

Une descente en enfer : l'opération testimoniale de Curzio Malaparte

Ivić, Nenad

Source / Izvornik: **Studia Romanica et Anglica Zagrabensia**, 2015, 60, 117 - 129

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:403601>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



UDC 821.131.1.09 Malaparte, C.

Original scientific paper

Reçu le 26 octobre 2015

Accepté pour la publication le 18 mai 2016

Une descente en enfer : l'opération testimoniale de Curzio Malaparte¹

Nenad Ivić

Faculté de Philosophie et Lettres

Université de Zagreb

nivic@ffzg.hr

L'analyse serrée des épisodes choisis du *Kaputt* de Curzio Malaparte (la visite au ghetto de Varsovie et le dîner chez le Generalgouverneur Frank) problématise le rapport entre le témoignage et la fiction en dehors de l'optique simplificatrice de fabrication, d'omission ou du *suppressio veri*, et montre que, au lieu de s'opposer, la fiction représente l'élément constitutif, essentiel du témoignage. La fiction seule, en mettant les faits en intrigue (linguistique, historique, narrative, culturelle, performative) peut rendre compte de la nature bifide du témoignage: d'une part, relation narrative ou descriptive et, de l'autre, acte qui invente poétiquement les normes de son attestation, en permettant au singulier de devenir universel.

Mots-clés: Curzio Malaparte, holocauste, témoignage, réalisme, écriture, fiction, littérature

«J'ai franchi le seuil de la «ville interdite», ceinte d'une haute muraille de briques rouges que les Allemands avaient construite pour enfermer dans le ghetto, comme dans une cage, ces bêtes inermes et misérables» (K 538, je traduis). Le personnage qui dit je, Curzio Malaparte, officier italien, rend visite au ghetto de Varsovie en janvier 1942 (Serra 2011: 327). Il est écrivain et journaliste; il prend des notes, envoie des correspondances, tient un journal secret. Il publie, la guerre pas encore finie, son *Kaputt* en 1944, un périple à travers l'Europe (Italie, Balkans, Pologne, Russie, Ukraine, Finlande). Livre curieux, ambigu et hybride, inappropriable: reportage romancé ou roman reportage, antiroman et non reportage (Ercoli 2011: 84). Livre sur la guerre où la guerre ne figure que comme «paysage objectif», comme «fatalité», et dont le protagoniste est l'Europe

¹ Une première version de ce texte a été présentée le 10 avril au *Colloque international Witness through fiction: holocaust, conflict and genocide in cinema and literature / Fiction comme témoignage: holocauste, conflit et génocide en littérature et en cinéma*, organisé par Till Kuhnle et Robert Reimer et tenu à L'Université de Limoges, le 9 et le 10 avril 2015.

réduite à un «tas de brisures» (K 430-431). L'Occident *kaputt*: éclats d'une culture dans la «puanteur molle et grasse de la charogne, de l'acier pourri, du fer en décomposition, du métal putréfié» (K 281).

"Deux «scènes primitives», c'est probable, commandent l'Occident. Et sa littérature. Ou l'Occident comme littérature", écrit Philippe Lacoue-Labarthe dans son dernier livre, posthume. «C'est la scène de la colère (Achille, *l'Illiade*) et c'est la scène de *l'expérience*, littéralement: de la traversée d'un péril - un terme de marine, comme on sait (Ulysse, *l'Odyssée*) [...] *L'expérience* d'Ulysse, elle, n'est pas de simple navigation, ni même d'acharnement au retour. Elle culmine dans la traversée de la mort, la descente aux Enfers - un *topos* obligé, désormais, pour toute grande littérature (occidentale), de Virgile et Lucain à Dante ou à Joyce, et à Broch. Le morceau, techniquement, se nomme *nékuia*: le héros franchit le pas vers les morts - «le pas au-delà», comme dit Blanchot -, il traverse «ce peu profond ruisseau calomnié, la mort» (c'est une phrase de Mallarmé): Styx, Achéron. Il revient. Il revient, mais c'est pour ne pas en revenir d'en être revenu. Pour cette raison il dit (il raconte), il écrit: il sait qu'il est mort et c'est la Science elle-même. [...] L'impossible expérience de la mort est *l'autorisation* de la littérature, et il n'est pas un écrivain en souci de son essence qui ne soit, de toujours, déjà mort. Sinon, qu'aurait-il à dire - d'important?" (Lacoue-Labarthe 2011: 120-121 et 125).

La grande tradition européenne, celle du XIXe siècle, celle du côté de Guermantes, vole en éclats. Les «monstres ailés de la préhistoire» (Proust 1954: 77), les «ombres des adolescents qu'on entrevoit derrière les épaules de Swann et de M. de Charlus» (K 462-463), évoqués au début avec prince Eugène Bernadotte, se transforment en «enfants Juifs ailés» du ghetto (K 552-553). «Le ciel proustien du 'papier gros bleu'» (K 468) de Paris est devenu, sous les Allemands, un «ciel de coton sale, de ouate» qui stagne sur «les visages couleur de papier gris» des Juifs de Varsovie (K 541 et 540). Et si le seuil franchi de la «ville interdite» figure «ce peu profond ruisseau calomnié, la mort», la visite au ghetto de Varsovie (mais aussi aux ghettos de Cracovie, de Lublin, de Cześćochowa) où s'agitent «des tourbes sales, en loques et apeurées» (K 539) semblables à *l'inops, inhumata turba* que voit Enée dans *l'Enéide* (*Aen.* 6. 325), s'inscrit délibérément dans la tradition du *topos* de *l'expérience*, de la traversée de la mort, de la descente aux Enfers. Une descente qui n'en est pas une, parce que le haut et le bas, tous les repères culturels volent en éclats. C'est une descente horizontale, simple et banal franchissement d'un seuil, tout près, dans le voisinage immédiat, à portée de la main. La scène primitive vole en éclats et ces éclats sont partout: c'est la fatalité, le paysage objectif de la guerre.

