

Stéphanie LAPORTE

POUR UNE ÉDITION CRITIQUE DE *MAMMA MARCIA* (Curzio MALAPARTE)

Abstracts

Ultimo romanzo di guerra di Curzio Malaparte, *Mamma marcia* (1950-1952) è stato pubblicato nel 1959, con numerosi tagli che hanno dato l'idea di un testo frammentario, quasi un abbozzo. Il presente articolo ricostituisce l'integralità del testo a partire dall'ultima versione del manoscritto conosciuta, ripetibile nell'archivio Malaparte della fondazione privata Biblioteca di Via Senato a Milano. Da questo nuovo materiale è possibile ricostruire la coerenza e l'organicità di un romanzo tra i più riusciti di Malaparte, un'opera testamento che conclude l'intera produzione malapartiana offrendone nuove chiavi di lettura.

The latest Curzio Malaparte's war novel, *Mamma marcia* (1950-1952) was published in 1959, with numerous cuts that have given the idea of a fragmentary text, almost a sketch. This article reconstitutes the entirety of the text from the last known version of the manuscript, which is located in the archive of the private foundation Biblioteca di Via Senato in Milan. From this new material it is possible to reconstruct the coherence and organic nature of the novel, one of his finest works, a testament that concludes the entire production and gives us new interpretation keys.

Parole chiave

Curzio Malaparte – Racconto di guerra – Madre – Matricida – Infanzia – Impegno intellettuale.

Curzio Malaparte - War Tale - Mother - Matricide - Childhood - Intellectual Commitment

Contatti

stephanie.laport
e@gmail.com

Mamma marcia est le titre d'un roman composé par Curzio Malaparte entre 1950 et 1952, laissé inachevé à sa mort en 1957. Enrico Falqui en proposa, après la mort de l'auteur, une version expurgée, (dont certaines coupes ne sont pas signalées), et une division en chapitres différente du tapuscrit original. Cette version fut publiée par Vallecchi en 1959 et servit dès lors de texte de référence (elle fut rééditée à l'identique par les éditions milanaises Leonardo Paperback en 1990 et 1992 avec une post-face de Luigi Martellini¹ ; traduite en français par Elsa Bonan sous le titre Il y a quelque chose de pourri, pour les éditions Denoël en 1960). Lors de nos recherches menées en juillet et septembre 2016 dans le fonds Malaparte de la fondation privée Biblioteca di Via Senato à Milan, nous avons pu reconstituer un tapuscrit composé de 4 fascicules dispersés dans différents dossiers. Ce tapuscrit permet de lire la presque totalité du texte original, et de restituer au roman son intégrité formelle et sa cohérence narrative. L'article qui suit est un plaidoyer pour l'édition de la version intégrale de Mamma marcia et l'établissement critique d'un texte jusqu'à aujourd'hui isolé du corpus malapartien à cause d'un caractère fragmentaire largement accentué par l'édition qui en a été proposée. À ce titre, l'histoire éditoriale de Mamma marcia est emblématique du sort posthume d'une large partie de l'œuvre – inédite et publiée – de l'écrivain.

Dans le présent article, Mamma marcia désigne le récit reconstitué à partir des 4 fascicules du fonds Malaparte. L'édition de 1959 sera désignée sous le titre Mamma marcia EF. Les numéros de pages des citations correspondent à cette édition, les mots censurés seront signalés entre crochets (< >).

Un lit, une fenêtre, une chaise : *Mamma marcia*, le dernier roman de guerre de Curzio Malaparte tient tout entier dans une chambre. Assis sur la chaise Curzio Malaparte, narrateur, dialogue avec sa mère mourante allongée sur le lit. Par la seule fenêtre de la chambre, les verts et les courbes des collines de Bellosguardo qui surplombent Florence et la coupole de Brunelleschi, déroulent le récit des souvenirs d'enfance du narrateur et de ses souvenirs de combattant sur les fronts européens et en Éthiopie.

Le roman est une longue conversation imaginaire bâtie sur un motif narratif simple : le fils adulte qui réside dans la région parisienne reçoit un télégramme de sa sœur le pressant de venir au chevet de leur mère, qui se meurt dans un hôpital des proches environs de Florence. Le fils hésite, puis finit par se rendre à Florence, juste à temps pour voir sa mère une dernière fois. Celle-ci refusait de mourir avant d'avoir revu son fils et recueilli sa confession. La mère et le fils adulte se connaissent à peine, pourtant la confession s'accomplit, lentement et patiemment tissée par l'échange et la reconstruction du lien mère-fils.

Les motifs autobiographiques sont nombreux, à commencer par le narrateur à la première personne, prénommé Curzio ou Curtino, qui partage avec la mère (sans nom) l'action de ce huis clos. Comme Malaparte à la même époque, le personnage du fils revient en Italie après un long séjour en France, à Jouy-en-Josas (dans la maison prêtée par ses amis Marianne et Daniel Halévy, qu'il occupa pendant la majeure partie d'un long séjour de deux années à Paris de l'été 1947 à l'automne 1949). Plusieurs épisodes-clefs de la vie de l'écrivain,

¹ Luigi Martellini offre du texte une lecture sensible et documentée, mais nous ne partageons pas ses conclusions sur la « désagrégation textuelle » – le critique parle même du texte comme « matériau de chantier » – qui correspondrait à une « désagrégation psychologique » du narrateur, rendant ainsi manifeste la force suggestive de la version textuelle lacunaire de l'édition de 1959 (L. MARTELLINI, « Postfazione », in C. MALAPARTE, *Mamma marcia*, Leonardo Paperback, Milano, 1990, p. 207).

déjà confirmés dans les années de rédaction du roman comme leitmotif de l'œuvre, ponctuent le récit : l'expérience de la tranchée, la relégation à Lipari, l'emprisonnement à Regina Coeli, ses reportages sur le front russe, la construction de la maison de Capri, les séjours à Paris, ses grands succès internationaux *Technique du coup d'état*, *Kaputt* et *La Pelle*. L'empreinte autobiographique est d'autant plus forte que le narrateur se met en scène au chevet de sa mère, quand la mère de l'auteur meurt en 1950, au commencement de l'écriture du roman. *Mamma marcia* est pourtant bien un texte d'invention, un roman vibrant et intime où l'échange entre « je » et « elle » creuse une profondeur introspective peu commune chez l'écrivain. Le rythme lent de la confession, qui s'opère dans un échange de mots murmurés avec la mère, permet au narrateur de parcourir des zones intimes du « je » du récit.

Écrit au retour d'exil, dans la continuité du séjour parisien de 1947-1949 et de la rédaction du *Journal d'un étranger à Paris*, l'écrivain construit dans *Mamma marcia* comme dans le *Journal*, une *chambre à soi*. Il avait cherché en France, à Paris et dans l'écriture en langue française une mère-patrie, un refuge dans les paysages maternels et les ciels féminins de la capitale française et de l'Île-de-France, sur une terre qui au moment de la publication de *Technique du coup d'état* avait été le tremplin de sa renommée internationale. Mais Malaparte a été mal reçu en France : il était le traître, le fasciste, le collaborateur (comme en Italie). Pourtant, à travers l'écriture ample et lumineuse d'un des plus beaux journaux d'écrivain, la réflexion sur la « rhétorique de la Résistance » sur laquelle se reconstruisent la France et l'Italie et sur la responsabilité des écrivains dans le « pourrissement » de l'Europe intellectuelle d'après-guerre est l'occasion d'une trêve avant le retour en Italie. Il s'agit de jeter les bases nouvelles d'un espace où écrire, un lieu où crier sa solitude, et *aboyer* sa liberté (« aboyer » au sens premier, le narrateur du *Journal* est littéralement le chien dont on n'a pas coupé les cordes vocales). L'écrivain rentre de Paris blessé, mais décidé à « souffrir pour soi-même » et à « apprendre à prier pour soi-même »². La mère imaginaire de *Mamma marcia* obtiendra du fils la confession de cette souffrance et cette prière pour soi.

Mamma marcia est donc à la jonction des romans de guerre de la maturité, *Kaputt* (1944) et *La Pelle* (1949), dont il constitue un troisième volet, et *Le Journal d'un étranger à Paris* [1947-1949] publié en 1966, avec lequel il compose un dyptique. Pièce maîtresse des œuvres d'après-guerre, il peut être considéré comme le point d'orgue de toute l'œuvre, politique, romanesque, théâtrale et cinématographique, dont il rassemble et condense les thèmes : la corruption des puissants qui bâtissent pouvoir et fortune en exploitant la facile soumission d'un peuple épris de liberté (*Viva Caporetto !; Technique du coup d'état*), l'humanité pervertie par sa propre cruauté (*Kaputt*), l'énergie désespérée des survivants corrompus par la misère (*La Pelle*), l'impossible rédemption (*Il sole è cieco, Les femmes aussi*

² MALAPARTE, *Diario di uno straniero a Parigi*, Vallecchi, Firenze, 1966, p. 293. (Cf. S. LAPORTE, « “Beaucoup plus qu'un écrivain étranger” : Curzio Malaparte auteur du *Journal d'un étranger à Paris* [1947-1949] », *Revue des Études italiennes*, Juillet-Septembre 2013, p. 231-239). Écrit pour les trois-quarts en langue française, *Le journal d'un étranger à Paris* sera publié dans une traduction italienne en 1966, puis en France l'année suivante, dans une édition qui distingue heureusement le français de l'auteur et les passages traduits. Il ne sera plus réédité en Italie. La réédition française de 2014 par les Éditions de La Table ronde ne tient plus compte de la langue française de Malaparte et présente l'intégralité du texte comme une traduction. Le français de Malaparte est admirable, malgré les coquilles orthographiques. Les polémiques et le mauvais accueil de son théâtre français en 1948-49 ont malheureusement créé l'idée fautive et tenace d'une langue française approximative. Seules l'édition attentive du tapuscrit du *Journal d'un étranger à Paris*, ainsi que celles des inédits en français présents dans les archives, permettront de mettre au jour la part inconnue de l'œuvre d'un écrivain résolument bilingue.

ont perdu la guerre, Il Compagno di viaggio, Cristo proibito), le rôle des intellectuels (*Journal d'un étranger à Paris*).

