

L'ITALIE INTERDITE : MALAPARTE ET LE THEATRE

Malaparte qui envisageait l'écriture dramatique comme "il modo artistico più diretto e in un certo senso più nudo, più scoperto e più puro"¹ renoua en 1948 à Paris avec le théâtre dont il avait, disait-il, été écarté en Italie par la censure fasciste.² Il écrivit coup sur coup deux pièces qui furent représentées sur deux des scènes les plus prestigieuses du théâtre de l'époque par des comédiens de grand renom : *Du côté de chez Proust*, impromptu en un acte avec musique et chant, mise en scène de Pierre Fresnay, avec Yvonne Printemps, Pierre Fresnay et Jacques Sernas, dont la première publique eut lieu au théâtre de la Michodière le 22 novembre 1948 et *Das Kapital*, pièce en trois actes, mise en scène de Pierre Dux, avec notamment Pierre Dux, Alain Cuny, Renée Devillers, Lucien Arnaud et Lucien Nat, créée au théâtre de Paris le 29 janvier 1949.

Malaparte rédigea ses pièces directement en français, ce qui n'est pas surprenant pour un écrivain qui notait dans son journal à son arrivée dans la capitale française : "Je reviens à Paris après quatorze

¹ In "Sipario", septembre 1957

² En 1955, dans une interview publiée par la revue Sipario, Malaparte dit avoir écrit en 1928 une pièce en trois actes, intitulée la *Conscience des morts* pour l'actrice Tatiana Pavlova qui s'était engagée à la jouer. Mais Mussolini s'opposa à sa représentation parce que la pièce lui semblait pessimiste. Malaparte dit avoir écrit une autre pièce, *Fedra*, qui subit le même sort parce que son protagoniste incapable de résoudre un conflit de génération qui l'opposait à sa femme et à son fils beaucoup plus jeunes, se réfugiait dans le suicide.

ans d'exil en Italie.”³ On peut supposer que sa volonté de rompre avec l'Italie de l'après-guerre dans laquelle il se sentait rejeté en tant qu'anti-clérical, anti-fasciste et anti-communiste, ait pu motiver en partie le choix de leurs fables à savoir, la rencontre de deux personnages de la *Recherche*, Robert de Saint-Loup et Rachel Quand du Seigneur en présence de Marcel Proust d'une part et d'autre part, un fragment de vie de Karl Marx au moment de la genèse du *Capital*. Pour lui, la réalité italienne était trop dérisoire pour avoir accès à la scène qui requiert “un severo impegno morale”.⁴ L'Italie interdite ou expulsée de l'écriture dramatique ne constitue pas néanmoins une raison suffisante pour expliquer un choix qui fleure la provocation. Il n'est pas inutile, alors, de rappeler que Malaparte éprouva lors de son retour à Paris quelques déceptions auxquelles sa naïveté, son narcissisme, ou la puissance du souvenir de l'accueil qui lui avait été réservé avant guerre, ne l'avaient pas préparé : l'auteur de *Technique du coup d'État* et de *Kaputt* était désormais ignoré par l'intelligentsia quand il n'était pas considéré comme un écrivain italien au passé suspect. Confronté, de surcroît, aux polémiques suscitées par la trahison de l'Italie à l'égard de la France en 1940, Malaparte entretenait des rapports conflictuels avec les existentialistes en raison de leurs positions radicales sur la résistance. Or les pièces de Sartre qui réitère en 48 avec *Les mains sales*, le succès remporté par *Morts sans sépultures* et *La Putain respectueuse*, triomphent sur les scènes parisiennes. Il faut donc pour Malaparte à tout prix se faire entendre au théâtre pour démontrer qu'il n'est pas un auteur dépassé. La scène devient alors le lieu d'un affrontement qui ne peut advenir qu'à travers le scandale dans une ville où : “quando si vale qualcosa si fa scandalo. Tu puoi valere un miliardo se non fai scandalo, cioè se non sei accolto con scandalo non vali una cicca.”⁵

Décalages subversifs

Quoi qu'il en soit, les deux pièces parisiennes de Malaparte, écrites presque simultanément sont de facture très différente : dans un premier temps, on peut voir dans cette différence une conséquence évidente des conditions et des impératifs préalables à leur création.