Il obtient l'autorisation de Frank. Il revient - s'agit-t-il vraiment du retour, quand on est en littérature, quand, du ghetto, on retourne au «décor misérable des ruines de Varsovie, [au] paysage gris et sale semblable à un mur dont le crépi est ici et là taché du sang, pelé et criblé de projectiles des pelotons d'exécution» (K 535)? Il revient, mais c'est pour ne pas en revenir d'en être revenu. Il raconte son expérience de la ville interdite. Il lui faut dire ce qui est interdit: 1. interdit d'accès et enfermé («une proclamation signée par le gouverneur Fischer, menaçait de la peine de mort des Juifs voulant sortir du ghetto», K 539), 2. interdit de parole

(«le silence glacé qui régnait dans les rues m'effrayait», K 539) et 3. interdit, voire surpris, interloqué («s'il m'arrivait de bousculer quelqu'un, je disais "prosze pana" et il haussait son front et me fixait, stupéfait, incrédule», K. 539; cf. Virgile, *Aen.* 6. 491-3: *ingenti trepidare metu [...] pars tollere vocem exiguam: inceptus clamor frustratur hiantis*; commentaire dans Bettini 1994: 231). Dans un monde qui est hanté par «l'hypotypose, comme mise sous les yeux et comme mise en scène, comme production de la vérité *in praesentia* [...] dans le cadre d'une vision de la régénération de la "race", de l'Europe et de l'humanité» (Nancy 2001: 24), il lui faut voir ce qui est invisible, présenter ce qui est imprésentable, abjecte par son manque de pureté («so schmutzig, si sale», dit Frau Brigitte Frank, K 546), représenter ce qui est frappé d'interdit de représentation, d'interdit d'être représenté et de se représenter.

Ghetto, ville interdite, *città proibita: prohibeo* a plusieurs sens en latin, entre autres: 1. tenir devant les yeux (*pro* et *habeo*), et 2. éloigner, empêcher, interdire, 3. préserver de quelque chose ou de quelqu'un. Tout tient dans la représentation qui préserve en représentant et protège de ce qu'elle représente, rapproche en éloignant et fait voir tout en empêchant de voir. Ce qu'il est à rendre, ce que l'autorisation autorise à rendre, c'est cette «présence présentée, exposée ou exhibée» de l'invisibilité de la ville, de la *città*, la *civitas* (une allusion voilée à Saint Augustin et à la *civitas terrestris* comme manifestation, comme l'hypotypose de la *civitas coelestis* n'est pas à exclure), présence «qui ne présente pas sans en exposer la valeur ou le sens» (Nancy 2001: 22), la valeur de la prohibition, de la préservation, de l'éloignement, de l'empêchement, de l'interdiction dans l'agglomération de sens du destin d'un peuple (*Volksschicksal*).

Or, depuis au moins de la fin du XIXe siècle, l'Occident est traversé par une crise de représentation, de l'habileté de mettre ensemble des pensées et des mots cohérents. En effet, on le sait, la crise existe depuis Platon et les présocratiques. Comme le résume Hugo von Hofmannsthal en 1902 dans une variation libre sur ce thème classique, tout se «décompose en fragments, et ces fragments ne se laissent plus enfermer dans un concept»; les mots deviennent «des tourbillons [...] y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide» (Hofmannsthal 1979-1980: 461-471; trad. française A. Kohn, J.-C. Schneider, 80 ss). *Locus classicus* et moment historique précis, cette crise donne lieu à des entreprises esthétisantes, celle de Proust mais aussi celle des nazi, de «la production du politique comme œuvre d'art» (Lacoue-Labarthe / Nancy 2005: 49). La politique d'extermination raciale en tant qu'œuvre d'art où «le pouvoir de la ligne» affirme «son pouvoir insigne» (K 551; cf. Apollinaire, *Bestiaire ou cortège d'Orphée*), comme le laisse entendre le «cortège d'Orphée» évoqué par le Generalgouverneur Frank, lors du dîner dont la description entoure la description de la visite. C'est le pouvoir de transformer, telle une messe, la mort, l'extermination en fête salvatrice, l'impossible expérience en récit, le sens de l'interdiction en absence de sens. «Lentement, avec une habileté, une patience et une élégance qui arrachaient aux convives des applaudissements et des exclamations de surprise, Frau Brigitte Frank taillait du dos, des côtes et de la poitrine du cerf des tranches épaisses d'une chair tendre et rose, baisée jusqu'à

l'intime de la chaleur de la flamme» (K. 551): ce que l'autorisation présuppose, c'est l'«art du chirurgien» comme dit Frank (K 605), l'art de la taille, du couteau qui tranche, de la ligne qui sépare la vie de la mort. Le concept de décision, *Entscheidung*, de Ludwig Ferdinand Clauß et de sa *Rassenseelenkunde*, qui signifie «fondamentalement la séparation entre ce qui est homogène et ce qui est étranger» (Faye 2005: 72), croise le pouvoir de la ligne dans le bestiaire humain et fixe le sens de l'interdit. L'interdit est destiné non pas à empêcher de voir ou de représenter, il est destiné à produire «une représentation sans reste, sans creusement ni retrait, sans ligne de fuite» (Nancy 2001: 29), une représentation de la mise définitive hors du monde dans le monde. Son revers, l'autorisation de voir, autorise de tailler les mots pour les offrir à un seul sens, à une seule représentation, d'enfermer les mots taillés, «l'horreur subtile des paroles de convives revenus à l'argument des Juifs et du ghetto» (K 551), «le cerf en broche coiffé d'un petit drapeau hitlérien», la cérémonie de «l'honneur du couteau» et «le silence interrompu d'halètements des poitrines, ce silence de bêtes résignées à mourir» (K 550), dans le concept du «Juif».