Le murmure de la conversation, les hésitations et détours de la confession, ne freinent en rien la violence de l'invective, qui au contraire la soutiennent, la supportent, car *Mamma marcia* est aussi une diatribe puissante contre la « maman pourrie », tour à tour terre italienne, patrie d'adoption française et Europe pourrissantes et moribondes, détruites par la guerre, une Europe année zéro dont les ruines grouillent de cadavres et exhalent une puanteur qui engluie toute possibilité de reconstruction et de renaissance. Non seulement les gouvernants n'ont tiré aucune leçon de la guerre, des deux guerres mondiales, mais ils ne savent qu'exploiter et profiter de la misère du peuple. Une injustice désormais d'ordre divin : Dieu ne donne qu'aux « grands et aux puissants », (p. 98).

Plus encore que les autres textes, *Mamma marcia* est une œuvre qui dérange. Son titre en premier lieu blesse bien des oreilles : « Maman pourrie ». Non seulement celles de la sœur, née de la même mère que l'auteur, qui considéra toujours ce récit comme un moment de défoulement mal contrôlé de son frère³, mais beaucoup d'autres encore : en 1959, Enrico Falqui curateur de l'œuvre tenta de lisser le texte, en 1960, la traductrice Elsa Bonan, et Gallimard l'éditeur de l'œuvre ont choisi un plus acceptable « Il y a quelque chose de pourri » pour titre global et « La mère pourrie » pour titre secondaire. La diatribe contre l'Italie n'a jamais été aussi violente : le narrateur s'insurge contre une Italie « dégueulasse », Italie « putain », Italie des « vulves et des parties génitales » et la galerie de personnalités qui la représentent à commencer par le Pape, le Président de la République (l'aujourd'hui oublié De Nicola), les ministres, les députés, les « flics », le maire de Naples, l'ancien collaborateur de travail Alberto Moravia. Malaparte avait demandé à Enrico Falqui et à sa sœur de supprimer les noms qui eussent pu blesser les personnes, les curateurs ont donc coupé, en même temps que les noms, les mots considérés comme les plus grossiers⁴. Mais c'était négliger d'une part

³ « L'opera "Mamma marcia" è un abbozzo del romanzo che Malaparte aveva in mente : ne parlava nella sua ultima clinica. E forse non è corretto dare in pasto alle genti quelle stesure trovate nelle sue due case e buttate giù in fretta, ché non gli si freddassero nella sua mente », Archivio Malaparte et Ronchi Suckert, *Malaparte. Volume X*, Ponte alle Grazie, Città di Castello, p. 218.

⁴ Dans une note placée à la fin de l'édition de 1959, Enrico Falqui précise : « Nella trascrizione, ci siamo attenuti al testo fornito dai famigliari del Malaparte ; ed in ossequio al loro preciso volere abbiamo apportato qua e là alcuni brevi tagli, indicandoli con parentesi quadre » (*Mamma marcia EF*, p. 326). De nombreuses coupes sont effectivement signalées par des crochets, mais d'autres, tout aussi nombreuses, ainsi que les pages manquantes, ne font l'objet d'aucun signalement. La recomposition des paragraphes et chapitres, parfois séparés, parfois réunis, n'est pas mentionnée. À la page 17 du tapuscrit MM-B, une note manuscrite de Edda indique en marge : « La parte sottolineata è stata tolta dal libro per opera di Falqui, non per volere della famiglia », tandis que de la même main sont raturés plusieurs mots sur ce même groupe de pages... La même opération contradictoire de dévoilement/dissimulation, est menée à l'occasion de la publication dans le x^{ème} volume des inédits des passages censurés par Falqui. Au moment d'offrir aux lecteurs le contenu des coupes opérées par Falqui, Edda efface, sans le signaler, une partie du texte. (Deux exemples parmi d'autres : « La porca Italia dei galloni, delle puttane, < dei preti >, delle dame della croce rossa », ou bien « La rivelazione di quella guerra era stata la viltà, la malvagità, di quella < puttana > che chiamavano Italia, Stato italiano, re, Monarchia, Stato maggiore, generali : l'Italia ufficiale, insomma, quella dei padroni, dei bastardi, < delle puttane >, dei proffittatori » (RONCHI SUCKERT, *Malaparte, Volume X*, cit., p. 218-219). Les fragments du Volume x sont bien loin de prendre en compte toutes les coupes de *Mamma marcia EF*. En voici un listage quantitatif, avec le compte précis des mots manquants et indication du fascicule de référence, MM-A et MM-B présentant des coupes plus anciennes qui sont déjà intégrées dans MM-C. Le numéro de page renvoie à *Mamma marcia EF* ; l'astérisque indique une coupe non signalée : p. 3 : 11 mots (MM-A) * ; p. 4 : une ou plusieurs pages manquantes (MM-B) * ; p. 16 : 8 mots (MM-B) * ; p. 17 : 1 page manquante (MM-B) * ; p. 19 : 32 mots (MM-B) ; p. 20 : 16 mots (MM-B) ; p. 21 : 80 mots (MM-B) * ; p. 21 : 213 mots (MM-B) ; p. 42 : Demi-page manquante (MM-C) * ; p. 64 : 13 mots (MM-C) ; p. 65 : 5 mots (MM-C) ; p. 73 :

la capacité auto-régénératrice d'une prose anaphorique tourbillonnante, et d'autre part l'indispensable binôme narratif formé par la violence langagière du fils et la douceur bienveillante de l'écoute de la mère. Car dans l'échange mère-fils, la haine, autant que l'amour, sont moteurs du récit.

La nouveauté radicale de *Mamma marcia* est de saisir enfin, grâce à la forme de la confession à la mère mourante, le fil rouge qui traverse toute l'œuvre, à savoir la question de survivre à la guerre. Elle est formulée pour la première fois dans *Mamma marcia* en termes explicites : comment pardonner à soi-même le crime d'avoir tué lorsque reste vivante la pulsion de meurtre ? Comment survivre à soi-même assassin ? Si le roman est si saisissant, c'est que la question du meurtre, non seulement n'est pas traitée comme un simple fait de guerre (« Quella che io raccontavo a mia madre non era una storia di guerra. Oh, ne abbiamo abbastanza di storie di guerra ! », p. 109), mais elle est, de façon insolite chez Malaparte, étroitement liée à la question des pulsions agressives déjà présentes dans la toute petite enfance. La confession est double : elle est celle de l'enfant et du soldat, et l'une et l'autre sont indissociables. Si l'on ajoute à la fulgurance des thèmes traités, la confiance d'un écrivain nous livrant une œuvre-testament, la musicalité envoutante d'une prose ondulatoire, une palette de couleurs capable de faire naître des paysages baroques et une plume qui travaille les mots comme le sculpteur la cire à chaud⁵, on ne peut que s'étonner que ce roman n'ait pas eu le succès international de *Kaputt*.

Jamais autant que dans ce roman Malaparte ne s'est mis à nu devant ses lecteurs, jamais autant que dans ce roman la distinction entre narrateur, personnage et auteur reste opérante et constitutive du récit. Ce roman n'est pas un flot de mots jetés à la hâte sur le papier comme l'a cru sa sœur Edda ; il n'est pas un texte à trous, bricolé de morceaux répétitifs et mal ordonnés, comme peuvent le faire croire les éditions aujourd'hui disponibles. *Mamma marcia* est certes un texte inachevé, mais dont l'inachèvement sert si parfaitement le propos qu'il appartient au récit. Il est donc nécessaire de revenir à la source pour ne plus confondre le texte avec la première édition qui en a été faite, la matière inachevée du texte original et les lacunes générées par les interventions extérieures posthumes.

Fragmentarité du tapuscrit, unité du récit

Les pages manuscrites des différents groupes qui composent *Mamma marcia* ont vraisemblablement été perdues. Le fonds Malaparte de la fondation privée Biblioteca di Via Senato de Milan contient quatre fascicules de pages portant le titre « Mamma marcia », « Madre marcia », « Testa marcia » et « Patrie pourrie », que nous décrivons ci-après sous les mentions MM-A, MM-B, MM-C et MM-D⁶.

Demi-page manquante ; 6 mots EF (MM-C) * ; p. 85 : 7 mots (MM-C) ; p. 107 : 5 mots (MM-C) * ; p. 120 : 8 mots (MM-C) ; p. 140 : 1 mot (MM-C) * ; p. 143 : 12 mots (MM-C) * ; p. 143 : 12 mots (MM-C) * ; p. 144 : 9 mots (MM-C) ; p. 145 : 6 mots (MM-C) ; p. 152 : 28 mots (MM-C) * ; p. 158 : 58 mots (MM-C) *.

⁵ « Je ne peux écrire que des choses que j'ai vues et vécues... [...] Je n'aime pas les souvenirs trop loin, j'aime voir la chose et enfin je fais ce que les anciens faisaient quand ils faisaient la peinture en cire. Je travaille sur le chaud », répondait l'écrivain à un journaliste de la radio belge. « Intervista a Jean Stevo » [Octobre 1949], in RONCHI SUCKERT, *Malaparte, VIII*, Ponte alle Grazie, Città di Castello, 1994, p. 588.

