

André Nolat

Ayant vu, en Indochine, ce qu'était l'iniquité, Malraux va s'efforcer aussi en créant le personnage du baron Clappique de limiter ses propres « embellissements » et de dévoiler les mensonges de la comédie humaine.

Les tribulations du baron Clappique

1. Le Masque et la comédie

« Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe ! »

Alfred de Musset, *Fantasio*.

La famille paternelle de Malraux s'est établie, depuis des générations, entre Calais et Dunkerque. Elle a pris racine dans la terre des Flandres, vestibule des mers nordiques, pays de fatrasie au vieux fond carnavalesque où s'entremêlent le grotesque et le macabre, les grimaces de l'œuvre peinte d'Ensor et l'imagerie sauvage de Ghelderode, où alternent le rire et la peur, la paillardise et la férocité. On imagine sans peine André Malraux enfant, qui séjournait chez ses grands-parents (il a gardé un souvenir émerveillé du vieil Alphonse Malraux) pendant le carnaval, fasciné par les effigies de carton-pâte et le grouillement de la foule – un univers étrange, inquiétant comme certains tableaux de Bosch ou de Bruegel l'Ancien.

Par ailleurs, dès qu'il abandonne ses études secondaires, Malraux se montre curieux d'érudition bizarre. Ses lectures parallèles l'amènent à découvrir les Rhétoriciens du Moyen Âge, les baroques français : Cyrano de Bergerac, Claude d'Esternod, Sigogne (il cite ces deux derniers en épigraphe du prologue et du premier chapitre des *Lunes en papier*) et, pêle-mêle, les poètes et les écrivains plus ou moins marginaux : Lautréamont, Pétrus Borel, Jarry, Tailhade, Mac Orlan, Reverdy, Salmon, Cendrars, etc. Tous ceux qui sortent de la norme et attaquent le monde. À vingt ans, il se lie d'amitié avec Max Jacob qui, selon Jean Lacouture, fut « entre la disparition d'Apollinaire et l'apparition d'André Breton, le maître du champ poétique ». C'est

aussi l'époque où il s'engoue de la légende de « Milord l'Arsouille » (Charles de la Battut) dont les exploits défrayèrent la chronique des années 1830 et qu'on a longtemps confondu avec lord Seymour.

Dandy 1920, canne à la main, rose à la boutonnière, Malraux entre en littérature avec *Lunes en papier*, une plaquette de style cubiste qui doit beaucoup à l'auteur du *Cornet à dés* auquel elle est dédiée. Si *Lunes en papier*, qui précède *Écrit pour une idole à trompe*, un conte publié par fragments, constitue le premier état de ce qu'André Vandégans, dans son essai sur *La Jeunesse littéraire de Malraux*¹, appelle « l'inspiration farfelue », *Royaume-Farfelu* semble le testament de cette première esthétique. Mais elle affleura en maint endroit de l'œuvre témoignant de l'aspect fantasque, grotesque et terrible de la vie. À ce propos, Jean Lacouture écrit (dans son *Malraux*, p. 137) :

Le « royaume farfelu » est celui de la grimace, du non-être, du destin, de l'irréversible. Cette prose ornée que Malraux lui consacre est un chant funèbre. On peut détester cet art de carton doré, ces décors tissés de toiles d'araignées, ces pavanés pour infantes défuntes. Une lumière glauque s'en dégage, une odeur pourrie qui appartiennent aussi à l'univers de Malraux.

Aussi le baron Clappique, qui apparaît dans *La Condition humaine* puis réapparaît dans les *Antimémoires*, reste-t-il le personnage symbole de cette poétique du désespoir fardé. Un de ses modèles fut, d'après Clara Malraux, le journaliste René Guetta, dit Toto, un homme hors du commun, ami des clochards comme des vedettes, en particulier d'un moineau des rues qui allait devenir la fabuleuse Édith Piaf.

2. Le baron Clappique : dérision et mensonge

Quelques détails du manuscrit de *La Condition humaine* (légué à la Bibliothèque nationale par le général de Gaulle), supprimés dans le texte publié, permettent de mieux cerner la personnalité de Clappique, d'étoffer sa biographie. Il voulait être peintre et il a échoué. Il a été marié et son unique enfant est mort. C'est alors, sans doute, qu'affublé du titre de baron, il est venu en Asie pour s'y perdre. À Pékin, il a été un antiquaire renommé, avant de sombrer. Depuis sa déchéance qui remonte à une dizaine d'années avant les événements de Shanghai en 1927, il a fui « presque tout sur quoi les hommes fondent leur vie : amour, famille, travail »

¹ André Vandégans précise que Malraux, à l'époque des *Lunes en papier*, venait de découvrir l'œuvre du graveur Rodolphe Bresdin et celle de James Ensor dont les toiles goguenardes et macabres parodient la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle et bafouent ses tares et ses vices. En 1922, Malraux rencontrera Ensor dans son petit appartement-atelier de la rue de Flandre à Ostende. Il en reviendra ébloui d'avoir vu des sirènes « faites de têtes et de bras de singes embaumés et de corps de poissons » (voir : *CM*, II, 99). (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 466 p.)

