

Forum universitaire de Boulogne, 3 mai 2011

Conférence de Mme Françoise Theillou

INEDIT

Malraux : une saison d'écrivain à Boulogne

L'image de Malraux ou plutôt l'« icône » qui s'impose à la mémoire collective, c'est la photo de Gisèle Freund lorsqu'elle immortalise l'écrivain, mèche au vent, Camel aux lèvres, son trench jeté sur les épaules. Elle vaut pour le romancier de *L'Espoir* et l'aventurier, le combattant et l'inlassable orpailleur des

richesses du monde. Rupture et métamorphose, le Malraux des lendemains de la guerre présente une tout autre physionomie. L'« Hôte de passage », pour reprendre une expression qui lui appartient, avec son rasoir, son revolver, ses cigarettes et son stylo pour tout bagage, voici qu'il se sédentarise.



Etrangement, que Malraux ait vécu et créé à Boulogne, exégètes de son œuvre, lecteurs, boulonnais même, il en est bien peu qui le sachent. Cette *saison* de l'écrivain, 17 années quasi inédites (de 1945 à 1962) n'aura pourtant été ni la moins surprenante, ni la moins féconde, ni la moins fiévreuse de sa vie d'homme et d'artiste.

C'est en juin 1945, très peu après la Libération donc, qu'il vient s'installer 19^{bis} avenue Victor Hugo (aujourd'hui avenue Robert Schumann), avec sa belle-sœur Madeleine Lioux, la femme de son frère Roland, et « leurs » enfants (le possessif est à mettre entre guillemets). Pourquoi Boulogne, et Boulogne avec Madeleine ? Pour l'un comme pour l'autre, le lieu renvoie aux heures claires de

leur jeunesse : Madeleine, « montée » de Toulouse pour préparer le Conservatoire de Paris dans la classe de Marguerite Long, logeait rue des Chalets (rue Salomon Reinach), une rue longeant leur future demeure qu'elle connaissait donc déjà bien, à deux pas de chez Raoul Laparra, un compositeur d'espagnolades également toulousain. Pour Malraux, Boulogne, ce sont les fameux *Dimanches* de Kahnweiler, le théoricien du cubisme et le marchand d'art des « Quatre mousquetaires », Picasso, Braque, Juan Gris et Derain, où l'entraînait Max Jacob, son mentor dans l'avant-garde de la vie littéraire et artistique de l'époque. La



maison existe toujours, rue de L'Ancienne Mairie, où peintres et poètes, tels Masson et Reverdy, Cendrars ou Lipchitz, débattaient à perte de vue, dansaient, et mangeaient en mai des cerises au jardin. Tout près, la maison de Juan Gris, protégé du maître, que signale une plaque, est elle aussi encore debout.

C'est à Madeleine que revient le choix de la demeure qui enchante l'écrivain à tel point qu'il propose dix années de loyer d'avance à sa propriétaire, Madame Renard. Une double tragédie a fait se rejoindre Malraux et sa belle-sœur : la mort atroce de Josette Clotis, compagne de l'écrivain et mère de ses deux fils, les jambes broyées sous un train à Saint-Chamant, en 1944 (« La mort d'une femme aimée, dira-t-il, c'est la foudre »), la disparition de Roland, résistant de la première heure capturé par les Allemands, décédé lui aussi dans d'effroyables conditions et dont ils ont attendu en vain, jour après jour, le retour à l'Hôtel Lutétia. Dès la mort de Josette Clotis, André et Madeleine sont convenus que celle-ci s'occuperait de « la nichée » : Alain, le fils de Madeleine que son père n'a pas eu le temps de voir naître, Gauthier Malraux, né en 1940, reconnu in extremis par Roland (Malraux n'étant pas divorcé de Clara, n'était pas en droit de le faire), Vincent Clotis enfin, né en 1943.

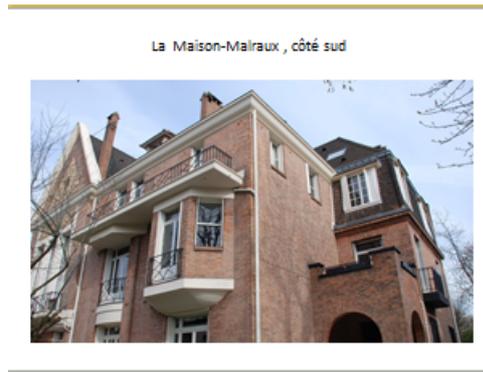
Pour ces deux survivants de l'horreur à la tête d'une famille épuisée, mutilée, shakespearienne, où les identités se brouillent, il ne fait pas de doute que la maison de Boulogne va représenter un havre, une sorte d'arche perdue. André

et Madeleine, on l'aura deviné, vont aussi essayer de s'y reconstruire un bonheur. Pour toutes les raisons qu'on peut imaginer cependant, prudence, respect pour les conjoints décédés, égards pour les enfants, ils s'installent séparément dans le duplex de Boulogne, l'écrivain au premier, à « l'étage noble », Madeleine et les enfants au second (la propriétaire occupe l'appartement en rez-de-jardin). Ils n'officialiseront leur liaison qu'un an plus tard.