Cette «fatalité» esthétique et salvatrice de la taille, une «broderie sur la toile de la nouvelle Europe», comme le dit Frank (K 609) - fatalité vient du latin *fari*, parler, c'est le destin fixé par les Parques - n'est qu'une mise en scène du réel homogène et compact de l'ordre nouveau: «une couche de cadavres, une couche de chaux, comme s'il [Frank] disait, une couche de viande, une couche de sauce» (K 552). Mais déjà du côté de Guermantes, chez Bernadotte, au début du *Kaputt*, dans une Suède neutre, «les ombres spectrales du *Penseur* de Rodin et de la Victoire de Samothrace se reflétaient, déformées, dans le paysage nocturne» (K 485): la représentation (de la pensée, de la force conquérante) dans laquelle l'Occident se complaisait, est devenue une déformation. Mme Frank «distribuait elle-même [les tranches de la chair] aux convives, selon un choix précédé savamment d'un hochement de tête, d'un regard, d'un gonflement de lèvres et d'autres signes semblables et gracieux du doute et de l'indécision» (K 551): la limite savamment établie entre la vie et la mort devient poreuse et la homogénéité du réel se désagrège.

«Le premier à être servi fut moi: à cause de ma qualité, ou de ma "vertu", comme dit Frank, de l'étranger» (K 551): cette qualité, une manière d'être qui caractérise «l'écrivain digne de respect», dont «les livres sont publiés en Angleterre, en France et aux Etats-Unis» (K 645) aussi bien que cette vertu, ou *virtus*, l'accomplissement en lui de sa nature d'écrivain, son excellence, et sa puissance, sa *potentia* (Fontanier 2005, s.v. *qualitas* et *virtus*), ne sont pas invoquées seulement pour flatter l'amour propre ou pour sacraliser celui qui raconte. Elles sont destinées à associer, à introduire l'écrivain sacralisé à un point de vue. «Le peuple allemand est victime de calomnies abominables», dit Frank, «Votre devoir d'homme honnête et impartial est de dire la vérité» (K 606): la vérité que le texte concède par la bouche de Frank à celui qui le raconte dépend, en fait, d'une certaine tenue. C'est la tenue caractéristique de la race allemande, la *Haltung*, «imposée contre des résistances, des attitudes hostiles et des mondes qui meurent» dont «le point de vue ouvre de nouvelles significations» comme le dit

un philosophe nazi, Erich Rothacker en 1934 dans sa *Geschichtsphilosophie (aus dem Blickpunkt der neuen Haltung neu sich erschließende Bedeutsamkeiten*, in Faye 2005: 82): nouvelles significations pour une Europe nouvelle. Cette tenue est le don du sens, de la valeur de la représentation du réel. Ainsi l'étranger qui raconte, qui écrit, devrait-il se transformer, grâce au point de vue qui lui est concédé par le pouvoir esthétisant suprême, en cause des effets que la représentation autorisée est censée produire.

La disposition des récits renvoie dos à dos la représentation autorisée et l'autorisation de la représentation. Le point de vue s'ouvre nécessairement à un art de représenter le réel. Cet art est semblable à la «pergola de glycines», à la peinture commandée par Mme Frank pour remplacer sur le plafond du palais de Generalgouverneur des fresques italiens, qui est «exécutée avec la précision et le réalisme de ce style fleuri qui, développé du modern style de 1900 par les écoles de Vienne et de Munich, a finalement trouvé dans le style officiel du *drittes Reich* son extrême et plus haute expression» (K 621). L'art de la représentation autorisée se prend lui-même pour objet: «Et cette pergola de glycines, c'est horrible à dire, paraissait vraie» (K 621): l'abîme textuel montre, en l'abritant, l'horreur du paraître vrai, l'horreur innée, consubstantielle à l'art du XIXe siècle. La plus grande tare de l'art du XIXe siècle, le plus grand tort du réalisme, de la tradition littéraire de l'Occident, c'est le paraître.

L'esthétisation, poussée jusqu'à l'extrême, se retourne contre elle-même. La musique qu'exécutaient, après le dîner, les «mains angéliques» (K 614) de Generalgouverneur, cet «Orphée polonais» (K 512), «les notes pures» de Chopin deviennent «séditieuses» et inspirent «le sentiment de honte et de révolte» contre le «sens religieux de l'art, qui est le privilège des Allemands» (K 623), contre ce qui paraît vrai comme la révélation. Même éclaté, brisé, fragmenté et fourvoyé, le grand art occidental, impuissant et intolérable dans les camps, garde, dans les espaces suresthétisés du domaine théologico-politique, son pouvoir de contestation². Il menace la suresthétisation et la représentation autorisée, les renvoie à la crise, aux mots qui ne se laissent pas enfermer dans le concept, au vertige, au tournoiement, au vide, ce vide du Juif enfermé dans le ghetto qui est «vidé de la possibilité représentative», en fait «de la possibilité de sens» (Nancy 2001: 31). «Le silence des rues de la ville interdite, ce silence glacé, traversé, comme d'un frémissement, d'une légère stridence de dents, m'oppressait tellement, que je me mis à parler seul, à haute voix» (K 540): devant ce manque de possibilité de sens que le paraître du réalisme scelle, l'étranger autorisé à voir s'émancipe en parlant.