³ Cité par Giordano Bruno Guerri, in *L'Arcitaliano, vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, 1980, p.229

⁴ in “Sipario”, 1957.

⁵ Curzio Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi, 1966, p.262

Les contingences engendrées par ces impératifs semblent avoir pesé davantage sur *Du côté de chez Proust* que sur *Das Kapital*. *Du côté de chez Proust* est une commande de la troupe Fresnay-Printemps pour être représentée en complément de programme de la pièce en deux actes d'André Roussin, *Les Oeufs de l'Austruche*, ce qui explique sa forme brève. En outre, Malaparte avait promis à Yvonne Printemps qui n'avait pas chanté depuis longtemps, un rôle dans lequel elle pourrait, comme on dit, donner toute la mesure de son talent. D'où le choix, dans l'univers proustien, du personnage de Rachel Quand du Seigneur, qui allait supplanter sur la scène lyrique, la célèbre Berma. Toutefois, Malaparte n'élabore pas son texte pour qu'il serve de support à la musique : les allusions musicales qui l'émaillent sont littéraires et évoquent ironiquement l'inévitable petite phrase de Vinteuil. Il faut avoir recours au programme de l'époque pour apprendre qu'Yvonne Printemps interprétait des mélodies de Chabrier, de Maurice Yvain, de Chausson et de Satie. Ces précisions qui seraient purement anecdotiques en dehors du champ de l'élaboration théâtrale, dénoncent, ici, un décalage entre le divertissement mondain qui avait été commandé à Malaparte et le texte de la pièce : en effet, le texte se joue du divertissement pour faire passer un message, car en Rachel, ce n'est pas la chanteuse qui intéresse Malaparte, mais la "première grue prolétarienne qui, dans la littérature française, apparaît comme telle dans le grand monde" et qui confère "à cette satire de la société française et européenne qu'est l'oeuvre de Marcel Proust son véritable caractère d'oeuvre sociale".⁶ A travers la rencontre de ce personnage avec Robert de Saint-Loup, appréhendée comme une compression métonymique de la *Recherche*, l'ambition de Malaparte est de démontrer que la décadence d'une société qui évolue dans un décor où "tout est Guermantes", est provoquée par les lois de l'évolution sociale analysée par le marxisme. La rencontre entre Rachel et Robert est donc celle de deux êtres d'une même génération, issus de deux classes différentes qui se heurtent mais qui l'une et l'autre ont conscience de la force secrète qui les fait agir. Malaparte accompagne son texte principal d'un texte secondaire qui prend valeur d'essai critique tant il dépasse sa fonction initiale d'indications scéniques comme s'il avait été rédigé après coup. Dans l'un de ces textes, il écrit "Robert est avec Rachel un des premiers exemplaires de cette "race marxiste" qui, surgissant de toutes les classes sociales,

⁶ Toutes les citations de cette pièce sont tirées de *Du côté de chez Proust*, Roma, Aria d'Italia, 1950.

aussi bien de l'aristocratie que du prolétariat, allait envahir l'Europe, lui imposer ses vices, son insolence, son inquiétude, ses espoirs, surtout sa conscience de la fin du Christianisme et son pressentiment du rôle que l'homosexualité allait jouer dans la désintégration de la société capitaliste. Le trait de caractère que Marcel Proust, en esquissant le portrait de Robert, ne souligne pas, c'est que Robert est un inverti (...) C'est un fait connu que la décadence économique, politique et morale d'une société se révèle surtout par la vie sexuelle ; pour ces jeunes intellectuels auxquels appartient Robert, le mépris de leur caste se manifeste (...) par leurs goûts pour les problèmes du marxisme tels qu'ils apparaissent au début du siècle et par l'inversion sexuelle considérée comme un instrument "révolutionnaire" au sens de contradiction, de défi qu'avait le mot révolution pour les jeunes gens comme Robert."

