour la *Stampa*, présente aux yeux du public un Malaparte qui porte sur les événements un regard moins passionné que rationnel. Sa peinture de la Russie se voudrait objective et, pour cela, il cherche à procéder avec méthode, en étudiant par exemple le peuple russe en fonction des différentes classes sociales⁵⁶.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 41.

⁵⁵ Le livre au titre ambigu en italien (*Intelligenza di Lenin*, 1930) a été traduit en français une première fois par René Novella sous le titre *L'Œuf rouge*, Monaco, Éditions du Rocher, 1949 avant que Rémi Perrin ne propose une seconde traduction rebaptisée *Le Sourire de Lénine*, Paris, Perrin & Perrin, 1996.

⁵⁶ Le premier chapitre se concentre sur le peuple tandis que les chapitres V et VI sont respectivement consacrés à la noblesse et à la bourgeoisie.

C'est d'ailleurs cette approche quasi scientifique que l'on retrouve dans *Les Gardiens du désordre*, publié en 1931 en Italie, et qui se distingue d'un livre tel que *L'Italie contre l'Europe* par l'effort d'argumentation. Ce court essai offre certes un retour sur la situation politique italienne dont les conclusions restent proches de celles de 1923, mais il s'agit désormais davantage d'une analyse étayée que d'un discours partisan. L'auteur procède en historien en indiquant notamment ses sources :

La lecture des journaux, des rapports officiels, des actes parlementaires, des lettres et des mémoires des hommes les plus représentatifs de cette période confuse de notre vie nationale qui va de la proclamation du Royaume jusqu'à la veille de la guerre européenne, est très utile pour qui voudrait se rendre compte des humeurs particulières des amis du Bon Gouvernement libéral, conservateurs ou démocrates, clients de la Droite ou de la Gauche, anciens patriotes ou italiens d'occasion⁵⁷.

Toutefois, la parution en traduction française de *Technique du coup d'État*, en 1931, marque une rupture plus nette. Malaparte se lance à la conquête de Paris, capitale de la modernité, et aspire à se mesurer à l'actualité européenne en se penchant sur les récentes mutations politiques du continent. S'adressant à un public élargi, il abandonne son point de vue italien pour multiplier les stratégies de séduction à l'adresse du lecteur français et cherche à conserver une certaine impartialité politique. Dans ce nouvel ouvrage, Malaparte prend de la hauteur, il se détache spatialement et émotionnellement pour élaborer une pensée structurée. L'écrivain ne se prononce ni pour ni contre les coups d'État mais se présente comme un spécialiste de la question, situé au-dessus des débats⁵⁸. Il ne se charge plus de dire aux hommes ce qu'il faut faire mais comment le faire : en observateur désengagé, qui se compare volontiers à Machiavel, il leur donne les instruments qui permettent tout aussi bien de mener un coup d'État que de s'en défendre. Cette approche originale passe par la création d'un style nouveau qui oscille entre l'enquête historique et l'expérience autobiographique. Le « je » de l'auteur ne prétend plus changer le monde mais partager son savoir et son vécu afin de conseiller au mieux son lecteur :

⁵⁷ Curzio Malaparte, *I Custodi del disordine* [1931], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, Enrico Falqui (éd.), Firenze, Vallecchi, 1961, p. 615.

⁵⁸ « Vous verrez que je suis très objectif » écrit-il à Daniel Halévy en lui faisant parvenir les premiers chapitres de *Technique du coup d'État* (Lettre de Curzio Malaparte à Daniel Halévy envoyée de Turin le 10 mars 1931, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 2, 1927-1931, *op. cit.*, p. 747).

Est-ce ma faute si, parfois, j'ai été mêlé dans la rue, comme tant d'autres hommes de la rue, aux révolutions de notre temps ? J'ai été un témoin, un spectateur, non pas un protagoniste, des événements dont j'ai consigné le récit dans ce livre⁵⁹.

Malaparte lui-même passe ainsi du statut de prophète passionné, engagé dans son pays, au rôle de l'analyste lucide, qui porte un regard détaché et pénétrant sur des événements désormais envisagés à l'échelle européenne.

Les termes de cette implication personnelle continuent cependant d'évoluer au cours des années suivantes avec un retour à une subjectivité plus marquée qui passe désormais par l'intégration de l'intime. Ce rapport avec l'intériorité mène Malaparte sur un chemin intermédiaire entre l'essai et le roman : il n'hésite pas, en effet, à se saisir en romancier de personnages historiques perçus du côté du quotidien, du prosaïque et de l'humain. Ainsi, dans *Le Bonhomme Lénine* (1932), rédigé partiellement en français et publié dans un premier temps à Paris, le portrait du dirigeant soviétique présenté dans *Le Sourire de Lénine* est amplifié et développé en direction du littéraire. On aboutit à une biographie quelque peu fantaisiste d'un Lénine petit-bourgeois rebuté par l'action et transformé en personnage de roman. Malaparte va même jusqu'à lui prêter quelques traits autobiographiques en insistant plus que de raison sur ses mois parisiens et sur ses références françaises comme en témoignent les titres du chapitre III – « Maximilien Lénine⁶⁰ » – et du chapitre V – « Monsieur Lénine français moyen⁶¹ » – ainsi que l'évocation de « la "jeunesse pourrie" de Montparnasse⁶² ».

Il n'est dès lors pas étonnant que *Le Bal au Kremlin* – l'ouvrage inachevé qui reprend le filon russe déjà exploré dans *Le Sourire de Lénine* et *Le Bonhomme*

⁵⁹ Curzio Malaparte, « Que la défense de la liberté "ne rapporte pas" » [préface de mai 1948], dans *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. IX.

⁶⁰ En référence à Maximilien Robespierre.

⁶¹ Ce chapitre est en revanche intitulé « Giacobbe ai piedi della scala » (« Jacob au pied de l'échelle ») dans l'édition italienne (Curzio Malaparte, *Lenin buonanima*, Enrico Falqui [éd.], Firenze, Vallecchi, 1962).

⁶² Curzio Malaparte, *Le Bonhomme Lénine*, trad. des passages en italien par Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les écrits », 1932, p. 208. La version originale du livre – traduit par Juliette Bertrand à l'occasion de la première publication à Paris, en 1932 – n'a été publiée qu'en 1962 chez Vallecchi. Elle est composée dans un mélange d'italien et de français qui préfigure le bilinguisme du *Journal d'un étranger à Paris* et comporte un certain nombre de variantes par rapport à l'édition française. Ces variantes, qui ne modifient guère le sens du texte, sont répertoriées dans une « Note bibliographique » qui se trouve à la fin de l'édition Vallecchi. On y apprend également que l'auteur, qui avait égaré le manuscrit original, avait eu le projet, en 1950-1951, de faire traduire en italien la version française. Ce travail, initialement confié à Paola Ojetti, avait ensuite été abandonné.

Lénine – bascule tout à fait du côté de l'écriture d'invention. L'auteur propose une peinture de la haute société moscovite sous le stalinisme en transposant ses rencontres avec des personnages historiques tels que Staline, Lounatcharski ou Maïakovski sur le mode de l'imaginaire. Le dernier président de la Douma, le prince Lvov, apparaît ainsi à l'auteur alors qu'il se promène dans un marché aux puces :

Le vieil homme avait le visage en sueur, l'air tout à fait épuisé. Il déposa son fauteuil sur le trottoir et s'y laissa tomber avec un soupir, en se séchant le front avec un mouchoir sale. Il dit qu'il se rendait au Smolenski boulevard, avec la certitude de pouvoir enfin réussir à vendre son fauteuil⁶³.

Ce glissement vers l'écriture romanesque signe en quelque sorte l'arrêt de mort de l'essai malapartien. Désormais, soit les théories malapartiennes seront intégrées, fondues dans ce qu'il est convenu d'appeler ses romans (*Kaputt*, *La Peau*, *Il y a quelque chose de pourri*), soit la forme de l'essai sera vidée de son contenu polémique pour produire des œuvres de distraction, dont l'intérêt est avant tout littéraire, comme *Ces sacrés Toscans* ou *Ces chers Italiens*.

Il faut toutefois souligner une exception notable : *Deux chapeaux de paille d'Italie*, publié chez Denoël, en 1948. Dans ce pamphlet adressé au public français – et qui ne sera pas traduit en italien du vivant de l'auteur – Malaparte propose une peinture sans concessions de l'après-guerre ainsi que des jugements pénétrants sur les grands hommes politiques italiens⁶⁴ et l'avenir de la Démocratie chrétienne.

⁶³ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 105. Giordano Bruno Guerri date la composition de l'ouvrage de 1945 à 1949.

⁶⁴ Nenni, De Gasperi, Saragat ou encore Togliatti, à propos duquel il écrit : « La véritable et seule unité du peuple italien n'a jamais consisté, pour s'en tenir aux temps modernes, ni dans la monarchie, ni dans le fascisme, ni aujourd'hui dans la République. Son unité réside dans le catholicisme ou, si l'on veut, dans l'esprit catholique. [...] Cela a été si bien compris par M. Togliatti, homme cultivé, hardi et souple, que le parti communiste italien a adopté une politique d'extrême prudence à l'égard de cet esprit catholique, inconscient ou non, chez le peuple. » (Curzio Malaparte, *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoël, 1948, p. 26-29).

*L'intellectuel**La nécessité de l'engagement*

Malaparte l'affirme haut et fort dans son « Raggiungo sullo stato presente degli intellettuali rispetto alle cose d'Italia » (« Les intellectuels et l'Italie d'aujourd'hui »), publié en introduction à *Battaglia fra due vittorie* d'Ardengo Soffici en 1923 : l'écrivain se doit de vivre en résonance avec les débats de son temps et de s'instituer prophète. Selon lui, il est une vérité qui appartient aux écrivains, à condition que ces derniers ne fassent pas tant appel à leur cœur de poète qu'à leur raisonnement d'intellectuel :

Depuis très longtemps, on croit que les poètes ont valeur et fonction de sibylles (attends, cher Soffici, laisse-moi parler, tu me contrediras après). [...] Cependant, les classiques jugeaient, à la différence des romantiques ou modernes, que le don de prophétie relevait de l'intellect et non de l'instinct poétique, et que les dieux parlaient *per mentem hominum*, non par le cœur. Ce qui est en jeu chez les sibylles et les poètes, ce n'est pas le cœur mais la raison, la prophétie étant une science, pas un instinct⁶⁵.

Cette conception du rôle de l'intellectuel comme guide de la société implique, pour Malaparte, une prise de parti politique qui va à l'encontre des injonctions de Romain Rolland à rester *Au-dessus de la mêlée* ou de l'abstraite mission morale définie par Julien Benda. C'est pourquoi il reproche vivement aux intellectuels italiens leur manque d'engagement personnel :

Ils redoutent de se jeter dans le danger, de prendre la tête de vraies révoltes, celles où les coups se donnent sans préavis, de se plier à l'obligation qu'ont les philosophes, plus que les politiciens, de fournir une raison ou un prétexte au mécontentement du peuple, à sa soif de justice, de vengeance et de changements ; ils tremblent de légitimer, par leur présence dans les émeutes, les injustices, toujours nécessaires, et les excès que le peuple commet au nom de la liberté. Ce sont eux précisément, les intellectuels de tous partis et de toutes confessions, qui ont toujours rendu impossible chez nous une vraie révolution nationale, qui ont justifié les erreurs et les bestialités de la plèbe et de la bourgeoisie, de 1870 à aujourd'hui, qui ont trahi leurs confrères de 1821, 1833, 1848, 1859 et ont, en cinquante ans de lâcheté collective, poussé le peuple généreux au désespoir et permis les insultes des étrangers, les offenses insensées, le mépris universel pour notre présomptueux avilissement⁶⁶.

⁶⁵ Curzio Malaparte, « Les intellectuels d'aujourd'hui » [1923], dans *Italie barbare*, *op. cit.*, p. 153-154.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 163-164.

Face à la cohorte des écrivains frileux qui mènent l'Italie à sa perte en refusant leur mission historique, seules quelques figures émergent : D'Annunzio, Soffici ainsi que Malaparte lui-même incarnent les intellectuels authentiques, « antiques par nature plus que par tradition », capables d'assumer leur responsabilité historique et sociale.

La crise de l'intellectuel

Toutefois, ces certitudes connaissent une crise profonde, comme pour une grande partie de l'*intelligentsia* italienne, durant l'ère fasciste. Lorsque Malaparte constate que l'intellectuel a perdu toute liberté sous le fascisme et donc que son rôle dans la société est remis en cause, il lui paraît impossible de continuer à soutenir le régime de Mussolini⁶⁷. Cette dissension se traduit par un départ hors des frontières italiennes en 1931. C'est une période de doute intense pour Malaparte qui, désormais en dehors du jeu politique, doit procéder à un effort de redéfinition de sa fonction d'intellectuel. Au contact de l'élite culturelle française, l'écrivain semble hésiter entre l'espoir de retrouver les faveurs de Mussolini, le choix d'assumer sa position critique à l'égard du régime et le repli dans la tour d'ivoire de la littérature. Certains extraits de sa correspondance laissent penser qu'il a réellement été sur le point de passer dans le camp de l'opposition, notamment une lettre envoyée de Londres, le 20 avril 1932, à son ami Bessand-Massenet :

Si les choses vont se passer comme je prévois, j'aurai beaucoup besoin de ne pas me sentir étranger en France, tout à fait étranger. Ce qui m'aide à écouter plutôt la voix de ma conscience que celle de mes intérêts, c'est la certitude, aussi, qu'il ne manqueront pas [*sic*] certaines amitiés, parmi lesquelles la vôtre. J'ai beaucoup réfléchi, ces jours derniers, à ma situation personnelle et à la situation de mon pays. Je suis, plus que jamais, persuadé que je dois choisir le bon chemin... Moi, Italien, je me révolte contre un phénomène qui plonge l'Italie – et l'Allemagne – dans une situation anti-historique, insupportable pour tout Italien cultivé et conscient⁶⁸.

En réalité, la révolte malapartienne ne déborde pas le cadre privé. Il emploie un langage assez libre dans le cercle de ses amis⁶⁹ et il manifeste assez

⁶⁷ D'autant que lui-même a perdu tout espoir d'accomplissement politique.

⁶⁸ Lettre de Curzio Malaparte à Pierre Bessand-Massenet envoyée de Londres le 20 avril 1932, dans Jean-Claude Thiriet, *Curzio Malaparte et la France. Un dialogue passionné*, thèse sous la dir. de Jean Sarocchi, université de Toulouse-le Mirail, 1992, p. 253.

⁶⁹ Henri Muller, rédacteur à l'époque chez Grasset, témoigne : « Il ne se défendait pas d'avoir été fasciste lors de la marche sur Rome, mais affirmait, sans être beaucoup cru en France à l'époque, s'être définitivement éloigné du mouvement. Il était, en tous les cas, d'une extrême liberté dans ses propos lorsqu'il parlait du gouvernement de son pays ; et cette désinvolture

ouvertement son opposition à Hitler⁷⁰ mais il ne passe à aucun moment le cap de l'opposition déclarée à Mussolini et continue de préférer fermement le statut de fasciste séjournant en France à celui de réfugié politique. S'il avoue parfois être sur le point de basculer dans l'opposition au régime, il tient à préciser que c'est toujours à son corps défendant, contraint par la position délicate dans laquelle le mettent Mussolini et ses sbires⁷¹. Néanmoins, son indécision est telle qu'il en vient presque à souhaiter d'être poussé malgré lui dans le camp de l'antifascisme, ce qui lui permettrait de garder la conscience tranquille quant à son engagement fasciste et de se donner un statut de victime des deux côtés des Alpes :

Pour la biographie de Mussolini, je pense que les circonstances actuelles ne me permettent pas de passer le Rubicon : je veux laisser l'initiative à Mussolini lui-même, qui ne manquera pas de me y forcer. Son silence n'est pas du tout bienveillant : il espère évidemment que j'aie en Italie, et ne veut pas me mettre sur mes gardes. Le jour qu'il [*sic*] s'apercevra que je reste tranquillement en France, son humeur lui conseillera de me jouer quelques mauvais tours, une campagne de presse, par exemple, ou bien l'expulsion du Parti. Je serai alors libre d'écrire ce que je veux. En tout cas, il vaut mieux attendre : et j'attends⁷².

Cette stratégie malapartienne de l'attentisme consiste à assumer une position neutre à l'égard de la politique italienne tout en évitant, dans la mesure du possible, de mettre sa plume au service du régime. Ainsi écrit-il à Borelli, le 29 janvier 1933, depuis son séjour londonien, qu'il refuse de rédiger des articles sur la pénétration des idées fascistes dans l'élite anglaise :

Je ne peux pas faire ce que tu me demandes pour les raisons suivantes : 1. Mon contrat avec le *Corriere* exclut délibérément les articles plus ou moins politiques, et ce contrat me

même le faisait trouver suspect et qualifier lui aussi d'agent secret ou double. Mais, lorsque Malaparte, rentrant en Italie, fut immédiatement arrêté par la police de Mussolini et expédié à Lipari où il demeura confiné quelques années durant, le doute s'empara des plus acharnés à lui faire cette réputation. » (Henry Muller, *Trois pas en arrière* [1954], Paris, La Table Ronde, 2002, p. 207).

⁷⁰ Après avoir choisi, pour un chapitre de la version française de *Technique du coup d'État*, le titre offensant « Une femme : Hitler », Malaparte publie un article sur Guichardin dans *Les Nouvelles Littéraires* qui contient une attaque transparente contre le dictateur allemand. (Curzio Malaparte, « Guichardin moraliste méprisable », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 mars 1933, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 204-206).

⁷¹ « C'est pas ma faute s'ils m'obligent à devenir *fuoriuscito* pour me sauvegarder de leurs insinuations. » (Lettre de Curzio Malaparte à Daniel Halévy envoyée de Londres le 20 avril 1933, dans *ibid.*, p. 225-226).

⁷² Lettre de Curzio Malaparte à Daniel Halévy, envoyée de Juan-les-Pins le 4 septembre 1931, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 2, 1927-1931, *op. cit.*, p. 796-797.

convient ; 2. J'ai l'intention de ne plus jamais m'occuper de politique. La littérature me suffit pour le moment ; le régime maintient généreusement dans tous les pays des individus dont le métier est d'écrire des articles comme ceux que tu me demandes⁷³.

Malaparte ne semble pas s'apercevoir qu'il est illusoire de ne pas vouloir choisir un camp. Il se montre naïf en pensant possible de sauver à la fois sa liberté et sa bonne entente avec le fascisme. Toutefois, les pressions d'Italie viennent lui rappeler la réalité d'un régime policier qui n'accepte pas de demi-mesure mais divise le monde des intellectuels en partisans et opposants. Dernière possibilité envisagée, dans le cas où il ne pourrait maintenir davantage sa position, le refuge dans la littérature dont il ne parvient pas à décider s'il s'agit d'une salutaire prise de distance ou d'un lâche faux-fuyant :

Enfin, tout s'arrangera, mais j'y vois un signe de plus qu'un jour ou l'autre je devrai me décider. Mot dur, mot qu'il ne faut jamais prononcer en Italie. Parfois je pense que la littérature peut être un refuge, pour les Italiens qui ont de la conscience, et ont horreur de cette politique. Toujours, aux époques comme l'actuelle, les Italiens qui avaient de la conscience se sont réfugiés dans la littérature. Voilà pourquoi notre littérature n'a pas une conscience. Car seuls les hommes qui n'ont pas de conscience peuvent se réfugier dans la littérature. Ces idées me tracassent, et je ne sais pas où est la vérité⁷⁴.

Après son retour en Italie, en automne 1933, et la condamnation à cinq années de « confino », Malaparte sera contraint par Mussolini de faire ce choix d'une littérature sans liens avec la politique italienne. Le titre de son recueil de proses de 1936, *Fughe in prigione (Fuites en prison)* – traduit en français par Georges Piroué en 1961 sous le titre *La Tête en fuite* – pourrait cependant indiquer que ce repli vers une littérature « pure » n'est valable qu'en tant que « fuite » hors de l'isolement intellectuel de son île et ne peut être confondu avec une nouvelle direction de son œuvre délibérément choisie. Même si, une fois libéré du « confino » et jusqu'à la chute du fascisme, il maintient par prudence une production essentiellement littéraire très peu polémique à l'égard du pouvoir.

L'indépendance de l'artiste

En revanche, Malaparte ne transige pas sur la liberté de création et il assume dans ce domaine des positions à contre-courant des consignes fascistes. Nous avons vu que sa revue *Prospettive* introduit dans l'espace culturel italien

⁷³ Lettre de Curzio Malaparte à Aldo Borelli envoyée de Londres le 29 janvier 1933, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁴ Lettre de Curzio Malaparte à Daniel Halévy envoyée de Londres le 27 janvier 1933, dans *ibid.*, p. 175-176.

un discours discordant en traitant du surréalisme, de la philosophie existentialiste ou de la poésie hermétique. L'intérêt qu'il accorde à cette dernière tendance italienne est d'ailleurs révélateur de son évolution personnelle : après avoir appelé de ses vœux l'implication politique de l'intellectuel, il préconise à présent un engagement moral, culturel et sociétal qui doit nécessairement passer à travers le canal littéraire, autrement dit qui exige avant tout la création de nouvelles formes poétiques. Il affirme ainsi dans « Aver voce in "capitoli" » qu'il convient de « vivre la littérature également comme un fait moral, un fait de la conscience » et il applaudit la jeune génération qui a choisi pour devise le titre de l'essai de Carlo Bo, *Littérature comme vie* (1938) : « leur expérience a dans la littérature une valeur, une signification nouvelles et, dirai-je, exceptionnelles. Enfin quelqu'un qui n'a pas peur de se damner pour la poésie⁷⁵ ». En d'autres termes, Malaparte donne la parole à des courants littéraires qui s'écartent de la culture officielle mais, ce faisant, il semble s'accommoder désormais d'un engagement uniquement culturel et d'une distinction nette entre littérature et politique. Il tente cependant de dissocier la tendance hermétique d'une recherche purement formelle qu'il juge vivement condamnable :

Est-il vraiment nécessaire que je répète à cette occasion ce que j'ai déjà dit à propos des *cadavres exquis*, autrement dit que l'esthétique des « capitoli » est une esthétique de repli, un dannunzianisme⁷⁶ attardé, un rondisme déviant (cf. Vigorelli, *Del romanzo come peccato*) et que le « capitolo » représente une tentative manquée, un repentir, un retour en arrière, un *pis-aller*⁷⁷ ?

L'ambivalence de cette position révèle le malaise de Malaparte. En réalité, ce dernier n'a qu'une hâte : abandonner la position de retrait à laquelle il se sent contraint et retrouver sa liberté d'engagement. Dès 1943, certain de l'imminente victoire des Alliés, il prépare d'ailleurs un dernier numéro de *Prospettive*, « Obiezione di coscienza », où il dénonce la vacuité d'une littérature séparée de la politique :

Le rôle de la littérature dans tout ce mouvement d'idées, de sentiments et d'événements ne semblera pas évident à beaucoup, accoutumés depuis une époque servile très reculée à considérer la littérature comme rien de plus qu'un jeu, qu'un passe-temps, qu'une activité

⁷⁵ Curzio Malaparte, « Aver voce in "capitoli" », *Prospettive*, n° 8-9, 15 août-15 septembre 1940, p. 3-5. Le titre du numéro est un jeu de mots entre l'expression « avoir voix au chapitre » et la référence au « capitolo », bref essai littéraire typique de la prose d'art du XX^e siècle italien.

⁷⁶ Le dannunzianisme désigne une tendance culturelle inspirée par les oeuvres de jeunesse de Gabriele D'Annunzio dont Malaparte dénonce ici l'esthétisme vain.

⁷⁷ Curzio Malaparte, « Aver voce in "capitoli" », art. cit., p. 3.

détachée de la réalité, de la vie et de tous ses problèmes, comme rien d'autre qu'un jeu oisif et élégant. Avant tout la littérature est l'indice d'une situation non seulement intellectuelle et morale mais aussi historique, politique et sociale⁷⁸.

Cette affirmation du lien inextricable entre le littéraire et le politique tranche avec les écrits et l'attitude de Malaparte à partir de 1933. Elle révèle cependant que s'il s'est rallié à l'idée d'une littérature désengagée, c'est contre sa volonté et pour pouvoir continuer à publier. Une fois le régime tombé, l'écrivain doit nonobstant faire face aux attaques de ceux qui lui reprochent son passé fasciste. Il se rend alors compte qu'il vaut mieux rester à l'écart de la matière politique. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il ne publie finalement pas « Obiezione di coscienza ». Au contraire, dans un texte non daté mais probablement rédigé au lendemain de la seconde guerre mondiale, Malaparte est catégorique pour affirmer que l'art doit se détourner complètement de la politique, au risque de se galvauder :

Si l'expérience peut compter, je voudrais dire ceci : les artistes ne doivent jamais, je dis bien jamais, croire aux révoltes politiques par l'esthétique. Tout parti politique est composé par les pires éléments d'une nation, il est la somme du mauvais goût et de l'ignorance d'une nation. Les artistes doivent mépriser la politique, et mépriser les politiques, tous, sans distinction de parti. [...] Pour l'artiste, c'est l'art qui compte, seulement l'art, et il s'intéresse aux coutumes, à la mentalité, aux humeurs, à la culture du pays, autrement dit à sa vie civile. Mais il se moque des rues et des trains, car les rues asphaltées et les trains à l'heure ne comptent pas⁷⁹.

Cette prise de position relève d'une stratégie de défense. À défaut de pouvoir mettre en avant une improbable opposition politique au fascisme, Malaparte se justifie face à ses détracteurs en soulignant son indépendance littéraire. Si le domaine de compétence de l'écrivain se limite à la littérature, alors c'est dans sa production et non dans ses actes qu'il faut chercher les preuves de sa résistance au fascisme :

Vingt-cinq années durant, les écrivains italiens se sont refusés à s'engager, par une résistance sourde, continue, intelligente, habile, sournoise parfois, toujours gratuite, c'est-à-dire n'ayant rien à voir avec des préoccupations politiques, de partis ; une résistance qui à certains moments a connu des formes dramatiques. On peut dire sincèrement que la littérature italienne, pendant les vingt-cinq années de dictature mussolinienne, ne s'est pas engagée⁸⁰.

⁷⁸ « Obiezione di coscienza » a été publié dans le *Fascicolo introduttivo* de Giuseppe Pardini à l'édition en fac-similé de la seconde série de *Prospettive (1939-1943)*, éd. cit., p. 29.

⁷⁹ Curzio Malaparte, [*sans titre*], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, op. cit., p. 185.

⁸⁰ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 86-87.

Malaparte n'hésite d'ailleurs pas à citer, au nombre des intellectuels politiquement compromis avec le régime, Luigi Pirandello qui a, selon lui, le mérite de ne pas avoir trahi ses conceptions artistiques :

Pirandello était fasciste, inscrit au Parti fasciste, il tenait Mussolini en haute estime, et ne s'en est jamais caché. Mais sur le terrain de l'art il fut parfaitement intransigeant, et ne céda jamais, pas plus à la peur qu'aux flatteries. Mussolini usa de tous les moyens pour l'amadouer : Pirandello obéissait aux ordres qui n'avaient pas de rapport avec la littérature, et demeurait sourd aux injonctions, aux flatteries. Mussolini le nomma membre de l'Académie d'Italie : Pirandello accepta cette nomination, à laquelle il avait droit, comme une reconnaissance officielle de son œuvre littéraire. Sur le terrain national, Pirandello était d'accord avec Mussolini. Sur le terrain littéraire, il ne l'était pas⁸¹.

La mission de l'intellectuel est ainsi réduite au fait de ne pas soumettre la littérature au politique : il ne s'agit plus pour l'écrivain de dire ce qu'il pense mais de revendiquer le droit de taire ce qu'il ne pense pas. On est tenté d'y voir une abdication de Malaparte mais, en réalité, sa posture est moins convenue et plus sincère qu'on ne pourrait croire. En effet, elle constitue une prise de position tranchée dans la controverse sur le rôle des intellectuels qui occupe le devant de la scène culturelle italienne dans les années 1946-1947. La polémique se concentre surtout dans les pages du *Politecnico* : face à Togliatti qui exige que les intellectuels se mettent au service du parti, Vittorini défend leur autonomie et refuse de « jouer du pipeau pour la révolution ». Malaparte se range clairement aux côtés de Vittorini – qu'il avait fait débiter dans *La Conquista dello Stato* – et défend le droit pour l'écrivain de se soustraire aux exigences de la politique dans l'exercice de son art. Dans son récit de science-fiction politique, *Histoire de demain* (1949), il imagine justement une Italie communiste dirigée par Togliatti. Lorsque ce dernier demande à Malaparte de composer des slogans pour le parti, l'écrivain refuse de sacrifier son art à des intérêts politiques : « Moi, je n'écris pas ce genre de choses ! J'écris des livres, des romans, des comédies, je n'écris pas de slogans ! Et je n'en écrirai jamais ! C'est clair ? Jamais !⁸² »

En fin de compte, c'est peut-être ici que l'écrivain nous livre sa vérité, celle d'un engagement qui ambitionne de rester indépendant. En aucun cas Malaparte n'accepte de devenir un suiveur et d'aliéner sa liberté d'expression à un parti, un homme ou une cause mais, pour autant, il ne conçoit pas de se tenir à distance de la scène publique. Durant le fascisme, il a appris à ses dépens que le pouvoir tolère mal ceux qui prétendent contribuer à sa politique sans se soumettre à ses directives : il a dû se résigner à se taire. Son acharnement à se justifier,

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Curzio Malaparte, *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, Enrico Falqui (éd.), Firenze, Vallecchi, 1964, p. 483.

au lendemain de la libération, en dit long sur son embarras : même s'il ne l'avoue jamais directement, son retrait dans la sphère littéraire est vécu rétrospectivement comme un renoncement. Il devra attendre dix ans avant de pouvoir redonner à son écriture une véritable signification politique. Son rapprochement avec le communisme et son voyage en URSS et en Chine, en 1956, doivent être compris à la fois comme un élan nostalgique vers son engagement de jeunesse et une tentative de rachat. De nouveau, Malaparte décide d'assumer son rôle de guide des masses, en livrant une vérité politique avant même d'être littéraire. Cependant, l'auteur, assagi, fait preuve d'une docilité nouvelle en refusant de promener sur les réalités qu'il rencontre un regard véritablement critique. Au contraire, réduisant au silence cet esprit d'indiscipline qui était tout à son honneur mais lui avait causé tant d'ennuis, il n'hésite pas à écrire dans *En Russie et en Chine* :

Moi aussi, j'ai souffert en lisant dans les journaux les nouvelles de Budapest, mais cette souffrance ne s'est jamais accompagnée du doute. La grande et positive expérience chinoise aboutit n'importe quelle erreur, car elle est la preuve manifeste et indiscutable que la somme des faits positifs, dans le mouvement du progrès, est toujours supérieure à la somme des erreurs⁸³.

Sa mort précoce ne permet pas de dire si Malaparte aurait fini par prendre ses distances ou bien s'il avait en définitive décidé de rendre les armes pour se mettre au service du parti, comme le laisse supposer son adhésion formelle en avril 1957. Néanmoins, cet engagement *in extremis* confirme les conclusions à tirer du tortueux parcours malapartien : jusqu'à la fin, l'écrivain reste convaincu que la véritable ambition de la littérature est d'agir sur le monde et qu'elle ne doit donc pas renoncer à une prise de position politique.

Divers éléments de continuité se dégagent des trajectoires du journaliste, de l'essayiste et de l'intellectuel à travers ce début de xx^e siècle. D'une part, Malaparte se désengage peu à peu : initialement très politisé, force est pour lui, ensuite, de s'éloigner des affaires publiques, en raison de sa mésentente avec le régime fasciste, et ce n'est que sur le tard qu'il reviendra à ses premières amours. Dans l'intervalle, son implication se tourne vers la littérature et vers un effort de compréhension et de définition du monde. L'intellectuel reste à ses yeux un médiateur mais sa mission, émancipée du politique, consiste à rendre le réel lisible, à débrouiller sa complexité à l'usage des autres hommes. Il conserve donc une fonction prophétique – il est « celui qui sait » – mais se place en retrait : de faiseur du monde, il en devient l'exégète.

⁸³ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 272.

D'autre part, dans cette évolution de l'engagement immédiat vers une approche plus littéraire et plus distanciée, Malaparte fait continuellement preuve d'une conscience aiguë de la modernité. Même s'il choisit parfois des solutions quelque peu en marge, il ne perd jamais de vue ce qui fait l'originalité de son temps et se montre particulièrement lucide sur l'ampleur à donner aux différents événements ou évolutions culturels. Il prouve ainsi une profonde compréhension de ses contemporains et place son œuvre entière sous le signe de l'actualité, aussi bien politique qu'artistique.

CHAPITRE II

« L'ART ABSOLU ET HABILE DE VOYAGER »

Géographies malapartiennes

[...] dans n'importe quel endroit au monde je pourrais trouver une terre, une maison, une table où me mettre à travailler, à écrire. Mon travail n'est lié à aucun pays, à aucun lieu précis¹.

Quant à moi, je suis de Prato, il me suffit d'être de Prato, et si je n'y étais pas né, je voudrais n'être jamais venu au monde [...]².

L'écriture malapartienne est perpétuellement tiraillée entre deux pôles de son inspiration, le régionalisme et le cosmopolitisme, qui prennent tour à tour le devant de la scène. Cette double direction contradictoire conduit bien souvent la critique à considérer son œuvre de façon dichotomique. Comment en effet concilier l'écrivain nomade, atteint dès son plus jeune âge de « grave xénophilie », selon les mots du fonctionnaire chargé de l'escorter en Éthiopie³, avec le toscan invétéré capable d'affirmer sans ambages que les Florentins sont « le peuple le plus intelligent de la terre⁴ » ?

¹ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 97.

² Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957, p. 84. Cette phrase est aujourd'hui gravée sur la tombe de Malaparte construite, comme il l'avait souhaité, au sommet du Spazzavento.

³ Le docteur Conte, préposé à la surveillance de Malaparte, note dans son rapport : « Il est on ne peut plus joyeux, plein d'esprit, ce qui rend sa compagnie agréable et recherchée. Le seul problème est qu'il est affecté d'une grave xénophilie. » (Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 491).

⁴ Curzio Malaparte, « Nulla potrà far decadere il popolo più intelligente della terra », *Nazione sera*, 24 juin 1954, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, p. 727.

La bipolarité de Malaparte est évidente dès les premiers balbutiements de son écriture. Le mouvement de l'« Océanisme » qu'il fonde en hiver 1920 se rattache à une mouvance internationaliste avec laquelle l'écrivain a eu l'occasion d'entrer en contact lors de ses séjours en France durant la première guerre mondiale. Dès le second numéro de sa revue *Oceanica*, Malaparte révèle indirectement cette matrice transalpine, non sans tenter d'inverser le rapport d'influence : « en France, le Groupe "Clarté", commandé par Henri Barbusse n'est qu'une manifestation de l'Océanisme⁵ ».

C'est d'ailleurs en français qu'il choisit, dans le troisième et avant-dernier numéro de la revue, de résumer les grandes lignes de son programme culturel. Parmi les orientations préconisées, une attention particulière est accordée à l'ouverture transnationale :

Combattre toute forme « folkloriste », pour ne pas dire nationaliste, de l'art et de l'intelligence spéculative ; arriver à l'internationalisme par le nationalisme : ne pas s'arrêter aux questions particulières, aux races et aux patries, aux familles et aux mentalités techniques [...]⁶.

Cependant, son engagement fasciste en 1922 le pousse peu à peu aux antipodes de cette tendance cosmopolite vers une écriture résolument ancrée dans l'identité nationale et, surtout, toscane : en 1925, *Italie barbare* préfigure déjà par son univers provincial le roman picaresque *Aventures d'un capitaine de mésaventure* (1927) ou le recueil de poésies *L'Architalien* (1928), deux œuvres marquées par l'influence stylistique des prosateurs toscans, comme Sacchetti. Entre-temps, le conflit interne de l'écrivain se cristallise dans les années 1926-1927 autour de la polémique entre « Stracittà » et « Strapaese » et se retrouve projeté sur une scène nationale. Partisan de l'un puis de l'autre des deux mouvements culturels, l'écrivain soigne cette schizophrénie littéraire grâce à un meurtre symbolique :

⁵ Curzio Malaparte, *Oceanica*, n°2, 15 janvier 1921, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 193. Le jeune homme a probablement eu l'occasion de lire le roman *Clarté* (1919) mais surtout *La Lueur dans l'abîme, ce que veut le groupe Clarté* (1920) qui donne en détail les statuts de l'organisation : sans qu'il existe de parenté de fond entre le groupe créé par Barbusse et la tentative de Malaparte, on peut penser que ce dernier a été séduit par la visée universelle et le message de fraternité de *Clarté* et qu'il s'est inspiré de son fonctionnement pour proposer à son tour un mouvement visant à devenir une structure internationale. Sans doute est-il également débiteur de la pensée universaliste de Ricciotto Canudo qu'il cite, trente ans plus tard, dans un texte évoquant ses tout premiers souvenirs parisiens (voir Curzio Malaparte, « Boulevard des Italiens », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 78-79).

⁶ Curzio Malaparte, *Oceanica*, n°3, 1 février 1921, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 193-196.

le toscan Malaparte tue le cosmopolite Suckert à l'issue d'un duel fictif rapporté dans les pages de *La Fiera letteraria*⁷.

Cette victoire est loin d'être définitive. Au début des années trente, l'écrivain a perdu sa foi dans le fascisme qui s'est fourvoyé dans des voies opposées à celles qu'il avait souhaitées. Cette crise d'engagement politique entraîne également une révision de ses principes culturels car la tendance littéraire provinciale de « Strapaese » était étroitement liée au Squadrisme. Le recueil de nouvelles *Sodome et Gomorrhe*, publié en 1931, apparaît ainsi comme un livre de transition : à côté de textes d'inspiration encore provinciale (« La Madone de Strapaese »), on voit surgir des figures d'étrangers qui ouvrent de nouveaux horizons (la belge Madeleine, la russe Tania, le champion d'Écosse, Bob As, ou encore le personnage de Voltaire). Après son renvoi de *La Stampa*, l'attention de Malaparte se tourne franchement vers la scène européenne et il part s'installer à Paris. C'est là qu'il publie, en traduction française, *Technique du coup d'État* puis *Le Bonhomme Lénine* : non seulement ses livres en tant qu'objets se sont évadés hors des frontières italiennes mais leur champ d'analyse embrasse toute l'Europe, URSS incluse⁸.

À rebours, l'intermède du « confino », à partir de 1933, donne un nouvel élan au filon toscan car l'auteur, désormais contraint d'éviter tout sujet litigieux, se tourne vers une écriture plus intime qui revisite son enfance à Prato, notamment dans *La Tête en fuite* (1936), *Sang* (1937) et *Une femme comme moi* (1940). C'est d'ailleurs à cette époque qu'il conçoit l'idée d'un livre entièrement consacré aux Toscans et qu'il commence à travailler sur la première version de ce qui deviendra, en 1956, *Ces sacrés Toscans*⁹.

Toutefois, à peine retrouve-t-il un semblant de liberté qu'il dirige à nouveau sa curiosité hors des frontières italiennes, tout d'abord grâce à sa revue *Prospettive*, qui accorde un large espace aux différentes tendances littéraires européennes, puis en mettant à profit ses pérégrinations journalistiques pour se lancer dans la peinture du vieux continent. Ce portrait sans concessions de l'Europe, inauguré par *Kaputt* (1944), se poursuivra à travers *La Peau* (1949) jusque dans les pages d'*Il y a quelque chose de pourri* (1959, publication posthume). Après la seconde guerre mondiale, Malaparte insiste sur la nécessité de « reconstruire l'unité morale,

⁷ L'article de Curzio Malaparte, « Duello mortale », *La Fiera letteraria*, 24 juillet 1927, appartient à la série « Feuilles de la Sibylle ».

⁸ N'oublions pas que dans ses différents écrits sur la Russie, qu'il apprend à connaître dès 1920, Malaparte lie davantage le pays au contexte européen qu'asiatique comme le montre par ailleurs un titre tel que *La Volga naît en Europe*.

⁹ Comme en témoigne une lettre de Curzio Malaparte à Attilio Vallecchi du 8 janvier 1937, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, *op. cit.*, p. 11.

et par là politique, économique, intellectuelle, sociale, de l'Europe » en précisant que « cette unité ne peut se reconstruire qu'à l'aide d'un sentiment commun à toutes les nations européennes », un « sentiment d'Europe » qui transcende les différents sentiments nationaux¹⁰.

La déception intense liée à son séjour parisien de 1947-1949 provoque néanmoins une résurgence de l'inspiration toscane dès 1951 avec le film *Le Christ interdit* suivi, dans les années 1953-1955, par la série d'articles qui formeront la matière de *Ces sacrés Toscans*. Cette même désillusion à l'égard de la France a également la conséquence inverse d'élargir l'horizon des voyages malapartiens et de donner lieu à des écrits tels que *Voyages parmi les tremblements de terre* (1963, publication posthume) ou *En Russie et en Chine* (1957, publication posthume).

Au terme de cet aperçu succinct des aires géographiques successivement privilégiées par l'auteur, il nous semble déjà possible de dresser plusieurs constats. Tout d'abord, on peut structurer l'espace malapartien en fonction du degré de proximité par rapport à un point zéro qui serait sa ville natale de Prato. À partir de cette référence spatiale originelle se dessinent des cercles concentriques qui correspondent aux différentes zones culturelles délimitées par Malaparte : de l'intimité de la province toscane vers l'Italie, puis l'Europe, jusqu'aux lointains horizons des continents américains et asiatiques. Ces divers paliers assument une importance très variable au sein de l'œuvre, certains lieux étant surreprésentés tandis que d'autres paraissent curieusement estompés. La Toscane et l'Europe s'affirment comme des étapes essentielles de la répartition spatiale malapartienne et affichent une présence durable. En revanche, l'ouverture hors des frontières européennes n'intervient que dans une dernière phase de l'écrivain, entre 1953 et 1957, comme s'il partait chercher ailleurs cette Europe qui l'a déçu. Il convient aussi de s'interroger sur le manque de visibilité de l'Italie comme intermédiaire entre la Toscane et l'Europe. En effet, force est de constater que dans l'échelle qui va de l'évocation de Prato à la curiosité pour le Chili ou la Chine, en passant par la Toscane, la France et la Russie, Malaparte a souvent tendance à « sauter la marche » de l'Italie. Dans son œuvre, l'Italie reste provinciale : elle montre successivement des visages toscan, napolitain ou capriote mais elle est rarement considérée dans son intégrité nationale. D'autant que si les textes qui se réfèrent aux Toscans leur accordent sans conteste toutes les qualités, l'auteur est bien plus critique envers ses compatriotes italiens. Dans *Viva Caporetto!*, *Ces chers Italiens* ou *Ces sacrés Toscans*, les prises de position en faveur des Italiens côtoient bien

¹⁰ Curzio Malaparte, *L'Europe aux anciens parapets* [5 septembre 1947], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 686-697.

souvent des commentaires ironiques ou même des critiques acerbes. Cette relative absence de la patrie dans l'inspiration de l'écrivain est donc loin d'être dépourvue d'intérêt ou de signification¹¹.

Nous retiendrons surtout qu'elle laisse le champ libre aux deux termes de l'antinomie spatiale qui caractérise l'œuvre malapartienne, à savoir la Toscane et l'Europe¹². On ne peut se résoudre à considérer cette double orientation comme un va-et-vient opportuniste seulement interrompu par la mort de l'écrivain. Nous préférons dire que ces tendances, toutes deux constitutives de l'écriture malapartienne, bénéficient tour à tour de climats plus ou moins favorables à leur expression, ce qui ne résout pas le problème de leur articulation réelle à l'intérieur de l'œuvre.

Certains critiques ont bien tenté une approche plus approfondie de la question mais le sujet continue à les embarrasser. Giordano Bruno Guerri établit notamment une distinction entre des sujets d'inspiration provinciale et une culture d'ampleur européenne. Toutefois, son analyse consiste surtout à constater la coexistence de deux orientations qui ne s'excluent pas dans l'écriture malapartienne. En effet, il note que la première phase provinciale laisse continuellement percer la culture européenne de l'auteur tandis que la seconde période, davantage tournée vers l'Europe, est aussi celle des textes les plus passionnés sur la toscanité. Il ne s'aventure pas néanmoins à creuser les termes de cette constante cohabitation au sein de l'œuvre.

Giuseppe Pardini propose une interprétation plus hardie : les aspirations divergentes de l'écriture, entre régionalisme et européanisme, cacheraient en réalité un déséquilibre car si l'Europe est évoquée, c'est surtout dans la mesure où l'auteur souhaite qu'elle se régénère sur des bases italiennes. Il est vrai que l'on constate à plusieurs reprises dans l'œuvre de Malaparte une volonté d'« annexer » l'Europe à l'Italie, notamment lorsque l'Europe offre un visage français. Ainsi, lors de la création de "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe*, en 1926, une polémique s'élève

¹¹ Sans doute une première explication est-elle à chercher dans la volonté malapartienne de se distinguer de la vulgate fasciste.

¹² Encore faut-il préciser les frontières de cette Europe malapartienne. Exceptions faites de quelques incursions en Allemagne, en Grande Bretagne, en Grèce, dans les Balkans et en Finlande, elle se superpose le plus souvent à la France et, dans ses limites orientales, à la Russie. Le filon russe apparaît avec les essais des années trente, *Le Sourire de Lénine* et *Le Bonhomme Lénine*, et s'affirme dans les années quarante avec *La Volga naît en Europe*, *Kaputt*, *Le Bal au Kremlin* et *Das Kapital*. En revanche, l'inspiration transalpine se traduit rarement par des ouvrages entièrement consacrés à la France – *Du côté de Chez Proust* [1948] et le *Journal d'un étranger à Paris* [1966, publication posthume] sont des exceptions notables – mais par d'innombrables références culturelles, diffuses dans l'ensemble de l'œuvre et qui contribuent à lui donner un statut à part.

entre Bontempelli qui voit dans cette revue en langue française une opportunité d'eupéaniser l'Italie et Malaparte qui voudrait au contraire italianiser les nations étrangères. Selon un schéma similaire, lorsque Malaparte s'intéresse au surréalisme, en 1940, dans les pages de sa revue *Prospettive*, c'est pour nier la singularité de la matrice française et démontrer, au contraire, que le mouvement a ses vraies racines en Italie. Ces deux exemples nous invitent à penser que Pardini n'a pas complètement tort de considérer que l'ouverture vers l'Europe revient, en fait, à aspirer l'Europe vers l'Italie¹³. Toutefois, ces remarques ne sont valables que pour la période fasciste et, en outre, il faut bien reconnaître que la curiosité européenne de Malaparte apparaît la plupart du temps totalement désintéressée. Il semble même que l'on puisse inverser les termes du raisonnement de Pardini : la parole malapartienne n'est pas libre sous le fascisme et évoquer le surréalisme en revendiquant ses origines italiennes peut aussi être le seul moyen de parler d'un mouvement typiquement français¹⁴. Pardini n'analyse qu'un des termes de l'équation et sa proposition, si elle éclaire en partie le positionnement de l'écrivain sous le régime fasciste, n'explique guère la double direction régionaliste et européenne de l'ensemble de son œuvre.

Un constat peut nous aider à y voir plus clair : la contradiction malapartienne n'est pas isolée en Italie et semble même être à l'image d'une double orientation culturelle de bon nombre de ses contemporains. L'ampleur du débat entre

¹³ C'est d'ailleurs ce que l'écrivain préconise ouvertement dans les pages de son *Italie barbare* [1925] : « On ne sait pas très bien ce qu'ils ont en tête, mais on a raison de soupçonner qu'ils veulent que les Italiens changent de famille. Ils cherchent à les apparenter à ces peuples nouveaux que, jadis, nous jugions barbares, qui ont acquis depuis peu une réputation de civilisation et qui, aujourd'hui, nous prennent, nous, pour des barbares ; ils veulent mettre l'Italie à la remorque de l'Europe et non l'inverse, comme cela a toujours été et comme ce devrait encore l'être du point de vue de la culture [...] » (Curzio Malaparte, *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 34-35).

¹⁴ C'est aussi l'hypothèse que *Les Nouvelles Littéraires* évoquent pour expliquer l'agressivité de Malaparte à l'égard de la langue française dans le débat qui entoure la création de "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe* : « Il faut se garder de prendre au tragique les déclarations de monsieur Suckert. Elles sont à "usage interne" et cherchent à rassurer le nationalisme chatouilleux de ses compatriotes. Il est ennuyeux qu'elles éprouvent pour cela le besoin de se teindre de francophobie. N'insistons pas et, pour nous consoler, relisons quelques lignes "en jargon français international" de Charles Maurras, d'Alain ou de Paul Valéry. » (s.n., « La polemica intorno al 900, un vivace commento delle *Nouvelles Littéraires* e una nuova intervista con Massimo Bontempelli », *La Fiera Letteraria*, 29 août 1926, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, op. cit., p. 834-837).

« Stracittà » et « Strapaese », son large écho médiatique, illustrent bien la résonance du conflit interne de l'écrivain à l'échelle nationale.

Parmi les journalistes, intellectuels et écrivains qui prirent nettement position en faveur d'une littérature ancrée dans la région et la ruralité, la personnalité d'Ardengo Soffici présente d'étroites affinités avec celle de Malaparte. Le premier tient certes à respecter fidèlement le réel quand son cadet le transfigure et le réinvente. De surcroît, le toscan de Soffici reste « *ignoto* » (inconnu) tandis que ceux de Malaparte sont forcément « *maledetti* » (maudits). Cependant, malgré l'écart d'âge de dix-neuf ans et des tempéraments radicalement différents, les deux hommes se reconnaissent mutuellement comme toscans et comme artistes. Chacun préfacera d'ailleurs un ouvrage de l'autre¹⁵ et Malaparte fera appel au peintre de Poggio a Caiano en diverses occasions, notamment pour la mise en scène de *La Fille du Far West* de Puccini lors du « Mai Musical » de Florence, en 1954, à une époque où Soffici souffrait d'une mise à l'écart due à son soutien au régime fasciste. Les points de convergence sont nombreux tout au long de leurs parcours respectifs : tous deux auteurs d'un livre sur Caporetto¹⁶, ils partagent au début des années vingt une même conception du fascisme compris comme anti-Réforme et, dans la seconde moitié de la décennie, collaborent aux mêmes journaux « *strapaesani* », *L'Italiano* et le *Selvaggio*. Ces années sont d'ailleurs celles où les deux écrivains sont le plus proches et où les œuvres malapartiennes s'imprègnent davantage de celles de son prédécesseur : on peut ainsi reconnaître dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* (1927) l'empreinte de *Lemmonio Boreo* (1912). Autre moment fort de leur relation, les années de « confino » de Malaparte voient ce dernier se tourner à nouveau vers Soffici avec qui il échange des lettres pleines d'affection et d'estime.

Durant tout leur parcours, chacun reçoit de l'autre des stimulations humaines et artistiques mais il est un élément qui, à nos yeux, les rassemble davantage en profondeur : la bipolarité géographique de leur vie et de leur production. Tous

¹⁵ En 1923, Soffici rédige la préface de *L'Italie contre l'Europe* tandis que Malaparte écrit son « Raggiungimento sullo stato degli intellettuali rispetto alle cose d'Italia » (« Les intellectuels et l'Italie d'aujourd'hui ») en introduction à *Battaglia fra due vittorie*. Alors qu'en 1922, dans *Les Nocces des eunuques*, Malaparte n'épargnait guère Soffici, en 1923, il propose un éloge appuyé de l'homme, de l'artiste et du toscan : « Nous sommes toscans ; nous avons les mêmes colères, les mêmes amours, les mêmes passions, la même insouciance de ce qui ne nous semble pas noble et digne du moindre effort. » (Curzio Malaparte, « Les intellectuels d'aujourd'hui » [1923], dans *Italie barbare*, *op. cit.*, p. 158).

¹⁶ Même si les perspectives de *La Ritirata del Friuli* (1919) de Soffici et de *Viva Caporetto!* (1921) diffèrent : tandis que Malaparte prend résolument la défense des soldats de Caporetto, la condamnation de Soffici est ferme et sans ambiguïtés.

deux élaborent leur œuvre à partir d'un axe culturel qui lie la Toscane à la ville de Paris. Soffici séjourne sept ans (1900-1907) dans la capitale française avant de rentrer en Toscane et d'aborder sa grande saison créative¹⁷. Cette expérience, riche de rencontres décisives comme celle d'Apollinaire, de Picasso ou de Max Jacob, fait de lui un ambassadeur de la culture française en Italie¹⁸. Lorsqu'en 1915, le tout jeune Suckert prend pour la première fois la direction de la France – avant d'y retourner plus longuement en 1931-1933 puis en 1947-1949 –, il s'engage ainsi dans les pas d'un écrivain qui se définit à la fois comme toscan et comme amoureux de la France. Du reste, la figure de Soffici illustre de façon exemplaire l'attitude de toute une génération d'écrivains et d'artistes de la première moitié du xx^e siècle qui concourent à faire de Paris, nouvelle capitale culturelle de l'Europe, le passage obligé vers la modernité¹⁹. L'attirance de Malaparte vers la région et vers l'Europe ne l'isole donc en rien à l'intérieur de la péninsule. Au contraire, d'autres écrivains avant lui ont su trouver dans cette double inspiration une veine extrêmement personnelle et en ont fait un élément caractéristique de la culture italienne du moment.

Les conflits propres à Malaparte, les problématiques qui le touchent, ses contradictions, semblent même pouvoir s'inscrire dans une perspective européenne. La question du débat entre cosmopolitisme et régionalisme, si elle est cruciale pour Malaparte et si elle préoccupe les Italiens, est également un dénominateur commun des œuvres d'un certain nombre d'écrivains européens. Emmanuel Mattiato a remarquablement mis en lumière les traits profondément européens de la pensée malapartienne au moment même où celle-ci semble

¹⁷ Le titre même de l'ouvrage que Soffici a publié en 1954 chez Vallecchi sur ces années parisiennes, *Il Salto vitale* (le saut vital), montre assez combien le Paris post-symboliste des années 1910 fut déterminant dans sa formation et son parcours d'artiste.

¹⁸ Rappelons qu'il est notamment l'auteur d'essais sur l'impressionnisme (1909), sur le cubisme (1913) ou sur la poésie d'Arthur Rimbaud (1911).

¹⁹ Le nom de Soffici ne doit pas éclipser ceux d'autres illustres toscans dont l'itinéraire intellectuel passe par Paris tels que Papini – ambassadeur de la culture italienne au *Mercure de France* – Prezzoloni ou Palazzeschi. Toutefois, il n'existe pas entre Papini et Malaparte les mêmes affinités intellectuelles qui rapprochaient l'auteur de Prato de Soffici ou de Prezzolini. En effet, Papini, converti au catholicisme avant que Malaparte ne publie ses premiers ouvrages, ne pouvait voir que d'un mauvais œil l'anticléricalisme affiché du jeune auteur. Il ne se montre d'ailleurs pas tendre avec lui dans son journal, à l'occasion de la sortie de *Kaputt*: « Curzio Malaparte (en réalité Suckert, fils d'un Allemand) a publié un livre (*Kaputt*) que Cicognani qualifie d'"atroce". » (Giovanni Papini, *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962 [publication posthume], p. 267).

rejeter violemment les « tentations du cosmopolitisme²⁰ ». En effet, les questions du particulier et de l'universel, de l'opposition ville/campagne, de l'aspiration contrastée à l'ouverture internationale et au repli nationaliste ne sont en rien l'apanage de l'auteur, ni de l'Italie mais constituent au contraire un fil d'Ariane pour toute la littérature de l'époque et appartiennent donc pleinement à un moment de la culture européenne. Cette envergure transnationale de l'écrivain est par ailleurs confirmée par le retentissement de ses œuvres à l'étranger, tout particulièrement en France. Impossible donc de faire de Malaparte un auteur régional, isolé dans sa culture ou son milieu : son propos dépasse largement le cadre local ou même national. Impossible également de passer outre cette matrice toscane, constante, ou, du moins, récurrente dans ses écrits.

Il convient dès lors de détailler l'articulation entre l'intériorité de l'identité toscane²¹ et une dynamique de « sortie de soi » qui s'exprimerait dans le rattachement à une perspective européenne. Quelles sont les modalités de cohabitation de ces deux tendances à l'intérieur de l'œuvre ? Comment l'amour de la Toscane et la fascination pour l'Europe s'imbriquent-ils dans l'écriture au lieu de s'exclure, et constituent-ils une symbiose atypique²² ? Afin de mieux cerner tous les aspects de la question, nous nous penchons en premier lieu sur la façon dont Malaparte appréhende les territoires qu'il découvre.

²⁰ Dans son étude comparatiste entre Malaparte et Morand, Emmanuel Mattiati resitue la pensée malapartienne dans un contexte européen parfois très contrasté (voir Emmanuel Mattiati, « Paul Morand e Malaparte. Le tentazioni del cosmopolitismo », dans Martina Grassi [dir.], *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, p. 125-150).

²¹ Dans *La Tête en fuite*, Malaparte affirme qu'il porte la Toscane à l'intérieur de lui : « J'ai au-dedans de moi des villages, des files de cyprès qui s'avancent à la rencontre de résidences et d'églises, des collines pierreuses, des places de Prato, de Pistoie, de Florence, des tournants de routes qui montent dans la vallée du Bisenzio, tous les aspects coutumiers de mon heureux pays toscan. » (Curzio Malaparte, « Toscane imaginaire », dans *La Tête en fuite* [1936], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1976, p. 107).

²² Symbole de cette imbrication, la présence d'un personnage français, le Chevalier de Marsan, dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* [1927], l'œuvre peut-être la plus toscane de Malaparte.

L'arpenteur

Je veux, j'exige que tout autour de moi soit dorénavant mesuré, prouvé, certifié, mathématique, rationnel. Il faudra procéder à l'arpentage de l'île, établir l'image réduite de la projection horizontale de toutes ses terres, consigner ces données dans un cadastre. Je voudrais que chaque plante fût étiquetée, chaque oiseau bagué, chaque mammifère marqué au feu. Je n'aurai de cesse que cette île opaque, impénétrable, pleine de sourdes fermentations et de remous maléfiques, ne soit métamorphosée en une construction abstraite, transparente, intelligible jusqu'à l'os !

Michel Tournier²³

Tant l'écrivain que le narrateur, son *alter ego* fantasmé, ne cessent d'arpenter, mesurer, cataloguer les espaces parcourus pour répondre à une nécessité intime de classification et de définition du monde. Ce mouvement naturel au voyageur, qui consiste à réduire l'inconnu en connu, assume chez Malaparte un caractère obsessionnel, notamment lorsqu'il s'agit de caractériser les différentes nationalités. Nul besoin de lectures fouillées pour faire apparaître l'exigence taxinomique de l'écrivain, évidente dans tous ses écrits :

L'Italien, comme les Anciens, considère l'histoire comme un caprice des dieux, l'Espagnol comme la volonté de Dieu, l'Anglais comme un fait de la nature, notion géographique. Chez les Russes, aussi en partie ; chez les Allemands et les Français, comme un fait de la volonté des hommes²⁴.

*

L'amitié du Français est une fleur. Celle de l'Italien un fruit. Celle de l'Allemand une boisson, celle de l'Espagnol une orange, celle de l'Anglais une belle tranche de viande, celle de l'Américain, en boîte²⁵.

*

Chaque pays a sa couleur : l'Angleterre est verte, l'Italie ocre, l'Espagne jaune, l'Allemagne vert foncé, la France bleu foncé. Non pas que le bleu foncé soit la couleur préférée des

²³ Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* [1967], Paris, Gallimard, 1997, p. 57.

²⁴ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien, Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 287.

²⁵ *Ibid.*, p. 302

Français, que l'on retrouve dans les vieux drapeaux, les maisons, les uniformes, les vernis ; mais c'est la couleur de la nature en France, des arbres, des pierres, de la terre, de l'horizon²⁶.

Nous pourrions poursuivre cette énumération mais il nous semble plus judicieux de résumer le procédé à l'aide d'un tableau qui répertorie ce premier échantillon de données :

Tableau 1. Grille de lecture des nationalités

	France	Italie	Espagne	Allemagne	Russie	Angleterre	Amérique
Histoire	volonté des hommes	caprice des dieux	volonté de dieu	volonté des hommes	fait naturel	fait naturel	
Amitié	une fleur	un fruit	une orange	une boisson		une tranche de viande	une boîte de conserve
Couleur	bleu foncé	ocre	jaune	vert foncé		vert	

Il est aisé de constater combien la plume malapartienne vise à traduire la complexité du monde en clichés spontanément classifiables par l'esprit. Cette opération sans fin de simplification, ce besoin irrépissable d'inventer un « ordre du monde », sont à l'origine même de l'écriture de Malaparte qui ne cesse de créer des structures visant à maîtriser le flux indomptable du réel. « En face d'un monde dispersé, quel est le premier besoin de l'esprit ? Le saisir²⁷ » affirmait Malraux dans *La Tentation de l'Occident*. Sans doute Malaparte ne désavouerait-il pas cette affirmation malrucienne, lui qui cherche continuellement à donner une forme compréhensible à la matière mouvante du monde.

Le *Journal d'un étranger à Paris* offre à cet égard un intérêt non négligeable : resté inachevé, il se présente comme un véritable laboratoire de l'écriture malapartienne et révèle les structures qui régissent *a priori* le texte. En effet, l'idée précède souvent l'analyse du réel et Malaparte expose immédiatement sa théorie en attendant de trouver les exemples capables de l'illustrer : « Il n'y a que les peuples dont l'intelligence n'est pas très développée, qui soient libres. Par exemple la ... Si les ... étaient plus intelligents, ils ne seraient pas libres²⁸ ». Le procédé est particulièrement évident dans les énumérations dont il émaille ses textes. Certaines sont laissées en suspens, comme si l'observation ne servait qu'à remplir les cases vides de schémas mentaux préexistants : « Bettina a l'oreille rose, et Marion l'oreille blanche, et ... l'oreille bleue, et ... l'oreille verte, et ...

²⁶ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 75.

²⁷ André Malraux, *La Tentation de l'Occident* [1926], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989, p. 96.

²⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 186.

l'oreille d'argent, et ... l'oreille d'or²⁹ ». À partir d'un détail noté sur deux femmes, Malaparte procède à une généralisation visant à produire un effet poétique mais on ne peut s'empêcher de remarquer combien les femmes en elles-mêmes ont en réalité peu d'importance. Souvent, l'auteur ressent, comme ici, la nécessité d'établir *a posteriori* des correspondances qui ne lui viennent pas spontanément à l'esprit et qu'on ne pourra s'empêcher de trouver artificielles. Dans cet autre exemple, Turin reste dépourvue de peintre qui puisse la représenter mais des recherches postérieures n'auraient pas manqué de combler cette lacune :

La Lombardie envoyait les modèles toujours vivants de ses Mantegna, de ses Dolci, la Toscane ses Donatello et ses Botticelli, Venise ses Titien et ses Tiepolo, Naples ses Ribera, Turin, ses..., Rome ses Raphaël et ses Julio Romano [*sic*]³⁰.

