



La rhétorique de la vraisemblance. La construction du récit de guerre : Malaparte et Saint-Exupéry

TANIA COLLANI (UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE, ILLE)

Pour citer cet article :

Tania Collani, « La rhétorique de la vraisemblance. La construction du récit de guerre : Malaparte et Saint-Exupéry », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 10, « Mars et les muses », (Paola Codazzi, Valentina Maini, Jessica Palmieri, Maria Shakhrai eds), 2016, p. 82-105 (version *online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Si le récit et le roman de guerre ont été largement étudiés du point de vue de leur poétique, la rhétorique a été davantage appliquée aux contextes extra- et paralittéraires, comme à l'analyse de la presse et du discours politique. En situant méthodologiquement la présente réflexion entre rhétorique et poétique, nous nous interrogerons sur l'écart entre la chronique et le roman : quel rapport entre authenticité et fiction dans ce *corpus* où la composante du témoignage direct constitue l'un des fondements même du genre ? De quelle manière la fiction s'empare-t-elle de la « grande Histoire » collective et de la « petite histoire » vécue par un écrivain-soldat pour en faire un produit littéraire adressé à un public bien précis ? Nous analyserons deux récits/romans écrits et publiés pendant la Deuxième Guerre : Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre* (1942) et Curzio Malaparte, *Kaputt* (1944).

Mots-clés rhétorique, vraisemblance, récit de guerre, Saint-Exupéry, Malaparte

EN If war stories and novels have been widely studied from the point of view of poetics, rhetoric was extensively applied to non-literary contexts such as press analysis and political discourse. Methodologically placed between rhetoric and poetics, this paper will examine the gap between chronicles and the novel: what is the relationship between authenticity and fiction in this *corpus* where a fundamental role is placed on the component of direct testimony? How does fiction seize the “great collective story” and the “little singular story” experienced by a soldier-writer in order to make a literary product addressed to a specific audience? We will analyse two stories/novels written and published during World War II: Antoine de Saint-Exupéry, *Flight to Arras* (1942) and Curzio Malaparte, *Kaputt* (1944).

Keywords rhetoric, verisimilitude, war stories, Saint-Exupéry, Malaparte

TANIA COLLANI

**La rhétorique de la vraisemblance.
La construction du récit de guerre :
Malaparte et Saint-Exupéry**

LE SUJET DE L'ÉCRITURE DE LA GUERRE a été abordé par de nombreuses études à ce jour, même si le point de vue de la rhétorique est resté marginal par rapport à celui de la poétique. Or, il nous paraît que le recours à la rhétorique puisse constituer une ressource non négligeable pour l'analyse du *corpus* de la littérature de et sur la guerre, qui présente d'emblée le problème de la conciliation entre le réel et le fictionnel, l'authentique et le romanesque. « Se donner la guerre et ses représentations artistiques pour objet de recherche, c'est aussitôt interroger la frontière entre réalité et fiction, entre histoire et récit¹ », écrit Christophe Mileschi, en soulignant l'hybridité d'une littérature ne puisant pas son inspiration dans la « cloche pneumatique² » évoquée de façon négative par Aragon ou Proust, mais qui vise à avoir des retombées sur la réalité qui l'entoure.

D'ailleurs, même au-delà de la thématique de la guerre au sens strict, le philosophe Michel Meyer ouvrait ses *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, en mettant en avant le recours à la rhétorique dans les moments de conflit et de chute des idéologies : « Les hommes sont de plus en plus nombreux. Ils sont aussi de plus en plus divisés. Ils se font souvent la guerre pour résoudre leurs problèmes. Mais

¹ CHRISTOPHE MILESCHI, « Présentation », in *Cahiers d'études italiennes, Dire la guerre ?*, Grenoble, GERCI, Université Stendhal-Grenoble 3, 2004, p. 9.

² LOUIS ARAGON, « Un roman commence sous vos yeux », in *Europe*, t. 44, 1937, p. 66 : « Ce sera l'apport de ma génération dans la littérature, de ma génération formée au contact des réalités de la Grande Guerre, et s'exprimant à leur lendemain, que d'avoir démonté sans crainte de profanation le mécanisme du mystère [...]. La machine de l'inspiration, c'est-à-dire l'homme qui se met par exemple à écrire, ne se trouve pas dans une cloche pneumatique où se fait le vide : il y asphyxierait ». MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu. 14. La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1961, p. 25 : « Malheureusement, à défaut de la vie extérieure, des incidents aussi sont amenés par la vie intérieure [...], les hasards dans les réflexions que je faisais seul me fournissaient parfois de ces petits fragments de réel qui attirent à eux, à la façon d'un aimant, un peu d'inconnu qui, dès lors, devient douloureux. On a beau vivre sous l'équivalent d'une cloche pneumatique, les associations d'idées, les souvenirs continuent à jouer ».

ils peuvent aussi en parler pour négocier et discuter de ce qui les oppose. C'est à ce moment-là qu'ils ont le plus besoin de la rhétorique³ ». Dans l'état de guerre, tout comme sous l'hégémonie de régimes totalitaires et dans tout contexte nécessitant d'une unanimité visant des effets uniformisés dans le présent historique, la rhétorique peut devenir l'instrument pour empêcher une réelle discussion. Si d'un côté, la rhétorique, discipline « aux contours hybrides⁴ », peut fournir les instruments pour comprendre les tournures d'un discours artificiel, de l'autre côté elle est également le moyen permettant de s'éloigner de la vérité et de l'« embellir ». Si l'on reprend, comme le suggère Michel Meyer, les catégories de la rhétorique raffinées par Aristote, nous aurons des instruments en mesure de comprendre l'intentionnalité de ces textes à cheval entre la fiction raisonnée et le témoignage historique : « On trouve d'ailleurs dans sa [d'Aristote] *Rhétorique* toutes les difficultés liées à la coexistence, au sein d'un même champ, du littéraire et du raisonnement, des passions et de la discussion politique ou judiciaire⁵ ». En effet, Aristote propose une triade relationnelle fondamentale, dans laquelle l'orateur (dans notre cas l'auteur, également témoin des faits historiques et héros de la fiction romanesque) est caractérisé par l'*ethos*, c'est-à-dire par « la confiance qu'on lui accorde⁶ » ; l'auditoire (autrement dit, le public des lecteurs) est décrit par le *pathos*, car pour le convaincre « il faut l'émouvoir, le séduire⁷ », pour qu'il puisse adhérer aux principes de l'orateur ; et la question, ou le raisonnement, qui passe de l'orateur au destinataire est le *logos*, c'est-à-dire le discours (en somme le récit ou le roman de guerre) qui est la composante la plus objective, mais qui peut tout de même présenter des caractères fluctuants et subjectifs. En s'appuyant sur les deux textes analysés, *Pilote de guerre* (1942) de Saint-Exupéry et *Kaputt* (1944) de Curzio Malaparte, ces trois composantes sont mises en avant tour à tour, ou de manière conjointe, en suivant les principes fonctionnels avancés par Meyer lui-même :

Si l'on met l'accent sur le pathos, on a la rhétorique-manipulation. Si on se place sur le logos, on a une vision logique et argumentative [...]. Enfin, si la rhétorique se trouve analysée à partir de l'ethos, on a plutôt une rhétorique où le rôle des sujets, leur « morale », devient déterminant,

³ MICHEL MEYER, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio-essais », 1993, p. 5. Et à la p. 7 il rebondit sur la même question : « La rhétorique renaît toujours lorsque les idéologies s'effondrent ».

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*

et de façon générale, leurs intentions, qu'elles soient manipulatrices ou non⁸.