Il s'émancipe parce qu'il est étranger, Toscan. Malaparte dira dix ans après, dans *Maledetti Toscani* à propos de l'enfer: «Celui qui revient de ce voyage extraordinaire, ne peut pas regarder le monde avec les yeux d'avant. Il ne voit plus l'aspect changeant des choses, mais leur nature secrète. Il reviendra changé:

² Les rapports de la musique et de l'univers concentrationnaire sont un topos rebattu et très fécond: de la musique dans le *Se questo è un uomo?* et *Il Sistema periodico* de Levi, jusqu'à la composition musicale des *Bienveillantes* de Littell.

il reviendra libre, un homme libre, dans le sens le plus profond. Puisque la liberté n'est autre chose que le rapport entre la vie et la mort, entre le monde des vivants et celui des morts» (MT 1476). La liberté tient dans la possibilité de parler, de raconter, de trouver, par le pouvoir insigne de la ligne, par l'écriture, un sens à l'évidement, à l'absence de sens du monde des morts.

Etre étranger ne suffit pas: «je n'étais pas un officier allemand, j'étais un officier italien, mais que je n'étais pas un officier allemand, cela ne suffisait pas, non, cela peut-être ne suffisait pas» (K 539), parce que l'Italie «n'était, peut-être, qu'une fable, qu'un rêve» et que rien n'existait en dehors «d'une Allemagne lugubre, ténébreuse, cruelle, orgueilleuse, désespérée» (K 809). Dans une telle Allemagne, il ne suffit pas de «déchiffrer des messages trompeurs de toute image» (Rancière 2008: 50), pour offrir une autre, plus juste et plus vraie. «Je ne peux rien faire. [...] Que voulez-vous que je fasse, me sacrifier inutilement pour vous?» dit-il à un commerçant juif de Iassi (K 578-9): il n'y a pas de rédemption possible dans le trafic des images. Le véritable enjeu de cette révolte n'est pas la révolte de celui qui raconte contre les événements racontés, mais la révolte de l'écriture contre l'écriture. C'est une colère impersonnelle et fabuleuse, sans nom, qui a trait à la mort et à la naissance, qui demande «pourquoi m'a-t-on *forcé* à être?» (Lacoue-Labarthe 2011: 121-122)³. «L'écriture commence, c'est sa condition, avec l'effacement ou la disparition des noms mythiques et des figures» (Lacoue-Labarthe 2011: 150): pour Malaparte, l'écriture est, semble-t-il, la liberté secrète des choses, qui libère l'écrit, le raconté de la figure historique de celui qui raconte.

Le *Kaputt* est le récit du «long et cruel voyage de quatre ans à travers l'Europe, à travers la guerre, le sang, la faim» (K 938). C'est un voyage au bout de la cruauté à détours labyrinthiens, «une mosaïque surréelle de souvenirs» (Ercoli 2011: 84), ironique et tissée de récits parallèles et discontinus, d'allers-retours secoués de rire qui condamne sans appel. Ce va-et-vient entre le rêve et la réalité, entre «la sortie du songe et l'entrée au règne du *Das Da*» (Malaparte 1966: 290) part pour revenir et revient pour partir, ne progressant nulle part: «tous fuyaient la guerre, la faim, les pestilences, les ruines, la terreur et la mort, et tous courraient vers la guerre, la faim, les pestilences, les ruines, la terreur et la mort» (K 938). L'écriture fuit la littérature et court vers la littérature.

La description du dîner avec Frank (plusieurs dîners, télescopés) met en scène le réalisme et dénonce simultanément son indignité et fausseté fondamentales. Le récit de la visite du ghetto, aussi bien que celui du pogrom de Iassi qui suit, ne représentent pas un réalisme plus juste, plus vrai, plus cru, un meilleur «miroir qu'on promène le long d'un chemin», comme dit Stendhal. Les récits de cet «unique miroir ardent» (Vigorelli 1997: xxxix) naissent de l'impossibilité absolue du récit réaliste, de l'indignité du paraître vrai devant la réalité de la mort. L'opposition entre la pergola de glycines et les notes pures de Chopin, en

³ Contrairement à la colère personnelle, personnalisée, du jeune et beau journaliste Pellegrini, «*stupido fascista* qui risquait sa peau pour le cadavre d'un Juif» pendant le pogrom de Iassi (K 635-636): un Achille moderne.

figurant l'impossibilité, l'indignité du paraître vrai face à l'extermination, autorise l'écriture en révolte. «L'activité poétique consiste à défaire des images», rappelait Barthes une proposition de Bachelard (Barthes 1963: 154): l'écriture met en scène ses refus, sa gestation.

