

Honoré Champion

Un cas de fraternité baudelairienne : Malraux

Author(s): Jean-Claude Larrat

Source: *L'Année Baudelaire*, Vol. 22, Hommage à Claude Pichois (2018), pp. 155-163

Published by: Honoré Champion

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/45073731>

Accessed: 28-08-2022 16:55 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Honoré Champion is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *L'Année Baudelaire*

Jean-Claude Larrat

Un cas de fraternité baudelairienne : Malraux

Dans un article scrupuleusement documenté, Claude Pichois, en 1989, notait que Malraux « n'a pas échappé à cette ferveur baudelairienne qui a marqué la fin de la Première Guerre mondiale » et que « sa fidélité à Baudelaire resta constante, plus ou moins expressément affirmée, jusqu'à la fin de sa vie »¹. En 1948, par exemple, Malraux disait voir en Baudelaire « le plus grand critique d'art de la France et sans doute de l'Europe² » et, en effet, les références à Baudelaire dans ses écrits sur l'art, sont innombrables. Mais Claude Pichois, dans cet article de 1989, suggérait nombre d'autres affinités entre les deux écrivains, reposant sur une vraie sensibilité commune. Ce sont ces affinités que nous voudrions tenter de préciser ici.

Tout part sans doute d'une commune horreur de la « Nature ». Jean-François Lyotard, dans *Signé Malraux* (Grasset, 1996), a magistralement analysé la répulsion de Malraux face au « bios », c'est-à-dire face à une vie qui ne cesse de se répéter pour mourir et se répéter encore, l'inférieure « redite ». Selon Lyotard, Malraux n'a cessé de se débattre inconsciemment avec l'image de sa mère pleurant sur la tombe de son enfant mort à trois mois, le petit frère d'André, alors âgé d'un an et demi. Cette scène serait à l'origine d'une épouvante provoquée par des êtres cauchemardesques venus d'insondables profondeurs – crabes, pieuvres, araignées, lianes tentaculaires, larves

1. Claude Pichois, « Malraux et Baudelaire », *Europe*, n° 727-728, novembre-décembre 1989, p. 169-177, ici p. 169-170. Sur le sujet, voir aussi l'article de Moncef Khémiri, « Baudelaire », dans le *Dictionnaire André Malraux*, dirigé par Jean-Claude Larrat, Classiques Garnier, 2015, p. 147-150.

2. André Malraux, « Adresse aux intellectuels », *Le Cheval de Troie*, n° 7-8, juillet 1948 ; cité par Claude Pichois, art. cit., p. 170.

grouillantes... – qui seraient autant de figurations d'un ventre maternel terrifiant, simple instrument d'une Nature aveugle reproduisant inlassablement cette vie vouée à la mort. Les figurations de ce ventre ne manquent pas dans les romans de Malraux, depuis la jungle arachnéenne « à l'écoeuvante virulence³ » de *La Voie royale* jusqu'à la prison répugnante où Kyo, le protagoniste de *La Condition humaine*, est confronté à la masse grouillante des prisonniers, qu'il voit comme « un ventre ouvert devant lui [laissant] apparaître des organes vivants⁴ », parmi quelques autres exemples.

L'hypothèse proposée par Lyotard d'une sorte de scène originaires mérite, certes, qu'on s'y arrête (d'autant qu'elle est renforcée par d'autres arguments qu'il serait trop long de développer ici) mais comment un lecteur des *Fleurs du Mal* ne serait-il pas frappé par l'analogie (l'ironie baudelairienne en moins, bien sûr) avec le thème du célèbre *Une charogne*, dont on nous permettra de rappeler ici les trois premiers quatrains ?

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.

L'hypothèse lyotardienne de la scène originaires, qui ne vaut évidemment que pour Malraux, perd de son importance au regard de cette claire sensibilité à l'horreur de la Nature partagée par Baudelaire et Malraux ; comme celui-ci fut un lecteur attentif et passionné de celui-là, on serait plutôt tenté de parler simplement d'intertextualité.

3. André Malraux, *La Voie royale* ; *Œuvres complètes*, préface de Jean Grosjean, publié sous la direction de Pierre Brunel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1989, p. 417.

4. *La Condition humaine* ; *ibid.*, p. 719.