⁶ Le fonds Malaparte de Biblioteca di Via Senato ne contient qu'une très petite part des archives de l'écrivain, dont les principaux manuscrits ont été dérobés ou perdus. Le fonds Malaparte est constitué des documents réunis par la sœur de Malaparte Edda Ronchi Suckert pour l'établissement des dix volumes composés de morceaux inédits, d'articles et de lettres, redécoupés et réordonnés selon un ordre chronologique (même lorsqu'il s'agit d'un

MM-A est un tapuscrit original de Malaparte de trois pages : un frontispice comportant le nom de l'auteur, le titre, la date et l'éditeur (« CURZIO MALAPARTE / MAMMA MARCIA / romanzo / Stahlberg / 1952 »), et deux pages (l'une sans numéro, la deuxième portant le numéro 7) d'un chapitre intitulé « mamma marcia ». Le récit marque un saut d'une page à l'autre et il est légitime de supposer qu'une ou plusieurs pages sont manquantes. Onze mots ont été totalement recouverts d'encre bleu foncé par la sœur, seuls huit d'entre eux peuvent être récupérés grâce à l'agrandissement numérique ; trois restent illisibles sur l'endroit comme sur l'envers et sont, en l'absence du manuscrit, ou d'une autre version du tapuscrit, définitivement perdus : « Era quella la mia Toscana nativa < dove ero > < un mot illisible > < nato ed ero cresciuto in una > < un mot illisible > < un mot illisible > e avevo sofferto la solitudine del diverso, la solitudine della speranza e del futuro, e l'angoscia prima dell'uomo. » Ces pages correspondent aux trois premières pages de l'édition d'Enrico Falqui. *Mamma marcia* EF s'ouvre donc sur cette phrase reconstruite par Falqui à partir de MM-A : « Era quella la mia Toscana nativa, dove avevo sofferto la solitudine del diverso, la solitudine della speranza e del futuro, e l'angoscia prima dell'uomo. » Cette coupe, ainsi que plusieurs autres n'est pas signalée par Enrico Falqui qui choisit de signaler d'autres interventions par [...]. Ces trois mots sont les seuls des quatre fascicules à ne pouvoir être lus, sur l'ensemble du tapuscrit les mots censurés sont simplement rayés d'un trait ou bien soulignés.

MM-B est un tapuscrit original de Malaparte de vingt pages numérotées de 8 à 28 dans la continuité de MM-A. Les mots et passages supprimés ont été simplement soulignés de la main de Enrico Falqui. Les mots supprimés par Edda Ronchi Suckert sont chargés d'encre mais restent lisibles.

texte unique), parfois censuré pour des raisons de respect de l'intimité familiale. Le fonds contient donc environ 20% de documents originaux de l'auteur (manuscrits et tapuscrits) et 80% du matériel rassemblé par Edda Ronchi Suckert : transcriptions en majorité des manuscrits présents dans le fonds et innombrables photocopies des mêmes transcriptions, lettres manuscrites et transcrites, coupures de presse (articles de Malaparte et articles sur Malaparte). Ces archives ont été vendues en 2007 par Niccolò Rositani, petit-neveu de Malaparte (petit-fils de la sœur Maria) pour 700 000 € à Marcello dell'Utri propriétaire de la fondation privée Biblioteca di via Senato. Les 271 dossiers d'archives n'ont fait l'objet d'aucune catalogation ni numérisation. Le désordre du fonds et la dispersion des documents se sont encore aggravés après la mise en place d'une exposition consacrée à l'écrivain par la fondation en 2010, après laquelle les documents originaux utilisés ont été dispersés au hasard des six armoires. La fondation a mis fin à une grande partie de ses activités (édition, expositions, spectacles) depuis la condamnation de son propriétaire à sept années de détention pour complicité d'association mafieuse (seuls deux employés ont aujourd'hui (contre une quinzaine par le passé) la charge de cette importante bibliothèque privée ; ce n'est que grâce à leur dévouement et à leur sérieux que le fonds Malaparte reste vivant aujourd'hui, en dépit de l'état où il se trouve). Les 271 dossiers sont conservés dans 6 armoires de 4 mètres de haut sans aucun ordre et dotés d'une numérotation sommaire et peu fiable (seuls 245 sont répertoriés dans l'index qui a servi de support à la vente). À la suite du déplacement du fonds d'une pièce à une autre de la fondation sans autorisation préalable, celui-ci a fait l'objet d'une mise sous séquestre par le département chargé des archives de la Lombardie (*Soprintendenza archivistica della Lombardia*) qui dépend du Ministère de la Culture italien, de mars 2013 à fin novembre 2015. À l'occasion de l'état des lieux entrepris par la *Soprintendenza* au moment de la réouverture en décembre 2015, celle-ci a demandé que ne soit plus déplacé aucun document et respecté l'ordre répertorié dans l'« index de 2007 » dans l'attente d'un inventaire analytique du fonds (or cette liste sommaire n'est plus pertinente depuis l'exposition de 2010). Pour parvenir à retrouver les documents existants concernant *Mamma marcia*, il nous a fallu ouvrir et feuilleter un à un les 271 dossiers du fonds. On ne peut manquer d'être perplexe face à l'état d'abandon de ces archives et à l'indifférence et au mépris qu'il traduit pour l'auteur. Est-il permis d'espérer, avec Andrea Orsucci qui signa récemment un bel essai sur Malaparte, que change enfin le regard sur un écrivain qui « continue aujourd'hui de ne pouvoir être pris au sérieux » ? (A. ORSUCCI, *Il « giocoliere d'idee. Malaparte e la filosofia*, Edizioni della Normale, Pisa, 2015, p. 12).

MM-C est un tapuscrit de 120 pages et constitué des 22 chapitres de 1 à 20 pages (un chapitre, « Angeli », est redoublé), portant tous un titre les rattachant au corpus de *Mamma marcia* et une numérotation de pages autonomes. Il contient plusieurs annotations manuscrites de la main de l'auteur et d'autres de la main de Enrico Falqui. C'est vraisemblablement le tapuscrit qui a servi pour l'édition de 1959, même si les titres ont été supprimés et l'ordonnancement des chapitres remanié :

- « MAMMA MARCIA » (page [1], 7-14, demi-page manquante, 15-27) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (pages 1-2, demi-page manquante) [Bellosguardo]
- « mamma marcia / Nove agosto – Baden Baden » (pages 1-2) [Bellosguardo]
- « mamma marcia – (angeli) » (pages 1-7) [Bellosguardo]
- « mamma marcia 1-3/ Notte dal 7 all'8 aprile, al Forte (pages 1-3) [Bellosguardo]
- « TESTA MARCIA » (pages 1-8) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (E) » (pages 1-3, une page manquante, page 4) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (A) » (pages 1-2) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (pages (a-f) » [Bellosguardo]
- « Madre marcia/Notte 18-19/gennaio 51/hassler » (1 page inachevée) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (C) » (1 page) [vers]
- « Mamma marcia/ Forte, notte 12 au 13 ore 2 libeccio » (1 page inachevée) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (D) » (pages 1-2) [vers]
- « Mamma marcia (Angeli) I » (pages 1-7) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia (F) » (1 page inachevée) [Bellosguardo]
- « MAMMA MARCIA /Capitolo » (pages 1-14 ; 16-17) [Bellosguardo]
- « MAMMA MARCIA / Capitolo » (pages 18-19) [Bellosguardo]
- « MAMMA MARCIA / Capit » (pages 20-26) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia » (pages 22-26) [Bellosguardo]
- « Mamma marcia/ Capi » (pages 27-29) [Paris]
- « Mamma marcia /romanzo/di/Curzio Malaparte/Cap.I » (1-14) [Paris]
- « Baden Baden 7 agosto 1951/ MAMMA MARCIA /romanzo/di/Curzio Malaparte » (1-7) [Paris]

MM-D est un tapuscrit original de la main de l'auteur. Il compte un frontispice « Curzio MALAPARTE / Patrie pourrie / roman / Gallimard / 1950 » et dix-huit pages numérotées de 1 à 18. Sur la première page le titre initial « La paura » a été effacé par Malaparte et remplacé par « Patrie pourrie ». Il s'agit d'un récit autonome dont l'action se passe entièrement en Finlande en 1941.

On voit, d'après cette rapide description des quatre fascicules disponibles que le roman est né dans la continuité immédiate du séjour parisien de 1947-1949 et de la première édition française de *La Pelle* en 1949. Lorsque le premier projet conçu pour Gallimard intitulé *Patrie pourrie* est réinterprété sous le titre *Mamma marcia*, de nombreuses pages, situées à Paris (les chapitres MM-C : 20, 21, 22), s'inscrivent dans une thématique largement développée dans le *Journal d'un étranger à Paris*, laissé inachevé au cours de la même période : la diffusion en Europe d'une « mode » de l'homosexualité masculine et féminine, signe de la dégénérescence de la jeunesse.

Le groupe des 17 chapitres dont l'action a lieu dans la chambre de l'hôpital de Bellosguardo (MM-C : 1 à 10, 12, 14 à 19), auxquels s'agrègent deux textes en vers (MM-C : 11, 13), constituent le noyau de *Mamma marcia*. Les deux textes ajoutés par Enrico Falqui à son édition de 1959, *Lettera alla gioventù d'Europa* et *Sesso e libertà*, développent des thématiques voisines et sont en effet des « documents historiques » importants. Mais vu le délicat édifice que représente le tapuscrit de *Mamma marcia*, l'ajout de ces deux textes contribue à la confusion en élargissant les limites d'un texte et menace la fragilité de son unité formelle. En outre, le sujet développé par ces textes, une réflexion sur l'« inversion sexuelle » factice de la jeunesse européenne (réflexion également conduite dans *La Pelle* et le *Journal*)

s'exprime dans l'économie du récit, comme nous le verrons, en harmonie et en association étroite avec d'autres thèmes-clefs sur l'héroïsme et la complexité de l'identité sexuelle féminine et masculine ; hors roman, cette thématique se présente comme un morceau tronqué et le lecteur a bien du mal à y lire autre chose que d'indigestes propos homophobes.