Néanmoins entre le texte secondaire, à travers lequel le dramaturge dévoile ses intentions et justifie son point de vue par une analyse critique, et le texte principal du drame joué, on peut déceler encore un décalage de plus mais qui dévoile, cette fois-ci, l'ambivalence de Malaparte à l'égard de Proust. D'un côté le lecteur qui connaît les moindres recoins de la *Recherche* et qui en propose une analyse et de l'autre un dramaturge iconoclaste qui se joue des signes et du langage proustien pour désacraliser l'auteur de la *Recherche* par une opération critique. Non parodique cependant.

Dans un décor imaginé à partir d'une accumulation d'objets qui jouent dans la vie mondaine "le même rôle que les personnages" et qui témoignent de l'exquis "mauvais goût" d'une génération, Proust apparaît "imposant et minable" pour assister en voyeur jaloux et agressif à la rencontre d'un Robert fétichiste, collectionneur des robes d'Oriane de Guermantes et de Rachel. Réduit à un tic répétitif et ambigu, Proust-personnage, cite entre deux crises d'asthme, des passages de son oeuvre comme l'écho d'un temps vraiment perdu, face aux attaques d'une Rachel provocatrice. Seul personnage vivant de la pièce, Rachel pourrait bien être le porte-parole de Malaparte quand elle dit "Je ne suis pas une de vos Odettes, de vos Albertines, de vos Gilbertes, je ne suis pas de la race des demi-castors, de cette foule de parvenus qui singent le faubourg! Je hais ce monde, monsieur Proust, je le hais ce monde de parvenus et d'invertis aristocratiques, de prostituées royales qui n'ont pas honte de faire rougir les portraits de leurs princes, de leurs évêques, de leurs maréchaux, de leurs rois. Moi, je ne fais rougir personne. Pas même les rois, je ne suis pas royaliste ! Je suis une fille du peuple et je resterai toujours une fille du peuple

même lorsque je dînerai chez la duchesse de Guermantes. Je ne serai jamais une parvenue, moi, monsieur Proust.”

A travers cette subversion du divertissement mondain, il semble également que Malaparte prennent ses distances avec l'auteur de la *Recherche* et réponde à la critique. En effet, dans une interview qu'il accorda au moment de la création de la pièce, Malaparte dit “J'ai porté Robert et Rachel à la scène, mais je leur ai laissé leur noms, je suis même venu à penser qu'un troisième personnage était nécessaire, l'auteur lui-même, encouragé que je m'y sentais par l'influence proustienne que la critique française a bien voulu décéler en moi à propos de *Kaputt*.”⁷

Du côté de chez Proust, est une ouverture sur quelque chose d'inattendu qui préfigure, toutes proportions idéologiques gardées, les propositions théâtrales ultérieures de Carmelo Bene que Gilles Deleuze qualifie de théâtre critique ou théâtre d'expérimentation.⁸

L'accueil négatif que réserva le public et la presse à ce travail n'est pas surprenant d'autant que, rappelons-le, il était présenté avec une oeuvre de Roussin dramaturge à succès, dont les pièces comme le remarque Bernard Dort, constituent autant de façons pour la bourgeoisie de se donner confiance en soi en riant de soi sans jamais remettre en question sa propre existence⁹. Personne, en tout cas, ne semble avoir compris le propos de Malaparte. Jean Jacques Gautier, écrit dans “le Figaro” “Quand au laborieux divertissement intellectuel de Curzio Malaparte, fabriqué avec des morceaux de phrases proustiennes et des fragments d'enveloppes vides, tirées d'une main lourde du fond de l'armoire aux souvenirs littéraires, je pense qu'elle irritera également les amis de Marcel Proust et ceux qui le connaissent peu. Je pense qu'il demeurera incompréhensible aux uns comme aux autres” ; et Robert Kemp dans “le Monde” “Proust sort-il grandi de cette évocation ? Les non-proustiens ne comprennent pas et ont des visages de chloroformés. Les proustiens fervents hésitent.” D'autres furent scandalisés comme Elsa Triolet dans “les Lettres françaises” “C'est un scandale pour les proustiens. Ce reader's digest de leur Dieu doit leur retourner les ongles” D'autres encore réagirent avec un humour douteux du genre “Malaparte souffre de proustate aiguë” voire vulgaire comme Ambrière “Quand un chien pisse sur une statue

⁷ In *Opera* n°1. Hebdomadaire du théâtre, du cinéma, des lettres et des arts, 1948.

