

LITTERATURE ET MYTHOLOGIE DANS *LA PELLE* DE MALAPARTE

La fonction de la mythologie

Malaparte s'est peut-être dit qu'en situation de crise, la littérature devient démesurée. Car, tantôt elle se trouve réduite à ce qu'elle décrit : par rapport au passé ou à l'avenir, elle n'est rien d'autre que son instantanéité douloureuse. C'est le moment du fait brut qu'elle rapporte. Et tantôt, au contraire, comprenant tout, elle n'a plus de bornes. Elle devient multitude d'événements, abondance de sentiments, enchevêtrement de destins contenus dans une histoire entièrement déroulée. C'est le temps de l'histoire ouverte qu'elle veut vivre. Entre l'hyper-réalisme de l'instant clos et le surréalisme d'une durée dilatée, l'écriture de Malaparte appartient à la recherche d'une mesure stabilisatrice des formes variables de la littérature. Dans *La Pelle*, la mythologie semble assumer cette fonction.

Il serait ainsi difficile de trouver un plan de réalité plus insupportable que celui à l'intérieur duquel se déroule la scène du soldat blessé à mort mais que ses compagnons essaient de distraire, jusqu'au ridicule. La signification de la guerre est là, ramassée, non développée, dans cet instant dont la densité, à terme, ne révèle rien d'autre que son indigence et la vanité détestable de tous les efforts entrepris pour ne pas même parvenir à sauver un être humain.

Considérons maintenant une société fortement nationale qui, en 1943, éprouve le sentiment d'être « envahie » par une autre population. Progressivement, selon Malaparte, l'Américain tente de faire du Napolitain un autre, un étranger à lui-même. La société

italienne se comprend alors dans sa fluidité. Elle se sent glisser le long d'une trame où s'inscrivent et s'effacent les modifications successives et involontaires de son être. C'est comme s'il n'y avait plus pour elle d'instant isolé, même cruel, mais rien qu'une nappe temporelle fluente disposée à adopter indifféremment les formes qu'on imprime de l'extérieur.

Face aux fluctuations de l'histoire présente qui engloutit le peuple italien, Malaparte cherche une répartition. Tout d'abord, la libération américaine ne peut pas être une authentique libération. Cynisme de l'écrivain à l'égard du contenu politique de l'acte des troupes américaines, qui le mène à poser la question suivante : comment peut-on croire libérer Naples, ville éternellement libre ou éternellement asservie mais en aucun cas libérable ? Dans toutes les pages de ce roman, on trouve l'idée que la liberté naît des souffrances, qu'elle coûte beaucoup plus cher que le simple esclavage et qu'elle ne s'achète pas avec de nobles sacrifices mais avec la « pourriture de l'âme humaine ». Le vaincu n'est donc jamais vraiment vaincu, comme le vainqueur vraiment vainqueur, surtout dès lors qu'il est bien plus difficile de savoir perdre la guerre que de la gagner :

Tout le monde *sait gagner* une guerre, tout le monde n'est pas capable de la perdre. Mais il ne suffit pas de perdre la guerre pour avoir le droit de se sentir un peuple vaincu.¹

Il est à remarquer que le texte italien dit : « A vincere una guerra tutti *son buoni*, non tutti son capaci di perderla. » Le traducteur français accentue donc, à raison selon nous, sur la question du savoir. C'est parce que le savoir du vainqueur est une forme de faux savoir, de fausse connaissance du peuple vaincu que ce dernier va pouvoir retourner au premier la monnaie de sa pièce. Du point de vue de sa « capacité », dans son acception juridique, le pseudo-vaincu peut mobiliser une autre forme de savoir qui s'apparente à la figure de la ruse, très proche de la *metis* guerrière des Grecs. De la sorte, le vaincu pourra se sentir vainqueur tout en ayant perdu la guerre².

¹ C'est nous qui soulignons. Nous nous servons, pour l'édition française, de la traduction de René Novella (1949), *La Peau*, Paris, Denoel et, pour le texte italien, de l'édition Mondadori (1991) Milan. La première édition italienne : *La pelle. Storia e racconto*, Roma-Milano, Aria d'Italia, (1949). La première référence indiquera toujours la pagination de la traduction française tandis que la seconde, celle du texte italien. Ainsi, pour cette première citation, p. 18 / p. 4.

² Le *scugnizzo* qui vend le « negro » au « mercato volante » est une figure exemplaire du vaincu-vainqueur, voir p. 34-38 / 16-20. La fausse libération a pour effet majeur de réactiver

Pourquoi, chez Malaparte, cette convocation incessante, parfois quasi-caricaturale, souvent incongrue, de l'ensemble culturel mythologique gréco-latin, pour souligner, illustrer ou justifier n'importe quel événement ? C'est qu'il ne s'agit pas seulement d'inverser la signification des apparences, de retourner la libération en une figure de la servitude non volontaire. Il faut pouvoir retrouver, dans la réaction italienne, l'ensemble d'une durée afin de combattre les avancées ponctuelles de l'Histoire. Ainsi se précise le rôle accordé à la mythologie : reconquérir une certaine expérience du temps, comme s'il y avait un temps italien séparé d'un temps américain.

