

**Michel Halty**

### **Les notes du jeune Malraux à *La NRF* (1922-1930)**

*Les notes de La NRF, dans l'entre-deux guerres, constituent un espace critique d'excellence en même temps que l'antichambre de la consécration pour les jeunes écrivains. Dès 1922, Malraux s'applique à y affirmer un style et une pensée propres. Relire ses notes, c'est les retrouver intacts, en même temps que la précoce perspicacité d'un infatigable découvreur et d'un redresseur de torts de la hiérarchie littéraire.*

*La Nouvelle Revue française*, renaissant de la guerre en 1919, est sans doute la plus belle revue littéraire qu'on ait pu lire en France. Aujourd'hui encore, dans les rayons de quelques bibliothèques, elle prodigue au chercheur ébloui des trésors, répartis selon une maquette inchangée en quatre parties, bien différenciées par leur typographie : les grands textes de création et de réflexion (essais, poèmes, extraits de roman), les chroniques reliées à l'actualité, les notes portant sur un livre déterminé, les notules, concises et ironiques à l'extrême. La marque propre de *La NRF* se trouve dans le style inimitable de ses notes, perspicaces et pénétrantes, et dans leur haute tenue intellectuelle: chaque livre retenu est matière à une dialectique menant du particulier au général, du singulier à l'universel. Pour le lecteur des années 1920 comme pour celui de 2003, ces notes sont une fête de l'intellect, et comme l'apogée d'une littérature qui se crée et se réfléchit dans le miroir de la critique.

Le tout jeune Malraux donne ses premières notes sur Gobineau et Max Jacob, et l'on peut présumer qu'il a choisi ces deux écrivains-là. On ne sait qui l'a introduit à *La NRF*, mais l'étude qu'il a donnée à la revue *Action* (éphémère) sur André Gide lui a

certainement ouvert les portes du temple de la haute littérature – revue prestigieuse avant même que d'être une grande maison d'édition. Il faut bien distinguer la revue et l'éditeur. André Malraux va donner à Grasset *La Tentation de l'Occident* et *Les Conquérants*, mais c'est à la revue qu'il va donner un extrait majeur du premier livre, la totalité du second en prépublication. Grasset vend et diffuse mieux ses livres, avec son sens du lancement publicitaire. La revue, elle, consacre, légitime, et confère la longue durée à des textes toujours élevés, parfois altiers. Entre 1922 et 1930, Malraux donnera quatorze notes critiques à la revue. C'est à partir de 1931 qu'il accédera à la première partie du sommaire en particulier avec ses fracassantes préfaces données à D.H. Lawrence et à W. Faulkner.

On va suivre, au fil des mois, les essais critiques qui sont vraiment des coups de maître de critique, d'un tout jeune homme, pourvu de tous les dons : il a trouvé d'emblée, à vingt et un ans, sa voie, sa voix et son style. Son don de la formule est si évident qu'à le commenter on l'affaiblit. Sa culture spontanée et passionnée le porte vers les marginaux ou les rebelles des siècles passés, ou vers les francs-tireurs de l'actualité. Il ne traite ni des leaders de l'avant-garde ni des maîtres déjà classiques, mais de ces atypiques ou de ces farfelus qui se pressaient dans la revue *Action*, beaucoup plus que dans *La NRF*, déjà soucieuse de tenue et d'orthodoxie. Une seule fois, et dans le plus long texte, André Malraux va s'engager dans une polémique sévère avec un ténor de *L'Action française*, Henri Massis, en plaçant le débat sur un plan plus idéologique que littéraire. Il est vrai que l'enjeu est de taille, s'agissant des relations réciproques de l'Occident et de l'Orient.