L'inachèvement du *Journal d'un étranger à Paris* nous révèle le stratagème et nous autorise à imaginer qu'il s'agit d'un procédé fréquent dans l'écriture malapartienne. À partir de quelques constatations avérées, l'écrivain généralise et élabore des lois qui finissent par ne plus rendre compte du réel mais par le façonner afin qu'il corresponde à un modèle abstrait.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul mécanisme qui nous permet de dire que Malaparte s'appuie moins souvent sur l'observation que sur ses intuitions. Sous prétexte de décrire ses compatriotes, l'écrivain nous révèle, dans *Ces sacrés Toscans*, le fonctionnement de sa saisie littéraire du monde : il s'agit d'être capable de « réduire le monde, le monde entier, aux proportions d'un vers, d'un lambeau de toile, d'un bloc de marbre, d'une architecture de briques et de pierres en un certain ordre assemblées », mais également de savoir déceler « les rapports souterrains, secrets, qui régissent les éléments, les choses, les faits et les êtres entre eux³¹ ». Condenser le réel dans des symboles artistiques en utilisant des figures de substitution – telles que la métonymie et la synecdoque – et révéler des correspondances souterraines par le biais de l'analogie sont bien deux directions caractéristiques de l'écriture malapartienne.

L'anecdote joue par exemple un rôle essentiel : elle symbolise l'attitude d'ensemble d'un personnage, révèle son caractère et permet d'en tracer un portrait concis mais significatif. Elle s'apparente par sa fonction à l'intérieur du texte à une synecdoque qui nomme la partie pour rendre présent le tout. Ainsi, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, un simple épisode suffit à présenter Malraux comme un homme mesquin et mal élevé :

²⁹ *Ibid.*, p. 239.

³⁰ *Ibid.*, p. 198.

³¹ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, *op. cit.*, p. 230.

[...] un taxi s'arrête le long du trottoir, il en descend un jeune homme grand, maigre, au visage couvert d'acné qui, m'abordant, me demande d'un air mi-distrain mi-impérieux « si je pouvais lui donner vingt francs ». Je fouille dans ma poche et je lui remets un billet de vingt francs. L'inconnu prend l'argent et, sans même me remercier, le tend au chauffeur, qui lui rend la monnaie, après l'avoir comptée dans sa main. J'attendais, sur le bord du trottoir. L'inconnu empoche le reste et, sans me remercier ni me sourire, ni même daigner me jeter un regard, il s'éloigne. [...] Arrivé devant un jeune homme grand et maigre, dans lequel je reconnais l'homme aux vingt francs, Halévy me dit : « Et voilà Malraux³² ».

Malaparte excelle dans l'art d'exécuter des portraits au vitriol. Il est tout à fait probable que l'anecdote ait été inventée, mais on ne peut s'empêcher de remarquer la façon dont l'écrivain réussit à résumer en quelques lignes l'idée négative qu'il se fait de son confrère. Pour Camus, Malaparte avoue même imaginer la scène, ce qui ne l'empêche pas d'en faire son souvenir le plus marquant de l'écrivain :

Et j'imaginai la scène : moi, les yeux bandés, attaché sur une chaise au poteau d'exécution et Camus, seul devant moi, un fusil à la main, le regard immobile, le visage fermé, le front nu. Je m'imaginai qu'il visait longuement, qu'il appuyait sur la gâchette et manquait son coup. Et alors je me serais dressé et je lui aurais dit, etc. J'ai vu Camus ce soir-là dans cette attitude héroïque et je ne le verrai jamais qu'armé, se disposant à fusiller un homme qu'il ne connaissait pas, qui ne lui avait jamais fait de mal et qui, pour ce qui est de la rhétorique à la mode, se trouvait dans des conditions bien meilleures que lui³³.

L'écriture malapartienne aime à se cristalliser sur un exemple ou un détail significatif qui fera apparaître l'essence d'un personnage. Il arrive également que les personnages eux-mêmes rendent présente une réalité qui les dépasse : dans *Kaputt*, Westman « est » la Suède, tout comme De Foxà « est » l'Espagne. De la même façon, un lieu restreint pourra incarner une entité géographique bien plus large :

[...] toute la France peut aussi être vue dans l'espace de deux lieues depuis la porte d'Italie à Saint-Denis, avec l'aristocratie à l'ouest et la démocratie à l'est, la Bastille et l'Arc de Triomphe. Mais est-ce vraiment toute la France, qu'on peut voir dans cet étroit espace, ou bien plutôt toute l'Europe, au sens moral³⁴ ?

*

Toute l'Europe est comme Naples. [...] Quand Naples était une des plus célèbres capitales de l'Europe, une des plus grandes villes du monde, il y avait de tout à Naples : il y avait Londres, Paris, Madrid, Vienne, il y avait toute l'Europe. Maintenant qu'elle est déchuë,

³² Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 176-177.

³³ *Ibid.*, p. 181. Ce portrait à charge constitue une sorte de vengeance de Malaparte envers Camus qui montre à son égard une froideur proche du mépris.

³⁴ *Ibid.*, p. 279.

à Naples il n'est resté que Naples. Qu'espérez-vous trouver à Londres, à Paris, à Vienne ? Vous y trouverez Naples. C'est le destin de l'Europe de devenir Naples³⁵.

Ce procédé de substitution métonymique finit cependant par engendrer une confusion et une superposition des échelles spatiales, qui produit un brouillage des repères géographiques : dans *Ces sacrés Toscans*, la ville de Prato est désignée comme l'incarnation de la Toscane mais aussi de l'Italie, de l'Europe, voire du monde entier. Qu'on nous passe le syllogisme mais, si Naples incarne l'Europe et que Prato incarne également l'Europe, alors Naples et Prato sont-elles la même chose ? La question, nous le verrons, n'est pas si déplacée qu'il peut sembler.

Un autre procédé fréquent dans l'entreprise de classification malapartienne consiste à effectuer des rapprochements, parfois inattendus, en établissant des analogies qui déplacent la représentation d'un système à un autre. Cette technique, qui est loin d'être propre à Malaparte, est particulièrement évidente chez lui lorsqu'il s'agit de caractériser les différentes nationalités. Pour donner une idée de la Chine aux Italiens, il en vient par exemple à définir Li Po comme le « Pétrarque chinois, et parfois le Ronsard, le Catulle, le Cino da Pistoia » ou Sun Yat-Sen comme le « Mazzini de la Chine³⁶ ». La véritable originalité de Malaparte c'est toutefois de donner à l'analogie un rôle structurel : elle lui permet de coudre entre eux des chapitres dépourvus de rapport direct, d'introduire des digressions et des anamnèses. Ainsi, dans *Kaputt*, les transitions au début et à la fin du chapitre « Chevalpatrie » s'effectuent autour d'analogies auditives :

Tout à coup j'entendis hennir les chevaux du Tivoli. Alors je dis au prince Eugène :

— C'est la voix de la jument morte d'Alexandrowska en Ukraine ; c'est la voix de la jument morte.

*

— C'est le vent du Nord, dit le prince Eugène.

— Oui, c'est le vent de Carélie, dis-je ; je reconnais sa voix.

Et je me mis à parler de la forêt de Raikkola et des chevaux du Ladoga³⁷.

Cette voix est celle de la mémoire qui fait irruption pour révéler les liens cachés du monde. Le recours constant à l'analogie sous-entend une structure fondée sur la répétition : le monde ne cesse de se répéter sous des variantes légèrement différentes et le travail de l'écrivain consiste justement à reconnaître le même caché derrière le divers. Il semble qu'il existe dans l'univers malapartien des

³⁵ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 283.

³⁶ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 231 et 244.

³⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, 2006, p. 54 et 76.

parentés secrètes – sur le mode des correspondances baudelairiennes – entre des époques et des lieux distincts et que celles-ci se révèlent par le biais des sensations physiques du narrateur. Cela pose d'ailleurs un problème au lecteur car ces dernières procèdent selon des critères irrationnels, arbitraires, dont seul l'écrivain peut se porter garant. La démonstration analogique suppose donc une relation de confiance extrême entre l'écrivain et son lecteur qui ne peut réfuter un discours fondé sur des intuitions mais seulement l'accepter ou le refuser en bloc. Dans *La Peau*, toute la cohérence du chapitre « Le vent noir » repose sur la capacité du narrateur à reconnaître la voix silencieuse et triste de ce « vent noir » qui surgit au détour du texte, insaisissable comme un pressentiment, pour annoncer des catastrophes. Dans le *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte relie entre elles une série de sensations désagréables qui, à première vue, n'ont aucun lien logique. Encore une fois, le lecteur est appelé à « sentir » plus qu'à « penser » comme lui :

Je me sentis mal à l'aise comme à la prison de Regina Cœli, où j'étais depuis plusieurs mois le jour où le chapelain vint me voir et me dit tout à coup pendant que nous causions : « vous permettez ? » Et il écrasa une punaise sur mon front. *Le même malaise* que j'éprouvai à Turin le jour où, dansant avec la princesse de Piémont à un bal chez les Borgogna, je m'aperçus à un certain moment qu'une boucle du soulier de la princesse s'était défaite. Je m'agenouillai pour la rattacher et, en me présentant son pied, la princesse m'en donna, involontairement, un coup dans la figure. *Le même malaise* que j'éprouvai le jour où je passais, menottes aux mains, dans la foule, à la gare de Rome, partant pour Lipari entre les carabinieri. J'avais aux lèvres une cigarette éteinte et ne pouvais, à cause des menottes, la rallumer. Un ouvrier des chemins de fer s'approcha et me l'alluma. Et pendant qu'il approchait la cigarette de mes lèvres, il me regarda au fond des yeux et me dit : « Imbécile³⁸ ».

L'écriture malapartienne établit de nouveaux liens de continuité au préalable insaisissables. Ainsi, l'Europe de Malaparte apparaît comme une mosaïque complexe mais, malgré la multiplication des lieux et la fragmentation de l'espace, les peuples européens trouvent dans leur souffrance partagée une identité commune, un facteur de continuité :

J'aime la Finlande car c'est un peuple de travailleurs qui luttent et souffrent pour leur liberté, pour la liberté de tous les hommes, y compris la nôtre.

*

J'aime le peuple polonais : c'est un peuple héroïque qui lutte et souffre pour sa liberté, pour notre liberté³⁹.

³⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 118-119.

³⁹ Texte autobiographique signé par Malaparte et publié en mars 1951 dans la revue *Teatro scenario* (réédité dans Vittoria Baroncetti et Gianni Grana [dir.], *Malaparte, scrittore d'Europa. Atti del convegno*, Prato, Marzorati, 1992, p. 263).

Malaparte est attentif aux essences qui restent inchangées sous les distinctions de façade et permettent d'établir des rapprochements, c'est-à-dire des critères de classification. Dans le tableau proposé précédemment, on note bien la proximité des Espagnols et des Italiens⁴⁰. D'ailleurs, la consanguinité de l'Italie et de l'Espagne n'est que le reflet d'une parenté plus vaste qui relie tous les peuples humains et que Malaparte cherche constamment à percevoir derrière le masque des exotismes :

Comme les peuples se ressemblent tous à l'origine, pensé-je ! Ils vivent séparés l'un de l'autre par des milliers et des milliers de kilomètres, dans des climats différents, ils n'ont pas la même couleur de peau, la même langue, les mêmes us et coutumes, la même histoire et pourtant ils ont quelque chose en commun : ce sont certaines traditions très anciennes, comme l'habitude d'honorer les morts avec des fêtes, des banquets, des jeux ou de les brûler, ou de les enterrer avec de la nourriture et de l'argent pour le long voyage, ou de les enfermer dans des tombes semblables à des maisons creusées dans la roche, avec des lits, des meubles, des bijoux, des armes, des chiens de chasse, des chevaux et des esclaves pour continuer dans le monde non terrestre la vie qui leur fut chère de leur vivant⁴¹.

Si Malaparte se plaît, à l'image de nombreux écrivains-voyageurs, à reconnaître les constantes qui définissent l'Homme au-delà des différences culturelles, il ne s'agit pas pour autant de faire du récit de voyage un processus d'annulation de la diversité. Au contraire, il choisit d'introduire le dépaysement par le biais d'un instrument qui, en tant que voyageur et écrivain, l'intéresse tout particulièrement : la langue.

Les langues étrangères sont dans les œuvres malapartiennes des critères de perception de l'altérité. En effet, pour l'écrivain, la langue n'est pas simplement un moyen de communication propre à une aire géographique mais l'indice d'un mode de vie, d'une forme de pensée et de perception du réel originales. Si Malaparte ignorait l'allemand, il parlait très bien le français⁴², pouvait également s'exprimer en anglais, en russe ou en roumain et possédait quelques rudiments d'espagnol. Sa curiosité en la matière est illustrée par la façon dont il émaille tous ses textes

⁴⁰ Ainsi, la vision italienne de l'histoire (le caprice des dieux) semble une déclinaison de la conception espagnole (la volonté de Dieu), tout comme la vision espagnole de l'amitié (une orange) apparaît comme une variante de l'idée que s'en fait l'italien (un fruit). Les mêmes constatations peuvent s'appliquer aux couleurs qui caractérisent les deux pays, l'ocre (Italie) étant une sorte de jaune (Espagne).

⁴¹ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 226.

⁴² Le précieux témoignage de son traducteur, René Novella, *Malaparte m'écrivait* [1994] (trad. par l'auteur, Monaco, Éditions du Rocher, 1995), ainsi que les enregistrements radiophoniques encore accessibles à ce jour aux archives de la Bibliothèque Nationale nous permettent de juger non seulement de sa bonne connaissance grammaticale et lexicale du français mais également d'une prononciation sans défauts.

de nombreux mots étrangers, des mots dont la présence et la connotation sont par ailleurs abondamment commentées. Ainsi, les diplomates de *Kaputt* abordent explicitement le problème de la traduction :

— Papillon ! C'est un joli nom, papillon, dit Alfieri de sa voix stupide et galante. Vous avez remarqué que le mot *farfalla*, en français, est du masculin, et qu'en italien il est féminin ? On est très galant avec les femmes, en Italie.

— Vous voulez dire avec les papillons, dit la princesse von T.

— En allemand aussi le mot papillon est du masculin, dit Dornberg. *Der Schmetterling*. En Allemagne nous avons tendance à exalter le genre masculin.

— *Der Krieg*, la guerre, dit la marquise Theodoli.

— *Der Tod*, la mort, dit Virginia Casardi.

— En grec aussi, la mort est du masculin, dit Dornberg. C'est le dieu *Thanatos*.

— Mais en allemand, observai-je, le soleil est du genre féminin : *die Sonne*. On ne saurait comprendre l'histoire du peuple germanique sans se rappeler que c'est l'histoire d'un peuple pour lequel le soleil est du genre féminin⁴³.

On aurait tort de sous-estimer la réflexion qui se cache derrière ce bavardage mondain. Par le biais de ses personnages, Malaparte affirme que chaque langue implique une vision bien particulière du monde qui dépend de sa syntaxe, de sa grammaire, ou, comme ici, du genre même des mots. La singularité d'une langue commence même dès ses sonorités comme le démontre le jeu du général Dietl qui imite le sifflement du Stuka en criant en allemand « *Trrraaaauurrrrig !* » et tente de produire un effet similaire avec le même mot en espagnol :

— Comment dit-on *traurig* en espagnol ?

— On dit « *triste* », je crois, répondit de Foxà.

— Essayons avec « *triste* », dit Mensch.

— *Trrriiisste ?* cria le général Dietl.

— Boum ! hurla Mensch. Puis il leva la main, et dit :

— Non, « *triste* » ne va pas. L'espagnol n'est pas une langue guerrière⁴⁴.

Chaque langue nous renseigne sur le peuple qui l'a créée et qui l'emploie en nous faisant pénétrer dans son univers mental. L'espagnol n'est pas une langue guerrière, donc les Espagnols ne sont pas des guerriers, contrairement aux Allemands. Dans *Technique du coup d'État*, on apprend par la bouche de Tamburini, confronté à Zangwill et à Malaparte, que « l'anglais est une langue contre-révolutionnaire. On dirait que sa syntaxe même est libérale⁴⁵ ». Ailleurs, il souligne la clarté

⁴³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 402.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁴⁵ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 157.

rationnelle de la langue et de l'esprit français ou définit les défauts des Italiens à partir des manquements de la langue italienne :

Notre langue manque de finesse. La finesse n'est pas caractéristique de notre génie. Il nous manque la qualité de l'abstrait, le pouvoir d'abstraire. Nos images sont toutes liées au monde physique, et ce sont elles que la langue italienne exprime car c'est une langue physique, anti-abstraite, matérielle, corporelle⁴⁶.

L'espace de la langue est donc semblable à une grille appliquée sur le monde et chaque langue s'apparente à un filtre différent de lecture du réel. En effet, les langues charrient une série de connaissances culturelles qui les rendent plus adaptées à certains domaines : quand, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte précise qu'il n'y a pas de grande littérature allemande, c'est dans la mesure où il s'agit d'une langue plus orientée vers la philosophie et la métaphysique que vers la poésie⁴⁷. Les termes allemands qu'il utilise dans le *Journal d'un étranger à Paris* (alors que, ne se trouvant pas en Allemagne, il n'a aucune raison de parler allemand) sont justement des termes abstraits, « *Schadenfreude* », ou des concepts philosophiques, « Angoissant : “*unheimlich*” (terme kafkaïen)⁴⁸ ». L'italien et le français ne possèdent pas cette base métaphysique et si Malaparte donne tout de même la traduction du « *Das-Da* » en français, le concept de l'« ici-présent » s'avère insuffisant et il éprouve ensuite la nécessité de lui préférer systématiquement le terme en langue originale⁴⁹. Il est toujours possible de donner un équivalent approximatif des mots étrangers mais l'impossibilité de traduire certains termes va au-delà du goût de la couleur locale : il existe un sens que la traduction ne peut transcrire entièrement et ce signifié incarne ce qui fait la particularité de chaque langue⁵⁰. Le même mot, la même phrase donnés dans une autre langue n'auront pas exactement la même signification. Cette idée est illustrée par la façon dont les réponses peuvent varier selon la langue dans laquelle a été posée la question :

⁴⁶ Curzio Malaparte, « Appunti », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 4, 1937-1939, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁷ « La véritable littérature de l'Allemagne, c'est, à mes yeux, sa philosophie, puisque ses meilleurs écrivains sont les philosophes. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 31).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 93 et p. 296.

⁴⁹ Ce choix de ne pas traduire les concepts philosophiques allemands relève toutefois davantage d'une tradition intellectuelle que d'un parti pris propre à l'écrivain.

⁵⁰ « Il y a des choses que l'on ne peut écrire qu'en français » répond Malaparte au journaliste qui l'interroge sur son choix d'écrire ses comédies en français (« Interview du 6 mars 1949 », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 8, 1948-1949, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 439).

- *Aber... sie sind ein Freund der Polen, nicht wahr?*
 - *Oh, nein!* répondis-je.
 - Comment? répéta Frank en italien. Vous n'êtes pas un ami des Polonais?
 - Je n'ai jamais caché, répondis-je, que j'étais un sincère ami du peuple polonais.
- *
- *Du bist Jude, nicht wahr?* lui demanda l'officier.
 - *Nein, ich bin kein Jude,* répondit l'ouvrier en secouant la tête.
 - *Chto? ti niè Evreï! Ti Evreï?* Tu es Juif! lui répéta l'officier en russe.
 - *Da, ja Evreï,* oui je suis Juif, lui répondit l'ouvrier en russe.
- L'officier le regarda longtemps en silence. Puis il lui demanda lentement:
- Et pourquoi, il y a un instant, m'as-tu répondu non?
 - Parce que tu me l'as demandé en allemand, répondit l'ouvrier⁵¹.

Tant la présence de mots étrangers que celle de noms propres (personnes ou lieux) colorent d'une teinte bien distincte les différentes étapes du voyage malapartien et, en fin de compte, il semble que pour l'écrivain l'altérité des mots ne soit que la métonymie de l'altérité des peuples.

Voyager signifie pour Malaparte effectuer un minutieux travail d'arpenteur qui mesure et délimite le monde au moyen de filtres qu'il lui superpose. La langue est pour l'écrivain l'instrument qui, tout en rendant possible cette entreprise de définition, lui impose également des contraintes, ne serait-ce que dans la mesure où elle dispose d'un vocabulaire limité. En outre, la dénomination qui tente de répertorier l'infinie variété du réel ne suffit pas à refléter sa complexité, à rendre compte des parentés souterraines, à saisir l'immuable au sein de la diversité. La définition malapartienne du monde fait donc appel à d'autres critères qui appartiennent à l'ordre de la sensation intime et s'imposent au lecteur avec un certain dogmatisme par le biais de la généralisation, de l'anecdote révélatrice ou de l'analogie. À force de croisements et de recoupements de ces critères de classement plus intuitifs que rationnels, une grille de lecture du monde se met peu à peu en place et se substitue aux divisions frontalières pour proposer un nouvel ordre du monde, désormais littéraire. À terme, le processus revient à détacher les caractères qui définissent un lieu de sa localisation géographique.

Arrêtons-nous un instant sur l'exemple de la place de la Concorde. Ce haut lieu parisien perd son existence tangible dans le *Journal d'un étranger à Paris* pour devenir un symbole, une notion abstraite: « la place de la Concorde est une idée; ce n'est pas une place, c'est une manière de penser⁵² ». Mieux, l'écrivain en fait un critère d'appartenance à la France et, convaincu que « tout ce qui est

⁵¹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 100, 102.

⁵² Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 39.

vraiment français se mesure ici⁵³ », s'emploie à définir le degré de francité d'un certain nombre d'écrivains. À l'encontre de tout bon sens, les écrivains antiques supplantent leurs confrères de l'hexagone :

Lisez Éluard, Aragon, Apollinaire, et même Valéry, et même Gide, ici, sur cette place, et vous prendrez aussitôt conscience de ce qui les tient à l'écart de l'esprit français véritable, profond, authentique. [...] Euripide en est proche, Sophocle, Virgile, certains poèmes d'Anacréon, et Xénophon, et Platon⁵⁴.

Et, symétriquement, la place de la Concorde apparaît plus grecque que la Grèce elle-même : « Quel endroit, à Athènes, plus athénien que cette place de la Concorde⁵⁵? »

Une géographie intérieure, imaginaire, s'est substituée à la géographie réelle. Dès lors, l'écrivain pourra se déclarer plus français que les Français (dans le *Journal d'un étranger à Paris*⁵⁶) ou même expliquer comment devenir Anglais (dans *L'Anglais au paradis*). Ainsi, la volonté de classification débouche paradoxalement sur une dissolution des entités géographiques qui rend possibles d'improbables superpositions.

⁵³ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁶ « J'ai l'impression d'être un Français, perdu dans une foule d'étrangers. » (*Ibid.*, p. 192).

L'utopiste

Je voudrais construire pour moi et entièrement de mes mains, pierre par pierre, brique par brique, une ville comme moi. [...] Une ville qui me ressemblerait, qui serait mon portrait et en même temps ma biographie⁵⁷.

Ce brouillage des références géographiques présuppose la quête d'un lieu idéal, *topos* vital qui ne peut être en fait qu'un non-lieu, c'est-à-dire une utopie. Ce que l'écrivain-arpenteur cherche avant tout à délimiter, c'est son « chez soi », cet endroit où il pourra se reconnaître et se révéler à lui-même. Selon l'imaginaire malapartien, cette patrie utopique – opposée à la patrie réelle mais décevante qu'est l'Italie – se veut héritière de la Grèce antique, berceau de la civilisation européenne et source de tout ce que cette dernière a produit de meilleur dans le domaine de la pensée et des arts⁵⁸.

L'écrivain cherche continuellement à retrouver des traits de la Grèce dans ses lieux de prédilection. C'est en France et en Toscane qu'elle lui apparaît le plus durablement. Dans *Voyages parmi les tremblements de terre*, Malaparte écrit que le Français « est le plus grec de tous les hommes, plus que les Grecs de Platon eux-mêmes⁵⁹ » mais dans *Ces sacrés Toscans* il affirme qu'« il n'y a rien au monde qui soit plus grec que ce qui est toscan, personne qui soit plus athénien que le Florentin, plus corinthien que le Pisan⁶⁰ ». Toutefois, ces deux affirmations ne sont pas contradictoires puisqu'il précise, toujours dans *Ces sacrés Toscans* que « [...] tout Dante est déjà là, en ce sens très toscan de la mesure, que seuls les Grecs ont eu avant eux et, après eux, les Français⁶¹ ».

Un fil rouge part donc de l'Antiquité grecque pour relier la Toscane à la France. En effet, si la Grèce incarne dans l'imaginaire malapartien l'origine mythique de toute chose, la Toscane et la France, chacune à leur façon, représentent également pour lui un point de départ, un lieu des commencements. Dans *Ces sacrés Toscans*, la terre toscane est transfigurée en argile de la *Genèse* et la Toscane est ainsi désignée comme l'Eden perdu de l'enfance : « C'est de cette glèbe que fut

⁵⁷ Curzio Malaparte, « Une ville comme moi », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 89.

⁵⁸ Malaparte établit une hiérarchie très nette entre l'Antiquité grecque et l'Antiquité latine pour laquelle il fait parfois preuve d'un certain mépris, tandis que son intérêt pour les Étrusques reste anecdotique.

⁵⁹ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 78.

⁶⁰ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 243.

⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

certainement pétri le premier homme, cet Adam qui, avant le péché, était une mixture d'air et de terre et ne devint de chair qu'après son étrange erreur⁶² ». La France s'identifie en revanche au lieu de formation intellectuelle de l'écrivain. C'est vers Paris, capitale culturelle, que l'adolescent abreuvé de lectures françaises s'enfuit. C'est Paris qui, avec *Technique du coup d'État*, le couronne écrivain aux yeux du monde.

Tant la Toscane (terre natale) que la France (référence culturelle) bénéficient d'un statut à part dans l'écriture qui en fait les héritières fantasmées de la grandeur hellénique et leur confère une parenté souterraine. Ce rapprochement est loin d'être anodin car il éclaire d'un jour nouveau la façon dont il faut considérer la bipolarité de l'écriture malapartienne. Les attraites contrastées vers la Toscane et vers la France sont les deux pôles d'une même inspiration. Il s'agit de deux incarnations antithétiques d'une patrie idéale, héritière de l'Antiquité grecque, qui serait notamment caractérisée par la liberté, l'intelligence et la grâce, des qualités profondément « helléniques » selon l'auteur et qu'il reconnaît aux Toscans aussi bien qu'aux Français.

Si la Toscane et la France occupent de ce point de vue une place privilégiée dans l'œuvre, il n'en faut pas moins rappeler qu'en dehors de ces deux « patries » auxquelles l'auteur revient régulièrement, on dénombre d'autres lieux – pays, régions ou villes – qui assument plus fugitivement la même fonction dans l'œuvre. Souvent, Malaparte pensera avoir trouvé sa terre d'élection, son lieu de repos mais sans cesse il devra recommencer sa quête. Naples constitue notamment une étape non négligeable dans ce parcours : la cité parthénopéenne est elle aussi l'héritière d'un art de vivre hellénique. En ce sens, Naples est bien un *alter ego* de Prato, ville toscane par excellence selon l'auteur, et se superpose également à la capitale française. En effet, à la fin de *Kaputt*, Malaparte pense retrouver à Naples les traces de la civilisation noble et antique qu'il poursuit dans toute l'Europe :

Un sentiment d'espoir, de repos, de paix, s'emparait de moi au son de ce mot : « *O' sangue! O' sangue!* » Enfin j'étais arrivé au terme de mon long voyage : ce mot était vraiment mon port, ma dernière station, mon débarcadère, le môle sur lequel je pouvais enfin toucher la terre des hommes, la patrie des hommes civilisés⁶³.

Le début de *La Peau* révèle néanmoins que la patrie retrouvée était davantage un mot, « sang », qu'une terre et que Naples ne sera qu'une étape de plus dans le parcours sans fin de l'auteur. Le même cycle d'enthousiasmes et de désillusions rythme la succession de la plupart des œuvres malapartiennes, qui s'affirment comme autant de jalons d'un voyage jamais mené à son terme. Dès les premières

⁶² *Ibid.*, p. 148.

⁶³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 566.

pages du *Journal d'un étranger à Paris*, la capitale française a supplanté Naples et s'offre comme nouveau remède à l'errance. Toutefois, l'utopie ne peut s'incarner que passagèrement et l'illusion d'avoir trouvé son lieu d'élection est systématiquement suivie d'une déception. Plus les attentes ont été grandes, plus le réveil est douloureux. En 1947, Malaparte retrouve après quinze ans la France, en laquelle il a cru reconnaître une patrie d'adoption, mais il se voit rejeté et méprisé par ses pairs⁶⁴ et lui-même ne reconnaît plus le pays qu'il a aimé.

L'immense désillusion de l'écrivain le pousse à se projeter vers de nouveaux horizons, à repousser les frontières de son monde connu. Sa quête passe de l'échelle européenne à l'échelle mondiale. En 1953, il s'envole pour l'Amérique latine, continent de l'Eldorado et des civilisations disparues. Ce n'est pas seulement la France ou l'Italie que l'écrivain fuit mais l'Europe entière meurtrie par la guerre, une Europe qui n'a plus rien de neuf à lui apprendre :

Adieu, Europe. Je voudrais pouvoir te dire adieu pour toujours. [...] Moi aussi, je voudrais te dire adieu pour toujours, chère Europe. Comme à une amante infidèle. J'aurais dû t'abandonner il y a maintenant trente ans, en 1918, en 1919, tout juste après la guerre, au lieu de me laisser sombrer peu à peu dans les sables mouvants de la mesquine, mauvaise et misérable vie européenne⁶⁵.

Dans l'avion qui l'emmène de l'autre côté de l'Atlantique il contemple une dernière fois sans regret le ciel italien : « C'est le classique ciel italien, si pur et si doux qu'il ennuierait même un amateur de cartes postales illustrées. Il m'a dit tant de choses, durant tant d'années, qu'il n'a désormais plus rien à me dire⁶⁶. »

Face à cette Europe usée, l'Amérique latine, nimbée de mystère, apparaît comme le lieu de tous les possibles. Le rêve de recommencement de l'écrivain nécessite un véritable départ hors de son monde de références italiennes et européennes. Le Chili incarne à merveille cette terre vierge, encore jeune, ce frisson de l'inconnu que Malaparte est venu chercher à l'autre bout du monde :

Depuis que le train a dépassé Talca, j'ai senti que je m'enfonçais dans un pays non seulement inconnu mais nouveau, qui n'a rien de commun avec l'Europe, avec le pays où je suis né, où j'ai grandi, où je me suis lentement, sûrement et définitivement formé, ni avec cette image de l'Europe qu'était pour moi le Chili, jusqu'à l'autre jour. Mon véritable et profond

⁶⁴ Ses retrouvailles manquées avec Mauriac sont symptomatiques de la froideur avec laquelle le monde intellectuel français, à l'exception de Daniel Halévy et de quelques amis fidèles, accueille l'ancien écrivain fasciste (voir Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 26-27 et 28-30).

⁶⁵ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 95-96.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

détachement de l'Europe a commencé dès que j'ai passé Talca et traversé l'ancienne *frontera* entre le pays dominé par les Espagnols et les terres libres des Araucans⁶⁷.

Malaparte est entré dans ce Chili secret, inaccessible, dont il recense les villes légendaires, Pacha Pulai dans les Andes et Petrohuè dans la forêt du Sud.

Dans les années cinquante, l'Amérique latine est aussi un refuge pour un certain nombre d'Européens plus ou moins compromis avec le nazisme. Malaparte ne manque pas de noter combien le Chili représente pour beaucoup un lieu neuf, où le passé n'est plus à trainer derrière soi. Terre d'oubli, le continent sud-américain n'est jamais le terme d'un retour mais le lieu d'un nouveau départ :

Ce qui m'a le plus surpris, parmi toutes mes expériences sud-américaines, c'est l'extraordinaire pouvoir de ce continent (je ne sais pas si cela vient de la terre ou du climat physique et moral) d'effacer de la mémoire et de la conscience de tous ceux qui y cherchent refuge non seulement le souvenir du passé, mais le sentiment de leur propre responsabilité face au passé. À peine ont-ils touché la terre américaine que les hommes deviennent nouveaux, sans mémoire, innocents. Moi-même, qui n'ai pourtant pas quitté l'Europe pour fuir la prison, la faim ou le remords, je n'ai plus aucun souvenir du passé, ni de l'Europe, de la vie européenne, des misères et des espoirs de ces peuples. L'Europe a disparu derrière moi, comme un navire dans un naufrage⁶⁸.

Cependant, la radicale nouveauté offerte par l'Amérique latine n'empêche pas l'écrivain de poursuivre les mêmes idéaux qu'en Europe. La noble Antiquité qu'il a cru reconnaître tour à tour en Toscane ou en France lui apparaît cette fois au cœur du Chili : « J'aime le Chili avant tout car les rapports entre l'homme et la nature y ont quelque chose de tragique, comme entre la nature grecque et l'homme de la Grèce archaïque⁶⁹ ».

Un nouveau pays semble vouloir assumer la succession de l'Italie ou de la France et faire renaître l'héritage grec mais, là encore, l'écrivain n'échappe pas à la désillusion. La violence et la misère parviennent même à lui faire regretter l'Europe :

[...] chaque fois, je finis par me dire que l'Europe, après tout, est comme les autres pays du monde, que le monde entier, même l'Amérique du Sud, est plein de misère, de lâcheté, de haine, et que l'Europe, au moins, a quelque chose de mieux que les autres : la conscience de sa propre misère et de sa propre lâcheté⁷⁰.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 241.

Malaparte finit par se rendre compte que « ici » est toujours un ailleurs pour l'Autre, le lieu d'un renouveau possible, et que la situation de l'Amérique latine et de l'Europe sont spéculaires, chacune projetant sur l'autre son utopie. Son dialogue avec Maruja illustre cette prise de conscience et annonce la fin du voyage :

— Je voudrais mourir dans ce pays.

— Moi, je voudrais mourir en Europe, dit Maruja, ce doit être beau de mourir en Europe.

— Mourir en Europe est la pire chose au monde, dis-je.

[...]

— L'Europe est un jardin rempli de fleurs, dit-elle en levant les yeux pour me regarder, ce doit être beau de faire l'amour en Europe.

— Oui, dis-je, c'est beau de faire l'amour en Europe, dans les jardins remplis de fleurs. Mais les hommes vivent tous dans un pyjama en bois, comme les morts. L'Europe est un immense pyjama en bois.

— Ce n'est pas vrai, dit Maruja en pleurant, l'Europe est un jardin, c'est la patrie de nos rêves⁷¹.

La capacité à l'enthousiasme de Malaparte est telle que, malgré ces désenchantements successifs, il se passionne encore quelques années plus tard pour un autre pays. La Chine, qu'il découvre en 1956, n'incarne plus un idéal humain ou culturel – comme la Toscane ou la France –, ni même un territoire vierge où se réinventer – à l'image du Chili –, mais un modèle politique.

Malaparte crée explicitement un lien de continuité avec la Grèce antique, la Toscane et la France pour inscrire la Chine non plus dans un improbable rapport de filiation – comme c'était le cas jusque là – mais dans un rapport de parenté abstraite : « Il y a une immense douceur dans ce paysage. Je pense au fait que l'art naît toujours là où la nature est la plus douce, la plus sereine. *Je pense à la Toscane, à l'Île-de-France, à l'Attique*⁷² ». Néanmoins, l'écrivain va cette fois plus loin et, dans *En Russie et en Chine*, le mythe chinois tend à se substituer aux mythes précédents de façon très concrète :

En me serrant la main, le père de Teheng me dit : « Vous allez voir : Pékin, vu d'en-haut, ressemble à Versailles. » J'ai déjà vu Pékin d'en-haut : ce sont deux choses différentes, mais Versailles, en comparaison, fait rire. Quand on pense qu'il faut aller jusqu'à Pékin pour trouver Versailles ridicule⁷³ !

La grandeur française est diminuée, éclipsée face à la magnificence chinoise. Par un procédé semblable, l'image de l'Italie est elle aussi revue à la baisse : « La grande Rome des Césars devient un village en comparaison des seuls palais

⁷¹ *Ibid.*, p. 309-310.

⁷² Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine*, *op. cit.*, p. 162.

⁷³ *Ibid.*, p. 123-124.

et jardins impériaux des Tchîn⁷⁴ ». La Grèce elle-même se voit supplantée par la Chine : « Maintenant que j'ai vu la Chine, si je devais exprimer le sentiment de la fatalité, je ne l'exprimerais pas comme les Grecs, mais bien par le profil d'une montagne chinoise⁷⁵ ».

L'émerveillement de l'auteur semble authentique et sans réserve mais son voyage en Chine sera interrompu suite à la découverte d'un cancer, dont il décédera quelques mois plus tard. On peut s'interroger sur le destin qu'aurait eu ce nouvel engouement. Malaparte avait-il finalement trouvé sa patrie « comme moi », pour parodier le titre d'une série de nouvelles (« Une femme comme moi », « Une ville comme moi », « Un chien comme moi ») qui illustrent ce besoin de l'auteur de projeter son identité dans le monde ? Il semble probable que la Chine aurait été à son tour détrônée par une contrée encore plus lointaine, énième et fugitive incarnation de son utopie.

Cependant, aucun des endroits chers à Malaparte, s'il est destiné à s'effacer derrière un nouveau modèle de patrie exemplaire, ne disparaît complètement : il semble plus juste de parler de stratification des références⁷⁶. Le lieu idéal de Malaparte, au terme de son parcours d'écrivain, c'est – plus que la Chine de Mao – le pays intérieur constitué par la mosaïque de ses « patries » successives. Autrement dit un non-lieu qui le condamne à l'errance.

Cette errance de l'écrivain est tempérée par le statut particulier de la Toscane. Elle symbolise des attaches auxquelles l'écrivain ressent le besoin de revenir régulièrement tout au long de son œuvre, depuis *Aventures d'un capitaine de mésaventure*, publié en 1927, jusqu'à son grand chant d'amour aux Toscans, le livre *Ces sacrés Toscans*, qui paraît en 1956. C'est surtout dans les périodes difficiles – par exemple, lors du « confino » ou après son retour manqué à Paris en 1947 – qu'elle acquiert toute sa dimension de valeur refuge. On pense au rôle régénérateur que lui accorde Papini dans *Un homme fini* :

⁷⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶ Le cas de la France est à ce titre exemplaire : de nombreux critiques ont dénoncé un effacement total des références à la France après 1949 mais il semble plutôt que le mythe parisien reste intact tout en se détachant de la réalité française ; désormais, la « France n'est plus française » mais l'idée que Malaparte se fait de la « vraie » France, celle de sa jeunesse et des écrivains qu'il aime, ne disparaît pas pour autant de ses œuvres postérieures. En 1956, Malaparte continue d'ailleurs d'affirmer qu'il « meurt d'envie » de revenir en France : « Je voudrais tant retourner en France, y séjourner un an ou deux : pendant toutes ces années je me suis efforcé en vain d'oublier Paris, mes amis, mes souvenirs français. [...] Enfin, mon cher Rossignol, je meurs de l'envie de rentrer en France, qui après tout, est aussi mon Pays. » (Lettre de Curzio Malaparte à Monsieur Rossignol envoyée de Capri, le 6 août 1956, dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1956-1957, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 519-520).

Au commencement était en moi le monde dans sa totalité. Ensuite, je me suis retrouvé seul et presque sans vie. Pour recouvrer mes forces, il m'a fallu ressaisir ce morceau de monde qui m'était le plus proche et le plus apparenté. Maintenant qu'à nouveau j'ai sucé le sein de la mère première et entendu son idiome – maintenant que je me sens le corps revigoré et la langue plus déliée, je peux reprendre le chemin vers mon véritable destin⁷⁷.

Néanmoins, elle n'est pas le bercail du voyageur qui n'y habite que rarement entre ses voyages⁷⁸. En ce sens, la Toscane s'apparente à une Ithaque tout intérieure, qui ne peut être rêvée qu'à distance. Si l'on devait définir la véritable Ithaque de Malaparte, ce serait comme il se doit une île, Capri, sur laquelle il fera construire sa fameuse « casa come me » (« maison comme moi »), qu'il conçoit comme une émanation directe de sa personnalité. Capri ne prend pas pour autant la place de la Toscane dans le cœur de l'auteur qui reste toujours en suspens, sans cesse partagé entre deux lieux d'attache et prêt à de nouveaux sauts dans l'inconnu.

⁷⁷ Giovanni Papini, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pellosso, Paris, L'Âge d'Homme, 2009, p. 244.

⁷⁸ Certaines lettres de Malaparte à Armando Meoni laissent entendre qu'il aurait eu l'intention d'acheter une maison en Toscane à son retour en Italie en 1933 mais son arrestation mit fin à ce projet (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 3, 1932-1936, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 237). En 1934, il termine son « confino » à Forte dei Marmi et devient propriétaire l'année suivante de la villa Hildebrand qui restera sa résidence principale jusqu'à son transfert dans la « casa come me » (« maison comme moi ») à Capri. Toutefois, il n'est pas anodin que l'« uccellaccio de Prato » (« le vilain oiseau de Prato ») – pour reprendre le surnom que lui avait donné Bino Binazzi – ne revint jamais habiter sa ville natale.

L'étranger

Et c'est alors que je m'aperçus de l'avantage qu'il y a à être un homme nouveau, et un homme seul, fort peu marié, sans enfants, presque sans ancêtres, Ulysse sans autre Ithaque qu'intérieure. Il faut faire ici un aveu que je n'ai fait à personne : je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir complètement à aucun lieu, pas même à mon Athènes bien-aimée, pas même à Rome. Étranger partout, je ne me sentais particulièrement isolé nulle part.

Marguerite Yourcenar⁷⁹

Malaparte se définit certes comme Toscan mais également comme voyageur au sens où la notion de fixité ne peut définir ni son style de vie, ni sa perception du monde, ni même son écriture qui ne se pose jamais longuement sur un seul objet. Ses perpétuelles pérégrinations en font un nomade incapable de percevoir dans le monde autre chose que des lieux de passage. Toujours en mouvement, il finit par se sentir étranger partout. Il nous vient l'envie de mettre dans sa bouche les mots d'un de ses illustres compatriotes, Giuseppe Ungaretti, grand voyageur lui aussi : « Je suis un étranger. Partout⁸⁰. » Soyons clairs, il ne s'agit pas de sous-estimer l'identité italienne, voire toscane de Malaparte. L'écrivain n'a rien d'un apatride mais, s'il ne trouve dans le monde que des lieux de passage, c'est bien que sa véritable identité se situe dans l'errance, dans l'entre-deux, dans le va-et-vient.

La tentation est grande de chercher une explication à cette instabilité de l'écrivain dans son histoire personnelle. L'enfance de Malaparte s'est déroulée entre deux foyers, celui d'Eugenia et Milziade Baldi – chez qui il a été mis en nourrice jusqu'à sa sixième année – et la maison de ses parents où il se sent en exil. De plus, les origines allemandes de son père le font hériter d'un nom, Suckert, qui le fait passer pour étranger dans son propre pays. Dès son enfance, il éprouve bien souvent la sensation de ne pas être à sa place ou de ne pas être reconnu pour ce qu'il est. Ce sentiment d'être étranger à ceux qui l'entourent le poursuivra également dans sa vie d'adulte. *Le Journal d'un étranger à Paris* – rédigé durant son séjour à Paris de 1947 à 1949 – relate notamment sa difficulté à se faire accepter par les Français qui le renvoient constamment à son origine italienne :

⁷⁹ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1982, p. 382.

⁸⁰ Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini 1911-1969*, éd. Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 24-29.

- Je ne suis pas français, lui dis-je, je suis étranger.
- Vous êtes étranger ? dit le flic.
- Je suis italien.
- Ah ! Vous êtes italien ? dit le flic. Montrez-moi vos papiers.
- Les voilà.
- Bon. Malaparte, Curzio. C'est ça. Je regrette, Monsieur, mais vous devez me suivre au poste.
- Naturellement, dis-je.
- On ne sait jamais, avec ces étrangers, dit l'homme.
- Vous me suivez ? me dit le flic.
- Naturellement, on ne sait jamais, avec ces étrangers⁸¹.

Pourtant, Malaparte ne se sent pas parfaitement à sa place non plus en Italie. Toujours dans son *Journal d'un étranger à Paris*, il affirme :

Chaque fois que je traverse la frontière de la France, je respire mieux, je dors, je me sens tranquille et sûr. Fini avec les angoisses qui me réveillent la nuit, dans mon lit de Capri, de Forte dei Marmi, de Rome, de Florence. Je ne me sens pas entouré, ici, de la mesquine lâcheté des Italiens, de leur jalousie. C'est triste de le dire, mais je ne sais plus vivre parmi les Italiens, en Italie⁸².

L'auteur doit se contenter d'un va-et-vient de l'identité entre son pays natal et la nation qui semble plus que toute autre pouvoir le comprendre et l'accepter, la France⁸³. Cette condition d'éternel étranger présente toutefois un aspect ambivalent dans l'œuvre malapartienne : d'une part, elle est vécue comme une fatalité douloureuse par l'écrivain mais, d'autre part, il la revendique comme un atout précieux pour comprendre le monde qui l'entoure. Son regard d'étranger sur la France est en particulier constamment valorisé car il ferait preuve d'une objectivité qui manque aux Français pour parler d'eux-mêmes :

Un étranger, jugeant sans passion, froidement, est en mesure de comprendre les mouvements de l'âme française, dans le malheur, beaucoup mieux que les Français eux-mêmes.

*

Il y a, dans le peuple français, une gentillesse que les Français eux-mêmes ignorent. Seul un étranger peut s'en apercevoir.

*

⁸¹ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 219.

⁸² *Ibid.*, p. 274.

⁸³ À plusieurs reprises, Malaparte désigne la France comme sa « seconde patrie » et ce jusque dans ses dernières œuvres : « Après avoir débarqué en Italie, dans ma patrie, les Alliés débarquaient maintenant en France, dans ma patrie "France". » (Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 184).

Peut-être faut-il n'être pas français pour saisir cette tristesse de Paris, cette très belle cruauté⁸⁴.

Malaparte attribue une lucidité toute particulière au statut d'étranger, à celui qui envisage les choses de l'extérieur, avec la distance nécessaire pour juger. En ce sens, son narrateur-personnage n'est pas sans évoquer les protagonistes exotiques des *Lettres persanes* de Montesquieu, un auteur cher à l'écrivain toscan.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'un des seuls écrivains de sa génération pour qui il professe une admiration sans borne est comme lui un « déplacé », un être à cheval entre plusieurs patries, entre différentes identités :

Et si aujourd'hui je suis venu à Neuchâtel, ce n'est pas pour visiter l'îlot au milieu du lac, où J.J. Rousseau passa la période de sa vie la plus triste et la plus insensée, mais pour rendre hommage à Blaise Cendrars, Suisse de Neuchâtel. Pour saluer ces rives, ces eaux vertes, ces arbres, ces collines, ces nuages, ces horizons qui furent les siens et ne furent jamais siens, qui furent sa patrie et n'ont jamais été sa patrie, qu'il porte en son sang et qu'il n'a jamais porté en son sang : pour saluer cette patrie suisse du Français Blaise Cendrars, qu'il abandonna derrière lui, pour toujours, quand il s'enfuit de chez lui à seize ans vers Moscou, vers Vladivostok, vers le fin fond de l'Asie, et que depuis ce jour il porte toujours avec lui, comme un héritage non pas d'ordre et de sagesse, mais d'inquiétude et de folie⁸⁵.

Pour Malaparte, l'écrivain se doit, à l'image de Cendrars, d'être un étranger, un voyageur, c'est-à-dire avant tout un intermédiaire. Dès 1925, il donne une forme théorique à cette intuition en décrivant les qualités nécessaires à l'auteur comique, autrement dit à l'écrivain qui manie l'ironie, tel qu'il se conçoit lui-même :

J'insiste sur le terme « voyage », sur la perception de l'auteur comique comme le héros d'un perpétuel va-et-vient entre les faits, les hommes et les états d'âme, à la recherche de relations cachées, d'aspects insoupçonnés, de déformations, de disproportions, de variété et d'imprévus. Le comique ne peut rester en place : il est surtout acteur et à ce titre, il ne peut se soustraire à la nécessité de se mêler des affaires d'autrui, justement parce que de sa participation impartiale, froide et prudente à la vie quotidienne commune et de l'inévitable contraste entre son intérêt purement rationnel et l'intérêt passionnel des autres naît la comédie de l'humour, science des rapports et des disproportions, art absolu et habile de voyager. D'où son passage permanent d'un monde à l'autre, de la réalité à la fable, du possible à l'impossible, jusqu'au seuil de l'ennui où l'impassibilité, fille de l'ironie, le recueille et le sauve⁸⁶.

Cette conception de l'écrivain comme l'homme du provisoire et de l'entre-deux trouve une traduction esthétique immédiate dans ses œuvres où l'ambiguïté règne constamment entre vie et mort, rêve et réalité, jour et nuit, masculin et féminin.

⁸⁴ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 93, 160 et 250.

⁸⁵ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 32-33.

⁸⁶ Curzio Malaparte, *Italie barbare*, op. cit., p. 123-124.

À un autre niveau, on peut penser que si l'écriture malapartienne privilégie les aubes et les crépuscules, c'est qu'il s'agit de moments de transition, de passage, qui symbolisent une frontière toujours sur le point d'être traversée et évoquent un voyage destiné à ne jamais parvenir à son terme.

Toutefois, l'image du voyageur impénitent, de l'étranger toujours en transit entre deux pays ne trouve pas seulement une traduction esthétique dans l'écriture malapartienne : elle a également des implications éthiques. L'étranger se définissant comme celui qui est « en-dehors de », il est l'homme qui ne peut pas prendre parti. Il se trouve ainsi relégué dans un entre-deux moral que la critique n'a cessé de condamner. En effet, l'écrivain cultive dans sa vie et dans son œuvre la modalité ambivalente d'un parti intermédiaire. Pensons ne serait-ce qu'à sa position entre les nazis et le peuple envahi dans *Kaputt*, ou encore à celle en équilibre instable entre anciens collaborateurs et anciens résistants dans le *Journal d'un étranger à Paris*, ou même à la définition qu'il donne dans *La Peau* du rôle ambigu des Italiens, à la fois vainqueurs et vaincus. L'attitude du narrateur-personnage de *Kaputt*, invité à la table du gouverneur nazi de la Pologne, Frank, est à l'image de cet entre-deux éthique, entre responsabilité et innocence, légèreté et prise de conscience :

C'était une ronde, une adipeuse oie polonaise, au sein prospère, aux flancs replets, au cou musclé. Je ne sais pourquoi je pensai qu'elle n'avait pas dû être égorgée au couteau, à la bonne manière ancienne, mais fusillée contre un mur par un peloton de SS. Il me semblait entendre l'ordre sec : Feuer ! et le crépitement brusque de la décharge. [...] « Feuer ! » criai-je d'une voix forte, comme pour me rendre compte de ce que signifiait ce cri, ce son rauque, cet ordre sec, et comme si j'attendais d'entendre retentir dans la grande salle du Wavel le crépitement brusque de la décharge. Tous se mirent à rire. Ils riaient en renversant la tête en arrière, et Frau Brigitte Frank me regardait fixement, les yeux luisants d'une joie sensuelle dans un visage enflammé et légèrement moite. « Feuer ! » cria Frank à son tour, et tous de rire plus fort, la tête penchée sur l'épaule droite, fixant l'oie et fermant à demi l'œil gauche comme s'ils eussent visé pour de bon. Alors moi aussi je me mis à rire ; mais un subtil sentiment de honte s'emparait de moi peu à peu ; j'éprouvais comme une impression de pudeur offensée, je me sentais du côté de l'oie [...] ⁸⁷.

Malaparte rit au mot « feu » avec les Allemands mais il se sent quand même « du côté de l'oie » que ceux-ci feignent d'exécuter. Il adopte une stratégie de neutralité objective, fondée davantage sur l'observation que sur la participation, cependant sa présence à la table des bourreaux ainsi que le sadisme de certaines de ses anecdotes suffisent à le rendre suspect. C'est en effet en tant qu'allié des nazis que Malaparte peut approcher au plus près les atrocités de la guerre et c'est également ainsi qu'il est perçu par les juifs du ghetto de Varsovie ou les prostituées

⁸⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 108.

du bordel de Soroca. Certains lecteurs n'ont pas accepté d'accorder leur confiance à ce narrateur malapartien trop proche des nazis, qui pense se sauver moralement grâce à quelques audaces verbales et à sa pitié pour les victimes. Parmi eux, William Hope incarne bien la critique outre-Atlantique lorsqu'il souligne combien la position du narrateur malapartien est équivoque. Pour Hope, Malaparte est avant tout un esthète qui privilégie la beauté aux considérations morales et propose à son lecteur de satisfaire sa curiosité morbide. Il manque dans son œuvre une condamnation claire des horreurs nazies :

La principale conséquence est la confusion du lecteur quand il essaie de comprendre le texte, car la beauté en tant que code de représentation est diluée par l'ambiguïté morale et plus concrètement, dans le cas de ces exemples, est probablement associée à la mort. Le lecteur perçoit une faille dans le système de valeurs du narrateur qui découvre la beauté, par exemple, chez son guide de la Gestapo, ce qui est susceptible de provoquer une gêne. La présence de l'officier déclenche instantanément chez le lecteur une compréhension à rebours car il connaît les activités de la Gestapo grâce à des témoignages et à des documents. La perspective du narrateur est donc probablement perçue comme non fiable⁸⁸.

Certains critiques ont voulu mettre en relation cette absence de prise de position nette chez Malaparte, ce refus du choix définitif avec la disponibilité gidienn⁸⁹. Il semble en effet qu'une certaine parenté relie celui que Guéhenno a défini comme l'« homme des voyages et des retours » à l'écrivain toscan. Gide n'a-t-il pas été affublé du même surnom que Malaparte, l'« Insaisissable Protée » ? Lorsque l'auteur des *Nourritures terrestres* définit sa conception de la « disponibilité » par la bouche de Ménalque, il en vient lui aussi à décrire une vie errante et instable :

Heureux, pensais-je, qui ne s'attache jamais à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités. Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l'homme pense trouver un repos ; et les affections continues, et les fidélités amoureuses, et les attachements aux idées – tout ce qui compromet la justice ; je disais que chaque nouveauté doit nous trouver tout entiers disponibles⁹⁰.

Non seulement Gide ne cessa de parcourir l'Europe Occidentale et l'Afrique du Nord mais, à l'instar de l'écrivain toscan, son tempérament est caractérisé

⁸⁸ William Hope, *Curzio Malaparte, The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador, 2000, p. 89.

⁸⁹ Voir Enzo Noè Girardi, *Il Mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1960, p. 119-123 ou Luigi Martellini, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 129-130.

⁹⁰ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1958, p. 184.

par une certaine instabilité de vues, une réelle curiosité et une grande capacité d'enthousiasme. Certaines de ses déclarations ont d'ailleurs des accents profondément malapartiens : « L'artiste n'est ni d'un camp ni d'un autre ; il est à tout point de conflit⁹¹. » Toutefois, si les deux écrivains sont à inscrire sous le signe commun de la mobilité, on ne peut reprocher à Gide une quelconque ambiguïté dans son rapport avec les nazis⁹².

Malaparte est un voyageur infatigable qui fait preuve d'une curiosité sans cesse en éveil face au monde qui l'entoure. Pour son lecteur, il arpente les territoires, scrute les visages et fait œuvre de passeur entre les cultures. La relation entre Prilia et le narrateur, dans *Il y a quelque chose de pourri*⁹³, met en scène cette fonction d'interprète : la jeune femme incarne un lecteur idéal qui l'interroge sur les réalités françaises tandis que lui-même se pose en véritable guide de voyage. L'œuvre malapartienne se présente également comme l'odyssée moderne d'une conscience qui se cherche, se perd, se dissimule, tente de se définir et de s'accepter à travers son rapport au monde. Malaparte se fait aède pour relater cette aventure universelle à la première personne et invite le lecteur à le suivre dans un voyage qui n'offre pas d'évasion mais incarne une quête identitaire *in fieri*.

⁹¹ André Gide, « Conférence sur les limites de l'art » [1901], dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1999, p. 423.

⁹² Durant la seconde guerre mondiale, Gide se réfugie en Tunisie et ne rentre à Paris qu'en 1946.

⁹³ L'œuvre étant inachevée, la jeune femme est parfois supplantée par un personnage masculin, désigné par l'initiale T., durant le passage sur la transformation de Paris (voir Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 137-157).

CHAPITRE III

« J'AI ÉTÉ UN MIROIR »

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

Friedrich Gundolf expliqué par Jean-Yves Tadié¹

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

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

Narcisse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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



Fig. 2. La « casa come me » à Capri

Le personnage-narrateur malapartien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ On voit se profiler en filigrane le modèle du « capitaine » de Ungaretti (cf. Giuseppe Ungaretti, « Le capitaine » [1929, traduction 1954], dans *Sentiment du temps*, dans *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, préface de Philippe Jaccottet, trad. Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin [1954], Paris, Gallimard/Éditions de Minuit, 1973, p. 165).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le monopole de la perception

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« *Rester à la fenêtre* »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Du narrateur-spectateur au lecteur-voyeur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵² *Ibid.*, p. 71-72.

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

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

L'écrivain, miroir de son époque ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DEUXIÈME PARTIE

LES TRACES DES CONFLITS

CHAPITRE IV

« DANS LE CERCLE DE LA GUERRE »

La guerre, une histoire de vie et de mort

L'engagement dans la première guerre mondiale

Pour bien se figurer l'idée que le jeune Malaparte se faisait de la guerre en 1914, alors qu'il partait s'engager comme volontaire en France, il convient de se référer à sa formation au sein du lycée Cicognini mais également au climat politique et culturel de l'époque. L'écrivain affirme lui-même avoir rallié les rangs des interventionnistes « car c'est ce que voulaient mon éducation scolaire, mon jeune âge et l'orientation spirituelle de ma génération¹ ».

Kurt Suckert et son frère, Alessandro, s'installent en 1913 chez l'avocat Guido Perini, ancien républicain qui dirige le parti radical et la franc-maçonnerie à Prato. Chez lui, Malaparte fréquente les milieux radicaux et républicains, dont le proviseur du lycée Cicognini, Paolo Giorgi, qui décide de le confier aux soins de l'écrivain Bino Binazzi², socialiste mazzinien. Dans ce climat progressiste, Suckert adhère aux idéaux républicains et, en 1913, il fonde à Prato la section des jeunes du parti républicain dont il devient le secrétaire. Hérités de cet engagement politique, les mythes mazziniens et garibaldiens exerceront

¹ Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 74.

² Écrivain, poète et journaliste (il collabore notamment à *Lacerba*), Bino Binazzi est une figure des milieux d'avant-garde florentins et un ami de jeunesse de Soffici, qui s'occupera de la publication posthume de ses œuvres complètes. Binazzi est également connu pour son travail éditorial : Vallecchi lui confie la deuxième édition des *Chants Orphiques* de Dino Campana, qui paraît en 1928. En 1914, il milite pour l'entrée en guerre de l'Italie, en composant des poésies interventionnistes : « Dans ce gris-vert qui nous rend tous semblables / j'enfilerai mes membres lettrés / en souriant des arcades dévastées / par ces rafales de mitrailleuse. » (Bino Binazzi, « Alle porte della guerra », dans *Poesie*, éd. Ardengo Soffici, Firenze, Vallecchi, 1934, p. 172-173).

une attraction déterminante sur le jeune homme d'à peine quinze ans qui sera parmi les premiers à rejoindre en France la Légion Garibaldienne placée sous les ordres de Peppino Garibaldi.

Malaparte est largement influencé par ses mentors républicains, fervents partisans de l'entrée en guerre de l'Italie – tout comme Erwin Suckert, son propre père – et ne reste pas non plus indifférent aux autres courants interventionnistes illustrés notamment par le syndicalisme révolutionnaire et les nationalistes. Il est surtout séduit par l'idée que la guerre peut provoquer une régénération nationale, mythe répandu dans la petite et moyenne bourgeoisie et lieu d'accord de tous les courants interventionnistes. Il est en effet difficile de comprendre son enthousiasme en faveur de la guerre si l'on ne prend pas en compte le climat qui règne dans une Italie giolittienne perçue par une partie de la jeunesse italienne comme immobiliste, arriérée et dépassée. Le sentiment de stagnation et l'élan vers l'action qui animent les forces vives italiennes transparaissent nettement dans les milieux littéraires de l'époque³.

Marinetti fait l'éloge de la guerre comme facteur de renouveau dès février 1909, dans le neuvième point de son manifeste du Futurisme publié dans *Le Figaro* : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme⁴ ». Aux premiers signes du conflit, les Futuristes déploient une intense activité interventionniste. Le manifeste 1915. *En cette année futuriste* réaffirme leur conviction que la guerre est nécessaire pour garantir la jeunesse d'une civilisation :

³ Nous ne donnerons ici que quelques exemples de ces voix d'intellectuels qui se sont élevées pour la guerre durant la première décennie du XX^e siècle. Pour un tableau plus complet de ce courant belliciste, on consultera l'ouvrage de Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 1970, qui établit un portrait précis de cette génération d'écrivains et d'artistes engagés dans la vie politique de la nation. Selon des modalités très variées, D'Annunzio, Marinetti, Prezolini, Papini, Soffici, Boine – pour ne citer que quelques noms – héritent des théories de Sorel, de Nietzsche et, à l'échelle italienne, de Vilfredo Pareto, pour prôner, à l'aube de la première guerre mondiale, la revalorisation de la violence guerrière.

⁴ Premier manifeste du Futurisme publié dans le *Figaro* le 20 février 1909 et reproduit dans Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, Giovanni Lista (éd.), Paris, Éditions Séguiet, 1996, p. 17-18. Par ailleurs, le théâtre marinettien (*Le Roi Bombance*, *Poupées électriques*) et, surtout, les fameuses « soirées futuristes », par leur charge provocatrice, témoignent dès cette époque d'un élan polémologique qui trouvera un « contenu » avec la première guerre mondiale.

La Guerre ne peut mourir car c'est une loi de la vie. Vie = agression. Paix universelle = décrépitude et agonie des races. Guerre = vérification sanglante et nécessaire de la force d'un peuple. [...] Seule la Guerre sait moderniser, accélérer, aiguïser l'intelligence humaine, soulager et aérer les nerfs, nous libérer des fardeaux quotidiens, donner mille saveurs à la vie et de l'esprit aux imbéciles⁵.

