

**Sabit Tarihi: 16/10/1985**  
Univ. Kurum.  
başlıdır.

LA TECHNIQUE ET LA METHODE DU ROMAN  
CHEZ ANDRE MALRAUX

Hüseyin GÜMÜŞ

**Atatürk Üniversitesi**  
**Kütüphanesi**  
**Dmb. No 56315**

Erzurum — 1982

TABLE DES MATIERES

PREFACE ..... I - II.

INTRODUCTION ..... 1 - 7.

CHAPITRE PREMIER

Manière de présenter les événements dans le  
roman ..... 8 - 28

DEUXIEME CHAPITRE

Histoire et narration: Résumer et mettre  
en scène ..... 29 - 35

A. Fonction des scènes ..... 35 - 44

B. Importance particulière des scènes.... 44 - 56

TROISIEME CHAPITRE

Le Temps et l'Espace ..... 57 - 79

QUATRIEME CHAPITRE

Les Personnages ..... 80 - 110

CONCLUSION ..... 111 - 121

BIBLIOGRAPHIE ..... 122 - 126

## PREFACE

Lucien Goldmann situe, dans son étude intitulée Pour une sociologie du roman, Les Conquérants et La Voie Royale d'André Malraux, comme une période de transition entre les deux structures unitaires et stables du genre romanesque, qui sont "le roman à héros problématique" et "le roman à caractère non biographique". En respectant bien sûr, à la méthode et aux conclusions qu'il a réalisées, sa classification basant sur l'existence et la nature du héros romanesque, nous semble légitimer notre recherche qui consiste à aborder La Technique et la Méthode du roman chez André Malraux.

Pourquoi avons-nous essayé de faire cette recherche méthodologique sur les romans d'André Malraux ? Nous intéressant à ses romans depuis assez longtemps déjà, nous avons été frappés de ce qu'ils n'étaient pas toujours ceux que nous présentaient les études et les articles consacrés à ses romans. La biographie et la légende d'André Malraux ne viendront plus s'interposer entre ses romans et nous, et surtout notre recherche. Nous avons entrepris de faire un tel travail, c'est uniquement pour étudier les quatre romans d'André Malraux, Les Conquérants, La Voie Royale, La Condition Humaine, L'Espoir, et d'une certaine manière Le Temps du Mépris et Les Noyers

## II

de l'Altenburg, du point de vue de la technique et de la méthode du roman.

Ses écrits et ses essais sur l'art sont restés en dehors de notre étude, puisqu'ils sont considérés comme un genre littéraire à part. Ses romans seuls qui sont la matière fondamentale de notre étude, seront analysés du point de vue de la manière de présenter les événements dans le roman, ainsi, de l'histoire et de la narration, de l'espace et du temps, et des personnages à partir d'une conception de la critique pour laquelle l'oeuvre littéraire seule n'est que la matière fondamentale, telles que Les Conquérants, La Voie Royale, La Condition Humaine et L'Espoir sont celle de notre étude qui repose sur la conception méthodologique de Roland Bourneuf et Réal Ouellet (L'Univers du roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1975), de Jean Carduner (La Création romanesque chez Malraux, Paris, Nizet, 1968), de Lucien Goldmann (Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964), de Gérard Genette (Figures II, Paris, Editions du Seuil, 1969, "Raisons de la critique pure"; et Figures III, "Discours du récit", 1972), et des écrivains mentionnés dans notre bibliographie.

H. G.

## INTRODUCTION

On distingue, selon la classification de Lucien Goldmann, deux étapes dans l'évolution historique du roman: roman à héros problématique qui embrasse tout le XIX. siècle ; roman à caractère non biographique, et à la suite duquel le "nouveau roman" est l'expression la plus poussée. Le roman s'identifie dès l'abord à loisirs, à vacances du corps et de l'imagination, à divertissement dans le sens où il nous détourne de la vie réelle pour nous immerger dans un monde fictif. Peut-être en fait le roman permet-il de mieux rejoindre la réalité et de la connaître en profondeur, mais pour le premier lecteur venu, le roman est d'abord une histoire complexe et invraisemblable, des rencontres miraculeuses, des héros trop parfaits, des héroïnes trop belles pour être vrais. Le roman est avant tout un récit. Le romancier se place entre le lecteur et la réalité qu'il veut lui montrer et l'interprète pour lui alors qu'au théâtre le spectateur est placé directement devant les événements qui se déroulent sur la scène. Le roman fait le récit d'une histoire, "c'est-à dire une suite d'événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu'à une fin"(1). Le romancier opère dans les faits qu'il veut narrer un découpage et un choix, souvent d'ordre chronologique. Le romancier va devoir localiser, trancher, privilégier certains faits qui lui semblent importants, laisser les autres dans l'ombre. En un mot, il compose l'histoire en vue de produire un certain effet chez le lecteur, pour retenir son attention, l'émouvoir, provoquer son réflexion. Il organise donc la matière première de son histoire pour lui donner une forme artistique.

Les romanciers doivent comprendre leur temps et l'exprimer scrupuleusement, et traiter une question à fond, que ce soit le fonctionnement d'une entreprise ou le travail d'un médecin. Comme pour le cinéma et le théâtre se pose le problème de l'identification du lecteur avec le personnage. Pour que cette iden-

---

1) Coulet (Henri), Le Roman jusqu'à la révolution, Paris, Colin, 1967, p. 12.

tification soit possible, il faut une certaine solitude, celle que crée l'obscurité au cinéma ou l'intimité d'un appartement. Le lecteur pourra vivre avec ses personnages en prenant une certaine distance par rapport au moment et au lieu qu'il occupe. "L'art du roman est un art de la communication et non art de la connaissance" (1) dit Paul André Lessort. Et Henri Miller s'exprime dans le même sens: " A quoi servent les livres s'ils ne nous ramènent pas vers la vie, s'ils ne parviennent pas à nous y faire boire avec plus d'avidité ? Notre espoir à tous, en prenant un livre est de raconter un homme selon notre cœur, de vivre des tragédies et des joies que nous n'avons pas le courage de provoquer nous-mêmes, de rêver des rêves qui rendent la vie plus passionnante, peut-être aussi de découvrir une philosophie de l'existence qui nous rende plus capables d'affronter les problèmes et les épreuves qui nous assaillent" (2).

Les romans d'André Malraux reflètent l'inquiétude de notre temps et ils donnent à cette inquiétude une réponse possible. Ses romans sont assez complexes, parfois obscurs, et souvent déroutants par la multiplicité de leurs aspects et de leurs orientations. La Condition Humaine, L'Espoir et Les Noyers de l'Altenburg contiennent de nombreuses pages de réflexions sur l'art, le socialisme, le fascisme et le destin de l'homme. Depuis le début du siècle dernier, s'est accentuée dans le roman cette ambition panoramique pour montrer et expliquer une société. On cherche à rendre compte des transformations, à suivre et à expliquer leur évolution. Des personnages historiques apparaissent ; on examine leur rôle, on interprète les événements décisifs auxquels ils se sont trouvés mêlés. On discute les problèmes que posent ceux-ci: la part de l'homme et de sa volonté, celle du destin, celle des masses anonymes et celle des minorités averties, celle des choses inertes, institutions ou méca-

---

1) Lessort (Paul André), Le lecteur de roman, in Esprit,  
Avril 1960, p. 657.

2) Id., Ibid., p. 653.

nismes, qui précipitent les catastrophes par la seule action de leur pésanteur propre (1).