En une seule page, évoquant un roman historique de Gobineau, *L'Abbaye de Typhaines*, Malraux parvient à démonter le système de Gobineau, c'est-à-dire la thèse de la supériorité de la race franque sur la race celte, comme une « justification de sensibilité ». Mais cette fêlure de l'œuvre lui montre un Gobineau « dissocié », tout près d'être dévoilé. Le romancier, auquel le critique reconnaît la vertu de l'énergie, pensait réaliser un roman populaire à la Eugène Sue, il a donné un récit anti-romantique presque digne de Stendhal. La même énergie se montre dans les formules du critique, aussi fermes et subtiles, quand il découvre « le point sur lequel s'exerce la mauvaise foi » de l'auteur, et les fécondes contradictions qui en découlent. Valéry, à cette date, n'aurait pas fait preuve de plus de virtuosité ni de plus d'intelligence.

On ne sait si Max Jacob a tout à fait aimé la note sur son *Art poétique*. Ce n'est assurément pas le soutien sans restriction d'un ami à un ami, même si ce livre est jugé « unique et nouveau » et si lui est reconnue la meilleure justification du cubisme, préférée à celle de Pierre Reverdy. Comme Max Jacob avait donné de l'art chrétien une définition restrictive, et même ascétique, son ami le contredit et s'engage dans un raccourci saisissant, mettant en perspective les chrétiens de la tradition latine, l'art grec et la première Renaissance italienne, et décelant dans cette dernière l'influence exclusive de l'hérésie albigeoise. On reconnaît déjà le génie du collage, du montage et de la vue synthétique qui se feront jour dans *La Psychologie de l'art* et dans *Les Voix du silence*. Il suffit d'un paragraphe survolté, d'une séquence musicale où passent des échos de Wagner et de Nietzsche...

L'une des réflexions les plus subtiles qu'on puisse lire sur la littérature fantastique nous est donnée par le compte rendu de *Malice* de Mac Orlan, qui s'étend très vite à tous les récits publiés de cet auteur et à une démarche qui fait interagir les personnages légendaires du romantisme avec l'inquiétante étrangeté de personnages contemporains. Analysant une réécriture dans le sens de la précision, le jeune Malraux théorise subtilement « un fantastique de la transposition » qui fait passer de Petrus Borel à Mac Orlan. Et, bien loin des schématisations glaciaires d'un Caillois ou d'un Todorov, il évoque en romancier la figure du romancier en question :

un sorcier craintif et sensuel qui, le soir, après de longues promenades à travers la ville bruyante, cherche dans la solitude des formules définitives d'exorcisme.

Nous avouons volontiers n'avoir pas lu *L'Histoire de la bienheureuse Raton, fille de joie*, tirée d'une nouvelle du dix-huitième siècle par Fernand Fleuret. Malraux a rencontré cette figure de la bohème littéraire, sans doute autour de Pascal Pia et du groupe de la revue *Action*. En bon pédagogue, le critique donne l'argument de la nouvelle originaire. Puis il esquisse une esthétique du farfelu et une poétique de la sensualité, en indiquant le ton à la fois émouvant et narquois de l'écrivain. Sensible au charme des prostituées souriantes, il n'en voit pas moins, dans ce récit, « une comédie sinistre et sans espoir ». A tout moment, il repère des contradictions précieuses, des dissonances attirantes, formulées en des oxymores captivants. Ainsi évoque-t-il en conclusion « l'épanouissement (assez rare en vérité) de qualités et de goûts classiques en

une anarchie profonde »). Esthétisme et nihilisme, classicisme et farfêlu anémique en effet ce discours critique, qui tend à tout moment à une poésie critique, pour reprendre la formule de Cocteau.