⁸ Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

⁹ Bernard Dort, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, p.319.

il n'en souille que le socle”¹⁰. Ces quelques exemples sont significatifs du climat dans lequel on accueille cette pièce qui fut retirée de l'affiche au bout de vingt représentations¹¹. Malaparte s'aliéna définitivement, avec elle, la majorité des critiques français.

Le Bonhomme Marx

Avec *Das Kapital*, Malaparte se lança dans un travail d'une autre envergure dramatique sur un argument original qui a pour objet un fragment de la vie de Marx à la jointure du public et du privé. Malaparte choisit, cette fois-ci, d'inscrire son propos dans une structure classique avec unité de lieu et de temps. La didascalie inaugurale indique avec une étonnante précision que la pièce se passe à Londres, “au logis de Karl Marx, au 38 Deanstreet dans le quartier de Soho, de cinq heures de l'après-midi du 3 décembre 1851 à dix heures du matin du 4 décembre 1851”¹². Malaparte veut que “cette longue nuit sans sommeil de l'exil” soit celle de l'agonie du fils de Marx, Musch, qui mourra au matin, vingt-quatre heures après le coup d'État de Louis Napoléon. Il s'agit donc de faire coïncider un moment stratégique pour le penseur et un moment dramatique pour l'homme d'autant que la période qui commence en 1851 inaugure “les années indiciblement atroces”¹³ de la vie de Karl Marx à Londres. Chassé par la misère de Leicester Square vers le quartier de Soho où demeuraient les réfugiés les plus pauvres, Marx y voit mourir plusieurs de ses enfants “victimes de la misère bourgeoise”.

En réalité, Musch mourut quelques années plus tard, le 6 avril 1855. Il semble peu probable qu'il s'agisse d'une confusion compte tenu de la connaissance assez précise dont Malaparte fait preuve de la correspondance de Marx et d'Engels et de celle de Jenny Marx qui “travaillent” le texte de sa pièce. Dans sa détermination à mettre en parallèle deux événements, Malaparte se livre à une manipulation chronologique dont le but est, semble-t-il, d'intensifier le drame en mettant en lumière un aspect de Marx peu connu du grand public : l'amour qu'il portait aux enfants et en particulier à Musch. A la mort de son deuxième fils Marx se laissa pour la première fois aller à

¹⁰ Critiques citées dans Opera N°1

¹¹ Pierre Fresnay et Passot, *Pierre Fresnay*, Paris, La Table Ronde, 1975

¹² Toutes les citations de cette pièce sont tirées de *Das Kapital*, Roma, Aria d'Italia, 1950.

¹³ Boris Nicolaïevski et Otto Maenchen-Helfen, *La vie de Karl Marx*, Paris, Gallimard, 1970.

exprimer sa douleur de père. Il écrivit, dans une lettre datée du 12 avril 1855, qu'il convient de citer tant elle éclaire l'un des axes problématiques de la pièce "La maison est naturellement toute déserte et abandonnée depuis la mort du cher enfant qui en était l'âme vivante. Je peux te dire à quel point l'enfant nous manque. J'ai déjà eu toutes sortes de malchances mais *je sais à présent ce qu'est le véritable malheur*. Au milieu de toutes les souffrances que j'ai endurées ces jours derniers, la pensée de ton amitié m'a soutenu ainsi que *l'espoir que nous avons encore quelque chose de raisonnable à accomplir dans le monde*"¹⁴.