Chez André Malraux, on témoigne de lutttes individuelles et collectives. Contre la souffrance, la fatalité économique, l'asservissement politique et la mort, on proclame la dignité, le droit à la vie et la liberté de l'esprit: le roman de notre temps a souvent vocation métaphysique.

"Les premiers romans de Malraux se situent dans la ligne global du roman de transition, dont la problématique est celle du sujet et du sens de l'action et, autant que possible, de l'action individuelle dans un monde où l'individu ne représente plus une valeur par le simple fait d'être individu. Et l'importance des Conquérants et de La Voie Royale réside en ce qu'ayant intégré à un niveau très avancé la conscience du problème de la crise des valeurs exprimé déjà de manière radicale dans ses trois premiers écrits, Malraux présente néanmoins une solution sur le plan de la biographie individuelle alors qu'un certain nombre d'autres écrivains (et lui-même à partir de la Condition Humaine), s'orientent vers le remplacement du héros individuel par un personnage collectif"(2).

André Malraux transcrit dans ses romans sa propre expérience comme Henri de Montherland l'a fait. Tous les deux ont le sens du contemporain. Archéologue attiré par l'Extrême-Orient, il assiste là-bas, aux convulsions révolutionnaires du monde chinois. Il en témoigne dans les Conquérants et dans la Condition Humaine. Mais ses romans sont loin d'être un reportage sur les événements qui agitent Hong-Kong, Canton ou Shangai. Comme dans le théâtre antique, ses héros incarnent une attitude significative et ils sont destinés à exalter la noblesse de l'espèce humaine et de ses éternelles contradictions.

- 
- 1) Caillois (Roger), Puissance du roman, Marseille, Editions du Sagittaire, 1942, p. 21-22.
  - 2) Goldmann (Lucien), Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 86-87 (" Introduction à une structurale des romans de Malraux").

Ainsi le roman chez André Malraux, prend la forme d'une expérience privilégiée du tragique de l'homme. La marche des grands mouvements idéologiques à travers le monde lui permet de décrire l'attitude de l'homme devant la souffrance, la solitude ou la morale.

Tout écrivain qu'il soit, André Malraux est moins littéraire qu'il n'est homme. Il fait figure d'écrivain à part, échappant aux chapelles et aux genres. Romancier, ses romans sont le reflet de sa propre vie. Historien de l'art, ses œuvres traduisent sa préoccupation fondamentale, lui-même, il explique son œuvre par l'homme qu'il a créé: pour Malraux c'est l'homme qui fait l'écrivain. Pour lui aussi, il y a surtout un homme derrière l'artisanat mystique dans chaque ligne de son œuvre. Il a moins écrit que ses contemporains. Si Malraux ne vit pas, il n'écrit plus. S'il ne s'engage pas dans une expédition de brousse ou dans une aventure révolutionnaire, il ne ramène pas la matière d'un ouvrage. Le métier chez lui est donc une vocation fondamentale et une vocation de rapport.

Les romans d'André Malraux jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, étaient si proches des événements qu'on a pu y voir uniquement des reportages, des romans documentaires dans la bonne tradition réaliste, simplement plus violemment modernes. H. de Balzac et E. Zola voulaient faire découvrir des milieux nouveaux, ils s'y lancaient en même temps que leurs personnages. En partant de la même façon André Malraux compte d'autant plus sur l'intérêt que les événements sont à la fois mal connus, actuels, dramatiques et ressentis comme très importants: on peut en vivre de semblables. En fait, la Deuxième Guerre mondiale a obligé de vivre ces pareils événements.

Les premiers romans d'André Malraux ont pu être classés dans la littérature exotique comme aventures en Extrême-Orient, mais il est sûr que les Conquérants, la Condition Humaine, et tous les romans qui ont suivi, appartiennent à la littérature de documentation engagée. Les Noyers de l'Altenburg peuvent

apparaître, à la première lecture, comme une très bonne chronique morale de la guerre, des camps de prisonniers, etc.

Dans la Voie Royale et les Conquérants, l'aventure est considérée par Malraux comme recours gratuit contre le désespoir inévitable à la conscience de l'homme du XX. siècle. La Condition Humaine marque un charnier de cadavres dans l'oeuvre entière de Malraux. Dans ce roman plusieurs personnages manifestent leurs sympathies pour les idéologies, et ils font d'un réalisme dans l'action. Par là, l'oeuvre de Malraux apparaît comme la plus généreuse: Le sacrifice de Katow, un des héros de La Condition Humaine, qui donne "plus que sa vie" en offrant à ses amis de prison sa part de cyanure, atteint une beauté bouleversante. "Cette pauvre fraternité sans visage" rend toute sa grandeur à l'homme moderne, subissant les destins collectifs dont il ne l'est que la victime dénuée, s'il n'arrive pas à transformer, par sa noblesse intérieure, le destin subi en destin dominé.

Il a parfaitement su mettre en évidence la création d'un humanisme moderne, par un style qui est aussi moderne, dans lequel le ton du vécu, le choc de l'image, presque cinématographique, est surtout le fremissement irremplaçable de l'action. Avec Malraux l'époque actuelle est une fin et un commencement où rentre le personnage éternel du destin, vieux comme le monde des hommes.

Comme caractère général des romans de Malraux, il s'agit de l'Occident et de l'Europe, non pas simplement de la France. Malraux a bien su saisir et exprimer les problèmes universels de la civilisation contemporaine. Cette préoccupation a été traduite dans tous ses romans. C'est une confrontation de l'Orient et de l'Occident qu'il espère jaillir une nouvelle notion de l'homme. Cette confrontation est le sujet de La Tentation de L'Occident. L'oeuvre entière de Malraux semble se développer selon cette opposition. Les trois premiers romans, Les Conquérants,

La Voie Royale, La Condition Humaine sont consacrés à l'Orient, et les trois derniers L'Espoir, Le Temps du Mépris, les Noyers de l'Altenburg sont consacrés à l'Occident.

Malraux ne s'applique pas traditionnellement à développer logiquement sa pensée, mais il procède plutôt par intuitions s'engendrant les unes les autres sans liens logiques apparents. Ses essais sont exactement des montages d'idées, de la même façon que ses romans sont des montages de scènes dramatiques. Ce mécanisme témoigne la mise en scène. Par la mise en scène il faut entendre d'une part, art du montage dans son sens cinématographique le plus général ; et d'autre part, art de s'insérer une donnée abstraite dans un contexte concret dans le sens théâtral. Ainsi au lieu de développer de chapitre en chapitre ses pensées sur l'Orient et l'Occident, Malraux préfère écrire une sorte de roman par lettres, ce qui lui permet à la fois de personnaliser ses idées et de justifier l'absence de tout lien logique entre elles. Par personnaliser, il faut entendre non seulement leur donner le support d'une personne, mais aussi leur donner plus de personnalité en les présentant dans un décor précis qui leur confère une espèce de fremissement sensible.

La Tentation de l'Occident montre la technique de montage qui est caractéristique dans les romans de Malraux. Chaque phrase de ce livre est un plan cinématographique: plan d'ensemble d'abord, puis plan moyen.