On est passé de 1923 à 1927, sans autre contribution de Malraux à la revue que trois « Lettres d'un Chinois », où l'on reconnaît des extraits spectaculaires de *La Tentation de l'Occident*. Malraux s'est absenté de la scène parisienne pour des contrées plus épiques. Cependant, si l'on cherche, en dehors des avant-gardes instituées et des néo-académismes vivaces, des inventeurs d'un style nouveau en ces années vingt, on nommera facilement Paul Morand et André Malraux, et plus tard Malraux assurera que le monde de 1918 était celui de Morand, comme les horizons d'avant 1914 étaient ceux de Loti. Or, dans une note de 1927, Malraux rend compte de *Bouddha vivant*, que Morand vient de publier, et qui bien évidemment pourrait interférer avec *La Tentation de l'Occident* : l'essai de l'un, le récit de l'autre, traitent au fond d'un même sujet. M. Ling et le Prince Jali rencontrent des tentations et des déceptions analogues. Bien entendu, Malraux a la discrétion de ne pas suggérer ce qui crève les yeux du lecteur d'aujourd'hui : le deuxième rôle du roman de Morand, Renaud d'Ecouen, l'aventurier mécanicien ami du prince Jali, est entièrement composé à partir de Malraux lui-même, tel que Morand l'a rencontré et imaginé lors de la rencontre de Saïgon de 1925, et ce deuxième rôle, disparu à mi-parcours du récit, ternit l'éclat du premier, c'est-à-dire du souverain en exil. Dans un texte très mesuré, Malraux explique que la sainteté bouddhique était incommunicable au lecteur français, mais que la dépossession du bouddhiste dans l'environnement britannique a été fort bien dépeinte. Plus généralement, il montre que chez Morand, le moraliste cède le pas au peintre, et la nouvelle à la fresque. La métaphore picturale l'emporte désormais chez le critique, et elle s'impose évidemment pour le parcours de Morand, de plus en plus voué à Goya, comme en témoignera son roman sur l'Espagne napoléonienne. Les chemins de Malraux et de Morand divergeront absolument, en raison de leurs engagements diamétralement opposés, mais le diptyque extrême-oriental constitué par *La Tentation de l'Occident* et *Bouddha vivant* reste comme un monument littéraire des années 1920. D'ailleurs, en 1926, dans la même revue, Ramon Fernandez réunissait dans la même attention perspicace cette *Tentation de l'Occident* et *Rien que la terre* de Paul Morand. Ramon

Fernandez, il est vrai, inquiet de cet « échange de nihilismes » dans le dialogue épistolaire de Malraux, émettait des réserves sur le style de l'essayiste :

Le style de M. Malraux, où la sonorité poétique prolonge l'écho de l'idée en la déformant assez sensiblement, me paraît nuire à la clarté des vues qu'il expose. Du livre, un chant s'élève qui nous charme et nous étourdit.

Quelques tons plus bas, l'essayiste des notes critiques a su trouver un accord plus serein entre la clarté des idées et la poésie expressionniste du verbe.

Suit un détour peut-être surprenant par *L'histoire comique de Francion*, de Charles Sorel, mais qui témoigne de cette érudition tumultueuse, familière aux grands autodidactes, inaccessible aux champions des cursus universitaires, privilège d'André Malraux et de Pascal Pia. Après de réjouissantes attaques contre la Sorbonne, Malraux analyse de manière très moderne le dispositif ingénieux de *Francion*, qui fait suivre un récit autodiégétique de Francion par un récit hétérodiégétique assumé par Sorel. Pour reprendre les termes de Malraux, il voit dans le héros de Sorel « un homme à qui un masque permet de s'exprimer sans crainte des autres ni de lui-même », et se déclare intéressé par « la liberté que gagne l'auteur à prendre un porte-parole, et par la sincérité qu'il y trouve ». N'y a-t-il pas là la préfiguration du dispositif complexe des *Antimémoires*, vers une sincérité et une liberté réconciliées dans des voies obliques ? Par ailleurs, Malraux ne résiste pas ici à faire l'érudit mirobolant qui tranche sur la question de l'attribution de *Polyandre* à Sorel, et non à Furetière. Mais comment résister à la fougue de ce d'Artagnan de l'érudition ? La passion de Malraux pour l'époque Louis XIII lui avait sans doute été inculquée par André Suarès, et c'est dans ces années-là qu'il confie à Suarès le portrait du cardinal de Retz, qui devait figurer dans le *Tableau de la littérature française de Corneille à Chénier* (1939). Suarès, si souvent décevant, a ici donné un portrait aussi saisissant que celui que Malraux trace, en lettres de feu, de Laclos.

Le grand débat qu'instaure Malraux en 1927 se fait autour de la nouvelle question d'Orient, en fait de l'Extrême-Orient. C'est aussi le texte le plus long (six pages !) qui ait figuré comme « note » dans *La NRF*, en apparence un compte rendu du livre d'Henri Massis *Défense de l'Occident*, en fait un procès argumenté et efficace d'une doctrine qui est celle de *L'Action française*, appliquée avec rigidité à toutes les tentations de l'Orient.