Malaparte n'était pas insensible à l'idéologie guerrière futuriste mais il est indéniable que l'influence des milieux proches de *La Voce* et de *Lacerba* fut davantage déterminante sur sa formation culturelle. L'écrivain rapporte comment, dès 1913, il se trouva au contact du futurisme florentin grâce au truchement de Bino Binazzi qui, le dimanche, amenait l'adolescent au café « Paszkowski » et aux « Giubbe rosse » où il pouvait côtoyer Papini, Soffici ou Prezzolini. Là, il écoutait attentivement les débats littéraires mais également les prises de position de ces intellectuels qui, le 15 août 1914, se prononcent pour la guerre, au nom de la défense de l'identité culturelle italienne, dans une « Déclaration » commune publiée sur *Lacerba*⁶ :

Si la guerre actuelle n'était que politique et économique, sans rester indifférents, nous nous en serions occupés plutôt de loin. Mais comme c'est une guerre non seulement de fusils et de navires mais aussi de culture et de civilisation, nous tenons à prendre tout de suite position et à suivre les événements de toute notre âme. Il s'agit de sauvegarder et de défendre tout ce qu'il y a au monde de plus italien, même si tout n'est pas issu de notre terre⁷.

Malaparte rejoint les écrivains de *Lacerba* – Papini, Soffici ou Jahier – sur leur vision de la guerre comme affrontement entre deux civilisations : d'une part, l'aridité allemande et, d'autre part, le « génie » latin.

Les futuristes milanais et florentins sont suivis dans leur engagement en faveur de la guerre par une grande partie des milieux littéraires italiens avec, en chef de file, Gabriele D'Annunzio, dont la campagne interventionniste culmine le 5 mai 1915, lors du discours de Quarto :

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, « 1915. In quest'anno futurista », dans *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1968, p. 334-335.

⁶ Au sujet de la spécificité de l'interventionnisme de *Lacerba* et des futuristes florentins, qui considèrent la guerre comme nécessaire mais sans partager l'enthousiasme de Marinetti, on pourra consulter l'introduction de Giorgio Luti (éd.), « Qui non si canta al modo delle rane », dans *Lacerba 1913-1915*, édition anastatique, Firenze, Vallecchi, 2000. On pourra également lire Maria Pia De Paulis-Dalembert, « *Lacerba (1913-1915)*: la Grande Guerre ou le mythe de la nation italienne », dans *Giovanni Papini : culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 57-77.

⁷ S.n., « Dichiarazione », *Lacerba*, n° 16, 15 août 1914, *op. cit.*, p. 241.

Heureux les jeunes gens affamés et assoiffés de gloire, car ils seront rassasiés.

Heureux les miséricordieux, car ils devront essuyer un sang resplendissant, panser une douleur radieuse.

Heureux les cœurs purs, heureux ceux qui rentrent victorieux, car ils verront le visage rajeuni de Rome, le front à nouveau couronné de Dante et la beauté triomphale de l'Italie⁸.

Ces intellectuels italiens n'ont de cesse d'exalter la violence et la guerre en tant que force vitale à opposer à la passivité des tenants de la neutralité, représentants d'une Italie parlementaire moribonde. Toute une génération se reconnaît dans leur volonté d'agir sur le monde, de participer à l'histoire, de préparer l'avènement d'une nation moderne. Pour ces jeunes gens pleins de vitalité et avides d'aventures, voire de gloire, le conflit apparaît comme une solution aux maux sociaux et individuels. Dans leur imaginaire, la guerre n'est pas encore synonyme de mort. Au contraire, elle leur apparaît davantage liée à un élan vital, à une énergie collective retrouvée, elle représente l'espoir du changement, du mouvement. Ils cherchent à travers elle la sensation d'existence pleine qui naît de la proximité effrayante – mais encore lointaine – de la mort⁹. Dans son tout premier livre, Malaparte se fait l'écho de cette conception vitaliste de la guerre :

Quand une civilisation déchoit parce qu'elle a perdu le sens de la vie, il suffit que la présence de la mort incendie tout d'un coup les consciences endormies, pour que tout réacquière sa primitive valeur et que la nécessité de la vie apparaisse dans son infinie grandeur¹⁰.

En outre, l'écrivain cite Giovanni Acuto – de son vrai nom John Hawkwood, « condottiere » anglais au service de la République de Florence – en exergue des *Aventures d'un capitaine de mésaventure* : « On fait la guerre pour vivre et non pas pour mourir ». Sa fidélité à cette affirmation, reprise dans *Technique du coup d'État*¹¹, et *Leitmotiv* de *La Peau*, donne la mesure de sa conviction intime. L'engagement du jeune Suckert relève donc davantage d'une prise de

⁸ Gabriele D'Annunzio, « Orazione pronunciata da G. D'Annunzio il 5 maggio a Quarto », dans *I Discorsi della Guerra*, Milano, Casa editrice collezioni Esperia, s.d., p. 12.

⁹ Cette vision de la guerre n'est toutefois pas exclusive à l'Italie, ni à la première guerre mondiale. Elle fait régulièrement surface à la veille de tout conflit et on la retrouve notamment en France, sous la plume d'un Drieu La Rochelle : « [...] à quoi ça sert de sauver sa peau ? A quoi sert de vivre, si on ne se sert pas de sa vie pour la choquer contre la mort, comme un briquet ? Guerre – ou révolution, c'est-à-dire guerre encore – il n'y a pas à sortir de là. Si la mort n'est pas au cœur de la vie comme un dur noyau – la vie, quel fruit mou et bientôt blet ? » (Drieu La Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1934, p. 79).

¹⁰ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 42.

¹¹ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 127.

position générationnelle que de l'initiative d'un individu isolé, mais on ne saurait mettre en doute la sincérité de l'adolescent qui a le courage d'aller jusqu'au bout de ses idées en s'engageant, dès 1914, dans la Légion Garibaldienne¹².

De la première à la seconde guerre mondiale

Arrivé en France en automne 1914, après avoir traversé à pied la frontière à Ventimille, Malaparte est cantonné à Avignon avec la Légion Garibaldienne composée surtout d'ouvriers, de socialistes, de républicains et de syndicalistes révolutionnaires. La jeune recrue est fière de porter l'uniforme de la Légion étrangère, qu'il décrira dans son *Journal d'un étranger à Paris* : « J'avais le pantalon garance, la grande ceinture bleu ciel de la Légion étrangère, la tunique courte, bleue à boutons d'or, le petit képi rouge¹³ ».

Son régiment est engagé dans les Argonnes durant l'hiver 1914-1915. Le Livret de service déclare qu'enrôlé « pour la durée de guerre » dans le « 4^e Régiment Étranger de marche », Malaparte a participé à la campagne du 18 février 1915 en tant que soldat de deuxième classe, mais sans combattre¹⁴. Quoiqu'il en soit, cette première expérience de guerre est brève car il est libéré dès le 18 mars, date à laquelle la Légion Garibaldienne est dissoute du fait de l'entrée en guerre de plus en plus certaine de l'Italie.

Il rentre alors à Prato et déploie une intense activité en faveur de l'intervention italienne : affichage de tracts, manifestations, accrochages avec les socialistes... Dès la déclaration de guerre, il s'enrôle avec une vingtaine de compagnons de Prato – appartenant comme lui à la section des jeunes du parti républicain – dans le 51^e régiment d'infanterie de la Brigade des Alpes (appartenant à la 18^e division du IX^e Corps d'armée) où les Garibaldiens s'étaient donné rendez-vous et qui est envoyée entre Cortina d'Ampezzo et le massif de la Marmolada.

Les correspondances qu'il publie dans la rubrique consacrée aux volontaires de Prato, « Scrivono i volontari pratesi », de *La Patria* relatent la vie

¹² On ne saurait d'autre part sous-estimer le rôle joué dans cet engagement par un élément que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer précédemment : l'attraction qu'exerçait la ville de Paris sur un jeune homme qui s'en était forgé une image idéalisée à travers la médiation d'écrivains tels que Soffici ou Papini.

¹³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 14.

¹⁴ Enzo Rosario Laforgia mentionne une note adressée au ministère de l'Intérieur italien qui prouve que, lorsque le jeune homme rejoint la Légion Garibaldienne, celle-ci est déjà démobilisée (voir Enzo Rosario Laforgia, *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011, p. 10).

quotidienne des Chasseurs alpins et les confrontations avec l'ennemi tout en traduisant l'enthousiasme de leur auteur et de ses camarades. Le 25 juillet 1915, Malaparte écrit :

Vous voulez savoir quelque chose sur nous, les volontaires, et en particulier sur nous autres, volontaires de Prato ? C'est très simple. On est bien, on rit, on chante et... on tremble de fièvre. Fièvre de joie, d'espoir, d'attente et d'impatience¹⁵.

Le 15 août, il renchérit pour décrire la beauté des affrontements :

Et un assaut à la baïonnette est une chose merveilleuse. On ne peut la décrire. Seul l'objectif d'une caméra pourrait saisir toutes ses phases particulières, tous ses épisodes ; la plume non. Mais, une fois terminé l'amusement de l'attaque, la vie de tranchée recommence, plus ennuyeuse que jamais. Heureusement que la gaieté ne nous fait pas défaut¹⁶.

Paolo Giacomel, qui a consacré un ouvrage très documenté, *Tu col canone, Io col fucile*, au parcours des frères Suckert (Kurt et Alessandro) durant la première guerre mondiale, affirme que le véritable baptême du feu de Malaparte eut lieu seulement le 21 octobre 1915, avec le début d'une semaine de combats intenses pour la conquête du Col de Lana¹⁷. Cela expliquerait qu'avant cette date ses allusions à la guerre ne s'éloignent guère de la rhétorique officielle et d'une vision esthétisante du conflit comme événement festif dans la lignée de D'Annunzio ou de Marinetti. D'ailleurs, en dehors de sa participation à la sanglante bataille du Col de Lana, le quotidien de Malaparte est surtout constitué de patrouilles, d'escarmouches avec l'ennemi et des inconvénients de la vie de tranchée. Une autre offensive d'envergure, menée du 21 au 23 septembre 1917 sur les pentes du massif de la Marmolada, lui permet néanmoins de faire la preuve de son courage et lui vaut une promotion d'officier.

En avril 1918, Malaparte est envoyé sur le front français où il participe à la deuxième bataille de la Marne (bataille de Bligny) à la tête de la 94^e section lance-flamme qui combat dans les zones les plus exposées et subit de lourdes pertes. Lui-même se fait remarquer pour sa bravoure et reçoit des médailles italienne et française – la médaille de bronze de la valeur militaire et la croix de guerre avec palmes – mais respire du « gaz moutarde ». Il souffrira toute sa vie de graves problèmes respiratoires, jusqu'au cancer du poumon qui causera son décès en 1957.

¹⁵ Cette correspondance pour l'hebdomadaire *La Patria* de Prato, du 25 juillet 1915, est reproduite dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ Voir Paolo Giacomel, *Tu col canone, Io col fucile. Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*, Udine, Gaspari editore, 2003, p. 39.

Désormais, Malaparte peut revendiquer une véritable expérience de guerre, longue et douloureuse. Son regard sur le conflit a évolué, passant d'un élan quelque peu ingénu à une prise de conscience humaine et sociale. L'enthousiasme de son enrôlement, à seize ans, dans la Légion Garibaldienne puis, à dix-sept ans, dans les rangs des Chasseurs alpins apparaît un peu affaibli. Son bilan, au lendemain de la guerre, semble en effet mitigé, l'accroissement vital tant espéré n'ayant qu'en partie tenu ses promesses :

Bien que la guerre, durant ces cinq années de chair et de sang, ait mêlé un peu d'infini à notre existence en nous donnant l'héroïsme qui est le sens de la vie face à la mort, elle nous a appauvris, pour longtemps encore, en nous privant du sens de la vie face à la vie¹⁸.

L'exemple de Malaparte est représentatif du choc de toute une génération qui découvre, derrière le masque de la rhétorique, le vrai visage mortifère de la guerre. Son livre sur la retraite de Caporetto – à laquelle Malaparte, relevant de la 4^e armée cantonnée dans la région du Cadore, n'a pas participé – laisse percer une certaine amertume, à la limite de la sédition. Dans *Viva Caporetto!*, l'auteur jette un regard désillusionné sur le mythe guerrier dannunzien¹⁹ et sur le caractère funèbre de la guerre : « Mais la nation n'avait pas compris que la guerre qui était en train de se dérouler était une terrible agonie, sans un souffle d'enthousiasme, sans un moment de beauté héroïque²⁰ ».

Il convient de préciser que si Malaparte s'oppose à la façon absurde dont un État-major qu'il juge incompetent mène les combats, il n'en devient pas pour autant un opposant de principe à la guerre et garde sa foi dans la capacité de régénération de cette dernière²¹. Tous les phénomènes de destruction sont, pour lui, les conditions nécessaires d'une renaissance. Cet optimisme fondamental fait qu'il peut ensuite considérer que la victoire italienne sur le Piave est due aux fantassins et passe nécessairement par la déroute de Caporetto. La révolte des exploités conduit en fin de compte à un nouveau début historique de la vie de la nation : « Caporetto a été la première manifestation d'une nouvelle orientation de l'humanité. Toutes les renaissances sont italiennes²² ».

¹⁸ Curzio Malaparte, « Il Manifesto dell'Oceanismo », *Oceanica*, n° 1, 1^{er} janvier 1921, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹ « Partout on hurlait le mot de D'Annunzio, "*Bienheureux ceux qui partent!*", tandis que les soldats serraient les dents. » (Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, *op. cit.*, p. 50).

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ « Je restais lié à l'événement "guerre" qui avait été l'expérience la plus valable, rigoureuse et importante de ma jeunesse et celle pour laquelle j'avais souffert avec le plus de sincérité. » (Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 305).

²² Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, *op. cit.*, p. 32. L'idée de renaissance revient plus loin dans le livre : « Quelle merveilleuse renaissance du sentiment d'humanité a permis la guerre ! » (*Ibid.*, p. 99).

Du reste, Malaparte ne retire pas seulement une expérience négative de sa participation à la première guerre mondiale. Il a aussi découvert l'intense camaraderie qui règne entre soldats. Ses articles pour le journal de tranchée *Sempre Avanti*... mettent l'accent sur la noblesse du « fantassin », ce qui constitue un véritable lieu commun de la littérature sur la Grande Guerre, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir²³.

La conception malapartienne de la guerre apparaît donc tiraillée entre le souvenir de l'enfer des combats, l'éloge des valeurs découvertes au contact du « prolétariat des tranchées » et la fidélité à sa propre rhétorique belliciste. Cette vision contrastée débouche sur des formulations oxymoriques comme « le mal magnifique et héroïque de la guerre²⁴ » ou encore « la boue infernale et glorieuse des fossés karstiques²⁵ ». Il semble toutefois évident que le premier conflit mondial l'a porté à repenser la guerre non plus seulement comme une entité abstraite, apte à renouveler la civilisation italienne, mais en termes de gâchis de vies et d'énergie.

La première guerre mondiale ne passe pas sans laisser de traces sur les convictions bellicistes de Malaparte. De retour à Rome, en hiver 1920, après avoir tenté la carrière de diplomate en France et en Pologne, il ne se montre pas indifférent aux œuvres des pacifistes français. Dans sa revue *Oceanica*, il se définit avec complaisance comme le « Barbusse italien²⁶ » et fait directement référence au groupe « Clarté » auquel appartenaient entre autres Romain Rolland et Georges Duhamel²⁷, fervents dénonciateurs des horreurs de la guerre. Ces allusions, qui seront sans véritables

²³ La découverte de la camaraderie des tranchées est un dénominateur commun des œuvres des écrivains – opposés ou non à la guerre – qui ont participé à la première guerre mondiale, de part et d'autre du front. Engagé volontaire chez les Chasseurs alpins, comme Malaparte, Piero Jahier rédige, avec *Con me e con gli alpini*, un véritable chant d'amour aux soldats, à leur courage, leur droiture morale et leur résignation face aux souffrances d'une guerre qu'ils ont du mal à comprendre. Du côté allemand, on pourra citer l'œuvre de Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, qui, dans des tonalités différentes de l'écriture malapartienne, adresse un vibrant hommage à ses compagnons de tranchée : « Nous ne fûmes pas brisés ; au contraire, nous nous adaptâmes. Nos vingt ans, qui nous rendaient si difficile mainte autre chose, nous servirent pour cela. Mais le plus important ce fut qu'un ferme sentiment de solidarité pratique s'éveilla en nous, lequel, au front, donna naissance ensuite à ce que la guerre produisit de meilleur : la camaraderie. » (Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau* [1928], trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 1968, p. 29).

²⁴ Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », préface à l'édition de 1923, dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 187.

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁶ Dans un encart publicitaire du quatrième et dernier numéro qui présente au public l'auteur de *Viva Caporetto!*

²⁷ On pourrait également citer la figure de Pierre Jean Jouve – tout d'abord engagé volontaire avant de rejoindre le groupe « Clarté » – dont Malaparte traduira pour *Prospective* « Le combat

conséquences sur la suite de son œuvre, témoignent cependant d'une période de doute intense qui éclaire les futures prises de position de l'écrivain.

En effet, Malaparte semble dès lors réticent à l'idée de se trouver à nouveau sous les drapeaux. En juin 1940, envoyé sur le front comme officier de complément, capitaine du 5^e régiment de la brigade des Alpes – dans lequel il combattait déjà durant la première guerre mondiale –, il obtient rapidement d'être éloigné des combats pour rejoindre le service des correspondants de guerre. L'écrivain met cette période à profit pour rédiger *Le soleil est aveugle*, dans lequel on retrouve le portrait d'une humanité des tranchées solidaire et digne dans sa simplicité. On perçoit également la désapprobation de l'auteur à l'égard d'une guerre menée contre le pays pour lequel il a combattu. La « déclaration obligatoire » (1947) qui ouvre le livre révèle son amertume et son écœurement face à l'absurdité du sacrifice :

Eux seuls, ces morts, ces pauvres morts de France et d'Italie, donnent à ce « roman » son ton de désillusion, son accent désespéré, sa voix triste et lointaine. Eux seulement donnent à cette guerre stupide le sens tragique de son inutilité. Qu'aurait-elle été, cette guerre stupide, si ces morts avaient été utiles à quelque chose²⁸ ?

La fin des combats

Désormais, la référence aux morts supplante le plus souvent les allusions à la guerre comme principe vital. D'ailleurs, Malaparte ne combattra plus. Devenu correspondant de guerre, il parcourt durant toute la seconde guerre mondiale les zones de combat européennes en tenue d'officier mais la plume à la main. Ce changement de statut conditionne une évolution de la géographie de la guerre dans son écriture, de la tranchée étroite et étouffante de *Viva Caporetto!* et *Le soleil est aveugle* aux espaces démesurés des fronts de l'est. L'auteur n'est désormais plus circonscrit au périmètre affecté à son régiment mais libre de se mouvoir constamment : cette mobilité retrouvée détermine une nouvelle façon d'écrire la guerre, perçue non plus de l'intérieur mais d'un point de vue davantage externe et englobant. Le narrateur arpente, insatiable, les théâtres d'une guerre qui lui offre de multiples visages et dont il cherche à saisir la dynamique²⁹.

de Tancrède et Clorinde » inspiré du Tasse (voir Pierre Jean Jouve, « Le combat de Tancrède et Clorinde », trad. Curzio Malaparte, *Prospettive*, n° 16/17, 15 avril-mai 1941, p. 10-14).

²⁸ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire » [1947], dans *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 35.

²⁹ Dans *Kaputt*, notamment, le lecteur suit tous les déplacements du narrateur sur la route de Nemirovskoïe (voir Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez,

En parallèle, sa vision du conflit se fait plus sombre. Il constate une dissolution des valeurs positives de la guerre, de la fraternité et de la solidarité entre soldats, qu'il décrivait dans *Viva Caporetto!*, du fait des évolutions techniques qui différencient les deux guerres mondiales. Malaparte déplore cette dérive vers une guerre des machines qui ôte toute dimension humaine aux combats et fait de cette constatation – que l'on retrouvera dans *Kaputt* – un noyau thématique de *La Volga naît en Europe* :

La morale des infanteries d'autrefois, celle des armées traditionnelles, était fondée presque exclusivement sur des *valeurs humaines*, sur la solidarité qui lie *l'homme à l'homme*, sur l'esprit de corps qui est une forme de solidarité *entre les hommes* d'une même unité. La morale des armées modernes, la « morale ouvrière », est fondée presque uniquement sur des valeurs mécaniques, dans lesquelles les valeurs humaines ont peu de place, sur la solidarité qui lie *l'homme à la machine*, sur l'esprit d'*équipe*, de travail aux pièces, sur la technique³⁰.

Dorénavant, le discours de Malaparte sur la guerre sera plus critique. Déjà, dans *Kaputt*, il semble que l'auteur n'a de cesse de révéler, pour mieux les condamner, les horreurs de la seconde guerre mondiale. Néanmoins, c'est surtout à partir des années cinquante que Malaparte se laisse aller à des accents de pur pacifisme. N'affirme-t-il pas lui-même, dans la préface de l'édition allemande du roman (1951), que « *Kaputt* est une cruelle condamnation de la guerre » ? Dans *La Peau*, il avoue sa désillusion par rapport à ses modèles de jeunesse : « La guerre ou la révolution, c'est pareil. C'est toujours la même fabrique de pauvres héros comme toi, comme vous³¹ ». En 1951, dans une nouvelle introduction qu'il rédige à l'occasion de la réédition de *La Volga naît en Europe*, on peut lire :

Il n'y a pas de guerres justes et injustes. Toutes les guerres sont ignobles et sales. Même les guerres menées pour se défendre ne sont pas légitimes, quand il n'y a rien à défendre. Le sol de la patrie ! Le sol est fait de terre, il est partout pareil³².

Il est vrai que l'écrivain cherche par ces déclarations, qui répondent pleinement à « l'air du temps », à faire oublier son engagement passé aux côtés des fascistes. Cette intention le pousse notamment à proposer une relecture (largement contestable) de ses œuvres antérieures à la lumière de sa nouvelle opposition à la guerre :

trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 54-76).

³⁰ Curzio Malaparte, « Pourquoi la Volga est un fleuve européen et pourquoi la Seine, la Tamise, le Tibre (et le Potomac aussi) sont ses affluents », préface rédigée directement en français par l'auteur, dans *La Volga naît en Europe* [1943], trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 23.

³¹ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 177.

³² Cette introduction, qui n'a finalement pas été publiée, est reproduite dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 645.

Ce n'est pas la première fois que j'exprime mon horreur de la guerre. J'ai été un bon soldat durant la guerre de 1918, j'ai toujours fait mon devoir, je n'ai jamais trahi mon pays, mais le fait d'avoir combattu et supporté la prison, en plus de la guerre, me donne le droit de déclarer que je ne veux plus entendre parler de la guerre, que je ne veux plus être sali par la guerre. Dans mes livres *Kaputt* et *La Peau* j'ai exprimé mon horreur envers la guerre hitlérienne. Dans mon premier livre (1921 : *La Révolte des saints maudits*) j'ai exprimé mon horreur envers la guerre de 1918. En publiant ce livre, j'entends exprimer mon horreur envers la guerre de demain³³.

Toutefois, le revirement de l'auteur est loin d'être entièrement feint et son écriture adopte parfois des accents indéniablement sincères. En septembre 1953, Malaparte assiste à Baden Baden à la projection d'un film sur les horreurs de la seconde guerre mondiale où alternent des images du point de vue russe et du point de vue allemand. Fortement impressionné, il écrit pour le journal *Tempo* :

Je voudrais que le monde entier voie ce film. Pas seulement le peuple allemand mais tous les peuples d'Europe et du monde. Et tout de suite, pas dans un an ou deux. Aujourd'hui, tout de suite. [...] Je pense aux fleuves que j'ai vus troublés par le sang et je voudrais que tous les fleuves de la Terre coulent tranquilles et clairs, pour toujours³⁴.

Quelque peu frustré par le demi-succès de son film *Le Christ interdit*, en 1951, l'écrivain se lance dans la rédaction de multiples scénarii. Parmi ces ébauches publiées par Edda Ronchi Suckert, on peut citer *Feuchtes feuer (Feu humide)*³⁵ ou *La Poupée de papier*³⁶, véritables panégyriques pour la paix.

³³ *Ibid.*, p. 646.

³⁴ L'article, daté du 2 septembre 1953, appartient à la série « Exploration dans l'Allemagne d'aujourd'hui » que l'on peut consulter dans Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 323.

³⁵ Le scénario, probablement rédigé entre 1950 et 1951, revient dans la correspondance de Malaparte sous le titre *Camas calientes* en 1952 et 1953. *Feuchtes feuer* se déroule en Allemagne, tandis que *Camas calientes* a pour cadre la frontière entre le Chili et la Bolivie mais les thèmes restent inchangés : l'opposition non-violente d'un mineur à la direction de la mine et l'incompréhension dont il est l'objet auprès de ses camarades partisans de la force (voir Curzio Malaparte, « Feuchtes feuer », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, *op. cit.*, p. 433 et Curzio Malaparte, « Camas calientes », dans Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, p. 91, 384, 387 et 408).

³⁶ Le scénario de *La Poupée de papier* a été probablement rédigé entre 1953 et 1956. Il est évoqué à plusieurs reprises dans la correspondance entre Malaparte et Borelli en 1956. L'idée initiale repose sur un échange de deux prisonniers entre l'Amérique et la Chine, afin que chacun puisse passer quelque temps dans son pays d'origine, auprès de sa fille mourante. Le scénario oppose l'accueil reçu par les deux hommes (le Chinois reste un anonyme tandis que l'Américain est présenté comme un héros) et les fait se rencontrer lors de leur retour en prison, après la mort de leurs filles. Les deux hommes se trouvent d'accord sur leur opposition

Cependant, pour s'orienter parmi les multiples avis émis par Malaparte sur la guerre, il convient de distinguer sa vision générique du conflit armé – comme événement qui introduit une nécessaire destruction, laissant le champ libre à un renouveau – de son expérience concrète des champs de bataille.

Marino Biondi identifie deux phases de l'écriture malapartienne correspondant aux deux guerres mondiales : le premier conflit est, certes, traumatisant mais il continue à incarner une force vitale tandis que la seconde guerre mondiale, synonyme d'anéantissement, ne propose aucun lendemain³⁷. Ajoutons néanmoins que Malaparte ne renie jamais totalement son enthousiasme de jeunesse mais, à sa fascination première, sont venus se mêler le dégoût et l'horreur nés de la réalité des champs de bataille. Dans son *Journal d'un étranger à Paris*, rédigé entre 1947 et 1949, il affirme encore, en écho à ce que Papini écrivait en 1914³⁸ :

Que l'on m'en blâme, mais je suis un homme, et j'aime la guerre. Je n'ai pas l'hypocrisie de dire : je n'aime pas la guerre. Je l'aime, comme tout homme bien né, sain, courageux, fort, aime la guerre, comme tout homme qui n'est pas content des hommes, ni de leurs méfaits³⁹.

Comment comprendre et accepter une telle affirmation au lendemain des horreurs de la seconde guerre mondiale ? Malaparte ne semble éprouver de répulsion qu'à l'égard de la nouvelle forme des combats, tandis qu'il continue à penser que le principe même de la guerre ne doit pas être remis en cause. La guerre reste bien pour lui un événement qui symbolise à la fois la mort et la vie qui reprend. Ses manifestations de pacifisme ne sont pas fondées sur une condamnation morale des affrontements militaires mais sur le dégoût de la mort violente et arbitraire. C'est pourquoi, au terme de son parcours dans les conflits du ^{xx}e siècle, Malaparte a beau désapprouver publiquement la guerre, celle-ci, conçue comme destruction salutaire, est devenue une de ses clefs de lecture du monde.

à la guerre : l'Américain se montre très pessimiste tandis que le Chinois, dont le discours semble plus optimiste, choisit en fin de compte de se suicider (voir Edda Ronchi Suckert [éd.], *Malaparte*, vol. 12, 1956-1957, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 353, 550 et 573).

³⁷ Voir Marino Biondi, « Malaparte e le guerre del Novecento », dans Renato Barilli et Vittoria Baroncelli (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000, p. 273-275.

³⁸ « Aimons la guerre et savourons-la en gourmets aussi longtemps qu'elle dure. La guerre est effroyable et c'est justement parce qu'elle est effroyable, abominable, terrible et destructrice que nous devons l'aimer de tout notre cœur d'hommes. » (Giovani Papini, « Amiamo la guerra ! », *Lacerba*, n° 20, 1^{er} octobre 1914, éd. cit., p. 275).

³⁹ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 119-120.

*La guerre, forma mentis**La guerre, un rite initiatique*

La guerre représente pour Malaparte une étape essentielle de la formation de sa personnalité et de sa conception du monde. L'entrée en matière de *Viva Caporetto!* est particulièrement symptomatique de sa tendance à considérer le premier conflit mondial comme une expérience d'initiation. L'*incipit* de l'ouvrage, « Tout le monde ne pourra pas lire ce livre », annonce l'existence d'une communauté d'« élus » admis comme lecteurs. La suite du texte nous renseigne sur cette part d'humanité différente, éclairée par la confrontation directe avec la guerre :

Il faut avoir *descendu* tous les degrés de l'humanité pour mordre la *racine* même de la vie, avoir « mangé la terre et l'avoir trouvée délicieusement douce », comme les premiers hommes des légendes indiennes, il faut avoir souffert, avoir espéré, avoir maudit, il faut avoir été homme, simplement humain, pour pouvoir lire ce livre sans préjugés et y goûter la saveur de la vie.

Ce n'est pas un livre de guerre. C'est le livre d'un homme qui, dès le premier jour est *entré*, comme volontaire, dans le *cercle de la guerre*, la tête basse, le juron aux lèvres (non contre Dieu), et qui en est *sorti* au dernier jour, la tête basse, en bénissant Dieu, comme un franciscain ; un homme qui est sorti de la tranchée assoiffé d'amour et de paix, mais empoisonné jusque dans ses *racines* par la haine et le désespoir⁴⁰.

La guerre s'apparente ici à une catabase⁴¹ qui permet d'accéder à une connaissance déniée au commun des mortels. L'idée du passage dans un « enfer » sur Terre, « le cercle de la guerre », est relayée par les indications sur l'itinéraire de l'individu : descendre, entrer, sortir. Les épreuves qu'il doit traverser (manger de la terre, souffrir, espérer, maudire...) constituent les indispensables jalons de tout rite initiatique. Plus qu'un livre sur la guerre, *Viva Caporetto!* se veut donc un témoignage sur le parcours de l'homme à travers la guerre. Dans la suite du texte, la répétition obsessionnelle du terme « homme » révèle que Malaparte voit dans cette expérience de guerre la véritable naissance à la condition d'homme. La constante référence aux « racines » est d'ailleurs là pour rappeler combien la

⁴⁰ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 29.

⁴¹ Le terme est d'ailleurs directement employé par Malaparte dans la préface de 1923 (Curzio Malaparte, « Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione », dans *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. cit., p. 192).

guerre est selon lui au fondement de la vie et de l'être. En filigrane, se dessine un enfantement⁴² par la boue de la tranchée qui évoque à la fois le fossé fangeux du premier manifeste futuriste⁴³ et le rôle dévolu à la terre, refuge et prison du fantassin, dans toute la littérature de la première guerre mondiale⁴⁴. L'homme qui a rencontré la guerre s'ouvre à une seconde vie, qui implique une redéfinition du langage et de la pensée :

L'homme qui pénètre pour la première fois dans le cercle de la guerre, doit recommencer à connaître le monde, depuis le début : il découvre, d'un seul coup, du jour au lendemain, que les mots n'adhèrent pas aux choses, et que la vie de la nature est différente de celle que les mots désignent et que l'habitude quotidienne lui a fait croire. Il commence à penser, pour la première fois⁴⁵.

La guerre détermine en fait la vraie naissance de l'homme en tant qu'être pensant. Ce cheminement individuel s'inscrit au sein d'une initiation collective dans la mesure où la guerre est décrite, dans *Viva Caporetto!*, comme l'occasion pour le peuple de mûrir et d'entrer dans l'histoire. Le narrateur guette sur les visages de ceux qui l'entourent les indices de leur « transformation spirituelle⁴⁶ » et de leur éducation à la vie de la nation :

⁴² L'écrivain emploie lui-même l'expression « accouchement laborieux » (Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 40).

⁴³ Dans le premier manifeste du Futurisme, Marinetti relate la course folle de son automobile qui finit dans un fossé et signe ainsi l'acte de naissance des futuristes : « Oh ! maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante ! ». (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du Futurisme*, éd. cit., p. 16).

⁴⁴ On pense notamment aux saisissantes pages que lui a consacrées Remarque : « Pour personne, la terre n'a autant d'importance que pour le soldat. Lorsqu'il se presse contre elle longuement, avec violence, lorsqu'il enfonce profondément en elle son visage et ses membres, dans les affres mortelles du feu, elle est alors son unique ami, son frère, sa mère. Sa peur et ses cris gémissent dans son silence et dans son asile : elle les accueille et de nouveau elle le laisse partir pour dix autres secondes de course et de vie, puis elle le ressaisit, – et parfois pour toujours. Terre ! Terre ! Terre ! Terre, avec tes replis de terrain, tes trous, et tes profondeurs où l'on peut s'aplatir et s'accroupir, ô terre dans les convulsions de l'horreur, le déferlement de la destruction et les hurlements de mort des explosions, c'est toi qui nous as donné le puissant contre-courant de la vie sauvée. L'ébranlement éperdu de notre existence en lambeaux a trouvé un reflux vital qui est passé de toi dans nos mains, de sorte que, ayant échappé à la mort, nous avons fouillé tes entrailles et, dans le bonheur muet et angoissé d'avoir survécu à cette minute, nous t'avons mordue à pleines lèvres... » (Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, op. cit., p. 54).

⁴⁵ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

Je ne pouvais me résoudre à penser ni à croire que ce peuple de paysans et d'artisans sortirait, un jour, du cercle de feu et de sang, avec la même mentalité que le 24 mai, que la tempête passerait sur la tête baissée des soldats sans en secouer l'âme, sans tirer de cette foule d'hommes bons et ingénus, l'amour de la vie et le désir du soleil. Car je croyais fermement que les hommes, un jour, *comprendraient la guerre*⁴⁷.

Cependant, le lecteur retiendra également de ces pages torturées l'autoportrait d'un individu profondément transformé par la guerre et qui voit dans cette dernière le rite d'accession à sa vie d'homme. Le nom de l'auteur n'apparaît pas dans les pages de *Viva Caporetto!* mais c'est bien l'écho du parcours initiatique de Malaparte dans la première guerre mondiale que cette écriture amère et passionnée nous donne à voir.

La guerre, un paysage intérieur

Malaparte possède une culture de la guerre. Au lendemain du second conflit mondial, l'écrivain revient sur les différences qui l'opposaient à son ami Piero Gobetti dans l'entre-deux-guerres. La valeur donnée à l'événement « guerre » apparaît comme un critère déterminant :

Nous n'étions pas d'accord sur un point : la guerre. Il sous-estimait l'importance morale de la guerre pour les jeunes générations qui y avaient pris part tandis que moi je la surévaluais peut-être. [...] La guerre, pour moi, était déjà une tradition personnelle, ma première, fondamentale, expérience de vie. Je ne pouvais donc être objectif, ni libre, face à la guerre⁴⁸.

Si Malaparte ne parvient pas à renier tout à fait la guerre, c'est qu'elle constitue le terreau sur lequel s'est formée sa personnalité complexe et tourmentée. En effet, elle fait partie de son histoire mais également de ce qu'il est au présent. Plus qu'un souvenir, un épisode vécu et raconté, elle est devenue un véritable paysage intérieur. Lors de la seconde guerre mondiale, son visage apparaît d'ailleurs familier à l'écrivain :

Ici, la guerre s'est accrochée au terrain ; elle est revenue aux procédés et aux aspects de la guerre de position, de l'autre guerre. Il me semble que je me retrouve vingt-cinq ans en arrière, que j'ai rajeuni de vingt-cinq ans. Même le « tapoum » insistant des sentinelles soviétiques [...] me semble un bruit familier, une voix amie. Et ces morts étendus entre les réseaux, ces cadavres glacés [...] combien de fois les ai-je vus ? Je les connais depuis combien d'années ?

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56. Malaparte se distingue ainsi de la plupart des écrivains italiens qui, à l'image de Soffici ou de Jahier, ont surtout fait l'éloge de la résignation des fantassins durant la première guerre mondiale.

⁴⁸ Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, *op. cit.*, p. 306.

Rien n'a changé au cours de ces vingt-cinq ans ; c'est le même décor, ce sont les mêmes sons, les mêmes odeurs, les mêmes gestes⁴⁹.

Au souvenir de la guerre se superpose la conscience d'un soi retrouvé, d'une identité qui se révèle à travers des signes extérieurs. Ce décor, ces sons, ces odeurs, ces gestes ne ramènent pas seulement Malaparte à son passé, mais à des événements gravés si profondément dans son être qu'ils déterminent son identité présente. La guerre est évoquée ici avec la même intensité, la même émotion, le même sentiment de reconnaissance intime qui accompagne généralement ces souvenirs d'enfance auxquels nous rattachons notre personnalité d'adulte. L'impression de familiarité finit par apparaître rassurante pour une conscience qui, confrontée sans doute trop tôt à ces spectacles de guerre, retrouve en quelque sorte sa « normalité » et peut comprendre à nouveau ce monde qui ne demande plus à être connu mais seulement reconnu.

Dans *Il y a quelque chose de pourri*, le narrateur est confronté à sa mère mourante à laquelle il tente d'expliquer l'impact de la guerre sur sa vie :

[...] pour un homme qui a fait la guerre, il n'y a ni patrie ni drapeau, ni gloire ni victoire, ni paix qui puissent lui faire oublier la guerre. Pour cet homme, la vie entière n'est qu'un souvenir obscur, profond, inconscient de la guerre et de ses horreurs et de ses amitiés merveilleuses, de ses merveilleux moments, enchantés de bonheur.

*

— Je ne savais pas qu'une guerre n'a jamais de fin pour ceux qui se sont battus.

— Oui, elle ne se termine jamais. Elle continue, avec ses erreurs. Elle devient un état d'esprit, un état de conscience. Une fois que tu as tué, au cours de la guerre, tu n'as plus un instant de repos, ni de trêve. Tu es poursuivi par l'idée de tuer quelqu'un⁵⁰.

Ces paroles reflètent la conscience d'un individu éduqué au monde et à soi par et dans la guerre. La guerre n'exige plus de jugement pour Malaparte, elle fait partie de lui. Ou plutôt, il a beau considérer objectivement qu'elle est négative, elle relève désormais de son identité. Cette situation se retrouve d'ailleurs chez un grand nombre de ses confrères écrivains. Du côté allemand, Ernst Jünger⁵¹

⁴⁹ Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe*, *op. cit.*, p. 202. Encore une fois, l'affinité avec Remarque est frappante : « Il a raison, nous ne faisons plus partie de la jeunesse. Nous ne voulons plus prendre d'assaut l'univers. Nous sommes des fuyards. Nous avons dix-huit ans et nous commençons à aimer le monde et l'existence ; voilà qu'il nous a fallu faire feu là-dessus. Le premier obus qui est tombé nous a frappés au cœur. Nous n'avons plus aucun goût pour l'effort, l'activité et le progrès. Nous n'y croyons plus ; nous ne croyons qu'à la guerre. » (Erich Maria Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, *op. cit.*, p. 81).

⁵⁰ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 113, 115.

⁵¹ Lu et admiré par Malaparte qui le cite dans son *Journal d'un étranger à Paris* : « Lisez le livre d'un Allemand, Ernst Jünger : *Entre routes et jardins*. C'est le récit de la campagne de

cherchera lui aussi à reconnaître le signe indélébile laissé par la première guerre mondiale au plus profond de son être :

[...] le combat, père de toutes choses, est aussi le nôtre ; c'est lui qui nous a martelés, ciselés et trempés pour faire de nous ce que nous sommes. Et toujours, si longtemps que la roue de la vie danse en nous sa ronde puissante, cette guerre sera l'essieu autour duquel elle vrombit. Elle nous a formés au combat, et tant que nous serons, nous resterons des combattants. Certes, elle n'est plus, ses champs de carnage sont délaissés et maudits comme la chambre de torture et la colline au gibet, mais son esprit est entré en nous, les serfs de sa corvée, et jamais plus ne les tiendra quittes de son service⁵².

Pour les soldats de toutes les nationalités, la guerre devient une « expérience intérieure » : l'homme du xx^e siècle porte dans sa conscience les traces durables des conflits auxquels il a dû participer. Malaparte, quant à lui, n'est pas seulement marqué dans son esprit mais également dans son corps puisque ses poumons ont été affectés par le « gaz moutarde ».

La guerre, un mode de vie

L'écrivain hérite donc d'une vision polémologique de la vie. Autrement dit, l'expérience de la guerre détermine sa relation au monde extérieur et la façon dont il se définit par rapport à ce dernier. Ainsi Malaparte recherche-t-il systématiquement l'affrontement, comme le prouvent les seize duels qu'il a combattus et remportés jusqu'à son rendez-vous manqué avec le critique du *Figaro*, Francis Ambrière, en 1949⁵³. D'autre part, l'auteur l'a affirmé à de nombreuses reprises, c'est sa découverte précoce des champs de bataille qui explique en partie son adhésion au fascisme dont il perçoit, en tout premier chef, le caractère révolutionnaire et antagonique à l'égard de la société installée.

Malaparte se définit surtout par la polémique qui est présentée comme un trait éminemment toscan dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* et dans

France en 1940. Il y a là des pages qui font honneur au courage, à l'esprit de sacrifice, au sens de l'honneur du soldat français. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 95).

⁵² Ernst Jünger, *La Guerre comme expérience intérieure* [1922], trad. François Poncet, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 32.

⁵³ On pourra retenir ses duels contre Rossoni, Conti et Nenni en 1925. Quant à son dix-septième et dernier duel contre le critique de la revue *Opéra*, Francis Ambrière, il n'eut finalement pas lieu. Malaparte aurait confié à Orfeo Tamburi s'être abstenu par superstition (voir Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour*, suivi d'écrits sur Malaparte et lettres à Orfeo Tamburi, trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 1979, p. 51-53) mais l'annulation de la rencontre fut, en réalité, dictée par des raisons pratiques, comme le révèle le témoignage récent d'un des témoins de Malaparte, Onofrio Solari Bozzi (voir Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 572-577).

Ces sacrés Toscans. La provocation, l'esprit contestataire, le goût du conflit sont systématiquement valorisés dans son œuvre. Lui-même aime à s'imaginer en prophète, seul contre tous, prêchant le vrai dans l'hostilité générale :

Et si nous concevons tant de fierté de notre fonction d'adversaire et d'ennemi à l'égard de cet esprit d'indifférence de tant de nos contemporains, cela tient à ce que la guerre nous a donné la révélation de la douleur, de sa nécessité, de son historicité et que nous nous sentons au milieu de tous ceux qui encomrent l'Italie, seuls dignes de souffrir et seuls conscients de notre dignité solitaire⁵⁴.

Cet autoportrait en opposant-né présente d'étroites affinités avec celui de Papini dans *Un homme fini* :

Quel que soit le gouvernement du monde, je serai toujours dans l'opposition. L'expression naturelle de mon esprit est la protestation ; la posture spontanée de mon corps est l'assaut à la baïonnette ; ma figure favorite est l'invective et l'insulte. Tout chant d'amour se mue sur mes lèvres en refrain de révolte ; toutes mes plus cordiales effusions sont subitement tronquées par un éclat de rire, un ricanement, un haussement d'épaule furibond. Ah, si chacune de mes paroles était une balle de carabine sifflant librement dans l'air ; chacune de mes phrases un jet de feu ; chaque chapitre une barricade bien défendue ; chacun de mes livres un bloc de rocher, assez énorme et lourd pour écraser et broyer les crânes poilus de tout un peuple⁵⁵ !

Leur trempe de polémistes rapproche les deux auteurs, sans cesse révoltés contre la réalité qui les entoure. D'autre part, Malaparte se reconnaît volontiers dans la devise belliqueuse d'Henri IV : « Pardonne-moi mon esprit querelleur. “Se battre et s'ébattre” est la devise d'Henri IV⁵⁶ ». Selon l'écrivain, pour exister il faut s'opposer. Le vrai succès ne consiste pas à recevoir des éloges mais à faire du bruit et à créer des débats autour de sa personnalité. Cette déformation de sa perception du monde le pousse à prodiguer d'étranges conseils aux jeunes artistes. Dans une lettre à Nantas Salvalaggio, datée du 8 janvier 1954, il assène :

Désormais, toi aussi tu auras compris qu'à Paris, quand on vaut quelque chose, on fait scandale. Tu peux valoir un milliard, si tu ne fais pas scandale, c'est-à-dire si tu n'es pas accueilli par un scandale, tu ne vauds pas un radis. C'est clair ? Je ne serai content de toi que quand je lirai qu'on va t'interviewer à la Morgue, touche du bois pour conjurer le mauvais sort⁵⁷.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 97.

⁵⁵ Giovanni Papini, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pelloso, Paris, L'Âge d'Homme, 2009, p. 251-252.

⁵⁶ Lettre de Curzio Malaparte à Clotilde Marghieri du 8 janvier (1928 ?), consultée au Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.

⁵⁷ Lettre de Curzio Malaparte à Nantas Salvalaggio envoyée de Forte dei Marmi le 8 janvier 1954, dans Edda Ronchi Suckert, *Malaparte*, vol. 10, 1952-1954, *op. cit.*, p. 563.

Malaparte est le premier à suivre ces étonnantes directives. Tout au long de son parcours, il tente de se faire une place dans la vie publique italienne en créant des polémiques qui lui assurent une certaine visibilité (mais lui valent aussi de nombreuses hostilités). Par exemple, dans son *Journal d'un étranger à Paris*, Malaparte relate sa première rencontre avec Mussolini. Authentique ou – plus probablement – imaginée, l'anecdote reste symptomatique de son attitude d'enfant terrible face au régime. Convoqué par le chef de la révolution fasciste en 1923, le tout jeune écrivain se voit reprocher d'avoir critiqué les cravates du *Duce* en public. Lorsqu'il comprend sa disgrâce, Malaparte ne trouve pas d'autre solution, pour regagner les faveurs de Mussolini, que de renchérir avec une nouvelle remarque désobligeante sur sa cravate⁵⁸. Plutôt que de disparaître dans les oubliettes de l'histoire, de perdre toute possibilité de devenir quelqu'un, il choisit de tenter le tout pour le tout, non par la flatterie mais en accentuant la critique. C'est bien le signe d'une mentalité qui cultive l'art de la pensée à contre courant.

En 1946, Malaparte écrit à sa maîtresse, Anne H., une Française qu'il a connue à Capri :

Puis, un beau jour, ils se laisseront, ils applaudiront, ils s'extasieront, et Massullo, vieillard à la barbe blanche et tout couvert de lauriers américains, anglais, français, etc., deviendra le poète National. Mais j'espère qu'il sera toujours le plus discuté, le plus critiqué, le plus cancané des écrivains italiens. Cela voudra dire qu'il est un homme vivant, un écrivain vivant, et non démodé ou ennuyé⁵⁹.

Il est intéressant de constater que, pour l'écrivain, le conflit est encore une fois synonyme de vie. Ce qui le pousse continuellement à la controverse, c'est sa hantise de l'oubli et du silence. L'écrivain n'abandonnera jamais ce maniement de la polémique, qui lui permet de rester présent aux yeux du public, comme en témoigne la rubrique au ton corrosif qu'il tient sur *Tempo* de 1953 à sa mort et qu'il intitule fort pertinemment « Battibecco » (« Prises de bec »).

Il est également vrai que Malaparte est, de toute façon, incapable d'appréhender le monde et les hommes autrement que du point de vue de l'affrontement. Souvent, il cherche à rendre une situation explicite en décelant des forces en tension et peut même, dans cette optique, créer artificiellement un conflit. C'est le cas notamment lors du débat entre « Strapaese » et « Stracittà » : le fait de résumer la situation littéraire en termes de lutte entre deux camps éclaire pour lui les données en présence.

⁵⁸ Voir Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 110-111.

⁵⁹ Lettre de Curzio Malaparte à Anne du 16 avril 1946, citée dans Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981, p. 207. Dans les lettres qu'il échange avec Anne H., Malaparte se rebaptise Massullo, du nom du cap où il a fait construire sa maison à Capri.

C'est peut-être une des raisons pour lesquelles il provoque sans cesse des situations de tension, jusque dans ses relations d'amitié : il suffit de penser à l'affection tumultueuse qui le lie à Piero Gobetti ou aux étranges relations d'amitié, non dénuées de malignité, qu'il entretient avec des personnalités aussi différentes que Orfeo Tamburi et Alberto Moravia⁶⁰. Dans *L'Architalien*, on peut lire une poésie à « son ami » Pietro Nenni, dans laquelle il regrette le temps de leur jeunesse et de leurs duels. En effet, ses heurts, même physiques, avec Nenni ou avec Togliatti ne l'empêchent jamais de considérer ses adversaires comme de véritables « amis », du moment qu'ils restent loyaux.

Ce besoin de conflictualité ne touche pas seulement la vie publique ou les relations sociales de Malaparte, il envahit également son intériorité. Même les situations intimes n'échappent pas à l'expression de la violence et à la rhétorique de l'affrontement : nous l'avons vu, lorsqu'il est contraint de faire un choix, Malaparte transcrit son dilemme personnel sous la forme d'un duel à l'épée entre deux parties de son être qu'il rebaptise pour l'occasion « Suckert » et « Malaparte ».

De la sphère privée aux théâtres internationaux, toute l'œuvre malapartienne repose sur une traduction du monde en termes de luttes et d'antagonismes. Qu'il soit facteur de progrès, instrument de lecture du monde ou encore condition d'insertion de l'individu dans la communauté, le conflit apparaît dans l'écriture comme un élément essentiel pour l'humanité. Cependant, on ne trouve pas chez Malaparte la célébration de la guerre comme fête ou la jouissance esthétique du combat qui caractérisent la polémologie de Marinetti⁶¹. Au contraire, sa tendance à la conflictualité doit davantage être considérée comme la trace d'un traumatisme que comme un véritable amour de la guerre pour la guerre.

⁶⁰ Malaparte se montre plutôt généreux avec le peintre Orfeo Tamburi, en lui donnant régulièrement du travail, notamment lorsque celui-ci se trouve en difficulté à Paris. Dans son livre de souvenirs, *Malaparte à contre-jour* [1979], publié bien après la mort de l'écrivain, Tamburi fait pourtant apparaître la figure de Malaparte sous un jour plutôt ingrat. En revanche, l'amitié avec Alberto Moravia est dès le départ marquée par la rivalité entre les deux écrivains : si Malaparte lui ouvre les portes de "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe, La Stampa*, ou, plus tard, *Prospective*, il se montre souvent descendant avec Moravia (qu'il se plaît à surnommer en privé « Moraviotto », le « petit Moravia »). Dans l'après-guerre, leurs chemins divergent et leurs relations se refroidissent nettement : dans *La Belle Romaine* (1947), Moravia représente Malaparte sous les traits peu flatteurs de Jacques et, près de quarante ans plus tard, il confirme son manque d'estime pour ce confrère qui appartient, selon lui, à la tradition « des hommes qui n'ont pas servi la Littérature, mais qui se sont servis d'Elle pour élever un piédestal à leur propre Moi, pour créer un culte de leur propre personnalité. » (Michele Bonuomo, *Malaparte. Una proposta*, avec une interview à Alberto Moravia, Capri, De Luca editore, 1982).

⁶¹ À de très rares exceptions près, signalées précédemment.

*La plume au fusil**Comment écrire la guerre ?*

Écrire la guerre s'impose très tôt comme une évidence, voire une nécessité, pour le jeune engagé volontaire qui s'improvise dès 1915 « correspondant de guerre » pour *La Patria*. Six ans plus tard, c'est également avec un livre sur la Grande Guerre, *Viva Caporetto!*, que Malaparte fait ses débuts d'écrivain. Non seulement le conflit armé est présent dès les balbutiements de son écriture mais il s'affirme comme source d'inspiration durable tant pour le journaliste – jamais aussi bon que sur les fronts de guerre – que pour l'écrivain qui, avec *Le soleil est aveugle*, *Kaputt*, *La Peau* et *Il y a quelque chose de pourri*, compose un remarquable cycle romanesque sur la seconde guerre mondiale. C'est que la guerre constitue pour Malaparte l'argument par excellence, au point que lorsque, dans une lettre de 1950 adressée à Prezzolini, il prédit un nouveau conflit européen, il ne peut s'empêcher d'ajouter : « Quelle belle littérature les Dieux nous préparent⁶² ! ».

Écrivain de guerre, Malaparte l'est de multiples façons, au gré des affrontements et des humeurs de sa plume. Tantôt chroniqueur des combats, tantôt auteur d'hymnes à l'intention des soldats, ailleurs stratège militaire, romancier ou poète, il décline l'événement « guerre » selon toutes les modalités littéraires car non seulement les deux guerres mondiales sont bien distinctes mais chaque conflit lui offre plusieurs visages et exige de lui différents angles d'approche⁶³.

C'est pourquoi Malaparte ne peut se contenter d'« écrire la guerre » mais doit réinventer continuellement un langage pour dire la pluralité de « ses » guerres. Ce sera tout d'abord le style pamphlétaire de *Viva Caporetto!* La guerre est présentée dans l'œuvre comme un fait social, sous les traits d'une révolution qui ne dit pas son nom. L'auteur prend la défense des fantassins vilipendés par la nation et adopte un ton à la fois politique et agressif, parfois influencé par l'esthétique futuriste. L'utilisation de l'onomatopée guerrière – « tac tac tac », « pan ! » – constitue un emprunt révélateur, notamment lorsqu'elle sert de conclusion tonitruante à un chapitre⁶⁴. Toutefois, ces quelques « traces » futuristes ne remettent nullement en question l'originalité du jeune écrivain dont tout le

⁶² Lettre de Curzio Malaparte à Giuseppe Prezzolini du 30 mai 1950, dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 9, 1950-1951, *op. cit.*, p. 241-243.

⁶³ L'écrivain n'hésite pas à multiplier les points de vue pour saisir tous les aspects de la seconde guerre mondiale : dans *Kaputt*, le narrateur se trouve aux côtés des forces de l'Axe ; dans *La Peau*, il suit au contraire les alliés dans leur reconquête du territoire italien.

⁶⁴ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 58-88.

livre est parcouru par un souffle épique, une poésie de la révolte qui révèlent sa fibre la plus intime. En effet, si dans les passages analytiques l'écriture se fait sentencieuse et emphatique, Malaparte trouve en revanche les mots justes pour décrire le déchaînement sauvage du peuple des tranchées. Dans ses pages les plus inspirées, la fascination de l'auteur pour la puissance destructrice de la foule engendre même une véritable esthétique du chaos :

Après avoir mis les villes à sac, vidé les caves, dévalisé les maisons des riches marchands dans tous les villages et les bourgs de la Vénétie envahie par les insurgés – le déferlement des *grévistas* se répandait dans toute la plaine, vers les grands fleuves talonnant la foule des pleurnichards et des détrônés.

« Vive la paix ! »

Un vent de tempête dévastait les bois et faisait sonner les cloches, soufflait sur les incendies dans le cœur des nuits sans lune, rendait la pluie plus cinglante sur le visage des hommes devenus fous, remplissait la lumière et l'obscurité du long cri lugubre du Dieu libérateur de la plèbe et la piétaille : nécessité⁶⁵.

La situation apparaît bien différente en ce qui concerne son premier « roman » sur la seconde guerre mondiale, *Le soleil est aveugle*. Désormais, la rhétorique bien huilée de la révolte laisse place à un style vague, imprécis, poétique. Des onomatopées dans la veine futuriste de *Viva Caporetto!*, on passe à des onomatopées aux accents plus surréels, à l'image de la mitrailleuse-poule qui picore les hommes en répétant « *kiok kiok kiok*⁶⁶ ». Il est vrai qu'entre temps Malaparte s'est tourné, avec la publication de *Sodome et Gomorrhe*, *Sang* et *Une femme comme moi*, vers de nouvelles techniques narratives. Il s'inscrit dans cette continuité stylistique mais ni ces incursions dans le domaine de la prose d'art, ni le temps écoulé ne suffisent à expliquer l'écart de langue entre les deux œuvres. Dans *Le soleil est aveugle*, la difficulté de dire est partout : récit incertain, nuit envahissante, allusions continues au mystère de la vie, de la guerre, de la mort. Les personnages eux-mêmes s'apparentent à des fantômes qui s'effacent, disparaissent ou errent dans une atmosphère onirique à l'image du Capitaine lancé sur les traces de l'insaisissable Calusia :

Tout à coup le brouillard se déchire : sur le névé blanc, lisse, brillant, le capitaine voit fuir un homme à tête de chien, le voit courir en aboyant parmi les immenses arbres bleus et blancs des obus, vas-y, Pioppo, file, Pioppo, le voit disparaître dans un tourbillon de vent et de neige. Le capitaine crie, se démène, s'arrache à la morsure de cette main dure et froide, s'éloigne en courant à travers le névé, et de temps en temps il s'arrête, crie « Calusiaaaa ! » jusqu'à ce qu'apparaisse devant lui, à quelques pas, le banc du col de la Seigne⁶⁷.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

⁶⁶ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 323.

Malaparte cherche-t-il dorénavant ses mots pour décrire la guerre ? *Le soleil est aveugle* est surtout le « roman » qui le met face à ses contradictions : il ne peut se dire contre la guerre mais désapprouve profondément cette agression contre l'ancien allié français. Son malaise se traduit par le choix d'un registre flou – unique façon de dépasser la rhétorique officielle – sublimé par le raffinement de l'expression et la poésie des images. Cette langue surréelle, aux accents désenchantés, au lyrisme diffus, est également le résultat d'un processus d'introspection qui porte Malaparte à s'interroger sur le sort des victimes innocentes des combats (Calusia, le chien Pioppo). L'indicible de cette guerre, c'est donc à la fois ce que l'auteur n'a pas le droit de dire – son opposition au « coup de poignard dans le dos » – et ce qu'il ne réussit pas encore à exprimer nettement, son horreur grandissante face à l'inutilité du sacrifice. Rien d'étonnant à ce que le livre s'achève sur l'image d'un banc vide dans le silence glacé des montagnes :

(Un objet ironique, dans ce paysage triste et solennel. Une bête aux aguets. Un sphinx peint en vert, à pattes de chien. Un piège, une embûche tendue à sa fatigue. Un spectre en forme de banc⁶⁸).

Confronté à la barbarie nazie, Malaparte sera contraint dans *Kaputt* à trouver une alternative à ce silence inhumain. En réponse à l'outrance des atrocités, il choisira lui aussi l'hyperbole. Ce seront par exemple les images effroyables des deux mille juifs asphyxiés dans le train de Podul Iloaiei. Ou encore l'évocation insoutenable du panier d'yeux d'Ante Pavelic, que le narrateur, trop naïf, confond avec des huîtres. Néanmoins, la violence des descriptions ne suffit pas à conjurer la difficulté, voire l'impossibilité de rendre la tragédie de la guerre. C'est pourquoi dans *Kaputt*, Malaparte renonce à « dire la guerre » sans détours et met en place une stratégie de médiation. Ainsi, les victimes réelles du conflit, les juifs notamment, seront surtout évoquées par le biais d'animaux : un cheval crucifié, un sanglier et une oie servis à la table des nazis, un chat auquel on arrache les yeux, un rat ou un saumon sacrifiés d'un coup de pistolet... L'écrivain cherche paradoxalement à révéler l'ampleur des atrocités commises sur des hommes en leur substituant des animaux. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce procédé mais nous pouvons d'ores et déjà souligner que l'innocence de ces martyrs incongrus, totalement étrangers aux cruautés humaines, est indéniable. Leur massacre apparaît d'autant plus comme un acte de sadisme gratuit.

Le processus de transposition va encore plus loin. La guerre elle-même est supplantée dans *Kaputt* par d'autres calamités : le froid glacial des pays nordiques, la chaleur malsaine des contrées du sud. Les nouveaux symptômes du conflit

⁶⁸ *Ibid.*, p. 361.

seront les corps momifiés par la morsure cruelle du gel en Finlande ou l'odeur de putréfaction qui monte des décombres brûlants de Naples :

L'hiver, ce terrible hiver de 1942, avait été le grand fléau, la *great plague* du peuple finlandais, la peste blanche qui avait rempli les lazarets et les cimetières de toute la Finlande : il gisait désormais, cadavre immense et nu, en travers des lacs et des bois.

*

Des convois de chariots descendaient par la rue Chiaia et la place des Martyrs pour porter à la mer les décombres encombrant les rues qu'avaient à suivre les colonnes de soldats allemands. Ils allaient les vider sur les récifs de la rue Caracciolo, dans l'espace réduit où se dresse la colonne de Dogali. Et comme, pêle-mêle au milieu de ces décombres, il y avait des bras, des têtes, des fragments de corps humains en putréfaction, la puanteur était énorme et, quand ces chars passaient, les gens devenaient blêmes⁶⁹.

Dans *La Peau*, c'est la peste, fléau biblique par excellence, qui pose sur le visage de la guerre un autre masque funèbre. Au point que le discours sur la guerre se décentre peu à peu pour se déplacer vers d'autres horizons de sens. Déjà, dans *Kaputt*, l'écrivain prend soin de préciser que la guerre en tant que telle n'occupe pas le premier plan, elle devient synonyme de fatalité :

Parmi les protagonistes de ce livre, la guerre n'en joue pas moins le rôle d'un personnage secondaire. Si les prétextes inévitables n'appartenaient pas à l'ordre de la fatalité, on pourrait dire qu'elle n'a valeur que de prétextes. Dans *Kaputt* la guerre vaut donc comme fatalité. Elle n'y entre pas autrement. Je puis dire qu'elle n'y entre pas comme protagoniste, mais comme spectatrice, dans le sens où un paysage est spectateur. La guerre, c'est le paysage objectif de ce livre⁷⁰.

Progressivement, la guerre devient un prétexte pour dire autre chose. Au terme de ce parcours, dans *Il y a quelque chose de pourri* notamment, l'évocation du conflit s'inscrit dans une analyse plus large de la décadence européenne. Les cadavres putréfiés des victimes sont désormais l'emblème de la décrépitude de toute une civilisation. Ainsi, Malaparte reconnaît dans l'odeur de putréfaction de la jambe amputée d'un partisan norvégien, les effluves d'une Europe qui se décompose : « La jambe amputée était posée sur la table. Elle répandait une puanteur lourde, lente, pénétrante. Je ne pouvais pas supporter cette horrible odeur. C'était [...] l'odeur de l'Europe⁷¹ ».