La demeure est sise dans «Le Quartier des Princes», au nord-est de Boulogne. Un peu d'histoire : Napoléon III, retour d'Angleterre souhaite faire de Paris une ville qui respire, grandes avenues, parcs et squares, deux « poumons », le Bois de Vincennes et le Bois de Boulogne. Le coût de ces aménagements et leur entretien se révèle rapidement prohibitif. Concernant le Bois de Boulogne, l'Empereur consent, la mort dans l'âme, à céder à la Société de Longchamp, puis à la Ville de Boulogne, une portion destinée à être lotie, « le fond du bois ». Celui-ci était alors clos de murs et l'endroit jadis particulièrement prisé des « Princes » (le Grand Dauphin et ses pairs, qui y venaient chasser de Meudon, d'où le nom donné au quartier), les rabatteurs y piégeant aisément le gibier. La cession fut cependant assortie de servitudes pour conserver le caractère aristocratique du lieu : interdiction de construire à moins de 250 mètres du glacis des fortifications dont le boulevard périphérique a aujourd'hui pris la place, interdiction de se livrer à tout commerce et toute industrie, obligation de clôturer les propriétés d'une grille de fer bleu marine analogue à celle dite « de l'Impératrice », « notre » avenue Foch. Paradoxe : les parcelles appartenant à Boulogne, un village en somme, entre la Seine et Paris, par conséquent plutôt destinées à la villégiature, qu'on songe à *La Grenouillère* de Monet et de Renoir ou à *La Grande Jatte* de Seurat, à la mode du canotage et des déjeuners sur l'herbe, leur prix est peu élevé. Au début du siècle, chalets dans le goût de Viollet-le-Duc ou pastiches de l'architecture classique y fleurissent avant qu'autour des années 20 une clientèle aisée d'industriels, de gens du spectacle ou d'artistes encouragée par le maire de la commune, André Morizet, passionné d'urbanisme moderne, n'y fasse travailler une pléiade d'architectes certes prestigieux, mais dont le carnet de commandes ne reflète pas la valeur ; il faut ici avoir à l'esprit l'emprise de la construction haussmannienne sur Paris et l'extrême frilosité française de l'époque en

architecture : voyez l'insuccès du génial Hector Guimard, à son Castel Béranger ou plutôt « Dérangé », comme on eut vite fait de le nommer, et sa fuite en Amérique pour y réaliser sa carrière. Ces bâtisseurs s'appellent Le Corbusier, Mallet-Stevens, Faure-Dujarric, Patout, Pingusson, Fischer, Emilio Terry, Jean-Léon Courrèges... C'est à ce dernier, le père du couturier André Courrèges, qu'est due la belle demeure de style « art-déco » où vécut l'écrivain. Compacte et cossue, elle en a la géométrie stricte, les décrochements en « bow-window », la décoration, sur le pignon, en aplats écrasés fleuris de roses Iribe bien caractéristiques. Un bandeau orné, au-dessus d'une grande baie tripartite à meneaux, avec deux mascarons négroïdes, clin d'œil au classicisme acoquiné au style colonial, un Bacchus et une Flore, à moins qu'il ne s'agisse d'une Pomone, rappellent que nous sommes « à la campagne », et que, somme toute, la maison est une « folie » moderne. Malraux, quant

à lui, trouvait à la maison un style *Nieuw-Kunst* (art-déco hollandais), quelque chose de nordique, donc. Son flair esthétique ne le trompait guère. En réalité, construite en brique (ici une brique de qualité, rose et peu cuite, la brique rose de Dizy en Bourgogne) elle appartient au style « néo-



rural » régional anglais et s'inspire des cottages du Hants and Dorset. Jean-Léon Courrèges était l'élève, le compatriote et le disciple de l'architecte polytechnicien, peintre, décorateur Louis Süe, un homme au talent pluriel qui avait beaucoup travaillé pour une clientèle anglaise et s'était spécialisé dans ce type de construction.

La maison, toujours privée, a changé de main, mais ses propriétaires, d'une inépuisable hospitalité, m'ont ouvert leur porte autant que je l'ai désiré. J'ai donc pu revisiter des lieux dont les volumes et la distribution n'ont fort heureusement pas changé. Il n'est évidemment pas question de les produire, mais mes nombreuses visites, surtout la première, lorsque la maison était encore « dans son jus », particulièrement émouvante (on voyait ainsi encore la trace des tableaux

sur les murs), m'ont permis de mieux interpréter les photos d'époque qui en furent données, particulièrement par *Life* et *Paris-Match*.