Henri Massis, suggère Malraux, entend résister aux tentations de Satan, lequel a pris la figure de Renan, de Gide, puis de l'Asie tout entière. Arc-bouté sur son idée fixe et mythique de l'Occident, il ne comprend pas le sens des révolutions de l'Asie, et Malraux, en expert, le rassure sur ce point. Il définit l'esprit contre lequel Massis guerroyait comme « esprit de connaissance, de recherche et de création par cette recherche même », et, un peu ironiquement, comme un « bolchevisme intellectuel » : ainsi se joignent, pour affoler Massis, le péché originel de l'Arbre de la Connaissance et la Révolution de 1917 ! Il est clair ici que, contre le thomisme rigide en vogue alors, Malraux prend parti pour ce « bolchevisme intellectuel » et va ainsi inspirer, avec *Les Conquérants*, le pamphlet d'Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise*. Mais surtout Malraux pulvérise toutes les notions sur lesquelles prospère *L'Action française*, comme celle d'une personnalité qu'il faudrait préserver de toute influence étrangère. Et ici Malraux se délivre d'une tentation qu'il a pu éprouver, non pas vis-à-vis d'Henri Massis, ce rhéteur de revues bien-pensantes, mais vis-à-vis de Charles Maurras, dont le nationalisme intégral n'est pas sans rapport avec « l'énergie nationale » de Barrès. Il y a ici un acte de rupture esthétique et politique avec une figure pour laquelle les aînés de *La NRF*, Gide en particulier, ont eu beaucoup de complaisance. Et Malraux énonce, en des termes alors insolites, aujourd'hui consensuels, une exemplaire « Défense de l'Orient » :

L'Orient nous aide à nous délivrer d'un certain académisme de l'esprit, comme les toiles réunies au Louvre par Napoléon aidèrent à une époque particulière les peintres français à se délivrer de l'académisme plastique.

Face à Massis, accroché à une conception fixe et figée du catholicisme romain, Malraux suggère une Apocalypse d'un monde instable, avec des accents assez nihilistes. L'avenir, ce n'est pas alors le retour du religieux et de l'âme, c'est « la lutte persistante de l'absolu et de l'humain, lorsque l'idée de l'absolu est devenue sans force, et que la passion de l'Homme s'est éteinte sans trouver un nouvel objet d'amour ».

Ce bolchevisme teinté de nihilisme est autrement exaltant que le maurrassisme aveugle, renforcé du thomisme, dont on sait l'emprise sur les intellectuels et les étudiants d'alors. On conçoit que Malraux, confondu avec Garine, ait été pour Drieu comme pour Berl le héros exemplaire de l'homme nouveau du temps.

On peut passer plus vite sur la note consacrée à un livre de Marcel Arland, *Où le coeur se partage*, acte d'amitié assurément sincère, en ce que Malraux salue l'accord parfait et la pureté d'un récit autobiographique. Il est intéressé par la position d'Arland vis-à-vis du christianisme, en accord avec sa négativité, en désaccord avec sa positivité. Mais il interrompt vite sa note, pour faire place à une très longue citation d'Arland, évoquant le jeu solitaire d'un théâtre imaginaire. Tout de même, Malraux regimbe contre l'absence de toute recherche technique. Il condamne même, dans une note, « une hostilité à l'égard de la littérature qui tend à devenir un des caractères de notre temps », et pastiche Benda pour voir une trahison du clerc dans ce dégoût affecté de la littérature. Malraux est ici bien inspiré de suspecter cette rhétorique de l'authenticité à laquelle Arland sacrifiera beaucoup, et de revendiquer la dignité de la littérature et de l'art. C'est en quoi il s'oppose complètement à Benda, dont il détourne astucieusement le titre à succès.