"Dans le palais violet, l'empereur examine les fossiles qu'il a fait rechercher dans tout l'empire. Il fait froid. Dehors, les cigales gelées se détachent des branches, et tombent sur le sol dur avec le son des cailloux. Des mauvais magiciens, au milieu d'une place, sont brûlés sur un bûcher odoriférant ; les figurines de bois creuses dont ils se servaient pour envoûter les princesses éclatent et sont projetées comme des fusées. La foule - que d'aveugles ! - recule vivement. Près de l'horizon, sur les herbes sauvages, une ligne d'ossements en proie

aux fourmis marque le passage des armées. Près des feux, les sorcières veuves ont vu l'avenir. Des renards traversent tout en courant. Chaque printemps couvre les steppes de Mongolie de roses, blanches au coeur pourpre"(1).

Ce paragraphe est fait d'une succession de phrases, comme une scène est faite d'une succession de plans, soigneusement contrastés de façon à produire un mouvement d'ensemble. Ce mouvement est le produit de la succession d'images fixes. Cette technique est intéressante. D'abord parce que La Tentation de l'Occident est le premier livre important publié par Malraux et qu'il s'agit d'un essai ; ensuite parce qu'elle révèle une conception analytique de la réalité dans des romans postérieurs.

Malraux n'est pas un romancier à la Stendhal ou à la Balzac ; pour eux un roman naît peut-être d'abord d'un personnage, Mais Malraux ne peut exprimer d'idées qu'en les incarnant dans des personnages et dans des situations concrètes. Il veut exprimer des idées, et chez lui l'idée précède toujours son incarnation, de même La Tentation de l'Occident précède les Conquérants. Mais ses idées ne peuvent exister abstraitement : elles ne peuvent pas être exprimées sous forme d'essais ou de traité. Pour Malraux, toute réalité sensible ou intellectuelle n'existe que dans un contexte précis et limité, et elle est absolument inséparable de son expression. Ce que la pensée de Malraux perd en cohérence, elle le gagne en relief. Tout l'art de Malraux romancier consiste à incarner ses idées. C'est la raison pour laquelle Malraux crée des romans pour s'exprimer.

## CHAPITRE PREMIER

Manière de présenter les événements dans le roman

Une bonne composition d'un roman est une exigence fondamentale et c'est une priorité absolue; elle est également un point de vue, la manière de présenter les événements dans le roman. Le romancier doit se conformer à la marche de la vie pour pouvoir composer un roman qui mérite ce nom privilégié. "Ne pas composer, c'est se placer dans l'artificiel, puisque c'est fausser cette marche et peindre ce qu'il n'a pu être connu" disent Roland Bourneuf et Real Ouellet, dans L'Univers du roman. "Le romancier compose à chaque étape de sa création, qu'il écrive une phrase bien équilibrée et bien rythmée au mouvement de la page, à son esprit, à ses intentions, ou qu'il bâtisse un plan soumis à ces mêmes exigences mais qui pose aussi des problèmes d'articulation, de liens et correspondances entre les épisodes, de variété et d'unité... Un roman est composé à la fois horizontalement en tant que succession d'épisodes où se développent des situations impliquant divers personnages, des motifs et des thèmes qui eux-mêmes reparaissent, se transforment, se fondent ou bifurquent, et il est composé verticalement: chaque page, chaque épisode organise ces divers éléments en ordre et en proportions variables"(1)

La concordance entre le début et la fin apparaît comme une preuve de cohérence dans la construction du récit et aussi comme un moyen privilégié pour le romancier, d'exprimer sa pensée et sa vision du monde. Dès la première page on pose des questions auxquelles on répond par le développement et surtout par le dénouement du roman. Du rapprochement systématique entre le début et la fin Roland Barthes tire une méthode structurale d'un roman: " Etablir d'abord les deux ensembles-limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie: il faut en somme définir le passage d'un

---

1) Bourneuf (Roland) et Ouellet (Real), L'univers du roman, Paris Presse Universitaire de France, 1975, p. 50 et 53.

équilibre à un autre, traverser la "boite noire"(1).

La Condition Humaine de Malraux commence par un coup de poing, le terroriste face à sa victime endormie se demande à quel moment et comment frapper: " Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y sonner avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'un ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même - de la chair d'homme"(2).

Le procédé est traditionnel qui consiste à commencer le livre alors que l'action est engagée pour revenir ensuite plus ou moins longuement à des fins explicatives sur une époque antérieure. Mais Malraux donne à son attaque une brutalité renforcée par le clair-obscur et par l'éclairage intermittent : " La seule lumière venait du building voisin: un grand rectangle d'électricité pâle coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie"(3). Ombre et lumière qui soulignent un détail, le coup à porter, l'angoisse, le meurtrier qui s'interroge en un clair, voilà déjà le livre.

Dans La Condition Humaine, le vieux Gisors et May, sa belle fille, qui ont survécu presque seuls à la repression, évoquent la mort de Kyo: la révolution a échoué mais elle n'est pas vaincue et May n'a pas renoncé: " Elle se leva, lui rendit sa main en signe d'adieu. Mais il lui prit le visage entre les paumes et l'embrassa. Kyo l'avait embrassée ainsi, le dernier jour, exactement ainsi, et jamais depuis des mains n'avaient pas pris sa tête. - Je ne pleure plus guère, mainte-

- 
- 1) Barthes (Roland), Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972, p. 146-147 (Chapitre: "Par où commencer ?").
  - 2) Malraux (André), La Condition Humaine, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1947, p. 181.
  - 3) Id., Ibid., p. 181.

nant, dit-elle, avec un orgueil amer"(1).

Malraux met le point final aux destinées de leurs personnages et il n'y a plus rien à rajouter à l'histoire ou seulement il l'interrompt et le récit qui se termine n'a été qu'un épisode dans une vie: ainsi May continuera peut-être sa lutte pour la justice.

Le romancier doit non seulement relier les épisodes mais animer des personnages, décrire leur cadre spatial, le temps où se déroule le récit, voire le nourrir d'une philosophie, tous les éléments venant se fondre en action. Il lui faut disposer en de justes proportions, faire du disparate un tout harmonieux. La composition, élément structural est une préoccupation esthétique, de même le rythme assure au déroulement du récit son tempo caractéristique également tributaire de l'effet à produire.

Chaque écrivain doit longuement réfléchir pour savoir comment il raconterait son histoire et il présenterait les événements. En s'intéressant aux techniques romanesques quand il commence pour la première fois à écrire des romans, il a quelque chose à exprimer et le roman lui paraît la forme la plus appropriée(2). Par la Tentation de l'Occident, Malraux est conscient de la faillite des valeurs universelles du XIX. siècle. Et il sait bien que l'objectivité naturaliste est impossible, que pour essayer de comprendre l'Europe, il la quitte afin de changer le point de vue et de la confronter avec la Chine: il écrit son essai sous forme de romans par lettres.

L'histoire des Conquérants est à la première personne. Elle est rapportée par un narrateur anonyme qui participe aux événements qu'il relate. Le récit fait au présent apparaît comme une sorte de journal tenu presque au jour le jour, et parfois même heure par heure. Mais il y a un léger décalage

---

1) Id., Ibid., p. 432.

2) Vandegans (André), La Jeunesse littéraire d'André Malraux, Paris, J.J. Pauvert, éditeur, 1964, p.284.

entre le moment où se déroulent les événements et le moment où le narrateur les relate. Malgré cela on n'a pas le sentiment de lire le récit d'événements passés; on a l'impression de vivre l'action en même temps que le narrateur au moment même où elle se déroule. Le narrateur n'est pas un pur témoin des événements, il n'a aucune individualité, et il n'est pas un personnage romanesque. C'est pourquoi le lecteur devient pratiquement un acteur du drame au lieu d'en être le spectateur.