Si l'écrivain, avec ce roman, se fait lecteur-acteur du présent, il ne réorganise cependant pas l'histoire au niveau des idées, des forces, des causes ou des systèmes, mais à celui d'une ancienne sagesse qui semble la réponse directe, le savoir que l'on oppose à l'envahisseur afin de s'installer dans son droit de vaincu-non-vaincu :

Dans leur antique sagesse, nourrie d'une douloureuse expérience plusieurs fois séculaire, et dans leur sincère modestie, mes pauvres Napolitains ne s'arrogeaient pas le droit de se sentir un peuple vaincu.³

Malaparte, en cherchant à juger l'histoire présente à l'aune de cette antique sagesse, oblige celle-ci à se comporter sur le mode de la scissiparité. Elle doit pouvoir se scinder, engendrer son semblable, autrement dit, être simultanément elle-même et la totalité des autres temps. Elle va fonctionner comme la mesure du présent et de l'avenir, c'est-à-dire être, *en tant que* passé, *encore* le présent et tenter d'être *déjà* l'avenir. Face aux effets dévastateurs de la « libération » qui dispersent les Napolitains et les rendent prêts à tous les retours de la barbarie, la mythologie va chercher à recollecter une identité en réorganisant la temporalité sur le fil d'une sagesse ancienne. C'est donc apparemment la mythologie qui va pouvoir ordonner les éléments d'une littérature mise à mal par la guerre. C'est elle qui va faire de la littérature une pensée transitive se déployant dans un incessant aller-retour du passé au présent, de la tradition à la

le thème de l'esclavage qui réduit l'homme à une monnaie courante. La prostitution qui se généralise dans la ville de Naples n'est, aux yeux de Malaparte, qu'une variation sur ce thème. Voir aussi dans les annotations au *Journal d'un étranger à Paris* quelques remarques datant de 1953 sur *La Pelle*, qui éclairent les enjeux du roman : « Non so quale sia più difficile, se il mestiere del vinto o quello del vincitore. Ma una cosa so certamente, che il valore umano dei vinti è superiore a quello dei vincitori. Tutto il mio cristianesimo è in questa certezza (...) », in édition italienne déjà citée, p. 327.

³ *Op. cit.*, p. 18 / p. 4.

modernité et, en dernière instance, de la culture du « libéré » à celle du « libérateur ».

Les devoirs de l'écrivain, puisque c'est aussi lui qui vit les moments douloureux qu'il décrit, ne vont pas s'établir en fonction du concept général de vérité historique mais face à chaque mort et à chaque désarroi en particulier. Comme il semble, chez Malaparte, que les morts ne comprennent jamais vraiment bien ce qu'ils ont vécu, la mythologie aura pour charge de rendre intelligible la vie en la replaçant dans une sorte de mémoire universelle de l'histoire. Installer la mort individuelle dans une scène mythologique, c'est pour Malaparte, tenter de dégager la cohérence ultime d'un destin, jouer au démiurge qui tisse ensemble les fils de toutes les vies de son peuple.

Du colonel d'État-major Jack Hamilton qui paraît plus européen qu'américain dans sa passion pour Virgile, Pindare, Xénophon, Horace, jusqu'à pleurer devant certains hexamètres de *l'Iliade*, aux hallucinations du narrateur au cours desquelles le cadavre d'un « negro » est comparé aux cadavres des héros d'Homère, le « style mythologique » émane de toute réalité et rayonne hors de toute créature. Instrument d'une littérature fondamentalement cynique⁴, il compose les forces cachées d'une ville qui inquiètent les troupes de libération. Ainsi lorsque les Américains, un beau jour, ne retrouvent plus, en rade, leur bateau au nom pourtant significatif, le « Liberty ship » :

Toute la ville de Naples, de Capodimonte jusqu'à Pausilippe, fut secouée à cette nouvelle d'un formidable éclat de rire, comme d'un tremblement de terre. On vit les Muses, les Grâces, Junon, Minerve, Diane, et toutes les déesses de l'Olympe, qui chaque soir se penchent parmi les nuages, au-dessus du Vésuve, pour contempler Naples et prendre le frais, rire en se tenant les seins des deux mains : et Vénus faire trembler le ciel de l'éclair blanc de ses dents.⁵

La liberté n'est définitivement pas du côté des Américains. Dans une ville où les dieux vivent encore parmi les hommes à tel point qu'ils en possèdent les mêmes attributs, les libérateurs du 1^{er} octobre 1943 découvrent, malgré eux, un monde antique aux règles strictes par lesquelles une personne peut être achetée sans le savoir en se

⁴ En effet, la fonction de la mythologie elle-même va être, au cours du roman, progressivement annulée.

⁵ *Op. cit.*, p. 39 / p. 20.

promenant, ou un bateau enlevé par miracle, comme si les dieux eux-mêmes étaient les auteurs de ce ravissement.

L'antique, chez Malaparte, appelle cependant une définition très précise :

Naples, lui disais-je, est la ville la plus mystérieuse d'Europe, la seule ville du monde antique qui n'ait pas péri comme Iliion, comme Ninive, comme Babylone. C'est la seule ville au monde qui n'a pas sombré dans l'immense naufrage de la civilisation antique. Naples est un Pompéi qui n'a jamais été enseveli. Ce n'est pas une ville : c'est un monde. Le monde antique, préchrétien, demeuré intact à la surface du monde moderne.⁶

L'antique, c'est ce qui n'est pas recouvert, ce qui, d'un autre temps, existe encore à la lumière du jour. Or tout le mouvement du roman consiste précisément à décrire l'ensevelissement progressif de ce monde, le devenir-Pompéi de Naples dans l'éruption finale du Vésuve. Est-ce à dire pour autant, comme le laisse supposer le roman, que ce destin de Naples révèle inversement le triomphe de l'Europe « cartésienne »⁷ ? Il serait facile d'identifier, à partir du thème de l'antique sagesse de l'Italie, une tradition de pensée dans laquelle s'insère ce que l'on a appelé un « anti-cartésianisme »⁸. Mais ce que veut dire Malaparte tend bien plutôt à prouver que le vaincu a toujours d'autant plus de marges de liberté dans son action qu'il n'a plus rien à prouver par rapport à la raison. En ce sens, le Napolitain ne refuse pas les figures de la raison mais les dépasse parce qu'il accepte de se placer du point de vue du mort, la mort étant toujours, selon Malaparte, plus profonde que la raison. A terme, sans équivoque

⁶ *Op. cit.*, p. 57 / p. 34.