L'auteur a renoncé à rendre la réalité des conflits et, surtout, à décrire la guerre pour elle-même. Néanmoins, c'est précisément parce qu'elle est impossible

⁶⁹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 80 et 560 [traduction modifiée par nos soins].

⁷⁰ Curzio Malaparte, « Histoire d'un manuscrit », dans *ibid.*, p. 14.

⁷¹ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 187.

à raconter que la guerre se pose désormais en symbole, capable d'incarner un noyau de sens complexe.

Les structures conflictuelles de l'écriture

Si l'écriture de Malaparte cherche continuellement de nouvelles façons de dire la guerre, il faut bien convenir que la guerre finit également par influencer son mode d'expression, par déteindre sur son style qui s'imprègne de son rythme, de ses structures, de sa matière. On pourrait comparer ce processus à une « militarisation » de l'écriture qui devient elle-même une forme de témoignage sur la guerre.

Nous avons eu l'occasion de constater que, dans l'imaginaire de l'écrivain, l'affrontement est considéré comme fécond. Or, cette conviction conditionne en particulier l'élaboration de la phrase malapartienne. En effet, le sens n'apparaît jamais à l'issue d'une démonstration mais grâce à une esthétique du surgissement, de la fulgurance qui naît du choc entre les images. Prenons, par exemple, la description des armes dans *Le soleil est aveugle* : l'auteur ne cesse de souligner le contraste tragique entre l'aspect inoffensif et esthétique des armes et leurs terribles conséquences sur les hommes. Les projectiles sont représentés au moyen d'images pacifiques et poétiques qui jurent avec les descriptions violentes des victimes :

D'autres ont la forme d'objets, de petits objets familiers, peignes, brosses, ciseaux, bouteilles pleines d'un liquide jaune, bobines de fil, d'autres encore la forme d'un fruit, pêches, pommes, abricots, d'autres d'épis de maïs, d'autres de visages humains, d'autres de paysages, le Bisenzio à Santa Lucia, la maison du prêtre de Coiano, le couvent de Galceti, le môle du Purgatoire à Lipari, le château de Sala Dingai dans le Choa. D'autres sont comme des têtes de cheval, la longue crinière dénouée dans le vent à travers la vallée déjà gonflée de brouillard, les yeux obliques, grands et féminins, pleins d'une pitié merveilleuse, et le hennissement, d'abord lointain et faible, se rapproche rapidement, se fait aigu, menaçant, désespéré : maintenant le bombardement ressemble à un escadron de chevaux lancés au galop contre l'ennemi, le hennissement des 155, le long hennissement des obus-chevaux s'éloigne dans l'air sale de grésil⁷².

Le jeu des oppositions entre, d'une part, le caractère familier et rassurant de ces objets, paysages ou animaux et, d'autre part, leur puissance destructrice tient lieu d'argumentation pour mettre en évidence la cruauté absurde de la guerre.

Du reste, l'idée que le conflit est générateur de sens rejaillit sur la structure même de la phrase. À vouloir décortiquer l'écriture malapartienne, l'on s'aperçoit que l'auteur, au lieu de lier logiquement et harmonieusement les composantes de la phrase, crée des situations de tension, provoque des heurts plus ou moins

⁷² Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 193.

violents entre les différents termes. C'est de cette mise en conflit entre les mots que pourra surgir une vérité que la langue peine à saisir. Malaparte privilégie notamment les figures rhétoriques d'opposition qui garantissent la vitalité du sens et de la langue. Elles sont particulièrement bien représentées dans *La Peau*, où l'on trouve à la fois des antithèses (« Je me sentais lâche et héros, *bastard* et *charming*, ami et ennemi, vaincu et vainqueur »), des oxymores (« I like this *bastard*, *dirty*, *wonderful* people ») et de nombreux paradoxes (« Tout le monde sait gagner une guerre, tout le monde n'est pas capable de la perdre », « Nous devons nous montrer dignes des hontes de l'Italie »)⁷³.

Plutôt que de constituer un répertoire nécessairement incomplet de ces différentes figures, nous concentrerons notre étude sur un domaine de l'écriture malapartienne particulièrement significatif : la description des personnages. En effet, Malaparte cultive l'art du portrait oxymorique qui consiste à cueillir l'essence des êtres en mettant en relief leurs contrastes intimes. Cette perspective est d'autant plus intéressante qu'elle nous permet d'affirmer que le processus que nous avons un peu légèrement nommé la « militarisation » de l'écriture se poursuit au-delà des pages strictement liées à la guerre.

Dans *Le soleil est aveugle*, la plupart des descriptions de soldats reposent sur l'évocation d'une discordance physique qui, souvent, symbolise leur complexité interne. Barbieri possède des poignets et des chevilles menus mais des mains « fortes comme des tenailles⁷⁴ ». Cattaneo a des traits grossiers mais « sur le visage le sourire timide d'une délicate bonté⁷⁵ ». Nombreux sont ces compagnons de tranchée dont Malaparte saisit l'humanité en quelques traits bien choisis. Aucun, cependant, n'occupe autant d'espace que l'Alpin Calusia dont l'apparence apparaît contradictoire :

Maintenant Calusia s'est agenouillé sous le ventre de la vache, il lui caresse les mamelles doucement, de ses mains de montagnard *énormes et délicates*, et un sourire de joie, un *sourire ineffable, presque sévère*, illumine son visage *dur et puéril*⁷⁶.

C'est que Calusia incarne à lui seul les valeurs des soldats et le sort injuste de toutes les victimes de la guerre. Il possède à la fois la simplicité un peu fruste du paysan mal dégrossi et la pureté innocente des bêtes. L'auteur ne peut réussir à retranscrire les infinies nuances de son humanité qu'en proposant au lecteur une peinture contrastée qui n'admet aucune simplification.

⁷³ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 305, 18, 12 et 16.

⁷⁴ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

Les portraits malapartiens confirment systématiquement cette conviction que les discordances visibles des êtres sont signifiantes. Ainsi, les caractères de Frank et de sa femme sont tout entier figuré par le combat entre la brutalité de leurs instincts et leur aspiration à la vie de l'esprit :

Le malaise que je ressentais toujours en sa présence [de Frank] venait précisément de l'extrême complexité de sa nature, singulier mélange d'intelligence cruelle, de finesse et de vulgarité, de cynisme brutal et de sensibilité raffinée.

*

Un masque d'insolente sensualité couvrait son visage [de Frau Frank] enflammé et luisant. Et, toutefois, quelque chose de pur, de mélancolique, de distrait, brillait dans son regard⁷⁷.

Tous les livres de Malaparte offrent au lecteur des galeries de personnages dont pas un n'échappe à cette loi de la contradiction intime. Sans vouloir nous étendre outre mesure sur le sujet, nous ne résistons pas à mentionner, dans *Kaputt*, l'excellent portrait du prince Eugène, entre raideur et délicatesse :

[...] ce profil *net, tranchant*, presque *dur*, fait un singulier *contraste* avec la *douceur* de son regard, la *délicate élégance* de sa manière de parler, de sourire, de remuer ses belles mains blanches aux doigts pâles et fins – les mains des Bernadotte⁷⁸.

Impossible non plus de passer outre l'évocation tout en contrastes d'Ante Pavelic, dont l'apparence bourru de paysan mal dégrossi finit paradoxalement par rappeler le caractère « abstrait » des nazis :

Ses yeux brillaient d'un feu noir et profond dans un visage pâle, légèrement ocre. [...] Ce que ses lèvres charnues donnaient de *sensuel* à son visage était comme annulé par la forme bizarre et la grandeur inusitée des oreilles; lesquelles, à côté de ses lèvres, tout en chair, paraissaient deux choses *abstraites*, deux coquilles *surréalistes* dessinées par Salvador Dali, deux objets *métaphysiques*⁷⁹.

Dans *La Peau*, on retrouve exactement les mêmes procédés. Le sens de l'œuvre s'élabore progressivement à partir de la description des personnages, tous porteurs de contradictions : de Jack, « esprit cultivé, raffiné, et en même temps d'une simplicité et d'une innocence presque puérides⁸⁰ » à la « vierge de Naples », pure et corrompue, dont les « lèvres charnues, agrandies par un violent trait de rouge, donnaient quelque chose de sensuel et d'insolent à la délicate tristesse

⁷⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 201, 111.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 371-372.

⁸⁰ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 25.

d'icône de son visage⁸¹ ». Après les Allemands, c'est au tour des Américains de faire les frais de la verve corrosive de Malaparte. Si le portrait du général Cork reste, somme toute, assez flatteur⁸², Mrs Flat n'est en revanche pas épargnée par l'écrivain qui n'éprouve guère de sympathie pour la générale en chef des Wacs de la cinquième armée :

Plutôt qu'une *femme mâre d'aspect jeune*, on eût dit par son visage *une jeune fille vieillie* par la magie des onguents ou l'art habile des coiffeurs : *une jeune fille déguisée en vieille femme*. [...] Je regardais Mrs Flat, et cela me faisait plaisir de la regarder : peut-être pour cet air *las*, et en même temps *puéril*, de son visage, ou pour l'orgueil plein de mépris de ses yeux, de sa petite bouche aux lèvres fines, de son sourcil légèrement froncé⁸³.

L'énumération pourrait se poursuivre indéfiniment mais cet échantillon de portraits malapartiens s'avère suffisamment explicite. Il n'échappe à personne que, pour l'écrivain, le sens est toujours un jaillissement dans l'opposition, grâce à la coexistence de contraires qui, en s'affrontant, ouvrent de nouvelles perspectives et provoquent des illuminations de la pensée. La vérité malapartienne apparaît donc comme une fulguration, qui tient de la révélation, mais également d'une véritable alchimie des mots mis en contraste.

Grumeaux de sang et de nuit

La guerre s'immisce également dans l'écriture par le biais d'images, de motifs, de métaphores qui prolifèrent dans l'ensemble de l'œuvre même lorsque celle-ci n'aborde pas directement le conflit armé. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur deux thématiques intimement liées à l'expérience des combats et qui envahissent les pages malapartiennes jusqu'à l'obsession : le sang et la nuit.

À l'image de la guerre, le sang est à la fois synonyme de vie et de mort dans l'écriture malapartienne. Le recueil de nouvelles *Sang* (1937) se fait l'écho de la fascination précoce de l'écrivain pour ce liquide éminemment symbolique qui évoque le feu, la force, la vitalité mais qui, lorsqu'il s'épanche des corps, annonce une fin imminente. Le choix d'un tel élément unificateur, qui permet de concilier des récits écrits pour des occasions diverses, pourrait paraître superficiel si ce n'était la façon dont l'écriture s'attarde, comme ensorcelée, sur l'évocation du sang. Dans « Premier sang », le narrateur revient sur sa curiosité enfantine face au mystère de la vie :

⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

⁸² « [...] un nez aquilin, trop grand par rapport à la bouche fine et menue comme celle d'un enfant, formait un contraste avec la douceur juvénile et bleue des yeux. » (*Ibid.*, p. 282).

⁸³ *Ibid.*, p. 310.

C'est mon sang, me disais-je. De la blessure jaillissait un mince filet vermeil, ma main était toute rouge, un flot tiède descendait le long de mon poignet, et je pensais à la force mystérieuse qui coulait dans mes veines, à ce fleuve dense, pourpre, ardent, qui battait à mes poignets. À cette vive ardeur qui semblait peu à peu s'éteindre, et en se grumelant révélait tout à coup un feu plus secret mais plus violent⁸⁴.

L'étonnement joyeux de l'enfant qui découvre le goût de son sang et considère le monde sur le modèle de son propre corps appelle une série d'images bucoliques, chargées d'une symbolique vitale :

Le goût de mon sang est l'un des souvenirs les plus vivants et les plus chers de mon enfance, avec le parfum du genévrier et du thym, le chant des cigales, la vue de la campagne verte et rouge dans la canicule⁸⁵.

Les fruits et les fleurs semblent « gonflés de sang⁸⁶ » et tous les éléments de la nature, plantes et animaux, frémissent de vie au diapason du jeune narrateur. Néanmoins, cette découverte de la vie intérieure des êtres va de pair avec une approche plus violente du sang, également signe de mort. En effet, dans le même récit, le narrateur évoque des faits divers qui ont marqué son enfance – le meurtre d'une jeune fille et d'un tailleur – et une scène cruelle à laquelle il aurait assisté : la mise à mort d'un chien enragé. Ces cadavres ensanglantés exercent sur lui une attraction morbide :

Tout ce sang qui se mêlait à la fange grasse et verdâtre vomie par les égouts de la pâtisserie (une boue puante et chaude, avec quelques filets blancs de farine) m'attirait étrangement. J'aurais voulu, moi aussi, aider à sortir le mort du fossé, pour pouvoir toucher de mes mains ce sang si différent du mien, beaucoup plus foncé et plus épais⁸⁷.

Curiosité malsaine envers la souffrance et la mort ou désir de percer le mystère de la vie, fascination ou horreur, le fait est que la fidélité de l'écrivain au thème du sang ne se démentira jamais et que sa vie durant il continuera à suivre les « traces de sang⁸⁸ » qu'il guette tout au long de son parcours à travers les guerres du xx^e siècle.

À la veille du second conflit mondial, l'écrivain affirme que sa ville idéale doit porter dans ses rues et sur sa conscience la trace indélébile d'une goutte de sang :

⁸⁴ Curzio Malaparte, *Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, 1992, p. 43.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁸ « Le tracce di sangue » est le titre de la préface que Malaparte rédige à l'occasion de la réédition de *Sang* chez Vallecchi, en 1954. (Curzio Malaparte, « Le tracce di sangue », dans *Sanguè* [1937], introduction de Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 33-36).

Mais ce qu'il faudrait surtout, et on ne peut s'en passer, c'est une tache sombre sur le pavé d'une rue quelconque ou, mieux encore, au milieu de la place de la mairie. Une goutte de sang, et personne ne saurait comment elle y serait tombée, qui y serait mort, ni pourquoi. Une goutte rouge, à peine effacée : et ni le soleil ni le vent ne pourraient l'essuyer, et toute l'eau de l'automne ne parviendrait pas à la laver. Ce serait comme une tache sur la conscience de la ville : car il faut absolument un motif de remords et de crainte dans une ville, si l'on veut qu'elle soit parfaite⁸⁹.

Lorsque l'écriture se penche sur la seconde guerre mondiale, cette goutte de sang s'élargit peu à peu jusqu'à teinter le monde entier de rouge. Dans *Le soleil est aveugle*, le capitaine se réfugie à plusieurs reprises dans des hôpitaux de fortune où l'on opère avec les moyens du bord. Le sang gicle des blessures, imprègne les objets, les habits, mais recouvre également le visage et les mains des hommes, à l'image du médecin Collina changé en spectre sanguinolent :

Collina a les mains rouges de sang, sa blouse est ensanglantée, son front taché de sang et de teinture d'iode et il n'a pas fermé l'œil depuis deux jours, toujours penché à nettoyer, couper, faire des pansements, et le *terùn* aussi est fatigué, il a la barbe sale, toute pleine de caillots de sang, comme la barbe des morts⁹⁰.

L'hémorragie s'amplifie dans *Kaputt*. La goutte de sang qui devrait marquer le pavé de toute ville forme désormais dans les rues de Jassy des mares visqueuses, où le narrateur patauge : « Là où le massacre était plus fort, le pied glissait dans le sang. Partout le joyeux et féroce labour du pogrom remplissait les rues et les places de détonations, de pleurs, de hurlements terribles et de rires cruels⁹¹ ». De la même façon, la tache de sang qui teint peu à peu la neige autour de l'original blessé, dans la froide nuit finlandaise, annonce la grande saignée des rennes de Laponie et symbolise les flots de sang versés en Europe. Le dernier chapitre de *Kaputt*, intitulé « Sang », propose avec la cérémonie de liquéfaction du sang de Saint Janvier un motif de contrepoint à ces corps devenus exsangues. Le gargouillis du sang qui, durant cinq ans, s'est écoulé des blessures de l'Europe au son du « Blut, Blut, Blut » allemand, semble pouvoir être racheté par la sacralité que les Napolitains reconnaissent au mot « Sang » :

Criant et pleurant, levant les bras au ciel, la foule courait vers la cathédrale. Elle invoquait le sang avec un merveilleux délire : pleurant le sang perdu, le sang versé en vain, la terre

⁸⁹ Curzio Malaparte, « Une ville comme moi », dans *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 102-103. « Une ville comme moi » avait déjà paru dans le volume *Sang* en 1937, avant que l'auteur ne décide de l'intégrer à *Une femme comme moi* avec quelques légères variantes.

⁹⁰ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 297.

⁹¹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 190-191.

baignée de sang, les loques pétries de sang, le sang précieux de l'homme mêlé à la poussière des routes, les caillots de sang sur les murs des prisons. Dans les yeux fébriles de la foule, sur les fronts pâles, osseux, moites de sueur, dans les mains levées au ciel, et secouées d'un grand tremblement, on voyait une piété, une épouvante sacrées: « *O' sangue! O' sangue!* » Après quatre ans d'une guerre cruelle, féroce, impitoyable, c'était la première fois que j'entendais prononcer ce mot avec une crainte religieuse, un respect sacré⁹².

L'espoir est de courte durée: dans *La Peau*, l'hémorragie reprend de plus belle, à l'image du chapitre « Le procès » où l'on découvre un ruisseau de sang gouttant sur les marches de l'église Santa Maria Novella à Florence et les corps de Giorgio, le neveu du narrateur, et de Campbell, reposant dans des flaques vermeilles.

Toutefois, il apparaît paradoxalement que le sang dont il est continuellement question dans l'œuvre appartient moins aux hommes qu'à l'ensemble de la nature. En effet, parallèlement à la mort des individus, Malaparte décrit la mort lente d'un monde qui se vide peu à peu de sa lymphe vitale. Le grand corps vivant de l'univers possède lui aussi des veines dans lesquelles coule la vie. Cette représentation anthropomorphique de la nature parcourt l'ensemble des œuvres malapartiennes depuis *Le soleil est aveugle* dans lequel on note déjà une allusion aux « veines du glacier » jusqu'à *Il y a quelque chose de pourri*, en passant par *Kaputt* qui nous offre notamment un extraordinaire orage de sang sur Jassy:

Brusquement, l'orage éclate sur les toits de la ville comme une mine. De noirs lambeaux de nuages, d'arbres, de maisons, de routes, d'hommes, de chevaux sautent en l'air, tourbillonnent dans le vent. Un torrent de sang tiède jaillit des nuages éventrés par des éclairs rouges, verts et bleus⁹³.

Dans *La Peau*, le motif prend une ampleur particulière à travers l'agonie du Vésuve dont le sang incandescent s'écoule à gros bouillons vers la ville de Naples et qui teinte de rouge les cieux, la mer et la Terre. Le début du chapitre « La pluie de feu », entièrement consacré à l'éruption, donne le ton: « Le ciel déchiré, à l'orient, par une immense blessure, saignait, et le sang teignait de rouge la mer. [...] Le Vésuve hurlait dans la nuit, crachant du sang et du feu⁹⁴ ». Le monstre bientôt exsangue, que les Napolitains s'efforcent de ranimer par des offrandes et des sacrifices, est une représentation métaphorique à la fois des victimes de la guerre et d'un monde sur le déclin, destiné à une mort certaine. Le sang qui sourd de ses flancs et dévale ses pentes modifie progressivement l'aspect de la nature, en même temps qu'il déteint sur une écriture que l'on pourrait presque qualifier de « vampirique ».

⁹² *Ibid.*, p. 565-566.

⁹³ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁴ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 381-382.

En écho à l'image de ce sang qui recouvre tout, la guerre fait planer sur l'œuvre malapartienne la menace d'une nuit qui s'abattra sur le monde. L'obscurcissement de la lumière du jour semble déjà perceptible dans *Viva Caporetto!*:

Les « enfants du siècle » encombraient les rues ; mais pâles et courbés, déjà vieux avant encore d'avoir atteint l'âge viril, comme si le soleil, le vaillant soleil plein d'activités dont les chimistes avaient analysé la lumière et la substance, avait perdu toutes ses forces⁹⁵.

La disparition du soleil n'est pour le moment évoquée que de façon hypothétique mais, quelques pages plus loin, la menace se fait plus concrète avec la première des évocations nocturnes qui jalonnent tout le livre :

La nuit. L'inexorable mystère de la nature pesait sur les hommes, partis à la guerre sans haine, mais avec la dure résolution des travailleurs qui acceptent leur peine, comme une forme contraire à leur misérable volonté⁹⁶.

La nuit, cet élément familier, garant d'un ordre du monde immémorial, au même titre que les saisons, revêt à présent un visage hostile, étranger. Elle n'est plus un phénomène quotidien mais un mystère insondable qui change en énigmes angoissantes les paysages les plus ordinaires. Cette évolution correspond à la réalité de la guerre des tranchées qui fait du soldat un animal nocturne, recroquevillé le jour dans quelque trou boueux et contraint à d'interminables nuits de veille et de combats. Seuls les « planqués » de l'arrière continuent à rêver d'une guerre solaire, franche, héroïque, qui ne craint pas de s'exposer en plein jour :

La guerre, dans l'imagination de ceux qui restent loin des tranchées, c'était une belle bataille à ciel ouvert, au soleil, toutes bannières déployées et les colonels à cheval en tête de régiments bien alignés et bien habillés, avec sac à dos et chaussures neuves. Du soleil, du soleil, du soleil⁹⁷ !

Le « galérien des tranchées », en revanche, se sait condamné à l'obscurité. Néanmoins, l'omniprésence de la nuit dans l'œuvre de Malaparte est loin de répondre seulement à une volonté de réalisme. Les ténèbres métaphoriques qui envahissent l'écriture recouvrent un horizon de sens complexe : à la fois perte de l'innocence, de la tranquillité de l'esprit et image d'une peur rampante, la nuit signe également l'entrée de la mort violente dans le quotidien des soldats. Le fantassin, plongé au cœur des combats, confronté aux décès de ses camarades, saisit progressivement l'angoissante réalité de sa condition humaine :

⁹⁵ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!*, éd. cit., p. 32.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

Comparée à la nuit vraie, inhumaine, *ennemie*, celle de Rabindranath Tagore « noire comme une pierre noire », qu'on ne peut rompre ni briser, qui nous écrase, qui est au-dessus et au-dessous de nous, qui nous remplit comme l'eau remplit ces protozoaires semblables à des sacs transparents, nommés amibes ; mise au contact de la nuit vierge et éternelle, l'humanité fut prise d'horreur et d'épouvante, elle se mesura avec ce mystère non humain et retrouva ainsi son essence la plus profondément humaine. Les hommes apprirent *ainsi* à comprendre la nuit, c'est-à-dire l'*infini inhumain*⁹⁸.

Il s'agit donc d'une nuit métaphysique, intérieure, qui s'impose aux soldats chaque fois que la vie des tranchées leur laisse le temps de la réflexion et qui leur révèle leur irrémédiable solitude⁹⁹. Au fil des pages, cette nuit oppressante, envahissante, devient toujours plus synonyme d'une mort qui n'est pas voulue par Dieu mais imposée par les hommes dans d'atroces souffrances.

Le titre du « roman » *Le soleil est aveugle* s'inscrit dans cette continuité thématique. La menace de la nuit se confirme sous l'apparence d'une bête hideuse dont le narrateur devine l'approche à la tombée du jour :

Mais à mesure que le temps passait et que la nuit devenait plus dense sur ses propres limites, comme un liquide vers le bord d'un vase incliné, et déjà elle était sur le point de déborder, de se renverser sur les montagnes et dans les vallées, quelque chose de vivant, de bestial, de féroce, naissait en elle¹⁰⁰.

Cette présence monstrueuse « d'une énorme bête velue à tête chauve, aux bras très longs¹⁰¹ », est confirmée par les Alpains : « La nuit est une bête, mon capitaine, une grande sale vilaine bête¹⁰² ». La nuit matérialise l'angoisse du narrateur et rend palpables les visions les plus inquiétantes : elle n'est plus le temps du repos mais celui du cauchemar éveillé.

Dans les œuvres suivantes, les nuits sont toujours sans sommeil et peuplées de songes sinistres : que l'on pense, dans *Kaputt*, aux hallucinations morbides qui assaillent le narrateur à Alexandrowka et à Jassy ou, dans *La Peau*, aux fétus du Docteur Pietro Marziale qui s'animent dans le secret des ténèbres. De surcroît, les heures nocturnes abritent également des cauchemars bien réels : c'est durant la nuit qu'ont lieu le pogrom de Jassy et le bombardement de Belgrade dans *Kaputt*, c'est aussi de nuit que le Vésuve déchaîne sa terrible colère dans *La Peau*. La nuit est donc bien le théâtre privilégié de l'horreur, que celle-ci soit bien réelle ou le fruit de l'imagination du narrateur. Au cœur de l'obscurité, les hallucinations les

⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁹ « La nuit séparait les hommes les uns des autres, elle les mettait en contact avec leurs pensées, elle les rapprochait des choses. » (*Ibid.*, p. 52).

¹⁰⁰ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰² *Ibid.*, p. 105.

plus effrayantes adoptent tous les accents de la vérité tandis que le réel lui-même se met à ressembler à un cauchemar.

Toutefois, la séparation naturelle entre le jour et la nuit s'efface peu à peu dans les œuvres malapartiennes jusqu'à entretenir une confusion peu rassurante. Déjà, dans *Le soleil est aveugle*, la nuit glacée – « aveuglante et délicate¹⁰³ » – des montagnes surprend par sa clarté lunaire :

La nuit est glacée, lisse, transparente, comme une sphère de cristal. [...] L'immense masse du Mont-Blanc scintille dans la poussière lunaire, et son reflet aveuglant révèle la broderie des rameaux et des brins d'herbe dans le bois et les prés, les cailloux ronds épars au bord de la rivière, le lent mouvement d'une colonne de mulets là en bas, sur le chemin muletier vers le Purtud¹⁰⁴.

On dirait que la nuit agit comme un révélateur qui met paradoxalement en lumière la réalité cachée du monde. Les heures nocturnes apportent sur la vie un éclairage glacé et funèbre qui constitue une invitation à voir au-delà, à « sonder les frontières de la nature, de la réalité¹⁰⁵ ».

Dans *Kaputt*, il est désormais tout à fait impossible de discerner le jour et la nuit. La nuit d'été finlandaise, claire comme le plein jour, expose à sa lumière crue l'intimité la plus sombre des hommes :

Ce qu'il y a de plus étrange dans ces nuits lumineuses du Nord, dit Mircea Berindey avec son bizarre accent roumain, c'est de pouvoir surprendre, en pleine lumière, les gestes nocturnes, les pensées, les sentiments, les objets qui naissent seulement dans le secret des ténèbres, que la nuit garde jalousement et protège dans son sein obscur¹⁰⁶.

Nuit et jour ne correspondent plus à des degrés de luminosité ou à des heures de la journée mais ont une fonction symbolique : l'interminable nuit hivernale, tout comme les lumineuses nuits d'été, sont les signes annonciateurs d'un dérèglement, d'une apocalypse. Même ce soleil qui ne se couche jamais perd sa fonction vitale. Il n'est plus qu'un astre trompeur, blanc et lointain comme un « œil aveugle », qui ne réchauffe pas mais révèle au contraire le futur cadavre qui est en chacun :

Il était peut-être deux heures du matin. Il faisait froid, et la lumière métallique pénétrant par la fenêtre grande ouverte blêmissait à tel point le visage des commensaux que je priai de Foxà de faire fermer la fenêtre et allumer. Nous avions tous l'aspect de cadavres, car rien ne fait tant penser à un mort qu'un homme en tenue de soirée en plein jour, ou une jeune

¹⁰³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 131-133.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt, op. cit.*, p. 321.

femme fardée, les épaules nues, couverte de bijoux scintillants, au soleil. Nous étions assis autour de la table somptueuse comme des morts célébrant dans l'Hadès un banquet funèbre : la lueur métallique du jour nocturne donnait à nos chairs un livide éclat mortuaire¹⁰⁷.

La noirceur qui caractérise la nuit est transposée dans d'autres objets qui sont autant de présages funestes jalonnant l'œuvre : un nuage de fumée en forme d'aile de vautour au-dessus de Belgrade, un orage semblable à un « énorme poumon noir » ou encore les nuées de mouches qui obscurcissent la fin du roman¹⁰⁸. Ces signes de mauvais augure se multiplient dans *La Peau*, tout particulièrement dans le sixième chapitre où sont tour à tour évoqués l'ombre d'un cheval noir, l'aile d'un oiseau nocturne ou encore une pierre noire et lourde « comme un grumeau de nuit¹⁰⁹ ». L'obscurité rampante de *Viva Caporetto!*, la bête immonde de *Soleil est aveugle*, l'inquiétante nuit diurne de *Kaputt* se fondent dans le « vent noir » qui donne son titre au chapitre et envahit l'ensemble de l'œuvre :

Le vent noir commença à souffler vers l'aube, et je me réveillai, trempé de sueur. J'avais reconnu dans mon sommeil sa voix triste, sa voix noire. Je me mis à la fenêtre, je cherchai sur les murs, sur les toits, sur le pavé de la rue, dans les feuilles des arbres, dans le ciel au-dessus du Pausilippe, les signes de sa présence. Tel un aveugle, qui marche à tâtons, caressant l'air et effleurant les objets de ses deux mains tendues, le vent noir ne voit pas où il va, il touche tantôt ce mur, tantôt cette branche, tantôt ce visage humain, et tantôt le rivage, tantôt la montagne, laissant dans l'air et sur les choses la noire empreinte de sa caresse légère¹¹⁰.

Malaparte n'évoque plus désormais la nuit mais un mystérieux vent qui teint de nuit les êtres et les choses. Il révèle ainsi la signification de la nuit dans l'ensemble de son œuvre : une menace d'horreur, de dévastation et de mort.

La situation apparaît quelque peu différente dans *Il y a quelque chose de pourri* car, si l'agonie de la mère du narrateur établit à nouveau un lien entre nuit et mort¹¹¹, il s'agit d'une personne âgée qui s'éteint paisiblement dans son lit et non plus des décès violents de *Kaputt* ou de *La Peau*. Les descriptions nocturnes baignent dans une atmosphère argentée et sereine qui suggère une réconciliation de l'auteur avec une nuit désormais rattachée aux rêveries de l'enfance :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 329, 57-58 et 568.

¹⁰⁹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 228-229.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹¹¹ « Je donnais ma mère à la nuit, à l'obscurité » (Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, *op. cit.*, p. 46). Les scènes qui réunissent Malaparte et sa mère ont systématiquement lieu de nuit.

Au-delà de la mer d'oliviers, la lune qui surplombait Settignano et Fiesole illuminait la bordure des collines de Fiesole et de Settignano qui encerclait ce golfe de mer. Une immense paix s'attardait sur la ville, sur les jardins potagers, sur les montagnes. Les oliviers, toujours, la même mer d'oliviers que, tout enfant, je contemplais durant des heures la nuit, de la maison de Santa Lucia située à l'entrée de la vallée du Bisenzio¹¹².

Cette Toscane nocturne est bien un « pays des morts » mais, autrefois peuplée de spectres amicaux parmi lesquels le narrateur enfant se plaisait à errer la nuit, elle ressuscite à présent les fantômes d'êtres chers : Sandro et Giorgio¹¹³. Quelques indices sont cependant là pour nous rappeler que le « voyage au bout de la nuit » de Malaparte n'est pas pour autant terminé : l'évocation des derniers instants de Jacoboni – dont l'agonie douloureuse est abrégée d'un coup de fusil par le narrateur – transforme une matinée estivale en crépuscule et restaure le climat de fin du monde des œuvres précédentes¹¹⁴. Ces souvenirs cruels sont évoqués sous la forme d'une confession à la mère moribonde qui soulage en partie le narrateur sans jamais lui permettre d'oublier, car la guerre a créé, chez Malaparte, une déchirure, une béance impossible à combler.

La curiosité de Malaparte envers le monde n'est plus à démontrer : son écriture, sans cesse projetée vers les multiples visages de la réalité, laisse continuellement percer son intérêt, voire sa fascination. Toutefois, le premier véritable contact de l'écrivain avec le réel, ou, du moins, le plus intense, a lieu sous le signe d'un événement au caractère traumatisant : la première guerre mondiale. Or, la guerre, ou plutôt les guerres – puisque cette première expérience sera suivie d'une deuxième non moins déterminante – constituent une charnière ambiguë dans la vie de Malaparte : elles incarnent à la fois un moment magique de correspondance entre l'écriture et son objet et la rupture de l'harmonie entre le monde et l'écrivain. Certaines thématiques héritées des conflits sont, en ce sens, révélatrices : d'une part, l'image d'une hémorragie du monde à travers la présence obsessionnelle du sang et, d'autre part, la menace d'une nuit susceptible d'obscurcir définitivement tant le réel que les pages malapartiennes. Si l'on peut encore percevoir dans le sang une fascination pour la lymphe vitale et une célébration de la force virile, le thème de la nuit ne laisse guère planer de doutes sur les failles introduites par les deux guerres mondiales dans l'esprit de l'auteur. La guerre instaure un écart impossible à combler entre Malaparte et le monde vers lequel tend son écriture, une distance figurée par ces ténèbres insidieuses qui séparent et isolent les êtres. En effet, s'ils permettent parfois de

¹¹² *Ibid.*, p. 33.

¹¹³ Il s'agit du frère et du neveu de l'écrivain, tous deux décédés prématurément.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

révéler la noblesse d'une humanité solidaire dans la souffrance, les combats sont surtout l'occasion de découvrir l'atrocité d'une mort arbitraire et violente. Ce « dépucelage » de l'horreur, aux accents céliniens, a une résonance lente mais profonde sur Malaparte. L'auteur qui, dans sa prime jeunesse, a eu l'ambition de façonner le monde puis s'est résolu à s'insérer harmonieusement dans la réalité extérieure, en incarnant ses tensions et ses contradictions, est mis ainsi face à l'évidence d'une fracture entre le monde tel qu'il l'avait imaginé et tel qu'il se présente à lui.

CHAPITRE V

« PARMIS LES HOMMES »

Un portrait ambigu du peuple

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

Pierre Teilhard de Chardin¹

Le peuple, naissance d'un mythe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ *Ibid.*, p. 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'écrivain : voix du peuple ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ *Ibid.*, p. 192.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² *Ibid.*, p. 366.

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

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

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

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

⁴⁴ *Ibid.*, p. 195.

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

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

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

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

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

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

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

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

Altérité et identité

L'inhumanité est une caractéristique
profondément humaine.

Romain Gary⁴⁹

L'Autre, signe de mort

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ *Ibid.*, p. 466-467.

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

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

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

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

Les limites de l'humain

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un obus tombe près de lui et Pioppo s'arrête, se retourne vers le bataillon en aboyant, se remet à courir, et un second obus tombe près de lui, et Pioppo court en aboyant, vas-y, Pioppo, file, Pioppo, le chien poursuivi par les obus décrit un large cercle sur le névé, mais ne revient pas en arrière ; Pioppo est un chien alpin, un chien courageux, Pioppo, pas un conscrit, il ne perd pas courage, il sait quel est son devoir [...] il sait qu'un chien ne doit jamais revenir en arrière, qu'il doit accomplir son devoir, vas-y, Pioppo, file, Pioppo, et un obus lui éclate entre les pattes de devant, Pioppo fait un grand saut, puis tombe mort sur la neige⁶².

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

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

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

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

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

⁶³ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 287-289.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

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

[...] et cette respiration remue dans la poitrine du capitaine tout ce qu'il y a de plus profondément animal dans le cœur, dans les viscères d'un homme, tout ce qui chez un homme est le moins lié aux accidents humains, ce qui est le moins compromis avec son destin d'homme ; remue tout ce qui est le moins corrompu dans le cœur d'un homme, tout ce qui est le plus intimement lié au destin animal de l'homme ; remue tout ce qui vit à l'état d'inconscience dans le cœur de l'homme [...], tout ce qui chez l'homme est le plus éloigné de l'homme, le plus ennemi de l'homme⁶⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ *Ibid.*, p. 475.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 443.

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

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

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

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

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

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

⁷¹ *Ibid.*, p. 447.

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

⁷³ *Ibid.*, p. 166.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La responsabilité : un défi collectif et individuel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸¹ *Ibid.*, p. 252.

⁸² *Ibid.*, p. 253.

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

⁸⁴ *Ibid.*, p. 357-358.

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ *Ibid.*, p. 377 et 391.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le rachat par l'écriture

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

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

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

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

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

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

⁹² *Ibid.*, p. 395.

⁹³ *Ibid.*, p. 401-402.

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

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104.

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

La neige tombait dans le silence⁹⁶.

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

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

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

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

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

— Pourquoi merci ? »

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

« Anglaises ? me demanda-t-il.

— Non, américaines.

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

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

⁹⁶ *Ibid.*, p. 244.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁰ Proverbe italien qui signifie « bien embarrassée ».

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

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

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

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

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

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

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

CHAPITRE VI

« AU FOND DE L'HOMME¹ »

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

Les contours du « moi »

Métissage ou racismes ?

Le sens commun établit un lien direct entre intériorité et identité, postulant « l'existence d'un sujet individuel enfermé dans un intérieur que limiterait son enveloppe corporelle et qui serait ainsi constitué en intériorité² ». L'écriture malapartienne cède volontiers à l'idée d'une intériorisation de l'identité face à une extériorité qui s'avère bien souvent menaçante. Substance reine de cet intérieur, le sang – dont nous avons déjà eu l'occasion de noter l'omniprésence – devient ainsi facteur d'identité. Malaparte s'appuie sur les avancées scientifiques dans le

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

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

domaine pour lui attribuer une valeur toute particulière, au point de s'opposer aux transfusions sur son lit d'hôpital³, alors même que sa vie est menacée :

Le sang est ce que nous avons de plus nôtre en nous. C'est dans nos veines que naissent nos pensées, nos rêves, nos sentiments et nos actes. Les recherches sur « l'individualité du sang » ont abouti à des conclusions inquiétantes. « Le groupe sanguin est une caractéristique fixe de chaque individu, et cette constante ne varie ni avec le temps ni avec les intercurrences de la maladie. Le groupe sanguin ne change même pas après la transfusion du sang d'un autre groupe. » « L'individualité du sang est notre véritable et seule individualité. Nous sommes tels que nous sommes, parce que nous avons en nous tel plasma sanguin, appartenant à tel groupe sanguin, avec telles propriétés iso-agglutinantes⁴... »

Difficile de ne pas évoquer les risques de dérives racistes liés à ce repli identitaire autour du sang⁵. Pourtant, Malaparte ne cesse tout au long de son œuvre de faire l'éloge du métissage. En 1927, il déclare déjà :

Nous sommes le fruit de toutes les races : étrusques aux nez courbes, scythes aux yeux blancs, germains blonds, celtes roux, grecs pâles, pélasges olivâtres, tous se sont pacifiés en nous. L'Italie étant la terre de fusion de tous les peuples, nous sommes la forme complète, le vase d'élection contenant tous les sangs⁶.

Sa conviction doit être bien ancrée si, en 1953, il continue d'affirmer : « Si j'étais Chilien, ou Péruvien, Bolivien, Mexicain, etc., je n'aurais pas honte du sang indien qui pourrait courir dans mes veines. Au contraire, j'en serais fier⁷ ». Rien de vraiment surprenant de la part du fils d'un Allemand et d'une Lombarde, lui-même fruit de la rencontre de deux cultures. Doit-on pour autant le disculper de tout soupçon de racisme ? Giordano Bruno Guerri défend l'auteur contre l'accusation d'antisémitisme, non sans nuancer son propos en évoquant son « mépris » envers les noirs⁸. Sergio Campailla, dans une étude consacrée aux liens de Malaparte avec la culture hébraïque, souligne certaines prises de position favorables aux Juifs⁹. Il est

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

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

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

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

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

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

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

vrai que Malaparte ne cache pas sa sympathie et sa solidarité envers les victimes des nazis dans *Kaputt*. Toutefois, on trouve ailleurs dans son œuvre des allusions bien moins flatteuses au peuple juif. Au début des années trente, l'« Histoire du Chevalier de l'arbre » – récit de la circoncision forcée du fils d'un renégat juif – accumule les stéréotypes sur les prétendues caractéristiques physiques et morales des Hébreux et révèle l'écho que suscitait en lui un discours antisémite répandu à l'époque en Italie¹⁰. Cependant, Malaparte apparaît davantage comme un opportuniste qui s'empare d'un sujet racoleur que comme un antisémite convaincu. Preuve en est son attitude lors de la promulgation des lois raciales de 1938 : loin de soutenir la politique du régime, l'écrivain accueille dans sa revue des auteurs juifs tels que Moravia ou encore Giacomo Debenedetti, qui prendra sa défense lors du procès de 1946¹¹. Quant à son attitude vis-à-vis des noirs, si les articles sur l'Éthiopie, souvent défigurés par la censure, reprennent l'inévitable discours colonialiste des « blancs » qui apportent la civilisation, d'autres textes non publiés laissent percer un respect profond pour le peuple éthiopien qui vit en harmonie avec la terre : « Il existe un accord secret, mystérieux entre ce peuple et la nature de ses terres, et même avec le paysage. Dans cet accord se fonde sa liberté, sa civilisation, son sens de l'héroïsme et du divin¹² ». En revanche, certaines pages d'*Il y a quelque chose de pourri* donnent une tout autre vision des noirs qu'il croise dans le Paris de l'après-guerre :

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

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

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

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

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

surgissaient à la terrasse, le verre de punch chaud et parfumé, ou de rhum blanc de la Martinique à la main. Alors le troupeau se retournait, extasié, bêlant et buvant avidement de leurs yeux et de leurs bouches l'odeur de sexe et de poil souillé de sperme qui émanait de ces nègres obsédés¹³.

Ce n'est pas la première fois que Malaparte lie l'exotisme à l'exhibitionnisme : dans le *Journal d'un étranger à Paris*, il assimilait déjà les aisselles de jeunes Brésiliennes à des sexes féminins¹⁴. Néanmoins, la transformation grotesque des jeunes noirs du « Tabou » ne doit pas seulement être rattachée à la sensualité trouble de l'écrivain. En effet, si on considère ces phrases dans leur contexte, il semble évident que Malaparte dénigre davantage la jeunesse existentialiste de l'après-guerre qu'une catégorie raciale en particulier. Il n'en reste pas moins que le lecteur éprouve une indignation justifiée à la lecture de tels propos.

L'influence de la psychanalyse

Dans un contexte culturel tout à fait différent, l'intérêt porté par Malaparte au sang et à ce qu'il laisse voir de l'intérieur du corps correspond, chronologiquement, à sa curiosité envers la psychanalyse, qu'il découvre probablement au milieu des années trente, comme en témoignent certaines allusions dans les œuvres de l'époque¹⁵. *La Tête en fuite* (1936) ou encore *Sang* (1937) donnent ainsi à voir des réélaborations très personnelles de la théorie freudienne. Dans le premier de ces ouvrages, l'écrivain se penche sur son enfance – par un processus d'investigation qui n'est pas sans évoquer la psychanalyse – et tente de mieux comprendre la façon dont certains épisodes ont déterminé son caractère d'adulte. Le récit intitulé « Le jardin perdu » relate en particulier une anecdote (totalement imaginaire ?) : le jeune Malaparte s'enfuit pour aller vivre en ermite « au fond du jardin », soutenu et ravitaillé par sa sœur, mais il s'évanouit, pris de panique, à la vue d'un serpent. L'écrivain mêle une réécriture de la *Genèse* – il est sauvé par sa sœur Marie, qui réitère la victoire mariale sur le serpent – à des suggestions freudiennes. En effet, l'anecdote peut aussi être lue comme un récit de sublimation d'un désir interdit

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

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

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

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

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

Soudain, je ne sais comment, ma mère m'apparut au pied du lit, rose et resplendissante. Mais, entre les épaules, à l'endroit où se greffe le cou, en descendant par des racines délicates et vives jusqu'au sommet de la poitrine, surgissait une tête de cheval, au col poilu, serré dans une haute collerette de dentelle blanche. Maman secouait cette tête noble et fière, en montrant ses dents longues et jaunes. Ses larges yeux ronds brillaient sombres et amoureux dans la pénombre bleue, une crinière orgueilleuse retombait en ondoyant sur ses épaules. J'étais muet et glacé de pitié et d'horreur. « Viens avec moi, Curtino, nous rentrons à la maison », dit ma mère. Je m'assis sur mon lit : « Non, non, criai-je, va-t'en, va-t'en, va-t'en¹⁶ ! »

À la mort de Freud, en 1939, l'écrivain fait paraître dans *Prospettive* une rubrique nécrologique élogieuse rédigée par Mario Praz, alors que le juif Freud était plutôt mal vu par le régime¹⁷. Après la chute du fascisme, les références à la psychanalyse se font d'ailleurs plus directes et plus fréquentes dans l'œuvre malapartienne. Ainsi, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, l'écrivain prête une oreille plutôt complaisante au jeune médecin qui lui propose une interprétation freudienne de son rêve :

En descendant de Planpraz, je rencontre dans le téléphérique un jeune médecin français, M... Je suis en train de raconter à Georgette M... mon rêve de cette nuit. Le médecin m'explique ce rêve par un argument freudien. Nous parlons de la hantise des cadavres qui paraît dans presque tous mes écrits¹⁸.

Dans *Il y a quelque chose de pourri*, on retrouve non seulement des rêves qui font intervenir la figure maternelle mais également des allusions plus précises à certains aspects de la théorie freudienne¹⁹. Même si son approche reste simpliste, Malaparte n'hésite pas, désormais, à faire appel explicitement à la psychanalyse et à son fondateur, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer l'homosexualité affichée de la jeunesse d'après-guerre :

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

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

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

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

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

de la jeunesse nazie et soviétique, peu à peu une réaction de nature sexuelle se développe dans les jeunes générations, une tendance à l'homosexualité. La pédérastie comme dernière conséquence, produit suprême de la dictature du prolétariat et de la dictature bourgeoise du nazisme, habillée de formes marxistes, me paraît chose évidente et extraordinaire²⁰.

Cette analyse aisément contestable a du moins le mérite de mettre en lumière la spécificité de l'approche malapartienne qui tend le plus souvent à privilégier la psychologie des peuples – dans une tradition d'ailleurs plus jungienne que freudienne. Autre aspect essentiel, il semble évident que la psychanalyse n'intéresse pas l'écrivain d'un point de vue strictement disciplinaire mais qu'elle constitue surtout pour lui une stimulation d'ordre littéraire. « Tout homme possède en lui un enfant mort : un nœud de peurs, d'instincts, de sentiments corrompus²¹ », affirme-t-il par exemple dans *Sang*, prouvant que l'approximation scientifique peut profiter à l'acuité de l'expression.

Intériorité/extériorité

Pour revenir plus spécifiquement au corps, et à l'image d'un espace hermétique – réceptacle d'un « moi » introverti – qu'en donnent les premières œuvres malapartiennes, précisons tout de suite que cette perception ne dure guère. Bien vite, l'auteur dénonce l'illusion d'un intérieur protégé des intrusions externes et constate, au contraire, qu'il existe une constante perméabilité entre intérieur et extérieur. Loin de se poser en frontière efficace entre le sujet et le monde, le corps est percé d'orifices qui permettent une incessante circulation de matières et brouillent les repères. Les pages malapartiennes regorgent d'allusions à ces substances qui entrent et sortent du corps avec, d'une part, les interminables repas de *Kaputt* et de *La Peau* et, d'autre part, l'omniprésence des sécrétions corporelles (vomi, excréments, larmes, sang). Les aliments ingurgités se transforment dans le secret du corps en matières abjectes qu'il convient d'expulser pour se maintenir en vie. En temps de guerre, cet échange se charge de connotations résolument angoissantes : « j'avais l'impression d'avoir avalé une bête, et que cette bête me mordait les entrailles²² » affirme Malaparte dans *Kaputt*. L'intrusion du monde extérieur à l'intérieur du « moi » est ressentie comme une menace vitale, les excréments du corps trahissant une putréfaction, une agonie qui consomment déjà l'homme de l'intérieur. Une équivalence s'établit ainsi entre l'altérité menaçante des morts et l'intériorité mystérieuse du corps. Dès lors, rien d'étonnant à ce que, dans un texte de 1950 intitulé « Monsieur Jésus Christ », Malaparte dépeigne un « je » envahi de l'intérieur par son propre cadavre :

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

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

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

C'était la première fois que je sentais cette chose morte à l'intérieur de moi, c'était peut-être ce qu'il y a de mort, de putride dans tout homme, et je frissonnais de peur et d'horreur en sentant que moi aussi j'avais à l'intérieur, comme tout être humain, ce morceau de chair pourrie, cette chose morte que tout homme porte en soi, au fond de son être²³.

La volonté de délimiter spatialement le « moi » se heurte ainsi à la révélation de la porosité du corps, susceptible d'héberger un « étranger », que celui-ci soit, comme ici, un futur cadavre ou, ailleurs, un sentiment incontrôlable qui semble appartenir à un « Autre ». Les contours deviennent flous, au point que s'établit un lien de continuité, voire de contagion, entre le corps et le monde. Néanmoins, cette homogénéisation ne se place jamais sous le signe de l'harmonie. Par exemple, dans *La Peau*, le moisi des corps martyrisés par la guerre se propage sur le décor, en marquant de taches verdâtres les murs de la ville et le ciel d'un monde sur le point de se décomposer, comme un grand corps destiné à la putréfaction²⁴. Il n'y a plus de différences, plus de frontières mais seulement la sensation d'une perte de repères traduite par l'enchevêtrement des espaces intimes et étrangers : si l'homme porte en lui une part du monde extérieur, le monde également se présente comme un intérieur qui contient l'homme. Dans *Le soleil est aveugle*, Malaparte évoque à diverses reprises la sensation de se trouver dans l'estomac du monde :

« Sa tente aussi, où il parvint presque en courant, le souffle court, et où il se jeta sur sa couche de paille, était pleine de cette bête hideuse, *sa tente comme l'intérieur d'un viscère*. [...] Il serra la pierre contre sa poitrine et resta ainsi, accroché à cette froide, précise et sensible certitude d'être un homme vivant dans le ventre immense et chaud de la bête aux aguets²⁵. »

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

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

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

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

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

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

La première impression que l'on éprouve lorsqu'on atteint les côtes du Brésil, après un vol au-dessus de l'Atlantique, c'est d'aller à la rencontre d'une énorme bête tapie au bord de la mer, une énorme bête velue. [...] La terre vient vers nous avec un saut de fauve²⁶.

D'ailleurs, l'écriture revient sans cesse sur les mêmes détails anatomiques : l'œil²⁷ qui observe, juge et pèse sur l'individu ou encore les gencives et la bouche²⁸ prête à le dévorer. Le monde, en particulier en temps de guerre, s'identifie à une bête féroce qui guette ses proies et les engloutit sans pitié. L'homme est de sorte contraint de vivre sous la menace de ce nouveau Dieu Baal qui, à l'image du Vésuve dans le final de *La Peau*, se nourrit de chair humaine et réclame régulièrement son lot de victimes.

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

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

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

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

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

Dans la prose malapartienne, le corps subit d'incessantes mutations qui rendent délicate toute tentative de caractérisation identitaire. L'écrivain insiste en particulier sur la métamorphose sexuelle : les motifs de l'androgynie et de l'ambiguïté sexuelle occupent ainsi une place de choix dans les chapitres IV et V de *La Peau*. Dans « Les roses de chair », de jeunes homosexuels du Vomero s'enlacent pour danser : « par leurs gestes, leurs sourires, l'ondoiement des hanches, la façon de se tenir enlacés, de glisser le genou entre les genoux de leur partenaire, on eût dit des couples de femmes²⁹ ». Cette confusion des rôles hommes-femmes convoque dans l'esprit du narrateur le souvenir d'une scène similaire. Le soir du 25 juillet 1943, deux diplomates de l'Ambassade d'Italie à Berlin sont conviés à une soirée berlinoise où ils dansent avec des jeunes filles allemandes qui, à l'annonce du renversement de Mussolini, se transforment en hommes :

Les gestes, les attitudes, le sourire, la voix, le regard de ces jeunes femmes subirent peu à peu une étonnante métamorphose : leurs yeux bleus s'assombrirent, leur sourire s'éteignit sur des lèvres devenues soudain pâles et coupantes, leur voix se fit profonde et âpre, leurs gestes, langoureux quelques instants plus tôt, se brisèrent, leurs bras charnus durcirent, devinrent de bois, comme il arrive à une branche arrachée par le vent qui, à mesure que sa lymphe vitale tarit, perd son éclat vert, le brillant de son écorce, la tendreté de sa nature arborescente et devient dure et âpre. Mais ce qui dans l'arbre se fait peu à peu, chez ces jeunes femmes se produisit en quelques instants. [...] En quelques instants, ces filles si blondes et suaves se changèrent en hommes. C'étaient des hommes³⁰.

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

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

²⁹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 158.

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

Arraché aux ongles de la vieille et passant de main en main, le nouveau-né arriva finalement au chevet de Cicillo qui, s'asseyant sur le lit, son beau, son mâle visage moustachu éclairé par un doux sourire maternel, ouvrait ses bras musclés au fruit de ses entrailles³¹.

Dans cette parodie du *Satiricon* – dans lequel on trouvait déjà un culte priapique célébré à Naples³² –, le jeune Cicillo assume tour à tour des attitudes féminines et viriles. Son corps n'incarne pas la continuité mais le changement. À ce titre, il s'apparente à une enveloppe trompeuse qui ne laisse percevoir l'identité réelle que sous le masque du transitoire.

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

Une sueur jaune lui coulait du front, travaillé de rides, sur son visage blanc et osseux où la bouche et les yeux s'enfonçaient à vue d'œil, révélant peu à peu les cavités du crâne. Un filet de bave jaunâtre lui dégoulinait des lèvres le long du menton et de la gorge, dans le sillon d'une ride droite et profonde comme une coupure ; son nez rétrécissait rapidement ; son crâne, au-dessus et derrière les oreilles, n'était que trous, taches et bosses ; un tremblement convulsif s'emparait de ses mains, où les os des doigts commençaient à percer la peau comme un gant troué et, déjà, son dos se courbait, l'obligeant à baisser la tête à petits coups et à se pencher en avant comme pour toucher la terre de son front³³.

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

³¹ *Ibid.*, p. 218.

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

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

Elle est brune, avec les cheveux argentés sur les tempes. Son visage est joli, mais strié de rides. Sa bouche est fatiguée, molle, son front révèle son âge. Je la regarde, tâchant de découvrir où j'ai déjà vu ce visage. [...] J'ai terriblement changé, n'est-ce pas ? me dit-elle³⁴.

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

Le corps défiguré par la guerre

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

Bianchi enfonce le bistouri dans la chair putréfiée. Le blessé renversé sur la table dort immobile, la bouche tordue : mais le front est étrangement lisse, baigné de lumière, serein. [...] La jambe amputée gît sur la table, le genou replié. [...] L'infirmier prend la jambe amputée, l'enveloppe dans un journal, nettoie la table avec un torchon³⁵.

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

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

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

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

dans le fleuve » dit Swarstrom. Je fis balancer cette jambe que je tenais serrée entre mes doigts et la jetai dans le fleuve où elle flotta, tourna sur elle-même puis se mit à glisser au fil du courant, heurta un rocher, disparut sous l'eau, reparut, fila au loin laissant derrière elle un horrible sillage dans l'air³⁶.

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

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

Cette nuit j'ai fait le même rêve qui se répète, de temps en temps, depuis de longues années. Ma mère entre dans ma chambre la nuit, me dit d'une voix rauque : « Cesse de travailler, tu es fatigué. Va dormir. » Je la regarde. Elle est pâle, et sourit. Puis elle se lève, s'en va, laissant sur ma table de travail sa main blanche. Je me lève, je prends cette main lourde, morte, j'ouvre la fenêtre et je la jette. [...] Je répète toujours les mêmes mots : « Le 21 mars 1948. » C'est à Forte dei Marmi, en décembre 1935, que j'ai fait ce rêve pour la première fois³⁸.

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

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

³⁷ Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 416.

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

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

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

On m'a scié un poumon. Scié avec une scie, et jeté dans la poubelle. J'aurais préféré qu'on le donne à manger à un chien. Quand j'ai vu mon poumon scié, dans la cuvette remplie de sang, je me suis mis à rire. C'était une chose horrible. Tellement horrible qu'elle en devenait joyeuse³⁹.

Par la suite, l'auteur cherche à se débarrasser de cette hantise de l'amputation. Plusieurs anecdotes de *Ces sacrés Toscans* tentent ainsi d'évoquer le corps démembré de façon moins tragique : dans les ballots de chiffons qui, du monde entier, convergent à Prato, le narrateur découvre tour à tour une main de femme aux ongles laqués puis une tête de vieux réduite à la façon des indiens *Jivaro*⁴⁰. Dans le premier cas, l'attitude imperturbable et terre à terre de la nourrice⁴¹ annule sur le champ la dimension potentiellement cauchemardesque de l'anecdote. Le deuxième épisode se veut encore plus ouvertement désacralisant : les habitants de Prato, en raison de leur familiarité avec les morts, n'éprouvent pas la moindre frayeur face à la tête embaumée avec laquelle ils se mettent à jouer au football. Pour ces chiffonniers, la question éthique ne se pose à aucun moment ; cette tête desséchée, édentée est devenue un simple objet qui ne signifie rien. Toutefois, ce désintéressement excessif révèle en contre-jour les obsessions de l'écrivain : l'aspect grotesque et non humain de la tête permet-il pour autant de nier sa dimension de « visage » au sens lévinassien ?

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

³⁹ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, op. cit., p. 8.

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

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

⁴² Voir Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 323.

défigurés par la violence de la seconde guerre mondiale. Ce sont, dans *Kaputt*, les deux mille Juifs asphyxiés dans le train de Podul Iloaiei qui ont « la tête enflée, la figure bleue⁴³ » ou, dans *La Peau*, les victimes de l'effondrement de la grotte du mont Echia, à la physionomie grotesque et méconnaissable :

Jetés sur les pavés, amoncelés sur des tas d'immondices, de vêtements ensanglantés, de paille pourrie, gisaient des centaines et des centaines de cadavres défigurés, aux têtes énormes, enflées par l'asphyxie, et bleues, vertes, pourpres, aux visages écrasés, aux membres arrachés par la violence des explosions. Dans un coin du cloître s'élevait une pyramide de têtes aux yeux hagards, aux bouches béantes⁴⁴.

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

Une humanité « masquée »

Dès *Le soleil est aveugle*, les visages des morts se couvrent d'une couche de poussière blanche qui les pétrifie et les rend semblables à des « masques de gypse⁴⁵ ». Cette minéralisation touche également les vivants à l'image du colonel Fassi tel qu'il apparaît au Capitaine : « un ange [...] d'une grandeur démesurée, au visage sans lèvres, sans yeux, un visage blanc et lisse comme la coque d'un œuf⁴⁶ ». Impossible de ne pas percevoir dans cette évocation l'influence des mannequins de Giorgio De Chirico (**fig. 3**), que l'auteur connaissait et appréciait⁴⁷. D'autant

⁴³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁴ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁵ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 321.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 331.

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



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

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

Dans cette splendeur immobile et pure, le visage humain semble un masque de plâtre aveugle et muet. Un visage sans yeux, sans lèvres, sans nez, un informe et lisse visage de plâtre, semblable aux têtes d'œuf de certains héros de De Chirico⁴⁸.

Face au scepticisme du Gouverneur de Laponie – « Un visage en forme d'œuf? Moi aussi j'ai le visage en forme d'œuf⁴⁹? » –, le narrateur, comme à son habitude, multiplie les anecdotes afin de donner corps à son propos et évoque ses différentes rencontres avec des hommes-statues à têtes d'œufs : des soldats endormis à Rovaniemi ou blessés à Sodankylä⁵⁰. Il est cependant manifeste que la réminiscence picturale est évoquée dans un sens assez éloigné de celui que lui avait initialement donné De Chirico. Si le peintre fait de ses hommes-mannequins aux visages lisses des devins dotés de puissance visionnaire, ou, plus tard, un symbole de l'aliénation de l'homme moderne⁵¹, Malaparte, lui, cherche surtout à représenter l'absence identitaire du visage pour mieux révéler les horreurs de la seconde guerre mondiale.

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

⁴⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 435.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 436.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 435-436.

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

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

Je passai la main sur ce visage, grattai des ongles son masque de vase et, sous la paume de ma main, parut une petite figure grise, aux sourcils noirs, aux yeux noirs⁵².

*

Ces deux jeunes filles opulentes et rieuses avaient un visage brun caché sous une épaisse couche de fard et de poudre très blanche, qui détachait le visage du cou comme un masque de plâtre⁵³.

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

J'observe le masque triste et étonné de Jean Cocteau. [...] Je ne vois pas de rides dans son masque gris et pâle, mais quelque chose d'argenté, d'impalpable, de frémissant, comme s'il venait de traverser un bois et gardait sur son visage d'impalpables toiles d'araignée⁵⁴.

Ce sont surtout les peuples du Nord qui échappent à la compréhension de l'écrivain et focalisent son attention, à l'image des Suédois qui cachent leurs sentiments derrière leur « masque de verre, froid, austère, impassible, puritain, hypocrite⁵⁵ ». De même, Malaparte consacre de très nombreuses pages aux Allemands qu'il tente sans cesse de « mettre à nu », parfois même au sens littéral comme dans la description d'un sauna finlandais dans *Kaputt* :

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

⁵² Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 61.

⁵³ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 112.

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

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

⁵⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 453-454.



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

Si les corps se dévoilent, les visages, en revanche, restent figés et hermétiques. Ce contraste entre la vulnérabilité de la chair nue et la dureté de l'expression révèle la difficulté de comprendre l'identité profonde des nazis. En Pologne, la situation n'est guère différente. Malaparte a beau affirmer que « dans aucune partie de l'Europe autant qu'en Pologne, l'Allemand ne s'était montré [...] aussi nu, autant à découvert⁵⁷ », la vérité est qu'il ne réussit guère mieux à décrypter leurs visages. Ainsi, les traits du Gouverneur de Pologne, Frank, lui apparaissent irrémédiablement voilés :

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

⁵⁷ *Ibid.*, p. 128.

cristaux de Bohême et dans les porcelaines de Saxe, faisait briller comme s'il eût le visage couvert d'un *masque* de cellophane⁵⁸.

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

Il y avait certainement en lui une zone obscure et profonde que je ne parvenais pas à explorer, une région obscure, un inaccessible enfer d'où montait de temps en temps quelque lueur fumeuse et fugace, illuminant brusquement sa face interdite, son inquiétant et fascinant visage secret. [...] J'espérais surprendre chez Frank un geste, une parole, un acte « gratuits » qui m'eussent révélé son vrai visage, son visage secret⁵⁹.

