

Séminaire du «Groupe de recherches André Malraux» - Paris-IV Sorbonne.

Lundi 8 décembre 2008.

Claude Pillet :

Fragments de réel. Du sens des *Carnets* de Malraux

«Quand nous aurons fini de nous faire des rêves, il faudra sans doute comprendre que cesser de concevoir le monde comme irréductible à un ordre de pensée est ce que nous avons de plus intelligent.»

Malraux, *Carnet du Front populaire*, p. 83.

Les questions que pose la publication récente de deux *Carnets* de Malraux¹ ne sont pas : s'agit-il là de textes mineurs ? ni : s'agit-il de textes, malgré leur caractère fragmentaire, attestant d'une observation pertinente de ce dont ils témoignent² ? non plus, comme des journalistes l'ont supposé, de textes insignifiants proposant négligemment quelques malheureuses remarques ratant l'objet qui aurait dû être le leur ? Je crois que le problème que supposent ces publications, comme ce qu'elles proposent de textes inédits, est au contraire : quelle place ces textes peuvent occuper (doivent occuper) dans l'œuvre de Malraux ? ou : en quoi ces textes confirment-ils ou modifient-ils le sens de cette œuvre ?

La nature de cette place va dépendre de nombreux facteurs. Parmi les plus importants, notons l'aspect à la fois clos (l'unité du *Carnet*) et fragmentaire (les notations éparses qu'il contient) des textes ; la diversité des types de notations

¹ *Carnet d'URSS : 1934* et *Carnet du Front populaire : 1935-1935*, préfacés par Jean-Yves Tadié et publiés par François de Saint-Cheron, en 2007 et 2006 (Gallimard).

² Par exemple, chercher querelle à Malraux au sujet de sa notation concernant le canal de la Mer blanche a-t-il une porte littéraire ? (*Carnet d'URSS*, p. 61.)

(anecdotes ; réflexions ; données à l'état brut, non commentées ; embryons de scènes narratives ; rares et courts passages méditatifs contenant et un aspect réflexif et quelques traits narratifs ; etc.) ; et probablement le tropisme principal de cette nature : son pouvoir de rayonnement sur l'œuvre connue et publiée, et surtout sa capacité à réfracter elle-même ce dont cette œuvre rayonne.

Il ne s'agit pas ici d'être surpris que Malraux ait pris des notes au fil des jours, lui qui se méfiait tant des pratiques de la notation personnelle : journal intime impossible, pages systématiquement arrachées à l'agenda, etc. Il ne s'agit pas non plus d'évaluer les jugements que Malraux portait sur les événements présents en échos dans quelques-unes de ses phrases. Il faut en effet rendre justice à Malraux : s'il lisait les historiens avec ferveur, ce n'est jamais en historien qu'il écrivait ses mots, phrases ou textes. S'il a pu être son siècle ou sa légende, il a toujours été singulier par delà les pratiques communes et établies de l'écriture de ses contemporains. Nulle histoire de l'art, nul essai d'esthétique, nul roman d'action (que suspendent les dialogues philosophiques), nul roman psychologique (qu'empêche la priorité accordée à l'action), nuls Mémoires, nulle autobiographie : toujours un écart marque ses œuvres de celles qui les ont historiquement accompagnées.

Cet écart et cette singularité se retrouvent dans ses *Carnets*. Bien sûr, ceux-ci peuvent aisément se placer dans la lignée des *Choses vues*, *Cahiers* ou autres *Carnets*, puisque l'une des motivations majeures qui a présidé à leur publication est bien le nom de leur auteur — ou plus précisément le renom qu'a construit ce nom à partir de ce qu'il a publié jusque-là. Ils peuvent évidemment aussi faire penser aux avant-textes les plus classiques puisqu'ils en ont passablement la forme et la visée.