Plus importante, plus problématique aussi est la note consacrée à Sade, dont Kra vient de publier les *Contes, historiettes et fabliaux*, et dont Maurice Heine préface le *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond*. À cette entrée de Sade en littérature, Malraux résiste fermement. Se présentant comme un familier de la littérature érotique, il note qu'il n'y a pas une seule scène *voluptueuse* dans tout Sade, et que ses personnages ne sont que des mannequins. Refusant à Sade toute portée littéraire, il n'est sensible qu'à « un effort constant, furieux pour atteindre une sensualité qui se dérobe sans cesse. Une recherche furieuse », soit à une anorgasmie générale de l'humanité sadienne. La mise hors-littérature de Sade, et son inclusion dans une écriture de la rêverie sont assez fortement étayées :

Sa psychologie n'est pas fausse comme on l'a dit : elle est insoumise. Ce n'est pas le personnage qui crée pour lui le désir, mais le désir qui crée le personnage.

Dans ce refus de Sade, Malraux est relativement isolé parmi ses contemporains : Paulhan, Bataille, Blanchot, tant d'autres intégreront dans la plus haute littérature celui que Flaubert déjà idolâtrait. L'étude de 1939 sur Laclos glisse une allusion à Sade, pour le ranger parmi les « petits érotiques » aux anecdotes stéréotypées. On peut s'étonner que ce contempteur de Sade, sur un plan purement littéraire, ait été souvent soupçonné, comme romancier, de sadisme. C'est même un lieu commun dans la presse de droite.

1928 est l'année Malraux à *La NRF*, puisque les cinq livraisons des *Conquérants* se succèdent, introduisant un rythme nouveau dans la musique romanesque. Mais le critique continue à suivre ses inclinations, en s'attachant à des auteurs marginaux, et qui le resteront, même quand ils connaîtront une manière de célébrité. La note sur *L'Enfant et l'écuycère* de Franz Hellens contient une théorie et une problématique du souvenir d'enfance. Celui-ci n'est acceptable, pour Malraux, que dans la mesure où l'enfant est séparé par un grand écart de l'homme qui l'évoque : le thème de la dissociation du sujet est fondamental et valorisant ici. Dans le cas de Franz Hellens, l'enfant devient avant tout un médium avec un monde fantastique. Et l'insoumission de l'enfant fait advenir à l'existence ce que Malraux appelle « sa féerie familière ». Certes, Malraux n'aura guère de goût pour sa propre enfance, ou pour les récits d'enfance. N'aura-t-il pas voulu, dans ses textes dits farfelus, créer cette « féerie familière » dont son enfance a été désespérément privée?

C'est aussi à un récit d'adolescence proche de l'onirisme que s'attache Malraux en rendant compte de *Battling le ténébreux* d'Alexandre Vialatte, alors un tout jeune homme inconnu. Il y trouve le même plaisir qu'à la lecture de Nerval. Dans une préface récente, Angelo Rinaldi reproche à Malraux d'écraser Vialatte sous le poids des comparaisons. Il faut au contraire le louer d'avoir si bien su lancer de nouveaux écrivains, en invoquant des références pertinentes et des lignes d'horizon. Aujourd'hui, Vialatte est illustre et même idolâtré. En 1928, il est plus ténébreux encore que son héros. À ce propos, notons que l'oubli le plus profond a englouti le beau roman de Louis Hémon, *Battling Malone le pugiliste*, auquel le titre de Vialatte fait une évidente référence. Malraux a-t-il été l'inventeur de Vialatte ? Il a été en tout cas son intercesseur dans l'espace consécateur de *La NRF*, comme il sera, avec plus de gravité et plus de conséquence, l'intercesseur de Fautrier en 1933. La même année, dans la même revue, il donnera son chef-d'œuvre oraculaire avec sa préface à *Sanctuaire* de William Faulkner. Si celui-ci a toujours eu en France une place que le public américain lui refuse, c'est à André Malraux, chaman de la littérature à venir, qu'il l'a due.