À cette horreur de la Nature répond, chez l'un comme chez l'autre, le goût des arts – à condition qu'ils ne prétendent pas imiter la Nature – et, plus encore peut-être, celui des artifices, ou plus généralement de l'artificiel. « Vastes portiques », villes et palais, chambre des amants, bijoux, parfums, luxe... les paradis baudelairiens, on le sait de reste, sont toujours artificiels. L'« Éloge du maquillage », dans *Le Peintre de la vie moderne*, s'ouvre sur un long et brutal réquisitoire contre la nature qui « sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins [...] ne peut conseiller que le crime » (OC II, 715). Ce même parti pris est un peu plus difficile à discerner chez Malraux car, en dehors de l'affirmation, souvent réitérée dans les écrits sur l'art, que l'art n'a jamais voulu imiter la nature, il est dilué dans les fictions romanesques et quelque peu dévié par le recours à la notion de « farfelu ». Tous les personnages et les décors de *Lunes en papier*, conte farfelu publié par Malraux en 1921, sont des objets artificiels : ballons, câbles, instruments de musique, ustensiles divers, jusqu'au squelette de la Mort qui est en aluminium. On est encore beaucoup plus près de l'univers baudelairien dans *Royaume-Farfelu* (1928), où un narrateur à l'identité incertaine (et donc assez proche d'un « je » lyrique) se souvient d'une « vie antérieure » et s'exclame : « vous reverrai-je, cités marines, dressées au sommet des promontoires, veilleurs⁵ ! »

Et ce sont encore les ports imaginaires peints par le Lorrain qui semblent surgir parfois, comme chez Baudelaire : « galères décorées [...] au centre d'un grand paysage de remparts rouges, de ruines et de mâts ensoleillés⁶. »

Mais c'est surtout dans *La Condition humaine* que l'artificialisme s'incarne dans deux personnages « positifs » (ou, en d'autres termes : qui ont la faveur du narrateur) : Clappique et la maîtresse de Ferral, Valérie⁷. Clément Rosset, tout comme Baudelaire dans son « Éloge du maquillage », nous met en garde, dans *L'Anti-nature* (PUF, 1973), contre l'extrême puissance du désir de Nature, qui resurgit sous de multiples avatars chez ceux-

5. *Ibid.*, p. 319.

6. *Ibid.*

7. Pour un développement plus complet sur ce point on pourra se reporter à notre article : « Nature et artifice dans l'œuvre d'André Malraux », *Revue André Malraux Review*, vol. XXXV : *Malraux et les valeurs spirituelles du XXI^e siècle*, sous la direction de Peter Tame, 2008, p. 28-47 ; recueilli dans Jean-Claude Larrat, *Sans oublier Malraux*, Classiques Garnier, 2016, p. 263-281.

là mêmes qui prétendent vouloir délivrer l'homme des contraintes de la Nature (en le cultivant, en le civilisant, en le spiritualisant, en l'historicisant, en le politisant, en le rationalisant...). Toutes les idéologies, dit en substance Clément Rosset, sont animées par le désir d'inscrire enfin l'humanité dans un ordre absent certes mais absolument désirable, légitime, en un mot dans l'ordre de la Nature. Clappique, dans *La Condition humaine*, oppose presque systématiquement à ce désir de nature qui se manifeste chez ses amis révolutionnaires le hasard, le jeu, l'arbitraire des apparences. Il semble vouloir montrer (ou se convaincre) que sa vie reste réfractaire à l'inscription dans un ordre naturel, quel qu'il soit. C'est un fabulateur qui s'invente une généalogie fantaisiste et des aventures farfelues. Il ne cherche pas à donner à sa vie une quelconque cohérence et ne reconnaît quasi aucune valeur aux efforts que d'autres déploient pour cela. Son évasion elle-même, à la fin du roman, n'est nullement organisée, préméditée : elle est improvisée et saisie comme une chance apportée par le hasard. L'épisode est d'ailleurs accompagné, en contrepoint, par le dialogue d'un jeune couple qui, chargé d'un nourrisson, cherche, au même moment, un hébergement. D'un côté, les pénibles calculs de ceux qui cherchent à intégrer leurs vies dans un certain ordre de la nature : le couple, l'enfant... ; de l'autre, l'improvisation de celui qui prétend échapper à un ordre de ce genre et préfère livrer sa vie à un hasard imprévisible.