Cependant ce que ces *Carnets* pointent ne concerne pas précisément une œuvre qu'ils auraient précédée et qu'ils pourraient donc éclairer d'une quelconque façon. L'œuvre qu'ils seraient censés précéder n'existe pas : Malraux n'a jamais écrit son «roman sur le pétrole» (Russie, Caspienne, Adzerbaïdjan, Bakou) ni son roman persan d'ailleurs (en plus de la «Suite persane» des *Noyers*, existe-t-il d'autres notes sur la Perse qui attendent leur publication, Malraux y ayant séjourné plus fréquemment qu'en Inde, en Chine et au Japon ?), ni son roman sur la Seconde Guerre mondiale ou la Résistance. Quoique ces projets alimentent de manière récurrente ses projets littéraires

(en 1944, le tome II de *La Lutte avec l'Ange* devait être le roman persan et le III^e un roman indien ; en 1972 un roman sur la Résistance est encore évoqué³), jamais Malraux ne mena à bien l'écriture des uns et des autres.

Toutefois, ainsi que l'indiquent Jean-Yves Tadié et François de Saint-Cheron dans leurs excellentes éditions, plusieurs fragments du *Carnet d'URSS* trouvent place dans *Le Temps du mépris* ; on se rend compte aussi que quelques atmosphères politiques que capte le *Carnet du Front populaire* annoncent celles de *L'Espoir* ; des notations comme celle-ci : «La lumière revient. Fin des rêves» (p. 54) condense, par exemple, en une formule provisoire l'Illusion lyrique espagnole. De la même manière, son «retour d'URSS» (p. 84-86) prépare singulièrement le «retour d'Asie Moyenne» de Vincent Berger dans *Les Noyers de l'Altenburg*. D'un autre côté, il s'agit de notations brèves, de notes éparses liées par un moment particulier ou une thématique desquels ils relèvent tous. Pourtant il apparaît clairement qu'ici il n'y a pas grand-chose des avant-textes au sens générique puisque nos bribes de textes ne sont généralement pas des morceaux de texte.⁴ Ce texte n'existant pas, on peut dire (un peu à la manière de Malraux) qu'elles sont des fragments de ce qui n'existe pas. Si elles ont servi, ce n'est que dans un mouvement compositionnel prélevant ici ou là (selon des modulations diverses, par exemple celle de la transposition pragmatique pour *L'Espoir* ou celle de la transdiégétisation pour *Les Noyers de l'Altenburg*) ce qui pouvait entrer dans la composition de textes plutôt étrangers à la cohérence particulière des deux *Carnets*.

Les cas du *Temps du mépris* et des *Noyers de l'Altenburg* sont intéressants. Les éléments que Malraux prélève, selon une perspective autre que celle du *Carnet d'URSS*, semblent toutes être tantôt des transdiégétisations, tantôt des transmodalisations. Il naturalise dans le roman ce qui était autrement contextualisé ou ce qui provenait d'un mode (on n'ose dire ici «mode narratif») tout autre. Pourtant, dans le *Temps* qu'il refusa

³ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, archives de *La Lutte avec l'Ange* dossier 7, f° 2520 et f° 2780. Voir ma communication «Le Haut-Pays : repli littéraire de Gide et de Malraux en Suisse», in Emmanuel Cherrier et Karl Zieger [édit.], *Une Suisse, des exils...*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, (coll. «Recherches valenciennes», n° 26), p. 233-250. Actes du colloque *Les Exils a-lémaniques*, Université de Valenciennes, 10-11 mai 2007. – Voir aussi Malraux à Chagall : «C'est une épopée qui sera à la Résistance française ce que *L'Espoir* fut à la guerre d'Espagne.» (*France-Soir*, 11 avril 1972.)