Pénétrons à l'intérieur : escalier et vestibule en acajou évoquent les manoirs d'Agatha Christie. Un gros bouquet de roses *Iribe* en boule de rampe et le carton-cuir « façon cuir de Cordoue » au mur, avec son décor *Liberty*, évoquent invinciblement le raffinement du tandem Süe et Mare. Contraste et surprise, la porte à l'étage s'ouvre sur un immense duplex, un aquarium éblouissant de lumière. Nous sommes en fait dans un salon-atelier, avec au nord une double verrière dite « à l'italienne ». Courrèges, à l'intérieur de la maison, sacrifie au goût de l'époque pour les hôtels particuliers de luxe, avec le traitement de l'espace



principal en « atelier d'artiste ». Son client, en l'occurrence un Maître-cartier inventeur de tarots, ne pratique pas la peinture de chevalet. Alcôve, « décrochés », paliers, mezzanine à garde-corps en fer forgé reprenant le dessin de ceux de la façade, Courrèges a soumis l'espace intérieur, ouvert, à sa propre rythmique. Malraux se jette avec passion dans l'aménagement du duplex ; Madeleine avoue n'avoir été consultée que pour la forme¹. Il se fait aider d'un certain Monsieur Pion, menuisier « Premier Ouvrier de France », pour la réalisation de nombre d'aménagements qui impriment à l'ensemble la griffe de son occupant : l'escalier, mouvementé mais à claire-voie devient un double enroulement aux parois lisses ; des faisceaux de bois flottés écotés² viennent orner les jambages de la cheminée dans laquelle il place une pierre préhistorique. Il fait aussi socler pour sa lampe de bureau, dans l'alcôve, une jarre mésopotamienne. Les vitrages, immenses, sont garnis de voilage *safran*, et un coin fumoir moderne et confortable – Malraux tenait à cet aspect *cosy* de la vie domestique – assemble autour d'une table basse, des fauteuils recouverts d'un drap prune, « une étoffe plutôt masculine, avec un

¹ Nous profitons de cette confiance pour signaler que Madeleine Malraux a bien voulu se prêter à la reconstitution du décor boulonnais à l'occasion de trois rencontres avec l'auteur de cette intervention.

² Un « écot » se dit d'un rameau imparfaitement élagué.

grain », précise Madeleine. Un *Otage* de Fautrier, peintre informel qu'il soutint dès ses débuts, et *Paysage vineux*, la première toile vendue par Dubuffet, orneront bientôt cet angle du duplex. L'ameublement de son bureau et les deux grandes portes d'entrée de l'appartement, du mobilier espagnol ancien, proviennent d'antiquaires de la Rive gauche, à Paris.

Au fond de la pièce enfin un Pleyel à deux claviers, une pièce unique conçue pour les duettistes Wiener et Doucet, présenté pour la première fois à l'Exposition de 1937, seul instrument que Madeleine ait trouvé dans la pénurie de l'après-guerre, payé « une poignée de cerises ». L'écrivain y a disposé ses têtes gréco-bouddhiques, qui passeront comme bien d'autres objets de la maison acquis au fil du temps, dans ses *Ecrits sur l'art*. « Ecrire est un pugilat », disait Malraux, il venait aussi parfois déposer sur le piano, à l'intention de Madeleine (il lui dédiera *Les Voix du silence*) deux ou trois pages dont il se jugeait à peu près satisfait.

Une photo de *Life* datant de 1947 immortalise ce couple de grands bourgeois vêtus en Lanvin dans ce cadre mythique, comme ils sont en passe de le devenir eux-mêmes.

Après les éclats de Clara, les orages de Josette, voici l'exquis sourire de Madeleine, un lac. Après les appartements bohèmes (rue du Bac, par exemple) avec deux ou trois belles pièces au mur et quelques têtes khmères, les villas prêtées et les châteaux en location (dont il ne payait pas le loyer...), les bivouacs de la Campagne d'Alsace, cette demeure de rêve sur papier glacé. Une femme superbe, de beaux enfants, une notoriété et de l'argent (le deuxième après Gide, ses romans entrent de son vivant, en 1947 exactement, dans «La Pléiade»), une domesticité pléthorique (cet ancien pauvre aime le luxe), Malraux insensiblement mais indéniablement est passé du côté de « l'establishment ». Quelque chose de « kennedyen » flotte dans l'air 19^{bis} avenue Victor Hugo. Dans les années vingt, Malraux expliquait déjà à Clara qu'il fallait aussi que la vie d'un artiste fût son œuvre, pour le distinguer des autres hommes.