⁷ Naples représente souvent ce qui résiste à la technologie importée par les Américains, que Malaparte assimile parfois au schéma général de la pensée « cartésienne » ; voir par exemple : « Mais le décor classique des colonnes doriques des temples de Paestum cachait à ses (Jack) yeux une Italie secrète, mystérieuse : il cachait Naples, cette première image, terrible et merveilleuse, d'une Europe inconnue, située en dehors de la raison cartésienne, de cette *autre* Europe dont il n'avait eu, jusqu'à ce jour, qu'un vague soupçon, et dont les mystères, les secrets, maintenant qu'il les pénétrait peu à peu, le faisaient trembler d'épouvante et d'horreur » (italiques dans le texte), p. 57 / p. 34.

⁸ On retrouve, chez Vico, ce thème. Mais, contrairement à beaucoup de choses dites très rapidement, la reprise du thème d'une ancienne sagesse n'est pas du tout incompatible, chez lui, avec une position qui consiste beaucoup plus à réformer le cartésianisme qu'à le rejeter comme une pensée de fond en comble fausse. L'anti-cartésianisme n'est souvent qu'un non-cartésianisme sur lequel se bâtissent les projets d'une originalité qui, dès lors, ne peut se réduire au seul « anti ». Souvent, « l'anti-cartésianisme » est une expression qui permet de faire l'économie des rapports infiniment dialectiques que la pensée italienne entretient avec la pensée européenne.

aucune, la raison cartésienne comme la raison non-cartésienne seront annulées dans la grande éruption du Vésuve.

Lisant Malaparte, on est frappé par l'insistance thématique de son œuvre : chaque figure revient toujours affublée des mêmes épithètes négatives, issues d'une lecture à la fois physiologique et morale qu'autorisent les temps de crise : la guerre modifie les corps, les écrase et appelle en même temps une condamnation irrévocable. Mais cette évidence thématique s'accompagne, chez Malaparte, d'un certain trouble de la discursivité. On appellera ce trouble « trouble onirique » par lequel l'enchaînement des faits est énigmatique sur le plan du discours (l'histoire de la libération demeure obscure) tandis qu'il est intelligible, paradoxalement, sur le plan de l'hallucination. Comme si les hallucinations d'aujourd'hui étaient inévitablement les vérités de demain, le discours de Malaparte traverse le monde et les temps pour affirmer que l'authentique et ultime réalité de l'homme se résout dans une identité de surface : la peau.

Une fois résumé le mouvement général du roman, on remarque deux moyens privilégiés d'expression de ce trouble. D'abord, la discursivité de Malaparte mobilise continûment la figure de la métamorphose. Caméléon de la littérature, il fait de l'identité de ses personnages avant tout une identité de substitution. Du reste, c'est parce que les choses ne cessent de changer, de naître et de s'éteindre qu'aucun héros ne peut se maintenir comme héros. De la figure ridicule du Prince Candie à l'épisode où les soldats répètent indéfiniment, secoués de rires hystériques, le geste de jeter le drapeau aux pieds des vainqueurs, la conception des grands hommes providentiels est annulée. La littérature de Malaparte est gouvernée par une sorte de principe anti-légendaire en fonction duquel l'homme divin est soit un non-sens total, soit une contradiction découverte dans le moment même où un héros aurait pu voir le jour. Ensuite, chaque événement, chaque acte, chaque parole sont recouverts d'un voile, d'une fine pellicule qui les rendent elliptiques. Il s'agit là d'une structure voilée qui privilégie des énoncés-blocs⁹. Métamorphose et voile font de n'importe quel fait autre chose qu'un problème philosophique ou que le pont aux ânes de l'épistémologie historique. Le fait oscille, dans la littérature de Malaparte, entre un excès de précision et un excès d'évanescence qui correspondent tous deux à sa

⁹ On verra comment le chapitre sur « le vent noir » forme une entité autonome qui condense le roman dans le roman.

part d'hallucination. Il n'a jamais sa dimension exacte. C'est la mythologie qui va donc tenter de la lui offrir.

Les figures de la métamorphose

Tandis qu'un Pétrarque exalte les vertus du devenir-animal de l'humain, successivement laurier, cygne, rocher et cerf, afin d'épouser les diverses douleurs de l'amoureux esclavage¹⁰, Malaparte choisit la voie inverse : le devenir-humain de l'animal¹¹. Au cours d'un repas apparaît, dans le plateau d'argent, en guise de Sirène à la mayonnaise garnie de coraux, une petite fille d'une dizaine d'année :

La petite fille gisait dans son cercueil d'argent, et semblait dormir. Mais, par suite d'un impardonnable oubli du cuisinier, elle dormait comme dorment les morts auxquels personne n'a eu le soin pieux de fermer les paupières, elle dormait les yeux ouverts. Elle contemplait les Tritons de Luca Giordano soufflant dans leurs conques marines, les dauphins, attelés au char de Vénus, galopant sur les ondes, Vénus toute nue assise dans son char d'or, au milieu du cortège blanc et rose de ses Nymphes, et Neptune, debout dans sa coquille, brandissait son trident, emporté par la fougue de ses chevaux blancs, encore altérés du sang innocent d'Hippolyte. Elle contemplait le *Triomphe de Vénus* peint au plafond, cette mer bleue, ces poissons argentés, ces verts monstres marins, ces blancs nuages errant au fond de l'horizon : cette mer, c'était sa patrie perdue (« la sua patria perduta »), le pays de ses rêves, le royaume heureux des Sirènes.¹²

Immédiatement la coupure de l'horreur est enrobée dans le lisse idéal de la mythologie. Malaparte, très cyniquement, célèbre les noces posthumes d'une Sirène avec son lieu de naissance, l'océan homogène de la mythologie dont elle a été séparée. Retour à la réalité, Malaparte

¹⁰ *Canzoniere*, XXIII, dans sa totalité.