Uniquement «en renonçant à la pure *mimesis*, l'art révèle l'énigmatique vérité d'une réalité irraisonnable» (Ercoli 2011, 67): un témoignage digne de foi devient possible uniquement si l'on fait table rase du réalisme et de l'imitation, si le réel à imiter est refait, repensé, inventé de nouveau, s'il est «soustrait aux compromis historiques, moraux, sociaux et esthétiques [...], non pas pour se réfugier dans la liberté et irresponsabilité oniriques ou la mécanique freudienne», mais s'il est rendu à «l'imagination [...], à la conscience d'une réalité magiquement inventée, non héritée de l'expérience, de la tradition, du style» (Malaparte in Ercoli 2011, 71). Tel le son des avions soviétiques sur le ciel de Iassi: «Au début, ce fut un bourdonnement lointain, dans le ciel le plus éloigné, un bourdonnement d'abeilles qui s'approcha graduellement et devint un haut langage mystérieux dans le ciel noir. C'était un bourdonnement d'abeilles haut et lointain, une voix mystérieuse, un langage doux et secret, une voix comme un souvenir, comme un bourdonnement d'abeilles dans un bois» (K 589)⁴. L'insigne pouvoir de la ligne est réapproprié contre les abus suresthétisants, réaffirmé et rendu, en quelque sorte, à la poésie, à la voix d'Orphée, à la figure mythique défaite et effacée, à ce qui est, littéralement, au cœur du réel: la littérature.

Ce pouvoir réapproprié renvoie peut-être, de façon allusive et cryptée, aux *Géorgiques* de Virgile, au mythe de la *bugonia*, de l'autogenèse ou de la génération spontanée de la vie, de la «'renaissance' comme une transformation de l'âme» (Bettini 1994: 220) à travers la naissance d'un essaim d'abeilles de la carcasse putréfiée d'un boeuf sacrifié à Orphée: «Alors, prodige soudain et merveilleux à dire, on voit, parmi les viscères liquéfiés des bœufs, des abeilles bourdonner qui en remplissent les flancs, et s'échapper des côtes rompues, et se répandre en des nuées immenses, puis convoler au sommet d'un arbre et laisser pendre leur grappe à ses flexibles rameaux (*Hic vero subitum ac dictum mirabile monstrum / aspiciunt, liquefacta boum per viscera toto / stridere apes utero et ruptis effervere costis, / immensasque trahi nubes, iamque arbore summa / confluere et lentis uvam demittere ramis*. Virgile, *Georg.* 4.554-558, trad. M. Rat). L'important à dire pour un écrivain, c'est l'impossible expérience de la mort dans son rapport à la vie, c'est "la lutte entre les hommes vivants et les hommes morts" (K 631): un haut langage mystérieux dans le ciel noir, non hérité de l'expérience, comme la «'renaissance' d'un corps que la vie a abandonné» (Bettini 1994: 223). Aucun essaim d'abeilles bourdonnantes ne

⁴ Malaparte passe une dizaine de jours à Iassi en juillet 1941, mais il «n'assistera pas à la révolte de Juifs roumains, appuyée par un lancement de parachutistes soviétiques, qui fournira le prétexte pour un pogrom qui fera près de 12000 victimes» (Serra 2011: 321). Sa correspondance (démembrée et censurée) publiée par le *Corriere della Sera* le 7 juillet 1941, intitulée 'Iassy martyrisée par la trahison juive» (titre donné par les censeurs)», vaudra à Malaparte des attaques, injustifiées d'ailleurs, pour l'antisémitisme (Serra 2011: 333).

s'échappera de la chair rose du cerf offert aux convives de Frank pour se répandre et convoler au sommet de la pergola de glycines peinte sur le plafond. Par contre, «dans l'odeur de la jument morte je me retrouvais comme dans une patrie antique, une patrie retrouvée» (K 481): la voix mystérieuse et le langage doux et secret de la littérature naissent de la viande putréfiée (Chateaubriand), ce «signe unique de la vitalité faible qui déconstruit toutes les rhétoriques rationnelles» (Ercoli 2011: 108). L'écriture du rapport entre la mort et la vie s'autoinvente poétiquement, comme l'impossible persuasif ou crédible (*πιθανόν ἄδύνατον*: Aristote, *Poet.* 61b 9, trad. Dupont Roc et Lallot): de même que les abeilles qui naissent de la charogne, ou de l'acier pourri, «le bruissement de mille pas dans le silence glacé» naît des «empreintes des cadavres et des taches jaunâtres que les morts laissent sur tout ce qu'ils touchent» (K 539 et 541). Le 'comme si' de cette «voix d'une angoisse secrète qui ne trouve d'autre moyen de s'exprimer ou de s'accomplir qu'en elle-même, dans le son d'elle-même, dans l'écho d'elle-même» (K 863) est la gageure de la vérité: l'autoinvention poétique du témoignage est la plus grande responsabilité de l'écriture face à l'horreur de paraître vrai.

La démonstration procède par images qui s'envolent de souvenirs, comme des papillons de leur chrysalide. Elles s'empilent, se croisent, se confrontent, s'enchevêtrent, se chevauchent, se superposent l'une à l'autre, sans se toucher jamais, formant les récits parallèles du *Kaputt*. Les images dansent. Asymptotiques, elles s'approchent, sans jamais le rencontrer, d'un lieu imaginaire qui est la blancheur du papier, le vide entre les paragraphes⁵, l'espace entre «peut-être pour me faire participer à son sentiment morbide d'humiliation, [Frank] se tourne vers moi avec un sourire ironique et me demanda: 'Vous êtes allé voir le ghetto, mein lieber Malaparte?'» et «Je suis allé, quelques jours auparavant, au ghetto de Varsovie» (KL 538), entre «Elle ne dit rien, même pas merci, et s'éloigna, sans se tourner, lentement, avec le cigare dans la main, l'approchant de temps en temps de son visage, pour en respirer l'odeur, comme si je lui avais donné une fleur» et «Vous êtes allé voir le ghetto, mein lieber Malaparte?» (K 546). La blancheur vide du papier est la scène, l'ob-scène (*ob-scaena*), l'espace obscène où l'autrui s'espace: l'infini potentiel d'une littérature.