Malraux en écrivant son premier roman, a voulu créer un personnage à travers lequel il puisse exprimer son expérience asiatique. Dans la Postface ajoutée aux Conquérants, il estime que son oeuvre a surnagé "pour avoir montré un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité". Il est certain que ce livre est une monographie de Garine, comme Malraux aussi l'affirme dans ses conférences, interview ou articles entre les années 1929 et 1931. Il choisit d'utiliser une technique qu'il connaît bien : c'est l'utilisation du "Je", qui lui est familière par les Lunes en papiers, Écrits pour une idole à Trompe et Royaume farfelu.

Le narrateur qu'il décide d'utiliser, n'est pas un personnage principal du livre. Faire de Garine le narrateur, c'est se condamner à une technique d'analyse psychologique unique: l'introspection. L'auteur d'un roman cherche à donner au lecteur la même compréhension de son personnage que celle qu'il en a lui-même. Le problème est double: d'une part le romancier doit définir sa position par rapport à ses personnages; d'autre part, il doit décider quelle sera la "nature" de ce que cette compréhension atteint. Le romancier classique considère la psychologie comme un ensemble fixe de sentiments dont on peut décomposer les motivations ou analyser les variations sans occuper du monde extérieur: il se place donc à l'intérieur de son personnage et s'adonne en toute bonne conscience

à l'introspection. Mais le romancier peut aussi considérer la psychologie comme ce qui donne au monde son sens, son organisation, et en ce sens, il est évident qu'on peut décrire isolément les phénomènes psychologiques. Le héros est ce qu'il fait et sa conduite est la révélation de son être. Le romancier se place donc à l'intérieur du personnage de façon à pouvoir décrire ses actes et la totalité sujet-monde extérieur. Bien des romanciers adoptent tantôt l'une tantôt l'autre.

Confier le récit des événements à un narrateur anonyme, c'est lui permettre de décrire Garine, de l'analyser, de le créer. Ce narrateur, vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte et des personnages qu'il décrit, se trouve dans la situation du romancier et plus précisément celle de Malraux lui-même. Car c'est de son expérience asiatique que Malraux tire son roman. Malraux aurait donc joué un rôle, à Canton, assez semblable à Garine. Mais Malraux ne serait arrivé qu'à Canton après les événements relatés dans les Conquérants. Ces événements dont il fait le sujet des Conquérants ont lieu entre le 25 Juin et 18 Août 1925. Et il a quitté Canton, malade comme Garine, à la fin de 1925. Il y est donc resté moins de six mois. Le séjour de Malraux à Canton nous indique qu'il se trouvait dans la situation du narrateur plutôt que dans celle de Garine. Dans la première partie du livre, les événements de Canton sont d'ailleurs présentés à travers leur impact sur les passagers du paquebot et sur les délégués du Kuomintang à Colombo, Saigon et Hong-Kong. D'autre part à Canton, le narrateur ne participe pas à l'action; il n'est qu'un témoin. Malraux non plus n'a participé à l'action et il n'a pu en avoir connaissance que par ceux qui avaient participé, exactement comme le narrateur n'a connaissance d'un grand nombre de faits que par des conversations avec ceux qui les connaissent. La seule différence est que le narrateur vit l'action au présent, alors que Malraux n'a pu que la connaître au passé.

Le choix significatif est précisément l'utilisation du pré-

sent. Malraux a voulu que le narrateur soit le témoin d'événements en train d'avoir lieu, de façon à mieux dater et authentifier son livre. C'est la raison pour laquelle il utilise pour la première fois le réel comme l'élément de sa création. Ses fictions n'étaient alors que des fantaisies farfelues. Et il a réussi, dans son roman, à utiliser le présent historique. Le narrateur est le chroniqueur fidèle des événements ; il est le délégué de l'auteur.

Cette sorte de choix pour rapporter l'histoire des Conquérants aboutit à la participation du lecteur à l'action. Le narrateur n'existant pas en tant que personnage, le lecteur ne peut que s'installer dans sa conduite, et s'identifier à lui. Le narrateur est dans la situation même de l'auteur vis-à-vis de l'histoire et des autres personnages ; c'est aussi à l'auteur que le lecteur s'identifie. Mais dans la mesure où le lecteur s'identifie ainsi au narrateur-romancier, où il se convainc de l'authenticité historique des événements rapportés, il a le sentiment de lire un reportage et non plus un roman. Malraux utilise très souvent cette sorte de reportage dans ses romans. Il a employé, dans son premier roman intitulé Les Conquérants, un narrateur anonyme. C'est totalement injustifié. L'étroitesse de ce procédé entraîne des difficultés qui affectent le traitement du sujet lui-même. Si c'est d'abord le portrait de Garine que veut faire Malraux, le titre de son livre n'en est pas moins Les Conquérants et non Le Conquérant, suggérant par là que Garine, plus qu'un individu, est l'incarnation d'une certaine attitude envers la Révolution chinoise à Canton. Mais si Malraux veut expliquer aussi le sens politique, social et métaphysique de cette révolution, le point de vue du narrateur sera trop limité. Il participe certes à la révolution.

Le narrateur, ami personnel de Garine, n'a pas de rôle bien défini dans la révolution : il sait le cantonais et il traduit des affiches de propagande. Il est le bras droit, le

confident de Garine ; il l'accompagne partout et il est en contact avec tous les personnages qui gravitent autour de lui. Il est peut-être au courant des événements quand tous les renseignements affluent à la propagande. Quand Garine fait quelque chose d'important ou voit quelqu'un sans lui, il lui résume tout ce qui est passé. L'exemple est la lecture par Garine au narrateur, du récit de son entrevue avec Tcheng Dai. Celui-ci étant un personnage important qui s'oppose à Garine, leur confrontation est inévitable. Et le résultat de cette confrontation doit être communiqué au lecteur. Il pourrait être sous forme de conversation rapportée entre Garine et le narrateur.

Le livre n'est pas seulement le point de vue limité du narrateur sur la Révolution chinoise, il est aussi le sens historique, political, social et métaphysique de cette révolution. De ce point de vue, Léon Trotsky juge la manière de présenter la révolution et la considère incomplète: "Le livre s'intitule roman. En fait, nous sommes en face de la chronique romancée de la Révolution chinoise dans sa première période, celle de Canton. La chronique n'est pas complète. La poigne sociale fait parfois défaut"(1). Et cette chronique échoue en certains cas à saisir la réalité sociale. La réponse d'André Malraux est la suivante: " Ce livre n'est pas une chronique romancée de la Révolution chinoise, parce que l'accent est mis sur la relation entre l'individu et l'action collective, non sur l'action collective seule"(2). Ce livre est avant tout, pour Malraux, une accusation de la Condition Humaine.

Si le sujet du livre est la relation entre l'individu et l'action collective, le point de vue du narrateur anonyme tend à privilégier l'individu aux dépens de l'action collective,

---

1) Léon Trotsky, La Révolution étranglée, article cité dans Les Critiques de notre temps et Malraux, Paris, Editions Garnier Freres, 1970, p. 35.

2) Malraux (André), Réponse à Trotsky, Ibid., p.44.

ce qui explique le reproche de Trotsky. Reproche auquel Malraux réagit d'autant plus vivement qu'il n'a pas le sentiment d'avoir voulu faire cela. Quand Malraux avait écrit en 1927 Les Conquérants il n'était qu'un apprenti romancier. Et quand il avait publié La Condition Humaine, son chef-d'oeuvre, Trotsky l'admira intégralement. Malraux a si bien conscience de n'être pas encore capable d'exprimer vraiment tout ce que la Révolution chinoise lui inspire qu'il va s'atteler à La Voie Royale avant d'entreprendre La Condition Humaine.