Plus directement baudelairienne encore est Valérie, la maîtresse de Ferral. Ses premières paroles sont pour demander à Ferral des nouvelles de « M. de Clappique », dont la « fantaisie », dit le narrateur, « l'enchantait »⁸. Ferral, pour lui plaire, lui rapporte une histoire racontée par Clappique, où des objets fabriqués et des jouets mécaniques viennent prendre la place des lapins et de leur herbe. Puis Valérie, « grande couturière », se félicite de l'extrême liberté qu'elle doit aux artifices et à la maîtrise des apparences, dans le droit fil de l'« Éloge du maquillage »⁹ : « Aucun homme ne peut parler des femmes, cher, parce qu'aucun homme ne comprend que tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amant, proposent une nouvelle âme¹⁰ » – avec le sourire nécessaire.

8. André Malraux, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 595.

9. Pour une interprétation très stimulante de ce texte de Baudelaire, on pourra se reporter à Jean Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, 1979, p. 126-130 et *passim*.

10. André Malraux, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 594.

Quant à Ferral, personnage « négatif », son désir sexuel se résume précisément au désir d'obliger brutalement sa maîtresse à (ré)intégrer cet ordre de la nature auquel elle prétend soustraire son existence : il veut la voir nue et possédée par le plaisir charnel sous la lumière de la lampe – ce qu'elle ne lui pardonnera pas. C'est ce même désir qui conduira Ferral, ridiculisé par la vengeance de Valérie, à exiger d'une courtisane chinoise qu'elle renonce à tous les artifices, à tous les rites, à toutes les parures dont elle voulait entourer, selon la tradition, la relation sexuelle. L'humiliation que Ferral veut infliger est celle de la nudité sans le « riche attirail » des bijoux, du serpent sans la danse, du corps – spécialement féminin – interdit de toute séduction¹¹, ce qu'il appelle « la honte chrétienne ».

On trouve jusque dans *L'Espoir*, sous une forme évidemment encore plus diluée, cette thématique de l'antinature. Il reste en effet une bonne dose de « farfelu » dans le comportement et l'action des aviateurs internationaux qui manifestent à plusieurs reprises leur goût pour les jouets enfantins et qui sont parfois même amenés à traiter leurs avions comme des jouets. Le jouet aussi résiste à l'inscription dans un ordre politique ; il est dépourvu de ce sérieux dont Clément Rosset note qu'il accompagne toujours notre désir de nature, notre refus des jeux et du hasard.

Dans les fictions romanesques de Malraux, les personnages qui se refusent au désir de nature (Clappique, Valérie, les « Pélicans » de *L'Espoir*...) sont aussi ceux qui viennent troubler un certain ordre du récit romanesque. Dans *La Condition humaine*, par exemple, cet ordre est assuré par l'action des révolutionnaires, qui va de la préparation d'une insurrection à la tragique répression finale et à ses appendices : comédie sinistre chez les amis impérialistes de Ferral (épisode des caramels mous), sérénité désespérée de Gisors face au courage, tout aussi désespéré, de May. Ni Clappique, ni Valérie ne s'inscrivent dans cet ordre des choses et cet esprit de sérieux qui ont voulu s'imposer contre le hasard, le jeu, l'instabilité des apparences. Il en va tout autrement dans la poésie de Baudelaire, où il n'y a ni personnages, ni récit.

Claude Pichois a insisté sur le fait que Malraux admirait en Baudelaire le premier grand poète à avoir délivré la poésie du récit, comme Manet, au

11. Sur le sens à donner à ce dernier terme, voir les réflexions de Jean Baudrillard, *op. cit.*, *passim*.

même moment, en délivrait aussi la peinture. Il cite quelques lignes de Malraux particulièrement explicites à ce sujet :

Paul Valéry disait être intrigué par les raisons mystérieuses qui avaient fait se rejoindre Zola et Baudelaire dans l'admiration de Manet. Peut-être est-ce que, à l'heure où Baudelaire écrit qu'il est absurde de raconter, et publie le premier recueil de poèmes dans lequel le récit ne joue aucun rôle, Manet crée un univers qui ne raconte pas. Et, le domaine où tous les deux rejoignent Zola, c'est leur hostilité commune à la fiction romanesque, au romanesque historique. Ils veulent en finir à la fois avec *La Légende des siècles* et avec *L'Entrée des Croisés à Jérusalem*¹².