Ni le cigare, don offert à une habitante de ghetto, transformé en fleur par le langage, ni les mots, proférés à voix basse en français (idiome irréductible, celui de Proust et d'Apollinaire, comme l'italien, le toscan, l'idiome de Dante) par celui

⁵ Chez Primo Levi, dans *Il sistema periodico*, la disposition des récits est similaire: d'un côté, la description des événements du lager, le témoignage *stricto sensu*, et de l'autre, le récit fantastique de la recherche d'un métallurgiste imaginaire, comme si le témoignage seul ne suffisait pas à la vérité du témoiné. *Niemand zeugt für den Zeugen* (Celan)... sauf, peut-être, la littérature, l'écriture, «la liberté sans frontières de l'invention, de celui qui a foncé la barrière et s'est fait maître de se construire le passé qui lui plaît le plus, de se faire un habit de héros et de voler comme le Superman à travers les siècles, les méridiens et les parallèles» (Levi 1975: 203). Toute l'œuvre littéraire de Levi oscille, d'ailleurs, entre fantaisie et témoignage cf. son recueil de nouvelles *L'Ultimo Natale di guerra* qui réunit les récits sur le lager avec les récits sur, par exemple, le sort d'un kangourou dans un salon bourgeois.

qui raconte «Un jour vous serez libres; vous serez heureux un jour, et libres» (K 542), n'offrent aucune consolation⁶. Aucun avenir, aucun salut n'est promis ni aux habitants de cet «enfer des innocents» (Martellini 1997: lxviii) ni à celui qui raconte, si ce n'est le récit lui-même, «le pouvoir magique de l'écriture» (Ercoli 2001: 124), l'enchantement du 'comme si'. Parmi d'innombrables morts du ghetto que le visiteur décrit, «certains avaient des yeux grand' ouverts, suivaient avec leur regard blanc, regardaient la foule passer. Ils étaient rigides et paraissaient des statues en bois. Semblables aux morts juifs de Chagall. Les barbes paraissaient d'azur sur les visages émaciés et livides du gel et de la mort. D'un azur si pur, qui faisait penser à certaines algues marines. D'un azur si mystérieux qui faisait penser à la mer, cet azur si mystérieux de la mer à certaines heures mystérieuses du jour» (K 540). Le 'comme si' seul brave l'interdiction et fuit le réel du paraître: les morts semblables aux statues en bois et aux morts juifs de Chagall, le cigare devenu fleur et la barbe du mort d'un azur mystérieux qui fait penser à la mer, en déjouant «l'unicité de la référence, [...] de la lecture, et [...] du témoignage, sans pour autant effacer la singularité de chaque événement» (Derrida 2005: 75), exhibent une vérité «ouverte, inaccomplie», qu'il faut laisser telle «pour qu'elle soit la vérité», une «ouverture - intervalle ou blessure - non pas montrée comme un objet, mais inscrite à même la représentation et comme sa nervure même» (Nancy 2001: 35): l'accomplissement de la voix qui dit le témoignage tient dans l'inaccomplissement de la vérité témoignée. Le 'comme si' se mue en 'qu'est que c'est?': le *quid*, l'essence irraisonnable des choses s'invente dans la littérature, dans son énigmatique blessure magique, semblable à celle d'Amfortas, qu'elle inflige aux choses.

«Les yeux, dans ces visages, couleur de papier gris, ou blancs d'une candeur de plâtre, semblaient des insectes étranges, acharnés à fouiller le fond des orbites avec leurs pattes poilues, suçant le peu de lumière qui resplendissait encore dans les cavités orbitaires. Si je m'approchais, ces insectes dégoûtants s'agitaient, et, inquiets, lâchant pour l'instant leur proie, sortaient du fond des orbites comme d'une tanière, et me fixaient, apeurés» (K 540-541): en montrant la blessure magique dans «la décomposition de la capacité et de la disposition représentative», (Nancy 2001: 34), la représentation se retourne contre elle-même. L'insecte qui dévore l'œil, qui en suce la lumière, se substitue, dans le noir, à cet œil, à sa peur et à sa ruine et s'ouvre lui-même à la peur, à la ruine, au noir, aux «yeux sans paupières» des soldats allemands, auxquelles «uniquement la folie aurait donné un peu d'ombre» (K 756), «au règne obscur, à l'enfer inaccessible» de la tête de Frank (K 607-608): «l'allemand a peur des inermes, des faibles, des

⁶ Un topos de l'univers concentrationnaire: le don, strictement interdit, représente «une infraction au code qui réglait les rapports entre les Allemands et nous». En racontant un échange entre lui et une employée allemande, Levi ajoute: «[elle] m'avait adressé la parole pour des raisons diverses de celles liées strictement au travail; elle a stipulé un contrat et le contrat se fait entre les égaux; elle a exprimé, ou du moins sous-entendu, la reconnaissance...» pour Levi, un signe de relâchement, de la fin prochaine de la guerre (Levi 2000: 41)