Le souvenir de guerre de Finlande en compagnie des résistants norvégiens (MM-D) se détache de l'ensemble et rappelle le projet initial du roman. La place choisie par Falqui en fin de récit est justifiée : le morceau est ainsi séparé du reste, et inclus dans l'ensemble. Les deux poèmes en revanche, le premier sur le pouvoir de suggestion de l'écriture à créer des mondes parallèles, le second sur la communication entre le monde des vivants et le monde des morts participent au rythme et à la matière onirique du récit : l'hybridation vers-prose du récit que propose MM-C est signifiante et il convient de la conserver. Les chapitres situés à Paris sont très probablement antérieurs d'un point de vue chronologique, de même que « Patrie pourrie », à la série de Bellosguardo, mais leur position en point d'orgue du développement du récit sur l'Europe « pourrie », offre une conclusion pertinente à un ensemble inachevé.

Quant aux 17 chapitres de Bellosguardo, leur succession et ordonnancement ne pose pas de problème car le choix des combinaisons est multiple ; chacun est autonome et leur ordre dans le récit reste pertinent quel que soit le choix du curateur. Chacun d'eux commence dans la chambre d'hôpital et répète la rencontre avec la mère, le premier échange de regards entre la mère et le fils, qui rendra possible l'évocation de souvenirs anciens, puis la confession. Le récit se construit ainsi sur le mode itératif (un événement qui s'est produit une seule fois dans l'histoire est répété plusieurs fois au cours de la narration, pour reprendre les catégories genettiennes) et c'est la forme même des chapitres de longueurs inégales, pour certains d'entre eux inachevés, qui prend en charge le rythme du récit. Un rythme incantatoire servi par une prose ondulatoire qui déroule le fleuve des souvenirs à partir de l'espace étroit, recréé et redéfini à chaque chapitre, de la chambre où advient la rencontre. Dès lors il suffira d'un reflet, d'une couleur pour transporter le paysage des pentes d'oliviers de Bellosguardo vers la Lombardie, l'Éthiopie, l'Ukraine, Versailles ou la Grèce antique et pour accéder au temps mythique de l'enfance.

Les diverses empreintes de l'inachèvement du roman participent si largement à la structure du récit, que l'on est tenté de penser que cette forme a été voulue par l'écrivain. Seule la dissemblance des titres qui ouvrent chaque chapitre nous rappelle l'état de morcèlement du projet à la mort de l'auteur. L'inachèvement de trois chapitres même, participe pleinement à la construction lente et tâtonnante du lien entre la mère et le fils, une rencontre chaque fois recommencée avec une mère qui n'en finit pas de mourir, qui meurt plusieurs fois. La chronologie de l'histoire immédiate (un fils qui se précipite au chevet de sa mère) est contenue dans le rythme du récit central de Bellosguardo et en raconte, en marge de la conversation, les deux moments-clefs, sous forme d'analepse (les circonstances de la nouvelle de la maladie de la mère) et de prolepse (la mort de la mère). L'histoire se resserre ainsi autour du seul présent narratif de la confession et du seul espace de la chambre.

La mère

Elvira Perelli, la mère de l'auteur meurt en 1950, l'année même où le roman a été mis en chantier. Malaparte a peu parlé de sa mère dans ses écrits. Dans *l'Autobiografia* qu'il écrit pour Palmiro Togliatti en 1945, à l'époque de l'épuration, l'histoire familiale se concentre

entièrement sur le père Erwin Suckert, quand seulement deux allusions sont faites à la mère (Eugenia à l'état civil)... entre parenthèses :

Nel 1894 mio padre si sposava, (mia madre, Eugenia perelli, apparteneva a modesta famiglia : era figlia di un impiegato di banca di Milano), e si creava una famiglia che, con l'andar degli anni, divenne numerosa (sette figli). Nel 1898 la sua paga mensile era di 150 lire.

Io sono nato nel 1898, a Prato. Messo a balia presso una famiglia di operai, (un'incipiente malattia di petto impediva a mia madre di allattarmi) vi rimanevo fino all'età di sei anni.⁷

La part réservée au père ouvrier s'explique bien sûr par la fonction de ce texte par lequel l'auteur tenta un rapprochement avec le Parti Communiste italien (la mère d'ailleurs n'était pas d'un milieu modeste mais aisé, et la fratrie compta cinq enfants après la mort de deux frères en bas âge), mais on ne peut nier que la mère soit placée sous le signe d'une séparation immédiate. On retrouve le personnage de la mère dans une attitude très semblable à la mère de *Mamma marcia* dans deux nouvelles des années 30 réunies dans la section « La morte e il bambino » du recueil *Fughe in prigione*⁸ : sous les traits d'une mère ambivalente, à la fois distante et compréhensive (« Il giardino perduto ») et dans la peau d'une femme souffrante et alitée (« La madre in clinica »). Cette dernière nouvelle, proche du roman par sa thématique, n'a pourtant rien à voir avec le récit épuré de *Mamma marcia* ; la mère a un corps et une histoire propre, bien plus proche de la réalité autobiographique ; le fils fait preuve d'une tendresse démonstrative bien éloignée de la confession impitoyable du roman. Il nomme plusieurs fois sa mère « mammina », quand le roman ne comporte qu'une seule fois ce terme... dans la bouche du fils lorsque la mère le confond avec son frère Sandro ! En d'autres endroits encore, la mère est une femme ingénue qui représente la foule des lecteurs méfiants, comme dans un article des *Battibecchi* où Malaparte raconte l'insistance de sa maman « quelques jours encore avant de mourir » à le voir écrire comme Edmondo de Amicis⁹ (dans *Mamma marcia*, elle lui conseille d'écrire des histoires d'amour).

Le souvenir de la mère réelle de l'auteur est sans aucun doute présent dans la figure de la mère imaginaire, surtout par les lieux de l'enfance que mère et fils revisitent ensemble : le premier appartement dans le centre de Prato qui donnait sur la place du Duomo, la maison de Cojano en périphérie de la ville, où le père installa sa famille en 1901, celle de Carate Brianza où la famille déménagea quelques années plus tard. Mais la figure historique laisse place rapidement à la figure de l'allégorie biologique (la femme principe de vie et de mort), religieuse (Pietà), politique (l'Italie, l'Occident, l'Europe pourrissante et renaissante), qui toutes prennent forme à partir de la mère fantasmée, imaginée, recrée par l'échange avec le fils, une mère à son tour exact lieu où l'échange peut prendre place.

Aussi la mère physique du récit est-elle une figure épurée. On n'en trouve presque aucune description. Une main, une larme, un front qui pâlit, un geste du bras ou du coude, une paupière qui se ferme, un mouvement de la tête suffisent à manifester sa présence et à répondre au regard et aux mots du fils. La mère de *Mamma marcia* est avant tout une interlocutrice : elle est oreille et voix. Le discours de la mère rapporté en style direct est ponctué de « disse mia madre », auxquels font écho les « dissi » du discours du fils. Le couple mère-fils existe dans cet échange de souffles (allitération *disse/dissi*), et le dialogue se fait « à voix basse », dans la tonalité qui est celle des confidences échangées dans les romans de

⁷ MALAPARTE, « Autobiografia », *Rinascita*, Luglio-Agosto 1957, p. 373.

⁸ MALAPARTE, *Fughe in prigione* [1936], Mondadori, Milano, 2004.

⁹ MALAPARTE, « L'Italia di De Amicis », *Battibecchi 1953-1957*, Aldo Palazzi Editore, Firenze, 1967, p. 88.

guerre entre le narrateur et ses interlocuteurs en marge de la cruauté du monde¹⁰. Parfois l'un en écho de l'autre, parfois l'un en opposition à l'autre, les deux voix dialoguent sans se confondre dans le monologue : un échange a lieu, par la voix et l'écoute mutuelle, et par la présence in extremis du fils au chevet d'une mère qui bientôt sera absente. Comme la mère a porté son fils à la lumière du jour, le fils conduit sa mère dans le monde des ombres.

Ed io sentii per la prima volta che se non fossi tornato mia madre non sarebbe morta, perché non poteva morire senza di me, perché è il figlio che mette la madre alla porta della morte, come è la madre che mette il figlio alla porta della vita, che lo dà alla vita. Ero tornato per mettere mia madre alla morte, era il mio dovere di figlio, e pensavo che un figliuolo ha il dovere di mettere la propria madre alla morte, che è come un ammazzare la madre, qualcosa di contrario, e di simile, alla madre che dà la vita al figlio, che lo fa nascere, che lo dà alla luce. Così egualmente io davo mia madre alla notte, al buio (p. 42-43).

Lors de cet échange de souffle, chacun insuffle vie à l'autre et la réconciliation a lieu. Réconciliation mais pas fusion. Le rapprochement advient en même temps que la mère s'éloigne (« Ero cresciuto lontano da lei », p. 45 ; « Mi pareva lontanissima », p. 49) ; « Forse, tra il ragazzo che ero stato tanti anni prima e mia madre distesa sul letto, c'era una distanza molto minore che fra l'uomo che io ero in quel momento e mia madre addormentata sul suo letto di agonia », p. 49). Mère et fils se reconnaissent au moment de se séparer et tant que la confession n'a pas eu lieu, la distance mère-fils est explicite : la mère confond Curtino avec son frère Sandro, elle ne connaît pas son fils adulte, elle ne lit pas ses romans, elle ne sait de lui que la légende écrite par les journaux. Cette distance permet le rapprochement. La mère n'est proche que lorsqu'elle meurt. La situation de la mère au seuil de la mort est à la fois garante du secret de la confession et permet au personnage de la mère moribonde d'incarner la « maman pourrie », figure sacrée qui appartient à la fois au monde des vivants et au monde des morts, au monde historique et au monde des ombres.