⁴ Admettons tout de même que ces *Carnets* contiennent probablement quelques véritables avant-textes : le «retour d'URSS», les coups portés sur les murs de la prison... (*Carnet d'URSS*, p. 84-86, 80) et les notes concernant les interventions de Blum devant la foule du Vel d'Hiv et à l'Assemblée (*Carnet du Front populaire*, p. 53-59 et 61-64).

de rééditer et qu'il considérait comme un «navet», les fragments repris de notes antérieures ont tous (pour autant que nous connaissions cette antériorité) une couleur particulière qui n'est pas celle du roman. La tonalité du *Temps* (celle de l'enfermement auquel aboutit le mépris haineux du nazi — cf. *Carnet du Front populaire*, p. 76) est rompue par ces échappées provisoires qu'impose leur charge imaginaire : «*Eisenstein* : Le bataillon des popes en grand costume qui avance dans la nuit avec les crucifix et la musique [...]» ; «Le transsibérien abandonné comme un bateau au milieu de ...» (p. 61 et 76). Constatons que cette force d'imaginaire (Malraux parle d'«intensité»⁵) n'est pas véritablement présente dans le fragment initial (ou alors seulement latente), mais qu'elle se déploie de la nécessaire transformation du texte exigée par son insertion dans un contexte particulier. (Voyez : Les popes tombés à terre «avec leurs robes d'argent et leurs grandes barbes blanches» apparaissent «comme la neige qui reste au creux des montagnes» ; «[...] les veilleuses du Transsibérien échoué comme un paquebot dans la forêt sous les isolateurs du télégraphe...»⁶)

C'est à peu près ce qui se passe avec la scène de la traversée de la tempête au-dessus des Carpates. On sait qu'elle doit sa matière première aux articles que Malraux donna en mai 1934 à *L'Intransigeant*. Dans ces articles, nul travail lyrique, simplement des constatations parfois prétentieusement sensationnelles, il est vrai, mais tellement en accord avec certaine vantardise journalistique. Cette scène occupe le chapitre VI du roman et se situe, à l'égard des sept autres, assez exactement comme les phrases poétiques issues du *Carnet d'URSS* imposent l'ouverture de l'imaginaire à un monde prisonnier de lui-même. On peut supposer que ce rapport de deux plans totalement hétérogènes ait constitué aux yeux de Malraux une faiblesse, comme si, là, il avait laissé se déployer de manière déséquilibrée l'équivalent des références au monde de l'art, tout à fait maîtrisées et rigoureusement distribuées dans *La Condition humaine* ou dans *L'Espoir*.

⁵ *Carnet d'URSS*, p. 34, mais aussi préalablement la préface à *Sanctuaire* : «Sans doute est-ce une erreur que de voir dans l'intrigue, dans la recherche du criminel, l'essentiel du roman policier. Limitée à elle-même, l'intrigue serait de l'ordre du jeu d'échecs — artistiquement nulle. Son importance vient de ce qu'elle est le moyen le plus efficace de traduire un fait éthique ou poétique dans toute son intensité.» (Je souligne.) «Préface à *Sanctuaire* de W. Faulkner», *La Nouvelle Revue française*, n° 242, 1^{er} novembre 1933, p. 744.

⁶ *Carnet d'URSS*, n. 1, p. 62 ; n. 1, p. 76. François de Saint-Cheron cite *Le Temps du mépris*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 800 et 797.

L'hétérogénéité compositionnelle du *Temps* est à cet égard une étape importante dans l'œuvre de Malraux. Le principe architectonique des grands romans se transforme en une pratique de la juxtaposition de type pictural (le rapport image / phylactère par exemple, ou la juxtaposition de scènes dans la peinture gothique du sud de l'Allemagne) sans parvenir à établir un équilibre des parties mises en présence ni à imposer une pertinence des rapprochements — aux yeux de Malraux du moins.