L'histoire de la Voie Royale est très simple: Claude Vanneq, jeune archéologue français part en pleine brousse cambodgienne à la recherche des statues, accompagné d'un aventurier danois, nommé Perken. Une fois toutes les statues découvertes il accompagne à son tour Perken, à la recherche d'un déserteur français nommé Grabot, chez les tributs insoumises. Ils ramènent Grabot. Perken, blessé au genoux, rongé par la gangrène, meurt dans la forêt sans pouvoir atteindre ce royaume qu'il avait fondé dans la brousse et qu'il voulait préserver. Le livre est un simple roman d'aventures, débarrassé de toute résonance politique. On peut y découvrir une situation historique précisée, c'est le colonialisme. Mais ce n'est pas une toile de fond. Le vrai sujet est l'aventure de Claude et de Perken dans la brousse.

Il n'y a que deux personnages, et le récit est fait à la troisième personne. C'est un récit objectif. Le point de vue adopté par le romancier pour dérouler son histoire est celui des personnages, et le plus souvent, celui de Claude. Le héros du livre, qui est en réalité Perken, apparaît d'abord dans la première partie, vu par Claude, de la même façon que Garine apparaît vu par le narrateur. Mais cette fois le héros entre en scène dès le début du livre, et le récit est fait à la troisième personne. Claude est le personnage bien défini et non plus un narrateur anonyme.

Perken est une présence mystérieuse, une légende pour Claude et pour le lecteur. Pendant les deux cents pages le lecteur sera vis-à-vis de Perken, dans la situation de Claude: c'est ensemble qu'ils découvrent peu à peu le personnage. Le rapport Claude-Perken est de la même nature que le rapport narrateur-Garine dans les Conquérants et en outre la structure du dénouement est strictement identique dans les deux livres. De même que Garine malade, en proie du sentiment de l'absurde se retrouve lorsqu'il doit agir une dernière fois, de même que Perken oublie un instant la gangrène qui le ronge lorsqu'il s'agit de combattre la colonne siamoise qui vient pour établir la voie ferrée... C'est la raison pour laquelle on peut se demander pourquoi Malraux a écrit La Voie Royale, après les Conquérants. La Voie Royale écrite en 1928-29 relate en partie l'expédition de Malraux au temple de Bentéai-Srey qui a lieu en Novembre-Décembre 1924 ; alors que Les Conquérants écrits en 1926-27 sont le fruit de l'expérience politique de Malraux en Asie, expérience vécue d'abord en Indochine dans la première moitié de 1925, et à Canton de Août à Décembre de la même année. Les Conquérants est le premier volume de la triologie sur la révolution que complètent La Condition Humaine en 1933 et l'Espoir en 1937.

Il est peut-être possible de comprendre la place de La Voie Royale dans l'oeuvre de Malraux, si l'on peut expliquer pourquoi le livre a été écrit après Les Conquérants, et pour quoi il prend le même dénouement. Garine, héros des Conquérants meurt à la fin du livre, de même que Perken, héros de La Voie Royale, parce que la mort est le résultat d'une maladie liée à leur nature propre. Cette maladie a une explication médicale : Garine succombe à des fièvres tropicales, Perken, à la gangrène. Tous les deux sont vaincus parce qu'ils ne réussissent pas à maintenir l'équilibre entre leur vie active et leur vie inconsciente. La maladie est venue à bout de

l'effort constant de Garine et de Perken, et ils succombent. Or l'échec de Garine dans les Conquérants, est dans un certain sens l'échec de Malraux. Tout ce qu'on sait de l'action de Malraux en Indochine et à Canton suggère l'échec : Malraux a découvert les statues qu'il cherchait, mais il a connu la prison, et finalement n'a tiré aucun profit matériel de sa découverte. C'est la raison pour laquelle c'est un des motifs de l'expédition de Claude Vanneq. Malraux a fondé un journal militant en faveur du nationalisme indochinois : L'Indochine qui n'a vécu que du 17 juin au 14 Août 1925. Cependant le séjour de Malraux à Canton, n'ayant ni le passé ni les prestiges de Garine, il a pu être assez mal traité par les révolutionnaires locaux. L'échec final de Garine reflète dans une certaine mesure l'échec de Malraux homme d'action, et il n'est pas exclu<sup>que</sup> les raisons profondes de l'échec de Malraux soient de même nature que celles de l'échec de Garine. D'où la nécessité de prendre dans la Voie Royale le même couple Moi -Lui = narrateur-Garine, mais cette fois en l'équilibrant et en donnant à chaque membre du couple, la même importance, de sorte que le Moi = Claude ne succombe pas dans le naufrage de Lui = Perken. Si bien que finalement l'échec de l'homme d'action est la réussite de l'artiste : Malraux écrivain est véritablement né. C'est enfin au contact de l'Asie et de l'action que Malraux a trouvé la matière de son oeuvre.

La révolution est devenue un contenu pour la technique du roman chez André Malraux, le point de vue subjectif d'un narrateur anonyme dans les Conquérants est impuissant à rendre la complexité des événements. Le personnage qu'il a créé ne peut plus réussir. Avant de pouvoir de nouveau aborder la révolution, Malraux découvre un point de vue nouveau et un personnage qui puisse évoluer et qui puisse l'aider à passer de l'aventurier au révolutionnaire. Ce point de vue est le récit objectif restreint au champ de vision d'un personnage: Claude.

La mort de Garine était irréparable parce que, le narrateur n'existant pas en tant que personnage ne pouvait prendre la relève ; celle de Perken est féconde, parce son ami Claude reviendra et pourra continuer à vivre. Or Claude à la recherche des statues, est en un sens, Malraux pendant l'expédition de Bentéai-Sréy ; de même que le narrateur des Conquérants apparaissait aux yeux du lecteur comme identique à Malraux lui-même. Mais Claude est un personnage qui vit et il pourra revivre et resservir. Il n'est pas difficile de voir comment Claude peut devenir un des personnages de la Condition Humaine : Kyo ou Katow. Il n'est pas non plus difficile de voir comment la technique du récit objectif restreint au champ de vision d'un personnage, deviendra celle de la Condition Humaine. Malraux a su à s'effacer absolument derrière ses personnages, et il s'est trouvé satisfait de cette nouvelle technique du récit. Il est en possession de son outil, il a trouvé sa voie, il peut s'attaquer à nouveau à son vrai sujet : la Révolution. Il écrit ainsi La Condition Humaine .