La structure classique de la pièce n'exclut pas un projet d'écriture dramatique ambitieux car *Das Kapital* compte vingt et un personnages dont la liste publiée par ordre d'importance au sein de la pièce est intéressante à plus d'un égard : Marx, Godson, Jenny Marx, Felix Orsini, révolutionnaire italien, auteur de l'attentat contre Napoléon III, Ernest Jones, l'un des chefs importants du Chartisme, Monsieur Bertaud, tailleur français émigré, Madame Bertaud, couturière parisienne, Monsieur Petitjean, émigré français, Denise danseuse française, Lucienne, modiste parisienne, Georgette, fleuriste parisienne ; toutes trois femmes d'émigrés français. Musch, fils de Marx, Mary Sullivan, Kathleen O'Brien et Joan Smith, fillettes travaillant dans les mines, deux policemen, le docteur, l'inconnu.

On peut constater d'emblée que cette liste présente un mélange de personnages empruntés à l'histoire et de personnages inventés qui inscrivent le drame dans une fiction historique. La multiplicité des personnages confère à la pièce une dimension chorale qui permet à Malaparte d'appréhender le personnage de Marx dans sa relation aux autres et dans son rapport au monde ce qui évite toute redondance didactique dans un texte qui s'élabore explicitement à partir des écrits théoriques de Marx : citons à titre d'exemple cette réplique d'Engels "Le plus triste Karl, c'est que les ouvriers français n'ont plus la force de se battre. Ils sont avilis, leurs blessures saignent encore", à la suite de laquelle Malaparte note en didascalie : "exprimant à peu près avec les mêmes mots, les idées que l'on retrouve dans le *Manifeste* de 1848".

Malgré les citations et les références qui émaillent les répliques, les personnages n'apparaissent à aucun moment comme des "idées en costume"¹⁵ et la pièce n'est pas la mise en forme dramatique de débats

¹⁴ extrait de l'oeuvre précitée, p.282.

¹⁵ L'expression est de Bernard Dort, in oeuvre citée, p.319.

idéologiques. Les personnages existent théâtralement avant ou en dehors de l'idée. Leur efficacité dramatique est assurée par l'angle d'approche choisi par Malaparte : celle de la dimension privée d'un homme démuné devant le quotidien, dépendant de sa femme, étonnant personnage de Jenny Marx, en mère courage, consciente de l'immaturité affective de son mari "Mon mari est l'aîné de mes enfants", mais confiante dans son intelligence théorique et sa mission révolutionnaire sans se masquer l'injustice de la révolution à l'égard des femmes.

Parmi les personnages inventés, le plus important est sans conteste Godson qui comme son nom l'indique représente le christianisme, voire le Christ de la Bible dont Marx disait qu'il lui plaisait surtout par son grand amour pour les enfants et que l'on pouvait beaucoup pardonner au christianisme parce qu'il avait enseigné cet amour. Malaparte en fait le secrétaire de Marx qui le présente ainsi : "Monsieur Godson est mon meilleur ami. C'est aussi l'ami de mes enfants. Le petit Musch l'adore. Je ne le connais que depuis peu de temps et déjà nous ne pouvons plus nous passer de lui. Il m'aide dans mes travaux, il m'apporte des notes, des statistiques, des documents, des témoignages précieux. Das Kapital sera aussi bien son ouvrage que le mien." Le rapport dialectique entre Marx et Godson est un autre thème fondamental de la pièce qui permet non seulement à Malaparte d'aborder des questions métaphysiques mais également de présenter en Marx, à côté de l'homme "humain trop humain", un héros prométhéen qui confronté au malheur affirme "Je ne plierai jamais la tête ; je ne me rendrai jamais dussé-je voir mourir mes enfants un à un dans les bras de leur mère." A la fin de la pièce Marx se libère de Godson pour devenir l'interprète du pessimisme que Malaparte développera dans ses oeuvres futures. Il dit en effet "Il faut être sans pitié pour être libre un jour ! Mais qui êtes-vous pour me parler de pitié dans un monde sans pitié, d'espoir dans un monde sans espoir voué à la haine et à la misère ?"