Pour autant, si l'on place en regard de l'homme en smoking de Boulogne, adossé au Pleyel de Madeleine, la photo du Colonel Berger en uniforme, chef de « la très chrétienne brigade des brigands d'Alsace-Lorraine »³, comme le dit Jean Lacouture, le regard inquiet et l'échine voûtée, le visage tendu et songeur, la main crispée sur l'éternelle cigarette sont les mêmes. Mais Malraux ne sort pas de la guerre comme il y est entré.

Boulogne, août 1945, 11 heures du matin. Il arpente de long en large « la grande pièce » ; une cigarette allume l'autre : « Tempête sous un crâne ». Le lieutenant Claude Guy, aide de camp du Général de Gaulle, vient de quitter la maison. Sa Citroën a contourné le fortin installé par les Allemands au coin du jardin, pour rejoindre la Seine. L'épisode est raconté dans *Les Antimémoires* où Malraux en fait « un nocturne »⁴. « L'art est un mensonge qui dit la vérité ».

« – Le Général vous fait demander au nom de la France si vous voulez l'aider.

– La question ne se pose évidemment pas.

...J'étais étonné. Pas trop : j'ai tendance à me croire utile. »

On sait la confusion politique d'après-guerre : d'un côté le communisme renforcé par son action dans la Résistance, et qui cherche à confisquer le pouvoir, de l'autre, l'emprise des Américains qui, forts de leur aide militaire et financière, rêvent de satelliser la France. Au milieu, un marais de petits partis, d'alliances opportunistes sur fond d'instabilité institutionnelle. Malraux redoute également l'hégémonie idéologique des uns, et ce qu'il appelle « la dérive vers la solution américaine ». En réalité la guerre et le combat pour l'Alsace l'ont profondément transformé : « J'ai pensé vers 1943, confie-t-il à Roger Stéphane, que le lien politique que j'avais avec le prolétariat était, désormais, subordonné au lien que j'avais avec la France ». Une conscience exaltée du patriotisme donc, sublimée par l'action du Général de Gaulle et son culte jamais démenti pour les héros l'ont éloigné du compagnonnage antifasciste et anticolonialiste de l'entre-deux guerres.

³ En raison de leurs tenues dépenaillées (ils sortent des maquis de la Résistance).

⁴ Madeleine est formelle à ce sujet, la scène a eu lieu de jour, et le matin.

L'intelligentsia de gauche ne le lui pardonnera jamais. « Feu Malraux », ironise-t-elle. Aragon feint perfidement de s'étonner que « l'homme qui risque sa vie pour le peuple espagnol écrive en même temps que le seul peuple au monde digne d'être sauvé soit le peuple des statues ». Dans le clan sartrien, c'est Simone de Beauvoir qui se charge de l'étrillage : « mystificateur », il n'y a pas d'autre mot pour qualifier l'homme et l'écrivain.

Malraux, sûr de lui, persuadé que De Gaulle est, au sens voltairien du terme, « un homme providentiel », seul en mesure de s'opposer « au vent majeur » (celui de l'est), argumente : « Le gaullisme n'est pas une théorie comme le marxisme ou le fascisme, c'est *un mouvement de salut public* ». Et puis l'estocade : « Il n'était pas entendu que les lendemains qui chantent serait ce long hululement qui monte de la Caspienne à la Mer Blanche, et que leur chant serait celui des bagnards ».

Cependant, l'écrivain est nommé en 1945 Conseiller technique à la Culture (on notera qu'il entre par la petite porte dans le Gouvernement du général de Gaulle), puis Ministre de l'Information. Le Général ne résiste pas « au régime des partis » que seul un coup de force – dont il ne veut pas –, permettrait de ruiner et, battu aux élections, il démissionne en janvier 1946. « La traversée du désert » (l'expression est de Malraux) commence pour lui, l'écrivain est rendu à lui-même. Un soir de ce mois de janvier, il rentre 19^{bis} avenue Victor Hugo une reproduction grandeur nature du *Moulin de la Galette* sous le bras (souvenir autant que promesse), les siens le disent au fond heureux, ce soir là, de revenir à « ses chères études ».

Le fil rouge de l'œuvre de Malraux, sa « basse continue », contrairement à ce qu'on croit généralement, ce n'est ni l'engagement, ni l'aventure, ni l'exotisme, c'est l'art. Ecoutez-le : « J'ai vécu dans l'art depuis mon adolescence » ; « Je suis en art comme on est en religion » ; « J'ai écrit des romans mais je ne suis pas romancier » ; « Mes romans, mes livres sur l'art sont les chapitres d'une même vie ». Et de fait, de *Lunes en papier*, première prose d'inspiration cubiste publiée

en 1921, à *L'Homme précaire*, de 1974, son dernier ouvrage, en passant par *La Voix royale*, *L'Espoir*, *La Condition humaine*, *Les Noyers de l'Altenburg*, avant *Les Ecrits sur l'art* proprement dits, sans parler des essais, des préfaces et des discours, l'interrogation sur l'art et sa présence constituent toujours un pôle référentiel, qu'il s'agisse de la matière romanesque, de l'enjeu existentiel des héros ou tout simplement du sens à donner à la vie.