La Condition Humaine débute par là scène où Tchen assassine le négociant d'armes Tan Yen Ta. Le récit au passé est fait à la troisième personne. Le lecteur se trouve immédiatement derrière Tchen. Il le suit comme l'ombre, il voit ce qu'il voit ; il éprouve les mêmes sensations que lui et il est si près qu'il entend parfois ce qu'il pense. Le récit est en style indirect libre. Les autres phrases qui ne rapportent pas directement ou indirectement les pensées de Tchen, sont consacrées à noter l'éclairage et les sons ou à décrire ses gestes. On voit rarement l'intervention de l'auteur dans des réflexions directes et pour résumer l'état de la fascination qui est celui du héros. C'est la technique du récit que Malraux attend : dès la première page le lecteur se trouve plongé dans une action violente, arraché à lui-même, à son monde tranquille, et s'identifiant près du héros il vit son angoisse, tout en demeurant

spectateur. Ce qui est important pour Malraux, c'est l'adaptation d'un roman au théâtre, mais c'est le champ de vision du lecteur qui est restreint à celui du personnage principal, de la même manière qu'au cinéma, le champ de vision du spectateur est celui de la caméra; la caméra comme le personnage est toujours en situation dans le monde; la réalité que Malraux propose, le lecteur l'acceptera d'autant mieux qu'il la perçoit exactement de la même manière qu'il perçoit la réalité quotidienne. Tout le livre est le récit selon cette technique. C'est un récit objectif également, fait tour à tour du point de vue de Kyo, de Katow, de Gisors, de Ferral, de Clappique, de Hemmelrich et de Chpilewsky. Malraux fait preuve de beaucoup d'ingéniosité pour présenter les événements à travers un personnage, soit en les résumant dans des dialogues, soit en utilisant des lettres. L'intervention de l'auteur arrive à temps pour faire prendre au lecteur conscience qu'il s'agit d'une scène racontée ou non vécue. Le lecteur devient témoin, non plus participant. Les interventions de l'auteur, rompant le point de vue restreint d'un personnage, ne sont pas une erreur, mais un effort systématique et conscient de rendre possible au lecteur un certain recul. Après avoir sympathisé avec un personnage, en ayant des événements la même vision que lui, le lecteur prend du champ et contemple ce personnage. Ainsi, la technique participation-distanciation devient un schème tragique par excellence. Mais dans la tragédie, le spectateur s'identifie au héros, mais cette identification n'est pas toujours totale. Une certaine distance esthétique la catharsis finale sans laquelle il n'est point de tragédie. Malraux atteint une distance esthétique entre le lecteur et le héros, qui est nécessaire pour la tragédie, en brisant la consistance du point de vue d'un personnage, d'une part, par le moyen d'une véritable structuration cinématographique de la scène, d'autre part, par le moyen de l'intervention d'auteur à la manière du chœur antique.

Dans le Préface du Temps du Mépris publié deux ans après La Condition Humaine, Malraux développe cette notion de tragédie: "Le monde d'une oeuvre comme celle-ci, le monde de la tragédie, est toujours le monde antique; l'homme, la foule, les éléments, la femme, le destin. Il se réduit à deux personnages: le héros et son sens de la vie; les antagonismes individuels, qui permettent au roman sa complexité n'y figurent pas"(1).

Le Temps du Mépris est une "courte nouvelle" comme l'appelle Malraux lui-même. Le héros Kasner est arrêté et emprisonné par les nazis qui croient tenir en lui un important chef communiste. Mais un autre communiste se fait passer pour Kasner qui est libéré et réussit à rejoindre sa femme. Cinq chapitres sont consacrés à son séjour dans la prison, le sixième au vol dans la tempête jusqu'à Prague où il rejoint sa femme, le septième à un meeting communiste où il essaye de retrouver sa femme et son fils qui est né pendant son absence. Le récit est à la troisième personne du point de vue de Kasner; comme Kasner est le seul personnage et que le sujet du livre est simple, ce point de vue unique est suffisant. Malraux évite le récit à la première personne qui le conduirait au monologue intérieur. Il tient à montrer la lutte du héros contre la folie qui naît de la solitude. Le cinquième chapitre du livre est consacré à décrire les hallucinations de Kasner. Il commence comme un récit subjectif, le Je apparaît. Mais il s'agit d'un discours de Kasner, clair, logique, ordonné, discours qui s'adresse "aux camarades" et qui est destiné à vaincre les hallucinations. Ce discours est un acte, un suprême effort de volonté pour échapper au gouffre de la subjectivité et de la "folie avec son mol aspect de crapaud". Ce discours se justifie puisque Kasner, chef communiste, a l'habitude de parler et de s'adresser

---

1) Malraux (André), Le Temps du Mépris, Paris, Gallimard, N.R.F., 1935, p. 8.

aux militants du parti. Mais si Kasner commençant à croire qu'il devient fou, se conduit encore comme un chef communiste, c'est qu'il s'est si totalement identifié à sa fonction qu'il n'est plus qu'un robot déshumanisé. C'est ce qui ne peut que nuire à la crédibilité du personnage. Il eut été aussi logique, et certainement plus efficace de donner au lecteur le monologue intérieur du héros ; le choix de Malraux révèle son attitude ~~vis-à-vis~~ de l'analyse psychologique.

Dans un récit linéaire comme Le Temps du Mépris, l'auteur ne peut se contenter de raconter l'histoire du point de vue de Kasner seulement. C'est la raison pour laquelle on voit de temps en temps l'intervention de l'auteur au récit. Mais ce genre d'intervention d'auteur ne peut jouer ici le même rôle que dans La Condition Humaine, car au début du livre, aucune identification n'a pu se traduire entre le lecteur et Kasner. En fait, à cause de ces interventions, l'identification ne s'établit jamais entre le lecteur et le héros, et c'est peut-être une des raisons de l'échec du livre. Car, si Malraux essaye de faire une tragédie, il a besoin de la participation du lecteur. Il ne dit pas que Le Temps du Mépris est une tragédie, mais le monde qu'il incarne est celui de la tragédie.

Malraux a le choix entre la technique purement subjective et le monologue intérieur, d'une part, et la technique objective, l'histoire confiée au seul point de vue du personnage, sans intervention d'auteur. C'est peut-être pour n'avoir pu se résoudre à choisir la seconde formule qu'il a raté Le Temps du Mépris.

L'Espoir est un roman tout à fait différent, écrit par Malraux. Le véritable héros n'est plus un personnage, ou un groupe de personnages, c'est la révolution telle qu'elle s'incarne dans la guerre civile espagnole. De 1936 à 1937 Malraux est en Espagne ; il écrit son livre dans la deuxième moitié de 1937 et le publie quand la guerre civile dure toujours. C'est

sur une matière chaude et vivante que Malraux travaille et il n'y a aucun recul dans le temps, et il ne quitte sa mitrailleuse d'aviateur que pour écrire.

On peut raconter de deux manières une guerre: par le moyen d'un individu perdu dans la bataille et qui ne comprend rien à ce qui se passe ; et par le moyen d'un historien qui domine de haut la bataille et en découvre le sens. Dans le premier cas le récit est fait du point de vue d'un individu, du participant anonyme ; dans le deuxième cas le récit est fait du point de vue d'un stratège. Mais quelquefois des chapitres de bataille et des chapitres de tactique se sont succédés en montrant la guerre et en l'expliquant. Le ton des chapitres d'explication est très différent de celui des chapitres de l'action et ce contraste contribue à créer chez le lecteur un sentiment de détachement et de l'objectivité.

Dans L'Espoir, il y a deux sortes de scènes. Ce sont des scènes d'action et des scènes de réflexion. Malraux les tisse comme un savant. Les scènes de réflexions se détachent sur un fond d'Apocalypse qui leur enlève tout caractère de sérénité et d'objectivité. Malraux ne met jamais en scène l'ennemi. C'est la raison pour laquelle la guerre n'est vue d'un seul côté.

Le livre est écrit à la troisième personne, et l'action est racontée en général du point de vue des personnages. L'action est si vaste par rapport à celles des romans précédents. Il ne s'agit plus d'une ville, mais de l'Espagne tout entière. Le lecteur vit l'action par les yeux des personnages et il y a un grand nombre de personnages. Le lecteur reste longtemps avec les six personnages de la Condition Humaine pour que l'identification lecteur-personnage soit possible.