La pourriture

La « pourriture » est dans le roman le point de contact entre le monde des vivants et le monde des morts, elle établit un passage, une voie de communication. C'est le premier sens de *marcio*, adjectif qui parcourt le récit et crée un univers olfactif qui envahit chaque page. Ni puanteur, ni parfum, ces « odeurs » (*odori*) semblent être un mode de reconnaissance olfactif primaire, celui des animaux ou celui du nouveau-né. C'est d'abord par l'odorat que le fils perçoit la gravité de la maladie de sa mère, alors « présente » en tant qu'« objet futur » : « Fu in quel momento, che io sentii vicino a me la presenza di mia madre. Io ho natura di cane, e avverti gli odori, le presenze invisibili, gli oggetti trasparenti, incorpori » (p. 53).

C'est la mère qui est porteuse de pourriture : la « maman pourrie ». La mère n'est jamais décrite que comme une mère qui meurt (« mia madre mentre moriva », « mia madre morente » p. 42), et cette mère qui meurt finit par former un tout avec la chambre, elle devient contenant (« la finestra della stanza dove mia madre moriva » p. 9 « il letto dove mia madre moriva felice » p. 9), un ventre où le fils revit sa propre histoire, et celle de sa mise au monde, qui signe en même temps sa mise à mort. Ventre à la fois virginal et corrompu, porteur de vie et porteur de mort, mère souriante et douce qui pardonne et mère toute-puissante qui oblige le fils à prier, le degré premier de la dualité de la figure maternelle s'incarne dans un corps pourri, pourrissant, un corps vivant en chemin vers la mort.

¹⁰ Voir l'article que Michèle COURY consacre à ce sujet dans l'ouvrage qu'elle a dirigé : *Curzio Malaparte, témoin et visionnaire*, Cahier d'études italiennes, GERCI, Université de Grenoble, à paraître en 2017.

Rideva mostrando i denti, e le grandi orbite, quei denti nel viso scarno, smunto, quella fronte nuda, con i capelli, madidi di sudore, sparsi in disordine sulla fronte, erano proprio il teschio di una morta, certi visi di Goya, quando era nella sua migliore vena rosea (p. 76).

Par le jeu d'associations et de couleurs de la prose, l'ondulation paisible des collines toscanes entrevues par la fenêtre transporte le corps maternel moribond vers des territoires sauvages où il est prêt d'être dévoré par les papillons noirs, mangé par les fourmis rouges, dépecé par les hyènes, ou rongé vivant par les vers comme la vieille Assunta (p. 92) ; il devient corps à abattre au couteau comme le cheval de Sala Dingai (p. 35), un blessé à achever comme Jacoboni le jeune soldat de Bligny au ventre déchiqueté. Même la mère jeune du souvenir est submergée par l'odeur de la mort (voir le chapitre de la traversée en barque vers Lipari, où la mère est en compagnie d'un cadavre qui mêle son odeur à la sienne, p. 70). Le coït qui unit le fantôme de Goethe et un cadavre de femme dans les ruines de sa maison de l'écrivain allemand de la Hirschgrabenstrasse de Francfort n'est-il pas le coït fantasmé par l'enfant, non sans sadisme, entre la mère et le père¹¹ (p. 11) ?

Par un renversement parfait, qui est la figure maîtresse de l'écriture de *Mamma marcia*, ce corps déjà cadavre est aussi, et en même temps, un corps virginal, pur, et non corrompu, à l'égal des corps du monde animal :

Ed ora era lì, davanti a me, distesa nel suo lettino, e mi guardava. La madre che muore è come un cane che muore. Quel che lega un uomo alla madre è il mistero animale : è la vita segreta, magica, profonda del regno animale. L'uomo è uscito da quell'universo segreto, come da una spaccatura della terra, come dai visceri di un enorme animale ferito e sanguinante. Un uomo non nasce da una donna, da una donna sola, sua madre, ma da tutte le donne insieme, da tutto il mondo femminile, da tutto l'universo animale. Così come un albero non nasce da un seme, da un piccolo lembo di terra in cui affondi le radici, ma da tutta la terra. E una madre è perciò sempre vergine. Quando il Cristo nasce, non nasce da una sola donna, da una sola vergine, ma da tutte le donne : e tutte sono vergini, poiché soltanto una donna che è madre è vergine. Sono le madri che giustificano la verginità della donna (p. 57-58).

C'est alors que la mère devient Pietà (« La pietà, il rispetto, e insieme il distacco del Cristo da sua madre, è la pietà, il rispetto, il distacco del Cristo da ogni donna, da ogni madre », p. 58). La mère rassemble, par son corps pourrissant, tous les corps pourrissants des cadavres de toutes les guerres, elle les nettoie, les purifie, leur offre un havre. La fonction expiatoire naît de la pourriture du corps : la maman pourrie est alors en mesure d'incarner le « continent pourri », l'« Europe pourrie », le tas de chair pourrie qu'est devenue l'Europe dans *La Pelle*¹², une Europe d'où la liberté a disparu au moment où s'est éteint le chant des Juifs assassinés à Jassy, à Varsovie en Ukraine (p. 151), une Europe lourde de cadavres enceints :

Tutti i cadaveri sono gravidi, – dissi, – hanno il ventre pieno di feti mostruosi : basta il peso del nostro passo sulle macerie dell'Europa, per fare uscire dall'utero di questi cadaveri incinti i feti della gioventù (p. 13).

Gli uomini di domani si sono formati dentro le viscere della morte, dentro il mondo infernale dell'utero morto, hanno udito i lamenti, le imprecazioni, le grida di dolore e di rivolta del mondo della morte, e quando nascono, avranno ancora l'inconscia memoria di quell'inferno, del travaglio della carne morta, delle viscere marce. Non potranno mai dimenticare quel loro viaggio attraverso la madre morta. Noi

¹¹ L'héritage de la culture allemande par le père, et l'identification à l'écrivain allemand, sont évoqués dans la nouvelle « Goethe e mio padre », in MALAPARTE, *Donna come me*, Vallecchi, Firenze, 2002, p. 111.

¹² MALAPARTE, *La Pelle*, Milano, Mondadori, 1991, p. 120 ; p. 324.

siamo fortunati, Tosi. Siamo nati alla vita dalla vita. Il nostro primo grido è stato di liberazione, di meraviglia. La loro prima voce è un grido di spavento e di orrore. Porteranno sempre in sé qualcosa di morto, di marcio. Il loro ombelico sarà una macchia verdastra, il punto di congiunzione fra la loro carne viva e la carne morta del cadavere materno (p. 16-17).

Sans continuité chronologique mais dans la cohérence du déroulement autobiographique de la confession, ce chapitre est aussitôt suivi du premier élément de la « confession », celle du soldat qui revient de la guerre « le cœur pourri par une haine sauvage » (p. 21). Il s'agit de la Première Guerre mondiale bien sûr, de l'expérience de la tranchée qui nourrit l'œuvre de Malaparte depuis *Viva Caporetto ! La violence de l'invective n'a pas faibli depuis le pamphlet écrit plus de trente ans auparavant* :

Siamo tornati col cuore marcio di un odio selvaggio verso quella miserabile e vile Italia retorica, regia, aristocratica, burocratica, l'Italia < delle vulve e dei genitali >, dei galloni, delle tonache, delle sottane, degli stivali, delle corone : l'Italia delle medaglie < e delle puttane > (p. 21).

< La rivelazione di quella guerra era stata la viltà, la malvagità, di quella puttana che chiamavano Italia, Stato italiano, Re, Monarchia, Stato maggiore, Generali : l'Italia ufficiale, insomma, quella dei padroni, dei bastardi, delle puttane, dei profittatori. Eravamo tutti pronti ai più orrendi massacri, quando siamo tornati, e chiunque ci avesse dato un capo, una spinta, lo avremo seguito, Lenin, D'Annunzio, Mussolini >, MM-B.¹³

Le personnage du fils, et avec lui Malaparte, appartient aussi à la génération née d'un ventre pourri et à qui le souvenir du « long voyage à travers une mère morte » ne laissera jamais de répit. Il n'a d'égal que la violence libératrice de l'aveu, qui se réalise au moment du récit de la mort de Jacoboni, un soldat blessé de 19 ans que le sous-lieutenant Suckert, âgé de 20 ans, a achevé d'un coup de fusil.

Quelle mie parole : « Non potrò mai dimenticare certe cose », le rivelavano per la prima volta che una guerra non è fatta di gesti anonimi, il suo ricordo è legato ai fatti di ciascuno, non di un esercito. Per la prima volta capiva che gli uomini che avevano fatto la guerra avevano ucciso, avevano fatto soffrire altri uomini, e che non avevano mai potuto dimenticare quelle cose orribili (p. 131).