malades», et, «quand il est amené fatalement à en parler, [...] il se découvre, s'abandonne à parler de la faim, des exécutions, des fléaux, avec une complaisance morbide qui révèle non seulement la rancœur, la jalousie, l'amour trahi, la haine, mais aussi une merveilleuse fureur d'abjection» (K 537-538). Comme l'insecte, le récit de la visite fouille le fond du récit du dîner qui l'entoure et en suce toute la lumière, toute la splendeur du paraître vrai. Ainsi l'écriture, par son haut langage mystérieux, pratique-t-elle l'ouverture dans la représentation anéantie de la ruine de l'autre, et expose la béance impossible à combler de son sens⁷. L'écriture en révolte, la force poétique incalculable des rencontres de mots courroucés, de cigare et de la fleur, de l'œil et de l'insecte, de la pergola de glycines et des abeilles, ouvre le récit à sa vérité testimoniale, qui, hantée d'absences, est suspendue à la parole, son unique gageure, «en tant qu'elle est dissociable de ce qu'elle témoigne» (Derrida 2005: 32). Le véritable témoignage oblitère la référence en montrant le réel. «Allons, avoue, c'est bien mieux comme je l'ai écrit, moi!» dira, après la guerre, Malaparte (in Serra 2011: 342).

Une autre allusion cryptée hante, peut-être, le haut langage mystérieux et rêvé du *Kaputt*. Envoûtante, cette allusion est volatile et impossible à saisir, comme s'il s'agissait d'un secret ou d'une complicité inavouable. Elle est encryptée dans les mots *spettacolo* «spectacle» (*spettacolo dell'Europa in questi anni di guerra*, K 430) et *scenario* (*scenario delle rovine di Varsavia*, K 535) qui, en italien, a deux sens, celui de paysage ou décor, et celui d'argument, plan détaillé ou résumé d'une histoire ou d'une pièce de théâtre. «Par un jeu de perspective, ces deux figures massives, [de Gouverneur et Frau Fischer] paraissaient, à moi qui m'approchais lentement en

⁷ L'œil est un des *leitmotive* du *Kaputt*. Cf. les yeux des femmes polonaises, «semblables aux oiseaux blessés, oiseaux prisonniers, semblables aux mouettes fatiguées qui passent, présageant une tempête» (K 756). Cf., aussi, les yeux des soldats allemands en Ukraine, au début de la «guerre perdue», qui paraissent «des yeux de tournesols, si blancs et éteints», devenant le paysage ukrainien de tournesols «blancs et vides, comme l'œil d'un aveugle, fatal et objectif» (K 689): représentation qui n'en est pas une, qui «tient exactement dans un œil écrasé et retourné en soi comme dans une orbite vide» (Nancy 2011: 31). Ou l'œil de verre d'un officier allemand, «qui seul des deux a quelque chose d'humain» (K 768-769) et qui se transforme en étoiles du ciel berlinois «qui resplendissaient froides et mortes, comme les yeux de verre» (K 824). Ou, encore, la visite au chef de gouvernement nazi de Croatie, Ante Pavelić: «Je regardais Ante Pavelić, ses mains poilues, son front bas, dur et obstiné, ses oreilles monstrueuses», un homme «simple, bon, généreux, riche d'un sens d'humanité si délicat». A la fin, M. aperçoit un panier «qui était plein de fruits de mer, ce qui me semblait, d'huîtres extraites de leurs coquilles [...]. Casertano me regarda, et, avec un clin d'œil, dit: 'Ça te ferait plaisir, une belle soupe d'huîtres?' 'Ce sont des huîtres de Dalmatie?' demandais-je à *Poglavnik*. Ante Pavelić souleva le couvercle du panier, et, montrant ces fruits de mer, cette masse visqueuse et gélatineuse d'huîtres, dit en souriant, avec son sourire bon et fatigué: 'C'est un cadeau de mes fidèles *oustachis*: vingt kilos d'yeux humains» (K 781-782). Un autre don, le repas désiré contre le repas consommé chez les Frank, un 'comme si' à l'envers, tour de force qui ouvre une autre béance impossible à combler: démonstration, monstre, monstration et monstration de l'évidement agglutiné, du contraire de toute représentation, solidifié en image.

montant l'escalier, inclinés vers l'autre côté, comme des statues dans une photo prise de bas en haut [...]. Avec chaque marche croissait en moi ce sens de peur vague, qui me prend toutes les fois que, au théâtre, assis au premier rang dans un fauteuil, je vois une cantatrice venir à l'avant-scène et se pencher sur moi en levant le bras et en ouvrant la bouche. Justement à ce moment, les deux massives statues de chair levèrent en même temps leur bras droit et dirent ensemble à haute voix: Heil Hitler» (K 533-534). L'encryptage tient dans la mise en scène, dans la «théâtralité» et la «récitation de rôles» (K 614 et 618) du récit du dîner. Au-dessus du *Heil Hitler* des Fischer, qui, juste au moment de crier, «se dissolvèrent dans la lumière froide et azurée des lampes en laissant leur place à deux ombres grêles et élancées» (K 534) plane une voix mystérieuse, une voix comme un souvenir, une «voix lointaine comme une tempête de printemps» dont la mélodie infinie «couvre le cri terrible des révoltes et des massacres» (Chopin dans K 613): c'est la voix de l'opéra, et de l'opéra qui est au cœur de l'esthétisation des foules et de l'hypotypose nazi: le *Parsifal* d'un Wagner à la fois séducteur des masses et endetté à la rédemption du monde par l'art. Le mystère de cette voix, le secret de son langage secret, ne tient pas, on le devine, uniquement dans la possibilité de l'écriture, du récit, de représenter la mort et l'extermination dans l'effacement, l'extermination et la mort de la représentation.