Malraux, dans ses écrits sur l'art comme dans ses réflexions sur la littérature, a multiplié les mises en garde contre l'usage du récit dans toutes les formes d'art¹³. Il aborde ainsi la question de la modernité conjointe de Baudelaire et de Manet d'une tout autre manière que celle qui nous est proposée aujourd'hui par les sociologues des arts et de la littérature, Pierre Bourdieu, Pascale Casanova ou Nathalie Heinich, par exemple. En attirant l'attention sur la crise (et l'abandon) de la forme narrative en poésie comme en peinture, Malraux et Pichois se situent dans la perspective de cette histoire des formes littéraires que Gérard Genette appellera plus tard de ses vœux, et non dans celle de la configuration des structures sociales dans lesquelles évoluent artistes et écrivains. Si Baudelaire fut bien, à ses yeux, le « nomothète » que Bourdieu et d'autres sociologues ont reconnu en lui, c'est moins parce qu'il a institué « pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde, contribuant ainsi à faire surgir un champ des éditeurs homologue de celui des écrivains et, du même coup, la liaison structurale entre l'éditeur et l'écrivain de combat¹⁴ »

12. André Malraux, *L'Homme et la culture artistique*, Jean-Jacques Pauvert, 1947, p. 36-37 ; cité par Claude Pichois, art. cit., p. 172.

13. Sur ce sujet, on pourra se reporter à notre article, « Malraux and the Crisis of Narrative Form », Translated into English by Fiona Mac Phail, in *André Malraux across Boundaries*, Edited by Geoffrey T. Harris, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001, p. 75-98 ; repris en français, sous le titre « Malraux et la crise du récit. Fiction romanesque et parole lyrique », dans Jean-Claude Larrat, *Sans oublier Malraux*, op. cit., p. 353-371. Voir aussi notre article « Récit », dans le *Dictionnaire André Malraux*, op. cit., p. 925-927.

14. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1992 ; rééd. coll. Points, 1998, p. 117.

que parce qu'il a été sensible à la perte de confiance (chez les lecteurs et dans la société) dans le récit. Cette perte de confiance, historiquement attestée, avait été analysée par Bernard Groethuysen, philosophe ami de Malraux, dès les années 1920 ; elle a été rappelée et développée plus récemment par Jean-François Lyotard mais aussi dans *Temps et récit* par Paul Ricœur, qui se réfère à la thèse de Frank Kermode sur l'abandon par la littérature du modèle narratif biblique¹⁵. On pourrait ajouter, pour faire le lien avec ce que nous avons dit plus haut de l'horreur de la nature, que la forme narrative avait pour Baudelaire comme pour Malraux l'inconvénient de s'imposer comme une forme non seulement traditionnelle et banale mais même *naturelle* d'expression et de communication des expériences vécues. Il se pourrait donc qu'il y ait quelque dandysme à se refuser au récit.

Mais Malraux, nous dira-t-on, fut, pendant quelque temps au moins, romancier, non poète ; il eut donc forcément recours au récit. *Les Conquérants*, *La Voie royale*, *La Condition humaine*, *L'Espoir* et même *Les Noyers de l'Altenburg*, ces romans racontent tous une histoire ; ses nombreuses mises en garde théoriques n'y changent rien. Sans nier cette évidence on doit cependant rappeler que Malraux, avec *Lunes en papier*, *Royaume-Farfelu* et quelques autres textes « farfelus », a commencé par une certaine forme de poésie. Plus importantes encore à nos yeux sont les nombreuses infractions à la continuité narrative que comportent ses romans. Il ne s'agit pas seulement de cette narration hachée, elliptique et à la finalité incertaine qui a dérouté certains de ses contemporains, dont André Gide, mais aussi de ces nombreuses parenthèses lyriques qui visent à emporter le lecteur au plus loin de tous les enjeux du récit et de sa temporalité propre¹⁶. Dans plus d'un cas, ces moments lyriques ont une tonalité très baudelairienne, comme le remarque Claude Pichois à propos d'un exemple pris dans *La Condition humaine*¹⁷.

15. Pour un développement sur ce point, voir Jean-Claude Larrat, « Malraux et la crise du récit [...] », art. cit., p. 353-355.

16. À ce sujet, on pourra consulter, outre l'article cité ci-dessus note 13 (« Malraux et la crise du récit [...] »), un autre de nos articles : « Écriture farfelue et roman à thèse. Le cas de *L'Espoir* d'André Malraux », dans *Écriture et exercice de la pensée*, études publiées sous la direction de Carole Dornier, Caen, Presses universitaires de Caen, 2001 ; recueilli dans Jean-Claude Larrat, *Sans oublier Malraux*, op. cit., p. 305-320.