¹³ L'invective malapartienne se déploie dans toute l'œuvre depuis les plus anciens *Viva Caporetto !* et *L'Europa vivente*, jusqu'aux derniers *Battibecchi*. (Signalons à ce propos l'article d'Alain SARRABAYROUSE, « De l'invective contre l'Italie libérale à l'invective contre Jean-Paul Sartre (et bien d'autres). Variations sur une forme d'écriture dans certains écrits polémiques, politiques et satiriques de Curzio Malaparte », in *L'invective. Histoire, formes, stratégies*, A. MORINI (dir.), CERCLI, Saint-Étienne, 2006, p. 281-292). L'« Italie » d'ordinaire est sauve, les cibles sont les chefs (civils et militaires), et après le fascisme, l'État : « Siamo stati soli a difendere l'onore e la dignità del popolo innocente e implacabile che aveva vinto cento battaglie, e s'era rivoltato a Caporetto non già contro l'Italia, contro il vivente spirito della Patria, ma contro i bestemmiatori dei morti e gli schernitori del sacrificio dei vivi », (MALAPARTE, *L'Europa vivente*, in *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, E. FALQUI (ed.), Vallecchi, 1961, p. 452). L'invective ne va pas sans générer en même temps des tentatives de modération et d'amendement parfois visibles au sein du même ensemble (*La Rivolta dei Santi maledetti*, les deux séries de *Prospettive*) C'est ce trait particulier de l'œuvre malapartienne qui a suscité tant d'incompréhension, et aujourd'hui la relégation d'un auteur que l'Italie n'intègre que très difficilement au sein de sa culture nationale (à plus de quinze années de distance Giuseppe PARDINI et Andrea ORSUCCI dressent un même constat affligeant sur la place de Malaparte dans l'histoire littéraire italienne en introduction de leurs essais consacrés à l'auteur, respectivement *Biografia politica*, Luni Editrice, Milano-Trento, 1998 et *Il « giocoliere d'idee »*. *Malaparte e la filosofia*, cit., 2015).

La mère ici n'est pas seulement là pour écouter et pour pardonner, elle est là pour que la confession advienne en communication avec le monde de l'enfance, cet autre « pays des morts ».

Le fils

Le fils est mis en scène dans trois types de situation qui se répètent, se croisent et souvent se fondent dans la succession des paragraphes et des chapitres : les souvenirs d'enfance, les souvenirs de guerre et le présent de la confession. Nous nous accordons avec Enrico Falqui pour le choix du premier chapitre : celui du retour en Italie, dans une Toscane mythique, terre des ombres et pays des morts. Ainsi aux deux premiers mots « ero nato » suivent presque immédiatement « ero morto » :

Era quella la mia Toscana nativa < dove ero > < un mot illisible > < nato ed ero cresciuto in una > < un mot illisible > < un mot illisible > e avevo sofferto la solitudine del diverso, la solitudine della speranza e del futuro, e l'angoscia prima dell'uomo. Era quello il paese dove ero morto la prima volta, e avevo percorso con Edo le strade dell'altro paese, del paese dei morti, e alzando gli occhi avevo veduto scorrere i fiumi nel cielo, e le radici degli alberi, che sopra il tetto eran foresta, pendere brune nel vuoto, sopra la mia testa. E avevo veduto gli animali correre o giacere prima d'essere cani e cavalli e pecore e buoi, ed eran ombre bianche, già tiepide, e il popolo dei morti camminare o giacere, ombre bianchissime già fredde (p. 3).

La mère est absente de ces premières lignes. La naissance au commencement du monde, dans un temps archaïque et mythique. À la suite de ces premiers mots – reproduisant par leurs lacunes accidentelles le mystère des origines – *Mamma marcia* construit une cosmogonie personnelle et aura la charge de raconter le passage à un temps historique et les multiples aspects de la fusion des deux dimensions.

Le narrateur naît au monde des vivants pour accéder aussitôt au monde des morts, envers du premier. Bien sûr cette naissance est celle de l'écrivain, les figures du renversement et de l'ambivalence étant les maîtres mots de la poétique malapartienne (et ce récit des origines inscrivant la naissance dans un temps mythique est un topos de la littérature du souvenir d'enfance), mais pour s'en tenir à *Mamma marcia*, ces limbes fantasmatiques sont la clé de voute du récit : le lieu spéculaire des lieux de pourriture parcouru par le roman. L'un et l'autre sont indissociables et la confession se déroulera à la frontière perméable des deux mondes, signifié de multiples façons dans le récit par le basculement d'une dimension à l'autre, des morts purs à la chair pourrie.

L'enfance est associée à un monde d'ombres et de transparences, d'objets faits de « quella stessa materia trasparente di cui eran fatte le ombre dei tronchi, delle foglie, dei sassi » (p. 137), de « pallide larve notturne » (p. 30), « i miei morti » (p. 32), « quei cari, pallidi morti, incorrotti, incorruttibili » (p. 33). Les « morts » sont aussi des compagnons de jeu nommés : le mystérieux Edo – un frère ? un ami mort tout jeune enfant ? – est mentionné plusieurs fois. Ces morts « non corrompus » s'opposent aux cadavres pourris du monde adulte. L'enfant comme la mère sont les traits d'union entre les deux mondes pré-historique et historique, personnages psychopompes garants de la coexistence des deux mondes et de la communication entre eux. L'enfant parle aux morts exactement comme la mère parle à Sandro/Curtino : « Mi chiamava Sandro, col nome del mio fratello morto da pochi mesi, e io capii che mia madre passava lunghe ore col povero Sandro, con lo spettro gentile di Sandro e gli parlava, come soltanto le mamme sanno parlare ai loro ragazzi morti » (p. 50).

Peu de documents ont été conservés des premières années de Kurt Erich Suckert. Edda Ronchi Suckert propose quelques morceaux autobiographiques et vers d'enfants dans le premier volume de son recueil d'inédits. Les biographes Giordano Bruno Guerri et Maurizio Serra ont tenté d'obtenir des témoignages oraux. Selon le premier, Elvira Perelli perdit un nourrisson de cinq mois, prénommé Erich Kurt, peu avant la naissance de son troisième enfant à qui fut donné le nom de Kurt Erich¹⁴. Lorsque l'on sait que deux années seulement séparent la naissance du premier fils Sandro (octobre 1895 selon Edda, 1896 selon les biographes) et du troisième enfant Kurt Erich/Curtino en juin 1898, on peut supposer que cette surprenante «naissance à la mort» décrite par le texte rappelle une mémoire inconsciente des circonstances de la naissance survenue en plein deuil de la mère. Difficile de dire si Kurt Erich connut le sort de ces «enfants de remplacement» qui s'identifient à un objet mort ; impossible de savoir s'il porta en lui la culpabilité d'avoir imaginé blesser sa mère et tuer ce frère. Nous ne savons rien non plus du temps – quelques jours ou quelques semaines ? – que passa le nourrisson avec sa mère avant que celle-ci ne le confie à une nourrice. On peut juste supposer que le contexte de deuils successifs vécus par la mère – son bébé de cinq mois, le jeune Giorgio enfant de sa sœur, son frère qui se suicida en se jetant dans un fleuve¹⁵ – eut une influence sur le premier contact avec la mère, et sans doute aussi avec l'environnement aérien du nouveau-né et que le franchissement – répété à l'envie dans le récit – de la frontière entre un monde et l'autre répète une expérience sensorielle enfouie.

Le matricide

La fusion des souvenirs d'enfance et des souvenirs de guerre dans le présent de la narration, le basculement du monde des vivants dans le monde des morts – moteur narratif et thématique du texte – permettent au narrateur de scruter les profondeurs du moi ; les différents temps du moi sont mêlés, si bien que les pulsions de meurtre du combattant qu'interroge le texte s'entrecroisent avec la question des pulsions agressives de la toute petite enfance, en particulier celle du fantasme matricide (selon la définition de Mélanie Klein¹⁶). Celui-ci transparaît à un niveau explicite du texte¹⁷.

¹⁴ G. B. GUERRI, *L'arcitaliano, Vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, Milano, p. 12. Il ajoute : « Tra l'altro la madre aveva perso il latte, raccontò Malaparte, perché all'epoca del parto suo fratello era morto suicida annegandosi nel Lambro, a Milano ».

¹⁵ Le texte de *Mamma marcia* évoque un oncle, frère de la mère, nommé Enea qui s'est jeté dans le Lambro. Dans une note manuscrite présente dans les archives, Edda Ronchi Suckert met en doute la véracité des faits racontés au motif que le deuil de la mère est forcément limité par la chronologie – elle inverse elle-même siècle et dizaine dans les dates – et le lien familial indirect (beau-frère et non frère) : « Altrove c'è un'inesattezza. Quando Malaparte tornava a casa, non si stava a parlare certo di cose lontane e dolorose. Quando la mamma aveva una quindicina d'anni, la sua sorella maggiore rimase vedova : che si fosse suicidato in Arno non lo ha mai ammesso poiché suo marito era in un momento di felicità. Suo marito e non suo fratello, così anche per nostra madre. È dimostrabile che ~~mia~~ [sic] nostra madre, al tempo della disgrazia in Arno, e non nel Lambro, era giovanetta, poiché il suo primo figlio, Alessandro, era contemporaneo del primo genito della sorella già vedova, risposatasi. Il terzo figlio di mia madre, Malaparte, non può quindi essere nato quando il primo marito di sua sorella fu ripescato nel fiume. È quindi una storiella il trauma di mia madre doveva nascere Malaparte. In ogni modo, si trattava di un parente acquistato. L'anagrafe di Firenze può mostrare come la sorella Ermellina Perelli fosse vedova di Quirino Pozzolini quando sposò Castaldi Malatita nel 1985 [sic], sì che il figlio Spartaco Malatita nacque nel gennaio o febbraio 198 < chiffre illisible > e Alessandro primo figlio di mia madre, 15-10-1985 ».