(CH, 257). Il vit d'expédients : courtage d'antiquité, vente de drogue, trafic d'armes... (« D'accord avec la police, qu'il déteste sans doute, dit Gisors, mais qui collabore à ses travaux contre une juste rétribution » [CH, 246].) Sa maigreur, sa silhouette « cahotante », « désordonnée », expriment son manque d'assise, son instabilité fondamentale. Sa culture étendue quoique fantaisiste, son langage – tics verbaux (« Mon bon », « dans mes bras », « pas un mot », « rentrez sous terre ») mis à part – émaillé de termes rares et d'expressions populaires argotiques (« barboter », « zigouiller », « vingt mille balles », etc.) ne sont pas sans rappeler le Malraux des années vingt.

Il apparaît, pour la première fois, dans la cinquième séquence du roman, à deux heures du matin au *Black Cat*, un dancing de Shanghai. Sa voix « nasillarde mais amère » semble l'émanation de ce lieu où, gesticulant, plastronnant, l'œil barré « d'un carré noir, style Pieds-Nickelés » (CH, 29), il joue les rôles successifs qu'un incessant démon lui souffle, au milieu des noctambules. Le décor ressemble à celui du *Miami*, le dancing du dernier chapitre du *Quai des brumes*, un roman de Mac Orlan paru en 1927 : « une usine à fabriquer la joie » (*loc. cit.*) où les danseurs reprennent force, grâce à « l'ivresse sauvage du jazz », jusqu'au petit jour au moment où recommence « la promenade du bourreau (...) dans la cité chinoise » (CH, 29). Clappique tient un discours extravagant à deux prostituées, mais il se montre d'emblée généreux et sensible : voyant que l'une d'elles est lasse, il lui donne dix dollars sans contrepartie, de la même façon qu'un mois plus tard il offrira à un ancien officier déchu deux statues pour qu'il puisse s'acheter un commerce.

Bouffon, saint de mauvais lieu dont le visage pointu se détache dans l'obscurité sous l'enseigne lumineuse, en forme de chat, du dancing, Clappique rêve sa vie, invente des fantasmagories dans lesquelles il essaie d'inscrire sa propre histoire improvisant des rôles dans une commedia dell'arte de fantoches. Gisors, qui décèle les lois et les sens, éclaire de l'intérieur ce personnage étrange : derrière les pitreries se dissimule un destin. Clappique est un mythomane, un artiste sans art. Il vit volontairement à la surface de son être. Son univers qu'il modèle à sa guise, semblable à celui des enfants, vient et s'en va comme une ride sur l'eau, sans temps, sans forme, sans densité. Ses mensonges sont un moyen de nier la vie, la responsabilité, l'angoisse. Des conduites de fuites. Tout peut exister, donc rien n'existe, pas même la mort. « Il n'a pas du tout de profondeur, dira Gisors à Kyo, et (...) c'est rare. Il fait ce qu'il peut pour cela, mais il y fallait des dons. (...) Il boit, mais il était fait pour l'opium : on se trompe aussi de vice, beaucoup d'hommes ne rencontrent pas celui qui les sauverait. Dommage, car il est loin d'être sans valeur. Mais son domaine ne t'intéresse pas » (CH, 46).

Pourtant, parmi les huit personnages principaux du livre, Clappique n'est pas uniquement une figure emblématique ou, comme le suggère Henri Dumazeau (*op. cit.*), le « négatif » de ceux qui luttent, un antihéros, « celui qui s'abaisse au milieu de ces nietzschéens qui ne songent qu'à se dépasser » (*ibid.*), c'est aussi un actant, une force agissante. Il faut se garder d'oublier qu'une des pirouettes du clown provoque la mort des héros et que, peu après sa trahison, il est comparé à un « insecte frileux » (CH, 247).