Sur le plan métaphysique, Malraux est pascalien. L'homme vit, précipité sans l'avoir voulu dans un monde absurde, condamné à mort dans un « recoin » de l'univers qui l'écrase. La conscience de sa misérable *condition* est le seul atout dont il dispose (le titre du roman *La Condition humaine* renvoie à la terminologie pascalienne, comme celui de son dernier livre, *L'Homme précaire*) : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos,



quel sujet de contradiction, quel prodige ! [...] Que deviendrez-vous, ô hommes qui cherchez quelle est votre véritable *condition* par votre raison naturelle ? » (*Pensées*, fragment 129, édition Tourneur-Anzieu). A quoi s'ajoute l'obsession de la mort, ancrée dans l'enfance, encore

exaltée par les deuils personnels et l'histoire de son temps. Le commandant de l'escadrille *España* a vécu le triomphe sanglant de la force armée sur la misère et l'injustice, l'ancien compagnon de route des communistes le pacte germano-soviétique, l'humaniste fervent, le génocide et Hiroshima. Le célèbre discours prononcé à la Sorbonne le 4 novembre 1946 à l'occasion de la naissance de l'UNESCO appelle d'abord à la nécessité d'une impérieuse prise de conscience. Reprenant le célèbre constat de Paul Valéry : « Nous autres civilisations savons désormais que nous sommes mortelles », Malraux prend acte de la faillite de ce qu'il était convenu d'appeler « le progrès ». La science, remarque-t-il, est impuissante à produire la moindre spiritualité et le religieux est en déclin dans un monde dominé par le matérialisme. Comment dans ces conditions répondre aux questions que le non-sens et la mort posent à la signification du monde ? Par la volonté de maintenir *l'héritage* culturel du monde, garant de la grandeur de

l'homme. Si la révolution donne en effet aux hommes la possibilité de leur dignité, l'art et l'art seul leur offre de « recréer le monde à l'image de leur plus grand destin ». A cet effet, conclut-il, « nous, intellectuels – chrétiens, libéraux, socialistes, communistes – malgré les idéologies qui nous divisent, cherchons les *volontés* qui nous unissent ». L'utopie œcuménique autour de l'art, en cet immédiat après-guerre, résonne encore du militantisme congédié, comme si, emballement oratoire, posture tactique ou incapacité encore à se dépouiller du vieil homme, malgré l'irréversibilité de la rupture politique, la croyance dans un salut collectif de l'humanité régénérée par l'art pouvait – magiquement – tout sauver et tout recommencer.

Malraux est alors au mitan de sa vie ; il a 45 ans, un âge solaire. Jusque-là il n'a jamais écrit que dans les interstices de l'action. Politiquement hors-jeu, délivré de tout souci matériel dans une thébaïde à son image, adulé d'une femme attentive à ses moindres désirs, il reprend un projet littéraire né juste avant la Guerre d'Espagne, une certaine *Psychologie de l'Art*, au titre énigmatique. L'enjeu de l'ouvrage consiste en réalité à tenter de saisir à la fois le processus par où naît la création, et sa force transcendante. Rien de moins. Ses multiples voyages dans l'art aussi bien oriental qu'occidental sont venus s'ajouter à son exceptionnelle culture esthétique servie par une mémoire qu'il n'hésitait pas à qualifier lui-même d'« anormale ». Malraux observe que, comparé à un Baudelaire, par exemple, esthéticien de référence pour lui, mais dont la culture artistique ne pouvait guère se résumer qu'aux collections du Louvre, l'homme d'aujourd'hui, grâce aux techniques modernes de photographie, d'impression et de reproduction, dispose de l'art universel, quel que soit son éloignement historique ou géographique. Celui-ci se trouve donc en mesure de « recréer dans son domaine propre, l'héritage de tous les fantômes qui nous environnent, d'ouvrir les yeux de toutes les statues aveugles » : le *Musée imaginaire* est né, et avec lui le champ indéfiniment fertile de la comparaison, clé majeure de la réflexion de l'auteur des

« La réussite » (André Chastel)



Ecrits sur l'art (on notera au passage que le *Musée imaginaire* n'a rien à voir, à l'origine, avec l'acception dérivée et si commune désormais de « musée idéal » individuel, de « Panthéon esthétique subjectif »).