¹⁶ La psychanalyste développe ses théories sur le développement psychique du bébé en lien avec l'« objet-mère » dans de nombreux articles dès le début des années Trente, notamment dans *L'amour et la haine*, Petite

Le fils est porteur de mort comme la mère est porteuse de vie (et de mort) : « Se tu non fossi tornato, non sarei morta » (p. 42). La mère attend son fils pour mourir. L'arrivée du fils dans la chambre, racontée sur le mode itératif, correspond donc à une mise à mort symbolique de la mère, à son tour racontée plusieurs fois (« Il figliuolo ha il dovere di mettere la propria madre alla morte, che è come un ammazzare la madre », p. 43). Non seulement ce geste est répété à chaque fois que le fils franchit le seuil de la chambre, mais il est déplacé, réinterprété par les histoires dont la mère est la réceptrice : c'est la couleur verte dont la mère veut être habillée à sa mort qui imprègne tous les lieux et paysages du livre, ce sont les fourmis rouges, les papillons noirs, les vers grouillants que le narrateur convoquent sur le corps mourant de la vieille femme, c'est un cheval amputé par la morsure des hyènes que le fils doit achever au couteau, c'est le cochon égorgé avec art par le tueur de Norcia, c'est le soldat Jacoboni implorant son supérieur de mettre fin à ses souffrances, tué par le sous-officier Suckert d'un coup de fusil qui consacre son statut d'assassin et que la mère pardonne... par anticipation :

- Non lo farei mai, – dissi, – neanche se tu soffrissi, neanche se tu mi supplicassi di farlo.
- Lo so, – disse mia madre con un sorriso meraviglioso, – io so che non lo faresti mai, neanche se te lo chiedessi.
- Non sono un assassino, – dissi voltando le spalle a mia madre, e guardando la luna.
- Lo so che non sei un assassino, – disse mia madre, – se ti chiedessi di farlo, sarei io l'assassino, non tu.
- Oggi non lo farei più, – dissi – neanche se mi trovassi nello stesso caso. Non ho mai potuto dimenticare il povero Jacoboni. Cento volte sono stato sul punto di andar da sua madre, a Monterotondo, e di raccontarle tutto. Credi che mi avrebbe perdonato ?
- Sì, – disse mia madre, – a te avrebbe perdonato. L'assassino non sei tu, era il povero Jacoboni. Sua madre lo avrebbe capito subito (p. 129).

La mère est celle qui accuse et celle qui pardonne. Sans doute l'épisode s'est-il réellement produit et Jacoboni vaut-il pour tous les hommes que Malaparte tua à la guerre... (Commandant de la 94^e section d'assaut lance-flammes de la brigade des Alpes lors de la bataille de Bligny, Malaparte ne parle dans aucun texte de la mort horrible infligée à l'ennemi par cette arme). Mais il s'agit bien en premier lieu d'interroger sa pulsion de meurtre plutôt que le passage à l'acte, le fait qu'une fois qu'on a « tué à la guerre » on est « dominé par l'idée de tuer quelqu'un » (p. 134). La guerre ne finit plus, elle devient « un fait mental, un fait de conscience » : « Una volta che hai ammazzato, in guerra, non hai un momento di riposo, di tregua : non fai che pensare ad ammazzare qualcuno. » (p. 134). Le passage sur la mort du frère aimé Sandro (soldat de 1915 comme lui¹⁸), au chevet duquel Malaparte n'a pas voulu se rendre par peur de lui-même et du conflit qui l'anime (p. 132 et p. 135) porte une part essentielle de la confession.

Bibliothèque Payot, 2001. Objet d'amour et, de façon indissociable dans le psychisme du tout jeune enfant selon Mélanie Klein, objet de haine, la figure de la mère est ambivalente. L'amour pour la mère s'inverse ainsi en matricide fantasmatique, la perte de la mère équivalant pour l'imaginaire à une mort de la mère. Mélanie Klein prolonge sa réflexion sur le matricide et l'idée que la capacité symbolique du sujet naît de ce meurtre fantasmatique dans *Réflexion sur l'Orestie* [1963] in *Envie et gratitude et autres essais*, Gallimard, Paris, 1968, pp. 187-219.

¹⁷ Maurizio Serra rappelle dans sa biographie cette boutade de Malaparte en réponse à une interview de 1947 : « Domanda : Ha mai pensato di uccidere qualcuno ? / Risposta : Sì quando ero bambino : mia madre, per gelosia », RONCHI SUCKERT, *Malaparte, Volume VII, 1946-1947*, Ponte alle grazie, 1993, p. 675.

¹⁸ Cf. P. GIACOMEL, *Tu col cannone, io col fucile, Alessandro Suckert e Curzio Malaparte nella Grande Guerra*, Gaspari Editore, Udine, 2003.

La pulsion destructrice liée à la mémoire insoutenable des horreurs de la guerre entre en résonance avec les pulsions matricides que le récit transpose, transfigure et sublime en inventant une mère « pourrie » qui n'en finit pas de mourir, que son fils ne cesse de « conduire à la mort » dans un échange où le don reçu est à la fois le pardon (de la mère aimante) et la libération (de la mère toute-puissante). Il faut sans doute lire dans cette optique les deux scènes où un enfant naît, dans les ruines d'un village détruit par les bombardements, du ventre mort d'un cadavre de femme (le tapuscrit conserve sous forme de repentir la trace d'un premier récit d'une jument morte qui met bas un poulain dans les décombres de la guerre, MM-B) : « Era una cosa orribile e meravigliosa, vedere il bambino vivo nascere dal ventre della donna morta. Era una cosa meravigliosa, e paurosa, vedere il cadavere di una donna, una mamma morta, una mamma marcia, dare alla luce un essere vivo, un figlio vivo », (p. 14). Cette scène se situe à Cassino. Un autre accouchement du même type est mis en scène dans les ruines de Formia (p. 61) : c'est le narrateur, alors agent de liaison auprès des troupes américaines qui découvre le cadavre de la mère morte et met au monde le bébé dont il coupe le cordon. À nouveau, ce récit a été introduit par un regard échangé avec la mère mourante de Bellosguardo : « Mia madre era lì , davanti a me, distesa nel suo letto, e mi guardava. Io pensavo che ero nato da lei, che era mia madre ». Quelques lignes plus tard le même narrateur à la première personne accouche le cadavre d'une mère, une manière de naître à la vie tout en « tuant » la mère, comme le narrateur tente de le faire à plusieurs reprises dans *Mamma marcia*.

Mamma marcia revisite le mythe d'Oreste, on y voit même intervenir la figure de l'Érinie, dans un épisode où se concentrent pulsion sadique, sentiment jubilatoire et libérateur, insoutenable culpabilité et pardon final. Dans le chapitre crucial du récit de la mort de Jacoboni, la scène est dans le Bois de Courton (Malaparte fit partie des troupes italiennes du Général Albricci appelées en renfort des Français en juillet 1918, en première ligne, au Sud-Ouest de Reims, entre le Bois des Eclisses et la « montagne » de Bligny) ravagé par les bombes et emplis de cadavres. Trois prostituées se sont perdues en tentant de rejoindre une troupe de soldats américains. Terrifiées par les bombardements, deux d'entre elles se terrent dans un entonnoir, quand elles sont découvertes par un groupe de soldats, à la faveur d'une accalmie. L'un d'eux se met à uriner sur elles en agitant son membre, bientôt suivi par les autres. Ces jeunes filles ébouriffées et couvertes de haillons, de boue et d'urine incarnent la revendication d'une virilité jusque-là aliénée à l'autorité militaire, pleine de dégoût et de haine, elles offrent un dernier instant de vie vécue, à ces jeunes garçons que « les Généraux, les Empereurs et les Ministres » considèrent comme des sous-hommes, des esclaves, « schiavi dell'avvenire del mondo, loro che moriranno domani, loro che hanno un avvenire di un'ora, di una notte, di un minuto, di un giorno, di un istante » (p. 119). Par leur jet d'urine et leur pénis exhibé, les jeunes soldats arrachent quelques minutes à la mort toute proche, et réussissent à désamorcer les « simulacres de la gloire, de la patrie, de la liberté, de l'avenir, du progrès, de la civilisation » (p. 120) qui les arrachent à la vie en les humiliant.

C'est une de ces deux jeunes filles qui assiste ensuite à la mise à mort de Jacoboni et lance l'accusation d'« assassin » à l'auteur du coup de feu. Puis, par une métamorphose semblable à la transfiguration de la mère duelle, l'Érinie devient Pietà :

Ecco era una voce di donna, e in quel momento nulla poteva esser più terribile di una voce di donna, di una voce di madre, di sorella, di amante, che gridava : « Assassino ! » [...] Gridò ancora una volta « Assassino ! », e poi all'improvviso tacque. Io vidi un grande stupore nascere nel suo viso, una meravigliosa pietà. Io ero in piedi davanti a lei, il fucile tra le mani, e piangevo. Ed erano certo una cosa meravigliosa quelle lacrime, non per me soltanto, ma per lei (p. 126).

Il importe de se souvenir de cet épisode au moment d'aborder les chapitres « parisiens » consacrés à la jeunesse homosexuelle européenne, à la réflexion sur les « invertis » sexuels, hommes et femmes. Il y a là un questionnement autour du féminin/masculin qui obsède Malaparte et qui est présent dans les textes de guerre aussi que dans ceux de l'après-guerre (c'est-à-dire toute l'œuvre malapartienne !). Cet épisode marque à la fois jalousie et fascination, dégoût et attirance pour l'intérieur du corps féminin : les prostituées viennent de l'arrière, hors de la guerre, par conséquent « vierges », non corrompues par la mort. Leur terreur en est le signe et rappellent aux jeunes soldats leur propre terreur de la mort. Leur féminité réveille une virilité faite de fragilité, de peur et d'humanité, qui n'est pas celle du soldat soumis à la hiérarchie et conditionné par la rhétorique patriotique¹⁹.