Dans L'Espoir, le lecteur doit s'identifier avec plus de trente personnages, et même avec les personnages les plus importants. Dès qu'un personnage est resté en scène pour faire

naitre chez le lecteur un sentiment de familiarité et de sympathie, il est tué ou bien disparaît momentanément du livre pour ne reparaître que plus loin. Car selon André Malraux les personnages sont moins importants que la guerre même. Il plonge le lecteur dans cette guerre et il le submerge. Le lecteur fait la guerre avec les anarchistes de Barcelone, avec les pompiers de Madrid, avec les assiégeants de l'Alcazar, avec les gardes civiles de Ximènès, avec les soldats de Manuel, avec les aviateurs de Magnin. Il donne au lecteur la sensation de la guerre vivante et sanglante. Cette fragmentation extrême du point de vue suggère qu'il s'agit beaucoup d'angles et prises de vues au sens du cinéma plutôt que de scènes du point de vue au sens traditionnel du roman. Cette technique est l'épanouissement de celle déjà employée dans la Condition Humaine. Du point de vue de la technique du cinéma, L'Espoir de Malraux est un livre typique où l'utilisation des procédés habituels est la plus systématique et la plus poussée. Il est aussi le dernier écrit de Malraux, du point de vue objectif.

Les Noyers de l'Altenburg sont la première partie de La Lutte avec l'ange dont la deuxième partie a été brûlée par la Gestapo. C'est la raison pour laquelle il est difficile de savoir ce qu'aurait été le roman tout entier. Mais selon la partie publiée, le livre est généralement une autobiographie d'un personnage. C'est un récit à la première personne, comme Les Conquérants. Le narrateur qui était prisonnier en 1940, réfléchit au destin de ses camarades et au sien. "Ici, écrire est le seul moyen de continuer à vivre" écrit-il dans le prologue. Cette partie du livre est le récit des aventures de Vincent Berger, le père du narrateur. Dans la partie du prologue du livre le narrateur est un personnage principal, tandis que dans le corps du livre le personnage principal est le père. Ainsi, le narrateur se trouve dans la même position vis-à-vis de son sujet et de son personnage que celui des Conquérants

vis-à-vis de Garine, dans la position du romancier lui-même. Le fait est que le narrateur des Conquérants vit l'action au jour le jour avec Garine, alors que celui des Noyers de l'Altenburg raconte des souvenirs. Dans Les Conquérants, tout porte le lecteur à identifier le narrateur et le romancier. Le nom "Berger" est un pseudonyme utilisé par Malraux et il dit de lui : "Ecrivain par quoi suis-je obsédé depuis dix ans sinon par l'homme". (...) "J'ai crû connaître plus que ma culture parce que j'avais rencontré les foules militantes d'une foi, religieuses ou politiques"(1). Il y a ici une ressemblance entre certains personnages des autres livres et ceux des Noyers de l'Altenburg: le grand père de Claude Vanneec, comme celui de Vincent Berger donne asile dans la cour de sa propriété à un cirque. Comme Dietrich Berger, père de Vincent Berger, le grand père Malraux est allé à Rome voir le Pape pour régler un litige qui l'opposait au prêtre de sa paroisse et, n'ayant pas obtenu satisfaction a passé tous les dimanches du reste de sa vie, une demi-heure agenouillé à côté de l'Eglise, par tous les temps, parce qu'il refusait d'avoir aucun rapport avec son Eglise. Le père de Malraux comme celui de Vincent Berger, s'est suicidé, et avec la même détermination, ayant avalé du poison avant de se tirer un coup de revolver dans la tête. Malraux semble cautionner ici une interprétation biographique. Les Noyers de l'Altenburg joue un rôle particulier dans l'évolution de l'oeuvre de Malraux. Avec ce livre il achève le cycle des oeuvres romanesques et il ouvre celui des oeuvres sur l'art.

Le point de vue subjectif d'un narrateur disant Je n'est pas, comme dans les Conquérants une erreur, mais une nécessité interne profonde. Les Noyers de l'Altenburg sont pour la première fois l'histoire d'une famille. Le sujet véritable est celui qui est discuté pendant le colloque de

---

1) Malraux (André), Les Noyers de l'Altenburg, Paris, Gallimard, 1948, p. 27 et 29.

l'Altenburg: "Existe-il une donnée sur quoi peut se fonder la notion de l'homme ?(1) Ce sujet est le sujet profond de toute l'oeuvre de Malraux. Tous ses autres romans décrivaient des actions violentes: expédition dans la jungle cambodgienne, révolution à Canton, à Shangai, en Espagne. Les Noyers de l'Altenburg décrivent certes des scènes d'action, mais le récit se présente essentiellement comme un effort de réflexion, de conceptualisation. Ce lien de parenté est le seul lien qui permette la communication entre individus. Chez Malraux l'individu apparaît souvent muré dans l'angoisse et la solitude. Et pourtant il y a toujours un témoin qui est initié par le héros à la vie authentique et qui peut transmettre son exemple aux autres hommes. Dans un sens tous les livres de Malraux sont des témoignages de ce genre: le récit par un survivant de la passion du héros, et le survivant est transformé par cette tâche. Il a été engendré par le héros à son tour, il engendrera d'autres "héros" par son témoignage, comme schéma du dédoublement des Conquérants, narrateur-Garine, et de la Voie Royale, Claude Perken. Ce schéma que Malraux reprend dans les Noyers de l'Altenburg lui permet d'exprimer l'essentiel de son expérience passée et de répondre à la question que pose implicitement le colloque de l'Altenburg, "permanence et métamorphose de l'homme", réponse déjà dans l'Espoir lorsque Alvéar répond à Scali: "L'âge du fondamental recommence Monsieur Scali, la raison doit être fondé à nouveau"(2).

Le point de vue subjectif est donc une nécessité structurale profonde. Mais comment le narrateur a-t-il eu connaissance des éléments, relatés dans la partie centrale du livre qui concerne son père ? Il parle dans le prologue des "mémoires" non rédigées qui "n'étaient qu'une masse de notes sur ce qu'il appelait ses rencontres avec l'homme". C'est donc par l'inter-

1) Id., Ibid., p. 130.

2) Malraux (André), L'Espoir, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1947, p. 705.

médiaire de ces carnets que le fils peut recréer l'expérience du père.

Une autre partie importante du livre est le troisième chapitre qui rapporte l'aventure touranienne de Vincent Berger. Le "touranisme", "l'unité de tous les peuples turcs depuis l'Andrinople jusqu'aux oasis chinoises de la route de la soie, à travers l'Asie centrale" (1), est une idéologie au service de laquelle se met Vincent Berger ; puis il découvre un jour que le Touran n'existe pas. C'est juste après cette déception que Vincent Berger rentre en France et participe au colloque de l'Altenburg. C'est également la période de la rupture de Malraux avec le communisme, survenue en 1939 lors du pact Germeno-russe. De même Vincent Berger découvre que le "touranisme" n'est dans l'esprit d'Enver Pacha qu'une forme d'impérialisme, de même que Malraux découvre que le communisme n'est que l'idéologie d'un Etat : la Russie soviétique. En fait Les Noyers de l'Altenburg peuvent être considérés comme une autobiographie spirituelle. En rejetant si loin dans le passé un événement qui serait sa rupture avec le communisme, il est possible que Malraux veuille marquer qu'il s'agit d'une rupture totale, complète avec une partie de son passé. En un sens, c'est un homme nouveau, métamorphosé, qui veut confronter son expérience présente qui est la guerre, avec son expérience passée. Dans Les Noyers de l'Altenburg, il concrétise cette métamorphose en attribuant son expérience passée au père du narrateur et son expérience récente au narrateur lui-même. La séparation entre ce qu'il est et ce qu'il a été, est donc nette. L'incarnation de cette séparation dans une relation père-fils a l'avantage de marquer la continuité de l'oeuvre à certains thèmes profonds. Le nouveau Malraux, l'auteur des Noyers de l'Altenburg, est le fils du précédent, l'auteur des romans révolutionnaires ; la rupture entre les deux est

1) Malraux (André), Scènes choisies, N.R.F., Paris, Gallimard, 1946, p. 284 - 290.

nette, mais tout autant la continuité. Si Malraux l'auteur ne se resoud pas à dire clairement que Vincent Berger est mort, c'est peut-être parce que la rupture avec son passé a été pénible et qu'il sent encore bien vivant en lui l'homme qu'il était.