Quand Parsifal déclare: «Je marche à peine et pourtant il me semble que je suis déjà arrivé» (*Ich schreite kaum, - / doch wahn' ich mich schon weit.*), et Gurnemanz lui répond «Tu vois, mon fils, le temps devient ici espace» (*Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit.*), cette marche immobile, cette mue immuable dramatise l'opération de l'écriture, en la chiffrant historiquement d'un chiffre parmi d'autres, infinis. Car l'écriture, elle-aussi, ne progresse nulle part. Son but, raconter une expérience, "la plus extraordinaire expérience de la cruauté que j'ai extraite de ces années de guerre" (K 430), est, à la fois, son point de départ: l'expérience du raconter, de l'écriture. Le chiffrage tient dans la transformation du temps, d'un moment unique, singulier, individuel et irremplaçable qui fait le témoin et le témoignage, en espace universel, celui de la blancheur vierge du papier, qui fait l'écrivain. C'est là, sur le papier sali, souillé, noirci par l'écrivain et son insigne pouvoir de la ligne, que l'acte secrète la potentialité d'invention d'une littérature unique, pratiquée (la phrase est de Mallarmé, des *Divagations*), comme intrusion dans les littératures et lectures futures. Cependant, cette potentialité n'est qu'une oscillation perpétuelle entre l'impuissance docte d'un Amfortas blessé et la puissance idiote d'un Parsifal téméraire. Le mystère de cette grande machine musicale en panne du *Kaputt*, est, tout simplement, enfoui dans la vie, qui «apparaît comme un mystère là où la vie elle-même est à la fois l'initiatrice et le seul contenu du mystère» (Agamben 2011: 82-83). La vie est le seul contenu du secret de l'impossible expérience non héritée de l'expérience, secret sur lequel veille l'écrivain, de toujours déjà mort, «spectre opaque d'un temps de jadis, peut-être heureux d'un temps de jadis, peut-être peut-être heureux» (K 612). Le passé secret, voilé d'une œuvre est toujours déjà son propre futur indévoilàble.

Bibliographie:

- Agamben, Giorgio (2011). «Qu'est-ce qu'un mystère?», in Agamben Giorgio et al., *Le voyage initiatique*, Paris: Albin Michel, pp. 73-83.
- Barthes, Roland (1963). *Sur Racine*, Paris: Seuil.
- Bettini, Maurizio (1994). *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini del' anima*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Derrida, Jacques (2005). *Poétique et politique du témoignage*, Paris: Editions de l'Herne.
- Ercoli, Lucrezia (2011). *Philosophe Malgré Soi. Curzio Malaparte e il suo doppio*, Roma: Edilet.
- Faye, Emmanuel (2005). *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933 - 1935*, Paris: Larousse.
- Fontanier, Jean Michel (2005). *Le vocabulaire latin de la philosophie*, Paris: Ellipses.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979-1980). «Ein Brief», in: *Gesammelte Werke VII*, [ed. Bernd Schoeller], Frankfurt: Fischer, pp. 461-471.
- K=Malaparte, Curzio (1997): *Kaputt*, in: Curzio Malaparte, *Opere scelte*, [ed. Luigi Martellini], Milano: Mondadori, pp. 427- 963.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2011). *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot. Suivi de L'Emoi*, [ed. Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov] Paris: Galilée.
- Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc (2005). *Le mythe nazi*, Paris: Editions de l'Aube.
- Levi, Primo (1975). *Il Sistema periodico*, Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (2000). *L'Ultimo Natale di guerra*, [ed. M. Belpoliti], Torino: Einaudi.
- Malaparte, Curzio (1966). *Diario di un straniero a Parigi*, Firenze: Vallecchi.
- Martellini, Luigi (1997): «Introduzione», in: Curzio Malaparte, *Opere scelte*, [ed. Luigi Martellini], Milano: Mondadori, pp. xliii-lxxvi.
- MT=Malaparte, Curzio (1997): *Maledetti Toscani*, in: Curzio Malaparte, *Opere scelte*, [ed. L.Martellini], Milano: Mondadori, pp. 1131-1486.
- Nancy, Jean-Luc (2001). «La représentation interdite», in: *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, [éd. Jean-Luc Nancy], Paris: Seuil, pp. 13-40.
- Proust, Marcel (1954). *A la recherche du temps perdu II*, [ed. Pierre Clarac et André Ferré], Paris: Gallimard.
- Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris: Hachette.
- Serra, Maurizio (2011). *Malaparte. Vie et légendes*, Paris: Grasset.
- Vigorelli, G. 1997. *Testimonianza e proposta di revisione*, in Curzio Malaparte, *Opere scelte*, [ed. Luigi Martellini], Milano: Mondadori, pp. xi-xxxix.

Curzio Malaparte: književnost svjedočenja kao svjedočenje književnosti

Analiza izabranih epizoda iz *Kaputt* Curzija Malaparte (posjeta Varšavskom getu i večera kod Generalgouverneura Franka) problematizira odnos između svjedočenja i fikcije izvan pojednostavljujuće optike fabrikacije, izostavljanja ili *suppressio veri*, te pokazuje da, umjesto da mu se suprotstavi, fikcija predstavlja bitni, konstitutivni element svjedočenja. Jedino fikcija, omogućujući zaplitanje činjenica u intrigu (lingvističku, povijesnu, narativnu, kulturnu, performativnu) može točno predstaviti dvostruku prirodu svjedočenja: s jedne strane, narativni ili opisni izvještaj, a s druge, čin što poetski iznalazi norme vlastite potvrde, dopuštajući posebnom da postane opće.

Ključne riječi: Curzio Malaparte, holokaust, svjedočanstvo, realizam, pisanje, fikcija, književnost