En ne se limitant pas au récit du vrai, ces romans axés sur un témoignage historique présentent une propension et une performativité qui tend vers le vrai et, davantage, vers le vraisemblable. L'acte communicatif sous-jacent à l'écriture de guerre et sur la guerre est donc fondamental pour l'interprétation de l'écriture en question : les écrivains qui ont essayé de publier pendant la guerre ont été confrontés au système de la censure, tout comme ceux qui ont publié dans l'immédiat après-guerre se sont confrontés à l'obligation de donner un signal de résistance, dans la tentative de mettre à distance l'abjection du conflit qui venait de se clore. Écrire sur la guerre et de la guerre engage un positionnement idéologique, souvent personnel, en raison du témoignage direct, et donc un travail maîtrisé du point de vue du discours, surtout lorsque la publication et le témoignage sont proches des événements narrés.

Rhétorique ou poétique du récit de guerre ?

Selon Michel Charles, auteur d'une *Rhétorique de la lecture*, et donc d'une rhétorique qui se situe du point de vue de l'effet, la rhétorique « ne peut se constituer qu'à partir de la poétique. Elle n'est pas d'un autre ordre que la poétique⁹ ». Et évidemment, surtout lorsque le *corpus* analysé est littéraire, l'inverse est aussi vrai : pas de poétique sans rhétorique. Si le récit de guerre comme genre témoigne d'une prédominance nette de la prose sur la poésie, il est difficile de justifier ce constat, vu que la posture du raconter l'emporte sur celle de l'expression ; en effet, celle que Marc Hersant nomme comme la « rhétorique du cri¹⁰ », ainsi qu'une posture plutôt expressive sont très fréquentes dans les écrits en prose sur la guerre. Les questions sur les résultats poétiques de la mise en forme littéraire de ce « cri » (prose ou poésie, dire ou exprimer), nous amènent tout naturellement à réfléchir sur l'équilibre, dans la littérature relatant de faits de guerre, entre une tendance plutôt chroniqueuse et une tendance plutôt fictionnelle, en sollicitant ouvertement une interrogation sur la posture du sujet relatant ces événements, notamment pour ce qui

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ MICHEL CHARLES, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 63.

¹⁰ MARC HERSANT, tout en ne se référant pas spécifiquement aux mémoires de guerre, met en avant ces expédients rhétoriques, qui sont également à la base des *Mémoires* en général : cfr. « Émeutes d'encre : rhétorique et cri dans les *Mémoires* du duc de Saint-Simon », in *Littératures classiques*, n° 68, 2009, p. 321-333.

est de son objectivité et sa subjectivité. Quel est le rôle de ce témoignage en direct qui semble tout aussi fondamental dans les récits que dans les romans de guerre ? Le narrateur-héros serait-il une garantie de vérité par rapport aux événements ou vaudrait-il mieux s'en méfier en raison de l'émotivité qui affecte à jamais son expérience belliqueuse ? Que l'on se positionne plutôt du côté de l'*ethos* ou de celui du *pathos*, que l'on approche l'analyse par le biais de la rhétorique ou au moyen de la poétique, que l'on regarde l'intentionnalité de la construction du discours ou les effets que ce discours veut susciter chez son lecteur potentiel, force est de constater que nous n'avons pas affaire à des conteneurs étanches et qu'un effet de vases communicants est non seulement possible, mais envisageable, pour solliciter les multiples angles d'attaque à la question.

Dans *Rhétorique et littérature*, Aron Kibédi Varga essaie de faire la différence entre la rhétorique comme art oratoire, classiquement associée aux genres judiciaires, et la littérature dans son acception plus moderne : « Par son discours, l'orateur entend intervenir directement dans la réalité sociale ; son discours fait partie de cette réalité. En revanche, l'écrivain crée une œuvre et n'intervient dans la réalité sociale qu'indirectement¹¹ ». Cette division, qui comporte déjà des exceptions pour ce qui est de la littérature « non-engagée », présente plusieurs problèmes pour ces romans s'inscrivant temporellement dans la guerre ou tout de suite après. La littérature sur la guerre, écrite et publiée en période de guerre, présenterait donc les traits que la rhétorique attribue, classiquement, aux genres judiciaires. Prenons par exemple les deux textes que nous voulons analyser, car il est évident qu'ils ne se proposent pas seulement comme des textes fictionnels, mais veulent intervenir directement dans leur réalité sociale. Pour Saint-Exupéry, il y a une volonté peu dissimulée de rejoindre l'argumentation de ceux qui poussaient, après l'Occupation allemande de Paris, pour une intervention des États-Unis dans le conflit. Malaparte, quant à lui, écrit pour le public de la fin de la guerre ou de l'immédiat après-guerre, pour l'Italie qui était en train d'être « libérée » à partir de Naples par les troupes américaines, au moment où il devait également rendre compte de sa position de journaliste et chroniqueur européen sous le régime fasciste. Si l'on suit le raisonnement que propose Kibédi Varga sur la littérature et la rhétorique en général, on se rend compte que les textes de Saint-Exupéry et Malaparte empruntent aux genres judiciaires également leurs relatives simplicité et accessibilité, avec les deux discours de

¹¹ ARON KIBÉDI VARGA, *Rhétorique et littérature* [1970], Paris, Librairie Klincksieck, 2002, p. 85.

l'accusation et de la défense qui s'enchaînent et se superposent : « C'est de la confrontation de ces deux discours que naît l'état de la question qui permet au juge d'établir son jugement¹² ». Deux discours qui se croisent avec une duplicité de rôles dans les deux romans : Saint-Exupéry, en tant que personnage de *Pilote de guerre*, est un soldat, qui vit dans les coulisses de ceux qui font l'histoire (il voit de quelle manière les ordres sont donnés dès le départ) ; mais en même temps, il est engagé personnellement dans la guerre, comme n'importe quel soldat, qui subit les décisions des autres, ce qui le légitime souvent à prendre la parole pour et au nom du peuple. Malaparte, de son côté, dans *Kaputt*, fréquente les salons de l'*intelligentsia* européenne, là où se décident les sorts des habitants des ghettos, par exemple, et il est en même temps un chroniqueur ému des événements, comme lorsqu'il décrit le train rempli de cadavres des déportés. Or, si c'est l'Histoire qui doit être envisagée comme étant le juge, *in fine*, des événements et des auteurs qui se mettent en scène en première personne, il est aussi vrai que le lecteur potentiel de ces ouvrages est pressenti comme étant une sorte de juré populaire (ou citoyen-assesseur, dirait-on aujourd'hui), dont le *logos* d'Aristote doit inspirer la compassion singulière, en sachant que l'Histoire elle-même n'est au fond qu'un grand récit collectif. C'est dans ce sens aussi que nous pouvons partir de l'ultérieure dualité que Kibédi Varga privilégie par rapport aux situations internes et externes à l'œuvre : « La situation interne, c'est-à-dire les rapports interhumains représentés à l'intérieur d'une œuvre, et la situation externe, c'est-à-dire les rapports de l'œuvre avec celui à qui elle s'adresse¹³ ».

Si nous considérons la division en trois genres rhétoriques par excellence (judiciaire, délibératif et démonstratif), les romans de Saint-Exupéry et Malaparte s'inséreraient idéalement dans le deuxième. En effet, la « situation du genre délibératif est plus simple que celle du genre judiciaire ; un seul orateur suffit en principe, qui veut persuader son auditoire. L'auditoire ne juge pas, il se laisse – ou il ne se laisse pas – convaincre, et il se décide¹⁴ ». Les expédients de la rhétorique ne viseront pas, dans ces cas précis, à « embellir » la nature des faits racontés, mais ils essayeront d'aller dans le sens de la vraisemblance, comme il est normal et prévisible. Ils chercheront, d'une part, à combler les attentes des lecteurs potentiels qui n'ayant pas vécu le conflit personnellement ont besoin de plus d'informations pour se former une idée, ou qui, l'ayant vécu, voudront retrouver des détails dont seulement

¹² *Ibid.*, p. 86.

¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

les témoins directs auront une connaissance profonde ; d'autre part, ces textes se veulent comme des exemples particuliers (*exempla*) pour le discours majeur qu'est la guerre et l'Histoire. En somme, en revenant à la question d'une rhétorique du point de vue de l'effet, on pourrait également employer ce que Michel Meyer nomme la « logique de la séduction¹⁵ », qui prévoit l'inclusion du tiers, en essayant de mettre en défaillance la « logique du prédateur¹⁶ » qui, elle, tend à exclure le tiers, créant une unité exclusive plutôt qu'inclusive.

La rhétorique de la vraisemblance et l'*exemplum*

Dans les romans de guerre écrits par des témoins-écrivains sous des contraintes sociales bien précises, il y a une volonté affichée de donner une histoire, celle vécue par l'auteur-narrateur et personnage, comme une piste suivant la trajectoire d'un chemin bien plus vaste – celui de la guerre appartenant au domaine public par les récits qui en sont faits (presse, télévision, radio, cinéma, récits, témoignages) et par les expériences vécues (soldats, soignants, réfugiés, déportés, blessés, exilés). C'est dans ce contexte qu'une stratégie rhétorique se focalisant d'abord sur la vraisemblance semble primordiale : « Lorsque la rhétorique enseigne que pour toucher l'auditeur, il faut passer du cas particulier à la loi générale, on ne peut pas s'empêcher de penser à la célèbre doctrine de la vraisemblance. La littérature veut instruire, la rhétorique veut persuader ; dans les deux cas, il s'agit de provoquer un changement moral et psychique¹⁷ ». Comme nous le verrons plus en détail au moment d'analyser les deux romans de Saint-Exupéry et Malaparte, le vraisemblable l'emporte parfois sur le vrai, notamment lorsque les auteurs, et surtout Malaparte, utilisent le récit et ses données historiques comme caution pour omettre ou attirer l'attention sur des détails utiles à un « état de la question » plus large :

Qu'en littérature, les frontières entre ressemblance et comparaison ne soient pas toujours faciles à établir, ceci se laisse clairement démontrer à propos de la fameuse règle de la vraisemblance, qui constitue le fondement même d'une esthétique du général. Observer la vraisemblance, ce n'est pas comparer, certes, mais c'est rendre comparable, c'est relever, en chaque chose, ce qui est susceptible d'être répété, comparé et généralisé. Et si une chose s'y

¹⁵ MICHEL MEYER, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ ARON KIBÉDI VARGA, *op. cit.*, p. 15.

refuse, elle doit être corrigée (« embellie »). Le vrai qui n'est pas vraisemblable, n'a pas de place en littérature¹⁸.

Nous sommes devant la faiblesse et la force de la rhétorique : faiblesse morale, parce que le vrai peut être mis au deuxième plan en faveur du vraisemblable ; force argumentative, parce que l'efficacité de la transition du message vers le destinataire prime et, généralement, réussit. René Rapin l'écrivait déjà, non pas dans ses *Réflexions sur l'éloquence*, mais dans ses *Réflexions sur la poétique* : « La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent¹⁹ ».

Dans les romans de guerre analysés, la tendance à la vraisemblance et au romanesque (c'est-à-dire l'histoire d'un individu, de la valeur humaine « exemplaire » dans ce qu'elle a d'*exemplum*), se croise de façon plus ou moins fragmentaire avec la tendance au vrai et à la chronique (c'est-à-dire aux faits fragmentés de l'histoire collective). Le héros du récit de guerre devient, au contact avec le monde contemporain, un héros ou un martyr ; la valeur individuelle se confronte constamment avec les valeurs collectives ; l'écrivain est unique pour ce qu'il écrit, mais il se trouve dans une situation commune à beaucoup d'autres – il est tour à tour soldat, envoyé de guerre, résistant, prisonnier ; dans le récit de guerre, on écrit l'histoire d'un individu au moment où elle croise une expérience d'étendue mondiale, universelle.

C'est dans ce cadre que l'idée rhétorique d'*exemplum* paraît la bienvenue. Généralement situé à l'intérieur des textes délibératifs, l'*exemplum* en tant que catégorie de la pensée et du discours, pose également des problèmes par rapport à sa relation avec l'histoire. Il est le point de jonction des relations entretenues par plusieurs données abstraites et concrètes et pour pallier au flou de sa définition hors contexte, l'*exemplum* peut seulement être saisi dans les rapports qu'il entretient entre celui qui le propose et celui qui en est le destinataire potentiel²⁰. C'est en considérant ce carrefour significatif que l'on peut comprendre ces existences qui se veulent et se donnent comme exemplaires au public, dans un contexte bien précis et pour des conséquences d'autant plus tangibles.

¹⁸ *Ibid.*, p. 128-130.

¹⁹ RENÉ RAPIN, *Réflexions sur la Poétique*, in *Œuvres*, t. II, Amsterdam, 1707, p. 137-138.

²⁰ Cfr. NEVIO ZORZETTI, « L'*exemplum* nel ragionamento induttivo e nella comunicazione » et ALESSANDRO VITALE-BROVARONE, « Persuasione e narrazione : l'*exemplum* tra due retoriche », in *Rhétorique et Histoire*, École française de Rome, 1979, p. 33-65 et 87-112.

1. Raconter l'Histoire à partir d'une situation externe

Dans sa *Poétique du récit de guerre*, Jean Kaempfer définit le récit de guerre moderne comme singulier et atypique : « La commotion dont il doit témoigner est tellement inouïe qu'elle en devient inénarrable. [...] La volonté d'être atypique est le trait typique²¹ ». En isolant les traits caractéristiques du récit de guerre, il situe un premier trait dans le champ de la narration et du point de vue, en mettant en évidence un premier paradoxe – le témoin censé de relater les faits historiques, avoue son impossibilité de comprendre l'événement belliqueux, expédient rhétorique qui lui permet de se mettre au niveau de son lecteur :

[...] les récits de guerre modernes, pour se frayer un chemin vers l'événement militaire, répètent tous, peu ou prou, le geste inaugural de *La Chartreuse de Parme*. Ils épousent délibérément la perspective d'un personnage dépassé par les événements : nul récit de guerre, désormais, qui n'ait à s'autoriser de ce constat préalable : « La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas²² ».

Rappelons ce fameux geste inaugural de Stendhal qui brouille les pistes entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste de l'histoire, une histoire qui se voulait encore sensible au moment de l'écriture : « C'est dans l'hiver de 1830 et à trois cents lieues de Paris que cette nouvelle fut écrite ; ainsi aucune allusion aux choses de 1839. [...] Je publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830²³ ». Le narrateur donne des indications précises au niveau de la datation – mais, dans ce cas comme dans d'autres, la précision n'est pas toujours la preuve de la vérité ; au contraire, elle n'est souvent qu'un prétexte. Ensuite, pour augmenter la vraisemblance du témoignage direct, le narrateur de la *Chartreuse* affirme ne pas avoir changé en rien le manuscrit. On est donc entièrement dans la rhétorique du vraisemblable évoquée plus haut.

Un siècle après *La Chartreuse de Parme*, *Pilote de Guerre* de Saint-Exupéry relate de la campagne 1939-1940 et plus précisément de la mission sur Arras du 23 mai 1940. Le roman s'ouvre avec une dédicace qui assimile le récit à une histoire vécue ; il s'agit d'une histoire très récente et qui a, pour ainsi dire, un impact au moment de l'écriture – le volume paraît aux États-Unis en 1942 sous le titre de *Flight to Arras* et veut être, d'une certaine manière, un appel à rassembler les forces alliées

²¹ JEAN KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 1-2.

contre l'envahisseur, au-delà des divisions politiques :

Au Commandant Alias, à tous mes camarades du groupe Aérien 2/33 de *Grande Reconnaissance* et, plus particulièrement, au Capitaine observateur Moreau et aux Lieutenants observateurs Azambre et Dutertre, qui ont été tour à tour mes compagnons de bord, au cours de tous mes vols de guerre de la Campagne 1939-1940 – et dont je suis, pour toute ma vie, l'ami fidèle²⁴.