C'est sans doute cela que révèlent le plus les *Carnets* dont je parle. S'ils sont eux-mêmes cette juxtaposition à l'état brut, ils sont aussi et surtout porteurs de notations aussi peu élaborées qui seraient elles-mêmes des pièces, non rapportées du réel, mais complémentaires à ce réel qu'elles continueraient pour ainsi dire «naturellement», comme le réel se continue lui-même. Et nous avons affaire là à un autre tropisme cardinal des compositions de Malraux : celui qui consiste moins à faire entrer le réel dans ses textes qu'à faire de ses textes des morceaux du réel. Ce que ces deux *Carnets* supposent «avec obstination», c'est bien cela : fragments du réel, ils doivent être, quand ils seront/sont intégrés ailleurs, le moyen par lequel le texte continue le réel. Mais transposés et poétisés, ils créent l'effet inverse : ils sont l'autre monde du monde fermé que sont celui du *Temps du mépris* et celui du réel, de la même manière dont le «retour d'Asie» de Vincent Berger perd de puissance pragmatique pour avoir été intégré dans une fiction, contrairement au «retour d'URSS», teinté de poésie dans un texte factuel, ou au «retour à Marseille», teinté de réalité dans un chapitre fictionnel des *Antimémoires*.

Au temps de nos deux *Carnets*, Malraux continuait la réflexion sur l'art qu'il avait commencée avec son œuvre. (Son premier texte, sur Galanis, paraît en 1922.) Celle-là participera d'un double mouvement compositionnel : une cohérence quasi narrative qui accompagnera l'exploration qu'elle est d'un déploiement linéaire rigoureux (voir la cohérence interne des principaux *Ecrits sur l'art* et les refontes inlassables de la *Psychologie de l'art*, des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux*) ; un principe de juxtaposition, fondamentalement muséal (ou celui qu'on avait considéré comme quasi cinématographique dans ses romans) faisant éclater cette même linéarité (la continuité temporelle de la narration) tenue pour l'élément indispensable de toute véritable solidité compositionnelle.

Je ne dis pas que les *Carnets* ressemblent au musée ni qu'ils le préfigurent. Force est de constater tout de même qu'une analogie («souterraine», aurait peut-être dit Malraux) unit le musée et le caractère tout fragmentaire des *Carnets*. Les pièces du musée attendent leur sens, répète Malraux, de la même manière dont on peut voir que les notations des *Carnets* attendent leur hypothétique texte ou son absence qui justifieraient la forme qu'ils ont prise. François de Saint-Cheron a mille fois raison de rapprocher telle note («Comme pour la *Victoire de Samothrace*, c'est ici du hasard que vient le vrai génie», *Carnet d'URSS*, p. 37) de la réflexion que Malraux proposa dans *Le Miroir des limbes* sur l'amputation qui donne son sens esthétique à la *Victoire de Samothrace*.⁷

Par delà (et non en deçà comme le suggère l'ordre de publication malheureusement choisi par les *Œuvres complètes* de la «Pléiade»), par delà les réflexions sur l'art, se déploieront souverainement et prudemment les textes du *Miroir des limbes*, dont on commence à percevoir heureusement l'extrême importance. Si le lien est net entre telle notation du *Carnet d'URSS* et tel passage du *Miroir*, c'est bien parce que de nombreuses autres remarques y prennent place de la même manière. Car si le *Miroir* reprend les notations concernant les popes ou le Transsibérien, ou telle réflexion d'Olecha, ou tel ordre absurdemment transformé et interdisant les relations sexuelles, ou encore le «retour d'URSS» *via* les *Noyers*⁸, c'est qu'il est l'œuvre systématiquement ouverte aux reprises et à toute transmodélisation, transpragmatisation et autres transformations textuelles ou contextuelles. Vers lui aboutissent non seulement tous les «rameaux morts» (Carduner) de l'œuvre antérieure, mais aussi toutes les notations issues du réel et destinées à converger vers lui dans la nouvelle œuvre. Fattuale (son régime est autobiographique), celle-ci redonne au réel ce que Malraux en avait prélevé par ailleurs et notamment dans les deux *Carnets* qui nous occupent. *Le Temps du mépris*, *Les Noyers de l'Altenburg*, *Le Règne du Malin*, les *Carnets* maintenant connus, des notes à publier encore, tout cela qui venait d'un certain réel (souvent même d'un réel certain) impose par sa présence les sens multiples et fuyants de la juxtaposition muséale, celle même que *La Lutte avec l'Ange* avait tenté de

⁷ *Le Miroir des limbes*, *Œuvres complètes*, t. III, p. 506.