Les Voix du silence, et leur admirable oxymore, absorberont bientôt la trilogie de *La Psychologie de l'art*. Pour faire simple, on pourrait ainsi regrouper les principes essentiels du discours sur l'art dans la première édition de l'œuvre, dédiée à Madeleine, en 1951 :

– La création artistique engendre un monde nouveau, toujours distinct des apparences, et dont la cohérence n'est pas moins forte que le monde existant.

– L'art s'impose par une *présence* irréfutable vécue à travers une expérience émotionnelle qui projette à la fois l'œuvre et son spectateur dans l'intemporel.

– Tout art naît du religieux, voir l'incipit des *Voix du silence* : « Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la « Madone » de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la « Pallas Athénè » de Phidias n'était pas d'abord une statue », mais tout artiste naît de l'écart qu'il introduit entre le traitement servile d'un *topos* et l'interprétation personnelle qu'il en donne. « L'art, c'est le style » (Max Jacob). Qu'on songe par exemple au Christ en croix de Grünewald, unique en son genre, transformé par son créateur en victime physiquement atteinte du terrible « mal des ardents ».

– L'art véritable repose donc sur une « métamorphose », une métamorphose qui échappe à la mort puisqu'elle survit à l'infinie multiplicité des « lectures » subjectives dans le temps.

Les *Ecrits sur l'art* s'inscrivent donc dans la dynamique suivante qui structurera plus tard *La Métamorphose des dieux* dans sa version définitive : à l'origine règne *Le Surnaturel* à partir duquel l'artiste, en démiurge, crée un autre monde, *L'Irréel*, qui, par définition, échappe aux injonctions du monde et, par la magie de l'artiste (nous ne sommes pas loin ici du sacré), ouvre sur *l'Intemporel*. L'art, pour reprendre la belle formule de Malraux lui-même, est donc « la

Monnaie de l'Absolu », philosophiquement, « ce qui existe indépendamment de toute chose, sans relation avec l'existant ». D'où d'autres formules-phares qui « signent » leur auteur : « L'Art est un anti-destin » ou encore « L'art, c'est ce qui transcende l'art ».

Ce rapide survol des *Ecrits sur l'art* permet mal d'imaginer le travail titanesque qu'il a exigé. Certains, non sans raison, ont pu le comparer à la « cathédrale » de Proust. Par l'envergure de leur architecture, mais aussi de leur



écriture. Malraux pour évoquer la création, s'est forgé une prose inspirée, poétique, à la fois rythmée, mélodieuse et souvent solennelle, façonnée, à son insu, au creuset de Bossuet et de Chateaubriand. Le havre de Boulogne, ce sont aussi ces noces – trop méconnues – d'une écriture et d'un sens.

Pour représenter « l'immense éventail des formes inventées », le *Musée imaginaire*, l'écrivain exploite toutes les « reproductions » d'œuvre d'art que l'édition met à sa disposition. En quoi il renoue avec son premier métier d'éditeur de livres rares illustrés. Aucun ouvrage d'art avant lui n'aura comporté une telle somme iconographique, et d'une telle qualité. Madeleine est dépêchée dans les librairies spécialisées, chez Buloz ou chez Galignani pour quérir les précieux volumes dont il découpe les illustrations. Les images sont ensuite disposées sur le grand tapis blanc du salon, comme pour une grande « réussite », disait joliment André Chastel. « Mon compagnon « monte » ses livres, comme une couturière une robe », remarquait de son côté Clara Malraux.

Aussi la vie à Boulogne est-elle austère. Le smoking, c'est pour « l'image », la nouvelle image du chat aux sept vies, celle de « la distinction », au sens où l'entend le philosophe Bourdieu. « L'habit », au sens fort (ce qu'on porte habituellement), c'est la robe de chambre, toujours de chez Lanvin, que rehausse l'ascott. La maison est grande et le charbon rare il est vrai, en cet après-guerre ; Gautier se plaignait toujours d'y « peler » de froid. Mais

voyez Voltaire ou Diderot, voyez « le froc » de Balzac, la robe de chambre, c'est l'uniforme de l'écrivain à l'œuvre, « à l'établi », disait Malraux.

Toute la vie de la maison est réglée sur celle du maître : lever à 8 heures, travail, toilette à 11. Déjeuner à l'extérieur, le plus souvent à Paris, chez Lasserre. Une courte sieste puis travail à nouveau jusqu'à 20 heures. Les époux « dînotent » alors sur une table de bridge dressée dans leur chambre. Seul le déjeuner dominical est pris en famille. On ne *reçoit* pratiquement pas (au grand dam de la cuisinière, transfuge de chez Sacha Guitry) tout comme on évite les dîners en ville qui « assomment » le maître.