Ce « vrai visage » de Frank que Malaparte réussit tout juste à entrevoir, c'est sa véritable nature, cruelle et barbare, dissimulée derrière son apparence d'homme cultivé. Toutefois, l'intuition de l'auteur ne suffit pas à faire « tomber les masques » des nazis et son écriture doit se contenter de décrire leur apparence étrange et énigmatique : « Ce général Mensch était un homme d'environ cinquante ans, petit, maigre, le visage jaune et ridé, la bouche édentée, les cheveux clairsemés et gris, les yeux malins cernés par un réseau de plis très fins⁶⁰ ». À l'instar du général, les nazis rencontrés dans les pays du Nord ont des visages ridés, jaunâtres ou verdâtres, des bouches tordues ou édentées et un aspect à la fois grotesque et funèbre. Une fois de plus, on est tenté de convoquer une référence picturale⁶¹.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 99-100.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 452.

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

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

James Ensor est mort ce matin. [...] Je me suis toujours demandé ce qu'il cachait derrière les masques de ses personnages. Un visage d'homme, de chien, un objet, un spectre, ou la figure pâle, méchante et lâche de l'homme ? Durant toute sa vie, Ensor a vécu au milieu de son peuple de gens masqués, en peignant des hommes masqués, des squelettes et des spectres. [...] La vie pour Ensor a été une kermesse de masques démoniaques, au milieu d'une humanité au visage couvert de masques répugnants, rieurs ou grimaçants⁶².

Cet aspect carnavalesque de la peinture ensorienne trouve un écho chez Malaparte, par exemple, avec les figurants masqués de l'étrange procession du film *Le Christ interdit*, qualifiée par Palazzeschi de « macabre et carnavalesque⁶³ ». Chez Malaparte, tout comme chez Ensor, masques et mort sont indissociables : ces visages qui grimacent, se déforment, s'enluminent de bleu, de rouge, de violet ou de vert, ce sont avant tout ceux de cadavres ou de vivants consumés de l'intérieur par leur propre mort. Cet univers de farce macabre rapproche Malaparte non seulement d'Ensor mais également de ses héritiers directs tels qu'Emil Nolde (**fig. 5**) et les autres tenants de l'expressionnisme allemand.

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

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

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



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



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

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

[...] il me semblait pénétrer, par un sortilège, dans quelque cour allemande expressionniste imaginée par Grosz. Autour des tables richement servies, je retrouvais les nuques, les bouches, les oreilles dessinées par Grosz, et ces yeux allemands froids et fixes, ces yeux de poissons⁶⁴.

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

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

⁶⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 105.

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



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

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

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

[...] je pensais aux paysannes croates, nues sous leur vaste jupe de lin empesé qui ressemble à une cuirasse de crustacé, à des élytres de cigale. Sous cette croûte de lin dure et craquante, on devine la pulpe rose, lisse et tiède des chairs nues⁶⁶.

L'image de la carapace du crustacé ou de l'insecte rend particulièrement bien l'idée d'un épaissement et d'un durcissement progressifs de la peau qui ne s'arrêtent d'ailleurs pas au corps humain mais contaminent peu à peu toutes les superficies. Dans *Kaputt*, le monde se couvre d'un épiderme à l'aspect changeant : ici, des fauteuils recouverts de peau humaine⁶⁷ ; là, le « visage du jour » marqué de rides⁶⁸. C'est surtout dans le roman précisément intitulé *La Peau* que le monde entier – ciel, mer ou même maisons aux murs de chair vivante⁶⁹ – se barricade derrière une peau de plus en plus semblable à une cuirasse : la mer est protégée par une « peau marquée de taches vertes et jaunes comme la peau d'un reptile répugnant » et ressemble à « une tortue de cuivre ancien » sur laquelle les pierres rebondissent⁷⁰. Le ciel apparaît également « gris, parcouru de fines veines bleues, [...] flasque et ridé comme la peau d'une vieille femme », « semblable à une peau de lézard, mouchetée de vert et de blanc, moite de cette sueur froide et opaque qu'a la peau des reptiles⁷¹ ». Même le Vésuve s'abrite derrière sa « dure croûte de lave⁷² ». On note l'allusion récurrente à la peau écailleuse des reptiles ou à la carapace des tortues qui évoquent une surface froide et difficile à transpercer. Pourtant, sous ces enveloppes toujours plus épaisses et résistantes, se devine une force vitale prête à surgir :

⁶⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 459-460.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

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

⁷⁰ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 392 et 399.

⁷¹ *Ibid.*, p. 275 et 77.

⁷² *Ibid.*, p. 54.

Sous cette croûte immobile on devinait la poussée d'une force extraordinaire, d'une fureur mal contenue, comme si la mer d'un moment à l'autre allait se soulever du fond de ses abîmes, briser sa carapace de tortue, pour faire la guerre à la terre et éteindre ses horribles fureurs⁷³.

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

Leçon d'anatomie

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

L'idée de l'homme nu, de l'homme civilisé réduit à sa nudité essentielle, lui paraissait de plus en plus juste. [...] Mais la nouvelle culture soviétique, de plus en plus fréquemment, lui semblait être une vêtue nouvelle, qui ne laisserait pas l'homme nu⁷⁴.

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

Au condamné, lié à un poteau, on enlève lambeau par lambeau, avec un petit couteau, toute la chair, sauf les nerfs, et le système artériel et veineux. L'homme devient ainsi une sorte de réseau d'os, de nerfs et de veines à travers lequel les rayons du soleil passent et les mouches volent. Le supplicé peut vivre ainsi pendant quelques jours⁷⁵.

Leon Battista Alberti, dans son *De pictura*, a suggéré bien avant Malaparte que, pour le peintre, le corps écorché est au corps nu ce que ce dernier est au corps habillé⁷⁶. Le but ultime du peintre reste de rendre de façon réaliste l'apparence

⁷³ *Ibid.*, p. 383 [traduction modifiée par nos soins].

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

⁷⁵ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 519.

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

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

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

De tous les sens, la vue est celui que l'impaticence commande de la façon la plus manifeste. Une velléité magique, jamais pleinement efficace, jamais découragée, accompagne chacun de nos coups d'œil : saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer. [...] Le regard] livre passage à une sorte de poussée qui ne se relâche pas. C'est peu de dire : intelligence, cruauté, tendresse. Elles restent inapaisées, inassouviées⁷⁷.

Pour « faire briller le feu du caché⁷⁸ », le regard s'insinue sous la peau et se fait exercice de cruauté. Ainsi, la curiosité du jeune narrateur de *Sang* envers le mystère de la vie le pousse à entailler l'écorce des plantes, à briser les pierres et à inciser avec un canif les bras des statues pour comprendre la « force mystérieuse⁷⁹ » du sang. Ce regard qui cherche à atteindre le spectacle interdit de l'intérieur est également fortement sexualisé. Dans le premier récit, intitulé « Premier sang », Malaparte établit un lien direct entre l'initiation sexuelle du jeune narrateur et le plaisir morbide que manifeste le garçon boucher Torquato lorsqu'il découpe la viande :

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

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

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

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Curzio Malaparte, *Sang, op. cit.*, p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

Dans ce passage aux accents décidément sadiques, l'intrusion du regard à l'intérieur du corps associe violence et érotisme⁸¹, ce qui n'est guère surprenant si l'on considère que, dans la majeure partie de l'œuvre malapartienne, le sexe est assimilé à la prostitution. On peut en revanche s'étonner que Malaparte n'ait que très rarement représenté la pénétration dans l'intimité sexuelle de la femme et seulement de façon biaisée, comme dans le chapitre « La vierge de Naples » de *La Peau*, où les soldats américains paient pour « fourrer leur doigt⁸² » dans le sexe d'une jeune Napolitaine encore vierge. En outre, on peut certainement accorder une dimension érotique aux morsures ou griffures – autres tentatives de percer la peau – que les Napolitaines infligent au bossu du chapitre « Triomphe de Clorinde » :

Celles-ci se jetèrent sur lui, déchirant ses vêtements, le déshabillant de force ; lui mordant les chairs nues, et essayant de le renverser sur le ventre ; comme fait le pêcheur lorsque, tirant une tortue sur le rivage, il s'efforce de la renverser sur le dos⁸³.

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

Les hommes en tenue de soirée, les femmes en décolleté, couvertes de bijoux [...] avaient un aspect funèbre et semblaient peints par Lucas Cranach : les chairs paraissaient livides, affaissées, les yeux cernés de bleu, les tempes pâles et moites ; une couleur verte, cadavérique, était répandue sur les figures. Les commensaux assis avaient les pupilles fixes et dilatées⁸⁴.

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

⁸² Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 74.

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

⁸⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 313.

À un moment donné, je m'avisai que toute cette parade avait dû être mise en scène par quelque spécialiste : la lumière blanche des projecteurs tombait à pic sur ces visages, où les sourcils, les nez, les pommettes, les lèvres creusaient des ombres noires et profondes, comme celles que l'on voit aux physiologies des morts dans les photos américaines. Ce que je voyais devant moi était une toile expressionniste. On aurait dit les têtes de *gangsters* assassinés, de morts installés sur leurs séants dans une *morgue* vue par un peintre flamand, un Bosch. [...] Je regardais les membres du Soviet suprême alignés sur la scène du Bolchoï Teatr et j'étais horrifié. Je pensais qu'ils étaient déjà morts, et qu'ils finiraient dans les ordures, comme de la cendre retirée d'un four⁸⁵.

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

Dans la peinture allemande, il n'y a pas une grande différence entre un homme vivant et un cadavre. Je me suis toujours demandé pourquoi Lucas Cranach peignait des Vénus et des Èves décrépites, des vieilles laides et ridées, au ventre tombant, au sein mou, au visage marqué, aux yeux chassieux, des Vénus pareilles à des cadavres de Vénus, des cadavres encore chauds. Je me demandais pourquoi Mathias Grünewald peignait des hommes et des Christ déjà pleins de vers. Et Dürer des hommes déjà squelettes, déjà desséchés, momifiés par le souffle acide du tombeau⁸⁶ ?

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

Il parlait de cette odeur de mort qui pénètre l'art et la littérature de l'Espagne, de certains paysages cadavériques de Goya, des cadavres vivants du Greco, des visages décomposés des rois et des grands d'Espagne peints par Velasquez sur un fond d'orgueilleuses architectures d'or, de pourpre et de velours, dans la pénombre verte et dorée de résidences royales, d'églises et de couvents⁸⁷.

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

⁸⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

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

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

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

*

[...] C'était un homme nu, au visage d'argent, décharné et barbu⁸⁸.

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

L'expression du siècle, on ne la voit que chez les hommes assassinés. Horace Walpole, quand il se trouvait à Paris, ne manquait jamais d'aller visiter à la morgue les assassinés, les suicidés, ou d'assister aux exécutions capitales. Dans ces visages, dans ces grimaces atroces, il cherchait le portrait de son temps, l'expression des hommes de son temps⁸⁹.

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

Nulle image de peintre, qu'elle fût d'espèce laide et répugnante, les pauvres de Magnasco, les grotesques de Breughel ou de Bosch, les vieilles femmes, les monstres, les cadavres de Goya, rien qui fût aussi repoussant que les images fixées sur la plaque photographique. L'art ne surprend pas la nature : il la transfigure, l'aide à cacher son visage, c'est un masque qui occulte les traits de la nature. Mais la photographie cueille la nature dans ce qu'elle a de plus nu, de plus manifeste, de plus visible, et de fantomatique, disons même de plus mort⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 235-237.

⁸⁹ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin*, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

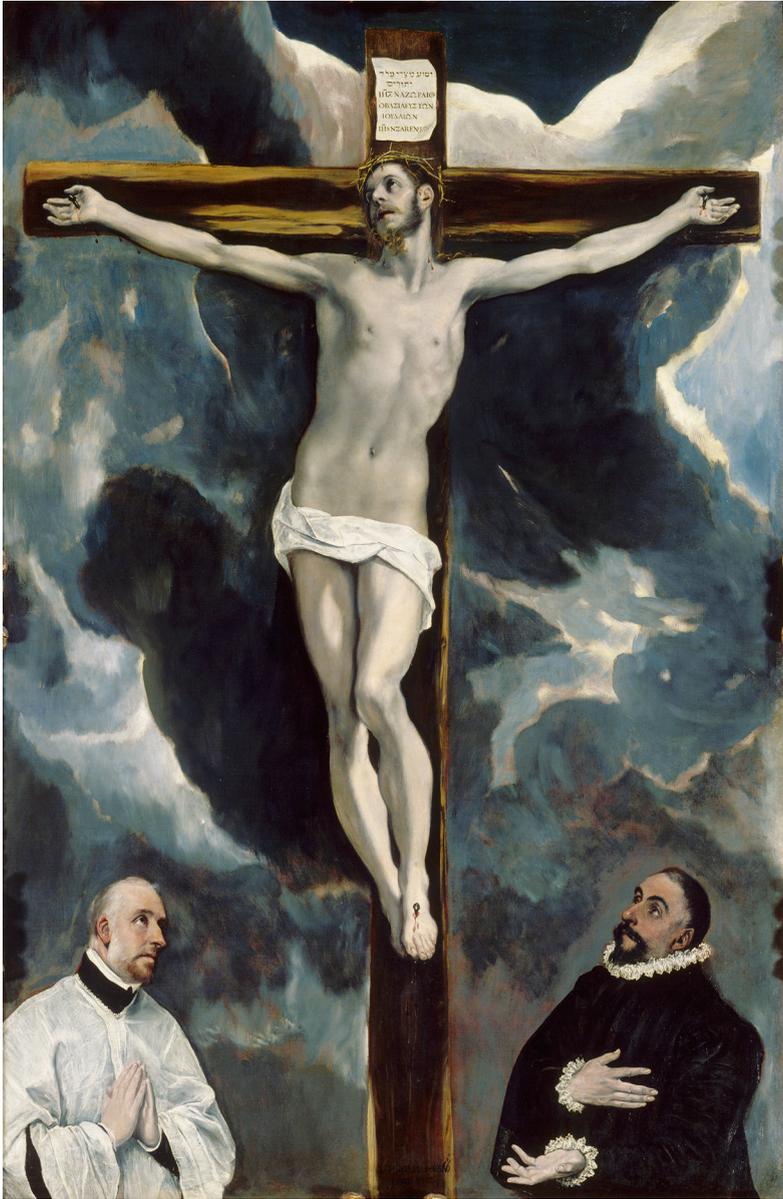


Fig. 8. Domenico Theotocopoulos, dit El Greco, *Le Christ en croix adoré par deux donateurs*, ca. 1590, h. 260 cm / L. 171 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Peintures espagnoles, INV. RF1713

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

André Germain disait que la femme de porcelaine était nue, qu'il n'avait jamais vu de femme plus nue que celle-là; le regard pénétrait sous la peau, sous l'écran brillant de la peau, dans le monde sanguin secret des veines, et telle était l'illusion, si triomphale la vive couleur de cette rose de chair, que la porcelaine en était tiède au toucher; on l'eût crue de chair réellement⁹¹.

En 1921, Malaparte participe au débat sur le XVII^e siècle ouvert par la revue artistique *Valori plastici* avec une analyse originale : contrairement à Bontempelli et à De Chirico, l'écrivain ne croit pas à l'avènement d'un nouvel âge classique mais voit dans la Réforme la dissolution irrémédiable de l'homme classique⁹². Son article, intitulé « La folie du dix-septième siècle⁹³ », dresse un portrait ambigu d'une génération d'artistes qui, justement parce qu'elle a perdu le sens de la mesure classique, produit des œuvres torturées et hors du commun :

[...] les hommes du dix-septième siècle tourmentèrent furieusement les choses pour essayer de les ouvrir; ne parvenant pas à bien distinguer, de leurs yeux brouillés, ce qu'il y avait à l'intérieur, ils devinrent des anatomistes de la nature, mais des anatomistes fous, et entreprirent de la fouiller, la vider, avec la rage des enfants qui éventrent des jouets, sortant, en vrac, tout ce que leurs aînés avaient déjà vu et montré à leur manière, c'est-à-dire sans rien profaner ni abîmer et feignant, consciemment, de n'avoir rien découvert. Alors, des ruines et de la grande confusion qui s'ensuivirent, ces hommes extraordinaires, qui semblaient avoir perdu le sens de la mesure et éprouver l'orgueil de la disproportion et du gigantisme, réussirent à tirer et à composer un art qui tient du fantastique et de la géographie, riche d'imprévu et de musique, d'épouvantes et d'obsessions, comme agité et bouleversé par un désir féroce d'accouplements monstrueux⁹⁴.

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

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

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

⁹⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

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

C'était un jeune homme frêle et blond, presque un enfant, au visage puéril. D'une énorme déchirure du ventre ses intestins coulaient lentement sur ses jambes en s'entortillant entre ses genoux en un gros nœud bleuâtre⁹⁵.

L'éclat lui avait lacéré le ventre, les intestins coulaient le long de ses jambes, ils étaient arrivés presque aux genoux et ils se répandaient déjà par terre autour de lui comme un entortillement de macaronis trop cuits⁹⁶.

Non seulement ces descriptions – extraites respectivement de *La Peau* et d'*Il y a quelque chose de pourri* – apparaissent étrangement similaires, mais elles ne sont pas sans rappeler l'art des « éventreurs » du XVII^e siècle. Entre désapprobation affichée et inspiration souterraine, la position malapartienne face au siècle baroque est donc loin d'être univoque. À l'instar des hommes du XVII^e siècle, qui s'attachent à « tourmenter les choses pour chercher à les ouvrir », l'écriture de Malaparte se fait opération de dissection. Une fois de plus, l'influence de la peinture se fait sentir⁹⁷. En effet, ce n'est sans doute pas un hasard si, dans *Le Bal au Kremlin*, Malaparte cite le tableau de Rembrandt qui met à la mode la *Leçon d'anatomie* au XVII^e siècle⁹⁸ (**fig. 9**).

⁹⁵ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 257.

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

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

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



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

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

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



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

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

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

Si l’on cherche à comprendre ce qui se joue dans le geste d’écorchement que pratique le boucher sur l’animal et que reprend le peintre par la représentation, on remarque d’abord qu’en le dépouillant de sa peau, il révèle ce qui est d’ordinaire caché. [...] Les peintres du bœuf écorché semblent donc dépasser la question de l’incarnat, ils gagnent directement les profondeurs, ils s’attaquent aux tréfonds du vivant⁹⁹.

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

[...] quelques alpins sont en train d’écorcher un mulet ; le couteau s’enfonce et glisse dans le gras, s’insinue entre la peau et la chair, crisse légèrement sur les tendons et les nerfs. Le ventre énorme étale ses tripes blanchâtres ; juste une ou deux gouttes de sang sur la lame du couteau. La tête tranchée du mulet dans l’herbe, là à côté, avec les yeux grands ouverts, pleins d’arbres, de rochers, de nuages. Étendu jambes en l’air dans le pré vert, le mulet maintenant déjà écorché, gris, rose et mou, un monstre informe, effrayant et ridicule¹⁰⁰.

Plus loin, on assiste au courageux sacrifice de Pioppo que l’on retrouve éventré, le cœur encore battant dans sa cage thoracique ouverte¹⁰¹. Ce n’est plus l’intérieur d’un cadavre qui est offert au regard mais les dernières manifestations de vie d’un corps sur le point de mourir. Ce détail atroce est repris et développé dans *La Peau* :

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

¹⁰⁰ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 287.

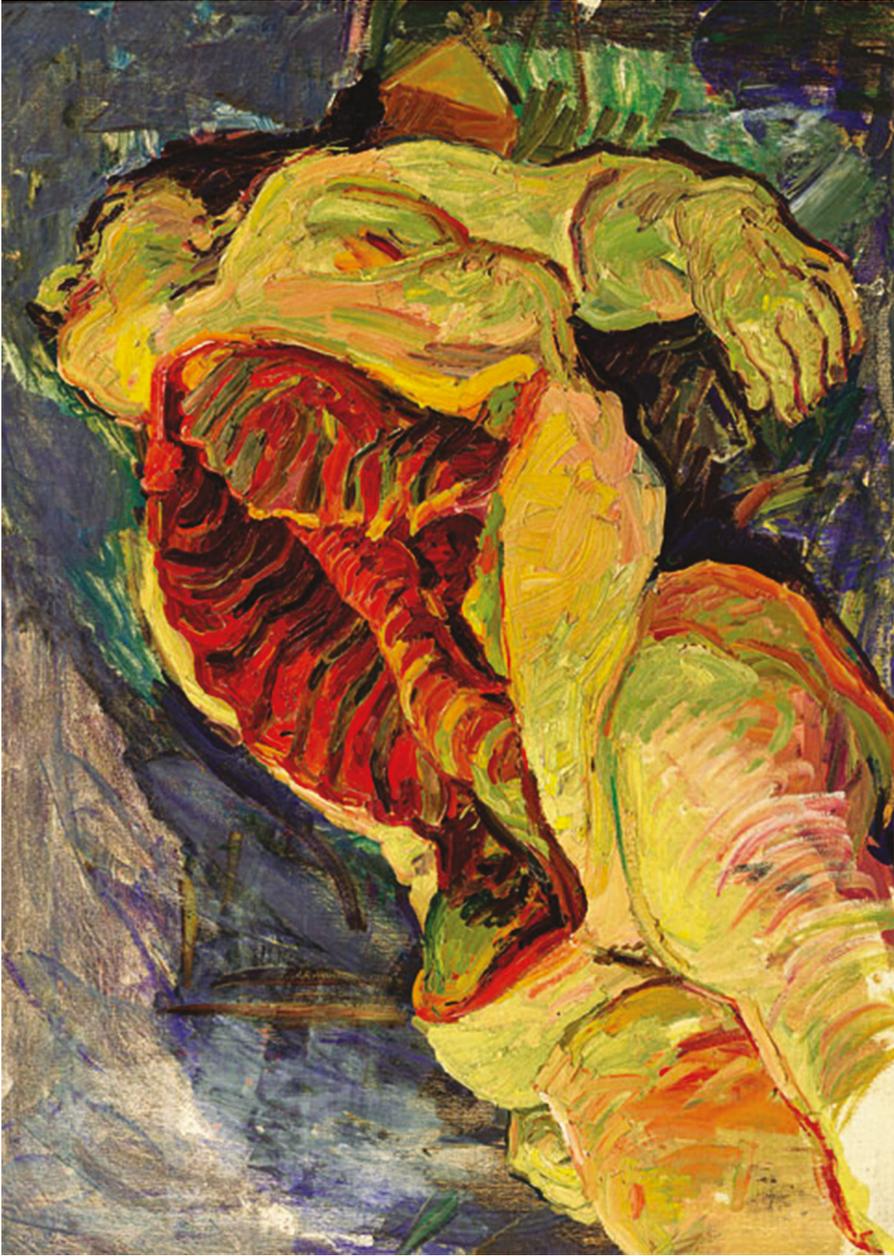


Fig. 11. Herbert Boeckl, *Offener Brustkorb* [*Cage thoracique ouverte*], 1931, huile sur toile, h. 65 x L. 90 cm, Frodl, WV 182

Le long des murs, d'étranges berceaux en forme de violoncelle étaient alignés, l'un à côté de l'autre, comme les lits d'une clinique pour enfants : dans chacun de ces berceaux un chien était étendu sur le dos, le ventre ouvert, le crâne fendu, ou la poitrine béante. De minces fils d'acier, entortillés autour de cette même sorte de chevilles de bois qui dans les instruments de musique servent à tendre les cordes, maintenaient ouvertes les lèvres de ces horribles blessures : on voyait battre le cœur nu, les poumons, aux veines semblables à des branches d'arbre, se gonfler tout comme le feuillage d'un arbre au souffle du vent, le foie rouge et luisant se contracter tout doucement, de légers frémissements courir sur la pulpe blanche et rose du cerveau comme un miroir embué, les intestins se délier paresseusement comme un nœud de serpents¹⁰².

La cruauté de l'expérience inspire la compassion. Toutefois, Malaparte s'attarde plus que nécessaire sur les particularités anatomiques de ces différents organes, habituellement invisibles. Il plonge au cœur de la chair un regard pour ainsi dire scientifique, qui cherche à capturer l'essence de la vie. La scène se tient d'ailleurs dans un lieu qui n'a rien d'anodin : une clinique vétérinaire. Impossible d'imaginer une expérience similaire sur des êtres humains mais la plume malapartienne fait pénétrer le lecteur dans le mystère d'une chair que tous, hommes et bêtes, ont en partage. Mieux encore, cette intrusion du regard dans l'univers secret des viscères s'étend aux objets inanimés : ainsi, dans *La Volga naît en Europe*, c'est un char d'assaut qui présente « dans le flanc une déchirure par où sortent ses viscères de fer tordu¹⁰³ ». De même, dans *Ces sacrés Toscans*, les chiffonniers de Prato n'hésitent pas à plonger leurs regards et leurs bras dans les entrailles des ballots de chiffons :

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

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

¹⁰² Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 251-252.

¹⁰³ Curzio Malaparte, *La Volga naît en Europe*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁴ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 101.

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

Le ciel déchiré, à l'orient, par une immense blessure, saignait, et le sang teignait de rouge la mer¹⁰⁵.

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

On entendait dans le ciel rose comme le grincement d'un diamant sur une vitre : et je voyais le ciel s'ouvrir, comme une feuille de papier qu'on coupe, les bords de la déchirure se révéler, une raie de bleu sombre apparaître, d'une couleur semblable à celle de la chair vive au fond de la blessure faite par le bistouri¹⁰⁶.

Malaparte va jusqu'à faire de cette propension à fouiller dans les profondeurs un trait typique des Toscans qui se distinguent par « la vertu qu'ils possèdent de savoir regarder dans les choses, à l'intérieur des choses : je veux dire dans l'enfer des choses¹⁰⁷ ». Il justifie ainsi la dynamique cruelle de son écriture tout en revendiquant, une fois de plus, son identité toscane :

Avez-vous jamais rencontré un Toscan qui se contente de l'aspect des choses, de leur visage, pour ainsi dire, de leur sens apparent, et qui ne cherche pas et ne voit pas en elles leur spectre, ce qui se passe dans les choses, dans *l'enfer* des choses sensibles¹⁰⁸ ?

¹⁰⁵ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 213 et 381.

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

¹⁰⁷ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 228.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 229.

Le corps : entre absence et « trop plein »

Qu'est-ce qui se cache sous les superficies du monde ? Que trouve-t-on à l'intérieur de ces corps ouverts, déchirés, éventrés ? Du sang, de la chair, des organes et, surtout, des intestins qui se dévident dans un enchevêtrement répugnant. Le corps, « cet enclos de tripes », écrivait Céline¹⁰⁹. Sous la peau, il n'y aurait donc rien d'autre que de la matière abjecte ? On y trouve aussi de nouveaux écrans, de nouvelles surfaces impénétrables. Ainsi, dans *La Peau*, le visage du poisson-sirène « que l'eau bouillante avait fait éclater comme un fruit trop mûr hors de son écorce » laisse seulement entrevoir « un masque luisant de porcelaine ancienne¹¹⁰ ». L'écorchure devient alors semblable à une seconde peau, à un ultime masque posé sur le mystère de la vie et de l'identité.

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

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

[...] À Jampol, sur le Dniester, en Ukraine, au mois de juillet 1941, il m'était arrivé de voir dans la poussière de la route, au beau milieu du village, un tapis en peau humaine. C'était un homme écrasé par les chenilles d'un char. Le visage avait pris une forme carrée, la poitrine et le ventre s'étaient élargis et mis de travers, en losange : les jambes écartées, les bras un peu détachés du tronc, ressemblaient aux pantalons et aux manches d'un costume fraîchement repassé¹¹¹.

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

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

¹¹⁰ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 325.

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

Leur vague aspect de « vêtement repassé » est tout de même révélateur. Plus loin, l'auteur compare le « tapis de peau humaine », que les compagnons du mort réussissent à arracher à la poussière, à un « vêtement amidonné » et ses mains à des « gants de coton¹¹² ». Le corps humain a perdu son épaisseur pour se réduire à son emballage : la peau ne protège aucun secret de l'être humain, elle « est » l'être humain. Telle est la conclusion à laquelle parvient le narrateur au terme de son échange avec Pellegrini :

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

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

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

[...] il y est écrit que ce drapeau est celui de notre véritable patrie. Un drapeau de peau humaine. Notre véritable patrie est notre peau¹¹³.

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

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

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

¹¹² *Ibid.*, p. 442 et 449.

¹¹³ *Ibid.*, p. 442-443.

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

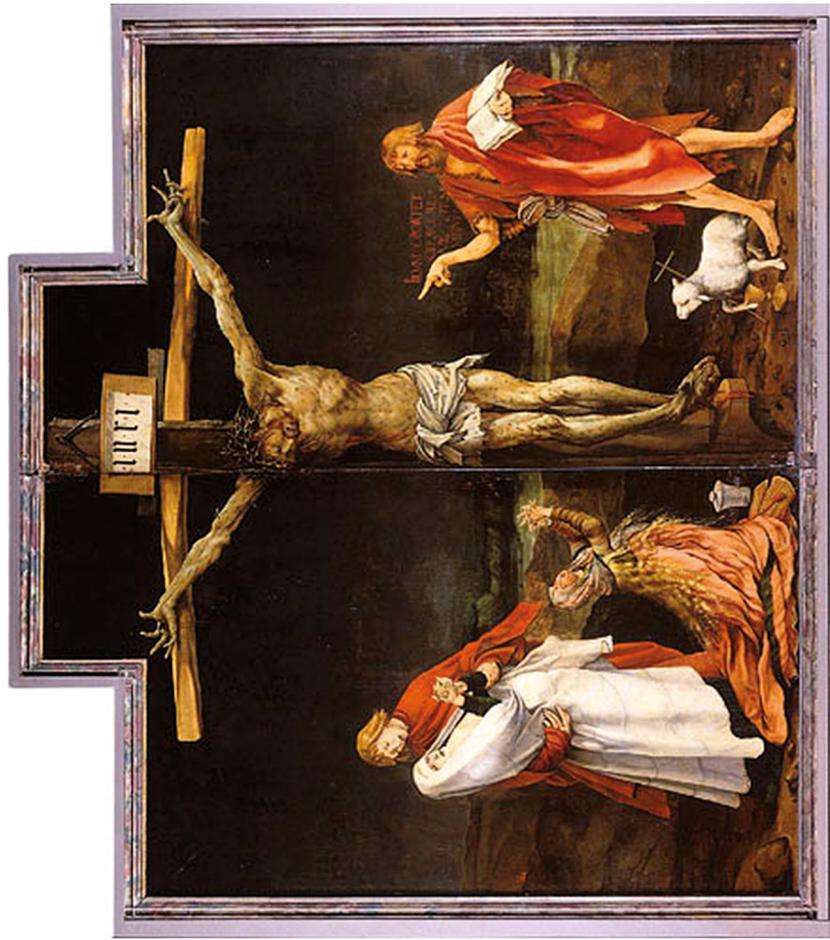


Fig. 12. Mathis Gothart Nithart, dit Grünewald, *Le Retable d'Issenheim* (fermé), panneau central, *La Crucifixion*, 1512-1516, peinture à tempera et à l'huile sur panneaux de tilleul, h. 376 cm / L. 534 cm, Colmar, musée d'Unterlinden, inv. 88.RP.139

Le corps du Christ

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

Cette image est donc aussi la mienne et la nôtre à tous : l'image de ce que je suis, de ce que nous sommes, mon portrait, notre portrait. Moi aussi, nous aussi, nous sommes ce corps décomposé, couvert de plaies. Cette chair verte, ces yeux troubles, vitreux, cette bouche aux lèvres déjà molles, ce visage au nez déjà tombant, aux joues déjà passées sont les miens, les nôtres. Moi aussi, nous tous aussi, nous sommes ce corps blessé, hérissé d'épines, mordu par le fouet, meurtri par les pierres. Cette plaie dans le flanc où un filet de sang s'est coagulé en longue traînée de rouille, semblable à l'effet de l'acide sulfurique sur le fer, est la mienne et celle de tout un chacun. Et cette humidité de la mort qui brouille le corps du Christ est-elle la même humidité qui suinte des plaies de nos misères, de nos passions, de nos forfaits¹¹⁵ ?

On pourrait croire que la figure du Christ permet de transformer la mort en passage, de proposer un au-delà aux lecteurs. Or, paradoxalement, l'écrivain fait l'impasse sur la Résurrection et rejette toute dimension religieuse. Pour lui, ce Christ de Matthias Grünewald est avant tout un homme au corps meurtri, torturé, et il nous invite à une identification qui n'a rien d'apaisant. L'écrivain rapporte même qu'un jeune prêtre et des ouvriers se mettent à pleurer devant ce spectacle de leur propre misère : « Et je pensai que personne ne peut se soustraire à l'horreur de se voir, de voir son image véritable et celle du monde dans lequel il vit¹¹⁶ ». Chez Malaparte, le corps martyrisé du Christ ne propose aucune transcendance mais devient un symbole de la destinée humaine¹¹⁷. C'est pourquoi il convient de bien distinguer les innombrables figures du Christ présentes dans

¹¹⁵ Curzio Malaparte, *Viaggi fra i terremoti*, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

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

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

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

Oh, Jimmy, pourquoi ne veux-tu pas comprendre que tous ces morts seraient inutiles s’il n’y avait pas un Christ parmi eux ? Pourquoi ne veux-tu pas comprendre qu’il y a certainement des milliers et des milliers de Christs parmi tous ces morts ? [...] Oh, Jimmy, pourquoi ne veux-tu pas comprendre qu’il n’est pas nécessaire d’être le fils de Dieu, de ressusciter le troisième jour d’entre les morts et d’être assis à la droite du Père pour être un Christ¹¹⁸ ?

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

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

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

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

Et je frappais ma tête, en pleurant et criant, contre le cou de mon cheval¹¹⁹.

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

¹¹⁸ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 503-504.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 237-238.

Malaparte a le projet d'un roman intitulé *Le Christ interdit* avant même de commencer *La Peau*, mais il ne réalise le film homonyme qu'en 1951¹²⁰. La tirade de la *voix off* qui conclut la dernière scène illustre son évolution :

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

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

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

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

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

L'écriture de Malaparte s'avère également agressive envers son lecteur car elle le contraint à prendre en charge la cruauté de l'auteur et à sonder les gouffres de l'humain. Une situation largement dénoncée par la critique, à l'image d'Emilio Cecchi qui, dans son *Histoire de la littérature italienne*, condamne l'ambiguïté morale de *La Peau*. Si l'écriture n'est pas exempte d'excès ou de coquetteries, cela ne fait pas pour autant de Malaparte « un fabricant de bulles de savon terroristes¹²² », pour reprendre la définition de Cecchi. En effet, ce n'est pas (ou pas seulement) le goût de la provocation qui pousse l'écrivain à lever le voile, sans égard pour son lecteur, sur des horreurs que d'autres veillent au contraire à occulter mais bien la soif de savoir et de comprendre. Le tableau qu'il nous donne à voir est, certes, macabre et indécent, néanmoins Malaparte est le premier à en souffrir, comme en témoignent le style torturé et les accents amers, presque masochistes, de l'écriture. L'intensité de cette participation émotive, renforcée par son constat pessimiste sur l'Homme, génère dans son œuvre une esthétique du cri qui n'est pas sans évoquer, une fois de plus, l'art expressionniste¹²³. À ce titre, son écriture constitue un témoignage davantage moral qu'historique des répercussions de deux guerres mondiales sur une génération :

Mais nous laisserons (et c'est là notre plus grand mérite, celui qui forcera le respect des générations futures) l'exemple de la sereine conscience de cette cruauté que beaucoup reprochent à notre œuvre. La valeur de notre enseignement, qui est surtout un enseignement moral, ne se perdra pas¹²⁴.

¹²² Emilio Cecchi, s. v. « Malaparte », dans Emilio Cecchi et Natalino (dir.), *Storia della letteratura italiana, vol. 9, 900-1. Poesia e narrativa del Novecento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2008², p. 238.

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

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

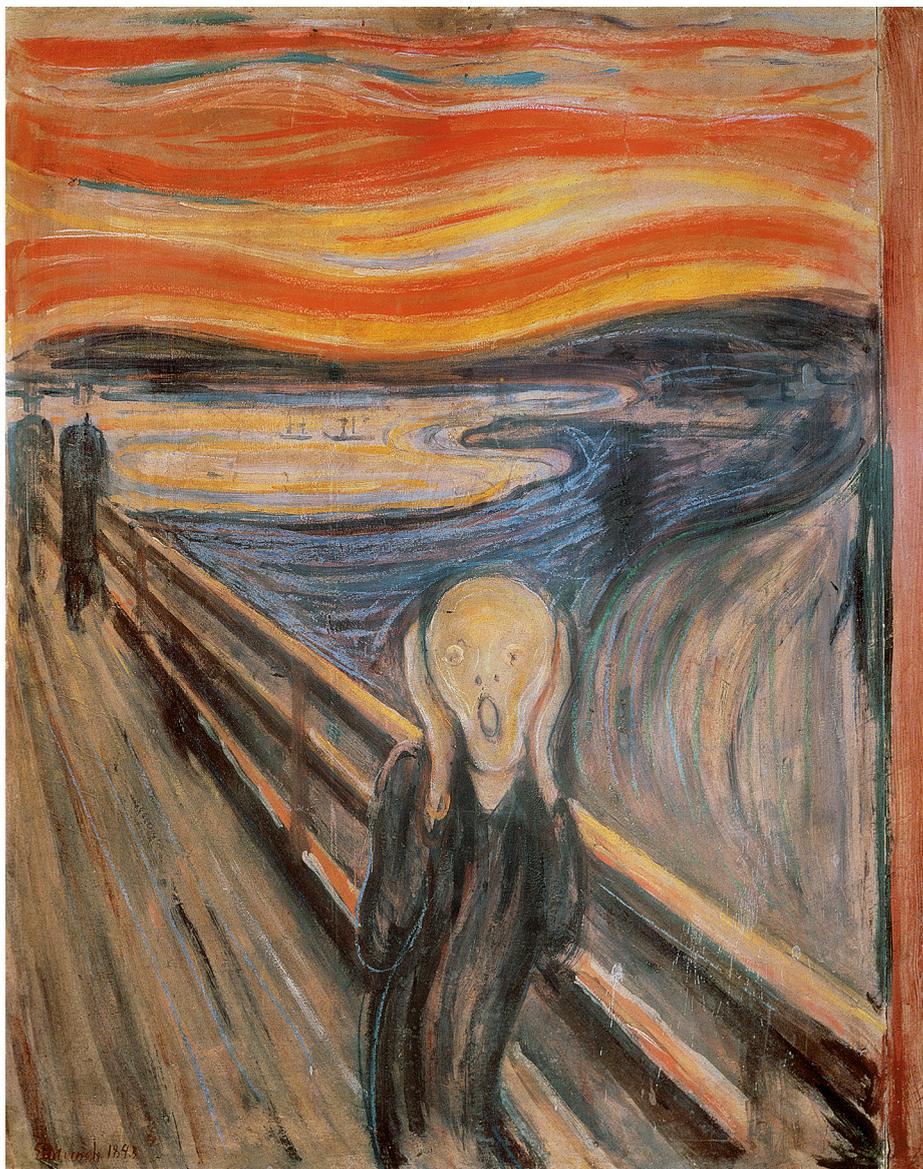


Fig. 13. Edvard Munch, *Skrik* [*Le Cri*], 1893, tempera sur carton, h. 91 cm / L. 73,5 cm, Oslo, Nasjonalgaleriet, inv. NG.M.00939

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 passivisme 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 Cardonnel, 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.

CHAPITRE VIII
« L'HISTOIRE NE NOUS SUFFIT PAS,
IL NOUS FAUT DES FABLES »

Le refus de l'histoire

Écrire « avec » et « contre » l'histoire

L'attitude polémique de Malaparte à l'égard de ses parents et de son histoire personnelle préfigure assez bien celle qu'il adopte plus généralement face à l'histoire des hommes. Toile de fond de l'immense majorité de ses écrits, l'histoire en est même assez souvent le protagoniste : dès son premier ouvrage qui analyse la défaite de Caporetto et jusqu'à ses dernières pages consacrées aux régimes communistes russe et chinois, Malaparte en fait la matière première de ses œuvres. Cependant, elle n'en est pas moins malmenée par l'écrivain qui en propose une approche originale.

Malaparte ne se contente pas de suivre le fil de l'histoire contemporaine, en évoquant les deux guerres mondiales et les bouleversements politiques et sociétaux de son époque, il se tourne aussi volontiers vers des événements plus éloignés dans le temps. Sans surprise, il se passionne tout particulièrement pour l'histoire de la Toscane. Ainsi, *Aventures d'un capitaine de mésaventure*, qui relate le vol d'une relique de la cathédrale de Prato par le héros et ses acolytes, tire son inspiration d'un fait historique : le sac de Prato perpétré en 1512 par les troupes espagnoles du vice-roi de Naples, Don Ramón de Cardona. L'analogie entre les deux affaires permet à l'écrivain de s'offrir une longue digression historique :

Je dirai ici ce qu'il advint et comment on mit à sac la ville de Prato : mais pour ne pas parler de moi ni de nous, et laisser croire que c'est pour nous vanter, je me référerai à ce qu'avait fait, quatre cents ans plus tôt, Don Ramón de Cardona, vice-roi de Naples, qui fut le premier à rosser les Pratéens au nom du Pape et, comme c'est toujours le cas, pour l'amour de Dieu¹.

¹ Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura* [1927], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 73.

Pour reconstituer le fil des événements, Malaparte s'appuie sur les chroniques locales, dont il ne manque pas de souligner l'importance. Parmi les noms qui reviennent le plus souvent, on peut retenir ceux de Simone di Goro Brami de Colle Val d'Elsa et de Jacopo Modesti de Prato mais les sources sont multiples :

Mais je laisse à présent les historiens et leurs fables, Nardi, Buonaccorsi, Nerli, Pitti, en plus de ceux déjà cités, et Machiavel qui était, en ce temps-là, secrétaire des Médicis à Florence, écrivait des lettres à la chaîne, commandait et disposait, à sa façon, bien entendu, et qui, après les événements, qualifia le sac de « misérable spectacle de calamité » et les Médicis, qui l'avaient voulu et avaient prêté main-forte aux Espagnols, de « Seigneurs magnifiques » et de « maîtres » : ô, Nicolas, comme tu aurais été bien la tête la première dans un de ces puits où l'on jetait les morts de la peste, à faire de la politique les jambes en l'air ! Je laisse également de côté les poètes, de Prato et d'ailleurs : les auteurs anonymes du *Lamento e rotta di Prato* et de la *Canzona di Prato*, Stefano Guazzalotti ou Guazzalotri, auteur du *Miserando sacco della terra di Prato*, Antonio di Matteo di Antonio Benricevuti, auteur du *Destestando sacco della terra di Prato*, le poète anonyme des soixante-douze stances sur la bonté du Cardinal Giovanni et de son frère, Julien le Magnifique, envers les Pratéens martyrisés et volés grâce à leur bonté et le latin de Francesco Zaccagnini, *De acerbissimo casu Prati epistola et carmen*. Je laisse enfin les *Ricordi* de Andrea Bocchineri, cités dans la cinquième édition du « Vocabulaire de la Crusca » et la *Nota* de Frère Antonio qui fut le seul à avoir le courage d'écrire que « ce fut la faute des Médicis² ».

Cette énumération reprend, jusque dans le choix des termes, l'introduction de Cesare Guasti à un ouvrage paru en 1880, *Il sacco di Prato e il ritorno dei Medici in Firenze*, qui rassemble les témoignages d'hommes de lettres et d'anonymes de l'époque et a probablement servi de source d'inspiration à Malaparte³. La pique contre Machiavel, en revanche, est une initiative personnelle de l'écrivain et elle est symptomatique à la fois de sa verve toute toscane et de la façon dont il va peu à peu prendre ses distances vis-à-vis des témoins historiques. Il commence par exprimer son désaccord avec Simone di Goro Brami qui relate l'exécution, par les Espagnols eux-mêmes, d'un soldat découvert alors qu'il s'apprêtait à dérober la couronne de la Vierge dans la cathédrale : « en bon Pratéen, je pense que les choses se sont passées différemment, autrement dit que ce n'est pas le Vice-roi qui a tué ce sacrifiant, mais les Pratéens eux-mêmes, malgré ce que peut en dire Simone de Colle Val d'Elsa⁴ ». Toutefois, quelques lignes plus loin, il fait marche arrière et convient que le chroniqueur toscan avait raison : « Aïe aïe aïe ! J'ai eu trop hâte de ne pas croire Simone de Colle et de me fier

² *Ibid.*, p. 84-85.

³ Voir l'introduction dans Cesare Guasti, *Il sacco di Prato e il ritorno dei Medici in Firenze*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880.

⁴ Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura*, *op. cit.*, p. 87.

à Modesti: le mérite d'avoir tué ce scélérat ne revient pas aux Pratéens mais aux Espagnols⁵ ». Cela ne signifie pas pour autant que Malaparte soit prêt à accepter cette version de l'affaire :

Ce n'était pas bien difficile de dire que ce maure sacripant avait été tué par nous autres Pratéens, à force de hurlements dans les oreilles et de coups sur la tête et que les Espagnols, effrayés par nos visages en colère, s'étaient contentés de regarder, si vraiment il ne pouvait pas dire qu'ils avaient pris leurs jambes à leur cou ! [...] *Pourquoi tant de hâte, alors, à dire la vérité ? Je commence à croire qu'il faut refaire l'histoire d'Italie de fond en comble, en commençant par celle de Prato*⁶.

Si l'histoire est décevante, mieux vaut la réécrire que s'en tenir à la stricte vérité des faits. C'est d'ailleurs la tâche à laquelle Malaparte s'emploie dès la ligne suivante en proposant son propre récit des événements, transposés au XX^e siècle : le vol de la ceinture sacrée de la Vierge par le groupe des « chiffonniers » s'achève à la gloire de ces derniers mais aussi du petit peuple de Prato qui a montré qu'il était prêt à tout pour récupérer sa relique. L'écrivain l'emporte ainsi sur Simone di Goro Brami dont les pages ne peuvent plus rivaliser avec les siennes :

La bousculade et le tumulte qui éclatèrent suite à ce malheur soudain, même Simone di Goro Brami ne saurait les décrire et il faut croire que Don Ramón de Cardona lui-même, s'il s'était trouvé là par hasard, y aurait laissé la vie⁷.

Derrière la fable épique qui est au cœur d'*Aventures d'un capitaine de mésaventure*, se profile donc, en filigrane, une vision polémique de l'histoire.

À des années d'intervalle, on retrouve dans *Ces sacrés Toscans* à la fois le grand intérêt de l'auteur pour l'histoire toscane – il s'agit cette fois de la conjuration des Pazzi –, le style populaire et plein de gouaille hérité de la tradition toscane ainsi que la distance teintée d'ironie avec laquelle il traite les chroniques des contemporains. Sa cible n'est autre que Politien, « témoin et acteur de cette vilaine affaire⁸ » mais coupable à ses yeux de mauvais choix lexicaux :

Poliziano dit « impavide », croyant lui faire honneur : mais impavide se dit d'un homme qui reste froid et orgueilleux dans le péril, ne remue ni un cil ni un poil ; ce qui est le contraire de ce que fit Laurent avec un emportement plébéen, en fils de la plèbe qu'il était, ses aînés

⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957, p. 133.

étant issus de rien, des parvenus, et lui-même étant de peau fine mais de sang épais ; il ne dénoua pas son manteau, comme dit Poliziano, mais, ainsi que d'autres l'affirment, il enleva sa veste.

[...] Croyant faire honneur à Laurent, Poliziano dit « estoc » pour ne pas parler du coupe-papier qu'à cet instant critique il eut la présence d'esprit de mettre dans la main de Laurent, lequel, en bon chrétien, allait à l'église sans armes⁹.

Politien a le tort de vouloir à tout prix utiliser un langage noble et de trahir ainsi la véritable nature de Laurent de Médicis. Le message de Malaparte est clair : rien ne sert d'assister aux événements si l'on ne saisit pas leur véritable essence. L'histoire « objective » n'existe pas : la vérité historique ne réside ni dans la précision du compte rendu, ni dans l'élégance du style, mais dans la capacité de comprendre ce qui est latent et d'en proposer une interprétation. Le romancier est le plus à même de faire surgir une vérité souterraine car, contrairement à l'historien, il n'est pas limité par le souci d'exactitude. D'ailleurs, Malaparte n'hésite pas à revendiquer cette différence :

Mon livre *Technique du coup d'État* n'est pas un essai historique, ni une étude politique et sociale, et, contrairement à un essai ou à une étude, il n'a et ne veut avoir aucune prétention d'objectivité absolue, ni de vérité réaliste. Il s'agit d'un livre *d'histoire romancée*, dans lequel les événements fondamentaux sont vrais et exacts, mais où les motifs dus à l'expérience personnelle se mêlent constamment aux motifs issus de l'imagination ou de l'expérience d'autrui¹⁰.

Le roman permet de plonger dans l'esprit d'une époque pour restituer des images et des anecdotes qui, à défaut d'être toujours avérées, seront du moins authentiques dans leur signification. Il est le meilleur moyen pour accéder à l'histoire de l'intérieur, à travers le regard des individus qui la vivent au quotidien. Si Malaparte préfère éviter les visions globales de l'histoire pour entraîner le lecteur dans une immersion au plus près des événements et des personnes, c'est aussi car cette approche lui permet de « refaire » l'histoire à l'aune des individus et d'atténuer son caractère alarmant. Ainsi, dans *Kaputt*, on en apprend davantage sur les différents mots utilisés pour trinquer en Europe¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁰ Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 7, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 314.

¹¹ « Noròk » en Roumanie, « skoll » en Suède, « màlianne » en Finlande, etc. (Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 157, 251-255, 266-267).

ou sur la cuisine roumaine¹² que sur les grands mouvements de troupes et l'état d'avancement de la guerre. De même, dans la pièce *Les femmes aussi ont perdu la guerre*, créée en 1954 à la Fenice, l'arrivée de l'armée soviétique en Allemagne est représentée à l'échelle d'une famille allemande dont les femmes sont contraintes par l'occupant à se prostituer.

Cette focalisation sur les marges de l'histoire, ses conséquences quotidiennes, ses aspects anecdotiques, explique aussi les lectures de l'auteur. Malaparte préfère aux ouvrages des historiens les journaux et mémoires d'écrivains qui offrent un accès intime à l'histoire : par exemple, lors de ses séjours en France, il lit ceux de Saint-Simon, de Benjamin Constant, de Chateaubriand, des Goncourt et de Charles du Bos. Dans ses œuvres, lui-même aborde souvent l'histoire par le biais des grands hommes qui la font, en attachant une importance particulière à des éléments qui pourraient sembler secondaires comme leurs manies, leur santé ou leurs soucis domestiques. Cette approche, à laquelle nous avons déjà fait allusion à propos du livre *Le Bonhomme Lénine*, est particulièrement évidente pour ses projets théâtraux de l'après-guerre.

Le 3 mars 1948, Malaparte confie à son *Journal d'un étranger à Paris* l'esquisse d'une pièce centrée sur le rôle de Roosevelt durant la conférence de Yalta. Il s'agit moins de rédiger une analyse politique que de peindre le portrait d'un homme affaibli :

Cet homme malade, les yeux déjà remplis de nuit, les joues creuses, les mains tremblantes, est le centre de ce drame affreux qui constitue la remise de l'Europe aux mains des Russes, sans aucune raison, sans tractations, sans discussion : simplement, paraît-il, parce que Roosevelt était ou malade, ou fou¹³.

L'idée sera finalement abandonnée au profit d'une comédie consacrée à un autre acteur politique : Karl Marx. Cependant, l'angle d'approche reste l'intimité du personnage. Dans *Das Kapital*, l'auteur choisit de décrire Karl Marx au moment de la mort de son fils, Mush, et de nous montrer le désarroi du père plutôt que le travail de l'intellectuel :

Karl Marx, lentement, ôte son haut-de-forme, très lentement, il baisse la main qui tient le chapeau, la faisant glisser le long du corps ; et soudain, comme si quelque ressort s'était brisé

¹² L'écrivain tient à montrer sa connaissance des habitudes alimentaires de la population en nommant notamment une soupe, « la ciorba de puiu » (*ibid.*, p. 65 et 158) ; un fromage, la « brinza » (*ibid.*, p. 158) ; et une boisson, la « zuica » (*ibid.*, p. 157).

¹³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967 [publication posthume], p. 151.

dans le bras, la main tombe. Le chapeau roule sur le parquet. Karl Marx demeure immobile, debout, comme foudroyé, la tête haute, les poings crispés¹⁴.

Malaparte ira si loin dans cette priorité donnée à l'intuition sur la rigueur scientifique qu'il finira par quitter tout à fait le terrain des historiens. *Histoire de demain* (1949) inaugure ainsi un nouveau genre littéraire, « l'histoire-fiction », qui applique la science-fiction au domaine historique. Malaparte imagine que l'armée soviétique a envahi l'Europe et que l'Italie vit désormais sous la coupe de l'URSS. Le paradoxe du livre est que les protagonistes – De Gasperi, Scelba, Nenni – sont tous des personnages historiques dont Malaparte invente librement les actes et les paroles. Néanmoins, le jeu n'est pas entièrement gratuit : pour l'écrivain, auquel le Parti communiste italien [PCI] a fermé ses portes, il s'agit de se venger en démontrant l'équivalence entre Nazisme et Communisme¹⁵. L'auteur en profite aussi pour régler quelques comptes envers des intellectuels qui ont su mieux que lui gérer leur reconversion :

- Et en Italie ? Comment ont fini Vittorini, Bontempelli, Guttuso, Sem Benelli, Titta Rosa...
- Tous en prison, en tant que fascistes – répondit De Gasperi.
- Comment ça fascistes ? Même Elio Vittorini ?
- Lui aussi, naturellement. Les Russes ne prennent pas au sérieux les changements d'opinion et les conversions des intellectuels¹⁶.

¹⁴ Curzio Malaparte, *Das Kapital* [1949], dans *Das Kapital et Du côté de chez Proust*, Paris, Denoël, 1951, p. 349.

¹⁵ À De Gasperi qui lui demande comment les Français ont accueilli les troupes soviétiques, Malaparte répond : « [...] quelle ne fut pas la déception et l'indignation du prolétariat français quand il s'aperçut qu'il s'agissait, comme d'habitude, d'une invasion allemande ! Je veux dire d'une invasion d'Allemands déguisés en Russes. » (Curzio Malaparte, *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalèo e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 365).

¹⁶ *Ibid.*, p. 377. Alberto Moravia n'est pas non plus épargné : « À cette heure-là, le Caffè Greco était presque désert. Assis à une table, au fond du couloir, deux hommes entre deux âges parlaient à voix basse et je les reconnus immédiatement. C'était Alberto Moravia et Mario Pannunzio. Je les avais laissés de nombreuses années auparavant dans ce même café, assis à cette même table, en train de parler entre eux à voix basse. Et ils étaient encore là à parler ! Il semblait que durant toutes ces années, ils n'avaient pas bougé de là. Un voile de poussière les couvrait de la tête aux pieds, d'épaisses toiles d'araignées étaient tendues entre les lobes de leurs oreilles et leurs épaules, et entre les doigts de leurs mains. » (*Ibid.*, p. 451).

Toutefois, le livre est surtout l'occasion pour Malaparte de donner libre cours à sa fantaisie, en imaginant par exemple les divertissements éducatifs proposés par les Russes : de fausses exécutions de groupe ou des conférences publiques pour la défense de la Constitution, de la Liberté et de la Démocratie durant lesquelles tous les intervenants – Orlando, Nitti et Bonomi – s'expriment en même temps, dans une incroyable cacophonie. Le narrateur, accompagné de Pietro Nenni, se rend à un autre spectacle proposé par l'occupant et plébiscité par le peuple italien, *La Tragédie de Dongo*, sur la mort de Mussolini :

Le colonel Valerio souleva lentement sa mitraillette et tira. Mussolini s'écrouta sur le sol et Claretta Petacci tomba à côté de lui. Le colonel Valerio recula d'un pas et, s'adressant au public, il tendit la main vers le cadavre de Mussolini et dit : « Justice est faite. » Mais il se produisit alors une chose extraordinaire. La foule se leva d'un bond, en hurlant, et bientôt un seul cri domina la vaste salle du théâtre Brancaccio : « Allez, Benito ! » À ce cri, Mussolini se secoua, ouvrit les yeux, se releva sur les genoux et, tourné vers le public, s'exclama en dialecte génois, d'une voix claire et forte : « À présent, c'est mon tour ! » et, s'élançant sur le colonel Valerio, il le saisit à la gorge, le bourra de coups de poing et de pied jusqu'à ce qu'il le jette à terre, lui arrache la mitraillette des mains et la lui décharge dans la poitrine. Puis il prit tout son temps pour s'étendre à côté du cadavre de Claretta Petacci et referma les yeux. La foule semblait en délire. Les hurlements d'enthousiasme, les applaudissements, les rires, les cris – bis ! bis ! – étaient tels que le rideau dut se lever bien cinq fois et que cinq fois Mussolini dut se présenter sur scène et saluer¹⁷.

Encore une fois, Malaparte ne résiste pas à la tentation de corriger le cours de l'histoire italienne pour effacer ce qu'il considère comme une lâcheté : l'exécution sommaire de Mussolini. Son message est cependant porté par un théâtre de pantomime avec un Mussolini à l'accent génois qui semble tout droit sorti de la *Commedia dell'arte*. Cette réduction parodique a pour effet de dédramatiser l'histoire et de la réduire à un jeu théâtral sans conséquence où les acteurs peuvent toujours se relever pour saluer le public.

L'auteur a fait du chemin depuis *Aventures d'un capitaine de mésaventure* et il se concentre désormais sur l'époque contemporaine, mais sa méthode, elle, n'a pas changé : romancier ou dramaturge, il se réserve toujours la possibilité de réécrire l'histoire à sa façon, en remaniant au besoin la vérité des faits. En ce sens, Malaparte ne « fait » pas l'histoire – ni en tant que protagoniste, ni en tant qu'historien – mais lutte contre elle avec son imagination et ses mots d'écrivain.

¹⁷ *Ibid.*, p. 468.

Figures du déclin

Dès 1923, Malaparte dénonce dans *L'Italie contre l'Europe* le danger que l'esprit germanique, hérité de la Réforme, représente pour la civilisation européenne, menacée de périlcliter :

Nous nous révoltons, en voyant notre culture, notre foi, nos traditions, notre antique civilisation catholique, notre gloire mystérieuse et terrifiante, rongées par la froide et stupide raison, par l'irrévérence luthérienne et judaïque, par l'hérésie critique, par le plat critérium technique et matérialiste des peuples barbares, peuples sans foi, sans tradition, sans gloire, peuples sans Dieu. La civilisation moderne n'est pas pour nous, n'est pas faite pour nous : l'assimiler nous conduirait fatalement à une irréparable décadence¹⁸.

Le premier titre choisi par l'auteur pour l'édition italienne, *L'Europa moribonda*¹⁹ (*L'Europe moribonde*), est d'ailleurs éloquent : le souci de rationalité et de modernité mène l'Europe à sa perte mais il est encore possible de réagir pour sauver la civilisation, en prenant exemple sur la Contre-Réforme et en revenant aux véritables valeurs latines. Dans *Italie barbare*, l'écrivain fait même preuve d'un certain optimisme en reconnaissant dans la révolution fasciste le processus de restauration nationale qu'il appelle de ses vœux :

[...] il faut comprendre que le but ultime de la révolution est la restauration de notre civilisation naturelle et historique, avilie par l'émergence et le triomphe du modèle barbare ; alors, même les plus bornés verront cette révolution telle qu'elle est en réalité : un des plus profonds bouleversements dont l'éternelle répétition, l'éternel drame ont, tour à tour, obscurci et illuminé l'histoire européenne²⁰.

Toutefois, après sa perte de foi dans le fascisme, il se persuade peu à peu que la décadence est désormais un mécanisme irréversible. Ses œuvres exposent cette conviction par le biais d'une métaphore organiciste qui repose sur l'analogie entre les hommes et la civilisation, car les individus ne sont pas seulement des voies d'accès à l'histoire, ils peuvent également en devenir le miroir²¹.

¹⁸ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 148.

¹⁹ Curzio Malaparte, *L'Europa vivente. Teoria storica del Sindacalismo nazionale* [1923], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 345.

²⁰ Curzio Malaparte, *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014, p. 174.

²¹ Dans *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Malaparte présente en effet l'homme comme la mesure de l'univers : « L'homme pour les Italiens, c'est toute la Création. C'est un arbre miraculeux qui plonge ses racines jusqu'au centre de la terre et soulève sa chevelure jusqu'à

Lorsque nous avons analysé la place du corps dans l'œuvre malapartienne, nous avons constaté que l'écrivain insiste souvent sur le vieillissement de ses protagonistes, parfois même de façon caricaturale comme dans le cas du chevalier de Marsan qui dépérit à vue d'œil dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* :

Depuis qu'il avait eu, par ma bouche, des nouvelles des événements advenus en Europe durant les deux siècles de son immortalité provisoire, il avait hélas recommencé à vivre en accord avec le temps et avec les saisons. [...] Durant le trajet de la Porta del Mercatale jusqu'au fond de l'ancien Borgo al Cornio, le Chevalier de Marsan avait vieilli de cent ans. La fureur populaire, qui avait pris pour cible ce qui chez lui sortait du commun et voulait absolument le faire redevenir ordinaire, l'avait fait rentrer dans l'histoire jusqu'au cou. Être pris à la gorge par l'histoire est pire que d'être sur le point de se noyer²².

Deux siècles durant, le chevalier s'est tenu à l'écart des événements du monde, dans une temporalité suspendue à sa trente-quatrième année. Tout à coup, il reprend contact avec le flux intarissable du temps et sa sénescence soudaine a donc une explication logique. Néanmoins, pour le lecteur – et ce n'est sans doute pas un hasard – l'impression dominante reste que l'histoire est source de déchéance.

Un sentiment confirmé, à vingt ans d'intervalle, par les pages du *Journal d'un étranger à Paris*. Malaparte est sensible au charme des femmes françaises mais il ne peut s'empêcher d'observer que ces dernières ont changé depuis son précédent séjour parisien, dans les années trente :

Assurément, quelque chose, un voile, s'est abattu sur la beauté des femmes françaises. Elles ne rient plus comme autrefois. Cette pudeur signifie que même les femmes ont perdu la guerre, cette guerre que tout le monde a perdue, vainqueurs et vaincus²³.

La seconde guerre mondiale a accéléré le processus de décadence en laissant des traces indélébiles sur les Parisiennes et sur la ville que l'auteur peine à reconnaître. Bien sûr, ce motif reflète aussi les préoccupations intimes de Malaparte, la beauté fanée de ses anciennes maîtresses le renvoyant à la perte de sa propre jeunesse. Cependant, il semble surtout que, par le truchement de ses personnages, il nous livre une interprétation de la marche du monde : tout comme les individus inexorablement vieillissent, l'histoire connaît une dynamique de déclin.

toucher les astres scintillants, jusqu'à effleurer le trône de Dieu. C'est dans le corps de l'homme qu'est renfermé l'univers : et les anciens Italiens ne représentaient pas autrement le monde comme un viscère du corps humain. » (Curzio Malaparte, *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoël, 1948, p. 152).