Il est évident que Malaparte est fasciné par son personnage de Marx-rebelle, en quelque sorte "pré-marxiste" au point de s'identifier momentanément à lui. Dans cette hypothèse, le choix du moment "historique" à savoir le coup d'État de Louis Napoléon illustre non seulement la position théorique de Marx face à ce coup d'État bourgeois qui lui prouve que la France n'est plus en mesure d'assurer la révolution, mais permet à Malaparte d'inscrire dans son texte des attaques distanciées contre une France qui a déçu ses attentes et qui se

retrouve au même niveau de bassesse que les autres nations européennes.

La pièce fit scandale. Daniel Halévy pensa qu'une cabale avait été montée contre Malaparte, il écrivit en effet "Le tout Paris des Premières était là en grands atours ; je ne sais quelle poudre était dans l'air, j'en sentis l'odeur "quelle mise en scène pour une corrida" pensai-je. Les banderilles, le drap rouge, l'épée, tout était prêt pour une longue corrida".¹⁶ Ses craintes étaient justifiées puisque, comme le relate la presse de l'époque, le public n'attendit même pas la fin du premier acte pour se lancer dans un concert de cris.¹⁷

La critique fut d'une sévérité intransigeante. Francis Ambrière dépassa ses collègues en férocité en allant jusqu'à dire à la fin d'un article dans le Figaro : "Le public a quitté la salle avec une hâte précipitée et en désordre. On se serait cru sur les routes de France au printemps 1940, quand les amis de Malaparte mitraillaient les colonnes des réfugiés." Malaparte le provoqua en duel, puis renonça à se battre.¹⁸

Cependant, un certain nombre d'intellectuels dont Thierry Maulnier s'insurgèrent contre cette excessive sévérité. Tous s'accordèrent pour mettre en valeur l'intensité dramatique, la qualité du dialogue vif et nerveux, la beauté des images de la pièce. Ils reconnaissent en Malaparte "un vigoureux dramaturge qui a plus que du talent : du tempérament", et saluent l'originalité de ses personnages dont celui de Marx qui est "bien différent de l'épouvantail qui hante les cervelles bourgeoises." France Illustration leur emboîta le pas et invita ses abonnés à se faire une opinion par eux-mêmes en publiant le texte de Malaparte.¹⁹

¹⁶ Daniel Halévy, préface à l'édition française de *Les femmes aussi ont perdu la guerre*, La Palatine, Paris-Genève, 1955.

¹⁷ Pierre Dux écrit à propos de la représentation "J'avais, comme spectateur, assisté à des "emboîtages" (...)mais jamais je ne m'étais trouvé sur la scène, encore moins en tant que responsable du spectacle, face à une salle déchaînée qui ricane, qui hurle, qui rit à gorge déployée aux moments supposés émouvants, d'où fusent des quolibets, des injures, des "Ridicule !", "Assez !" (...)Dans le vacarme, moi malheureux comédien, nanti d'un texte considérable, sentant avec effroi arriver l'une après l'autre des tirades destinées à se perdre dans le chahut, mettant un point d'honneur à ne rien couper mais lisant la pire détresse dans les yeux de mes partenaires, je continuais à faire semblant de jouer, l'esprit ailleurs, supputant une longue suite de conséquences désastreuses". in *Vive le théâtre*, Paris, Stock, 1984.

¹⁸ Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour*, Paris, Denoël, 1949, p.51

¹⁹ Voir France Illustration du 11 Juin 1949.

Une tragédie de la répétition de l'histoire

Après l'échec de *Das Kapital* Malaparte écrivit à une amie "Non so se daro' un'altra pièce, ma se la daro', sarà una cosa durissima e questa volta sì che avranno ragione di arrotare i denti e di strillare. Ma almeno strilleranno par qualche cosa."²⁰ De retour en Italie, galvanisé par la succès de *la Peau*, il choisit effectivement de revenir à l'écriture dramatique avec un sujet cruel et tabou : celui de la réquisition des femmes pour les besoins des hommes qui a été régulièrement pratiquée dans l'Europe orientale par l'armée allemande et l'armée soviétique de 1940 à 1946.