17. Voir Claude Pichois, art. cit., p. 174.

À la fin de son article, Claude Pichois rappelle « la forte présence dans la mémoire et la pensée de Malraux » de Victor Hugo, qu'il avait défendu, à la NRF, contre ses nombreux détracteurs, au premier rang desquels figurait, on le sait, André Gide. Malraux, conclut Pichois, avait compris que « la gloire de Baudelaire ne gagne rien aux refus qu'on oppose à l'œuvre de Victor Hugo¹⁸ ». Tout en souscrivant pleinement à ce constat, il nous resterait à souligner ici que les raisons de l'admiration de Malraux pour Hugo restaient étrangères à son art du récit. La poésie hugolienne est gouvernée, dit-il dans *Les Voix du silence*¹⁹, par la musicalité de ses rimes en « ombre » et, ailleurs, il compare Hugo « au plus grand Bach ». Mais Hugo est avant tout, pour Malraux, le grand « poète de la voix²⁰ ». Il lui arrive même d'en faire, à ce titre, le représentant de presque toute la poésie « romantique » ; il ne doit nullement alors être opposé à Baudelaire, mais à Mallarmé, dont le « génial » *Coup de dés* « est aphone²¹ » :

Mais enfin, presque tout le romantisme, et Verlaine, Corbière, La-forgue, c'est la voix. Même le chuchotement de Baudelaire, lorsque le soir tombe sur le foyer qui rougeoit : « Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles... » Et Apollinaire écrit le Mal-Aimé au rythme des petites chansons qui accompagnent sa marche le long de la Seine [...]²².

L'admiration que Baudelaire professa pour Hugo, dans son article sur *Les Misérables* par exemple, fut sans doute peu sincère mais on doit remarquer qu'elle parvenait à contourner l'éloge de l'art du récit comme celui des multiples célébrations hugoliennes de la Nature. Certes, Baudelaire regrette que, « dans *Les Misérables*, la morale entre directement à titre de but » (« *Les Misérables* par Victor Hugo » ; OC II, 218), ce qui revenait à mettre en cause la forme narrative, traditionnellement utilisée en littérature pour délivrer une

18. *Ibid.*, p. 175.

19. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. IV, publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 555.

20. *Ibid.*, p. 582.

21. *Ibid.*

22. André Malraux, préface aux *Poèmes* de Louise de Vilmorin, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1970, p. 11. À propos de cette réflexion de Malraux sur la poésie, on pourra se reporter à notre article : « La poésie dans *L'Homme précaire et la littérature* », *Revue des lettres modernes Minard*, série « André Malraux », n° 13 : *Malraux et la question des genres littéraires*, 2009, sous la direction de Jean-Claude Larrat, p. 87-99.

leçon de morale ou de sagesse. Mais quelques lignes plus haut, il insistait au contraire sur le constat que, dans « l'art » de Victor Hugo en général, « la morale n'entr[ait] pas [...] à titre de but » mais « s'y mêl[ait] et s'y confond[ait] comme dans la vie elle-même » (OC II, 218) – ce qui revenait à minimiser l'importance de toute forme de narration à portée peu ou prou démonstrative, toute narration gouvernée par « un but ». Quant à la Nature, Baudelaire la réduisait chez Hugo comme dans ses propres *Correspondances* à « des forêts de symboles » : il est, dit-il, « irrésistiblement emporté vers tout symbole de l'infini, la mer, le ciel » (OC II, 217).

Nous avons délibérément négligé, dans cet article, les attendus du jugement porté par Malraux sur Baudelaire « le plus grand critique d'art de la France et sans doute de l'Europe ». Claude Pichois en donnait le détail et les discutait au début de son article d'*Europe*, en 1989 : limites du « musée imaginaire » baudelairien, indifférence de Malraux à Constantin Guys, le « peintre de la vie moderne », étonnement relatif devant les quelques réserves de Baudelaire sur Manet, devant la sculpture, « art de Caraïbes », également... Nous avons préféré insister sur des affinités plus intimes, plus personnelles, plus littéraires aussi, et il nous semblerait vain d'entrer dans le vieux débat entre « influence » et intertextualité. Nous avons seulement essayé de montrer que Malraux a partagé quelques-unes des tendances les plus fortes de la sensibilité baudelairienne et c'est à Proust que nous emprunterons notre conclusion :

Les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides, puisque nous possédons en nous comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation. Mais tandis que guidés par cet instinct intérieur nous volons de l'avant et suivons notre voie [...] [ces écrivains] nous font plaisir comme d'aimables poteaux indicateurs qui nous montrent que nous ne nous sommes pas trompés [...]. Superflus si l'on veut. Pas tout à fait inutiles cependant²³.

23. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. Folio-Essais, 1987, p. 306.