Dans *Kaputt* de Curzio Malaparte nous trouvons le même type de nécessité d'encadrer le récit et de l'ancrer à l'histoire à travers le procédé de la dédicace ou de la préface. Sauf que l'auteur, dont la biographie de Maurizio Serra met en évidence le « talent d'imprésario²⁵ », a une tendance à la réécriture de ses textes et paratextes en fonction du public (Italien ou Français) et des équilibres historiques et politiques au moment de la publication – publier *Kaputt* en 1944 et le publier en 1948 comportait des enjeux différents : entre temps la « libération » était un fait incontestable, de même que la fin de la guerre et le renversement des équilibres politiques de la période belliqueuse. La lecture du paratexte qui accompagne le récit est fondamentale pour cerner la position historique de l'auteur et le travail de réécriture fréquent dans son œuvre – à titre d'exemple, nous prendrons un fragment tiré de la première édition de Naples 1944 et nous le comparerons avec la première traduction française de 1946, la traduction française révisée par René Novella de 1948 et l'édition de Milan de 1948 (une édition dite « définitive », mais qui sera en réalité la quatrième, car il y aura une nouvelle édition en 1950) :

Kaputt 1944 :

Nel luglio del 1943 mi trovavo in Finlandia : non appena ebbi notizia della caduta di Mussolini, tornai in volo in Italia, nascondendomi il manoscritto degli ultimi capitoli dentro la doppia suola delle scarpe. Ma per due giorni dopo il mio arrivo a Roma, il 31 luglio, fui arrestato per aver pubblicamente dichiarato che il *putsch* tedesco contro l'Italia era imminente, e accusato Badoglio di non prender nessuna misura atta a fronteggiare il pericolo.

Fui inviato così, senza neppure avere il tempo di cambiarmi le scarpe, nella prigione di Regina Coeli, di cui negli ultimi anni ero divenuto un buon cliente. Debbo al pronto intervento dell'Ambasciatore Rocco, allora Ministro della Cultura Popolare, e poi Ambasciatore ad Ankara, del Generale Castellano, quello stesso che ha trattato con gli Alleati le condizioni di armistizio, del Ministro Pietromarchi, e del Consigliere di

²⁴ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Pilote de guerre* [1942], Paris, Gallimard, 1972, p. 4.

²⁵ MAURIZIO SERRA, *Malaparte, Vies et Légendes*, Paris, Grasset, 2011, p. 27.

Legazione Rulli, allora Direttore della Stampa Estera, se il manoscritto degli ultimi capitoli del mio libro, fu, insieme con me, liberato dal carcere.

Appena uscito di prigione lasciai Roma, e mi rifugiai a Capri, per attendervi lo sbarco degli Alleati : e a Capri, nel settembre del 1943, terminai l'ultimo capitolo di *Kaputt*²⁶.

Kaputt 1946 :

Au mois de juillet 1943, je me trouvais en Finlande. À peine eus-je connaissance de la chute de Mussolini que je revins par la voie des airs en Italie, en dissimulant le manuscrit des derniers chapitres dans la double semelle de mes chaussures. Mais, deux jours après mon arrivée à Rome, le 31 juillet, j'étais arrêté pour avoir publiquement déclaré que le *putsch* allemand contre l'Italie était imminent, et accusé Badoglio de ne prendre aucune mesure pour faire face à ce danger.

C'est ainsi que je fus envoyé, sans avoir le temps de changer de souliers, dans la prison de Regina Coeli dont j'étais devenu, au cours des années précédentes, un habitué. C'est à la prompt intervention de l'ambassadeur Rocco, alors Ministre de la Culture Populaire et devenu plus tard ambassadeur à Ankara, du général Castellano, celui-là même qui a traité avec les Alliés des conditions de l'armistice, du ministre Pietromarchi et du conseiller de légation Rulli, alors directeur de la Presse Étrangère, que le manuscrit des derniers chapitres de mon livre doit avoir été – ainsi que moi-même – extrait de la prison.

À peine élargi, je quittai Rome et me réfugiai à Capri pour y attendre le débarquement des Alliés. C'est à Capri qu'au mois de septembre 1943, j'achevai le dernier chapitre de *Kaputt*²⁷.

Kaputt 1948a :

~~Au mois de juillet 1943, je me trouvais en Finlande. À peine eus-je connaissance de la chute de Mussolini, je revins par la voie des airs en Italie, en dissimulant le manuscrit des derniers chapitres dans la double semelle de mes chaussures. Mais, deux jours après mon arrivée à Rome, le 31 juillet, j'étais arrêté pour avoir publiquement déclaré que le putsch allemand contre l'Italie était imminent, et accusé Badoglio de ne prendre aucune mesure pour faire face à ce danger.~~

~~C'est ainsi que je fus envoyé, sans avoir le temps de changer de souliers, dans la prison de Regina Coeli dont j'étais devenu, au cours des années précédentes, un habitué. C'est à la prompt intervention de l'ambassadeur Rocco, alors Ministre de la Culture Populaire et devenu plus tard ambassadeur à Ankara, du général Castellano, celui là même qui a traité avec les Alliés des conditions de l'armistice, du ministre Pietromarchi et du conseiller de légation Rulli, alors directeur de la Presse Étrangère, que le manuscrit des derniers chapitres de mon livre doit avoir été – ainsi que moi-même – extrait de la prison.~~

²⁶ CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, Naples, Casella, 1944, p. 20.

²⁷ CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, traduit de l'italien par J. Bertrand, Paris, Denoël, 1946, p. 13.

~~À peine élargi, je quittai Rome et me réfugiai à Capri pour y attendre le débarquement des Alliés.~~

C'est à Capri qu'au mois de septembre 1943, j'achevai le dernier chapitre de *Kaputt*²⁸.

Kaputt 1948b :

~~Nel luglio del 1943 mi trovavo in Finlandia : non appena ebbi notizia della caduta di Mussolini, tornai in volo in Italia, nascondendomi il manoscritto degli ultimi capitoli dentro la doppia suola delle scarpe. Ma per due giorni dopo il mio arrivo a Roma, il 31 luglio, fui arrestato per aver pubblicamente dichiarato che il putsch tedesco contro l'Italia era imminente, e accusato Badoglio di non prender nessuna misura atta a fronteggiare il pericolo.~~

~~Fui inviato così, senza neppure avere il tempo di cambiarmi le scarpe, nella prigione di Regina Coeli, di cui negli ultimi anni ero divenuto un buon cliente. Debbo al pronto intervento dell'Ambasciatore Rocco, allora Ministro della Cultura Popolare, e poi Ambasciatore ad Ankara, del Generale Castellano, quello stesso che ha trattato con gli Alleati le condizioni di armistizio, del Ministro Pietromarchi, e del Consigliere di Legazione Rulli, allora Direttore della Stampa Estera, se il manoscritto degli ultimi capitoli del mio libro, fu, insieme con me, liberato dal carcere.~~

~~Appena uscito di prigione lasciai Roma, e Mi rifugiai recai a Capri, per attendervi lo sbarco degli Alleati, e a Capri, nel settembre del 1943, terminai l'ultimo capitolo di *Kaputt*²⁹.~~

En analysant ces quelques exemples des différentes versions publiées, on apprécie les effets du changement de climat politique en Europe. L'édition de 1948 est sûrement plus allégée par rapport aux précédents ; et pour ce qui est du dernier passage cité, par exemple, la version italienne de 1948 permet d'insinuer que Malaparte était rentré exprès en Italie de la Finlande pour attendre le débarquement des Alliés, alors que, dans la version de 1944, il est évident qu'il se trouvait chez lui, dans sa villa à Capri, depuis quelques temps avant l'événement. Les coupures concernent notamment des précisions sur certains détails qui pouvaient être éventuellement démentis (l'histoire du manuscrit dissimulé dans la double semelle de ses chaussures, par exemple) et qui concernaient notamment la vie italienne de l'écrivain et journaliste (ainsi, les noms de Badoglio, Rocco, Pietromarchi, Castellano et Rulli disparaissent).