Ayant appris que les Comités communistes sont entourés, piégés par la police de Chang-Kaï-Shek, il a décidé de prévenir Kyo avec lequel il a rendez-vous au *Black Cat* avant vingt-trois heures trente. Cependant, en chemin, il ne peut résister à la tentation d'entrer dans un cercle de jeu. Il ne joue que les chances simples, mais sans tactique, soumis à la boule en ivoire qui devient la représentation de tous les oracles, de tous les procédés divinatoires. Une possibilité de vaincre le hasard. Comme pour Alexis Ivanovitch dans *Le Joueur* de Dostoïevski qui fait écho à cette scène, il s'agit pour Clappique de faire de l'imprévisible l'enfant de son désir. Animée d'un mouvement « inéluctable et mou » (CH, 242), vivante tel un petit animal sournois, la boule agite son « museau » au bord des alvéoles. Pour Clappique, elle s'identifie bientôt à « son destin » dans la mesure où il le voudrait indépendant de lui. « Grâce à elle, il assouvit(ssait) ensemble, pour la première fois, les deux Clappique » qui le forment : « celui qui veut (voulait) vivre et celui qui veut (voulait) être détruit » (CH, 241). Il assume ainsi l'illusion de dominer, de plier le monde à sa volonté, et la frénésie de se perdre – équivalences dérisoires de la volonté de puissance d'un Ferral et du goût de la mort de Tchen.

Sur le point de se « posséder lui-même », il éprouve une extraordinaire jouissance à se sentir perdre ; il devient *un perdant* défini par cet état de fait qui réunit l'intériorité et l'extériorité de son Moi. Découvrant alors que le jeu est « un suicide sans mort » (CH, 243), il se donne un frisson supplémentaire, car il risque, un peu, sa vie (compromis dans l'affaire de la prise des armes, il a besoin d'argent pour quitter la Chine), mais, surtout, car il met en danger la vie de Kyo. Comme le symbolise l'antagonisme de ses deux mains, celle qui lance les jetons et celle dont le poignet porte la montre – s'il tarde encore, Kyo sera arrêté –, il hésite puis esquivé la lutte. Au plaisir de s'anéantir s'ajoute la sensation d'un pouvoir mortel. C'est pourquoi, en posant sa dernière mise, il atteint un intense « bouleversement » :

Maintenant (...), il jouait sa vie et celle d'un autre, surtout celle d'un autre. Il savait qu'il livrait Kyo ; c'était Kyo qui était enchaîné à cette boule, à cette table, et c'était lui, Clappique, qui était cette boule maîtresse de tous et de lui-même – de lui qui cependant la regardait, vivant comme il n'avait jamais vécu, hors de lui, épuisé par une honte vertigineuse. (CH, 243).

Cette « honte vertigineuse » s'apparente à « l'ivresse écrasante » qui s'est emparée de Tchen après son meurtre : c'est celle de l'assouvissement mêlée à la volupté morbide d'un crime par omission. De la même manière qu'il y a un monde du meurtre ou de la drogue, il y a un monde du jeu. Monde singulier dont l'irréalisme est souligné par la mobilité et les touches colorées – noires, blanches, vertes – du décor de la salle où Clappique échappe pendant près de deux heures à sa condition. « Dévoyé, comédien, incapable de ne rien prendre au sérieux, pas même sa propre personne », il reçoit « dans cette répartition des vices (...) », en plus de l'alcool, « le jeu, où l'homme (...) parcourt en quelques instants tous les échelons du possible, se voit élu, damné, se fait peur² », tout en sachant très bien, au fond, que, pour lui, les risques sont réduits.

3. « L'épouvantable miroir » : le masque dévore le visage

Au sortir de la maison de jeu, repris par ses tourments, obsédé par sa faute, Clappique se dirige vers une des rues réservées de la ville chinoise, à la limite des concessions. Il entre dans un morne débit où une serveuse-montante attend un éventuel client. À l'intention de cette professionnelle méfiante, il se bâtit une biographie complète. Elle prononce les « u » à la flamande, il répond « septante » ; il lui donne une boîte d'opium ; il lui fait croire qu'il a été du Milieu et qu'il s'apprête à se suicider. Émue, elle lui baise la main « d'un geste gauche, presque maternel ». Alors, Clappique se sent libre :

Quand il disait qu'il se tuerait, il ne se croyait pas ; mais puisqu'elle le croyait, il entrait dans un monde où la vérité n'existait plus. Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu³ (...) Le monde avait cessé de peser sur lui. Délivré, il ne vivait plus que dans l'univers romanesque qu'il venait de créer, fort du lien qu'il établissait toute pitié humaine devant la mort. (CH, 247).