⁸ *Carnet d'URSS*, p. 61-62, 76, p. 53, p. 71, p. 84-86. Le «retour à Marseille après l'Asie» : *Les Noyers de l'Altenburg*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 652-655.

construire en les soumettant aux principes narratifs du roman. Ceux-ci avaient à ce point été malmenés par le Musée que les *Noyers* avaient parus impossibles à Gide et à toute une part de la critique — et à Malraux qui les avait écoutés.

Recontextualisés dans une visée factuelle au moyen même de leur intensité qui les rend quasi fictifs, les fragments des *Carnets* accueillis par le *Miroir* peuvent enfin dire la puissance signifiante du réel quand celui-ci n'est fait que comme il paraît être : l'insignifiant prélevé du réel pour lui être retourné avec le sens que ce mouvement lui a conféré. *Le Miroir des limbes* est bien le roman du réel accueillant toutes les juxtapositions impossibles dans la fiction mais convergeant toutes vers son sens que le Miroir / Musée accueille magnifiquement dans son absence de linéarité aussi principale qu'est nombreux le réel.

Pas autant que je le dis cependant. Le *Carnet du Front populaire* nous donne deux séries de notes mettant en scène Léon Blum, la première au Vel d'Hiv, la seconde à l'Assemblée. François de Saint-Cheron donne aussi les versions transformées de ces textes et insérées dans le dossier «Max [Torrès]» des archives du *Miroir des limbes* de la Bibliothèque Jacques Doucet. Les deux textes parfaitement complémentaires (le président du Conseil, confronté à deux auditoires différentes, maintient le même type de persévérance face à des réalités intraitables dans les deux cas : le risque de submersion d'un côté, la paralysie de l'autre) pouvaient aisément faire écho, dans ce grand ensemble, soit à l'évocation de Léon Blum du chapitre I, I, 2, soit à la mise en scène de l'illusion lyrique de la III^e partie des *Hôtes de passage* (*Le Miroir des limbes*, t. II, chapitre III). Possible relais entre les foules de *L'Espoir* et celle des Champs-Élysées du 10 novembre 1970, les images historiques et ironiques qu'elles proposent auraient pu entrer dans le jeu accueillant du *Miroir*, comme Malraux y plaça tels épisodes rédigés pour son fameux roman sur la Résistance⁹. Elles n'y seront pas : crainte de rendre plus hétérogènes encore les chapitres d'un ensemble qui l'est passablement ? souci de juguler le foisonnement apparemment incontrôlé des images ? ambition tue de couper court à toute hypothèse concernant l'architecture d'un livre qui semble bien être «irréductible à un ordre de pensée» ?

*

⁹ Il inséra deux passages («[Violette]» et «[Camaret]») dans *Lazare*.

Pour citer ce texte (référence électronique) :

PILLET Claude : «Fragments de réel. Du sens des *Carnets* de Malraux», texte proposé au Séminaire du «Groupe de recherches André Malraux» - Paris-IV Sorbonne, 8 décembre 2008.

Texte mis en ligne le 23 décembre 2008.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles/80-20081pillet.html>>.

Consulté / téléchargé le [date exacte].

L'article a aussi été publié selon ces indications :

PILLET Claude : «Fragments de réel. Du sens des *Carnets* de Malraux», *Revue André Malraux Review*, vol. 37, 2010 : «Numéro spécial Quarantenaire», p. 112-119.