La pièce intitulée *Anche le donne hanno perso la guerra*, fut créée le 11 Août 1954, à la Fenice dans le cadre du festival de théâtre de la biennale de Venise et interprétée par d'excellents acteurs comme Lilla Brignone, Lina Valonghi, Adriana Asti, Salvo Randone dans une mise en scène de Guido Salvini et des costumes de Pier Luigi Pizzi.

L'argument de cette pièce n'est pas sans rapport avec le thème principal de *la Peau* : celui du sacrifice du peuple humilié et corrompu par le vainqueur. A Vienne, occupée par l'armée soviétique en 1945, une jeune veuve de guerre, Enrica, issue de la haute bourgeoisie, est contrainte de se prostituer aux vainqueurs pour éviter d'être déportée avec sa belle-mère et ses deux jeunes belles-soeurs qui méprisent son sacrifice. Un soldat russe, Andreï, tombe amoureux d'Enrica qui le repousse pour rester fidèle à la mémoire de son mari. Honteux de l'abjection de son peuple qui fait subir aux femmes des vaincus l'humiliation que les soldats allemands faisaient eux-mêmes subir aux femmes russes, il se suicide.

Cette pièce, sans conteste la meilleure de Malaparte, est traversée par une dimension tragique comme si le matériau mythique lui avait servi d'échafaudage : ce qui n'est pas impossible dans la mesure où pendant les années qui précédèrent sa genèse, il avoue avoir entrepris la lecture de toutes les tragédies grecques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Dans une lettre, il fit d'ailleurs part à une amie de ses considérations sur la création dramatique "Mi sono convinto che si fa presto a scrivere delle belle cose quando si ha alle spalle quel po' di mondo mitico, di mondo poetico nel quale il pubblico, se non proprio l'autore credeva. Vo matto sopra tutto per l'Agamennone d' Eschilo, l'Edipo a Colono di Sofocle, e la Medea di Euripide."²¹

²⁰ Cité par Giordano Bruno Guerri, in oeuvre citée, p.259.

²¹ Ibidem, p.238.

Si Malaparte a recours au tragique pour tisser la trame de son discours, le texte répercute une résonance subtile de la pièce de Pirandello, *Comme tu me veux*, à travers le thème de la violence que la guerre fait subir aux femmes, mais aussi par l'intervention du personnage de la jeune folle Lilly et celui de Frau Lena, qui porte d'ailleurs le même prénom qu'un des personnages de cette oeuvre, la zia Lena Cucchi.

Enrica, la belle et son double laid Frau Lena sont dans la pièce des femmes qui assument avec courage leur destin. Malaparte fait dire à Andreï, le jeune soldat russe, révolté "Durante questi anni, in ogni paese d'Europa, le donne non solo hanno sofferto più degli uomini, ma hanno dato la prova di un coraggio straordinario."²² Le courage d'Enrica Graber, qui accepte son sacrifice pour les autres, est emblématique de la thèse de Malaparte déjà exprimée dans *la Peau* et dans son film *Christ interdit*, à savoir que lorsqu'un individu se sacrifie pour la collectivité, il devient dangereux et donc interdit. Vouloir souffrir pour les autres est par conséquent un acte révolutionnaire parce que selon Malaparte le monde moderne ne peut tolérer l'enseignement du Christ.

Enrica est le personnage qui dénonce avec le plus d'acuité les plaies dont souffre la bourgeoisie européenne qui veut continuer à vivre sans regarder en face ses échecs et ses déchets. Elle répond ironiquement à la concierge venue lui faire part des protestations des habitants de l'immeuble qui veulent l'expulser pour ne pas être témoins de ses activités : "Credete forse che la gente per bene si vergogni soltanto di me ? Si vergogna anche dei bambini mezz nudi che dormono nel fango, dei mutilati che stendono la mano per strada. Farebbero bene ad arrestarle, non vi pare ? tutte quelle canaglie scarne, con le uniformi a brandelli, che disonorano la patria con la loro miseria insolente. Perché il dottor Ludwig non interviene a far proibire uno spettacolo così immorale, un esempio così pericoloso ? Ah, forse perchè non sa che la guerra l'hanno perso anche le persone per bene, anche le donne oneste, tutti, anche lui, anche sua moglie, anche sua figlia, tutti, tutti, tutti !"