La vie, de nouveau, fonctionne selon sa vérité. Il vient de recréer un monde à sa mesure, sans surprises, dont il est le demiurge et dans lequel une tendresse provisoire l'arrache à la solitude, à l'angoisse. Après avoir suivi la Flamande à l'étage, « ni son esprit ni sa sensualité » n'étant pas encore assouvis, il a recours à une autre fille dans un bar voisin puis il rentre à son hôtel pour y cuver ses mensonges⁴. Dans sa chambre, il s'aperçoit que des objets ont été

² Dumazeau, *loc. cit.*, p. 56.

³ C'est moi qui souligne.

⁴ C'est ici que devait s'inscrire une scène intitulée à tort « À l'hôtel des sensations inédites » : la phrase « Dans l'hôtel des sensations inédites » n'est que la légende d'une photo de femme nue au bas du texte publié dans *Marianne* le 13 décembre 1933. Ce chapitre inédit est précédé d'un chapeau rédigé sans aucun doute par Malraux. Il a été supprimé, comme il est affirmé dans ce prologue, « parce qu'il donnait une importance trop grande au personnage secondaire de Clappique », mais aussi pour des motifs artistiques. À propos de ce chapitre, Malraux écrit à J. A. Bédé en octobre 1948 (lettre citée par W. M. Frohock in *Modern Language Notes*, tome 65, 1950, pp. 392 à 395) : « Je le jugeais un peu complaisamment érotique et je pensais qu'il alourdissait inutilement

déplacés : la peur, qu'il ne peut pas dominer quand il est seul, revient, despotique. Comme il n'a plus d'interlocuteur, il se plante devant la glace, commence à se parler et à grimacer :

Il transforma son visage (...) en samouraï⁵ de carnaval. Et aussitôt, comme si l'angoisse que les paroles ne suffisaient pas à traduire se fût exprimée directement dans toute sa puissance, il commença à grimacer, se transformant en singe, en idiot, en épouvanté, en type à fluxion, en tous les grotesques que peut exprimer un visage humain. Ça ne suffisait pas : il se servit de ses doigts, tirant sur le coin de ses yeux, agrandissant sa bouche pour la gueule de crapaud de l'homme-qui-rit, tirant ses oreilles. Cette débauche de grotesque dans la chambre solitaire, avec la nuit massée à la fenêtre, prenait le comique atroce de la folie. Il entendit son rire (...), le même que celui de sa mère ; et, découvrant soudain son visage, il recula et s'assit, haletant. (CH, 258-259).

Le Clappique du miroir menaçant de dévorer l'autre, pour échapper à la folie qui rôde et gronde (sa mère était-elle folle ?), il s'écrit une lettre terrible : « Tu finiras roi, mon vieux Toto. Roi : bien au chaud dans un confortable asile de fous, grâce au *delirium tremens* ton seul ami (...) » (CH, 259) ; mais cela ne suffit pas, il ne retrouve le réel qu'au moment où l'on frappe à sa porte. C'est Gisors qui vient lui demander d'intervenir en faveur de Kyo arrêté, car Clappique a connu autrefois, à Pékin, et sauvé d'une mort certaine, König, le chef de la police. Clappique, qui doit se retenir pour ne pas avouer sa forfaiture, accepte. Dans les rues, il continue à rêver tout haut, mais Gisors n'en est pas autrement surpris. Lui non plus n'est pas très ancré dans la réalité. Il sait que toutes ses comédies forgent à l'individu un imaginaire sous-jacent, une mythologie où il se réfugie.

König refuse de libérer Kyo et il donne à Clappique quarante-huit heures pour quitter la ville. Affolé, celui-ci se déguise en marin pour embarquer en fraude. Repris par son délire fabulateur, il se prend au jeu. Il recommence à se dédoubler pour la foule qui l'entoure. Créature de brouillard, tour à tour plaintif, sarcastique, péremptoire, clownesque, il passe

le récit. Enfin, à la place où il eût dû figurer, sa couleur me gênait. » Dans cette scène courte (à peu près trois colonnes de l'hebdomadaire grand format accompagné de deux photos), Clappique, sollicité par le « beau corps de la Renaissance » d'une femme nue qui entrebâille la porte d'une chambre voisine de la sienne, entre et la possède tandis qu'il devine que des voyeurs l'épient dans l'obscurité. L'acte, qui prête à Clappique une certaine puissance génésique étant donné ses précédentes rencontres, est décrit avec une précision unique dans l'œuvre de Malraux... Mais ce texte n'est pas sans intérêt car, écrit Joseph Hoffmann (*op. cit.*, p. 164), « Clappique n'est plus qu'un instrument, un moyen dont d'autres se servent pour leur propre plaisir. Toute personnalité, toute existence propre, ses gestes et ses paroles, lui sont enlevés et appartiennent à ceux qui le regardent : l'aliénation ne saurait être poussée plus loin. » Pourtant, il n'obtient pas la paix souhaitée. Des présences, éparses, menaçantes, lui rappellent la police de Chang-Kaï-Shek. Il retombe d'une façon « lente et molle » dans les « eaux profondes » du destin.