¹¹ Notons que Michelet résume ces deux positions en comprenant la Renaissance, à l'aide du mythe de Lédà, comme un double mouvement d'animalisation de l'homme et d'humanisation de l'animal : « Telle est la Renaissance. Elle se cherche à tâtons, elle ne sait pas, ne se tient pas encore. Elle marche à la nature, s'y assimile lentement. La nymphe en Daphné devint arbre. Et ici, de l'arbre gothique, la nymphe sort, au contraire, plante et femme, animale, humaine, tout ensemble ; elle est l'efflorescence confuse, pénible de la vie. C'est l'enfant de Lédà qui brise sa coquille, et dont l'incertain mouvement, l'œil oblique, peu humain encore, accuse la bizarre origine. Lédà en tient aussi : son cygne s'humanise ; elle, par le regard et l'étrange sourire, elle est cygne et s'animalise. Telle est la profonde peinture de Vinci qui vit le premier la grande pensée moderne : l'universelle parenté de la Nature. », *Histoire de France, La Renaissance*, Laffont, « Bouquins », 1982, p. 211.

¹² *Op. cit.*, p. 285 / p. 209.

précise que la ressemblance de ce poisson avec les formes humaines explique le mythe homérique des Sirènes et que ce poisson est le dernier d'un aquarium de poissons-rois offerts à la ville de Naples par Mussolini. Muni de tous ces indices, le lecteur peut facilement établir le rapport avec l'épigraphe du roman et en déduire que, puisque les vainqueurs ne respectent pas les offrandes des vaincus¹³, leur punition est un cannibalisme possible.

Le maximum de la métamorphose est probablement atteint avec l'épisode du fœtus : réfugié chez un ami gynécologue, le narrateur vit au milieu d'un « peuple de fœtus » qui, à chacun de ses gestes, réagissent avec une sorte d'innocence censoriale¹⁴. L'expérience tourne à l'hallucination : Malaparte note en examinant les diverses positions tordues des fœtus combien chacun d'entre eux s'apparente aux petits anges qui peuplent le ciel de la coupole de Saint Pierre de Rome. Ces cadavres qui sont devant la « porte close de la vie, comme nous sommes devant la porte close de la mort », forment un paradis infernal d'où s'échappent quelques murmures d'un langage oublié :

Parfois, tout en sommeillant devant la cheminée, je les entendais, ou il me semblait les entendre, qui discouraient entre eux : les mots de ce mystérieux et incompréhensible langage flottaient dans l'alcool, crevaient comme des bulles d'air. En les écoutant, je me disais à moi-même : « Peut-être est-ce l'antique langage des hommes, celui que les hommes parlent avant de naître à la vie, celui qu'ils parlent quand ils naissent à la mort. Peut-être est-ce l'antique et mystérieux langage de notre conscience.¹⁵

Ainsi revient l'idée d'une antique sagesse dont les témoins sont entre la vie et la mort, « jamais nés et jamais morts », détenteurs d'un improbable savoir que les horreurs de la guerre ne cessent de transformer progressivement en une référence vide de sens.

De ce ciel romain, un Cupidon tout ridé finit par surgir et monte un procès expéditif. Dans une étrange prosopopée qui fait immédiatement

¹³ Rappelons que la citation placée en exergue du roman et extraite de l'*Agamemnon* d'Eschyle dit : « S'ils respectent les temples et les dieux des vaincus, les vainqueurs seront sauvés. »

¹⁴ « Sur la table de nuit était posé, tel un vase de fleurs, un grand bocal où flottait le roi de ce peuple étrange : un horrible et charmant Tricéphale, de sexe féminin. Petites et rondes, de la couleur de la cire, ses trois têtes me suivaient du regard, me souriant d'un sourire triste et un peu veule, plein d'une pudeur humiliée. Quand je marchais dans la pièce, le plancher oscillait légèrement, et les trois têtes dodelinaient de façon atroce et gracieuse. », p. 420 / p. 312.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 422 / p. 313.

suite à un accès de fièvre, un fœtus flasque s'avance pour juger l'accusé Malaparte. Après une longue confrontation silencieuse, le vieil ange engage une philippique contre tout prométhéisme qui ferait de l'homme une valeur positive alors qu'il n'est qu'une « chose ignoble ». Le sens de cette diatribe part de la question « Tu es donc si fier d'être un homme », et aboutit à « Même le pardon est sale ». Autrement dit, en amont, l'homme n'est plus, comme la tradition antique et renaissante pouvait le laisser entendre, le terme éminent de la chaîne des êtres, et en aval, il apparaît que même la morale chrétienne ne peut sauver l'humanité de sa fange. Il faut donc crever tous ces voiles de la Maya pour découvrir que le sens authentique de l'humain n'est pas dans une conception de la « dignité de l'homme ». En somme, l'homme n'est plus le seul à poser la question de l'homme, mais il appartient à un animal ou à un fœtus de le faire.

Ce que Malaparte trouble, c'est la proportion entre le fait et son enjeu physiologique. On le voit très bien avec l'exemple de la main du soldat que Malaparte feint, à la faveur d'un habile montage d'os de moutons, qui fait ressembler cette armature au squelette d'une main humaine, de retrouver dans son assiette de couscous. La main n'est plus organe d'intelligence. Elle est destituée de son piédestal prestigieux pour devenir l'instrument d'un humour très noir et surtout la trace d'une chair humaine que l'on aurait pu manger. L'homme est absorbé dans les diverses étapes d'une matière dont les formes changent à l'infini. Tantôt poisson, tantôt fœtus ou squelette, ce sont des passages que personne n'a envie de caresser, des instabilités du corps qui répugnent.