La postérité n'a guère retenu le nom de Pierre Véry, mais Malraux a beaucoup aimé son *Pont-Egaré*. Une fois de plus, Malraux réfléchit sur le fantastique, sur Hoffmann, et fait passer le marquis de Carabas et le Chat botté dans une parade fabuleuse. Là aussi, les formules mémorables fusent : ainsi « toute magie commence à

l'insolite et finit à l'effroi ». Mais Malraux, avec humour, s'interroge sur la motivation d'un fantastique (qu'il semble assimiler à une féerie) :

De quoi s'agit-il, sinon de refuser aux choses leur pouvoir de contrainte, de créer un monde à notre image, lorsque nous ne voulons pas être à l'image du monde ? Le catholicisme devrait voir dans toutes les formes du fantastique, hormis les siennes, des possessions détournées de l'orgueil.

Il est bien curieux qu'on veuille tant rapprocher Malraux du christianisme, alors que toutes ses allusions d'alors sont résolument négatives ou malicieuses. S'il fallait retenir, pour une anthologie de la note critique, un seul texte de Malraux, on retiendrait sans aucun doute la note, longue de trois feuillets, sur *L'Imposture* de Georges Bernanos: avec une densité et une concision extrêmes, il recrée l'âme même du roman de Bernanos et dégage les perspectives d'un nouveau roman voué à transformer le réel et à créer une autre réalité. Aujourd'hui, ce texte sidère par sa justesse prophétique : Bernanos lui apparaît comme un romancier révolutionnaire dans son insoumission au canon réaliste comme dans son traitement inversé des conflits et des personnages. Il voit en lui « le créateur d'hallucinations » et le visionnaire des puissances de Satan. Dès 1928, il évalue à sa juste place celui qui plus tard obsédera et fécondera les plus grands cinéastes, Robert Bresson et Maurice Pialat. Lecteur perspicace, Malraux regrette que, chez Bernanos, le pamphlétaire contamine parfois de romancier, c'est-à-dire l'artiste créateur :

M. Bernanos s'affaiblit lorsqu'il vitupère des fantômes ou des caricatures.

Les craintes vont être malheureusement confirmées par le pamphlet de 1931, *La Grande Peur des bien-pensants*, longue charge antisémite; Malraux le dénonce, en 1928, par une sorte de divination : « l'orateur, s'il se trompe, gêne d'autant plus son auditoire qu'il crie plus fort ». On ne saurait mieux prédire.

D'emblée, Malraux marque avec force la « composition musicale » du roman, et, ce qui est lié, la subordination des personnages aux conflits et aux obsessions qui les possèdent. Il note dans les angoisses de l'abbé Cénabre tout ce qui relève de l'intervention de Satan, sans d'ailleurs envisager l'hypothèse de l'inconscient, que le romancier laisse ouverte. Malraux évalue hardiment Bernanos comme l'un des meilleurs

romanciers de sa génération, et le justifie par une formule qui, à quelques variantes près, va devenir le leitmotiv des futurs écrits sur l'art : « L'auteur ne se soumet pas au réel communément reconnu; il vit dans un monde particulier, créé par lui » et, ajoute-t-il, Bernanos impose « parfois » celui-ci de façon absolue. Plusieurs scènes sont analysées brièvement en termes d'intensité et de tonalité musicale. Pour finir, Malraux avance que Bernanos et Claudel se rejoignent dans l'acte de création d'une réalité autre et plus vraie. On ne résistera pas au plaisir de citer la conclusion, qui est comme une ouverture aux chemins de la création à venir, et une anticipation peu ordinaire :

Qu'une semblable traduction du monde puisse se faire dans le roman aussi bien que dans le drame lyrique, c'est assurément ce que l'on peut discuter. M. Bernanos est de ceux qui nous poussent à répondre par l'affirmative : s'il ne donne pas toujours l'impression de la réussite, il donne presque toujours celle de la grandeur.

Ces formules, dans leurs réserves comme dans leurs éloges, tracent une voie royale du roman qui sera celle de Bernanos, mais aussi celle de Malraux lui-même, dans les années 30.