²⁸ CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, traduit de l'italien par J. Bertrand. Édition définitive, Paris, Denoël, 1948, p. 13.

²⁹ CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, Milan, Daria Guarnati, 1948, p. X.

2. Extérioriser la situation interne : l'*exemplum* et l'unanimité

Un second trait repéré par Jean Kaempfer est d'ordre thématique et concerne notamment l'« univers déshumanisé » dans lequel vit le héros :

Le soldat des récits de guerre modernes vit dans un monde renversé. Il est exténué de sa vie psychique propre. Son corps est humilié par les automatismes réflexes de la peur, par l'ignominie des blessures et de la mort sans gloire, dont les cadavres, alentour, lui rappellent sans cesse le risque. Les agressions burlesques de la vermine, celles, débilites, du froid, de la fatigue, de l'eau, de la boue précarisent son existence. Son espace familier nie l'espace humain ordinaire. Il est l'agent d'une contre-culture, qui rend le monde organisé des humains – paysages agricoles, villages – au désordre et au chaos. [...] Tous [les récits de guerre] affrontent le même paradoxe : ils adoptent un point de vue personnel, mais c'est à charge, pour celui-ci, de communiquer l'expérience d'une dépersonnalisation radicale³⁰.

Cette tension entre la personnalisation et la dépersonnalisation crée souvent chez le lecteur un effet de *pathos* et il s'agit effectivement d'un trait fondamental du récit de guerre, même lorsque celui-ci pourrait être inclus dans d'autres macro-catégories, comme la littérature concentrationnaire – le cas de *Si c'est un homme* de Primo Levi (1947) révélateur quant à la question de la déshumanisation, par exemple. Saint-Exupéry cède à la tentation dépersonnalisante à deux niveaux. Il est témoin combattant et convaincu, complètement plongé dans l'histoire, et il n'hésite pas à se faire porte-voix de ceux qui partagent sa situation : il critique à plusieurs reprises la « drôle de guerre », il écorche l'expression commune et en fait jaillir tout son arbitraire, en allant rejoindre le ton des « agressions burlesques » évoquées par Kaempfer :

Ceux qui appellent cette guerre une « drôle de guerre », c'est nous ! Autant la trouver drôle. Nous avons le droit de plaisanter comme il nous plaît parce que, tous les sacrifices, nous les prenons à notre compte. J'ai le droit de plaisanter ma mort, si la plaisanterie me réjouit. Du meurtre aussi. J'ai le droit de savourer les paradoxes. Car pourquoi ces villages flambent-ils encore ? Pourquoi cette population est-elle jetée en vrac sur le trottoir ? Pourquoi fonçons-nous, avec une conviction inébranlable, vers un abattoir automatique³¹ ?

³⁰ JEAN KAEMPFER, *op. cit.*, p. 9-10.

³¹ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *op. cit.*, p. 129.

Le passage du « je » au « nous », fondamental du point de vue rhétorique, se fait selon la piste de l'unanimité et de la communauté des expériences : ceux qui combattent, ceux qui vivent la guerre en première personne, peuvent en parler de tout droit, même en plaisantant. Curzio Malaparte n'épargne pas à son lecteur des scènes cruelles, où le thème de la déshumanisation est évident : le ghetto de Varsovie, le train qui s'ouvre en laissant tomber une foule de cadavres juifs, le regard cynique des gouverneurs. Les titres des chapitres qui composent *Kaputt* sont constitués par des noms d'animaux, presque à vouloir pousser à ses limites la comparaison entre l'état de l'homme en guerre et celui de la bête : les chevaux, les rats, les chiens, les oiseaux, les rennes, les mouches. Le « je » est omniprésent dans le récit de Malaparte : il se promène au beau milieu de l'intelligentsia européenne et le journaliste n'arrête pas d'être chroniqueur – il raconte les soirées, il n'oublie pas de citer les noms, les lieux, et le livre présente une abondance de discours direct. Le « nous » de Malaparte n'a sûrement pas la charge pathétique qu'il détient chez Saint-Exupéry : la tragédie collective est le plus souvent décrite par le regard extérieur du journaliste et lorsque le « nous » apparaît, il affiche notamment la contradiction du cynisme de ceux qui ne sont pas là pour le sacrifice de guerre :

« Avoue-le, Svartström. Je suis certain que tu fumerais même un morceau de chair humaine ». Il pâlisait, il répondait : si cette guerre continue... Alors je disais : si cette guerre continue, nous deviendrons tous comme des bêtes sauvages, toi aussi, n'est-ce pas ? Moi aussi, naturellement, répondit-il. Je l'aimais bien ; je m'étais mis à l'aimer le jour où je l'avais vu pâlir (nous étions dans le Kannas, devant les faubourgs de Leningrad), à cause de ce morceau de chair humaine que les sissit avaient trouvé dans la musette d'un parachutiste russe resté caché deux mois dans un trou au plus épais de la forêt, à côté du cadavre d'un camarade. Le soir dans le *korsu*, Svartström s'était mis à vomir, puis à pleurer en déclarant : on l'a fusillé, mais était-ce sa faute ? Nous deviendrons tous comme des bêtes sauvages, nous finirons pour nous manger les uns les autres³².

3. La guerre des récits : l'intellectuel et le conflit

Un troisième point repéré par Jean Kaempfer concerne le dialogisme et l'intertextualité, et il met en avant un paradoxe de ces récits dont le « propos est de relater la guerre au plus juste, c'est-à-dire au plus près d'une expérience que sa subjectivité extrême rend contestable,

³² CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 70.

voire insignifiante, au regard de l'Histoire³³ ». La question que Kaempfer pose est de quelque manière centrale. Sinon comment le lecteur peut-il croire à l'objectivité de ces témoins qui sont touchés de si près par ces événements ? Kaempfer utilise l'expression très significative de « héros hébétés³⁴ », et il continue :

Ainsi le récit de guerre moderne quitte-t-il son confinement subjectif et déploie-t-il autour de lui, pour légitimer la singularité dont il se réclame, les impostures narratives dont il se démarque... et dont il périmé, du coup, les prétentions. Pas de récit de guerre sans guerre des récits – sans le détour réflexif de quelque déniement préalable³⁵.

La guerre des récits peut se traduire au niveau textuel en une prise de position vis-à-vis de la littérature et de la fonction de l'engagement. Pendant sa mission d'observation, le pilote Saint-Exupéry se laisse aller à des réflexions :

Mon intelligence approuvait mais mon instinct l'emportait sur l'intelligence. Pourquoi ce raisonnement m'apparaissait-il comme illusoire alors que je n'avais rien à lui objecter ? Je me disais : « Les intellectuels se tiennent en réserve, comme des pots de confiture, sur les étagères de la Propagande, pour être mangés après la guerre... [...] ». Connaître, ce n'est point démontrer, ni expliquer. C'est accéder à la vision. Mais pour voir, il convient d'abord de participer. Cela est dur apprentissage³⁶...

L'homme est toujours l'homme. Nous sommes des hommes. Et, en moi, je n'ai jamais rencontré que moi-même. Sagon n'a connu que Sagon. Celui qui meurt, meurt comme il fut. Dans la mort d'un mineur ordinaire il est un mineur ordinaire qui meurt. Où trouve-t-on cette démente hagarde que, pour nous éblouir, inventent les littérateurs³⁷ ?

Saint-Exupéry s'en prend donc aux littérateurs non engagés, aux « intellectuels », comme il les appelle, ceux qui préfèrent écrire de guerre à distance. Avec le prétexte de l'engagement, il laisse que des éléments de poétique du roman et de la littérature s'insèrent dans le récit : l'attention au détail fait perdre de vue la réalité dans sa totalité, alors que pour accéder à la vision, il faut prendre part activement à l'histoire.

³³ JEAN KAEMPFER, *op. cit.*, p. 10.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *op. cit.*, p. 45-46.

³⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

Le sens de l'humour auquel Malaparte fait souvent recours, les dialogues plurilingues, les références érudites mettent toujours en échec la linéarité formelle de son récit. Le narrateur de *Kaputt* cite *La Guerre et la paix* de Tolstoï et il ironise sur les alarmismes des vieux intellectuels européens :

- Heureusement, déclara Westmann, que tout, en Europe, tend à pâlir. Il est très probable que nous nous acheminons vers un moyen âge rose saumon.
- Je me demande souvent, dit de Foxà, quel pourrait être le rôle des intellectuels dans un nouveau moyen âge. Je parie qu'ils profitaient de l'occasion pour tenter de sauver encore une fois la civilisation européenne.
- Les intellectuels, affirma Westmann, sont incorrigibles.
- Lui aussi, le vieil abbé du Mont Cassin, se pose parfois la même question, dis-je. [...] Le vieil archevêque don Gregorio Diamare, abbé de l'abbaye, parlant un jour avec Gavronski de la barbarie dans laquelle la guerre menace de jeter l'Europe, lui disait que, dans les plus profondes ténèbres du moyen âge, les moines avaient sauvé la civilisation de l'Occident en copiant à la main les vieux et précieux manuscrits grecs et latins. « Que devons-nous faire aujourd'hui pour sauver la culture de l'Europe ? conclut le vénérable abbé. – Faites-les taper à la machine par vos moines », lui répondit Gavronski³⁸.

Le genre du récit de guerre tient donc à plusieurs éléments liés à la chronique historique : les dates, les événements, le public et les dédicaces, l'intertexte et les références à des ouvrages desquelles on veut prendre les distances ou auxquelles l'on veut adhérer. Les auteurs reprennent les fils de la littérature et de l'histoire dans le but de créer, à l'aide d'une rhétorique de la vraisemblance, un effet de vibration chez le lecteur.

L'histoire et la rhétorique/poétique

Pilote de guerre

En parcourant en pilules sa vie, selon la biographie établie par Stacy Schiff, Saint-Exupéry n'était plus en mesure de piloter un avion de chasse pour des raisons d'âge et de santé ; c'est pour cela qu'il arriva à un compromis et, le 26 novembre 1939, il rejoint le groupe 2/33 qui s'occupait de reconnaissances, de l'observation et de la transmission des informations. Les personnages mentionnés dans *Pilote de guerre* sont, en

³⁸ CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, 1972, p. 227-228.

effet, des soldats et des officiers présents à la base d'Orconte : René Gavoille, Jean Israël, Jean Dutertre, etc. À Orconte, Saint-Exupéry est logé chez une famille paysanne, dans une ferme. Dans sa chambre il remplira plusieurs carnets de notes et il écrira des lettres qui seront à l'origine du remaniement fait au moment de la publication du récit/roman. Le présent de la narration rapproche par moments le récit du journal intime ou du carnet de bord, tellement les chapitres sont fragmentaires et relatent de faits précis, avec le recours à un jargon parfois très technique ; il faut, toutefois, savoir que le produit final est le fruit d'une réflexion *a posteriori*, un remaniement des pensées que l'on peut retrouver aussi dans les lettres et dans les écrits des mois qui font l'objet de la campagne de 1939-40.

En partant de l'idée que la rédaction de l'ouvrage se fait au moment où la France avait été déjà occupée par l'Allemagne, le ton défaitiste et de non-sens qui accompagne le récit du pilote de guerre perd un peu de sa charge prophétique : « Nous sommes fin mai, en pleine retraite, en plein désastre. On sacrifie les équipages comme on jetterait des verres d'eau dans un incendie de forêt³⁹ ». Mais en lisant sa correspondance à cheval entre 1939 et 1940, il faut admettre que Saint-Exupéry revient à plusieurs reprises sur l'attente usante et sur l'insatisfaction causée par ce conflit, en légitimant les contenus de son témoignage : dans une lettre à sa mère de décembre 1939, il utilise l'expression « drôle de guerre au ralenti⁴⁰ » ; dans une lettre à Léon Werth de fin janvier 1940 il souligne que « tout dans cette guerre est un peu bizarre et mélancolique⁴¹ » ; il écrit toujours à Léon Werth, en février 1940 : « Voici que pour nous ce n'est même plus la guerre. Nous sommes ici en prévision d'opérations qui n'ont pas eu lieu et par conséquent un peu au repos⁴² ».

Si au moment de la publication de *Pilote de guerre* Saint-Exupéry avait désormais connaissance que la « drôle de guerre » était terminée (le 28 mai 1940 la *Blitzkrieg* oblige la Belgique à capituler), il est tout à fait sincère lorsqu'il laisse entendre que son camarade Jean Israël est mort en pilotant une mission le 22 mai 1940 – en réalité le pilote juif resta pendant 5 années prisonnier des Allemands et il sera libéré à la fin de la guerre.

³⁹ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Écrits de guerre 1939-1944*, préface de R. Aron, nouvelle édition remaniée, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 62.

⁴² *Ibid.*, p. 70.

Il y a donc un fond de faits historiques dans *Pilote de guerre*, mais il y a aussi des éléments qui ont été, pour ainsi dire, « romancés ». Partons d'un document historique et officiel, le journal de marche du groupe de *Reconnaissance* 2/33, établi par le général Max Gelée, où est relatée la mission du 23 mai 1940 et comparons-le avec le fragment de roman correspondant :

Journal de marche

23 mai. Équipage : capitaine de Saint-Exupéry, pilote : lieutenant Dutertre, observateur : sergent Mot, mitrailleur, sur Bloch 174, n° 24. Reconnaissance à moyenne altitude avec protection de la chasse et prendre si possible des photographies.

Itinéraire : Orly, Meaux, prendre la chasse, puis Compiègne, Rosières-en-Santerre, Bry-sur-Somme, Albert, Arras, Douai et retour. Partant de Meaux escorté par 9 Dewoitines 520, temps incertain. À Compiègne, rencontre d'un grain. Altitude 300 mètres.

Albert : des avions sont rangés devant les hangars, quelques éléments de tranchées. Peu après Albert, D.C.A. [Défense Contre les Aéronefs ou Avions] très active. Passé aux environs de Bapaume. Vu de loin Arras en feu. Avant d'arriver à Arras, rentré dans un orage et perdu la chasse. Sorti de l'orage à 200 mètres d'altitude et tombé sur une forte attaque de chars ennemis, à 3 km. Sud-ouest d'Arras, attaquant en direction d'Arras. D.C.A. très forte. L'avion est touché : un réservoir d'huile crevé. Fait demi-tour et regagne Orly. La mission a duré 1h40 à une altitude variant entre 300 et 50 m⁴³.

Roman

J'ai obliqué à gauche. Ce n'est point par hasard... C'est la ville d'Albert qui me repousse. Je la devine très loin, à l'avant⁴⁴.

Nous sommes, à dix mille mètres, pratiquement invulnérables. Ils tirent pour nous situer et guider, peut-être, la chasse sur nous. Une chasse perdue dans ce ciel comme une invisible poussière⁴⁵.

Voilà deux heures déjà que nous baignons dans une pression extérieure réduite au tiers de la pression normale⁴⁶.

L'équipage relaté dans le journal de marche est effectivement celui auquel fait allusion Saint-Exupéry, sauf qu'il ne mentionne pas le nom du mitrailleur. Saint-Exupéry fait aussi référence à la ville d'Albert et au fait qu'il ne peut pas s'y rapprocher : « J'ai obliqué à gauche. Ce n'est point par hasard... C'est la ville d'Albert qui me repousse. Je la

⁴³ *Ibid.*, p. 76-77.