Malaparte étend l'action de son étrange travail de métamorphose sur un autre plan : celui des bruits qui s'échangent énigmatiquement leurs sources. Souvent une voix plane sur la ville qui, par contiguïté phantasmatique, évoque tant une bombe que les exhalaisons du Vésuve. Dans la ville de Naples, quelqu'un ou quelque chose parle, mais on ne sait jamais qui. La parole de la mythologie reste techniquement indécise et c'est pourquoi, dans le roman de Malaparte, l'homme italien est à peine un personnage. Se constituant essentiellement dans son opposition à l'étranger, il ne dispose d'aucune certitude réflexive. Il ne cesse ainsi de se défaire en se réduisant à une voix anonyme, ensemble de forces occultes, jamais nommées. La voix transforme la géographie. Elle lui fait perdre ses points de repères et fonde une ville enchantée. Naples devient un palais d'Atlant dans lequel, comme dans *l'Orlando Furioso* de l'Arioste, chaque Napolitain cherche, tel Roger, sa Bradamante qui

l'implore, sans pouvoir cependant jamais situer la provenance exacte de l'appel¹⁶. La voix surgit et coule on ne sait d'où. Dépourvue de site, elle n'affronte jamais un personnage de face. Toujours en latéralité, elle ne fait que l'effleurer et puis se détourne. Elle est le correspondant immatériel, chthonien ou céleste, de l'homme, ce qui lui reste quand on décide de lui enlever le corps et le regard vivant comme on avait déjà commencé à le faire avec la « *bambina bollita* ». Réseau de voix qui attire, voix non-localisables parce que rattachées à un vaste système d'illusions qui font errer les chevaliers dans un palais enchanté, on a l'impression que, chez Malaparte, chaque être est une sorte de Cérès qui cherche sa Proserpine enlevée par Pluton.

Les figures du recouvrement

C'est à partir de cette familiarité étrange, que les habitants d'une ville entretiennent avec leurs lieux, qu'aux figures de la métamorphose s'ajoutent celles du recouvrement. Mais la spécificité de ce second thème est de se déployer démonstrativement. Tandis que la métamorphose joue avec les corps de matière, le recouvrement recouvre, derrière les corps, des essences, comme celle du christianisme par exemple. Une sorte de syllogisme sera assez puissant pour achever le sens des métamorphoses dans le mouvement d'une disparition.

Malaparte remarque que lorsque le sirocco souffle, l'apparence des corps et la signification des mots, ensemble, se modifient :

Quand souffle le sirocco, la peau humaine se couvre de taches de moisi, les pommettes luisent dans des figures moites d'une sueur terne, où un noir duvet répand une ombre molle et sale autour des yeux, des lèvres, des oreilles. Les voix elles-mêmes sonnent grasses et paresseuses, et les mots ont un autre sens que d'habitude, une signification mystérieuse, comme les mots d'un jargon défendu.¹⁷

¹⁶ *Orlando Furioso*, *canto* XII, 20 : « Una voce medesma, una persona / Che paruta era Angelica ad Orlando / Parve a Ruggier la donna di Dordona / Che lo tenea di sè medesmo in bando. / Se con Gradasso o con alcun ragiona / Di quei ch'andavan nel palazzo errando / A tutti par che quella cosa sia / Che più ciascun per sè brama e desía ». On retrouve les figures de la métamorphose, par exemple au *canto* XXII, 19 lorsqu'Atlant, voyant son charme susceptible d'être découvert, transforme Astolphe successivement en géant, paysan et piètre chevalier, autant de formes sous lesquelles Atlant le magicien était apparu le matin même à ceux qui le cherchaient. Il provoque ainsi un regain de pugnacité chez les chevaliers errants qui, charmés, décident de fondre sur Astolphe.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 73 / p. 47.

Quand le « vent noir » souffle, qui disperse les fureurs encore latentes du Vésuve sur Naples, on parle à voix basse dans la ville, « stretto da un timor sacro ». Les cendres provoquent le souvenir d'un langage des mystères, obsession décidément unifiante dans la composition du roman.

De la même façon, l'épisode du bombardement au phosphore de Hambourg suggère un recouvrement de la ville qui aboutit à un enterrement. Les habitants de Hambourg sont en effet obligés de s'enterrer en conservant seulement la tête à ciel ouvert puisque dès qu'ils se désengagent, le phosphore prend feu pour transformer les enterrés en autant de torches vivantes. On finit par les tuer au bout de sept jours. Une fois de plus, Malaparte fait appel à une référence qui convoque la mythologie italienne : Hambourg est comparée à la « Dité », la cité infernale de Dante dans laquelle les « damnés » meurent sous la pluie de feu¹⁸.

Mais il appartient au chapitre central du roman de Malaparte de synthétiser en quelque sorte tous les thèmes de la métamorphose et du recouvrement : le « vent noir » reprend la question de la voix du vent comme véhicule de la poussière-cendre émise continûment par le Vésuve en gestation, et met en scène une crucifixion qui trouve son sens définitif dans la réduction physiologique de la chair à la peau. Il est surprenant de noter une progression stricte comme s'il s'agissait de mimer les effets d'une véritable démonstration *potissima*. A ce titre, on pourrait se limiter à lire ce chapitre syllogistique et ne rien manquer de ce que le roman, à terme, veut dire.