Quand l'écrivain est trop à la peine (« écrire est un pugilat ») ou qu'il désire accélérer, il a recours aux amphétamines (pratique fréquente chez les écrivains de l'époque), ce qui lui permet de travailler jusqu'au matin, et ce plusieurs jours d'affilée au besoin.



Quid des enfants dans ces conditions ? « Liberi aut libri », disaient les Latins. « N'en-com-brez pas ! » est l'injonction qui leur est le plus souvent martelée. Madeleine, « votre sainte mère », comme il a l'habitude de dire, maternelle et enveloppante, parvient à assurer une forme de cohésion à la tribu tant que les enfants sont jeunes. Sa douceur et son aptitude au silence, s'ils prorogent une bienfaisante paix, n'éluent pas pour autant les interrogations, l'impérieuse question identitaire surtout. Quant à Malraux, expliquer oui, Dieu sait ! S'expliquer, jamais.

Un dimanche de Pentecôte, à midi sonnant, les enfants ont entre 10 et 12 ans, il convoque les trois garçons dans son bureau : « Désormais, leur déclare-t-il solennellement, vous êtes grands, nous ne nous embrasserons plus ». Puis il ajoute : « Vous pouvez disposer ». Scène à la fois « surréaliste » et courtelinesque qui dénote probablement plus d'embarras, voire d'incapacité, que de cruauté à l'égard d'une progéniture dont la croissance menace la tranquillité du père.

Cependant, vers 1954, l'édifice familial commence à se fissurer. Du côté de l'écrivain, épuisement, sentiment d'enfermement, excès d'alcool et d'excitants ? Les enfants cette fois, entrés dans l'adolescence, font « craquer le vernis ». Le trublion, c'est Vincent, non voulu, non reconnu (il ne porte pas le nom de son père), fugueur, en révolte contre la famille, l'école, les lois, et qui ose, crime de lèse-majesté, tenir tête à son père. Vincent aux mille tours mais aussi aux mille dons. Gautier, introverti, que son père fascine mais avec lequel il désespère d'échanger, s'épuise à imiter son phrasé, ses manières, comme cette façon qu'il a de jeter son manteau sur ses épaules, et jusqu'à sa signature. Au vrai, il ne se supporte plus avenue Victor Hugo et demandera rapidement à partir vivre seul. Il est pourtant à son insu le préféré. Des photos le montrent à La Souco à Roquebrune-Cap Martin (en zone libre, pendant la guerre) hissé comme un drapeau sur les épaules de son père. *Les Noyers de l'Altenburg*, écrits précisément pendant cette période, lui ont été dédiés, et après l'accident tragique de ses deux fils, Malraux ne parlera jamais que de « la mort de Gautier ». Alain, très proche de sa mère, et qui n'a pas connu son père, a trouvé dans l'écrivain un flamboyant substitut. Plus placide aussi, il semble avoir été le moins perturbé. Pour tromper son malaise, Malraux renoue avec les voyages. Seuls dans la grande demeure, les enfants s'interrogent : reviendront-ils ?

Le retour du Général de Gaulle en 1958 semble arriver à point. « Bon ! Finies mes chères études ». Malraux reprend du service comme Ministre d'état chargé des Affaires culturelles. En réalité, elle va précipiter la déroute du couple et de la « tribu » : « La gloire, écrit M^{me} de Staël, est le deuil éclatant du bonheur ». Le problème algérien gangrène le climat politique. Le 6 septembre 1960, *Le Manifeste des 121* affiche le soutien aux indépendantistes d'un certain nombre d'intellectuels français – dont Florence Malraux. Ulcéré, Malraux refuse désormais de la voir. Leur brouille durera 7 ans. Le putsch d'Alger d'avril 61 porte le conflit sur le territoire national. Les propriétaires du duplex, inquiets par la vague d'attentats qui touche les personnalités politiques, demandent poliment mais fermement à Malraux de quitter les lieux. Refus catégorique : « Je n'ai pas d'appartement de fonction et tant que je serai ministre, je ne m'en irai pas de cette maison. S'il le faut, je la ferai réquisitionner par l'armée ». Le 23 mai de l'année

suivante, il perd ses deux fils, tués dans un accident de voiture au sud d'Arnay-le-Duc. Ils rentraient de chez une amie à Port-Cros où Vincent avait eu l'idée d'aller réviser son bac au calme. C'est lui qui conduisait... sans permis. Ils rejoindront leur mère au petit cimetière de Saint-Germain de Charonne, tous réunis sous le nom de Malraux.

Fidèle à lui-même, le ministre « enchaîne », et reçoit un mois plus tard les Kennedy, préfiguration du voyage de *La Joconde* à New-York. A quelqu'un qui s'en étonnait, Madeleine répondit : « Mais il a toujours vécu avec la mort ! ». Sophie de Vilmorin témoigne de son côté qu'« il arrachait chaque jour la page de son agenda » et qu'« il n'était en deuil de personne ». La dépression, la France la connaissait tout juste à l'époque, ce sera pour un peu plus tard.