⁵ Une parodie du « visage de samouraï » de Kyo. Voir aussi *Saturne, le destin, l'art et Goya* au chapitre I, et « Les surprises du miroir » de Goya.

continuellement du réel à l'imaginaire. Pris dans une spirale où la rapidité des rôles⁶ interdit toute définition, il finit par y perdre son identité. Il fuit, mais il n'échappe pas à son démon. Son dernier mot, baudelairien, appelle à « s'enivrer sans trêve ». La cloche du bateau qui l'emporte vers l'Europe résonne « comme celle d'une prison » (CH, 296). « Il est, conclut François Trécourt, comme les autres, enfermé dans son cachot. »

Aux frontières de ces dédoublements, la folie guette le moment où le mythomane, fuyant un univers trop frustrant, ne maîtrisant plus ses fantasmes, disparaît derrière ses masques. Il se perd dans sa tentative d'être un autre. Et, même si le protagoniste du *Henri IV* de Pirandello⁷ choisit, au dénouement, de retourner à sa prétendue démence pour fuir les conséquences de son crime et parce que le monde l'ennuie, même si Lucrezia Sanziani, la « contessa » du beau roman de Maurice Druon : *La Volupté d'être*, se réfugie dans un délire mnésique où elle revit à l'envers son passé pour fuir l'angoisse de le perdre, la folie ne peut pas être une délivrance. Ainsi qu'elle conduit Almayer à une mort pitoyable, elle soumet l'homme au plus implacable des destins.

Néanmoins, Clappique porte en lui une vérité confirmée par le retour, dans l'ensemble de l'œuvre, du nombre *trois*, nombre magique et théâtral : il est totalement le mythomane que chacun porte plus ou moins en lui. Souvent pour se supporter, pour pallier les incertitudes d'une personnalité remise en question par autrui, pour répondre au destin, il faut s'illusionner ou faire illusion. Malraux lui-même a eu longtemps besoin « d'embellissements pathétiques⁸ ». Alors, il faut bien se résigner à prendre en charge l'affirmation de Pascal (« Les hommes sont si nécessairement fous, que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou ») ainsi que celle du Chat du Cheshire : « Nous ne pouvons éviter la fréquentation des fous pour la bonne raison que nous sommes tous fous. »

⁶ À la phrase de Clappique : « Il faut introduire les moyens de l'art dans la vie, non pour faire de l'art, ah ! bon Dieu, non ! mais pour en faire davantage de la vie » (CH, 295), répond la fameuse réplique qu'Henri Jeanson prête à Louis Jouvet dans le film *Entrée des artistes* (1938) : « Mettez un peu d'art dans votre vie et un peu de vie dans votre art (...). Comme moi, vous vivrez plusieurs existences passionnantes et compliquées, pathétiques et cocasses. » Tous les grands acteurs, que l'Église excommunait au nom de l'unicité de l'âme, sont un peu schizophrènes. Où est le vrai Frédérick Lemaître entre Robert Macaire, Gennaro, Antony, Falstaff ou Kean ? Qu'y a-t-il de simulé dans les colères de Raimu ? De profondément révélateur dans les crispations du visage de Louis Salou, acteur venu de la troupe des Pitoëff, quand il ordonne dans *Boule de Suif* (porté à l'écran par Christian-Jaque en 1945) de fusiller un vieillard ; crispations qui reviennent dans *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1948) au moment où, jouant le rôle de Néron, il sacrifie un chrétien à des gladiateurs ?

⁷ Dans *Se trouver* (1932) Pirandello met en scène une comédienne, Donata, qui s'égare dans les différents personnages qu'elle joue et dont la vie devient un manteau d'Arlequin. De cette idée, somme toute banale, il fait une œuvre chatoyante sur l'énigme de la personnalité.

⁸ Clara Malraux cite ce mot de Chateaubriand à propos de celui qui fut son mari.