Tout d'abord, la mineure : le vent noircit la totalité du paysage ainsi que leurs habitants :

Et ils m'apprirent à reconnaître la voix du *ciorni vetier*, son odeur, sa saveur. Ils prenaient un agneau dans leurs bras, soufflaient dans sa laine noire, et les racines blanches de sa toison apparaissaient (...) Un vieillard déterra avec ses ongles une pierre blanche enfouie dans le terreau, la jeta dans le fleuve du vent : elle tomba comme une étoile éteinte, une noire étoile sombrant dans le clair courant du jour. J'appris ainsi à reconnaître le vent noir à son odeur, qui est celle de l'herbe sèche, à sa saveur, amère et forte comme celle des feuilles du laurier, et à sa voix, qui est merveilleusement triste, pleine d'une profonde nuit.¹⁹

¹⁸ *Op. cit.*, p. 142-145 / p. 99-101. Voir *La Divina Commedia, Inferno, canto XV*, l. 37-39, dans lequel on retrouve le thème du « cotto aspetto » (l. 26) pour caractériser le damné.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 203 / p. 146-147.

Ce qui recouvre les êtres, c'est une voix toujours autant imperceptible, qui transforme tout ce qu'elle touche, leur donne d'autres couleurs, d'autres odeurs et d'autres visages. Afin d'identifier les êtres et les choses, il faut souffler dessus et révéler leur vraie nature. Malaparte fait de ce vent l'instrument d'une allégorisation possible de tout ce qui est vivant, rejetant la lisibilité de leur existence derrière un ensemble de voiles.

Mais l'initiation du narrateur à laquelle le force le vent noir passe par un premier ébranlement de la foi chrétienne : lorsqu'il rencontre une rangée de Juifs crucifiés qui l'apostrophent en insultant sa pitié inefficace et qu'il les retrouve morts le lendemain²⁰. Le texte insiste sur les voix des suppliciés que le narrateur ne parvient pas à localiser, jusqu'au moment où découvrant les « ombres noires » suspendues aux arbres, sa volonté de les aider déclenche un tumulte de protestations rageuses contre l'humanité chrétienne²¹ auquel succède le silence désolé de la mort advenue. Suite à cet épisode, le narrateur tombe dans une forte fièvre durant laquelle il abjure sa confession²².

Puis la démonstration passe au moyen-terme, point essentiel de l'articulation du raisonnement, avec le thème de l'animal. Le chien Fébo, véritable image de la conscience et de la vie secrète de Malaparte, son *doruphorema*, disparaît. Au bout d'une longue et pénible recherche, il est retrouvé dans une clinique vétérinaire, le ventre ouvert pour les besoins d'une expérience et les cordes vocales coupées pour éviter les bruits de toute souffrance. Condamné, le chien doit cependant mourir dignement²³. Il est clair que Malaparte fait, très classiquement, du chien celui qui a compris que la vanité du monde humain consiste à croire en la non-gratuité de la morale tentant, de façon illusoire, de « sauver le monde ». D'où l'identification finale, sur le lit de la clinique, de Fébo au Christ crucifié.

L'épisode du soldat américain aux intestins éclatés que tout le monde tente néanmoins de distraire pour qu'il ne prenne pas

²⁰ *Op. cit.*, p. 206-214 / p. 148-154.

²¹ « Nous venir en aide cria la voix, et pourquoi ? Parce que tu as pitié de nous ? Parce que tu es chrétien ? Allons, réponds : parce que tu es chrétien ? Tu crois que c'est là une bonne raison ? Tu as pitié de nous parce que tu es chrétien ? », p. 209 / p. 150.

²² « Je ne veux plus être chrétien, j'ai honte d'être chrétien, un maudit chrétien. », p. 213 / p. 153.

²³ *Op. cit.*, p. 214-224 / p. 155-162. De même il fallait enterrer le poisson-fillette comme si, puisque selon la formule sophocléenne, la vie n'est intelligible que lorsque la mort l'a pourvue d'un terme irrémisissable, c'était la seule façon de lui rendre sa dignité d'ancienne vivante en la liant à la consubstantialité des morts.

conscience de sa mort prochaine²⁴ représente la majeure, le prédicat de la conclusion que Malaparte prépare en qualifiant désespérément les rôles qui se jouent dans cette saynète champêtre de « petit Watteau peint par Goya ».

En somme ce chapitre ne peut fonctionner de manière aussi indépendante que parce qu'il recueille la signification totale du roman et en autorise une conclusion anticipée : le vent noir, successivement, voile les êtres, les cloue et fait éclater leur chair afin de mieux pouvoir les réduire à une seule peau. Le vent noir aplatit l'humain précisément parce que l'humain a perdu la profondeur que son humanité lui conférait.

Mais la circularité démonstrative entre les deux figures de la métamorphose et du recouvrement trouve une signification ultime, une conclusion sans appel dans l'éruption du Vésuve qui signe la disparition chaotique du monde antique auquel croyait encore appartenir Naples. Non seulement les êtres et les choses, mais aussi la ville de Naples, ville antique à ciel ouvert, à fleur de terre, disparaissent sous un voile de cendres épais. Cette éruption accomplit le recouvrement total de deux mondes, l'antique pré-chrétien comme le chrétien :

En avril 1944, après avoir, pendant plusieurs jours, secoué horriblement la terre et vomé des torrents de feu, le Vésuve s'éteignit. Il ne s'était pas éteint peu à peu mais tout d'un coup : le front enveloppé d'un suaire de nuages, il avait poussé un grand cri, et soudain, le froid de la mort avait pétrifié ses veines de feu. Le dieu de Naples, le *totem* du peuple napolitain, était mort. Un immense voile de crêpe noir était descendu sur la ville, sur la mer, sur le Pausilippe. Dans les rues, les gens marchaient sur la pointe des pieds, parlant à voix basse, comme s'ils craignaient de réveiller un mort.²⁵

Malaparte donne ici son interprétation du *Cristo velato* que le sculpteur Giuseppe Sammartino a laissé à la chapelle Sansevero de Naples. Le Vésuve n'est autre que le Christ qui a été déposé de sa croix et qui repose, maintenant voilé, signe d'une disparition de l'espoir évangélique. Rétrospectivement, toutes les figures de l'initiation mêlées à celles de la crucifixion peuvent être comprises comme les derniers feux d'un jeté de voile définitif. Malaparte va jusqu'à assimiler le Vésuve à un « totem », c'est-à-dire le Christ lui-

²⁴ *Op. cit.*, p. 226-244 / p. 164-177.