Enfin, sinistre « loi des séries », le duplex est plastiqué le 7 février 1962. La « grande pièce » est jonchée de bris de verre, sa porte arrachée. L'enfant des propriétaires aveuglée. Cet attentat clôt la singulière saison boulonnaise et pulvérise la reconquête du bonheur. Le locataire de l'Hôtel Renard cherche appartement. Georges Pompidou, Premier ministre, peut-être à l'instigation du Général de Gaulle, lui cède *La Lanterne*.

Je ne passe jamais sans émotion devant « La Maison-Malraux », comme on l'appelle ici à Boulogne. Elle est pour moi aussi vivante que si l'écrivain l'habitait encore. J'y vois trois raisons : la première, c'est que « l'esprit des lieux » ne meurt jamais. La seconde, qu'une maison d'artiste, et celle d'un écrivain plus encore, bien plus qu'une demeure, est comme un prolongement de lui-même. Elle lui est en quelque sorte coextensive : voyez « la tour » du château de Montaigne, la maison de Victor Hugo, place des Vosges ou la *cache* à double entrée de Balzac à Passy... La troisième, c'est qu'elle est inséparable dans ma mémoire des œuvres qu'elle a vu naître, comme si la coquille avait sécrété la nacre. Je vous propose donc, en guise de « final », de lire un extrait des *Voix du Silence* où, comme vous l'allez entendre, Malraux tente de capter, au miroir de

son propre langage d'artiste, la langue universelle de la création. Ce fut la quête et la prise de la « saison » boulonnaise du grand homme.

« Un artiste n'est pas nécessairement plus sensible qu'un amateur, et l'est souvent moins qu'une jeune fille ; il l'est autrement. Etre romanesque n'est pas être romancier, aimer la contemplation n'est pas être poète, et les plus grands artistes ne sont pas des femmes. De même qu'un musicien aime la musique et non les rossignols, un poète les vers et non les couchers de soleil, un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les figures et les paysages : c'est d'abord un homme qui aime les tableaux. [...] Ce que voient en l'art ceux qui lui sont étrangers, c'est un moyen de fixer les instants émouvants de la vie, ou de les imaginer. Ils sont ainsi conduits à confondre fiction et roman, représentation et peinture. La plupart des hommes n'auraient pas plus d'opinion sur la peinture, la sculpture, la littérature qu'ils n'en ont sur l'architecture – à leurs yeux souvent, comme la peinture, vaste dépendance de l'ornementation – si devant la nuit, l'immensité, une naissance, une mort ou même un visage, ils n'avaient fugitivement éprouvé le sentiment de transcendance sur quoi toute religion se fonde. Sans doute y a-t-il de l'ignorance dans la répulsion des masses devant l'art moderne ; mais aussi de la colère pour ce qu'ils tiennent obscurément pour une trahison. Beaucoup d'hommes soupçonnent qu'il existe un grand art au-delà des images qui les séduisent, mais ne le conçoivent que religieux – fût-ce d'une religion de la révolution ou de la victoire. Et il est vrai que les plus grands arts font naître une émotion très haute. Ce qui n'est pas vrai, c'est qu'ils le fassent nécessairement en représentant ce qui suscite la vie. L'émotion éprouvée devant la mise à mort du taureau n'a rien de commun avec celle que suscite une Tauromachie, fût-elle de Goya. S'il advient que l'artiste fixe un instant privilégié, il ne le fixe pas parce qu'il le reproduit mais parce qu'il le métamorphose. Un coucher admirable, en peinture, n'est pas un beau coucher de soleil, mais le coucher de soleil d'un grand peintre – comme un beau portrait n'est pas le portrait d'un beau visage ; et il y a plus de nuit pascalienne dans telle face de Rembrandt que dans tous les nocturnes...

« [...] L'artiste a « un œil », mais pas à quinze ans ; et combien de jours faut-il à un écrivain pour écrire avec le son de sa propre voix ? La vision souveraine des plus grands peintres, c'est celle des derniers Renoir, des derniers Titien, des derniers Hals – semblable à la voix intérieure de Beethoven sourd –, la vision qui veille en eux quand ils commencent à devenir aveugles » (*Les Voix du silence*, III.1. *La Création artistique*, Pléiade IV, p. 491-496).

Pour citer ce texte :

Françoise THEILLOU, «Malraux : une saison d'écrivain à Boulogne», *Présence d'André Malraux sur la Toile*, art. 102, texte mis en ligne le 10 juin 2011. URL : <www.malraux.org>. Article téléchargé le [date exacte du téléchargement].