Enrica se sacrifie surtout pour sa jeune belle soeur, Lilly, l'innocente représentante de la jeune génération qui ne peut assumer que dans la folie l'héritage abject des générations passées incarnées dans le personnage de la mère, Frau Emma : "mamma marcia" qui

²² les citations sont tirées de *Anche le donne hanno perso la guerra, Roma, Aria D'Italia, 1955.*

devient la maquerelle de sa belle-fille et qui s'adapte avec un cynisme affirmé aux nouvelles règles dictées par les vainqueurs. Ce thème préfigure la problématique que Fassbinder développera dans son théâtre.

Dans cette pièce, Malaparte dénonce également la bureaucratisation de la violence par le régime soviétique, à travers la révolte d'Andreï, jeune professeur de musique qui semble être l'héritier du désespoir des personnages de Dostoïevski. Conscient de l'implacable répétition de l'histoire et de l'autre forme de dictature dans laquelle s'est engagé son pays, il ne peut que se suicider. Enrica résiste à la tentation du suicide pour témoigner. Pour elle, la mémoire est un antidote contre l'abjection d'un monde et la honte d'y être vivant. Elle dit en effet à Lilly, à la fin de la pièce : "Nessuno di noi deve dimenticare. Se dimenticassimo non ci sarebbe più speranza per gli uomini."

Il convient de préciser, néanmoins, qu'il s'agit de la fin de la pièce publiée, car la pièce représentée proposait un tout autre dénouement. Les critiques parlent d'un troisième acte dans lequel on assistait au retour de Hans, le mari d'Enrica qu'on avait cru mort. Il semble donc que Malaparte prenant en compte les avis défavorables sur ce retour ait modifié la pièce à sa publication.

L'accueil réservé à la pièce fut mitigé. Roberto Rebora écrit dans le numéro d'août-septembre 1954 de la revue "Sipario" un article intitulé "Mala parte per le donne di Curzio" dans lequel il juge négativement la construction des personnages "La presenza drammatica dei personaggi manca di qualità per poter essere creduta. E un'imposizione, una supposizione oppure un discorso o un comizio. Il disordine e il dolore che li travolgono sono soltanto nominati e il resto del dialogo non testimonia per la loro verità che esiste senza apparire o faticosamente. Gli applausi non sono mancati pronti e abbondanti con un contracanto di fischi soltanto al terzo atto." Cette critique qui peut paraître aujourd'hui réductrice et assez injuste est un exemple du ton général de l'ensemble de la presse de l'époque.

Après ce nouvel échec, Malaparte, se tourna vers une autre forme de théâtre, le "Varietà". Il écrivit une revue satirico-politique *Sexophone*, dans laquelle lui-même jouait son propre personnage. Ce n'est que par ce biais qu'il pouvait traiter de la réalité italienne sur une scène. Mais cette expérience fut aussi un échec.

Conjointures

Les trois pièces de Malaparte qui sont si disparates au niveau de leur inspiration et de leur conditions de création présentent quelques points de conjointures. Avec *Du côté de chez Proust* et *Anche le donne*, Malaparte s'attache à dénoncer la décadence de la société bourgeoise prisonnière de son cynisme et de son hypocrisie. Dans les deux cas, il donne une description précise des objets que cette société fétichise dans de longues didascalies qui insistent sur le décor : lieu unique et étouffant.

L'abjection du monde dans lequel il faut tenter de vivre et d'agir est un thème commun à *Das Kapital* et à *Anche le donne*, et sous ce rapport on peut percevoir une ressemblance entre le personnage de Marx et celui d'Enrica Graber victimes de la violence bourgeoise : l'un de la misère et l'autre de la guerre à laquelle se livrent les nations européennes.

Le même pessimisme structure ces trois oeuvres. D'ailleurs leurs actions commencent à la tombée de la nuit comme si elles étaient trois mouvements d'un nocturne européen.

Myriam TANANT