²⁵ *Op. cit.*, p. 430-431 / p. 320 (italiques dans le texte).

même à un totem, alors que le totem prend premièrement, on le sait, une figuration animale. Du devenir humain de l'animal à la totémisation du Christ, c'est-à-dire à son animalisation, la boucle est bouclée et le trajet de la Passion terminé.

Chez Malaparte, le voyage dans Naples est un voyage initiatique au sens d'une remémoration de la Passion. De la même manière que Virgile, dans *La Mort de Virgile* d'H. Broch, traverse Brindisi sur sa litière comme s'il incarnait avant l'heure la prophétie christique de sa quatrième *Eglogue*²⁶, Malaparte part de l'escalier encombré de femmes prostituées qui va de la via Chiaia à Santa Teresa des Espagnols, qu'il compare à l'escalier des Anges dans le songe de Jacob²⁷, et conçoit comme le début d'une longue procession. De la même manière que Michelet considérait le parcours de Robespierre jusqu'à l'échafaud comme l'expérience qui aboutit à la souffrance maximale, c'est-à-dire au cri enfin possible²⁸, Malaparte conçoit ce que vit la ville de Naples comme l'épreuve ultime, le dernier souffle poussé.

Alors seulement la signification majeure de la peau peut prendre tout son relief. Un homme est écrasé par un blindé :

C'était un tapis de peau humaine, et la trame était une mince armature osseuse, une véritable toile d'araignée faite d'os écrasés.²⁹

Malaparte conclut de ce nouvel emblème de l'humain :

²⁶ Dans la quatrième *Églogue* des *Bucoliques*, on trouve un ensemble de vers prophétiques qui a souvent été interprété par la suite (Lactance, Saint Augustin, Constantin) comme l'annonce du Christ. Dans ce passage, la sibille de Cumès prévoit la naissance d'un enfant et simultanément la régénération des siècles, v. 4-17. Voir pour *La Mort de Virgile*, dans le premier chapitre sur « l'eau-l'arrivée », les p. 38-44 (collection « l'Imaginaire », trad. A. Kohn) dans lesquelles Virgile monte des marches d'une ruelle en se faisant insulter. Cette expérience du néant le pousse à éprouver le « mirage de l'intemporel ».

²⁷ *Op. cit.*, p. 77 / p. 49.

²⁸ On sait que Robespierre est exhibé de la rue Saint-Denis à la rue Saint-Honoré sur une charrette, la tête enveloppée dans un linge noir de sang qui maintient sa mâchoire cassée. Michelet insiste particulièrement sur le contraste, au cours de cette autre Passion, entre l'aspect exsangue de Robespierre et la pléthore sanguine des femmes qui, des balcons, l'injurient. Peu avant la chute du couperet, quelqu'un lui arrache le linge. Robespierre pousse un « rugissement » qui, à bien des égards, résume, pour Michelet, le sens de l'évolution du mouvement révolutionnaire, voir *Histoire de la Révolution*, Paris, Laffont, 1979, t. 2, c.10, pp.894-895.

²⁹ *Op. cit.*, p. 384 / p. 284.

(...) il y est écrit que ce drapeau est celui de notre véritable patrie. Un drapeau de peau humaine ("Una bandiera di pelle umana"). Notre véritable patrie est notre peau ("La nostra vera patria è la nostra pelle").³⁰

Si l'on voulait se livrer à une interprétation psychanalytique du réseau organisé des obsessions thématiques de ce roman de Malaparte, peut-être faudrait-il commencer par analyser l'identité entre le repas totémique qui engage un sacrifice humain, comme on l'a vu avec l'épisode du poisson-fillette, et le sacrifice humain théanthropique à partir duquel on pourrait suggérer que Malaparte fonde la fin de la civilisation sur le meurtre du Vésuve. Ce complexe du Vésuve pourrait fournir la clé de la peur qu'éprouve une civilisation d'être enseveli. Alors *La Pelle* serait le roman archétypique du totémisme.

Mieux vaut cependant se pencher sur le changement de signification du terme « patrie » entre le début et la fin du roman. La patrie n'est plus représentée par l'onctuosité délicate d'un ciel mythologique mais par une simple surface, une peau.

Cette nouvelle identité qui annule les fonctions de la mythologie donne-t-elle lieu à un sens précis du mythe ? Autrement dit, si le rythme du roman est celui d'un recouvrement progressif des êtres, peut-on en déduire que lire le mythe, chez Malaparte, consiste à comprendre allégoriquement ce qu'il signifie, c'est-à-dire, selon une voie de dégagement de ce qui a été enseveli ? Faut-il entendre que lire *La Pelle* supposerait de posséder une méthode archéologique du dévoilement ? Le problème de l'allégorie est de toujours supposer un « autre » derrière un être ou une essence, à partir duquel il devient possible de les interpréter. Or tout ce que Malaparte dit sur la peau tend à prouver que, derrière la peau, il n'y a rien ni aucune interprétation à risquer. La peau ne s'interprète pas, ne se déchiffre pas, elle s'accepte ou se refuse. De même, l'identité aplatie engendrée par la guerre ne propose aucune herméneutique, aucune lecture d'un sens caché ou recouvert. La peau n'autorise aucune gnose de l'humanité. D'où la conception d'un certain « non-humanisme », chez Malaparte, qu'il faut expliciter.

La mythologie nulle

³⁰ *Op. cit.*, p. 385 / p. 285.

Enfin Malaparte révèle ce que la guerre bouleverse profondément dans la tradition d'une pensée de l'homme.