⁴⁴ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Pilote de guerre*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

devine très loin, à l'avant⁴⁷ ». Mais il y a plusieurs éléments importants du point de vue de l'histoire romanesque et qui ne correspondent pas à ce compte rendu officiel. Par exemple, le journal de marche reporte que la Mission sur Arras ne dépassa jamais les 300 mètres d'altitude, alors que Saint-Exupéry revient à plusieurs reprises sur les conditions de son physique à 10 000 mètres d'altitude, sur le froid qui descendait jusqu'à -50°, sur les commandes gelées :

Ce n'est pas normal que je ruisselle de sueur par 50° de froid⁴⁸.

Et je réussis pour Dutertre des virages en vingt épisodes.

Quelle altitude ?

Dix-mille deux cents⁴⁹...

Ici tout est gelé. Mes commandes sont gelées. Mes mitrailleuses sont gelées. [...] Dans le tuyau d'expiration de mon masque je crache des aiguilles de glace. [...] Le temps pour nous s'est gelé aussi. Nous sommes trois vieillards à barbe blanche⁵⁰.

Or, ce que Saint-Exupéry dit n'est pas vrai pour la mission sur Arras, mais il n'est non plus complètement faux, car dans les missions du 31 mars 1940 ou du 1^{er} avril 1940, par exemple, il arrive à 9 000 mètres. L'altitude et les conditions extrêmes du vol à 10 000 mètres, dont Saint-Exupéry fait l'expérience dans d'autres missions, sont en réalité nécessaires pour tisser ce beau parallèle, tout à fait littéraire et romanesque/poétique, entre l'immobilisme provoqué par le gel d'une part et par le vieillissement de l'attente de l'autre. Comme il l'écrira plus loin, la distance de la terre mène le pilote/écrivain à un regard plus global, dans la mesure où il : « n'est plus d'homme quand on observe de dix kilomètres de distance. Les démarches de l'homme ne se lisent plus à cette échelle. Nos appareils photo à long foyer nous servent ici de microscope⁵¹ ».

Le changement de cette donnée factuelle sur l'altitude du vol oblige le « chroniqueur » Saint-Exupéry à modifier et justifier certaines informations : avant tout, comme on vient de lire, on ne peut pas faire des photos utiles à 10 000 mètres d'altitude ; ensuite les « chars ennemis », dont on fait mention dans le journal de marche, sont

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64-65.

transformés en « chasseur⁵² », car, comme l'écrit Saint-Exupéry : « Nous sommes, à dix mille mètres, pratiquement invulnérables. Ils tirent pour nous situer et guider, peut-être, la chasse sur nous. Une chasse perdue dans ce ciel comme une invisible poussière⁵³ ».

Kaputt

Les trajectoires effectivement parcourues par Malaparte pendant sa vie et les pistes affabulées se brouillent à tel point qu'il est difficile de les résumer de manière cohérente : il a été accusé de fascisme et de communisme, de nationalisme et d'internationalisme, de caméléonisme, etc. C'est pour cela que, dans sa récente biographie, Maurizio Serra parle de *Malaparte, vies et légendes* au pluriel. Malaparte était correspondant de guerre du *Corriere della Sera* sur les fronts de l'Est (Ukraine, Pologne, Finlande, Roumanie) et *Kaputt* est le récit romanesque des choses vues et entendues, des conversations et des portraits saisissants de personnages historiques. Le livre est plein de faits divers, de descriptions, dans un style dont la fragmentation constitue un fil rouge tout au long de la narration : une langue littéraire très soutenue, qui ne craint pas le recours à des anaphores, métaphores, images ; la présence de nombreux dialogues, avec une immersion dans un contexte plurilingue. Bref, l'allure et la focalisation sont quelque peu reconductibles à la chronique, mais la langue nous dit évoque quelque chose de différent.

Plusieurs critiques abordent la figure de Malaparte du point de vue de sa plume journalistique et romancière. L'un des derniers, Enzo Laforgia, définit Malaparte de « chroniqueur⁵⁴ », et il rappelle de quelle façon « Malaparte affronta la guerre dans la triple position de combattant, journaliste et écrivain⁵⁵ ». Et Giorgio Pinotti, après avoir mené des études appuyées sur les archives de Malaparte, décrit dans sa « Nota al testo » qui clôt l'édition de *Kaputt* chez Adelphi, l'importance et la présence d'un avant-texte se situant au niveau des carnets de notes de Malaparte. En se référant notamment au chapitre XVI (« Des hommes nus »), Pinotti écrit que « tout le chapitre XVI se fonde sur des matériaux tirés du carnet du 2 août, des matériaux que Malaparte reprend parfois avec des petites retouches, mais que parfois il soumet à

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁴ ENZO R. LAFORGIA, *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011, p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

un processus de dilatation et de libre réinvention, ce qui confirme, si besoin en était, la nature éminemment fictionnelle de *Kaputt*⁵⁶ ».

Pour l'œuvre de Malaparte, l'écart entre le roman et la chronique est encore plus difficile à saisir, car les journaux étaient soumis à la censure du régime fasciste, ce qui présuppose des interventions extérieures sur les articles publiés avec le nom de Malaparte. Je prendrai par exemple l'épisode tragique de Jassy, en montrant les différentes variations par rapport à l'histoire. Le chapitre VI consacré aux « Rats de Jassy » est particulièrement intéressant pour tout ce qui est écart vis-à-vis de la chronique de guerre : je me réfère au rêve parisien que le narrateur fait lorsqu'il se trouve dans la maison abandonnée et aux remarques générales qu'il fait passer sur la guerre et sa position vis-à-vis du conflit.

Pour ce qui est de l'histoire, nous savons que Malaparte arrive à Jassy (nom allemand pour la petite ville roumaine à la frontière avec l'Union soviétique) tout de suite après le massacre des juifs qui eut lieu entre le 28 et le 30 juin 1941. Le 5 juillet 1941, le *Corriere della sera* publie un article de Malaparte qui parle de cet événement : « *In Jassy, martorizzata dal tradimento ebraico* » [« Jassy martyrisée par la trahison juive »]. Si le titre ouvre déjà à la polémique, l'*incipit* de l'article ne redonne pas de courage au lecteur : « À Jassy on a enfin rétabli l'ordre » [« *A Jassy è stato finalmente ristabilito l'ordine* »]. Enzo Laforgia et Maurizio Serra reviennent aussi sur cet article et ils sont d'accord pour affirmer que le texte faisant l'objet de plusieurs reprises dans le chapitre VI de *Kaputt* (« Les rats de Jassy ») a subi l'intervention de la censure et le remaniement, notamment pour ce qui est du titre. Ils citent le texte dans lequel Malaparte se serait révolté contre cette décision, à travers le responsable du journal à Bucarest, qui communique à Borelli du *Corriere della sera*, le 17 juillet 1941, ce qui suit : « Il proteste que son article a été coupé de façon barbare et que le titre est en contraste avec le contenu. Il ne correspond ni à la réalité des faits, ni à l'esprit de l'article et encore moins à l'honnêteté professionnelle de Malaparte. Il ajoute qu'il est parfaitement inutile d'avoir un envoyé spécial au front, si après on publie des nouvelles venues de Berlin qui affirment le contraire de ce qu'il dit⁵⁷ ».

D'un autre côté, Maurizio Serra nous rappelle de quelle façon le *Giornale segreto* indique la progression du travail de rédaction des différents chapitres : « Les rats de Jassy », commencé le 27 mars, fut

⁵⁶ GIORGIO PINOTTI, « Nota al testo », in Curzio MALAPARTE, *Kaputt*, Milano, Adelphi, 2009, p. 450.

⁵⁷ CURZIO MALAPARTE et EDDA RONCHI SUCKERT, *Malaparte (1940-1941)*, vol. 5, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 481.

terminé le 3 avril 1944⁵⁸. La distance entre la chronique des faits (et notamment l'article du journal) et la rédaction du chapitre, permettrait donc une révision ou une mise à point de certaines prises de position : « [...] à Jassy en Moldavie, ces derniers jours de juin 1941 (les premiers jours de la guerre faite par les Allemands à la Russie soviétique)⁵⁹ ».