La note assez longue de 1929 concernant le *Journal de voyage d'un philosophe* de Hermann Keyserling est une réflexion, souvent vague, parfois pénétrante, sur le voyage autour du monde d'un philosophe qui cherche Dieu et l'Homme sur tous les continents. Revenant à l'Extrême-Orient et à l'Inde, Malraux craint que le voyageur ne puisse concevoir que des mythes. Il voit un conflit «entre l'auteur foncièrement occidental, quoiqu'il en dise, avide de posséder le monde au moyen de l'esprit, et les éléments du monde qui ne se laissent pas réduire par l'esprit ». Sur le brahmanisme, sur le taoïsme, Malraux le prend d'assez haut avec Keyserling, peut-être au-delà de ses compétences effectives en 1929. Mais, dans ces deux pages un peu touffues, peut éclater une intuition fulgurante sur l'avenir du roman, en complète digression avec le propos : « La conception dramatique de la philosophie, plus puissante d'année en année dans tout l'Occident, et qui aboutira peut-être à une transformation profonde de la fiction [...] » semble annoncer Sartre, Camus, Blanchot et Bataille...

En décembre 1930, Malraux va foudroyer sous le ridicule André Rousseaux : il lui a accordé une interview, parce qu' « il est juste que chacun vive », et André Rousseaux s'en est pris à sa personne :

Qu'ayant écrit «Tout de même, c'est un justiciable qui a une particulière allure : après la saisie des bas-reliefs litigieux, il s'en est allé, d'un coup de tête, faire le coup de feu avec les communistes de Canton »; qu'ayant écrit cela, il soit convaincu que j'ai vécu ainsi à seule fin de venir me justifier devant lui, André Rousseaux, c'est tout naturel.

[...] Je répète donc : j'ai fait ce que j'ai résolu de faire, je recommencerai s'il y a lieu.

Certes, André Rousseaux est l'un des plus sots et des plus endurants critiques français, et Jean Paulhan l'a beaucoup utilisé pour son sottisier de la critique. Mais on voit comment Malraux, avec une ironie féroce, lui ôte tout légitimité et tout sérieux, en isolant la balourdise « sur un coup de tête ». Mais il fait mieux: il tire un prodigieux effet de réel de cette réponse. Si la vérité est une erreur corrigée, la vérité qui s'impose au lecteur est que Malraux a fait délibérément le coup de feu à Canton avec les communistes. C'est André Rousseaux, critique autorisé, qui l'a dit, c'est Malraux qui le confirme en grondant, mais sans une déclaration précise. Étonnante manière d'induire son propre mythe, en rebondissant sur les naïves allégations d'un Trotsky ou d'un Rousseaux. On parlera sans doute d'imposture, de mythomanie. Ce n'est pas notre avis : la Révolution, c'est pour Malraux cet espace de rêve, du merveilleux, de la féerie, en somme du possible qui ne se distingue pas du réel. Et toutes les réflexions sur le fantastique qui sous-tendent ses notes critiques ont ici valeur d'autoportrait Malraux croit ou laisse croire – qui le saura ? – qu'il a fait le coup de feu à Canton. Mais cette vérité va bien advenir sous d'autres cieux, très tôt, en Espagne ou en Alsace. Et la féerie, dont Malraux fait le trait propre de l'enfance, deviendra un geste épique, qui aura eu lieu dans l'Histoire. Dans les livraisons de *La NRF* que nous avons parcourues, il y eut, après la mort de Jacques Rivière, deux critiques idéaux. Paulhan, accaparé par ses responsabilités directoriales, s'est fait silencieux ou laconique; Thibaudet tombe dans un bavardage intarissable sur les siècles passés et une redoutable méconnaissance de la modernité. Restent Ramon Fernandez, prodigieuse machine à analyser, démonter et remonter, et André Malraux, plus intermittent, toujours amical, infatigable découvreur, patient redresseur de torts de la hiérarchie littéraire. Les années 30 le trouveront plus intermittent encore, mais plus magistral, et prophétique à bon escient.

*Pour citer ce texte :*

HALTY, Michel : «Les notes du jeune Malraux à *La NRF* (1922-1928), *Présence d'André Malraux sur la Toile*, art. 164, juin 2013. Texte mis en ligne le 10 juin 2013.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles.html>>. Texte consulté le [date exacte du téléchargement].