Celle-ci affirme la spécificité de l'humain essentiellement sur quatre plans : l'homme est un être de langage, lequel est soit l'indice de son absence de nature, de sa corruption, soit la condition de possibilité des conventions, des sociétés ; l'homme est pensé comme un être de la différence, du décalage, du vide, soit comme image de Dieu, soit comme un être transposé, c'est-à-dire civil, soit encore comme un être de relations et d'activité transformatrice de lui-même ; l'homme est un être qui connaît toujours un accident historique, à qui il est arrivé soit une chute, soit un mensonge, soit, par exemple, la relation argent / marchandise ; enfin l'homme est un être qui est toujours pensé comme ayant un lien avec l'absolu ou comme étant l'absolu lui-même, qu'il soit volonté générale ou individu³¹.

Malaparte démontre, dans *La Pelle*, combien la guerre annule la valeur positive de toutes ces conceptions récurrentes dans l'histoire des idées : l'homme ne se caractérise plus par le langage, ce n'est plus lui qui parle mais des éléments inconnus ou immémoriaux, une voix ; il n'est plus image de quoi que ce soit ni ne comporte plus la possibilité d'une modification de lui-même pour la bonne et simple raison que le christianisme est définitivement recouvert d'un voile et que toute activité humaine n'est que vanité ; l'homme n'est même plus un être fondamentalement historique puisque cela reviendrait à supposer un sens attribuable à ce qui lui arrive, une téléologie minimale ; enfin il n'entretient plus de lien avec quelque absolu et, *a fortiori*, n'est plus lui-même absolu puisque la mythologie est nulle et l'Histoire inéluctable.

La maladie de Malaparte, c'est la disparition, ce mixte de fascination et de nausée. Sous une forme aplatie ou enterrée, tout est disparition. Les physiologies fantastiques ne semblent si offertes que pour toujours recevoir la plus brutale des confirmations finales, celle de l'écrasement, celle de l'ensevelissement. Le rôle de la mythologie lui aussi disparaît dans cet évanouissement généralisé des fonctions positives. En temps de guerre, elle mime le jeu de ce qui résiste à l'histoire qui avance et qui « envahit ». Elle ne peut cependant que le mimer. Car la mythologie n'est qu'un aliment passager qui fixe

³¹ Bien entendu, cette présentation n'est que trop schématique en plaçant la question de l'humain dans un trajet qui irait de la *Genèse*, I, 27, II, 7-19 à *L'Idéologie allemande*, 2^{ème} fragment sur *Feuerbach*, de Marx en passant par le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, début de la seconde partie, de Jean-Jacques Rousseau. Elle n'a ici que l'intérêt de présenter une problématique générale.

quelques vitamines mais qui, dans un corps malade, laisse échapper l'essentiel des forces. Malaparte tente d'en faire un habitat nourricier où toute faiblesse serait assurée d'être une valeur au moins au regard d'un ensemble culturel ancestral, où toute horreur serait assurée d'être sauvée, c'est-à-dire douée de signification. Mais voilà, on ne peut guérir de la guerre en inscri-vant ses erreurs dans le plan plus général mais statique d'un vrai désormais inefficace. Le prix à payer est de passer de la « vraie patrie » de la petite fille-poisson à la « vraie patrie » de la peau. L'Histoire reçoit la mythologie comme un aliment défectueux auquel elle abandonne néanmoins la vie d'un peuple. Afin de rendre compte de cette force de l'Histoire, Malaparte place le temps de Naples, par une sorte de réduction trigonométrique, sous l'étendue des siècles, et le fait progresser vers sa mort. C'est la seule ma-nière pour s'apercevoir que l'Histoire, lorsque la mort menace, va toujours plus vite que la mythologie. La littérature est chargée de rendre compte de ce mouvement inversement proportionnel. Cette double saisie, c'est le pessimisme cynique de Malaparte.

Écrire, pour Malaparte, c'est donc suivre cet itinéraire fatal dans lequel l'Histoire absorbe et dévore la mythologie. Itinéraire qui fait du récit un calvaire progressant démonstrativement vers sa fin : le dieu qui ne peut plus revenir de sa passion.

Voici donc ce que toutes ces disparitions ont pour charge de proposer : la mythologie comme choix de « l'éternité », selon l'expression de J. Laforgue. Si elle n'a pas pu réactiver cette antique sagesse d'un peuple dans un présent militant, c'est que les dimensions de l'Histoire sont toujours plus récalcitrantes qu'on ne le pense à toute synthèse idéale. L'Histoire a réussi à faire de la mythologie un impossible objet d'appropriation, dénué de toute direction, ensemble clos fermé sur lui-même. Si la mythologie trouve une issue morale à la guerre dans une sorte de gel des temps provoqué par la catastrophe du Vésuve, cela n'empêche pas, Malaparte le sait, le temps d'être relancé. Tout le problème est de savoir ce que veut dire se réapproprier le cours du temps pour un peuple qui a vu son *totem* mourir.

Olivier REMAUD*

* Allocataire Moniteur Normalien de philosophie à l'Université de Tours ; prépare une thèse sur Giambattista Vico. A notamment publié :

- « Du Souci de soi selon Vico », à paraître dans le dossier sur « L'Âme » Besançon, Presses Universitaires de Besançon, 1996.

- « La Philosophie du lien selon Francesco Patrizi da Cherso », in *Fine Follie : La dialectique des transcendants à la Renaissance*, Genève, H. Champion, 1995, p. 139-167.

-
- « Le Problème d'une métaphysique du continu : Campanella », in *Les Philosophies de la nature*, Paris-I Sorbonne, mars 1994, à paraître sous la direction d'O. Bloch, Paris, Presses de la Sorbonne (1996).
 - « Le Sens du temps chez Machiavel », colloque *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, Nancy (14-16 décembre 1995), à paraître.