²² Curzio Malaparte, *Aventure di un capitano di sventura*, op. cit., p. 102-103.

²³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 91.

Cette vision de l'histoire, loin d'être propre à Malaparte, est en fait extrêmement diffuse dans la première moitié du xx^e siècle. En 1918, Oswald Spengler propose déjà, avec *Le Déclin de l'Occident*, une analyse de l'histoire comme succession de cycles de cultures qui naissent, se développent, périssent et meurent sur le modèle des êtres vivants. Selon l'auteur, la civilisation occidentale a désormais atteint la dernière phase de dépérissement qui va la mener à une mort imminente. Dans l'entre-deux-guerres, l'idée devient un véritable lieu commun chez les intellectuels de droite. En France, on ne compte plus les ouvrages qui prophétisent le déclin de la civilisation occidentale : de René Guénon (*La Crise du monde moderne*, 1927) à Louis-Ferdinand Céline (*Bagatelle pour un massacre*, 1937), en passant par Charles Maurras qui voit dans la Réforme protestante le point de départ de la décadence (*Mes idées politiques*, 1937)²⁴. Ce pessimisme historique touche également l'Italie où des intellectuels tels que Benedetto Croce, Gaetano Mosca ou Guglielmo Ferrero tentent d'en saisir les symptômes et les causes.

En somme, ni l'idée de la décadence, ni même l'image du corps qui vieillit ne sont des inventions malapartiennes. En revanche, la façon dont il les met en scène dans ses œuvres, en particulier dans l'après-guerre, s'avère extrêmement personnelle. En effet, dans *Kaputt*, la métaphore organiciste passe par les nazis auxquels Malaparte attribue des traits apparemment antinomiques. Ainsi, le gouverneur de Pologne, Frank ressemble autant à un vieillard qu'à un nouveau-né :

Il y avait je ne sais quoi de *puéril* et de *sénile* en lui, dans ses lèvres charnues, faisant saillie comme celles d'un *enfant* en colère, dans ses yeux un peu gonflés, aux paupières épaisses et lourdes, peut-être trop grandes pour ses prunelles, dans sa façon de tenir les yeux mi-clos qui lui dessinait sur les tempes deux *rides* droites et profondes²⁵.

Le mystérieux « Homme de Himmler » a beau avoir les « cheveux sombres grisonnant déjà sur les tempes²⁶ », il garde « un regard d'enfant²⁷ » et possède lui aussi une apparence à la fois puérule et sénile :

²⁴ Malaparte s'est probablement inspiré des théories maurrassiennes pour son analyse de l'origine de la décadence dans *L'Italie contre l'Europe et Italie barbare*. Il lisait également Péguy qu'il cite, par exemple, dans *L'Italie contre l'Europe* : « Nous avons nous aussi expérimenté et souffert de cet avilissement dont mourait Péguy : "le monde moderne avilit. Il avilit la cité, il avilit l'homme, il avilit l'amour. Il avilit la femme. Il avilit la race ; il avilit l'enfant. Il avilit la nation ; il avilit la famille. Il avilit la mort." » (Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, *op. cit.*, p. 150).

²⁵ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 99.

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ *Ibid.*, p. 115.

Bien que le crâne fût grossièrement et fortement modelé, que les os du front semblassent compacts, bien assemblés, fort durs, néanmoins il paraissait devoir céder au contact des doigts comme un crâne *d'enfant nouveau-né* : on eût dit le crâne d'un agneau²⁸.

Ni Himmler avec son « nombril d'enfant dans un ventre de vieux²⁹ », ni le général Dietl n'échappent à la règle :

Dans cette face luisante, des yeux à la fois *puérils* et sauvages, des narines incroyablement poilues, le front et les joues hachés d'un nombre infini de toutes petites *rides* : tout à fait les crevasses du *vieux bois bien mûr*³⁰.

Même l'ami du narrateur, le jeune Friki, malgré son allure d'enfant fragile, donne des signes de vieillesse précoce :

Lui aussi perd ses cheveux, lui aussi a les dents branlantes. Derrière ses oreilles de cire, s'incurve *une nuque fragile et délicate d'enfant malade, une frêle nuque de vieillard*. Ses mains tremblent en reposant le verre sur la table. Il a vingt-cinq ans, Friki ; et il a déjà le regard mystérieux des morts³¹.

Le rapprochement entre le premier et le troisième âge est allégorique : la civilisation nazie, tout juste née et pourtant déjà marquée par la décrépitude et le pourrissement, porte en elle-même le germe de sa propre fin.

Dans le chapitre « Le procès » de *La Peau*, l'écrivain reprend le motif des « bébés déjà vieux » en le liant de façon plus explicite à l'idée de stérilité³². Le narrateur, hébergé à Rome par un ami médecin, doit dormir dans un bureau où sont exposés les fœtus de nouveau-nés difformes :

Depuis quelques jours, je vivais au milieu de ce peuple de fœtus, et l'horreur m'étreignait. Car les fœtus sont des cadavres mais d'un genre monstrueux : ce sont des cadavres jamais nés et jamais morts. [...] Ils avaient la bouche entrouverte, une bouche large, semblable à celle des grenouilles, les oreilles courtes et rugueuses, le nez transparent, le front sillonné de rides, les rides d'une vieillesse encore vierge d'ans, point encore corrompu par l'âge³³.

Ces fœtus ont tous l'apparence grotesque de petits vieux, avec leur tête chauve, leur visage ridé et leur bouche édentée. À l'image des « Diprosopes » qui

²⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁹ *Ibid.*, p. 455.

³⁰ *Ibid.*, p. 443-444.

³¹ *Ibid.*, p. 446.

³² Déjà, dans *Les Noces des eunuques*, l'image des « nouveau-nés déjà vieux » était liée à la stérilité de toute une génération.

³³ Curzio Malaparte, *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, 1981, p. 485-486.

possèdent un premier visage « jeune et lisse » et un second, au dos, « petit et ridé, contracté en une grimace méchante de vieillard³⁴ », ils incarnent une civilisation qui ne peut pas aller de l'avant car elle n'accouche que de monstres non viables. Il ne s'agit plus de condamner la seule civilisation germanique mais d'illustrer la déchéance de l'Italie, assimilée à une jeune femme qui engendre des enfants moribonds :

Il y en avait un qui ressemblait à un Cupidon en train de décocher la flèche d'un arc invisible, un Cupidon tout ridé, à la tête chauve de vieillard, à la bouche édentée. Mes yeux se posaient sur lui lorsque j'étais saisi de mélancolie en entendant des voix de femmes monter de la rue, s'appeler et se répondre de fenêtre à fenêtre. À ces moments-là, l'image la plus vraie et la plus joyeuse de la jeunesse, du printemps, de l'amour, c'était pour moi cet horrible Cupidon, ce petit monstre difforme que le forceps de l'accoucheur avait tiré de force de la moiteur maternelle, ce vieillard chauve et édenté mûri dans le sein d'une jeune femme³⁵.

La métaphore est filée dans *Il y a quelque chose de pourri* où elle continue d'évoluer : désormais, les mères elles-mêmes sont agonisantes. Pire encore, Malaparte décrit à deux reprises et avec force détails sinistres l'accouchement de femmes déjà décédées, à Cassino et à Formia :

C'était une femme morte. Elle était étendue sur le dos, bras en croix, les jambes écartées. Du ventre de la femme, petit à petit, la tête d'un enfant sortait, chauve et rose. La morte avait un visage contracté, dents serrées, les yeux grands ouverts. Étreignant l'herbe dans ses mains, elle était comme agrippée à la terre. Et c'était une chose terrible et merveilleuse que de voir naître un enfant vivant du ventre d'une femme morte. Une chose merveilleuse et terrifiante que de voir le cadavre d'une femme, une mère morte, une mère pourrie donner le jour à un être vivant, un fils vivant.

Parmi un amoncellement de débris, derrière un mur en ruine, nous aperçûmes soudain quelque chose qui bougeait par terre, quelque chose de blanc et de rouge, un bébé nouveau-né, semblait-il. Une sorte de ruban lui sortait du ventre et allait s'enfoncer dans les plâtras, disparaissant dans les décombres. Je m'approchai, regardai attentivement. C'était un bébé. Une jambe de femme émergeait des gravats, le pied encore chaussé. Le ruban qui sortait du ventre de l'enfant, c'était le cordon ombilical qui le rattachait à sa mère morte. La jambe de la femme était encore chaude. La mère était-elle vivante ? De mes mains, je me mis à creuser pour la déterrer. Peu à peu, le ventre blanc apparut, tout souillé de sang, puis l'autre jambe, le sein, le visage. Elle était morte³⁶.

Le cataclysme de la guerre a provoqué une accélération brutale du processus de décadence : dorénavant, Malaparte ne met plus l'accent sur le vieillissement

³⁴ *Ibid.*, p. 487.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960, p. 22 et 57-58.

mais sur la mort. Ces authentiques « mamans pourries », qui donnent la vie mais sont déjà en voie de putréfaction, représentent une vieille Europe, elle-même en décomposition et incapable de s'assurer une postérité saine. Du reste, Malaparte donne lui-même la clef du symbole :

— C'est la nouvelle Europe qui naît du cadavre de la vieille Europe trépassée, dis-je. Les cadavres féminins ensevelis sous ces décombres sont des cadavres de femmes enceintes qui donneront naissance à des enfants. Désormais, l'Europe est une mère pourrie, dis-je³⁷.

Les nouvelles générations sont condamnées d'avance car rien de bon ne peut naître d'une mère pourrie. Malaparte traduit en image le fossé qui le sépare de la jeunesse de l'après-guerre, qui n'a pas eu comme lui la chance de voir le jour sous le signe de la paix et de la prospérité mais dans une époque de ténèbres :

Nous sommes nés du ventre d'une femme vivante [...] mais les hommes de demain, eux, se sont formés dans les entrailles de la mort, dans le monde infernal d'un utérus mort. Ils ont entendu les gémissements, les imprécations, les cris de douleur et de révolte du monde de la mort et, dès leur naissance, ils garderont le souvenir inconscient de cet enfer, de cette chair morte en travail, des entrailles pourries. Ils ne pourront jamais oublier ce voyage à travers une mère morte. Nous avons de la chance, nous autres, Tosi. Nous sommes nés à la vie par la vie. Notre premier cri a été un cri de libération, d'émerveillement. Mais le premier son de leur voix, c'est un cri d'épouvante et d'horreur. Ils porteront toujours quelque chose de mort en eux, quelque chose de pourri³⁸.

Dans *La Peau* et dans *Il y a quelque chose de pourri*, Malaparte exprime son incompréhension et sa distance face au comportement, aux modes et aux idées de la jeunesse européenne. Il sent bien qu'il appartient à un monde aux valeurs désormais révolues et qu'il ne possède plus les instruments pour déchiffrer les récentes évolutions. Ce constat se traduit dans son œuvre par un repli nostalgique et une fuite de la réalité. L'écrivain renonce à comprendre pour condamner en bloc des changements dont il se sent exclu. D'où sa virulence contre la jeunesse de Saint-Germain-des-Prés :

Le troupeau lâche et féroce des enfants de la liberté marchait, compact, avec ses têtes de mouton, ses larges bouches semblables à des vulves à denture, ses immenses fesses grasses écartées comme les deux sections d'une pêche mûre ou d'un abricot. C'était l'armée féroce et lâche des enfants de la liberté : prêts à tirer demain dans le dos de celui qui voudrait défendre, je ne dis pas autrui, mais sa propre liberté, et sa propre destinée³⁹.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

La vulgarité, l'obscénité de l'écriture doivent être comprises comme des signes d'amertume : l'auteur, désormais incapable de « dire » le monde qui l'entoure, le met à distance par la parole. La violence du langage signifie la force de son rejet. C'est déjà le cas dans *La Peau*, lorsque Malaparte décrit le rituel de la « figliata » : après avoir « accouché » d'une statuette de bois au phallus disproportionné, le jeune Cicillo donne le signal d'une orgie homosexuelle. Tout en soulignant l'indignation du narrateur et de son ami américain, Jack, l'auteur détaille crûment la scène⁴⁰. Cette insistance n'est pas gratuite : non seulement la sexualité « dépravée » de Cicillo, de Georges et de leurs amis est, selon lui, un symptôme de la décadence morale mais l'homosexualité incarne également la stérilité qui touche l'Europe. Les chapitres « Les roses de chair » et « Le fils d'Adam » annoncent ainsi *Il y a quelque chose de pourri* et les « hordes » d'homosexuels qui déferlent sur Paris à la libération. Pour Malaparte, la jeunesse se fourvoie dans la « mode existentialiste », en pensant qu'adopter des poses faussement marxistes et faussement homosexuelles la met sur la voie de la liberté :

Ce qui était difficile, c'était de voir, de comprendre ce qu'il y avait de vrai, d'authentique dans cette race, dans cette foule, dans cette génération. C'était particulièrement difficile dans cette Europe et à une époque où tout était faux ; dont la caractéristique même était la fausseté. Mais le mot « faux » est peut-être impropre puisque tous étaient sincères dans leur mensonge. Tout était faux : faux partisans, faux pédérastes, fausses lesbiennes, faux résistants, faux collaborateurs ; et maintenant les faux existentialistes venaient s'ajouter aux faux pédérastes, aux fausses lesbiennes⁴¹.

Selon l'écrivain, cette génération manque de véritables guides et ce n'est pas le pseudo-existentialisme de Sartre – auteur d'un *Existentialisme pour les dames*⁴² – et son esprit « pionnesque », qui va l'aider à se construire un avenir. Cependant, la « Lettre à la jeunesse d'Europe », que Malaparte inclut dans la troisième partie d'*Il y a quelque chose de pourri*, se contente d'analyser cette évolution sans proposer de véritable solution et n'offre donc aucune lueur d'espoir.

Le titre du reportage que l'écrivain, en 1952, consacre à la France et à la Suisse, « Voyage dans un continent malade », donne la mesure de son abattement. Il n'est dès lors pas surprenant qu'il décide de se détourner de l'Europe pour chercher ailleurs une promesse d'avenir. De fait, ses derniers écrits, consacrés à la Russie et à la Chine, suggèrent un regain de confiance

⁴⁰ Voir Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 222-223.

⁴¹ Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, op. cit., p. 152-153.

⁴² Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 84.

dans la marche de l'histoire. Dans *En Russie et en Chine*, l'auteur insiste sur la transformation de Moscou depuis sa dernière visite. Au départ, Malaparte est un peu décontenancé par l'ampleur des changements mais, très vite, il se souvient de la peur rampante et des difficiles conditions de vie du peuple moscovite sous Staline :

Les gens marchaient rapidement, en silence. Tous, hommes et femmes, avaient le visage pâle, les yeux soupçonneux. Dans les trams, les hommes regardaient fixement dans le vide, les femmes levaient de temps en temps les yeux, se parlaient entre elles à voix basse, pendant un instant, et puis se taisaient, fermées, hostiles⁴³.

Il renonce alors à son premier réflexe nostalgique pour faire l'éloge du Moscou de 1956 et du contraste saisissant qu'il forme avec celui de 1929 :

Maintenant, ces hommes, ces millions et ces millions de travailleurs, n'ont plus les yeux fixes ni le regard dur. Les visages sont sereins, les gens marchent en souriant, en bavardant et en regardant autour d'eux, ils se pressent devant les vitrines des magasins, dans les cafés, dans les pâtisseries, dans les restaurants, et il n'y a plus un seul mendiant dans tout Moscou⁴⁴.

Ce passage répond à l'évolution, profondément négative, que Malaparte notait dans son *Journal d'un étranger à Paris*, entre la France de 1933 et celle de 1947. Le peuple parisien a subi, lui aussi, une transformation mais dans une direction tout à fait opposée :

Les parisiens acceptent la grève d'une manière bien différente de celle avec laquelle ils acceptaient les grèves dans le temps, autrefois. Tout, autrefois, était prétexte à rire pour les Parisiens. La gaieté naturelle de ce petit peuple aux humeurs enfantines, au rire spontané, aux amusements faciles, ne se laissait pas faire par les troubles sociaux ou les luttes ouvrières. [...] Mais ce que je vois aujourd'hui est bien triste. Les visages sont tristes, les lèvres muettes, cette foule sale, mal habillée, mal nourrie, subit la grève avec un détachement farouche, presque avec une sorte de désespoir muet, morne [...] ⁴⁵.

Autant Paris se présente sous le signe de la nostalgie, comme un paradis perdu qui court désormais à sa perte, autant la Russie de Khrouchtchev s'inscrit sous le signe du progrès et de l'espoir.

Malaparte se montre tout aussi enthousiaste envers la Chine qui, contrairement à l'Europe, n'a pas renoncé à ses valeurs congéniales et a su maintenir une continuité entre l'antique et le moderne. Les fossiles de

⁴³ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine* [1957, publication posthume], trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959, p. 53.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁵ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 189-190.

l'Homme de Pékin, conservés au Musée de Zhoukoudian, sont le symbole de cette fidélité à soi :

Cet intérêt que portent les Chinois d'aujourd'hui au plus vieil homme de Chine, au plus ancien exemplaire d'homme apparu sur la terre, me suggère une observation de nature non pas pédagogique mais morale : le peuple chinois, pour comprendre sa vie, veut tout savoir sur lui-même, tout connaître de son histoire millénaire qui se confond avec l'histoire de l'espèce humaine. Ce n'est pas pour rien que, moi aussi, étranger, j'ai éprouvé le besoin de venir ici à Tchou-Kou-Tien, premier maillon d'une longue chaîne, comme pour me rendre compte de la merveilleuse continuité de la plus ancienne civilisation du monde, de l'Homme de Pékin à cette nouvelle et ultra-moderne nation de six cents millions d'hommes⁴⁶.

Contrairement au vieux continent, la Chine a compris comment se réinventer pour aller de l'avant. L'attention exceptionnelle que Malaparte accorde aux enfants dans ses notes de voyage symbolise cette éternelle jeunesse de la civilisation chinoise :

Une petite foule d'enfants se rassemble autour de nous, nous accompagne jusque dans les boutiques, observe nos vêtements et nos manières. Ils nous sourient. Ils ont des visages joufflus ; comme partout en Chine, les fillettes ont les joues légèrement fardées de rouge. Ils portent tous des chaussures, ils ont des vêtements chauds ; aucun de ces enfants qui soit sale ou déchiré. Les plus petits ont des pantalons fendus par derrière, en marchant, ils font voir leurs petites fesses. Je voudrais que nos enfants et pas seulement de l'habituelle Calabre ou de l'habituelle Naples, mais ceux de Toscane, de Lombardie ou du Piémont, soient aussi bien tenus, soient aussi propres. Et aussi bien élevés⁴⁷.

En Chine, l'écrivain peut enfin regarder vers le futur et se sentir « libéré de cette tristesse, libéré de l'Amérique et de l'Europe⁴⁸ ». Toutefois, si les nouvelles formes de communisme russe et chinois semblent le convaincre, à aucun moment Malaparte ne dit clairement que le communisme est l'avenir de l'Europe. Au contraire, nul remède ne semble pouvoir enrayer l'inéluctable décadence européenne. Cependant, là où le politique semble échouer, la littérature a peut-être une réponse à apporter. En effet, elle seule peut inventer une temporalité autre, capable de se substituer au temps historique et de combattre le déterminisme – de la naissance et de l'histoire – pour redonner à l'être humain liberté et avenir.

⁴⁶ Curzio Malaparte, *En Russie et en Chine*, *op. cit.*, p. 98. L'homme de Pékin étant à l'époque le plus ancien représentant du genre humain connu, l'Asie était considérée comme le berceau de l'humanité.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 190.

Le temps des « fables »

Les images de déclin qui abondent dans le texte malapartien, sous la forme d'agonies, de destructions, de corps vieillissants ou déjà en phase de décomposition, traduisent l'angoisse de l'auteur face à la marche du monde. Déçu par les solutions politiques, Malaparte tente néanmoins de lutter contre l'inexorable déclin de la civilisation occidentale avec ses armes d'écrivain. Sa vision de l'histoire donne ainsi lieu à une technique narrative originale. En effet, dans ses œuvres, il refuse de prendre en charge la chronologie des faits et bouleverse les structures temporelles du récit. Sans cesse, l'écriture se fige, revient en arrière, superpose les dates et les événements et s'amuse à perdre le lecteur dans le labyrinthe de la mémoire. Le temps devient ainsi le jouet de l'écrivain, son instrument privilégié pour se dresser contre le cours de l'histoire.

L'absence de chronologie

Malaparte nous oblige à repenser les modèles du temps en choisissant paradoxalement de ne pas respecter la linéarité du récit pour « raconter » la seconde guerre mondiale. En effet, la structure de *Kaputt* repose entièrement sur l'anamnèse : le narrateur relate des anecdotes au cours desquelles il se met lui-même en scène racontant d'autres souvenirs qui remontent à des époques variées⁴⁹. Cette continuelle mise en abyme a pour effet de brouiller les repères temporels. Pour que son « roman » ne devienne pas pour autant une simple juxtaposition de digressions enchâssées dans le désordre, Malaparte remplace la chronologie des faits par d'autres logiques narratives. Par exemple, le titre, que l'auteur prend soin d'expliquer et d'évoquer régulièrement au cours du récit, constitue un premier élément de cohérence interne :

Connaissez-vous l'origine du mot *kaputt* ? C'est un mot qui vient de l'hébreu *koppâroth*, qui signifie victime. Le chat est un *koppâroth*, c'est une victime, c'est l'inverse de Siegfried, c'est un Siegfried immolé, sacrifié. Il y a un moment – et c'est un moment qui revient toujours – où Siegfried, lui aussi, Siegfried l'unique, devient chat, devient *koppâroth*, victime, devient *kaputt* : c'est le moment où Siegfried est proche de la mort, et où Hagen-Himmler s'apprête à lui arracher les yeux comme à un chat. Le destin du peuple allemand est de se transformer en *koppâroth*, en victime, en *kaputt*. Le sens caché de son histoire, c'est cette métamorphose de Siegfried en chat. Vous ne devez pas ignorer certaines vérités, Louise. Vous aussi, vous devez savoir que nous sommes tous destinés à être un jour *koppâroth*, victimes, à être *kaputt*, que

⁴⁹ Cette structure s'inspire librement de celle du *Décameron* de Boccace, qui repose sur de courts récits insérés dans un cadre plus ample, même si chez Malaparte la parole n'est confiée qu'à un seul narrateur.

c'est pour cela que nous sommes chrétiens, que Siegfried aussi est chrétien, que Siegfried aussi est un chat⁵⁰.

D'autre part, la construction thématique du livre, divisé en six parties qui se réfèrent à des espèces animales – « Les chevaux », « Les rats », « Les chiens », « Les oiseaux », « Les rennes » et « Les mouches » –, fait aussi office de fil rouge. Ainsi, dans « Les chiens », le son lointain d'un aboiement scande le passage d'un épisode à l'autre :

L'aboiement du chien qui nous arrivait était faible – peut-être venait-il du bord de quelque voilier prisonnier des glaces près de l'île de Suomenlinna. Alors je racontai l'histoire des chiens de l'Ukraine, des « chiens rouges » du Dnieper.

*

Un chien aboyait au loin, du côté de Suomenlinna. Alors je me mis à raconter l'histoire de Spin, le chien du ministre d'Italie Mameli, sous le bombardement de Belgrade⁵¹.

Du reste, le vrai liant de *Kaputt*, c'est précisément cet art de la transition, qui repose sur l'analogie des sensations physiques ou émotionnelles du narrateur. En se concentrant sur les mécanismes intimes de la mémoire et sur la façon dont les sens déclenchent la remontée du souvenir, Malaparte réussit à proposer une alternative à l'organisation chronologique. Encore plus que la signification des différents épisodes, c'est cette construction originale qui fait de *Kaputt* « une lutte titanessque contre l'histoire », pour reprendre les termes de Luigi Martellini⁵².

Le Journal d'un étranger à Paris offre un autre exemple de logique non linéaire. Malgré son titre, il semble évident que l'œuvre ne présente pas les caractéristiques d'un « journal » écrit au fil des jours mais répond à une organisation d'un autre ordre. En effet, grâce à son inachèvement, il est facile de se rendre compte que certains épisodes ont été réécrits et déplacés, sans respect pour la chronologie réelle des faits. C'est le cas notamment de l'anecdote racontée par l'ambassadeur Quaroni et datée de juillet 1947 puis du 19 décembre 1948 :

Juillet. Hier, pendant le déjeuner à l'ambassade, l'ambassadeur Quaroni m'a raconté une très jolie anecdote sur le Pape Pie XII. [...] Le Saint Père lui parla de la Russie : « Il n'y a dans le monde que deux puissances universelles : l'Église et Moscou. On se heurte... etc. » Puis il a demandé à Quaroni ce qu'il pensait, au fond du régime soviétique : « Chaque fois que je rentre au Vatican, lui a dit Quaroni, je retrouve la même atmosphère qu'au Kremlin. »⁵³

⁵⁰ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 359. Voir aussi p. 458 et 511.

⁵¹ *Ibid.*, p. 283 et 322.

⁵² Luigi Martellini, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 101.

⁵³ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit.*, p. 24.

19 décembre. Dîné à l'ambassade d'Italie, avec Stanislas de La Rochefoucauld et sa femme. [...] Anecdote de sa visite au Pape Pie XII. [...] « Voilà, dit Quaroni, quand j'entre au Vatican, il me semble toujours entrer au Kremlin. C'est la même atmosphère. » Avant, le pape avait parlé de l'U.R.S.S. « Il n'y a que deux pouvoirs universels au monde, l'Église et l'U.R.S.S. De quelque côté que nous nous tournions, en n'importe quel endroit, nous nous heurtons à l'U.R.S.S. Et l'U.R.S.S. se heurte à l'Église. La véritable lutte est entre l'Église et Moscou. »⁵⁴

À l'évidence, c'est l'inachèvement du livre qui explique la redite : l'auteur n'avait nullement l'intention de raconter deux fois la même anecdote mais de supprimer l'un des passages. Le recours à la tournure « etc. » dans la première occurrence donne d'ailleurs à penser que la version de 1947 est, paradoxalement, une réécriture de celle de 1948 qui était donc destinée à disparaître : manifestement, Malaparte avait décidé de déplacer l'épisode au début de l'ouvrage sans se soucier de sa date réelle. Du reste, cette hypothèse est confortée par la disparition progressive des dates dans la deuxième partie de l'ouvrage, qui laisse penser qu'elles étaient ajoutées *a posteriori* par l'auteur. La forme du « journal » est donc contrefaite : en réalité, Malaparte était bien décidé à donner à son livre une structure thématique ou argumentative. Il l'annonce d'ailleurs dans sa préface, la composition d'un journal n'est, selon lui, guère éloignée de celle d'un roman :

Des notes prises au jour le jour ne sont pas un journal : ce sont des moments pris au hasard dans le courant du temps, dans le fleuve du jour qui passe. [...] Un journal, comme tout récit, comporte un début, une intrigue, un dénouement⁵⁵.

Le *Journal d'un étranger à Paris* étant resté inachevé, le principe de cette organisation demeure assez mystérieux. Toutefois, nul doute que l'écrivain n'avait, là encore, aucune intention de s'en tenir à la chronologie.

Le temps arrêté

Malaparte ne se contente pas de modifier l'ordre logique du récit, il va même parfois jusqu'à suspendre l'écoulement du temps. Nous en avons déjà rencontré un exemple dans *Aventures d'un capitaine de mésaventure* : le Chevalier de Marsan, contemporain de Louis XIV, parvient à se soustraire au passage des années et à conserver l'apparence d'un jeune homme durant près de deux siècles. Cette « sortie de l'histoire » correspond à son arrivée en Toscane, où le temps n'a pas la même valeur qu'ailleurs. À Malaparte, qui lui demande comment il explique son extraordinaire santé, le Chevalier répond en effet :

⁵⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁵ Curzio Malaparte, « Esquisse d'une préface », dans *ibid.*, p. 11.

Ce n'est pas ma faute mais celle de votre pays si heureux qui, depuis quelques siècles, a soin de vivre et de prospérer pour son propre compte, en dehors des nécessités et des obligations de l'histoire de l'Europe⁵⁶.

La nature immuable des Toscans, fidèles à leurs valeurs et à leurs traditions et intimement liés à leur terre, s'oppose très nettement au mouvement destructeur de l'histoire. Ce n'est donc pas un hasard si, à l'époque où Malaparte dresse le constat désabusé d'*Il y a quelque chose de pourri*, il éprouve le besoin de revenir au régionalisme toscan. Dans *Ces sacrés Toscans*, dernière œuvre publiée de son vivant, il préfère se désintéresser de l'actualité, sombre et fluctuante, pour s'attacher à définir le caractère toujours identique de ses compatriotes toscans. « Le voyageur qui pénètre en Toscane s'aperçoit tout de suite qu'il est entré dans un pays où tout le monde est paysan⁵⁷ », affirme-t-il pour souligner cet attachement viscéral à la terre, cette compréhension intime de la nature qui leur permet de se tenir à l'écart de la marche du monde. Dès 1927, et jusqu'à la fin, la province constitue donc pour Malaparte un refuge contre l'histoire.

Une autre façon d'arrêter le temps consiste à le cristalliser dans des symboles. Nous avons vu que, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, l'image de la France se fige pour l'éternité dans la place de la Concorde, qui devient « le spectre de la France, la radiographie du peuple français⁵⁸ ». L'écrivain crée un « modèle » français qui n'a pas besoin de se soumettre à l'épreuve du réel ou du temps qui passe. Au contraire, la place agit comme un repère inaltérable qui permet de saisir l'éternel esprit français :

Et quand je me sens submergé par la lâcheté d'autrui, par cette manie morbide propre aujourd'hui aux Français, de dénigrer la France, je viens faire une promenade place de la Concorde. C'est là qu'est la France. Et il me semble être dans le ventre de la France, comme Jonas dans le ventre de la baleine⁵⁹.

Cette France atemporelle, immobile, échappe à l'empreinte de la guerre et au changement des mentalités.

Pour Malaparte, l'esprit authentique d'un peuple se manifeste grâce à l'architecture de ses villes (France) ou dans son lien à la terre (Toscane), deux éléments sur lesquels le temps n'a guère de prise, plutôt qu'à travers ses habitants davantage soumis aux fluctuations des événements.

⁵⁶ Curzio Malaparte, *Avventure di un capitano di sventura*, op. cit., p. 29.

⁵⁷ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, op. cit., p. 147.

⁵⁸ Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, op. cit., p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

L'écrasement temporel

Paris dans le *Journal d'un étranger à Paris*, tout comme Moscou dans *En Russie et en Chine*, ou Prato dans *Ces sacrés Toscans* sont des villes constituées de couches superposées de souvenirs que l'auteur effeuille comme un oignon pour remonter aux impressions les plus anciennes :

Tout était le printemps alors, et tout est encore le printemps à Prato : [...] il suffit que je ferme les yeux pour entendre au fond de la rue des Teinturiers les longues perches remuer dans les cuves, les garçons d'écurie parler à voix basse à l'oreille de leurs chevaux, la marchande de lupins, à l'angle de l'Évêché, vanter la beauté de sa marchandise : « Ce sont des tétins d'enfant ! Ce sont des tétins d'enfant ! », et le marchand de dragées chanter les louanges de ses bonbons à la menthe et de ses « mange et bois ». Il suffit que je ferme les yeux pour entendre *ces voix anciennes se confondre avec les voix d'aujourd'hui, plus hautes, plus aiguës, et le grincement des chars se mêler à la pétarade des moteurs*, pour sentir aussi le soleil me tourner autour, de l'épaule droite à l'épaule gauche, s'élever peu à peu, s'arrêter immobile, à pic au-dessus des toits, décliner peu à peu vers la forêt rouge du couchant⁶⁰.

La fin de la description est particulièrement significative : le travail de la mémoire ne fait pas seulement de la ville un lieu de surgissement du passé mais permet de faire coexister différentes époques. On retrouve le même procédé dans une évocation de Paris rédigée en 1954 :

Je m'assieds à ma table habituelle, sur la terrasse, et je regarde les gens passer sur le Boulevard des Italiens. La première fois que je me suis assis à cette table, sur cette terrasse, c'était en 1915. C'était le mois de mars. [...] Et chaque jour à présent, après trente-neuf ans, je vois passer dans la foule le petit Garibaldien de seize ans, au pantalon garance, au képi rouge, au gilet bleu foncé, la haute ceinture du petit Garibaldien de seize ans qui s'était échappé de son pensionnat, en Italie, pour venir combattre en France. Et Alessio Peskow, le fils de Maxime Gorki, Blaise Cendrars qui lui donnèrent sa première cigarette, là-bas sur la route de Sainte-Ménéhould, en Argonne.

Le voici, il arrive dans la foule, lève son visage vers l'enseigne de Pocard. Il est avec Blaise Cendrars, avec Ricciotto Canudo et qui est cet énorme artilleur ? Ah, Guillaume Apollinaire⁶¹.

Le passage présente trois temps distincts : tout d'abord, le présent du narrateur de 1954, puis le passé, pour évoquer les souvenirs de 1915, et, enfin, un présent

⁶⁰ Curzio Malaparte, *Ces sacrés Toscans*, *op. cit.*, p. 241-242. On perçoit dans ces lignes l'écho de l'inspiration villageoise qui caractérise Leopardi dans « Le calme après la tempête » ou « Le samedi au village ».

⁶¹ Curzio Malaparte, « Boulevard des Italiens », dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. 1, 1905-1926, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 78-79.

absolu « qui rend effectif ce qui est possible, ou imaginé, ou désiré⁶² ». Cette progression produit un effet d'écrasement temporel : le temps de l'écriture rejoint le temps du souvenir dans la modalité intermédiaire de l'imaginaire. Peskow, Cendrars, Canudo et Apollinaire ne surgissent pas devant le jeune légionnaire de seize ans mais face à l'auteur de cinquante-cinq ans. La chronologie est dissoute dans ce présent de l'écriture qui rend tous les événements contemporains.

On comprend mieux le sens à donner à l'image des « nouveau-nés déjà vieux » qui, par leur apparence physique, font coïncider le moment de leur naissance et de leur mort. Il s'agit encore une fois de nier l'ordre logique du temps en faisant apparaître simultanément le début et la fin et de condenser dans un symbole l'écrasement temporel que l'écriture rend possible. Du reste, cet effet d'ellipse ne se produit pas seulement à l'échelle d'une vie humaine mais permet également à l'auteur de superposer des moments de l'histoire de l'humanité ou de l'histoire des idées. Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe*, l'auteur provoque, à travers la rencontre de Voltaire et du narrateur en Palestine, le choc du XVIII^e et du XX^e siècles :

Pendant que je descendais de selle, voici sortir de l'auberge et venir à ma rencontre, avec l'air de quelqu'un déjà las de m'attendre, un petit vieillard, maigre et agile, aux jambes courtes, à la tête petite, et aux lèvres minces et souriantes dans un visage spirituel, nu et ridé. Il me serra la main avec la cordialité d'un vieil ami et, prenant mon bras :

– Excusez-moi, dit-il, si je me présente de cette façon : je suis François-Marie Arouet, seigneur de Voltaire⁶³.

En outre, les deux protagonistes se dirigent vers les ruines de Sodome où, rattrapés par les événements de la Bible, ils assistent à la destruction de la ville :

Au fond de l'horizon, sur les collines de Jérusalem, la foudre brisait de temps en temps le ciel assombri, d'étranges reflets rougeâtres se répandaient sur la vallée du Jourdain, et le tonnerre résonnait comme un coup de gong jusqu'aux montagnes de Moab⁶⁴.

Trois temporalités se chevauchent ainsi dans le récit : celle plus ou moins mythique de la Bible, celle de Voltaire et celle du narrateur.

⁶² François Livi, « *Sempre Avanti...* (1918-1919) : Malaparte soldato e scrittore sul fronte francese », dans Martina Grassi (dir.), *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, p. 155.

⁶³ Curzio Malaparte, « Sodome et Gomorrhe », dans *Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 137.

Répétitions et temps cyclique

Comment des époques aussi éloignées peuvent-elles devenir contemporaines dans *Sodome et Gomorrhe* ? L'ange Lucie répond à cette question lorsqu'il tente de prévenir les protagonistes des dangers qui les guettent à Sodome : « il est tout à fait exact que l'histoire n'est qu'un recommencement⁶⁵ ». Cette supposition amuse tout d'abord Voltaire qui reste sceptique – « l'histoire refuse de bisser⁶⁶ » – avant d'être détrompé par la suite des événements.

Dans ce recueil un peu disparate qui mêle sujets historiques (« La Madeleine de Carlsbourg »), inspiration « strapaesana » (« La Madone de *Strapaese* ») et réécritures bibliques (« Sodome et Gomorrhe »), l'idée d'une histoire qui se répète pourrait à la rigueur apparaître comme une simple fantaisie de l'auteur. Ce n'est en revanche pas le cas pour *Technique du coup d'État* qui paraît la même année et auquel l'auteur voudrait donner une vraie rigueur scientifique. Or, l'essai se présente comme un répertoire des différents coups d'État qui cherche à mettre en lumière leur fonctionnement sur la base de ce même postulat : l'histoire est un éternel recommencement. En effet, l'hypothèse de l'écrivain repose sur l'idée que le coup d'État, quel que soit son contexte historique ou géographique, fonctionne toujours selon le même mécanisme, dont il cherche à saisir les rouages. Cette théorie, qui a beaucoup fasciné à l'époque et qui continue de séduire, choisit de minimiser la singularité de chaque coup d'État pour se concentrer sur leurs points communs. Ainsi, il est toujours possible d'éclairer le présent à la lumière du passé : « Un des chefs des troupes d'assaut me disait à Berlin que Hitler est un Jules César qui ne sait pas nager, au bord d'un Rubicon trop profond pour qu'on le passe à gué »⁶⁷. L'auteur néglige la radicale nouveauté du coup d'État hitlérien pour le relier à celui de César. Rien d'étonnant à ce que le livre ait plu : il rassure les lecteurs éventuellement inquiets en leur présentant l'histoire comme un processus répétitif qu'il est donc aisé de comprendre et d'anticiper⁶⁸. Cette idée s'appuie sur « la loi des retours » de Giambattista Vico, dont Malaparte propose une paraphrase dès 1923, en conclusion de *L'Italie contre l'Europe* :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992, p. 210.

⁶⁸ On a souvent insisté sur la façon dont Malaparte avait réussi à saisir intuitivement la psychologie hitlérienne mais il semble surtout qu'en choisissant de représenter Hitler comme un dictateur raté, qui se trompe dans sa stratégie de prendre le pouvoir légalement, l'écrivain n'avait nullement su anticiper le caractère exceptionnel du régime hitlérien : « Un dictateur qui n'ose s'emparer du pouvoir par la violence révolutionnaire, ne saurait faire peur à l'Europe occidentale, décidée à défendre jusqu'au bout sa liberté. » (*Ibid.*, p. 221).

Ainsi recommence chaque fois le drame de la première Genèse. Des hommes durs et pacifiés se relèvent de leur long sommeil et contribuent à la reconstruction de la terre : et toujours ils ont les mêmes visages, s'ils n'ont point les mêmes noms. La loi des retours formulée par Vico s'applique non seulement aux événements mais aux héros. Les faits et les hommes des premiers âges reviennent. De nouvelles cités naissent des ruines ; les noms changent, avec les temps, mais la chronique se répète⁶⁹.

L'aspiration à un nouvel « âge des héros », dans le contexte de l'avènement du fascisme, a bien sûr une connotation fortement politique. Toutefois, derrière ce discours de circonstance, on voit poindre l'obsession de l'auteur pour la question des origines : « Nous voulons savoir de quoi nous sommes nés [...]. Nous voulons connaître le mystère de notre naissance⁷⁰ ». La quête malapartienne ne peut se satisfaire de l'historiographie officielle et se tourne, sur les traces de Vico, vers une logique poétique : « L'histoire de Rome ne nous suffit pas, il nous faut des fables⁷¹ ». Ces « fables » réunissent, dans un syncrétisme toujours hérité de Vico, l'Ancien Testament et les mythes antiques :

Les héros de la Genèse sont nôtres. Les fables dramatiques de la bête triomphante, du fruit empoisonné, du paradis perdu, du premier sang versé, des premiers pasteurs errants par les steppes d'Asie, des incestes, des haines, des amours, nous les avons toutes expérimentées. Les fables du Déluge et de l'Arche, du rameau d'olivier rapporté par la colombe, des premiers arbres fangeux apparus comme des branches de corail hors des eaux, de la terre fraîche émergeant du limon universel, des bêtes lâchées enfin et retournées à leurs pâturages, à leurs tanières, à leurs vols, nous les avons toutes vécues. [...] Les acteurs des fables des origines, ce sont nous, hommes et symboles, démons et dieux. La blanche Léda amoureuse du Cygne, les Dioscures dompteurs de chevaux, Hélène, Hercule, Thésée, Ulysse, tous les héros des premiers âges ont pu naître chez nous, chaque fois que les hommes ont eu besoin d'un mythe⁷².

L'auteur sort de l'histoire pour rentrer dans le temps littéraire de la « fable ». Les innombrables références à l'Antiquité qui émaillent l'écriture malapartienne, en particulier dans les textes de l'après-guerre, ont pour fonction de créer un cadre culturel mythique afin de nous faire pénétrer dans une autre temporalité : le temps grec de l'éternel retour. Par exemple, les personnages de *La Peau* sont systématiquement comparés à des modèles antiques : Gerda von H** devient ainsi « Nausicaa », son amie « Diane au milieu de ses Nymphes chasseresses », Jean-Louis « Apollon » tandis que les princesses capriotes sont autant de « Vénus

⁶⁹ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, op. cit., p. 157.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 152.

déchues », de « Sibylles » et de « Pythonisses »⁷³. On comprend mieux l'insistance de l'auteur sur le caractère très ancien de la cérémonie de la « figliata » : le temps du rituel est par nature lié à l'Antiquité qui propose une vision différente de l'histoire. Olivier Remaud saisit bien cette dimension, lorsqu'il explique la présence obsédante des références gréco-latines dans *La Peau* par la nécessité de « retrouver, dans la réaction italienne, l'ensemble d'une durée afin de combattre les avancées ponctuelles de l'histoire⁷⁴ ». En effet, l'attitude de Malaparte se voudrait, dans son intention, semblable à la posture « antihistorique » de l'homme grec, que Mircea Eliade a si bien définie :

[...] le mythe de la répétition éternelle, tel qu'il a été réinterprété par la spéculation grecque, a le sens d'une suprême tentative de « statisation » du devenir, d'annulation de l'irréversibilité du temps. Tous les moments et toutes les situations du Cosmos se répétant à l'infini, leur évanescence s'avère en dernière analyse comme apparente ; dans la perspective de l'infini, chaque moment et chaque situation restent sur place et acquièrent ainsi le régime ontologique de l'archétype⁷⁵.

Cependant, il ne faut pas se laisser abuser par ce parti pris anachronique de Malaparte. S'il était probablement de bonne foi dans les années vingt et trente lorsqu'il postulait le caractère répétitif de l'histoire et donc la possibilité de renouveau pour l'Italie et pour l'Europe, on le sait désormais hanté par l'idée d'une inexorable déchéance de la civilisation. Après la seconde guerre mondiale, il a perdu tout espoir d'assister à un renouveau. D'ailleurs, dans *Histoire de demain* (1949), ce sont les aspects les plus noirs de l'histoire qui continuent de se répéter : l'Italie occupée par les Soviétiques est en tout point semblable à l'Italie sous occupation nazie⁷⁶. Le narrateur dresse un tableau plutôt sombre lorsqu'il croise une manifestation antisoviétique et proaméricaine menée par Togliatti :

- On recommence du début, dis-je.
- Où est le mal ? Il faut bien se décider à recommencer du début, un jour ou l'autre.
- Il n'y a rien de mal à cela, dis-je, mais nous y revoilà. Et ce sont toujours les mêmes.
- Toi aussi tu es toujours le même, répondit Nenni.
- Bien sûr, moi aussi je suis toujours le même, et toi aussi.

⁷³ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 165, 167, 185, 297 et 299. L'auteur insiste également sur le caractère « antique » des paysages, des idées, de la ville, etc., au point que nous avons compté pas moins de cent onze occurrences de l'adjectif dans le roman.

⁷⁴ Olivier Remaud, « Littérature et Mythologie dans *La Pelle* de Malaparte », dans Fosca Mariani Zini (dir.), *Chroniques italiennes*, n° 44, *Malaparte*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1995, p. 31.

⁷⁵ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, 1969, p. 142-143.

⁷⁶ N'oublions pas que Malaparte est à l'époque farouchement anticommuniste, sans doute moins par conviction que par dépit d'avoir vu ses avances repoussées par le PCI.

— Nous sommes toujours les mêmes, tous autant que nous sommes, dit Nenni, et je ne vois rien de mal à cela.

— *Plus ça change et plus c'est la même chose*⁷⁷.

La répétition n'est plus signe d'espoir mais de fatalisme. Paradoxalement, le livre qui expose le mieux ce constat pessimiste, *La Peau*, est aussi celui qui est le plus imprégné de références antiques. En effet, Malaparte continue à exploiter la théorie de l'éternel recommencement d'un point de vue qui n'est plus historique ou politique mais poétique : persister, malgré tout, à imaginer un temps qui se régénère perpétuellement est un signe de protestation, désormais tout littéraire, contre l'irréversible cours de l'histoire.

Apocalypses et palingénésies

Malaparte ne croit guère en la possibilité de redresser le cours d'une histoire qui a désormais atteint le dernier stade de la décadence. Puisqu'il ne peut y avoir de « réparation », il en vient à rêver par l'écriture à une « recreation ». Autrement dit, il imagine que le processus de décadence arrive à son terme et rend possible une régénération du monde. On se tromperait donc en insistant outre mesure sur le pessimisme de l'écrivain qui cherche malgré tout à se projeter vers l'avenir. Malaparte choisit de s'inspirer des systèmes cycliques répandus dans l'Antiquité pour se redonner espoir et affirmer que le déclin préfigure toujours une renaissance à venir. Au sujet des sociétés antiques, Eliade n'hésite pas à parler même « d'excès d'optimisme⁷⁸ » :

La mort de l'homme et celle de l'humanité sont indispensables à leur régénération. Une forme quelle qu'elle soit, du fait même qu'elle existe comme telle et qu'elle dure, s'affaiblit et s'use ; pour reprendre de la vigueur, il lui faut être réabsorbée dans l'amorphe, ne serait-ce qu'un seul instant ; être réintégrée dans l'unité primordiale dont elle est issue ; en d'autres termes, rentrer dans le « chaos » (sur le plan cosmique), dans l'« orgie » (sur le plan social), dans les « ténèbres » (pour les semences), dans l'« eau » (baptême sur le plan humain, « Atlantide » sur le plan historique, etc.)⁷⁹.

⁷⁷ Curzio Malaparte, *Storia di domani*, *op. cit.*, p. 532. Remarquons au passage que la dernière réplique (en français dans le texte italien) n'est pas sans évoquer par anticipation, et dans une perspective plus fataliste, la célèbre phrase du *Guépard* (1958) de Tomasi di Lampedusa : « Si nous voulons que tout demeure en l'état, il faut que tout change ».

⁷⁸ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 151-152.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 106-107.

Pour Malaparte, cela signifie que rien ne sert de sauver les débris de cette « Maman pourrie » qu'est devenue l'Europe, mieux vaut reconstruire *ex novo* sur les ruines de l'ancienne civilisation et revenir ainsi à une Antiquité idéalisée et intemporelle.

C'est dans cette optique qu'il faut considérer l'esthétique apocalyptique des œuvres malapartiennes : l'anéantissement est présenté comme une phase nécessaire pour retourner au chaos primordial. Nous avons vu que dès 1914, comme toute une génération, Malaparte accueille avec enthousiasme la première guerre mondiale, dans laquelle il entrevoit une possibilité de renouveau pour la société italienne. Dans son premier ouvrage, la défaite de Caporetto est décrite comme une gigantesque catastrophe mais c'est justement dans cette mesure qu'elle pourra permettre une renaissance de l'Italie, d'où ce titre provocateur : *Viva Caporetto !*

La seconde guerre mondiale suscite un constat plus sombre. Elle se présente comme un cataclysme dans *Kaputt*, dont le titre évoque déjà une dévastation totale :

Le héros principal est *Kaputt*, monstre gai et cruel. Aucun mot mieux que cette dure et quasi mystérieuse expression allemande : « Kaputt », qui signifie littéralement : brisé, fini, réduit en miettes, perdu, ne saurait mieux indiquer ce que nous sommes, ce qu'est l'Europe dorénavant : un amoncellement de débris⁸⁰.

En écho à ce titre funeste, un véritable souffle apocalyptique envahit les pages du livre. Dans la première partie, « Les chevaux », on trouve une première allusion à l'ange de l'Apocalypse, assimilé au vent du Nord qui provoque la mort d'un millier de chevaux dans les eaux gelées du lac Ladoga : « Le vent du Nord descend de la mer de Mourmansk, comme un Ange, en criant, et la terre meurt brusquement⁸¹ ». Dès la partie suivante, « Les rats », l'auteur donne un visage à cet ange exterminateur, celui de l'agent de la Gestapo chargé de l'escorter dans sa visite du ghetto de Varsovie :

Il avait une figure très belle, avec un front haut et pur que son casque d'acier obscurcissait d'une ombre secrète. Il marchait au milieu des Juifs, comme un Ange du Dieu d'Israël.

[...] Tous fixaient le Garde Noir qui me suivait. Tous fixaient son visage d'Ange, ce visage que tous reconnaissaient, que tous avaient vu cent fois briller parmi les oliviers près des portes de Jéricho, de Sodome, de Jérusalem. Ce visage d'Ange annonciateur de la colère de Dieu.

[...] Puis, lentement, ils tournaient les yeux sur le Garde Noir qui me suivait comme une ombre, fixaient leur regard sur l'Ange au beau visage cruel, l'Ange des Écritures, annonciateur de mort, et se penchaient sur les corps étendus le long du trottoir – approchant leur sourire de la face bleue des morts⁸².

⁸⁰ Curzio Malaparte, « Histoire d'un manuscrit », dans *Kaputt*, *op. cit.*, p. 20.

⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

⁸² *Ibid.*, p. 130-134.

Cette veine apocalyptique culmine avec le bombardement de Belgrade, que l'écrivain décrit dans la partie intitulée « Les chiens » à travers les yeux du chien Spin, traumatisé par la destruction de son monde :

Ces énormes explosions, ce fracas de murs s'écroulant, ces hurlements de terreur, ces rires, ce crépitement d'incendies, Spin écoutait tout cela la queue entre les jambes, les oreilles basses, et gémissait. [...] Le monde s'était écroulé ; quelque chose d'épouvantable, de surnaturel devait être arrivé, que Spin ne parvenait pas à s'expliquer. [...] Aucune loi humaine et naturelle n'existait plus. Le monde s'était écroulé⁸³.

L'Ange de cette Apocalypse à échelle canine a, une fois de plus, les traits des nazis qui ne sèment que mort et ruines sur leur passage. La fin du chapitre est toutefois instructive car le narrateur parvient à guérir Spin de la peur qui le ronge et à lui redonner goût à la vie. Cet épilogue est révélateur d'un certain optimisme que Malaparte voudrait malgré tout continuer à insuffler à son écriture : la désolation n'est jamais définitive car elle contient le germe d'une renaissance possible. Ça et là, parmi les horreurs décrites dans le livre, on découvre des moments de répit qui semblent préfigurer le retour à un monde édénique ou à un nouvel âge d'or :

Je dormis d'un sommeil profond et, à l'aube, je fus réveillé par un crépitement étouffé et sourd. [...] Au bout de l'horizon, le soleil faisait craquer la noire coquille de la nuit, s'élevait, rouge et chaud, sur la plaine brillante de rosée. Ce froissement devenait immense, grandissait de minute en minute ; c'était un crépitement de buissons en flammes, c'était le craquement en sourdine d'une interminable armée marchant précautionneusement sur des chaumes. Étendu à terre je retenais mon souffle et regardais les tournesols soulever lentement leurs paupières jaunes, ouvrir petit à petit leurs yeux. Tout à coup, je m'aperçus que les tournesols levaient la tête et, virant lentement sur leur haute tige, tournaient leur grand œil noir vers le soleil naissant. C'était un mouvement lent, égal, immense. Toute la forêt de tournesols se tournait afin de regarder la jeune gloire du soleil. Et moi aussi je levai la tête vers l'Orient, en regardant le soleil monter peu à peu parmi les rouges vapeurs de l'aube, sur les nuages de fumée bleue des incendies, dans la plaine lointaine⁸⁴.

Ce sont souvent les descriptions des aubes qui illustrent ces moments de grâce de l'écriture malapartienne. Ainsi, *Le soleil est aveugle*, publié trois ans avant *Kaputt*, est déjà entièrement rythmé par l'alternance du jour et de la nuit :

Après une nuit de pluie et de vent, une matinée dorée de juin, acide pourtant, mais avec quelques zones déjà mûres ici et là, dans certains reflets chauds de neige, une ombre de rocher, là sur les montagnes, dans un lambeau d'azur plus dense, dans une tache verte sur le glacier⁸⁵.

⁸³ *Ibid.*, p. 324-325.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 295-296.

⁸⁵ Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000, p. 69.

À cette aube solaire succède une aube lunaire :

La lune qui se lève lentement illumine peu à peu les crêtes azurées des glaciers, les pics neigeux, insensiblement la vallée s'ouvre à la lumière, les bois, et les prés sortent de l'ombre, les arbres, les rochers, les tentes : la voix de la rivière également, qui semblait très lointaine et vague, un grondement solitaire et triste, s'approche lentement dans la clarté lunaire, se fait plus haute et précise, presque un chant⁸⁶.

Puis, c'est de nouveau le matin :

Le camp sortait comme par enchantement des brumes matinales, entouré d'une épaisse atmosphère de paresse qui se dissolvait peu à peu dans la tiédeur du jour. Les rayons du soleil dans l'air trouble nouaient des nœuds de couleur variée avec la fumée des feux de cuisines, allumés à l'extrême limite du camp, derrière un haut rocher⁸⁷.

Chez Malaparte, l'aurore est toujours évoquée avec une poésie et une douceur qui changent des tonalités habituellement privilégiées par l'écrivain. Elle représente une accalmie dans la dureté du quotidien et la promesse qu'il y aura toujours un lendemain. Le cycle du soleil et de la lune peut d'ailleurs être rapproché de celui des saisons ou, plus généralement, de celui de la mort et de la vie. Les nouveaux-nés jouent en ce sens un rôle essentiel. Par exemple, dans *Kaputt*, le train qui mène les Juifs au camp de Podul Iloaiei transporte deux mille cadavres et un seul survivant :

Serré entre les genoux de sa mère, on découvrit un bébé encore vivant. Il était évanoui, mais respirait encore. Un de ses petits bras était cassé. Sa mère avait réussi à lui garder pendant les trois jours la bouche collée à une fente de la porte : elle s'était défendue sauvagement, pour que la foule des moribonds ne l'arrachât pas de là ; elle était morte écrasée dans la lutte féroce. L'enfant était resté enfoui sous sa mère morte, mais avait sucé des lèvres ce mince filet d'air. « Il est vivant ! disait Sartori d'une voix bizarre, il est vivant ! il est vivant ! » Je regardais avec émotion ce brave Sartori, ce gras et placide Napolitain qui, finalement, perdait son flegme, non point à cause de tous ces morts, mais à cause d'un enfant vivant – encore vivant⁸⁸.

Si cet unique rescapé compte davantage que tous les morts qui l'entourent, c'est qu'il incarne l'espoir au cœur du malheur. Le même rôle est dévolu à l'enfant qui voit le jour durant le bombardement de Naples, dans la grotte où s'est réfugié le petit peuple :

Une femme, brusquement, est prise de douleurs et crie, implore, gémit avec des hurlements de chien pendant la nuit. Dix, cent matrones improvisées – commères aux cheveux

⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, p. 236.

laineux, aux yeux luisants de joie – s’ouvrent le passage au milieu de la foule, et se pressent autour de la parturiente, qui, brusquement, jette un grand cri. Les commères se disputent le nouveau-né. Il y en a une, plus vive et plus hardie, une vieille aux cheveux ébouriffés, grasse et croulante – qui l’arrache à ses rivales, le serre, le palpe, le soulève pour le soustraire à la bousculade, l’essuie d’un pan de sa robe, lui crache à la figure pour le laver, le lèche, tandis qu’un prêtre s’approche pour le baptiser. « Un peu d’eau ! » crie-t-il. Tous tendent des bouteilles, des bouilloires, des gargoulettes. « Appelez-le Benoît ! Appelez-le Bienvenu ! Appelez-le Janvier ! Janvier ! Janvier ! » crie la foule⁸⁹.

Le choix des prénoms est révélateur : la foule interprète cette naissance comme un miracle et un présage d’avenir. Le thème de la procréation laisse ainsi entrevoir la possibilité d’une régénérescence de l’humanité. Ces exemples tirés de *Kaputt* préfigurent d’ailleurs les mères mortes qui accouchent dans *Il y a quelque chose de pourri* tout en jetant une lumière moins cruelle sur ces descriptions morbides. Tout comme Mafarka qui meurt en donnant la vie à Gazourmah⁹⁰, ces femmes perpétuent par leur décès l’éternel cycle de la vie. Les images les plus sombres peuvent donc véhiculer malgré tout une lueur d’espoir. Néanmoins, ces éclaircies sont rares dans *Kaputt* qui met surtout en scène la destruction et les horreurs de la guerre tandis que les lendemains sont encore peu évoqués.

L’action de *La Peau* se situe à la fin des combats et c’est dans ce livre que l’on comprend sans doute le mieux la façon dont Malaparte revisite l’histoire dans une perspective eschatologique. Par rapport au précédent roman, le climat apocalyptique s’intensifie : si *Kaputt* se conclut avec les nuées de mouches qui s’abattent sur Naples, *La Peau* s’ouvre sur un mal encore plus terrible, « La peste », fléau biblique par excellence, qui donne son titre au premier chapitre.

« La “peste” avait éclaté à Naples le 1^{er} octobre 1943, le jour même où les armées alliées étaient entrées en libératrices dans cette malheureuse ville », affirme l’écrivain, en écho à Manzoni⁹¹. Cette première référence donne le ton : la peste malapartienne puise son inspiration dans une longue tradition littéraire. Thucydide, Lucrèce, Boccace ou Manzoni ont notamment évoqué la dissolution morale qui accompagne presque toujours la diffusion de l’épidémie. Par conséquent, Malaparte n’innove guère lorsqu’il décrit la dépravation qui règne désormais parmi les Napolitains :

⁸⁹ *Ibid.*, p. 556.

⁹⁰ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka le futuriste*, Paris, Éditions Sansot, 1909, p. 292-294.

⁹¹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 45. On peut en effet rapprocher cette idée de la contagion apportée par les étrangers des *Fiancés* : « La peste, dont le tribunal de la salubrité avait craint qu’elle pût entrer dans le Milanais avec les bandes allemandes, y était effectivement entrée, comme il est connu [...] » (Alessandro Manzoni, *Les Fiancés* [1842], Paris, Gallimard, 1995, p. 651).

À peine touché par la maladie, chacun devenait le dénonciateur de son père et de sa mère, de ses frères, de ses enfants, de son époux, de son amant, des conjoints et des amis les plus chers ; mais jamais de soi-même. Un des caractères les plus surprenants et les plus repoussants de cette peste extraordinaire était, en effet, de transformer la conscience humaine en une tumeur fétide. [...] Si bien que la contagion, qu'elle fût apportée à Naples par les libérateurs, ou qu'elle fût transportée par ceux-ci d'un point à l'autre de la ville, des zones infestées aux zones saines, atteignit rapidement une violence inouïe, à laquelle ses aspects grotesques et laids de macabre fête populaire, de kermesse funèbre, ces danses de nègres ivres et de femmes presque nues, sur les places et dans les rues, parmi les ruines des maisons détruites par les bombardements, cette fureur de boire, de manger, de jouir, de chanter, de rire, de s'amuser et de faire bombance, dans l'effroyable puanteur qu'exhalaient les centaines et les centaines de cadavres ensevelis sous les ruines donnaient un caractère scélérat et quasiment diabolique⁹².

En revanche, la peste malapartienne, tout comme celle de Camus à la même époque⁹³, se singularise par sa dimension métaphorique. En effet, aucune épidémie ne touche Naples en 1943⁹⁴ mais l'écrivain fait de la perte des valeurs morales, que l'on constate souvent en temps de peste, le principal symptôme d'une maladie qui ne s'attaque qu'aux âmes et épargne les corps :

C'était là une peste tout à fait différente, mais non moins horrible, que les épidémies qui au moyen âge dévastaient de temps en temps l'Europe. Le caractère extraordinaire de ce fléau, jusqu'alors inconnu, était qu'il ne corrompait pas le corps, mais l'âme. Les membres restaient, en apparence, intacts, mais dans l'enveloppe de la chair saine l'âme pourrissait. C'était une sorte de peste morale, contre laquelle il ne semblait exister aucune défense⁹⁵.

⁹² Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 46-47.

⁹³ N'oublions pas que Malaparte avait l'intention d'intituler son livre *La Peste* avant que Camus ne le devance en 1947 avec une œuvre qui, elle aussi, explore la dimension symbolique et apocalyptique de la maladie pour illustrer les horreurs de la seconde guerre mondiale et le mal qui est à l'intérieur de l'homme. Comme Malaparte, Camus cherche à s'inscrire dans une longue tradition littéraire : « Et une tranquillité si pacifique et si indifférente n'ait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnal des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis, partout et toujours, du cri interminable des hommes. » (Albert Camus, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, coll. « La Blanche », 1972, p. 43).

⁹⁴ La dernière grande épidémie napolitaine remonte à 1910-1911 et il s'agissait du choléra (voir Frank Snowden, *Naples in time of cholera 1884-1911*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995).

⁹⁵ Curzio Malaparte, *La Peau*, op. cit., p. 47.

La peste est donc avant tout un symbole qui, tout en illustrant l'avitilissement du peuple napolitain, fait aussi peser une atmosphère d'Apocalypse sur l'ensemble de l'œuvre. Cette menace ne tarde d'ailleurs guère à se concrétiser avec l'éruption du Vésuve décrite comme une « pluie de feu » tout droit sortie de la *Genèse*⁹⁶ :

L'horizon s'écroulait dans un abîme de feu. Secouée par de profonds sursauts, la terre tremblait, les maisons oscillaient sur leurs fondations, et on entendait déjà le bruit sourd des tuiles et des plâtras qui, se détachant des toits et des corniches des terrasses, s'abattaient sur la chaussée, signes précurseurs d'un désastre universel⁹⁷.