Les trois chapitres de *Mamma marcia* situés à Paris interrogent à leur tour la question du féminin à travers une figure de jeune fille qui apparaît sous trois noms différents (la jeune Parisienne, Erica, Prilia) mais toujours avec le même maillot de cycliste pour signifier la marque de l'effacement volontaire de sa féminité²⁰. En regard de la jeune fille « masculinisée », se dresse la foule de Saint-Germain-des-Près, des jeunes gens rassemblés autour de Jean-Paul Sartre, qui comme dans le *Journal d'un étranger à Paris* incarne une nouvelle génération européenne petite-bourgeoise, sans courage, ni épaisseur : une génération de « héros sans emploi, de héros nostalgiques de l'action », juste capables de singer prolétaires, communistes et « pédérastes », « une nouvelle bohème artificielle, qui croit possible de remplacer les principes par le style débraillé et les idées par un chandail »²¹. Une génération de « spostati », miroir des soldats démobilisés de l'après-guerre, porteuse de leur traumatisme (Pour quelle Italie nous sommes-nous battus ?) et de la blessure d'une génération

¹⁹ Maurizio Serra loue l'auteur de *Mamma marcia* pour « une virtuosité hors du commun, [qui brasse] tous les genres littéraires au profit d'une inspiration qui a rarement été plus lucide ». Le biographe écrit de belles pages à propos de cet épisode qu'il considère comme « une des séquences les plus vertigineuses de tout Malaparte » : M. SERRA, *Malaparte. Vies et légendes*, Grasset, Paris, 2011, p. 425-427.

²⁰ Il reste encore beaucoup à explorer de la façon dont les questions autour de l'identité masculine et de l'identité féminine, et de la maternité, participent de la poétique malapartienne, tout comme la place des personnages féminins dans le théâtre et le cinéma de l'auteur. Nous citons à titre d'exemple cet inédit présent dans les archives et également repris par la sœur de l'écrivain. L'auteur décrit une « femme pédéraste » rencontrée à Amsterdam : « Mi mostrò il ventre, e le reni, tatuata finemente, nello stile stranamente rococò, dei tatuaggi nordici. Sul ventre, proprio là dove il pube cominciava a rosseggiare dolcemente (la lieve peluria rossa, nascendo, metteva sulla pelle bianchissima, vellutata come il petalo di una rosa bianca, il fuoco di un tramonto sui polders, di un tramonto sullo Zuider See, di un tramonto sulla lastra di zinco del Mare del Nord, e in fondo a quell'orizzonte di scuola olandese si posava leggera la stessa luce dorata di Van der Meer, la stessa lucentezza di porcellana di Van Meer), sul ventre, proprio là dove il pube cominciava a rosseggiare dolcemente, (le vene dell'inguine mettevano sotto quella pelle bianchissima e lucente gli stessi segni azzurri che scorrono come vene vive nella porcellana di Delft) erano tatuati simboli fallici di un'oscenità fredda, immota, estetica, simili ad alte torri, agli immensi scrapers di una Manhattan emersa improvvisa, inattesa, fuor delle acque grigie dello Zuider See, all'orlo dell'immensa pianura dove sorgono all'orizzonte, in una trasparente caligine dorata, le mura della Leyda di Van der Meer. Quando si muoveva la pelle dell'inguine, tesa e lucente, appariva solcata di pieghe mobili, lievi e rapide, simili alle sottili increspature che fa un lieve soffio di vento sull'acqua, quelle immagini tremavano, si deformavano, si confondevano, come immagini viste attraverso un'acqua limpida. S'era distesa sul letto, aperta come una conchiglia rosea, ed io, mosso da quel pudore virile che le donne non capiranno mai, la coprii con i lembi del suo mantello di pelliccia. Soltanto allora mi accorsi che piangeva. « Mi pare, dissi, che avete un bambino ». Mi guardò, quasi spaventata. « Una bambina, rispose, ha quasi dieci anni, ora. La odio. Ero disperata. Ho voluto averla per rabbia, per umiliarmi, per spregio. La maternità è stata la mia vendetta. Mi aveva abbandonata. Quella bambina mi ricorda il più doloroso periodo della mia vita », in « Donne pederaste », RONCHI SUCKERT, *Malaparte, Volume IX*, p. 608-609.

²¹ MALAPARTE, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., p. 71.

assassinée dans les tranchées, humiliée par la Nation. La question non aboutie sur l'héroïsme et la virilité²² s'adresse d'abord à la génération qui a connu la guerre : comment vivre, après un tel sacrifice, dans une société qui refuse l'héroïsme et qui nie ce sacrifice ? Le texte de *Mamma marcia* arrête la réflexion sur une phrase qui s'achève dans le vide... et sur une opposition virilité/sexe peu convaincante : « Coloro che reagiscono virilmente, con la sana rivolta, son pochi, in confronto della gran massa di coloro che reagiscono sessualmente » (p. 199). Mais des éléments de réponse ont été donnés ailleurs dans le récit : d'une part, par une écriture où se heurtent, s'opposent et se croisent expressions « viriles » d'un monde meurtri et dévasté par la guerre et par la haine, et expressions « féminines » d'un monde de chair, d'odeurs et de couleurs, et d'autre part dans la figure de la mère et celle du fils, une et double à la fois, figure d' « inversion » masculin/féminin par excellence.

Mamma marcia offre une clé de lecture de l'œuvre malapartienne comme Orestie du XX^{ème} siècle, une œuvre où l'écrivain prend en charge dans sa chair et dans son écriture les pulsions matricides de sa génération, celle qui a connu le cataclysme de 1914-1945, la longue guerre civile européenne, pour reprendre l'expression de l'historien Enzo Traverso²³. Quand le *Journal d'un étranger à Paris* faisait le constat de la responsabilité des intellectuels dans le séisme européen pour avoir érigé entre la pensée et le réel une cloison, pour avoir cru « qu'il y a un monde de la réalité, de la vie commune, et un monde à part, celui de l'intelligence, le monde intellectuel »²⁴, *Mamma marcia* empoigne cette réalité et met au jour, dans une prose baroque et virtuose, agressive et écœurante, la monstruosité des chairs pourries du corps de la mère-patrie, la mère-culture, la mère-civilisation en réponse à la barbarie et en réponse au tourment de la culpabilité d'une génération.

Inutile donc de chercher à aborder le texte de façon trop cérébrale au risque de regretter comme Edda que Malaparte n'eût pas laissé à ses pages le temps de « se refroidir dans sa tête », au risque de regretter les « limites » de la réflexion politique de l'écrivain²⁵. Son engagement politique est dans la matière même de l'écriture, qui convoque les sens en même temps que la tête. *Mamma marcia* dit cela aussi : l'écriture est un rire qui condamne et non un pleur qui absout :

Tu non sai quanto male mi abbia fatto, presso gli ipocriti, il riso duro, amaro, crudele, liberatore, vendicatore che risuona da una pagina all'altra di *Kaputt*, della *Pelle*. Ma come ! Noi rubiamo, assassiniamo, fuciliamo gli innocenti, donne, bambini, noi bruciamo interi villaggi, distruggiamo intere città, noi tradiamo, denunziamo, e lui ride ! Non è dignitoso, ridere mentre noi rubiamo e massacciamo gli innocenti. Bisogna piangere, mostrare un cuore sensibile. Anche noi piangiamo sui cadaveri delle nostre vittime (p. 87).

²² L'exhumation des inédits, lorsqu'elle aura lieu, permettra de donner à cette question une forme plus aboutie. Citons deux inédits présents dans les archives *Technique de la mort héroïque* (sur le sens de l'héroïsme pour le soldat vieilli et en temps de paix) et *Baudelaire ou le parricide* (sur les enfants ukrainiens qui envoient père et mère à la mort en les dénonçant aux Nazis).

²³ Enzo Traverso, *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, Stock, Paris, 2007.

²⁴ MALAPARTE, *Journal d'un étranger à Paris*, cit., p. 162.

²⁵ Cf. Note 2 pour le commentaire d'Edda. Pardini parvient à cet immanquable constat après une exploitation féconde du texte (PARDINI, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, cit., p. 343). Notons que Giuseppe Pardini ne se réfère dans son analyse de *Mamma marcia* qu'au tapuscrit, dont il cite de larges extraits, et non à l'édition expurgée.

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Le récit de *Mamma marcia* trace un fragile et complexe cheminement du moi, qui grâce à la mise à mort imaginaire de la mère, parvient à retourner au ventre maternel (c'est-à-dire pour Malaparte au ventre animal), au moment d'aborder sa propre fin : « Un uomo muore, quando sua madre muore. La vera morte di un uomo, – disse mia madre –, comincia quando sua madre muore » (p. 135). *Pietà* inachevée, *Mamma marcia* tire de sa matière friable son unité, sa force et sa cohérence. À l'égal de la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange, l'émotion et les vibrations de l'œuvre – la légèreté de l'étreinte mère-fils dans un geste de la mère qui n'en finit pas d'envelopper son fils – dépendent de la visibilité du geste inachevé de l'artiste. Dans l'œuvre de Michel-Ange, le bras du Christ a été conservé dans sa position initiale après abattement de la tête, imprimant dans la sculpture finale le moment où l'œuvre a soudain changé de direction. Ainsi la composition du roman, son architecture épurée, sa tessiture baroque, sa palette généreuse et son caractère à la fois sauvage et intimiste intègrent l'empreinte de ses repentirs et la trace du geste créateur ; chaque morceau, même ébauché, finit par appartenir à l'œuvre, par la construire, et réconcilie le temps historique de l'œuvre avec la dimension sacrée où elle s'inscrit.