Dans le récit de *Kaputt*, Malaparte anticipe de quelques jours son arrivée à Jassy et se donne témoin du massacre dont, en réalité, put observer uniquement les néfastes conséquences. Dans le rêve (il s'agit du seul rêve coïncidant avec le sommeil dans *Kaputt*), il se voit à Paris, dans sa maison sur la Place Dauphine. Il nomme à plusieurs reprises Daniel Halévy, responsable éditorial de collection chez Grasset, avec lequel il avait publié la *Technique du coup d'État* en 1931 (le livre sera notamment cité quelques pages après, toujours dans le rêve). Avec la honte de l'uniforme italienne qui le rendait un ennemi des amis et collègues français, voici ce qu'il écrit : « [...] Daniel Halévy... le jour où j'allai le saluer pour la dernière fois avant de retourner en Italie, avant de partir dans l'île de Lipari⁶⁰ ». L'histoire du long exil de Lipari est très débattue, mais il semble désormais clair (Maurizio Serra et Enzo Laforgia soutiennent notamment cette version) que Malaparte ne resta que quelques mois à Lipari. Toujours dans le rêve de Malaparte, le protagoniste rentre dans son appartement parisien et retrouve un autre Malaparte, dans une sorte de dédoublement : « [...] Malaparte m'ouvre la porte : il est jeune, bien plus jeune que moi [...]. Il me regarde en silence, et je lui souris, mais il ne répond pas à mon sourire : il me regarde d'un air soupçonneux, comme on regarde un inconnu⁶¹ ».

Après avoir quitté son appartement avec les grands de la littérature européenne (Pirandello, Giraudoux, Malraux, Nicolson, etc.), il entame un dialogue avec Madame Martig :

[...] Madame Martig me dit à voix basse : « Il ne nous a jamais écrit ». Je voudrais lui demander pardon de ne jamais lui avoir écrit, de la prison de Regina Coeli, de l'île de Lipari : « Ce n'était pas par orgueil, vous savez, c'était par pudeur [...] Il a honte de ce qu'il souffre, il a honte de ce que nous sommes tous devenus dans cette guerre⁶² ».

Malaparte parle de Malaparte à la troisième personne, presque en satisfaisant l'exigence d'objectivité imposée par le traitement du passé,

⁵⁸ CURZIO MALAPARTE et EDDA RONCHI SUCKERT, *Malaparte (1942-1945)*, vol. 6, *op. cit.*, p. 487.

⁵⁹ CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, 1972, p. 123.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁶¹ *Ibid.*, p. 127.

⁶² *Ibid.*, p. 127-128.

de l'histoire réelle ou rêvée. Il est évident que Malaparte est en train d'intervenir au niveau de la chronique historique, en changeant de manière savante tel ou tel fait, dans une volonté de remettre les faits dans un ordre précis (ce qui ne signifie pas dans un ordre correspondant à la vérité). Une fois le rêve fini, voilà que la chronique des faits recommence : « Les rues étaient encombrées de longues colonnes de camions et de panzers allemands ; des trains d'artillerie étaient arrêtés devant le petit hôtel du Jockey Club, des escouades de soldats roumains [...] passaient en tapant très fort leurs pieds dans l'asphalte des rues⁶³ ». Il s'agit d'une chronique fictive après que l'auteur a eu connaissance des conséquences de la tragédie. Ses interlocuteurs sont savamment choisis :

[...] Kane, l'épicier juif à tête large et courte [...].

– Cette stupide rasboiu ! dit Kane, cette stupide guerre !

À Jassy, les gens sont inquiets ; tout le monde attend quelque chose de vilain ; on sent dans l'air qu'il y a quelque chose de vilain qui se prépare, me dit Kane⁶⁴.

– Domnul Capitan, un terrible danger plane sur nos têtes. Ne sentez-vous pas la menace qui pèse sur nous ? Les autorités roumaines sont en train de préparer un pogrom féroce. Le massacre peut commencer d'un moment à l'autre. Pourquoi ne nous aidez-vous pas ? Que devons-nous faire ? Pourquoi n'agissez-vous pas ? Pourquoi ne nous venez-vous pas en aide⁶⁵ ?

– J'ai perdu l'habitude d'agir, dis-je ; je suis un Italien. Nous ne savons plus agir, nous ne savons plus prendre aucune responsabilité, après vingt ans d'esclavage. Moi aussi, comme tous les Italiens, j'ai l'épine dorsale brisée. Au cours de ces vingt ans, nous avons employé toute notre énergie à survivre. Nous ne sommes plus bons à rien. Nous ne savons qu'applaudir. [...] Vous voudriez peut-être que je me sacrifie inutilement pour vous, que je me fasse tuer place Inurii [sic] pour défendre les Juifs de Jassy ? Si j'étais capable de cela, je me serais déjà fait tuer sur une place d'Italie pour défendre les Italiens. Nous n'osons plus et nous ne savons plus agir, voilà la vérité, conclus-je en tournant la tête pour essayer de cacher la rougeur de mon front⁶⁶.

Alors seulement je m'aperçus que j'étais étendu sur mon lit⁶⁷.

La scène se conclut avec ce réveil inattendu, avant d'introduire le récit de la tragédie de Jassy. Il s'agit d'un réveil qui jette toute l'histoire

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 149.

dans une atmosphère onirique – la menace du *pogrom* se mêle à des sensations fortes et à des images fort originales : la pluie chaude qui ressemble au sang, les parachutistes, les nobles du *Jockey Club* qui s'échappent du toit. Dans ces écarts par rapport à la chronique journalistique, nous voyons de quelle façon les faits historiques ont été repris pour dire autre chose : la tirade de Malaparte sur l'incapacité de rébellion des Italiens, les « vingt ans d'esclavage » qui renvoient à la dictature de Mussolini, sont presque une justification aux éventuelles accusations de lâcheté, étant donné que dans la réalité Malaparte arriva à Jassy seulement après la tragédie. En confrontant donc directement des contenus analogues – le journal de marche et le roman *Pilote de guerre*, les articles de presse et *Kaputt*, nous comprenons l'importance de l'acte rhétorique en ce qui touche le traitement de l'information.

Conclusion

Est-ce que la tragédie du personnage de Kane peut-elle être vraiment séparée de l'Histoire du *pogrom* de Jassy ? Est-ce que la sensation d'impuissance et de lâcheté de « *Dòmnule capitan* » doit-elle être considérée comme moins vraie parce qu'il n'a effectivement pas participé aux faits racontés ? Est-ce que les sensations décrites par Saint-Exupéry à 10 000 mètres d'altitude sur Arras sont-elles moins vraies parce qu'il n'a pas atteint l'altitude déclarée durant ladite mission ?

Évidemment, l'idée d'authenticité est cruciale dans la littérature de guerre (récits et romans) prise en direct par des écrivains-soldats. Comme l'écrit Christophe Luzi dans *Le Mentir-Vrai dans la littérature de guerre*, « l'authenticité est une pierre d'appoint à la polyphonie des témoignages et des points de vue enrichissants qu'ils véhiculent au sujet de la “petite guerre”, autrement dit, les visions partiales et investies des combats qui étaient jusqu'alors passées sous silence au profit de l’“histoire-traités-et-batailles”⁶⁸ ». Les chroniques fragmentaires de la « petite guerre » sont des textes inadaptés à s'adresser au *pathos*. En partant de l'histoire, en reprenant des carnets de notes basés sur des épisodes vécus, des articles rédigés à chaud, les récits et romans de guerre donnent à leur lecteur ce que la chronique a du mal à donner : l'effet de la guerre et non seulement les faits de la guerre, grâce

⁶⁸ CHRISTOPHE LUZI, *Le Mentir-vrai dans la littérature de guerre*, préface d'Elena Galtsova, Alata, Colonna édition, 2011.

notamment à ce que nous avons décrit au début de cet article comme le propre de la rhétorique et de la poétique.

Tania Collani
(Université de Haute-Alsace, ILLE)