Le nouveau fléau biblique qui s'abat sur la ville est immédiatement identifié comme tel tant par les Américains que par les Napolitains qui, pris de terreur, se jettent dans les rues pour tenter de conjurer la punition divine. Or, il est trop tard pour se repentir : la fin du monde est en marche, comme le montre la dissolution progressive du *cosmos*. En effet, la plupart des récits de création, de la *Théogonie* d'Hésiode à la *Genèse* biblique, s'ouvrent sur la séparation de la terre et des cieux, de la nuit et du jour. Or, devant les yeux ébahis des témoins, ces divers éléments se fondent à nouveau dans un chaos indistinct. Déjà, dans *Kaputt*, le flou maintenu entre le jour et la nuit annonçait un dérèglement de l'ordre du monde⁹⁸. Dans *La Peau*, on assiste désormais à une véritable « création à l'envers » : ainsi, il devient impossible de distinguer la nuit illuminée par les lueurs du volcan de la journée obscurcie par une épaisse pluie de cendre. De même, la mer se couvre d'une croûte solide, semblable à l'écorce terrestre, et se confond également avec le ciel dans l'image poétique d'un « ciel d'eau verte⁹⁹ ». Les hommes eux-mêmes ne sont plus que des êtres « encore informes, créés incomplètement encore¹⁰⁰ » :

Les lamentations des blessés parvenaient jusqu'à nous d'une zone située au-delà de l'amour, au-delà de la pitié, au-delà de la frontière entre le chaos et la nature déjà ordonnée dans l'harmonie divine de la création : elles étaient l'expression d'un sentiment encore inconnu des hommes, d'une douleur non encore endurée par les êtres vivants mais cependant déjà créée ; elles étaient la prophétie de la souffrance, qui parvenait jusqu'à nous d'un monde encore en gestation, encore plongé dans le *chaos*¹⁰¹.

⁹⁶ « La pluie de feu » est le titre du chapitre qui décrit l'éruption. On pense, bien entendu, à la destruction de Sodome et Gomorre dans la *Genèse* (19, 24).

⁹⁷ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 381.

⁹⁸ Si l'on pense notamment aux nuits d'été finlandaises où le soleil brille comme en plein jour (voir Curzio Malaparte, « La nuit d'été », dans *Kaputt*, *op. cit.*, p. 304-322).

⁹⁹ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 400.

¹⁰¹ *Ibid.*

L'éruption bouleverse l'ordre du monde pour nous ramener à l'instant des origines. Naples, ville-monde, redevient ainsi une ville « chaotique » au sens littéral : le lieu mythique du tohu-bohu, de la confusion initiale où la matière encore informe attend l'intervention divine. Dans cet univers indifférencié, le lecteur assiste à une nouvelle création du monde :

Peu à peu, là-bas derrière Sorrente, une tache rose surgissait à l'horizon, se délayait lentement dans l'air, tout le ciel, encombré de nuages de soufre, se teignait de ce sang transparent. Tout à coup, le soleil jailli du tumulte des nuages apparut tout blanc, pareil à la paupière d'un oiseau mourant. Une immense clameur monta de la place. La foule tendait les bras vers le soleil naissant, en criant : « *O' sole! o' sole!* » comme si c'était la première fois que le soleil se levait sur Naples. Et peut-être était-ce vraiment la première fois que le soleil se levait sur Naples de l'abîme du chaos, dans le tumulte de la création, du fond de la mer nouvellement, incomplètement créée¹⁰².

La grande originalité de Malaparte, c'est de ne pas avoir représenté cette création une fois pour toutes. Au contraire, elle est sans cesse remise en scène, réactualisée non seulement dans *La Peau* mais également dans l'ensemble de son œuvre. La guerre, l'éruption du Vésuve ou la tombée de la nuit constituent pour l'auteur autant d'occasions de figurer l'écroulement du monde et son éternelle renaissance. Même l'apparition de la lune, dans le chapitre « Le vent noir », s'inscrit dans cette dynamique :

La lèvre de l'horizon était rose et transparente comme une coquille d'œuf. Il semblait vraiment qu'un œuf, là-bas, au fond de l'horizon, sortait lentement de la terre.

[...] Une lueur dorée, semblable à la transparence d'une coquille d'œuf, se répandait lentement dans le ciel. C'était vraiment un œuf qui naissait là-bas, qui sortait peu à peu de la terre, qui surgissait lentement de la tombe profonde et noire de la terre.

[...] La clarté de la lune se répandait peu à peu dans le ciel. C'était vraiment un œuf qui naissait là-bas du sein de la nuit, c'était vraiment un œuf qui naissait du sein de la terre, qui se levait lentement à l'horizon.

[...] Pareille à l'œuf gonflé de vie, symbole de fécondité et d'éternité que, dans les peintures des tombes étrusques de Tarquinia, les morts soulèvent entre deux doigts, la lune sortait de la terre, montait dans le ciel, blanche et froide comme un œuf¹⁰³.

La lune s'apparente à un œuf étincelant, image de vie au cœur de la nuit. Pourtant, c'est la lueur de cette même lune qui révèle au narrateur le tableau macabre des Juifs crucifiés le long de la route. Ce n'est pas un hasard si cette terrible découverte, dans un des passages les plus sombres du livre, coïncide avec l'éclosion de l'œuf « symbole de fécondité et d'éternité ». Dans une approche toujours synchrétique, Malaparte mêle le motif chrétien de la crucifixion à la référence païenne de l'œuf

¹⁰² *Ibid.*, p. 254.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 235-236.

cosmique, présent dans de nombreuses cosmogonies antiques¹⁰⁴, pour mieux suggérer l'idée d'une « résurrection » de l'univers.

L'homme nouveau

La recréation littéraire du monde s'accompagne, comme il se doit, de l'avènement d'une humanité nouvelle que l'écrivain célèbre tout particulièrement dans le chapitre « La pioggia di fuoco » et qui tient à la fois de la famille de Noé, rescapée du Déluge, et d'Adam et Ève au lendemain de la Création :

Et là, sur ce petit univers d'herbe verte, à peine issu du chaos, encore tout frais du travail de la création, encore vierge, un groupe d'hommes échappés au cataclysme dormaient étendus sur le dos, le visage tourné vers le ciel. Ils avaient de très beaux visages, leur peau n'était pas souillée de cendre ni de boue, elle était claire comme lavée par la lumière : des visages neufs, à peine modelés, au front haut et noble, aux lèvres pures. Ils étaient étendus dans leur sommeil, sur cette herbe verte, comme des hommes échappés au déluge sur la cime du premier mont émergé des eaux.

Dieu vient à peine de les créer, et pourtant ce sont les êtres humains les plus anciens de la terre. Voici Adam et Ève, à peine engendrés du chaos, à peine remontés de l'enfer, à peine sortis du tombeau. Regarde-les, ils sont à peine nés et ils ont déjà souffert tous les péchés du monde. Tous les êtres humains, à Naples, en Italie, en Europe, sont pareils à ces hommes. Ils sont immortels. Ils naissent dans la douleur, ils meurent dans la douleur, et ressuscitent purs. Ce sont les Agneaux de Dieu, ils portent sur leurs épaules tous les péchés et toute la douleur du monde¹⁰⁵.

Que penser de ce peuple d'élus qui survit dans une sorte de nouvel Éden après le cataclysme ? Que représente-t-il exactement dans l'imaginaire malapartien ?

La figure biblique de l'« Homme nouveau¹⁰⁶ » connaît un grand succès à l'aube du xx^e siècle, d'une part pour symboliser une « nouvelle naissance » individuelle – à l'image de Giovanni Papini ou de Dino Campana – et, d'autre part, pour incarner une renaissance collective, par exemple dans l'œuvre de Marinetti.

¹⁰⁴ « Le motif de l'œuf cosmogonique, attesté en Polynésie [...], est commun à l'Inde antique [...], à l'Indonésie [...], à l'Iran, à la Grèce [...], à la Phénicie [...], à la Lettonie, à l'Estonie, à la Finlande [...], aux Pangwe de l'Afrique occidentale [...] à l'Amérique centrale et à la Côte Ouest de l'Amérique du Sud [...]. Le centre de diffusion de ce mythe est probablement à chercher dans l'Inde ou en Indonésie. » (Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* [1949], préface de Georges Dumézil, Paris, Éditions Payot, 1990, p. 347).

¹⁰⁵ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 400 et 402-403.

¹⁰⁶ « [...] il vous faut abandonner votre premier genre de vie et dépouiller le vieil homme, qui va se corrompant au fil des convoitises décevantes, pour vous renouveler par une transformation spirituelle de votre jugement et revêtir l'Homme Nouveau, qui a été créé selon Dieu, dans la justice et la sainteté de la vérité. » (Épître de saint Paul aux Éphésiens, IV, 20-24).

En effet, l'avant-garde futuriste dépouille l'« Homme nouveau » de sa signification religieuse et représente à travers lui son aspiration à un renouveau culturel qui se traduit en termes d'Apocalypse et de Rédemption. Ce « rêve prométhéen d'une refonte intégrale de l'humanité¹⁰⁷ » nourrit également l'imaginaire du communisme¹⁰⁸ ainsi que des régimes italien et allemand.

Malaparte ne se reconnaît pas personnellement dans la figure de l'« Homme nouveau » mais il se montre sensible aux interprétations collectives et, en particulier, politiques du concept. Dans *L'Italie contre l'Europe*, l'« Homme nouveau » s'identifie pour lui à la « nouvelle classe » fasciste qui s'est formée dans la douleur des tranchées avant de se tourner vers le syndicalisme révolutionnaire :

Nous croyons fermement que le syndicalisme tuera les classes sociales et déterminera la formation d'une seule classe, d'une nation nouvelle, d'une *gens* nouvelle, qui contiendra toutes les formes et toutes les valeurs ethniques, politiques, économiques de notre race. [...] Le Fascisme représente déjà cette nouvelle classe¹⁰⁹.

Toutefois, l'écrivain instrumentalise habilement l'idée de « seconde naissance » de l'individu pour montrer que, plus que tout autre, la figure rédemptrice du chef incarne la renaissance collective de l'Italie :

Mussolini a retrouvé en lui-même, dans sa propre inquiétude tourmentante, la justification de notre dernière décadence. Il a souffert en lui-même tout le drame très historique de son peuple. Il a retrouvé en lui-même, héroïquement retrouvé, dans sa propre modernité inquiète et mécontente les raisons de notre inguérissable antiquité. En se rebellant contre nous, en nous combattant, en vengeant à nos dépens notre tradition oubliée et trahie par nous, il nous a permis de souffrir la très chrétienne expérience de notre « seconde naissance »¹¹⁰.

Dans *Italie barbare*, Malaparte précise sa pensée : l'« Homme nouveau » italien ne doit pas se laisser influencer par la modernité européenne, il faut qu'il puise dans ses racines sa propre « modernité » qui correspond à l'esprit de la Contre-Réforme¹¹¹. L'avenir de l'Italie est donc entre les mains des « Italiens

¹⁰⁷ Voir Cécile Schenck, « La réactivation du mythe de l'Homme nouveau dans le théâtre expressionniste et la danse moderne allemande au début du xx^e siècle », dans Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 209.

¹⁰⁸ Pensons au cycle de romans sur l'*Homme nouveau* de Roger Vailland qui fut l'hôte de Malaparte à Capri, en 1950, alors qu'il écrivait *Bon pied, bon œil*.

¹⁰⁹ Curzio Malaparte, *L'Italie contre l'Europe*, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

¹¹¹ Nous avons déjà signalé le caractère inconciliable d'une idéologie réactionnaire basée sur l'acceptation des principes de la Contre-Réforme et de la pratique concrète du syndicalisme moderne, fruit de la révolution industrielle et fondé sur la participation du peuple.

barbares, esprits ingénus et libres, restés enraciné dans les traditions et les usages paysans¹¹² ».

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, Malaparte retrouve paradoxalement cette authenticité primitive, qui doit selon lui constituer l'essence de l'« Homme nouveau », chez les communistes :

Le salut de la civilisation ne lui paraissait possible que par la création d'une *humanité nouvelle*, dans un renforcement de la couche de culture, ou alors en dépouillant complètement l'homme de cette couche de culture accumulée sur lui par des siècles de civilisation. [...] Et l'homme communiste lui paraissait peut-être le plus apte à se dénuder, à se libérer de la culture reçue, sans pour autant retourner à la nature, redevenir fauve¹¹³.

Si l'on s'en tient à l'évolution politique de l'écrivain, le concept de l'« Homme nouveau » recouvre donc successivement des catégories antinomiques dans son œuvre.

Mais les « Hommes nouveaux » de *La Peau*, qui ne correspondent évidemment plus à l'idéal fasciste, ne peuvent pas non plus être assimilés à l'« Homme nouveau » communiste que l'écrivain rencontrera finalement en Chine, loin des frontières européennes. Ils sont en réalité la traduction d'une utopie de l'écrivain, d'inspiration peut-être ésotérique¹¹⁴ : Malaparte ne se résout pas à accepter le cours de l'histoire et se sert de la littérature pour rêver une renaissance de l'humanité.

Dans son introduction à l'ouvrage de Giuseppe Pardini, Francesco Perfetti définit Malaparte comme « l'homme des désillusions¹¹⁵ » face à l'histoire. La formule a le mérite d'illustrer sa perception de la marche du monde

¹¹² Curzio Malaparte, *Italie barbare*, *op. cit.*, p. 57-58.

¹¹³ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 166.

¹¹⁴ Nous savons, grâce à Giordano Bruno Guerri, que les protecteurs de Malaparte à Prato – en particulier l'avocat Guido Perini qui l'hébergea après le départ de sa famille pour le Piémont – appartenaient aux milieux francs-maçons. L'écrivain lui-même adhéra un temps à la franc-maçonnerie « Piazza del Gesù » avant de s'en éloigner. Il est probable que ces fréquentations et son ralliement de jeunesse aient laissé des traces dans son écriture. D'autant qu'un certain nombre d'éléments corroborent cette piste, comme son intérêt pour les mystères et rites initiatiques ou encore l'importance qu'il accorde aux symboles dans son écriture. C'est surtout l'idée de la palingénésie et sa traduction éminemment synchrétique dans son œuvre – avec, notamment, l'image récurrente de l'œuf cosmique – qui donnent à penser que Malaparte avait gardé en mémoire certains motifs. S'il ne faut pas surestimer la profondeur de l'inspiration maçonnique chez Malaparte, on dirait bien qu'elle continue à nourrir son imaginaire longtemps après qu'il s'en est éloigné.

¹¹⁵ Francesco Perfetti, « Prefazione », dans Giuseppe Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano, Luni, 1998, p. 11.

– un irrémédiable processus de décadence – et sa perte de foi progressive dans les solutions politiques.

Cependant, la littérature offre à l'écrivain d'autres possibilités de combattre l'histoire. Cette résistance passe par le mythe, qui devient le temps intime de l'œuvre malapartienne, et, en particulier, par la réécriture cosmogonique. En effet, le récit des origines est réinterprété par Malaparte en termes de perpétuelle recréation, afin de mieux suggérer un éternel recommencement et la possibilité d'une régénération du monde et des hommes. L'élan de l'écriture vers la mort cacherait donc, en réalité, un espoir de renouveau. Ce refus du fatalisme historique permet, en outre, à l'auteur d'inscrire le rejet de ses origines personnelles dans une dimension collective. De fait, tant le fantasme de l'auto-engendrement que la réécriture des mythes cosmogoniques esquissent un rêve global de recommencement qui est au cœur de l'écriture malapartienne. Pour l'écrivain, le mythe – qu'il s'agisse de « mythe personnel » ou de mythe collectif – est toujours un moyen pour retourner à ce temps fabuleux de tous les commencements, où tout est encore à venir, tout est encore de l'ordre du possible.

CHAPITRE IX

« RECONSTRUIRE LA VIEILLE MAISON DÉMOLIE »

L'écriture en chantier

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

André Gide¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ *Ibid.*, p. 59, 85.

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

⁶ *Ibid.*, p. 335.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

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

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

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

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

¹⁶ Voir *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le peintre ou la logique des images

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

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

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

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

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

³⁰ *Ibid.*, p. 248-249.

³¹ *Ibid.*, p. 123.

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

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

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

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

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

³⁴ Voir *ibid.*, p. 358.

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

³⁶ *Ibid.*, p. 367.

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

[...]

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

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

[...]

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

[...]

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸ *Ibid.*, p. 379-380.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'effacement du réel

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

Giovanni Papini⁴⁵

Un style anti-réaliste

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ *Ibid.*, p. 353.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Dans sa reconstitution historique, Radu Ioanid affirme que la rumeur qui s'était répandue à Jassy selon laquelle des parachutistes soviétiques étaient entrés dans la ville fut un des éléments déclencheurs du *pogrom* (voir Radu Ioanid, *La Roumanie et la Shoah. Destruction et survie des Juifs et des Tsiganes sous le régime Antonescu 1940-1944*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 92). Cette toute première version des événements est manifestement parvenue aux oreilles de Malaparte qui arrive à Jassy juste après le massacre.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 294-295.

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

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

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

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

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

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

⁷³ *Ibid.*, p. 161.

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

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

Le monde de l'art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁴ *Ibid.*, p. 348.

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁷ Voir *ibid.*, p. 364-365.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 348-349.

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

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

*

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

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

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

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

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

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

⁹¹ *Ibid.*, p. 312.

⁹² *Ibid.*, p. 355.

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

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

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

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

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

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

*Vérités du « roman » malapartien**Le mentir-vrai de l'écrivain*

Ses mensonges [de l'art] sont les seules réalités, et pour peu qu'on les aime d'un amour véritable, l'existence de ces choses qui sont autour de nous et qui nous subjuguèrent, diminue peu à peu.

Marcel Proust⁹⁶

L'écriture malapartienne prend toujours en charge l'univers extérieur – jusque dans ses aspects les plus crus, voire cruels – mais elle le malmène et le plie à ses propres fins. Ce pouvoir déformant est particulièrement évident lors du récit de l'éruption du Vésuve, dans *La Peau* :

Et malgré la distance qui séparait le Vésuve du Monte di Dio, du haut duquel nous contemptions, muets d'horreur, ce spectacle merveilleux, notre œil, explorant et fouillant la campagne, encore paisible sous la lune quelques instants plus tôt, apercevait, comme rapprochés et grossis par une forte lentille, des hommes, des femmes, des animaux fuyant à travers les vignobles, les champs, les bois, ou errant parmi les maisons des villages, que les flammes léchaient déjà de toutes parts. L'œil ne saisissait pas seulement les gestes, les attitudes, mais distinguait jusqu'aux cheveux dressés, aux barbes hirsutes, aux yeux hagards et aux bouches béantes⁹⁷.

Le narrateur, qui se trouve sur la terrasse d'un palais, au centre de Naples, détaille les pentes du volcan comme s'il les observait à l'aide d'un télescope si puissant qu'il parvient à distinguer jusqu'aux expressions des visages. Inutile de préciser qu'aucun matériel ne saurait produire un tel « effet de loupe ». L'auteur sacrifie volontiers le réalisme au plaisir de la description. De la même façon, Malaparte n'hésite pas à prétendre dans *Kaputt* qu'il a croisé Himmler dans un sauna finlandais :

Quand Dietl leva le bras et dit *Heil Hitler!* l'homme se mit debout et je le reconnus. C'était le personnage de l'ascenseur. C'était Himmler. Il se tenait debout devant nous (les pieds plats; avec le gros orteil bizarrement relevé), ses bras courts pendant le long du corps.

⁹⁶ Marcel Proust [M. Louis Ganderax], « Un conte de Noël. Les petits souliers », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1892, repris dans *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 345-346.

⁹⁷ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 382-383.

Un ruisseau de sueur lui jaillissait du bout des doigts comme une source. De son pubis aussi jaillissait un flot d'eau ; si bien qu'Himmler ressemblait au Mannekenpis de Bruxelles. Autour de ses mamelles flasques poussaient deux petites couronnes velues, deux auréoles de poil blondasse. Du mamelon, la sueur jaillissait comme du lait. En s'appuyant au mur pour ne pas glisser sur le parquet mouillé et gluant, il se retourna, montrant deux fesses rondes et saillantes portant imprimées comme un tatouage les veines de son banc. Enfin il réussit à se remettre en équilibre, et, se retournant, leva le bras et voulut parler ; mais la sueur qui ruissela de son visage et lui emplit la bouche l'empêcha de dire : *Heil Hitler*⁹⁸ !

La situation a beau apparaître invraisemblable, elle offre une formidable occasion de dresser un portrait irrévérencieux et haut en couleur du dignitaire nazi.

Lorsque l'auteur choisit de mettre son narrateur-personnage « Malaparte » face à des spectacles aussi improbables, il conserve presque toujours la tonalité du témoignage et se garde bien de révéler à son lecteur la composante fictionnelle. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il avoue la part laissée à l'invention : « J'imaginai Lord Perth s'entretenant avec Mussolini dans l'immense salle du palais Venezia⁹⁹ ». La plupart du temps, il préfère, au contraire, proposer au lecteur un protocole de lecture fondé sur la « vérité » des faits racontés, notamment dans ses introductions au *Soleil est aveugle* ou au *Bal au Kremlin* :

Dans ce « roman » dédié aux Alpains français et italiens tombés sur les Alpes en ce triste mois de juin 1940, tout est vrai : le temps, les hommes, les faits, les sentiments, les lieux¹⁰⁰.

*

Dans ce récit, qui est un portrait fidèle de la noblesse marxiste de l'U.R.S.S., de la haute société communiste de Moscou, tout est authentique : les hommes, les événements, les choses, les lieux¹⁰¹.

Le rapprochement entre les termes « roman » et « vrai » nous donne cependant une indication précieuse sur la façon dont Malaparte conçoit l'idée de « vérité ». Dans *Le Bal au Kremlin*, l'écrivain prend appui sur des personnages historiques (Staline, Trotski, Lounatcharski), des lieux existants (le mausolée de Lénine) et des faits avérés (le suicide de Maïakovski), à partir desquels il laisse son imagination se déployer librement. S'il aime à avoir en main ces « données réelles », il se les approprie et les intègre à son écriture avec une grande licence. La fidélité à la réalité objective est en effet subordonnée à une autre forme de vérité, qu'il nomme « nécessité romanesque » et qui correspond à sa « thèse » d'écrivain. Afin d'illustrer pour son lecteur cette théorie personnelle, il n'hésite

⁹⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt*, op. cit., p. 455-456.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 491.

¹⁰⁰ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire », dans *Le soleil est aveugle*, op. cit., p. 35.

¹⁰¹ Curzio Malaparte, *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, 2005, p. 9.

pas à enjoliver les faits. Ainsi, dans *La Peau*, la réutilisation des uniformes des morts, qui correspond à une réalité de la guerre, devient le prétexte à une peinture macabre :

[...] tandis qu'il parlait je regardais ces soldats italiens vêtus d'uniformes enlevés aux cadavres anglais, ces mains exsangues, ces lèvres pâles, ces yeux blancs. Ça et là, sur la poitrine, sur le ventre, sur les jambes, leurs uniformes étaient semés de noires taches de sang. Tout à coup je m'aperçus avec effroi que ces soldats étaient morts. Ils exhalaient une pâle odeur d'étoffe moisie, de cuir pourri, de chair desséchée au soleil¹⁰².

La mort prend littéralement possession des militaires italiens par le biais de leurs vêtements récupérés sur des cadavres anglais. Plutôt que de rédiger un discours argumenté contre la guerre, l'auteur choisit de révéler, avec une image forte, le destin des soldats. À l'instar d'Alfred de Vigny, qui se reconnaît le droit de « faire céder parfois la réalité des faits à l'*Idée* que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité¹⁰³ », Malaparte sacrifie ainsi la vérité au pouvoir évocateur du symbole. Tout comme il la subordonne aux exigences de l'art¹⁰⁴. Le narrateur choque-t-il ses hôtes, dans *La Peau*, en prétendant avoir trouvé une main humaine dans son couscous ? Aucune importance, explique Jack, à condition que cette invention serve la littérature : « – Qu'importe, dit Jack, si ce que Malaparte raconte est vrai ou faux. Ce qui importe c'est la façon dont il le raconte¹⁰⁵ ».

Dans l'officine de Malaparte

Malaparte n'évoque que rarement les heures passées à son bureau et les moments d'exaltation ou de doute que lui procure son travail d'écrivain. On trouve malgré tout une confession très significative sur le plaisir d'écrire dans un texte inédit, publié par Edda Ronchi Suckert :

L'autre nuit, à un moment donné, j'ai levé la tête et posé mon stylo sur la table. Il était environ trois heures, la mer hurlait sous ma fenêtre, Orion se tenait déjà en équilibre sur le fil

¹⁰² Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰³ Alfred de Vigny, « Réflexions sur la vérité dans l'art » [1827], dans *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII*, dans *Œuvres complètes*, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1993, p. 6.

¹⁰⁴ Au point même de conseiller à son traducteur, René Novella, de conserver une erreur de traduction, qui modifie légèrement le sens originel d'une phrase, puisque celle-ci améliore la valeur littéraire du texte (voir René Novella, « Il rapporto tra l'autore e il traduttore », dans Martina Grassi [dir.], *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia*, *op. cit.*, p. 208).

¹⁰⁵ Curzio Malaparte, *La Peau*, *op. cit.*, p. 418.

de l'horizon. Écrire, dis-je, écrire : la joie de l'écrivain n'est pas seulement dans le fait d'écrire, de créer des images et des formes, d'exprimer son monde secret, le monde dans lequel il vit. La joie la plus intense et la plus pure de l'écrivain réside dans la conscience du pouvoir qu'il possède sur le monde, sur la vie sociale et morale de tous les hommes, même de ceux qui ne le lisent pas. Plus que tout autre art, plus que la sculpture, la peinture, l'architecture ou la musique, l'art d'écrire crée et transforme le monde à sa propre image. [...] C'est l'écrivain qui crée le monde¹⁰⁶.

Malaparte n'est « créateur de monde » que dans la mesure où il possède le pouvoir d'agir sur la réalité extérieure en influençant ses lecteurs par ses choix d'écriture. Autrement dit, il préfère « refaçonner » l'existant plutôt que de « créer » un monde fictionnel. Son inimitable talent de conteur¹⁰⁷ l'apparente à l'ambassadeur Quaroni qui réussit avec de simples mots à faire surgir l'Afghanistan devant les yeux émerveillés de son auditoire, dans le *Journal d'un étranger à Paris* :

Et de ses mains courtes, un peu grasses et fortes, mais agiles et souples, il manie la ville de ..., ses minarets, ses palais, ses châteaux, ses remparts, de boue et de brique rouge, qui surgit blanche et rouge au fond de la steppe jaune, il la retourne, la renverse, la fait tourner, avec l'aisance, la grâce d'un Goncourt maniant un vase de Ming, fronçant à peine les sourcils, telles les vierges des primitifs italiens maniant, comme un jongleur, d'une main le petit enfant, de l'autre le globe du monde, ou la maquette d'une ville, d'une église. À côté de lui madame Quaroni écoute en silence, très sûre et très tranquille : elle sait que Quaroni ne fera pas glisser de ses mains cette ville, ou cette montagne, ou ce fleuve, sur ses tapis de Boukhara anciens. Elle sait très bien que cet Himalaya en porcelaine, qu'il manie de ses doigts courts, à peine velus, il ne le fera pas tomber en morceaux sur le plancher¹⁰⁸.

Si Malaparte semble fasciné par la puissance évocatrice du conteur, qui maîtrise l'art de jongler avec les éléments de l'univers comme s'il s'agissait de simples bibelots, il n'en fait pas pour autant un demiurge : Quaroni n'invente pas un monde entièrement issu de son imagination. En ce sens, il est bien l'*alter ego* de l'écrivain qui n'a jamais su créer de toutes pièces un univers romanesque.

¹⁰⁶ Curzio Malaparte, [sans titre], dans Edda Ronchi Suckert (éd.), *Malaparte*, vol. VII, 1946-1947, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 731-732. La sœur de l'écrivain range le texte parmi les documents de 1947 mais sans indiquer sur quels critères.

¹⁰⁷ Qu'il ne cesse de rappeler, notamment dans les pages de son *Journal d'un étranger à Paris* : « Les histoires de Malaparte, dit Cumming, sont faites de rien, mais il a l'art de les raconter. » « Et comme De Foxa ne la raconte pas, je la raconterai moi-même, pour que cette histoire ne se perde pas, ne s'oublie pas. D'autant plus que si De Foxa la racontait, il l'abîmerait. Il est aussi bon causeur que mauvais écrivain. N'en déplaît à De Foxa, ses histoires je les raconte mieux que lui. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, éd. cit., p. 111 et 125).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

Paradoxalement, c'est avec son film, *Le Christ interdit*, et les différents projets de scénarii qu'il rédige dans les années cinquante, que l'auteur se rapproche le plus de la fiction. En effet, lorsqu'il compose pour le cinéma, Malaparte délaisse son personnage-narrateur au profit de héros plus conventionnels – Bruno dans *Le Christ interdit*, Calusia dans *Le Compagnon de voyage*¹⁰⁹, Giuliana dans *Lutte avec l'ange*¹¹⁰ – et son récit repose sur une véritable intrigue romanesque composée d'un problème initial, de péripéties et d'un dénouement. Par exemple, Calusia accomplira sa promesse, en ramenant la dépouille de son lieutenant à sa famille, et trouvera une compagne au terme de son voyage. De même, Giuliana, enlevée et séquestrée par un vieil homme qui veut se jeter avec elle du haut de la tour de Pise, parviendra à provoquer son repentir et à lui accorder son pardon, avant qu'il ne meure accidentellement. Toutefois, malgré les apparences, les intrigues conservent toujours un lien étroit avec l'actualité : dans *Le Christ interdit*, l'histoire de Bruno n'est que le prétexte pour une réflexion sur le désir de vengeance et la nécessité du pardon dans l'après-guerre ; les aventures de Calusia ont surtout pour but de dresser un portrait de l'Italie du Sud au lendemain de l'armistice de 1943 ; et même le scénario de *Lutte avec l'ange* s'inspire en réalité d'un fait divers¹¹¹. L'écriture malapartienne ne bascule donc jamais complètement dans le domaine de l'imagination.

Ce lien jamais démenti avec l'actualité et la biographie a parfois incité les critiques à affirmer que Malaparte n'avait pas la trempe d'un véritable « romancier ». *Le soleil est aveugle*, *Kaputt*, *La Peau* ou *Il y a quelque chose de pourri* tiendraient davantage du reportage romancé. Il est vrai que leur caractère fragmentaire et l'absence d'intrigue cohérente les distinguent nettement de la conception traditionnelle du roman, héritée du XIX^e. Cela signifie-t-il que Malaparte a échoué dans son projet avoué d'écrire des « romans » ? Rien n'est moins sûr si l'on considère que, pour lui, le genre désigne surtout la marge de liberté laissée à l'auteur dans sa représentation de la réalité. Le « roman » ne doit être ni une copie conforme du monde extérieur, ni une alternative à la vie réelle

¹⁰⁹ *Le Compagnon de voyage* est au départ un projet de roman que Malaparte abandonne en 1946 avant de le transformer en scénario. La version romanesque a récemment été publiée en volume en italien (Curzio Malaparte, *Il compagno di viaggio*, Milano, Excelsior 1881, 2007) et en français (Curzio Malaparte, *Le Compagnon de voyage*, trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2009). Malaparte reprend dans ce récit le personnage d'alpin bergamasque, simple et honnête, qu'il avait créé pour *Le soleil est aveugle*.

¹¹⁰ Le scénario de *Lutte avec l'ange* [1952] a également été publié en volume (Curzio Malaparte, *Lotta con l'angelo*, éd. Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997).

¹¹¹ Voir Luigi Martellini, « Il segreto, la follia, un fantasma », introduction à Curzio Malaparte, *Lotta con l'angelo*, op. cit., p. 16-17.

mais la transcription par l'écrivain de sa vision intime des hommes, de la société, de l'histoire, à destination d'un lecteur qu'il cherche à convaincre. En ce sens, Malaparte fait mieux qu'écrire un roman, affirme Milan Kundera, maître en la matière, « il invente une forme qui est une totale nouveauté et n'appartient qu'à lui¹¹² ».

Au début des années quarante, Malaparte entame avec *Le soleil est aveugle* un cycle narratif consacré à la seconde guerre mondiale. Le livre, pour lequel il utilise le terme de « roman¹¹³ », marque un véritable tournant dans la mesure où l'écrivain pose sur l'homme de nouvelles questions – qui seront désormais au cœur de son œuvre – et où il instaure un rapport original entre l'écriture et le monde extérieur. Alors que le néoréalisme triomphe dans le paysage littéraire italien, l'écrivain proclame en effet la non-sujétion de l'écriture à la réalité objective : ses articles de correspondant de guerre sont bien la matière première du récit mais celui-ci laisse la part belle à l'imagination. Le livre correspond encore à une phase d'expérimentation, comme le montrent les différentes fins envisagées, mais il préfigure les solutions adoptées pour les deux grandes œuvres de la maturité, *Kaputt* et *La Peau*, ainsi que pour leur suite inachevée, *Il y a quelque chose de pourri*. Malaparte a trouvé sa voix : une poésie noire, amère, hallucinée, qui fait fi de toute vraisemblance et peint pourtant la réalité historique avec une acuité insoutenable. Ni réaliste ni fictionnel, le « roman » malapartien trouve un compromis entre l'univers et le monde intérieur de l'écrivain. En effet, Malaparte n'invente pas mais « réinvente » la réalité extérieure, tout en « réécrivant » la biographie du « je », éternel protagoniste de son écriture. Cette dimension autofictionnelle constitue d'ailleurs une des limites de l'œuvre car elle est souvent instrumentalisée par l'écrivain qui rédige d'innombrables « préfaces¹¹⁴ »

¹¹² Milan Kundera, « *La Peau* : un archi-roman », dans *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 184.

¹¹³ Curzio Malaparte, « Déclaration obligatoire », dans *Le soleil est aveugle*, *op. cit.*, p. 35, 37 et 39.

¹¹⁴ Le texte, rédigé en 1948 à l'occasion de la publication de *Monsieur Caméléon* en France et qui fait de Malaparte le seul écrivain antifasciste, est particulièrement édifiant (d'autant qu'il est présenté avec une courte biographie qui occulte de manière invraisemblable le passé fasciste de l'auteur) : « Monsieur Caméléon est le livre, désormais fameux en Italie, qui faillit tuer Mussolini. [...] Il est à peine croyable qu'en pleine dictature, en un temps où il était aussi facile, pour tout citoyen, d'entrer en prison que d'entrer dans un café, un écrivain ait osé publier un livre semblable. Mais le démon qui m'habite a toujours aimé tirer des coups de pistolet sur les puissants de la terre. [...] Dans toute la littérature italienne parue du temps de Mussolini, c'est-à-dire pendant un quart de siècle, tant en Italie qu'à l'étranger, il n'y a pas une satire plus hardie et plus cruelle que ce Monsieur Caméléon ; il n'y a pas un autre livre qui flétrisse les puissants de la terre d'une manière si perfide et si joyeuse. » (Curzio Malaparte, « Un coup de pistolet »

et « autobiographies¹¹⁵ » pour revisiter ses prises de position passées à la lumière de la situation présente. Cependant, ce paratexte complaisant ne saurait nullement éclipser la « beauté convulsive » des pages malapartiennes.

[1948], préface écrite en français par l'auteur, dans *Monsieur Caméléon* [1946], trad. Line Allary, illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 9-13). La publication, même incomplète, du roman *Monsieur Caméléon* en 1926-1927 à Gênes, dans les pages de la revue littéraire féminine *La Chiosa*, était en soi un acte suffisamment courageux sans que Malaparte ait besoin d'en accroître le mérite de façon aussi ridicule et outrancière.

¹¹⁵ Dans son introduction au *Soleil est aveugle*, Muriel Gallot souligne ces dérives : « Particulièrement éclairants sont les portraits ou minibiographies que l'écrivain se crut obligé d'écrire pour accompagner les idéologies mouvantes de son siècle ; cela va d'une lettre complaisante à l'*onorevole* Farinacci de 1926 où Malaparte – commente-t-il lui-même en 1945 – se vit contraint à “[s]’inventer un passé fasciste”, au *curriculum vitae* envoyé aux comités d'épuration en février 1944, tout comme au *Mémoire* (1946) pour le Procureur général du Royaume (libéré par les Américains) où Malaparte s’“invente” de continus mérites antifascistes. Que dire de la lettre à Togliatti, après la guerre, où l'auteur d'*Intelligence de Lénine* démontre ses affinités latentes avec le monde marxiste ? » (Muriel Gallot, « L'erreur du prote », préface à Curzio Malaparte, *Le soleil est aveugle, op. cit.*, p. 19-20).

CONCLUSION

ENTRE PARADOXE ET PALIMPSESTE

Au terme de ce parcours dans l'œuvre malapartienne, force est de constater que l'homme tout comme l'écrivain continuent de nous glisser entre les doigts. Le présent ouvrage a tour à tour mis en lumière d'indéniables faiblesses et des preuves de courage tout aussi manifestes, une culture d'ampleur européenne et une certaine superficialité de cette érudition, la froideur distante de l'auteur et le caractère viscéral d'une écriture qui touche à ses interrogations les plus intimes... Bien loin de se résoudre, les paradoxes malapartiens n'ont fait que se multiplier. Ce qui confirme notre toute première intuition de lecture : il demeure impensable d'enfermer Malaparte dans une définition ou un système d'interprétation. À l'heure du bilan, nous pouvons tout au plus espérer avoir tiré quelques fils pour guider la lecture et mis à jour certains réseaux thématiques.

La première partie de notre recherche a présenté différents « visages » de Malaparte qui possèdent tous un point en commun : ils révèlent la force de son attachement au monde extérieur. En effet, s'il renonce assez rapidement à une carrière politique, ce n'est que sous la contrainte que son écriture se désengage de l'actualité. Cependant, elle maintient un lien étroit avec la réalité qu'elle continue d'explorer dans son immédiateté temporelle et spatiale. Journaliste de talent et voyageur curieux, Malaparte observe, classe et analyse les événements de son époque et le monde qui l'entoure afin d'en offrir une vision personnelle à son lecteur. Le moins qu'on puisse dire est que l'écrivain se trouve tout à son aise dans ce rôle de témoin et d'exégète tout puissant et qu'il n'hésite pas à se mettre en scène pour mieux imposer ses vues. On peut certes le juger envahissant ou autoritaire mais on aurait tort d'affirmer que son égocentrisme l'amène à ne s'intéresser qu'à sa propre personne. Toujours, Malaparte cherche à saisir le monde en même temps qu'il tente de se saisir lui-même à travers lui. Il en devient ainsi l'interprète mais également le miroir dans lequel chacun peut reconnaître ses incertitudes et ses contradictions.

Dans un deuxième temps, notre analyse s'est concentrée sur la guerre, un aspect *a priori* marginal de la réalité qui occupe une place exceptionnelle dans la vie de l'auteur. Les deux conflits mondiaux ont un retentissement profond sur la vision du monde de Malaparte et sur sa représentation de la communauté humaine.

S'il parvient à dépasser le traumatisme de la première guerre mondiale, en revanche, la cruauté et l'« inhumanité » de la seconde guerre l'enferment dans un désespoir sans issue. Impossible désormais d'espérer trouver sa place dans cet univers hostile : une insurmontable distance s'est instaurée entre l'idée que l'écrivain se faisait du monde et le visage atroce que celui-ci lui a donné à voir. Impossible également de s'adosser à la collectivité humaine pour supporter cette révélation : l'homme est irrémédiablement seul pour affronter l'angoisse de la souffrance et de la mort. Ce terrible constat mène Malaparte vers une écriture d'une cruauté souvent insoutenable qui traduit sa détresse et son égarement intimes. Paradoxalement, c'est à ce moment douloureux de son œuvre qu'il atteint le sommet de son art. Comme s'il avait fallu que quelque chose se brise en lui pour qu'il livre enfin sa vérité profonde avec cette « écriture-cri » qui peut rebuter mais ne laisse personne indifférent. L'écrivain nous fait ainsi découvrir une facette méconnue, à la fois sombre et torturée, de sa personnalité, assez éloignée de l'image froide et minérale qu'en donne habituellement la critique.

Le fil conducteur de notre dernière partie est la question des origines, cruciale chez Malaparte tant au niveau individuel que collectif. Dans sa vie comme dans ses livres, l'auteur entretient un rapport pour le moins étrange avec ses parents. Son père est rejeté, mis à distance et, avec lui, l'idée même de paternité. En changeant de nom, Malaparte décide de se créer lui-même, de devenir son propre géniteur et ce « mythe personnel » de l'« auto-engendrement » détermine également la façon dont l'écrivain s'inscrit dans la tradition littéraire : il refuse d'autant plus de reconnaître ses « pères littéraires » que ceux-ci sont proches de lui, dans le temps et dans l'espace. La mère, quant à elle, est omniprésente dans l'écriture mais son individualité se dissout dans un réseau symbolique, chargé de connotations à la fois vitales et mortifères, qui la lie à la terre, à l'enfantement et à la mort tout en la reléguant au simple statut de « prétexte ». Pourtant, c'est elle qui constitue la charnière entre l'histoire personnelle de l'auteur et son interprétation de l'histoire des hommes. En effet, les images morbides associées à la mère illustrent la perception malapartienne de la marche du monde : une décadence irréversible qui mène l'Europe à sa perte. L'écrivain se tourne successivement vers des solutions politiques opposées – du fascisme au communisme – mais acquiert peu à peu la certitude qu'il n'existe pas de remède à ce déclin. En revanche, la littérature lui offre une évasion hors de l'impasse historique : elle lui permet de rêver à un retour aux origines édéniques du monde après une apocalypse dont il perçoit les signes annonciateurs dans la guerre, dans la nature et chez les hommes. Ce « rêve de recommencement » fait figure de trait d'union entre Malaparte et le monde extérieur car aussi bien l'un que l'autre doivent, pour aller de l'avant, effacer le passé et se réinventer. L'écriture porte la trace de ce fantasme jusque dans la façon dont elle met en scène le monde : elle le démantèle pour le réduire à un immense puzzle d'anecdotes et d'images puis

le reconstitue à travers le filtre des lectures et de la vision déformante de l'auteur. En somme, le « roman » malapartien « recrée » perpétuellement le monde et le « je » à l'aune de ses propres enjeux et de sa propre vérité.

Monde extérieur et monde intérieur : un conflit irrésolu

Certes, notre hypothèse de départ d'une évolution du rapport entre l'écriture et le monde extérieur, scandée par les deux guerres mondiales, s'est trouvée plutôt confirmée par l'analyse des textes : l'enthousiasme et la curiosité de l'écrivain à l'égard de l'univers vont en s'amenuisant tandis que son monde intérieur se construit de façon de plus en plus autonome. Cette progression qui se dessine à un niveau macroscopique n'a toutefois rien de linéaire. Elle est constituée, à une échelle mineure, de perpétuels fluctuations et retours en arrière et apparaît presque secondaire face à ce qui caractérise durablement la relation entre l'univers et la page écrite : une tension aux modalités variables mais jamais démentie. Tout au long de la trajectoire malapartienne, l'écriture balance entre l'ancrage dans l'univers et la projection vers une utopie toujours en mutation. En fin de compte, la découverte inattendue de cette étude est peut-être d'avoir exposé en plein jour ce paradoxe majeur de Malaparte : son ambition de décrire et de rêver simultanément le monde. En effet, son œuvre s'inscrit sous le double signe de l'attrait de la réalité extérieure et d'un fantasme de recommencement qui touche tout aussi bien sa propre vie que sa conception idéale de l'univers et de la société des hommes, qu'il imagine comme un cycle ininterrompu d'apocalypses et de renaissances. Elle s'élabore dans un équilibre sans cesse rénové entre ces deux pôles mais ne parvient jamais à une réponse définitive.

La quête comme « fin »

Du reste, l'écriture malapartienne entretient une relation ambiguë avec l'idée même de fin. Non seulement l'écrivain a laissé un grand nombre d'inachevés mais les livres qu'il considérait lui-même comme terminés ne possèdent pas de véritable dénouement. L'histoire reste en suspens, comme en attente d'un nouvel épisode. Ainsi, entre les différentes conclusions imaginées pour *Le soleil est aveugle*, Malaparte opte-t-il pour celle où les deux protagonistes disparaissent dans le brouillard sans que l'on sache exactement ce qu'ils deviennent. De même, à une autre échelle, le narrateur de *Kaputt* refuse de raconter la véritable fin de l'histoire de l'œil de verre¹ et, dans le *Journal d'un étranger à Paris*, le comte

¹ « – Et l'enfant ? Comment a-t-il fini, l'enfant ? demanda-t-elle à voix basse. – L'officier l'a embrassé sur les deux joues, l'a vêtu d'or et d'argent et, faisant venir une berline royale tirée

De Foxà s'abstient de révéler le destin du prisonnier espagnol communiste arrêté par les Allemands². Les « fins » pour Malaparte ne sont en fait que des péripéties supplémentaires. C'est pourquoi l'éruption du Vésuve, dans *La Peau*, intervient au milieu du livre et non en conclusion : ce qui l'intéresse, ce n'est en aucun cas l'achèvement mais, au contraire, ce qui est « en train de » mourir ou de naître. Malaparte est homme du mouvement et non des positions arrêtées : le point final est chez lui toujours provisoire. L'œuvre suivante reprend son discours là où il l'avait interrompu comme si, de son premier à son dernier livre, il ne poursuivait qu'une seule et même réflexion. La quête n'est pas seulement chez lui la motivation et le mouvement naturel de son écriture, elle en devient aussi en fin de compte le véritable sujet.

Sous le signe du palimpseste

Cette observation se fait décidément pertinente lorsque l'on considère le statut de la réécriture et de la répétition dans l'ensemble de l'œuvre. Dans le laboratoire de l'écriture malapartienne, chaque épisode ou anecdote est sujet à plusieurs reformulations. Souvent, les étapes intermédiaires de ces réécritures font l'objet de publications : la première relation des observations malapartiennes sur le front russe en 1941 est destinée au *Corriere della Sera*, une deuxième version plus littéraire paraît dans le volume *La Volga naît en Europe* (1943) tandis que la rédaction définitive donne lieu aux pages les plus saisissantes de *Kaputt* (1944). De même, certains thèmes ou motifs – le sang, la nuit, le peuple, l'accouchement, le corps éventré, etc. – reviennent de façon obsessionnelle dans les écrits malapartiens et permettent d'envisager l'ensemble de son œuvre comme un tout organique, une quête sans cesse recommencée du Livre unique qui contiendrait le suc de sa pensée et de son talent de prosateur.

par huit chevaux blancs, escortée de cent cuirassiers éblouissants, il a invité ce garçon à Berlin où Hitler l'a reçu comme le fils d'un roi, aux acclamations de la foule, et lui a donné sa fille en mariage. » (Curzio Malaparte, *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006, p. 366). Cette fin de conte de fée, à laquelle la princesse Louise fait semblant de croire, laisse planer une incertitude sur la fin du chapitre, même s'il n'est en fait guère difficile d'imaginer ce qui est réellement arrivé au jeune garçon.

² « “Mais enfin, ce garçon... qu'est-ce qu'on lui a fait?” “Que veux-tu qu'on lui fasse? On ne lui a rien fait, dit Augustin d'une voix étrange. De quoi te mêles-tu?” Je compris. On l'avait enterré selon le rite catholique. » (Curzio Malaparte, *Journal d'un étranger à Paris*, trad. des passages en italien Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1967 [publication posthume], p. 139). La situation est ici légèrement différente : face aux réticences de De Foxà, l'auteur est contraint de deviner lui-même la fin de l'histoire.

De ce fait, chaque texte de Malaparte s'offre comme un palimpseste qui laisse voir, en transparence, non seulement le monde extérieur – qui en constitue la première source d'inspiration – et le filtre éclectique de ses lectures, mais aussi tout ce qu'il a lui-même écrit auparavant. Les mots, expressions ou images repris comme des leitmotivs et les idées réadaptées aux différents contextes retracent l'histoire d'une œuvre toujours en attente de réponse, toujours en train de se faire devant les yeux du lecteur. La vie même de Malaparte, sans cesse effacée et réécrite, au fil des différentes préfaces, s'apparente elle aussi à un palimpseste : les constants changements d'éclairage auxquels il soumet son parcours ont beau participer d'une quête identitaire, ils ne sont pas pour autant dénués de mauvaise foi et il n'est guère surprenant qu'ils lui attirent de nombreuses inimitiés³.

Le paradoxe du lecteur malapartien

Pourtant, *Kaputt* comme *La Peau* continuent, décennie après décennie, de recueillir les suffrages du public plutôt que de provoquer l'enthousiasme des critiques. Revenons donc à la question posée dans les premières pages de cet ouvrage : que peut bien apporter Malaparte au lecteur d'aujourd'hui ? On a voulu expliquer son succès par la dimension historique de son œuvre qui rend compte de deux guerres mondiales, de vingt ans de fascisme et du face à face entre le parti communiste et la démocratie chrétienne dans l'après-guerre. Toutefois, il s'agit de ne pas se tromper sur la véritable portée de la contribution malapartienne. Ses descriptions et analyses sont loin d'être toujours fiables d'un point de vue historique ; en revanche, l'écrivain nous touche davantage par ses interrogations

³ Les préfaces ajoutées aux éditions françaises sont sans doute celles où Malaparte se montre le plus éhonté. Nous avons précédemment cité celle, toute en nuances, de *Monsieur Caméléon* mais le texte qui précède l'édition française de *La Volga naît en Europe* n'est pas en reste. Malaparte relate, avec une inventivité remarquable, les persécutions que les Allemands lui ont fait subir, ainsi qu'à sa famille : « J'ai été le premier officier italien à entrer à Rome et à Florence. À Florence m'attendaient de tristes nouvelles : ma maison de Forte dei Marmi avait été saccagée par les Allemands, mon père, octogénaire et presque aveugle, déporté par les Allemands ; mon frère s'était réfugié dans les montagnes avec les partisans ; le fils de ma sœur, Georges, un garçon de treize ans, avait été tué par les Allemands le jour où ils avaient dû abandonner Florence. » (Curzio Malaparte, « Pourquoi la Volga est un fleuve européen et pourquoi la Seine, la Tamise, le Tibre (et le Potomac aussi) sont ses affluents » [1948], préface écrite en français par l'auteur, dans *La Volga naît en Europe* [1943], trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 22). Le texte se passe de commentaires : notons tout de même que si la déportation d'Erwin Suckert est complètement imaginaire, le décès du jeune Giorgio est bien réel mais il fut la victime d'un obus égaré.

sur l'homme, par sa réflexion sur la souffrance et la mort, autrement dit par la valeur morale de son témoignage.

D'autre part, ce serait mal lui rendre justice que d'en faire seulement le témoin ou l'interprète d'une génération : c'est aussi en raison de son originalité que Malaparte dure, grâce à sa voix inimitable tout aussi séduisante qu'irritante. L'écrivain frôle parfois la frivolité dans son maniement habile du paradoxe ou dans la jouissance de formules lapidaires, mais nul ne sait comme lui jongler avec les mots, les idées et les limites tout en conservant du début à la fin une cohérence qui lui est propre. Ce qui fait sa fragilité est aussi à l'origine de sa richesse. De même, ses descriptions insoutenables de corps martyrisés, de l'abjection des âmes ou de la cruauté nazie ne visent pas (seulement) à « épater le bourgeois », comme on le lui a si souvent reproché, mais aussi à ébranler ses certitudes et à l'entraîner dans un questionnement sans compromis.

Il est, en effet, un élément à ne pas négliger. La lecture de Malaparte est une expérience intense et dérangeante dont on ne sort jamais tout à fait indemne. Si l'œuvre semble être libératrice pour l'écrivain, elle aurait plutôt tendance à accabler le lecteur. Pourtant, les livres malapartiens sont aussi de ceux qui captivent leur public, tout en le malmenant, et dont on poursuit la lecture, presque malgré soi, comme aspiré dans le douloureux univers de l'auteur. Comment expliquer ce énième paradoxe ? Sans doute faut-il considérer les émotions contrastées suscitées par l'écriture malapartienne comme l'indice d'une expérience cathartique qui permet au lecteur de se délivrer de son angoisse, de sa cruauté, de ses interrogations et de son sentiment de culpabilité⁴. En saisissant le fil tendu par l'auteur et en acceptant de le suivre dans le dédale de l'œuvre, le lecteur finit par rencontrer, au centre du labyrinthe, le Minotaure ou la cruauté du monde, et par découvrir qu'il possède ses propres traits. Il est peu d'écrivains qui, comme Malaparte, savent éveiller chez leur public ce double sentiment d'agacement et d'authentique reconnaissance.

⁴ Cette dimension cathartique a été notamment soulignée par Emmanuel Mattiati qui conduit une étude détaillée de l'influence du théâtre antique sur l'écriture malapartienne dans sa thèse de doctorat : Emmanuel Mattiati, *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.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Curzio Malaparte

- MALAPARTE, Curzio [Napoleone Donzello], « Un'adunanza del consiglio comunale », *Il Bacchino*, 1^{er} janvier 1915.
- , *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti*, éd. Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995.
- , *Viva Caporetto! La Rivolta dei santi maledetti* [1921], éd. et trad. Stéphanie Laporte, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- , « Nocturne », *Cronache d'attualità*, juin-octobre 1922.
- , *Le Nozze degli eunuchi* [1922], *L'Europa vivente: teoria storica del Sindacalismo nazionale* [1923], *Italia barbara* [1925], *I custodi del disordine* [1931], dans *L'Europa vivente e altri saggi politici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961.
- , *L'Italie contre l'Europe* [1923], préface de Benjamin Crémieux, trad. Marthe-Yvonne Lenoir, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.
- , *Italie barbare* [1925], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire, 2014.
- , « Duello mortale », *La Fiera letteraria*, 24 juillet 1927.
- , *Avventure di un capitano di sventura* [1927], *Don Camalè, romanzo di un camaleonte* [1946], *Storia di domani* [1949], dans *Don Camalè e altri scritti satirici*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1964.
- , *Intelligenza di Lenin*, Milano, Treves, 1930.
- , *L'Œuf rouge* [1930], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1949.
- , *Le Sourire de Lénine* [1930], trad. Rémi Perrin, Paris, Perrin & Perrin, 1996.
- , *Tecnica del colpo di Stato* [Paris, 1931], introduction de Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1994.
- , *Technique du coup d'État* [1931], trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1992.
- , *Sodoma e Gomorra* [1931], préface de Giuliano Manacorda, Roma, Lucarini, 1991.
- , *Sodome et Gomorrhe* [1931], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.

- , *Lenin buonanima* [Paris, 1932], Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1962.
- , *Le Bonhomme Lénine*, trad. des passages en italien par Juliette Bertrand, Paris, Grasset, coll. « Les écrits », 1932.
- , *Fughe in prigione* [1936], Milano, Mondadori, 2004.
- , *La Tête en fuite* [1936], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1976.
- , *Sangue* [1937], introduction de Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1995.
- , *Sang* [1937], éd. Alain Sarrabayrouse, trad. René Novella, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1992.
- , « Il surrealismo e l'Italia », *Corriere della Sera*, 12 octobre 1937.
- , *Viaggio in Etiopia e altri scritti africani* [1939, *Corriere della Sera*], éd. Enzo Rosario Laforgia, Firenze, Vallecchi, 2006.
- , *Voyage en Éthiopie et autres écrits africains* [1939, *Corriere della Sera*], trad. Laura Brignon, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2013.
- , *Donna come me* [1940], préface de Pietrangelo Buttafuoco, Firenze, Vallecchi, 2002.
- , *Une femme comme moi* [1940], trad. René Novella, Monaco, Éditions du Rocher, 1947.
- , *Le soleil est aveugle* [1941], éd. Muriel Gallot, trad. Georges Piroué et Muriel Gallot, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2000.
- , *Il Volga nasce in Europa* [1943], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1965.
- , *La Volga naît en Europe* [1943], préface écrite en français par l'auteur, trad. Juliette Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- , *Kaputt* [1944], Napoli, Casella, 1946.
- , *Kaputt* [1944], préface de Dominique Fernandez, trad. Juliette Bertrand, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2006.
- , *Monsieur Caméléon* [1946], préface écrite en français par l'auteur, trad. Line Allary, illustrations d'Orfeo Tamburi, Paris, La Table Ronde, 2011.
- , *Les deux visages de l'Italie. Coppi et Bartali* [1947, *Sport Digest*], suivi de *La Cohabitation impossible*, éd. Jacques Augendre, postface par Jean-Bernard Pouy, Paris, Bernard Pascuito, 2007.
- , *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoël, 1948.
- , *Das Kapital* [1949] et *Du côté de chez Proust* [1948], Paris, Denoël, 1951.
- , *La Pelle* [1949], Milano, Mondadori, 1991.
- , *La Peau* [1949], trad. René Novella, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1981.
- , *Il Battibecco : Inni, Satire, Epigrammi* [1949], dans *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.
- , *Il Cristo proibito* [film], Rome, produit par Excelsa Film, 1950 [réalisation], Italie, 24 mars 1951; France, 6 juin 1951.

- , *Il Cristo proibito* [1950], éd. Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- , *Viaggi fra i terremoti* [1952-1953, *Tempo*], éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1963.
- , *Anche le donne hanno perso la guerra*, Bologna, L. Cappelli, coll. « Teatro di tutto il mondo », 1954.
- , *Les femmes aussi ont perdu la guerre* [1954], préface et trad. Daniel Halévy, Genève/Paris, La palatine, 1958.
- , *Maledetti toscani* [1956], Milano, Mondadori, coll. « Scrittori del Novecento », 1997.
- , *Ces sacrés Toscans* [1956], trad. Georges Piroué, Paris, Denoël, 1957.
- , *Battibecco 1953-1957*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1967.
- , *Io, in Russia e in Cina* [1957, publication posthume], éd. Giancarlo Vigorelli, Firenze, Vallecchi, 1962.
- , *En Russie et en Chine*, trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 1959.
- , *Mamma Marcia* [1959, Firenze, Vallecchi, publication posthume], éd. Enrico Falqui et Luigi Martellini, Milano, Leonardo, coll. « Leonardo Paperback », 1992.
- , *Il y a quelque chose de pourri* [1959, publication posthume], trad. Elsa Bonan, Paris, Denoël, 1960.
- , *L'inglese in paradiso*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1960 [publication posthume].
- , *Benedetti italiani* [1961, publication posthume], éd. Giordano Bruno Guerri, Firenze, Vallecchi, 2005.
- , *Ces chers Italiens* [1961, publication posthume], trad. Mathilde Pomès, Paris, Stock, 1962.
- , *Diario di uno straniero a Parigi*, éd. Enrico Falqui, trad. des passages en français par Giuseppe Argentieri, Firenze, Vallecchi, 1966 [publication posthume].
- , *Journal d'un étranger à Paris* [1966, publication posthume], trad. des passages en italien par Gabrielle Cabrini, Paris, Denoël, 1967.
- , *L'albero vivo e altre prose*, éd. Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1969.
- , *Il ballo al Kremmino: Materiale per un romanzo* [1971, publication posthume], éd. Raffaella Rodondi, Milano, Adelphi, coll. « Fabula », 2012.
- , *Le Bal au Kremlin* [1971, publication posthume], trad. Nino Frank, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2005.
- , *Opere scelte*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1997.
- , *Muss. Il Grande imbecille*, préface de Francesco Perfetti, Milano, Luni Editrice, 1999 [publication posthume].

- , *Muss* suivi de *Le Grand Imbécile* [1999, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, La Table Ronde/Quai Voltaire, 2012.
- , *Lotta con l'angelo*, éd. Luigi Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997 [publication posthume].
- , *Il compagno di viaggio*, Milano, Excelsior 1881, 2007 [publication posthume].
- , *Le Compagnon de voyage* [2007, publication posthume], trad. Carole Cavallera, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2009.
- , Lettre à Clotilde Marghieri du 8 janvier (1928 ?), Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.
- , Lettre à Vallecchi du 19 mai 1943, Centre d'archives contemporaines Alessandro Bonsanti de Florence.

Généralités

- AGNELLI, Susanna, *Vestivamo alla marinara*, Milano, Mondadori, 1975.
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2007.
- ALBERTINI, Albarosa, « Malaparte/Debenedetti. Carteggio inedito », *Il Portolano*, n° 11/12, juillet-décembre 1997.
- ASTRACHAN, Samuel, *Malaparte à Jassy*, trad. Claude Jeanneau et Isaac Daniel, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 1994.
- ATTANASIO, Sergio, *Curzio Malaparte. « Casa come me » Punta del Massullo, tel. 160 CAPRI*, Napoli, Arte Tipografica, 1990.
- B., J., « La prochaine saison du théâtre Hébertot », *L'Époque*, 2 septembre 1948.
- BARBUSSE, Henri, *Le Feu* [1916], Paris, Flammarion, 1965.
- BARILLI, Renato, BONUOMO, Michele, FABBRI, Fabiano *et al.* (éd.), *Malaparte fotografo: un reporter dentro il ventre del mondo*, Firenze, Maschietto & Musolino, 1998.
- BARILLI, Renato et BARONCELLI, Vittoria (dir.), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 2000.
- BARONCELLI, Vittoria et GRANA, Gianni (dir.), *Malaparte, scrittore d'Europa. Atti del convegno*, Prato, Marzorati, 1992.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- , *Roland Barthes, par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- BARTOLINI, Simonetta, « Parigi o Cara: il viaggio di formazione di Ardengo Soffici », *Revue des Études Italiennes*, n° 3-4, juillet-décembre 1997, « Paris-

- Florence (1900-1920), aspects du dialogue culturel », Paris, Société des études italiennes, 1998.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme* [1957], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. X, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975.
- BECKS-MALORNY, Ulrike, *James Ensor (1860-1949). Les masques, la mer et la mort* [1999], trad. Michèle Schreyer, Köln/Paris, Taschen, 2006.
- BELLANDI, Mario, *Pratesi d'altri tempi*, Prato, Studio Bibliografico Pratese, 1998.
- BENDA, Julien, *La Trahison des clercs* [1927], Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1990.
- BERNARI, Carlo, « Non invidiate la loro sorte », *Tempo*, n° 10, 10-17 mars 1951.
- BILLI, Don Giuseppe, *L'ultimo viaggio di Malaparte*, Prato, Libreria Cattolica, 1998.
- BINAZZI, Bino, *Poesie*, éd. Ardengo Soffici, Firenze, Vallecchi, 1934.
- BIONDI, Marino, « Pòlemos. Le guerre di Malaparte », dans *Scrittori e miti totalitari*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002.
- BISORI, Guido, *Curzio Malaparte. Parole dette ai funerali in Prato il 21 luglio 1957*, città di Castello, Tip. Unione Arti Grafiche, 1957.
- BOCCACE, *Décameron*, éd. et trad. Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 1994.
- BONUOMO, Michele (éd.), *Malaparte. Una proposta*, avec une interview à Alberto Moravia, Capri, De Luca editore, 1982.
- BOUCHARENC, Myriam et DELUCHE, Joëlle (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, 2001.
- BOUCHET, Alain, *L'Esprit des leçons d'anatomie*, s.l., Cheminements, 2008.
- BOUTHOU, Gaston, *Le Phénomène guerre. Méthodes de la polémologie. Morphologie des guerres. Leurs infrastructures (technique, démographique, économique)* [1962], Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2006.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1988, et t. III, 1999.
- BRIGAUD, Jacques, *Gide entre Benda et Sartre. Un artiste entre la cléricature et l'engagement*, Paris, Lettres modernes, 1972.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.
- BUFFARIA, Pérette-Cécile et MILESCHI, Christophe (dir.), *Gli scrittori e la Grande guerra*, Paris, Istituto italiano di cultura, coll. « Les cahiers de l'Hôtel de Galliffet », 2009.
- CAMUS, Albert, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972.
- CANTIMORI, Delio, *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1971.

- CASPAR, Marie-Hélène, « L'Éthiopie de Malaparte (1939) », *Novecento*, cahiers du CERCIC n° 22, Université Stendhal-Grenoble 3, 1999.
- , « Le “west” italien : aventures africaines de Buzzati et Malaparte », dans Mariella Colin et Enzo Rosario Laforgia (dir.), *L'Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.
- CAVALLO, Luigi, *Soffici e Malaparte. Vento d'Europa a Strapaese*, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano/Assessorato alla cultura, 1999.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1992.
- CENDRARS, Blaise, *Au Cœur du monde*, dans *Poésies complètes*, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2001.
- , *Hollywood, la Mecque du cinéma* [1936], Paris, Grasset, coll. « Ramsay poche cinéma », 1987.
- CESCUTTI, Tatiana, *Les Origines mythiques du Futurisme. Marinetti, poète symboliste (1902-1908)*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2009.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Le Corps comme miroir du monde*, Paris, PUF, coll. « Fil rouge / Psychanalyse », 2003.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Voyage en Amérique*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1969, t. I.
- , *Mémoires d'outre-tombe* [1848-1850], Paris, Gallimard, 1997.
- CIONE, Edmondo, *Napoli e Malaparte*, Napoli, Pellerano/Del Gandio, 1950.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Philosophie », 1979.
- , *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.
- , *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes* [1873], Paris, Librairie générale française, 2003.
- CRESCIUCCI, Alain et TOUZOT, Jean (dir.), *L'Écrivain journaliste*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1999.
- DAGEN, Philippe, *Le Silence des peintres. Les Peintres face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.
- DALFINO, Luisa, *Gli anni giovanili di Curzio Malaparte*, thèse sous la dir. de Maurizio Dardano, Università degli Studi Roma Tre, 2004.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *I Discorsi della Guerra*, Milano, Casa editrice collezioni Esperia, s.d.
- , *Nocturne* [1916], trad. André Doderet, illustrations de Adolfo de Carolis, Marseille, Transbordeurs, 2008.

- DARBO-PESCHANSKI, Catherine, « Deux acteurs pour un acte. Les personnages de l'Illiade et le modèle de l'acte réparti », dans Gwenaëlle Aubry et Frédérique Ildefonse (dir.), *Le Moi et l'Intériorité*, Paris, J. Vrin, 2008.
- DE FELICE, Renzo, *Le interpretazioni del fascismo* [1969], Roma/Bari, Laterza, 1995.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- DI BIASE, Carmine (dir.), *La rivolta del santo maledetto. Atti del convegno*, Napoli, CUEN, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999.
- DI PACE, Francesca (éd.), *Curzio Malaparte (1898-1957): opere immagini testimonianze nelle raccolte della Biblioteca comunale di Milano*, Milano, Biblioteca comunale, 2000.
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, coll. « La Blanche », 1934.
- ECO, Umberto, *L'opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 1967.
- , *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.
- , *Traité d'histoire des religions* [1949], préface de Georges Dumézil, Paris, Éditions Payot, 1990.
- FABBRI, Biancamaria, *Schiava di Malaparte*, Roma, Edicoop, 1980.
- FALQUI, Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.
- FALQUI, Enrico (dir.), *Inchiesta sulla terza pagina*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953.
- FRANZINELLI, Mimmi, *Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista (1919-1922)*, Milano, Mondadori, 2003.
- FROSALI, Sergio, *Cristo proibito di Curzio Malaparte*, Prato, Azienda autonoma di turismo, 1967.
- GARIN, Eugenio, *Gli intellettuali italiani del xx secolo* [1974], Roma, Riuniti, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980.
- GIACOMEL, Paolo, *Tu col canone, Io col fucile. Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*, Udine, Gaspari editore, 2003.
- GIDE, André, *Les Nourritures terrestres* [1897], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1958.

- , « Conférence sur les limites de l'art » [1901], dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1999.
- , *À Naples. Reconnaissance à l'Italie* [juin 1950], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1993.
- GIRARDI, Enzo Noè, « La “pietà” di Malaparte », dans *Il Mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1960.
- GISOTTI, Roberta, *La Nascita della terza pagina. Letterati e giornalismo 1860-1914*, Lecce, Capone, 1986.
- GOVONI, Corrado, *Poesie elettriche* [1911], dans *Poesie (1903-1958)*, éd. Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2000.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
- GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. 5*, éd. Robert Paris, trad. Claude Perrus et Pierre Laroche, Paris, Gallimard, 1992.
- GRANA, Gianni, *Malaparte*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- GRASSI, Martina (dir.), *La Bourse des idées du monde. Malaparte e la Francia. Atti del convegno*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- GRASSI, Martina et GOTI, Francesca (dir.), *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del convegno*, Prato, Biblioteca comunale Alessandro Lazzarini, 2009.
- GUASTI, Cesare, *Il sacco di Prato e il ritorno dei Medici in Firenze*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880.
- GUÉNON, René, *La Crise du monde moderne* [1927], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.
- GUÉRIN, Raymond, *Du côté de chez Malaparte* [1960], Bordeaux, Finitude, 2009.
- GUERRI, Giordano Bruno, *Malaparte*, trad. Valeria Tasca, Paris, Denoël, 1981. La version originale de l'ouvrage, rédigée en italien, s'intitule *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Leonardo editore, 1980.
- , *Il Malaparte illustrato*, Milano, Mondadori, 1998.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2001.
- HOPE, William, *Curzio Malaparte. The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador, 2000.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Œuvres complètes*, t. 12, *Là-Bas* [1891], Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- IOANID, Radu, *La Roumanie et la Shoah. Destruction et survie des Juifs et des Tsiganes sous le régime Antonescu 1940-1944*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.
- ISNENGI, Mario, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Bari, Laterza, 1970.

- , « Suckert-Malaparte: guerrigliero trasformista », dans *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979.
- JAHIER, Piero, *Con me e con gli alpini* [1920], Milano, Mursia, 2005.
- JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande* [1948], préface de Pierre Vidal-Naquet, trad. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- JEANSON, Francis, *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1955.
- JÜNGER, Ernst, *La Guerre comme expérience intérieure* [1922], trad. François Poncet, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- , *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* [1980], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1983.
- , *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- KUNDERA, Milan, *Bacon, portraits et autoportraits*, suivi de France BOREL, *Francis Bacon, le visage en viscères*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- , *Une rencontre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009.
- LAFORGIA, Enzo Rosario, « L'Africa surreale di Malaparte », *Terra d'Africa*, n° 7, Milano, Unicopli, 1998.
- , « Gli scritti africani di Malaparte », dans Caspar Marie-Hélène (dir.), *L'Africa e l'Italia contemporanea: miti, propaganda, realtà*, Nanterre, Presses universitaires Paris Ouest, coll. « Narrativa », 1998.
- , *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011.
- LAGARDE, Pierre, « M. Curzio Malaparte ou le super-nationaliste devant le problème franco-italien », *Comœdia*, mardi 8 novembre 1927.
- LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom* [1995], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror* [1869], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2011.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique et VALTAT, Jean-Christophe (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
- LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995.
- LIVI, François, *J.-K. Huysmans, À rebours et l'esprit décadent* [1972], Paris, A.G. Nizet, 1991.
- , « Villes, voyages, mirages: F.T. Marinetti, 1902-1909 », *La rassegna della Letteratura italiana*, vol. IX, n° 1, janvier-juin 2001.
- , « "Il salto vitale": artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915) », dans Francesco Mattesini (dir.), *Osmosi letterarie. Sei*

- paradigmi moderni*, Novara, Interlinea, coll. « Biblioteca letteraria dell'Italia unita », 2003.
- LIVI, François (dir.), « *Poesia* » 1905-1909, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- , *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.
- LORQUIN, Bertrand, VOGEL, Annette et WILDEROTTER, Hans (éd.), *Allemagne, les années noires*, Paris, Gallimard/Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, coll. « Livres d'art », 2007.
- LUCRÈCE, *De la nature*, dir. Alfred Ernout, introduction et notes par Élisabeth de Fontenay, Paris, Les Belles Lettres, 2009, livre VI.
- LUSSU, Emilio, *Un anno sull'Altipiano* [1938], Torino, Einaudi, 1945.
- LUTI, Giorgio (éd.), *Lacerba 1913-1915*, édition anastatique, Firenze, Vallecchi, 2000.
- MACCHIA, Giovanni, *Baudelaire e la poetica della malinconia* [1946], Milano, Rizzoli, 1992.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1998.
- MALRAUX, André, *La Tentation de l'Occident* [1926], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989.
- MANGONI, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma/Bari, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna », 1974.
- MANZONI, Alessandro, *Les Fiancés* [1842], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.
- MARIANI CONTI, Laura et NOJA, Matteo (dir.), *Malaparte. Arcitaliano nel mondo*, Milano, Biblioteca del Senato, 2010.
- MARIANI ZINI, Fosca (dir.), *Chroniques italiennes*, n° 44, *Malaparte*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1995.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme » [20 février 1909], dans *Manifestes du Futurisme*, éd. Giovanni Lista, Paris, Éditions Ségquier, 1996.
- , *Mafarka le futuriste*, Paris, Éditions Sansot, 1909.
- , « Tuons le clair de lune » [1909], dans *Futurisme. Manifestes-Documents-Proclamations*, éd. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- , « 1915. In quest'anno futurista », dans *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1968.
- MARTELLI, Giampaolo, *Curzio Malaparte*, Torino, Borla, 1968.
- MARTELLINI, Luigi, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977.
- , « La maledizione e la maschera di *Maledetti toscani* », dans *Modelli. Strutture. Simboli*, Roma, Bulzoni, 1986.
- , « Curzio Malaparte », dans *Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996.
- , *Comete di ghiaccio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

- , « Gobetti-Suckert : il dramma della modernità », communication au colloque « Novecento », Rome, 2008, en ligne : <http://www.italianisti.it/FileServices/Martellini%20Luigi.pdf>, consultée le 26 avril 2016.
- MARTIN, Marc, *Les Grands Reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Louis Audibert Éditions, 2005.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela, *Penser le corps*, Paris, PUF, coll. « Questions d'éthique », 2002.
- MATTIATO, Emmanuel, *Les Écrivains Journalistes du Corriere della Sera durant la seconde guerre mondiale : Curzio Malaparte, Dino Buzzati, Orio Vergani, Virgilio Lilli e Indro Montanelli*, thèse sous la dir. de Marie-Hélène Caspar, université Paris-Nanterre, 2003.
- , « Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte », *Revue des études italiennes*, n° 1-2, janvier-juin 2009, Paris, L'Âge d'Homme, 2009.
- MAURIAC, François, *Journal. 1932-1939*, Paris, Grasset, 1970.
- MAURO, Antonio et al., *Il « balio » di Malaparte. Notizie sulla famiglia Baldi di Prato*, Prato, Sopratuttolibri, 2001.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.
- MAURRAS, Charles, *Mes idées politiques [1937]*, préface de Pierre Gaxotte, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.
- MCDONOUGH, Michael, *Malaparte, une maison qui me ressemble*, préface de Tom Wolfe, trad. Denise Luccioni (anglais) et Anne Peabody (italien), Paris, Éditions Plume, 1999.
- MESSENSEE, Caroline et VIERNY, Dina (éd.), *La Vérité nue : Gerstl, Kokoschka, Schiele, Boeckl*, Paris, Rmn/Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2001, cat. exp. : Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 19 janvier-23 avril 2001.
- MONDZAIN, Marie-Josée, *Le Commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2003.
- MONTALE, Eugenio, « L'arcitaliano », *Corriere della Sera*, 20 juillet 1957.
- MULLER, Henry, *Trois pas en arrière [1954]*, Paris, La Table Ronde, 2002.
- NOVELLA, René, *Malaparte m'écrivait [1994]*, trad. par l'auteur, Monaco, Éditions du Rocher, 1995.
- ORSUCCI, Andrea, *Il « giocoliere d'idee » : Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.
- PAGLIAI, Morena, « La controriforma e l'Europa di Malaparte », dans *Mito e precarietà : studi su Pascoli, D'Annunzio, Rosso di San Secondo, Malaparte, Diddi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1989.
- PALAZZESCHI, Aldo, « Il Cristo proibito », *Epoca*, n° 28, 21 avril 1951.
- PALMIER, Jean-Michel, *Situation de Georg Trakl*, Paris, Belfond, 1972.

- , *L'Expressionnisme et les arts*, t. I, *Portrait d'une génération*, Paris, Éditions Payot, 1979.
- PANELLA, Giuseppe, *La vocazione sospesa: Curzio Malaparte autore teatrale e regista cinematografico*, Roma, Fermenti, 2013.
- , *L'estetica dello choc: la scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Firenze, Edizioni Clinemen, 2014.
- PAPINI, Giovanni, *Un homme fini* [1913], préface de François Livi, trad. Yseult Pelloso, Paris, L'Âge d'Homme, 2009.
- , *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962 [publication posthume].
- PARDINI, Giuseppe, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano, Luni, 1998.
- (éd.), *Prospettive (1939-1943), II^a serie*, édition anastatique, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.
- PAULIS-DALEMBERT, Maria Pia de, *Giovanni Papini. Culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.
- PERFETTI, Francesco, *Il sindacalismo fascista*, vol. I, *Dalle origini alla vigilia dello Stato corporativo*, Roma, Bonacci, 1988.
- PÉRIOT, Gaëlle, « Le bœuf écorché (Rembrandt, Soutine, Bacon) », dans Bernard Lafargue (dir.), *Figures de l'Art*, n° 8, *Animaux d'artistes*, Pau, Publications universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2005.
- PÉTRONE, *Satiricon*, éd. et trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- PETTENA, Gianni, *Casa Malaparte: Capri*, Firenze, Le Lettere, 1999.
- PEZZINO, Giuseppina, *Un neorealista barocco: Curzio Malaparte*, Prato, Azienda di promozione turistica, 1995.
- EMMANUEL, Pierre, « Changer de nom », *Corps Écrit*, n° 8, Paris, PUF, 1983.
- PINI, Arnaldo, *Incontri alle Giubbe Rosse: Landolfi, Loffredo, Luzzi, Malaparte, Montale, Parronchi, Thomas, Traverso*, Firenze, Polistampa, 2000.
- POLATO, Lorenzo (éd.), *Prospettive-Primato*, Treviso, Canova, 1979.
- POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
- , *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1985.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1930], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1998.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1954], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971.
- REMARQUE, Erich Maria, *À l'Ouest rien de nouveau* [1928], trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 1968.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1954.
- RIGHI, Lorenzo, *L'uccellaccio di Prato: Curzio Malaparte. 1898-1957*, Fiesole, Tip. A. Sbolci, 1973.

- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, 1999.
- ROLLAND, Romain, *Au-dessus de la mêlée* [1915], dans *Les Chefs-d'œuvre de Romain Rolland*, Évreux, le Cercle du bibliophile, 1971.
- ROMANO, Sergio, *Storia d'Italia dal Risorgimento ai nostri giorni* [1977], Milano, Longanesi & C., 1998.
- RONCHI SUCKERT, Edda (éd.), *Malaparte*, vol. 1 à 12, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991-1996.
- SANTOLI, Carlo, *Le Théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène de "Martyre de saint Sébastien", de "La Pisanelle" et de "Phèdre" à travers "Cabiria"*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2009.
- SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1971.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétiques de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- SERGÈNE, André, *La Pensée politique de Curzio Malaparte (1898-1957)*, thèse sous la dir. de Pierre 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.

INDEX DES ŒUVRES DE MALAPARTE

Romans, nouvelles et poésies

- Aventures d'un capitaine de mésaventure* [Avventura di un capitano di sventura] 11, 60, 65, 67n, 84, 97-98 et n, 122, 135, 160, 166 et n, 198 et n, 248, 253n, 260, 265n, 291-293 et n, 297, 299 et n, 309, 310n.
- Battibecco* 11, 31 et n, 113n, 137, 252n, 263 et n.
- Ces chers Italiens* [Benedetti italiani] 10, 44, 49, 62, 207-208n.
- Ces sacrés Toscans* [Maledetti toscani] 10, 41, 44, 49, 59 et n, 61, 62, 70 et n, 72, 79 et n, 84, 107n, 113 et n, 136, 160, 169, 201 et n, 213n, 226-227 et n, 252 et n, 253n, 293 et n, 310 et n, 311 et n.
- Das Kapital* 9, 63n, 262-263n, 268n, 295-296n, 336n.
- Deux chapeaux de paille d'Italie* 9, 49 et n, 298-299 et n, 330 et n.
- Du côté de chez Proust* 9, 63n, 262, 267-268 et n, 336n.
- En Russie et en Chine* [Io, in Russia e in Cina] 10, 38, 57 et n, 62, 72n, 83 et n, 108 et n, 169-170 et n, 205 et n, 304-306 et n, 311, 351 et n.
- Histoire de demain* [Storia di domani] 11, 56 et n, 100, 101, 296 et n, 315, 316n.
- Il Battibecco: Inni, Satire, Epigrammi* 11.
- « Père et fils » [« Padre e figlio »] 239 et n.
- « Mère et fille » [« Madre e figlia »] 277 et n.
- Il y a quelque chose de pourri* [Mamma marcia] 10, 22, 23, 49, 61, 87n, 91 et n, 100, 112 et n, 134 et n, 139, 142 et n, 149, 153 et n, 169, 174 et n, 181 et n, 187 et n, 191-192 et n, 193-194 et n, 199-200 et n, 221 et n, 277, 278 et n, 279 et n, 286-289 et n, 302-304 et n, 310, 320, 332, 334 et n, 360, 361.
- Italie barbare* [Italia barbara] 9, 16n, 46 et n, 50n, 60, 64n, 65n, 88n, 220n, 243n, 265n, 266 et n, 298 et n, 300n, 325, 326n, 333 et n, 336n.
- Journal d'un étranger à Paris* [Diario di uno straniero a Parigi] 9, 22, 48n, 55 et n, 63n, 68-71 et n, 73 et n, 76-78 et n, 81 et n, 86-88 et n, 89, 100-101n, 103-104 et n, 109 et n, 113n, 123 et n, 130 et n, 134-135n, 137 et n, 159 et n, 164 et n, 165, 168-169 et n, 175 et n, 179 et n, 182 et n, 184 et n, 186 et n, 192 et n, 193 et n, 196n, 198-199 et n, 200 et n, 205 et n, 220 et n, 227 et n, 241 et n, 253n, 266 et n, 269-270 et n, 287 et n, 295 et n, 299 et n, 304n, 305 et n, 308-309 et n, 310 et n, 311, 330 et n, 335-337 et n, 340 et n, 346 et n, 348 et n, 351-352 et n, 354-355 et n, 359 et n, 365-366 et n.
- Kaputt* 10, 17, 18, 21, 22, 38, 42-43 et n, 49, 61, 63, 66n, 71, 72 et n, 75 et n, 77n, 80 et n, 89 et n, 100 et n, 101, 102 et n, 103n, 110 et n, 127n, 128,

- 129, 139 et n, 141, 142 et n, 145 et n, 148 et n, 149, 151, 152 et n, 153, 160 et n, 164, 165 et n, 168, 169, 175, 177-178 et n, 180 et n, 181, 182 et n, 184 et n, 185 et n, 187 et n, 190n, 191, 194 et n, 196n, 201-202 et n, 204 et n, 205 et n, 211 et n, 213 et n, 214 et n, 216 et n, 217 et n, 248, 263, 266-267 et n, 273-274 et n, 275, 294 et n, 300 et n, 307-308 et n, 317-318 et n, 319-320 et n, 322 et n, 338 et n, 340 et n, 341 et n, 347 et n, 348, 351-352 et n, 356-357 et n, 360, 361, 365-366 et n, 367.
- L'Anglais au paradis* [*L'inglese in paradiso*] 11, 34n, 78.
- L'Architalien et poésies diverses* [*L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*] 11, 138, 160, 239 et n, 253n, 262n, 343n.
- « Femme au bord de la mer » [« Donna in riva al mare »] 282 et n.
- « Saison antique » [« Stagione antica »] 282n.
- « Femmemer » [« Donnamare »] 282n.
- « Femme dans l'herbe » [« Donna sul prato »] 282n.
- « Femme toscane » [« Donna toscana »] 282n.
- L'Italie contre l'Europe* [*L'Europa vivente. Teoria storica del Sindacalismo nazionale*] 9, 45 et n, 47, 65n, 160 et n, 298 et n, 313-314 et n, 325 et n.
- La Peau* [*La Pelle*] 10, 17, 21, 22, 38, 43, 49, 61, 71-72 et n, 73, 80, 89, 100 et n, 101 et n, 102 et n, 103 et n, 104 et n, 107 et n, 110 et n, 113n, 122, 128 et n, 129, 139 et n, 142, 144 et n, 145-146 et n, 149 et n, 151, 153 et n, 160, 169 et n, 172 et n, 173 et n, 174 et n, 179, 180 et n, 183-184 et n, 187, 194, 195 et n, 196 et n, 197-198 et n, 200 et n, 201-202 et n, 205 et n, 213 et n, 216 et n, 217n, 218, 221 et n, 224-227 et n, 228-229 et n, 232-233 et n, 234, 274 et n, 275 et n, 276 et n, 301-302 et n, 303, 304 et n, 314-315 et n, 316, 320-321 et n, 322-323 et n, 324 et n, 326, 332, 341 et n, 351-354 et n, 356 et n, 358 et n, 360, 361, 366, 367.
- La Tête en fuite* [*Fughe in prigione*] 10, 34n, 41, 53, 61, 67n, 98-99, 168n, 192, 242 et n, 259 et n, 277 et n, 280 et n, 283n, 285 et n.
- La Volga naît en Europe* [*La Volga nasce in Europa*] 10, 37 et n, 42-43 et n, 61n, 63n, 104-105 et n, 108n, 128 et n, 134n, 196n, 226 et n, 366, 367n.
- Le Bal au Kremlin* [*Il ballo al Kremlin*] 10, 48-49 et n, 63n, 100, 107 et n, 179 et n, 214 et n, 216-218 et n, 221, 243 et n, 326 et n, 357 et n.
- Le Bonhomme Lénine* [*Lenin buonanima*] 9, 23n, 48-49 et n, 61, 63n, 161n, 251, 266 et n, 295.
- Le Christ interdit* [*Il Cristo proibito*] 10, 21-22 et n, 23, 62, 107, 111, 129, 160, 169, 181, 208 et n, 233 et n, 338n, 360, 370-371.
- Le Compagnon de voyage* [*Il compagno di viaggio*] 10, 23n, 360 et n.
- Le soleil est aveugle* [*Il Sole è cieco*] 10, 22, 23, 42, 99-100 et n, 127 et n, 139, 140-141 et n, 143 et n, 144 et n, 148 et n, 149, 151 et n, 152 et n, 153, 163, 176-177 et n, 178, 189n, 195 et n, 199-200 et n, 201 et n, 202 et n, 224 et n, 318 et n, 339-340 et n, 343, 344-346 et n, 357 et n, 360-362 et n, 365.
- Le Sourire de Lénine* [*Intelligenza di Lenin*] 9, 44, 46 et n, 48, 63n, 161n.

Les Deux Visages de l'Italie. Coppi et Bartali [*Coppi e Bartali*] 9, 23n.

Les femmes aussi ont perdu la guerre [*Anche le donne hanno perso la guerra*] 10, 243n, 295, 336n.

Les Gardiens du désordre [*I custodi del disordine*] 11, 47 et n.

Les Noces des eunuques [*Le Nozze degli eunuchi*] 11, 46, 65n, 114 et n, 256 et n, 258, 301n.

Lutte avec l'ange [*Lotta con l'angelo*] 11, 360 et n.

Monsieur Caméléon [*Don Camalè, romanzo di un camaleonte*] 10, 16n, 17, 18, 97-98 et n, 105-106 et n, 113 et n, 249 et n, 252, 256n, 265 et n, 330, 361-362n, 367n, 369.

Muss suivi de *Le Grand Imbécile* [*Muss. Il Grande imbecille*] 10, 251 et n, 371-372.

« Nocturne » 9, 33n, 257 et n, 262.

Sang [*Sangue*] 10, 17, 34n, 41, 61, 99, 111, 140, 146-147 et n, 148n, 167, 168n, 190n, 192, 193 et n, 194 et n, 200n, 215 et n, 242 et n, 280n, 286 et n, 287n.

Sodome et Gomorrhe [*Sodoma e Gomorra*] 10, 61, 140, 167 et n, 191n, 248, 265 et n, 266, 312 et n, 313.

« Sur la grande rivière du Nord » 271-272 et n.

Technique du coup d'État [*Tecnica del colpo di Stato*] 9, 23n, 47 et n, 48n, 52n, 61, 75 et n, 80, 98, 100, 101, 110, 122 et n, 161n, 190n, 251 et n, 266 et n, 294, 313 et n.

Une femme comme moi [*Donna come me*] 10, 23, 34n, 41, 61, 79n, 84, 94-95 et n, 140, 148n, 168n, 175n, 239, 240n, 250n, 281 et n, 284 et n, 343 et n, 345n, 346 et n.

Viva Caporetto! 9, 32, 44 et n, 62, 65 et n, 97 et n, 101, 114, 115n, 122n, 125 et n, 126n, 127, 128, 131-133 et n, 139 et n, 140, 150 et n, 153, 157-159 et n, 161-165 et n, 166 et n, 172n, 173-174 et n, 188n, 281 et n, 284, 291, 317, 331, 332n.

Voyage en Éthiopie et autres écrits africains [*Viaggio in Etiopia e altri scritti africani*] 10, 31 et n, 36.

Voyages parmi les tremblements de terre [*Viaggi fra i terremoti*] 11, 38, 59 et n, 68-69 et n, 62, 74 et n, 79 et n, 81 et n, 88 et n, 102-103 et n, 107-109 et n, 111-112 et n, 129n, 174 et n, 183 et n, 184 et n, 190 et n, 196 et n, 201 et n, 231 et n, 241 et n, 250 et n, 331 et n, 355 et n.

Autres textes

Articles de journaux

« Cadaveri squisiti » [« Cadavres exquis »] 234 et n, 261 et n, 335 et n.

« Duello mortale » [« Duel mortel »] 61 et n, 245-246 et n.

« Guichardin moraliste méprisable » 52n.

« I leoni vegetariani » [« Les lions végétariens »] 29-30n.

« Il muro di Baudelaire » [« Le mur de Baudelaire »] 258n.

« Il porto » [« Le port »] 34n.

« Il Surrealismo e l'Italia » [« Le Surréalisme et l'Italie »] 342-343 et n.

« L'Arcimussolini » [« L'Archimussolini »] 29n.

« La battaglia del Monte Bianco » [« La bataille du Mont Blanc »] 99.

- « La donna italiana » [« La femme italienne »] 280 *et n.*, 283 *et n.*
- « La pazzia del Seicento » [« La folie du dix-septième siècle »] 220 *et n.*
- « La spiaggia di Boecklin e di D'Annunzio » [« La plage de Boecklin et de D'Annunzio »] 260-261 *et n.*
- « Lettera aperta all'on. Farinacci » [« Lettre ouverte à M. Farinacci »] 332 *et n.*
- « Oh le belle livornesi » [« Oh les belles livournaises »] 34n.
- « Paesaggio attraverso una finestra chiusa » [« Paysage à travers une fenêtre fermée »] 105 *et n.*
- « Pescara oggi » [« Pescara aujourd'hui »] 260 *et n.*
- « Politica interna » [« Politique intérieure »] 234.
- « Prigione gratis » [« Prison gratis »] 263n, 272 *et n.*, 343n.
- « Salutami Livorno » [« Passe le bonjour à Livourne »] 34n.
- « Tutti debbono ubbidire, anche Mussolini, al monito del fascismo integrale » [« Tout le monde doit obéir, même Mussolini, aux avertissements du fascisme intégral »] 28-29.
- « Un'adunanza del consiglio comunale » [« Une réunion du conseil municipal », signé Napoleone Donzello] 27 *et n.*
- Letteres*
- à Bessand-Massenet, le 20 avril 1932, 51 *et n.*
- à Valentino Bompiani, le 16 janvier 1950, 278 *et n.*
- à Aldo Borelli,
le 29 janvier 1933, 52-53 *et n.*
le 26 février 1934, 35n.
le 14 juillet 1934, 247n.
le 23 juillet 1934, 33-34 *et n.*
le 2 octobre 1934, 34n.
le 9 octobre 1934, 34n.
à Daria Guarnati, le 27 mars 1949, 262 *et n.*
- à Anne H., le 16 avril 1946, 137 *et n.*
à Daniel Halévy
le 4 septembre 1931, 52 *et n.*
le 27 janvier 1933, 53 *et n.*
le 20 avril 1933, 52n.
le 15 novembre 1934, 30 *et n.*
à Leo Longanesi, le 4 janvier 1926, 244 *et n.*
à Clotilde Marghieri, le 8 janvier (1928?), 136 *et n.*
à Augusto Mazzetti, le 15 avril 1934, 257-258 *et n.*
à Armando Meoni, le 10 octobre 1937, 262n.
à Mondadori, le 9 décembre 1942, 189n.
à Ugo Ojetto, le 10 juillet 1928, 260n.
à Giuseppe Prezzolini
le 7 juillet 1928, 260 *et n.*
le 30 mai 1950, 139 *et n.*
à Rizzini, le 2 juillet 1936, 34n.
à Monsieur Rossignol, le 6 août 1956, 84n.
à Nantas Salvalaggio, le 8 janvier 1954, 136 *et n.*
à M. Sommerville, le 11 mars 1948, 244n.
à Attilio Vallecchi
le 8 janvier 1937, 61n.
le 19 mai 1943, 259 *et n.*
à Giancarlo Vigorelli, le 27 novembre 1940, 240 *et n.*

INDEX DES NOMS

A

Acuto (Giovanni) voir Hawkwood (John)
Agnelli (Virginia) 109n, 280 et n, 372.
Alberti (Leon Battista) 214 et 214-215n,
372.
Albertini (Albarosa) 191n, 372.
Allary (Line) 10, 98n, 249n, 362n, 370.
Alvaro (Corrado) 39n.
Amati (Lorenzo) 30n.
Ambrière (Francis) 135 et n.
Anceschi (Luciano) 35n.
Angeli (Giovanna) 343 et n.
Angiolillo (Renato) 31.
Aniante (Antonio) 32n.
Aragon (Louis) 78, 343n, 344n.
Arendt (Johanna, dite Hannah) 183.
Argentieri (Giuseppe) 336n, 371.
Aubry (Gwenaëlle) 189n, 375.
Augustin (saint) 164.

B

Bacchelli (Riccardo) 32n, 39n.
Bacon (Francis [peintre]) 224n, 228,
377, 380.
Badoglio (Pietro) 31.
Bakst (Lev Samoilovitch Rosenberg, dit
Léon) 262n, 381.
Balbo (Italo) 24n.
Baldi (Eugenia) 86, 160, 201n, 242 et n,
244, 279, 379.
Baldi (Milziade) 86, 160, 242 et n, 244,
279, 379.
Baldini (Antonio) 32n, 39n.
Barbusse (Henri Adrien Gustave,
dit Henri) 60 et n, 126, 158n,
163-164 et n, 175 et n, 372.

Barilli (Renato) 35n, 94n, 130n, 191n,
372.
Baroncelli (Vittoria) 17n, 35n, 43n, 73n,
94n, 130n, 191n, 372.
Barrès (Auguste Maurice) 272, 275 et n.
Barthes (Roland) 268n, 331n, 332n,
355n, 372, 374.
Bataille (Georges) 216n, 247 et n, 248,
373, 381.
Baudelaire (Charles) 94, 252, 258n,
271-276 et n, 353n, 373, 378.
Benda (Julien) 50, 373.
Benelli (Sem) 46, 242n, 258 et n, 296.
Benn (Gottfried) 350.
Benricevuti (Antonio) 292.
Bergami (Giancarlo) 28n.
Bernari (Carlo) 208n, 373.
Berruguete (Alonso González) 217n.
Bertrand (Juliette) 9, 10, 43n, 48n, 72n,
75n, 100n, 105n, 122n, 128n, 160n,
194n, 196n, 251n, 266n, 267n, 294n,
313n, 338n, 366n, 367n, 369, 370.
Bessand-Massenet (Pierre) 51 et n.
Bigongiari (Piero) 35n.
Binazzi (Bino) 46, 85n, 119 et n, 121,
252-253 et n, 258, 271 et n, 373.
Biondi (Marino) 19 et n, 97n, 126n,
130 et n, 158n, 369, 373.
Bo (Carlo) 35n, 36, 54.
Boccace (Giovanni Boccaccio, dit)
253 et n, 307n, 320, 373.
Bocchineri (Andrea) 292.
Boeckl (Herbert) 224, 379, ill. 11.
Böcklin (Arnold) 260, 261n.
Boine (Giovanni) 120n.
Bonaparte (Napoléon) 27n, 243, 244.

- Bonomi (Ivanoe) 44n, 297.
 Bontempelli (Massimo) 22n, 33, 64 et n, 220, 296, 343, 345.
 Bonuomo (Michele) 138n, 372, 373.
 Borelli (Aldo) 33-35 et n, 52, 53n, 129n, 247n.
 Borgogna (comtesse) 280n.
 Bosch (Hieronymus van Aken *ou* Aeken, *dit* Jérôme) 181, 208n, 217, 218.
 Bossuet (Jacques Bénigne) 164, 351.
 Botticelli (Sandro di Mariano Filipepi, *dit* Sandro) 70, 352.
 Bourbon del Monte (Virginia) *Voir* Agnelli (Virginia).
 Bournac (Olivier) 126n, 380.
 Bouthoul (Gaston) 172n, 373.
 Bouvet (Alphonse) 358n, 382.
 Bragaglia (Anton Giulio) 32n, 33.
 Broglio (Mario) 32n.
 Brueghel l' Ancien (Pieter Brueghel, *dit*) 208n, 217.
 Buonaccorsi (Biagio) 292.
 Buttafuoco (Pietrangelo) 370.
 Buzzati (Dino) 39 et n, 41, 368n, 374, 379.
- C
- Cabrini (Gabrielle) 9, 55n, 68n, 101n, 123n, 159n, 192n, 241n, 295n, 330n, 336n, 371.
 Campailla (Sergio) 190-191 et n.
 Campana (Dino) 119n, 252, 324.
 Campigli (Massimo) 207-208n.
 Camus (Albert) 71 et n, 321 et n, 373.
 Cantimori (Delio) 220n, 373.
 Canudo (Ricciotto) 60n, 311-312.
 Cardarelli (Vincenzo) 14, 32n, 39, 46, 257-258 et n, 335.
 Carducci (Giosuè) 252n, 272, 335.
 Carrieri (Raffaele) 343.
 Catulle (Caius Valerius Catullus, *dit*) 72.
 Cavallera (Carole) 9, 10, 16n, 23n, 46n, 64n, 220n, 251n, 266n, 298n, 333n, 360n, 369, 372.
 Cecchi (Emilio) 17, 18n, 32n, 234 et n, 259, 335.
 Céline (Louis-Ferdinand Destouches, *dit* Louis-Ferdinand) 228 et n, 300, 374.
 Cellini (Benvenuto) 100.
 Cendrars (Frederic Sauser, *dit* Blaise) 39-40 et n, 88, 158n, 248 et n, 311-312, 374, 377.
 Ceri (Alighiero) 27n.
 Cescutti (Tatiana) 254n, 374.
 Cézanne (Paul) 224.
 Chagall (Marc) 207n, 224, 351 et n.
 Char (René) 335.
 Chateaubriand (François-René, vicomte de) 113, 269-271 et n, 295, 335, 374.
 Chopin (Frédéric François) 109.
 Ciano (Galeazzo) 31 et n, 33, 34n, 37, 165 et n, 214.
 Cicéron (Marcu Tullius Cicero, *dit*) 266 et n.
 Cino da Pistoia (Guittone Sinibaldi, *dit*) 72.
 Cocteau (Jean) 205, 262n, 337, 346n.
 Compagnon (Antoine) 21 et n, 332n, 350n, 374.
 Constant (Benjamin Constant de Rebecque, *dit* Benjamin) 295.
 Constant (Paule) 172n.
 Conte (docteur) 59n.
 Conti (Giovanni) 135n.
 Contorbia (Franco) 38n.
 Corbière (Édouard Joachim, *dit* Tristan) 274 et n, 374.
 Corot (Jean-Baptiste Camille) 273.
 Cranach l' Ancien (Lucas Cranach, *dit*) 216-218.
 Croce (Benedetto) 300.
 Cuny (Alain) 336n.

D

- Dante (Durante Alighieri, *dit*) 79, 93, 101 et n, 102n, 122, 253.
 Darbo-Peschanski (Catherine) 189n, 375.
 De Chirico (Giorgio) 202-204 et n, 207n, 220, 345n, ill. 2.
 De Gasperi (Alcide) 49n, 296 et n.
 De Libero (Libero) 204n.
 De Paulis-Dalembert (Maria Pia) 121n, 380.
 De Pisis (Luigi Filippo Tibertelli, *dit* Filippo) 202n, 207n.
 Debenedetti (Giacomo) 35, 191 et n, 372.
 Delaunay (Robert) 207n.
 Descartes (René) 164, 273.
 Dickens (Charles) 98n.
 Dix (Otto) 211, ill. 7.
 Dolci (Carlo) 70.
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, *dit*) 70.
 Doumergue (Gaston) 165.
 Drieu La Rochelle (Pierre) 122n, 375.
 Du Bos (Charles) 295.
 Dufy (Raoul) 207-208n.
 Duhamel (Georges) 126.
 Dumézil (Georges) 324n, 375.
 Dumini (Amerigo) 29n.
 Dürer (Albrecht) 217.
 Dux (Alex Martin, *dit* Pierre) 336n.

E

- Eliade (Mircea) 315 et n, 316 et n, 324n, 375.
 Emmanuel (Noël Mathieu, *dit* Pierre) 246-247 et n.
 Ensor (James Sidney Edouard baron Ensor, *dit* James) 208 et n, ill. 4.
 Ernout, (Alfred) 378.
 Eugène de Suède (prince de Suède et de Norvège, duc de Närke) 72, 110 et n, 145, 180n, 266, 267.

Euripide 78, 250.

F

- Fabbri (Biancamaria *ou* Bianca Maria) 280n, 351n, 375.
 Fabbri (Fabriano) 221n, 372.
 Falchi (Persio) 252.
 Falqui (Enrico) 11, 34n, 38, 40-41 et n, 47n, 48n, 56n, 59n, 97n, 103n, 114n, 129n, 166n, 174n, 190n, 198n, 239n, 241n, 252n, 256n, 258n, 291n, 296n, 298n, 331n, 335, 336n, 343n, 369, 370, 371, 375.
 Farinacci (Roberto) 332 et n, 362n.
 Farné (Piero) 255 et n.
 Faulkner (William Falkner, *dit* William) 184.
 Fautrier (Jean) 221n.
 Fazzini (Pericle) 208n.
 Ferrer Bassa (Jaume) 217n.
 Ferrero (Guglielmo) 300.
 Fini (Léonor) 207n.
 Foujita (Léonard) 207n.
 Francalancia (Riccardo) 32n.
 François-Poncet (André) 135n, 377.
 Fresnay (Pierre) 336n.
 Freud (Sigmund) 192-194 et n.

G

- Gadda (Carlo Emilio) 41 et n.
 Ganderax (Louis) 356n.
 García Lorca (Federico) 35n.
 Garibaldi (Giuseppe Garibaldi, *dit* Peppino) 120.
 Gary (Romain Kacew, *dit* Romain) 172n.
 Genette (Gérard) 268n, 350 et n, 375.
 Giacomel (Paolo) 124 et n, 375.
 Gide (André) 78, 90-91 et n, 184, 329 et n, 348, 373, 375.
 Gioberti (Vincenzo) 333.
 Giolitti (Giovanni) 44n.
 Giordano (Luca) 353.
 Giorgi (Paolo) 119, 252.

- Girardi (Enzo Noè) 90n, 376.
 Giraudoux (Jean) 262n, 275, 346 et n.
 Gisotti (Roberta) 34n, 376.
 Gobetti (Piero) 28 et n, 29 et n, 133, 138, 243n, 244, 379.
 Goethe (Johann Wolfgang von) 93n, 207n, 239, 240, 241, 250 et n.
 Goncourt (Edmond et Jules de) 295, 359.
 Goro Brami (Simone, di) 292-293.
 Gorki (Alekseï Maksimovitch Perchkov, *dit* Maxime) 32n, 311.
 Govoni (Corrado) 345n, 376.
 Goya y Lucientes (Francisco de) 181, 217 et n, 218, 351.
 Gramsci (Antonio) 16 et n, 376.
 Grana (Gianni) 16, 17n, 43n, 73n, 372, 376.
 Grassi (Martina) 28n, 38n, 67n, 248n, 312n, 343n, 358n, 376.
 Greco (Domínikos Theotokópoulos, *dit* Le) 217-218 et n, ill. 8.
 Grosz (George) 211 et n, ill. 6.
 Grünewald (Matthias) 217, 231 et n, ill. 12.
 Guarnati (Daria) 19n, 190n, 262 et n, 382.
 Guasti (Cesare) 292 et n, 376.
 Guazzalotti (Stefano) 292.
 Guéhenno (Jean) 90.
 Guénon (René) 300, 376.
 Guérin (Raymond) 105n, 112 et n, 207n, 243n, 278, 279n, 376.
 Guerri (Giordano Bruno) 17, 18 et n, 19, 27n, 42n, 49n, 63, 94 et n, 114 et n, 137n, 160, 171n, 190 et n, 240n, 243 et n, 258n, 277n, 287 et n, 326n, 371, 376.
 Guichardin (Francesco Guicciardini, *dit* François) 52n, 252.
 Gundolf (Friedrich) 93 et n.
 Guttuso (Renato) 36n, 296.

H

- Halévy (Daniel) 10, 30 et n, 47n, 52n, 53n, 71, 81n, 243n, 371.
 Hawkwood (John) 122.
 Heidegger (Martin) 331.
 Hella (Alzir) 126n, 380.
 Hemingway (Ernest Miller) 39, 184, 331.
 Hersch (Jeanne) 183n, 377.
 Hésiode 322.
 Heym (Georg) 350.
 Himmler (Heinrich) 110, 300-301, 307n, 356-357.
 Hitler (Adolf) 52 et n, 251, 313 et n, 356-357, 366n.
 Hobbes (Thomas) 164.
 Homère 164, 250, 251, 269n.
 Hope (William) 18n, 90 et n, 111 et n, 376.
 Horace 164.
 Huguet (Jaime) 217n.
 Huysmans (Georges Charles, *dit* Joris-Karl) 231n, 272, 276, 376, 377.

I

- Ildefonse (Frédérique) 189n, 375.
 Ioanid (Radu) 347n, 376.
 Isnenghi (Mario) 19 et n, 120n, 159n, 376.

J

- Jacob (Max) 66.
 Jacobbi (Ruggero) 35n.
 Jahier (Piero) 121, 126n, 133n, 377.
 Jaspers (Karl) 182, 183n, 377.
 Jeanson (Francis) 170n, 377.
 Jouve (Pierre Jean) 99n, 126-127n, 382.
 Joyce (James) 35n.
 Jünger (Ernst) 134-135 et n, 184, 377.

K

- Kafka (Franz) 35n, 76, 184, 348.

Kessel (Joseph) 39, 41.
 Khrouchtchev (Nikita Sergueïevitch) 305.
 Kierkegaard (Søren Aabye) 331.
 Kokoschka (Oskar) 207n, 222, 379.
 Kölher (Hartmut) 43n.
 Korène (Véra) 336n.
 Kristeva (Julia) 350n, 377.
 Kundera (Milan) 14n, 361 et n, 377.

L

Lafargue (Bernard) 224n, 380.
 Laforgia (Enzo Rosario) 31n, 123n, 370, 374, 377.
 Lagarde (Pierre) 260n, 377.
 Lajolo (Davide) 171.
 Lampedusa (Giuseppe Tomasi di) 316n.
 Landolfi (Tommaso) 283n, 345n, 346, 380.
 Lanfranchi (Catherine) 345n.
 Lapiere (Nicole) 244, 245 et n, 246 et n, 377.
 La Rochefoucauld (François, duc de) 309.
 Laurencin (Marie) 207n.
 Lautréamont (Isodore Ducasse, *dit* le comte de) 35n, 275 et n, 344 et n, 377.
 Le Cardonnel (Louis) 271.
 Leibniz (Gottfried Wilhelm) 164.
 Lénine (Vladimir Ilitch Oulianov, *dit*) 9, 23n, 44, 46 et n, 48-49 et n, 61, 63n, 161n, 190n, 251, 266 et n, 295, 357, 362n, 369, 370.
 Léonard-Roques (Véronique) 325n, 377.
 Levi (Carlo) 39n.
 Levi (Primo) 175.
 Lévy (Paul) 336n.
 Lhote (André) 207n.
 Li (Po *ou* Bai) 72.
 Libera (Adalberto) 95.
 Lilli (Virgilio) 368n, 379.
 Lista (Giovanni) 120n, 254n, 378.
 Livi (François) 28n, 85n, 136n, 254n, 256n, 312n, 342n, 345n, 377, 378, 380.
 Locke (John) 164.
 Longanesi (Leo) 33 et n, 244 et n.
 Louise de Prusse (Élisabeth Marie Louise de Prusse, Grande-duchesse de Bade) 110 et n, 180n, 182, 307, 338-339 et n, 366n.
 Lounatcharski (Anatoli Vassilievitch) 49, 357.
 Lucrèce (Titus Lucretius, *dit*) 320, 378.
 Lussu (Emilio) 158n, 378.
 Luti (Giorgio) 121n, 147n, 369, 370, 378.
 Luzzi (Mario) 35n, 283n, 380.
 Lvov (Gueorgui Ievguenievitch) 49.

M

Maccari (Mino) 33, 256n, 332.
 Macchia (Giovanni) 275n, 378.
 Macciocchi (Maria Antonietta) 38.
 Machiavel (Niccolò Machiavelli, *dit* Nicolas) 47, 252, 292, 333.
 Macrì (Oreste) 35n.
 Magnasco (Alessandro) 218.
 Maïakovski (Vladimir Vladimirovitch) 49, 357.
 Mallarmé (Stéphane) 276 et n, 378.
 Malraux (André) 41, 69 et n, 70-71, 378.
 Manacorda (Giuliano) 191n, 369.
 Manet (Édouard) 103, 273.
 Mangoni (Luisa) 220n, 378.
 Mantegna (Andrea) 70.
 Manzoni (Alessandro) 18, 240, 320 et n, 333-334, 378.
 Mao (Zedong) 38, 84, 170, 251.
 Marchal (Bertrand) 276n, 378.
 Marchi (Virgilio) 32n.
 Marghieri (Clotilde) 136n, 372.
 Mariani (Mario) 46.
 Mariani Zini (Fosca) 315n, 378.
 Marinetti (Filippo Tommaso) 14, 19n, 120 et n, 121n, 124, 132n, 138, 159n,

- 253, 254n, 320n, 324, 335n, 374, 376, 377, 378.
- Marioni (Silvio) 252.
- Marradi (Giovanni) 252 et n.
- Martelli (Giampaolo) 17 et n, 378.
- Martellini (Luigi) 11, 17 et n, 21, 22n, 27n, 28n, 42 et n, 90n, 277n, 279n, 285n, 308 et n, 346 et n, 360n, 371, 372, 378.
- Martin-Cardini (Karine) 345n.
- Martini (Arturo) 32n.
- Marx (Karl) 295-296.
- Marx (Mush) 295.
- Masier (Roberta) 280n.
- Matisse (Henri) 207n.
- Matteotti (Giacomo) 29n.
- Mattesini (Francesco) 377.
- Mattiato (Emmanuel) 66, 67n, 368n, 379.
- Mauriac (François) 40 et n, 81n, 379.
- Mauron (Charles) 21 et n, 379.
- Maurras (Charles) 64n, 300 et n, 379.
- Mazzetti (Augusto) 257, 258n.
- Mazzini (Giuseppe) 45, 72, 119.
- Médecis (Laurent de, *dit* Laurent le Magnifique) 294.
- Meoni (Armando) 85n, 113, 262n.
- Miller (Henry) 181.
- Modesti (Jacopo) 292, 293.
- Mommsen (Theodor) 252.
- Montaigne (Michel Eyquem de) 164.
- Montale (Eugenio) 13 et n, 35n, 283n, 379, 380.
- Montano (Danilo Lebrecht, *dit* Lorenzo) 32n.
- Montesquieu (Charles de Secondat, baron de la Brède et de) 88, 164, 264.
- Montherlant (Henry Millon de Montherlant, *dit*) 184.
- Montrosset (Luisa) 248n.
- Morand (Paul) 43, 67n.
- Morandi (Giorgio) 207n.
- Morante (Elsa) 35.
- Moravia (Alberto Pincherle, *dit* Alberto) 36 et n, 39n, 138 et n, 184, 191, 296n, 373.
- Mosca (Gaetano) 300.
- Moscardelli (Nicola) 46.
- Mosley (Oswald) 347.
- Muller (Jacques Charles Henry, *dit* Henry) 51-52n, 379.
- Munch (Edvard) 234n, ill. 13.
- Munthe (Axel) 110n.
- Mussolini (Benito Amilcare Andrea) 10, 16n, 24n, 28-30, 34n, 36, 38, 44n, 51-53 et n, 55, 56, 106, 113, 137, 168, 170, 197, 249, 251, 269, 270, 297, 325, 330, 332, 342, 357, 361n, 371, 372.

N

- Naldi (Filippo) 33.
- Nardi (Jacopo) 292.
- Nenni (Pietro) 49n, 113n, 135n, 138, 296, 297, 315-316.
- Nerli (Filippo, de') 292.
- Neruda (Ricardo Neftali Reyes, *dit* Pablo) 161n, 355.
- Nerval (Gérard Labrunie, *dit* Gérard de) 343n, 355.
- Nicholson (Harold) 347.
- Nicoletti (Giuseppe) 345n.
- Nitti (Francesco Saverio) 297.
- Nolde (Emil) 208, ill. 5.
- Novella (René) 9, 10, 13 et n, 46n, 72n, 74n, 79n, 95n, 100n, 128n, 147n, 148n, 167n, 168n, 169n, 175n, 190n, 195n, 240n, 242n, 265n, 274n, 301n, 312n, 341n, 343n, 358n, 369, 370, 379.
- Nozzoli (Anna) 35 et n.

O

- Ojetti (Paola) 48n.
- Ojetti (Ugo) 260n.

P

Palazzeschi (Aldo Giurlani, *dit* Aldo) 66n, 208 et n, 252, 256, 379.
 Palmier (Jean-Michel) 350n, 379.
 Pannunzio (Mario) 296n.
 Papini (Giovanni) 46, 66n, 84, 85n, 120n, 121 et n, 123n, 130 et n, 136 et n, 252, 256-257 et n, 324, 342 et n, 345, 380.
 Pardini (Giuseppe) 11, 17, 19 et n, 35n, 55n, 63-64, 160, 326 et n, 343 et n, 380.
 Pareto (Vilfredo) 120n.
 Parronchi (Alessandro) 35n, 283n, 380.
 Pascin (Julius Pinkas, *dit* Jules) 207n.
 Pascoli (Giovanni) 272, 335, 379.
 Paul (saint) 164, 324n.
 Pavelić (Ante) 141, 145, 339.
 Pavolini (Alessandro) 37, 259n.
 Péguy (Charles) 300n.
 Pellegrini (Lino) 229.
 Perelli (Alessandro) 242.
 Perelli (Elvira, épouse Suckert) 277-279 et n, 284-285, 289.
 Perfetti (Francesco) 28n, 264 et n, 326 et n, 371, 380.
 Perini (Guido [avocat]) 119, 326n.
 Périot (Gaëlle) 224 et n, 380.
 Perrin (Rémi) 9, 46n, 369.
 Peskov (*ou* Peskov, Maxim, *prénomé par Curzio Marlaparte* Alessio) 311-312.
 Petacci (Clara) 297.
 Petit (Marc) 349n, 382.
 Pétrarque (Francesco di ser Petrarco, *dit*) 72.
 Pétrone (Caius Petronius, *dit*) 198n, 380.
 Petroni (Guglielmo) 36n.
 Picasso (Pablo Ruiz y Picasso, *dit* Pablo) 66, 217n.
 Pie XII (pape) 308-309.
 Pilniak (Boris Andreïevitch Vogaw, *dit* Boris) 37n.
 Pini (Arnaldo) 283n, 380.

Piovene (Guido) 39n.
 Pirandello (Luigi) 32n, 56.
 Piroué (Georges) 10, 53, 59n, 67n, 99n, 107n, 127n, 176n, 195n, 201n, 242n, 252n, 293n, 318n, 340n, 370, 371.
 Pitti (Buonaccorso) 292.
 Platon 78, 79, 333.
 Plutarque 164, 252 et n.
 Polato (Lorenzo) 35n, 380.
 Polybe 252.
 Pound (Ezra Loomis) 35n.
 Poussin (Nicolas) 354.
 Praz (Mario) 193 et n, 271 et n, 275n, 276 et n, 380.
 Prezzolini, Giuseppe 32n, 66n, 86n, 120n, 121, 139 et n, 260 et n, 382.
 Printemps (Yvonne Wigniolle, *dite* Yvonne) 336n.
 Proust (Marcel) 9, 63n, 184, 262, 266-268 et n, 270, 275, 296n, 336n, 351, 356 et n, 370, 375, 380.
 Puccini (Giacomo) 65.

R

Rabelais (François) 164.
 Raphaël (Raffaello Sanzio, *dit*) 70.
 Remaud (Olivier) 315 et n.
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *dit*) 221, 224 et n, 380, ill. 9.
 Ribera (José *ou* Jusepe, de) 70.
 Rimbaud (Arthur) 66n, 271, 272 et n, 275, 276 et n, 381.
 Rizzini (Oreste) 34n.
 Robespierre (Maximilien Marie Isidore de) 48n.
 Rolland (Romain) 50, 126, 381.
 Romano (Giulio) 70.
 Romilly (Jacqueline, de) 382.
 Ronchi Suckert (Edda) 20 et n, 27, 28n, 29n, 30n, 31n, 32n, 33n, 34n, 35n, 36n, 45n, 47n, 52n, 53n, 55n, 59n, 60n, 61n, 62n, 64n, 76n, 84n,

- 85n, 95n, 100n, 105n, 106n, 113n, 119n, 124n, 125n, 126n, 129 et n, 130n, 133n, 136n, 139n, 161n, 177n, 181n, 186n, 189n, 191n, 195n, 202n, 204n, 208n, 241n, 244n, 247n, 253n, 255n, 259n, 260n, 261n, 262n, 263n, 271 et n, 272n, 274n, 278n, 280n, 281n, 283n, 286n, 294n, 311n, 332n, 358, 359n, 381.
- Ronsard (Pierre de) 72.
 Roosevelt (Franklin Delano) 295.
 Rosa (Salvator) 354.
 Rossoni (Edmondo) 135n.
 Rostand (Edmond) 272.
 Rousseau (Jean-Jacques) 88, 166.
- S**
- Saba (Umberto Poli, *dit* Umberto) 35n.
 Sacchetti (Franco) 60, 253 et n.
 Sade (Donatien Alphonse François, conte de Sade, *dit* le marquis de) 18.
 Saffi (Aurelio) 32n.
 Sainte-Beuve (Charles Augustin) 267n, 356n, 380.
 Saint-Exupéry (Antoine de) 39, 108.
 Saint-Simon (Claude Henri de Rouvroy, comte de) 100, 295.
 Salvalaggio (Nantas) 136 et n.
 Santoli (Carlo) 262n, 381.
 Saragat (Giuseppe) 49n.
 Sarocchi (Jean) 51n, 382.
 Sarrabayrouse (Alain) 10, 147n, 168n, 190n, 242n, 370.
 Sartre (Jean-Paul) 170n, 181, 304, 331, 373, 375, 377.
 Savinio (Andrea De Chirico, *dit* Alberto) 202n, 204n, 345.
 Scelba (Mario) 296.
 Schenck (Cécile) 325n.
 Schiele (Egon) 222, 379, ill. 10.
 Schlegel (Friedrich von) 333n.
 Schnapp (Jeffrey T.) 94 et n.
 Schneider (Jean-Claude) 349n, 382.
 Schoentjes (Pierre) 332n, 381.
 Sers (Olivier) 198n, 380.
 Sessa (Pietro) 30n.
 Shakespeare (William) 93 et n, 164.
 Snowden (Frank M.) 321n, 381.
 Soffici (Ardengo) 32n, 46, 50, 51, 65-66 et n, 119n, 120n, 121n, 123n, 133n, 158n, 252, 256n, 257 et n, 271 et n, 372, 373, 374, 381.
 Solari Bozzi (Onofrio) 135n.
 Sommerville 244n.
 Sonnier (Danielle) 215n, 372.
 Sophocle 78, 250.
 Soupault (Philippe) 342-343n.
 Soutine (Chaïm) 224 et n, 380.
 Spadini (Armando) 32n.
 Spengler (Oswald) 300, 381.
 Spinoza (Baruch) 164.
 Stadler (Ernst) 350.
 Staline (Iossif Vissarionovitch Djougachvili) 49, 305, 357.
 Starobinski (Jean) 215 et n, 381.
 Steinmetz (Jean-Luc) 344n, 377.
 Suckert (Erwin) 120, 184, 239-243, 250-251, 277, 285, 289, 367.
 Sun (Yat-Sen) 72.
 Surya (Michel) 247 et n, 381.
 Svevo (Ettore Schmitz, *dit* Italo) 192n.
- T**
- Tadié (Jean-Yves) 93 et n, 381.
 Tamburini (Tullio) 75.
 Tasse (Torquato Tasso, *dit* le) 127n, 352, 353.
 Teilhard de Chardin (Pierre) 157 et n, 381.
 Tellini (Gino) 345n, 376.
 Terzoli (Maria Antonietta) 86n, 382.
 Tessarech (Bruno) 14n, 381.
 Thiriet (Jean-Claude) 51n, 381.
 Thomas a Kempis (Thomas Hemerken, *dit*) 250.
 Thucydide 252, 320, 382.

Tiepolo (Giambattista) 70.
 Titien (Tiziano Vecellio, *dit*) 70.
 Titta Rosa (Giovanni) 296.
 Tofanelli (Arturo) 31.
 Togliatti (Palmiro) 49n, 56, 100, 138,
 161, 208n, 315, 362n.
 Tolstoï (Lev Nikolaïevitch, *dit* Léon)
 32n, 353.
 Tosi (Guy) 303.
 Tournier (Michel) 68 et n, 382.
 Trakl (Georg) 348-350 et n, 379, 382.
 Traverso (Leone) 282-283n, 380.
 Trotski (Lev Davidovitch Bronstein, *dit*
 Léon) 190n, 251, 266 et n, 357.
 Troubezkoï (Pavel Petrovitch
 Troubetskoï, prince, *dit* Paul)
 242-243 et n.

U

Ungaretti (Giuseppe) 28, 39 et n, 46,
 86 et n, 99-100n, 256 et n, 257, 382.

V

Vailland (Roger) 325n.
 Valéry (Paul) 64n, 78.
 Vallone (Raf) 111.
 Valtat (Jean-Christophe) 325n, 377.
 Vegliani (Franco) 19n, 190n, 382.
 Velasquez (Diego Rodríguez de Silva y)
 217 et n.
 Vergani (Orio) 32n, 39 et n, 368n, 379n.
 Verlaine (Paul) 272.

Verne (Jules) 351.
 Viazzi (Glauco) 35n, 382.
 Vico (Giambattista) 313-314.
 Vidal-Naquet (Pierre) 183n, 377.
 Vigny (Alfred, comte de) 358 et n, 382.
 Vigorelli (Giancarlo) 35n, 54, 240n,
 243n, 371.
 Villon (François de Montcorbier *ou* des
 Loges, *dit* François) 164.
 Virgile (Publius Vergilius Maro, *dit*) 78,
 164.
 Vittorini (Elio) 56, 258, 259n, 296.
 Voltaire (François-Marie Arouet, *dit*) 61,
 100, 264-266 et n, 268, 270, 312-313.

W

Walpole (Horace, comte d'Oxford) 218.
 Watteau (Antoine) 351.
 Weiss (Edoardo) 192n.
 Wilde (Oscar) 275.

X

Xénophon 78.

Y

Yourcenar (Marguerite de Crayencour,
dite Marguerite) 86 et n, 382.

Z

Zaccagnini (Francesco) 292.
 Zadkine (Ossip) 207-208n.
 Zangwill (Israel) 75.

CRÉDITS

Ill. de couverture et fig. 1. © Rapho/Robert Doisneau/ADAGP

Fig. 2. © akg-images/Andrea Jemolo

Fig. 3. © Tate, Londres, Dist. Rmn-GP/Tate Photography/Giorgio de Chericco/
ADAGP

Fig. 4. © Bridgeman Images/Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Liege,
Belgium/James Ensor

Fig. 5. © akg-images/Nolde Stiftung Seebüll/ADAGP

Fig. 6. © akg-images/George Grosz/ADAGP

Fig. 7. © BPK, Berlin, Dist. Rmn-GP/Jürgen Karpinski/Otto Dix/ADAGP

Fig. 8. © Rmn-GP/musée du Louvre/Tony Querrec

Fig. 9. © Bridgeman Images/Mauritshuis, The Hague

Fig. 10. © akg-images/Leopold Museum

Fig. 11. © Galerie und Auktionshaus Hassfurther/coll. particulière,
Washington D.C.

Fig. 12. © Musée d'Unterlinden, Dist. Rmn-GP/DR

Fig. 13. © Bridgeman Images/Nasjonalgalleriet, Oslo, Norway

© ADAGP, Paris, 2017 / ill. 1, 3, 5, 7 et ill. de couverture

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.