Malraux choisit le point de vue subjectif d'un narrateur-personnage, en écrivant les Noyers de l'Altenburg. La confrontation de l'expérience du père avec celle du fils, est la confrontation du Malraux révolutionnaire et du Malraux "humaniste" ; c'est parce qu'il repousse dans le temps son passé que Malraux peut l'objectiver, le conceptualiser. L'utilisation du Je renvoie le lecteur au premier roman, Les Conquérants, et ainsi Malraux Marque qu'il boucle le cycle de son évolution. Mais de même que Les Conquérants était le début d'une oeuvre, du cycle révolutionnaire, ; de même Les Noyers de l'Altenburg marquent le début d'une nouvelle oeuvre, du cycle des écrits sur l'art.

Finalement, l'étude de la manière de présenter les événements dans le roman nous permet d'aboutir à certaines conclusions. Le roman selon Malraux, est toujours une histoire vue à travers des personnages soigneusement situés dans le temps et l'espace. Il s'efforce d'être objectif, de ne pas intervenir et de laisser les personnages raconter, ou bien vivre l'histoire. Pour cela, il multiplie les points de vue de façon à saisir la réalité des événements dans toute sa complexité. Il aboutit ainsi à une technique quasi-cinématographique. En cela Malraux illustre une certaine évolution du roman moderne: il se caractérise par la disparition de l'auteur. Il a pu être influencé par la <sup>phénoménologie</sup> et par le roman policier avant que par le cinéma. Dans le cadre de notre étude il ne s'agit pas d'étudier les influences subies par Malraux, mais il est nécessaire de savoir que Malraux est lié à l'existentialisme, et qu'il s'est toujours intéressé au roman policier. D'après

ce qu'André Gide a signalé dans son Journal du 12 Juin 1942 et du 16 mars 1943, Malraux a lu les livres de Samuel Dashiell Hammett qui sont les grands classiques du roman policier, et qui se caractérisent par une adhérence absolue au point de vue limité du détective, héros de l'histoire.

André Malraux s'est toujours intéressé au cinéma. Il a subi l'influence de l'expressionisme allemand en particulier à travers les réalisations des cinéastes allemands et suédois. Son essai, Esquisse d'une psychologie du cinéma (Paris, Gallimard, 1947) montre à quel point il a médité sur le cinéma qui est considéré comme le septième art.

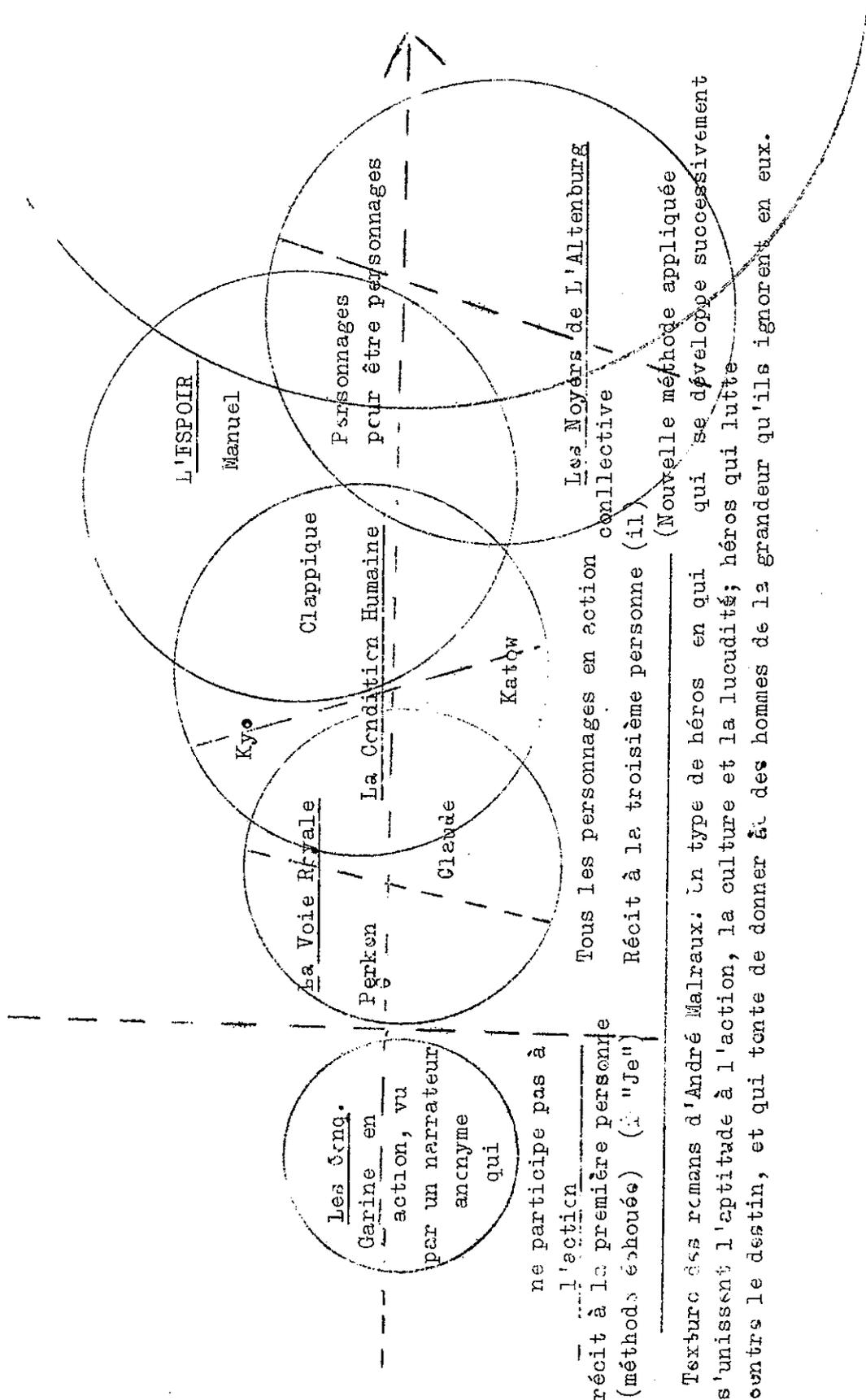
André Malraux n'a pas réussi à arriver à une totale volonté d'objectivité. Il ne peut se résoudre à intervenir, si peu que ce soit, dans ses romans. Il écrit avec passion, pour révéler au lecteur une certaine conception de l'homme ; il s'engage tout entier et il s'efforce d'engager le public. C'est la raison pour laquelle il n'est jamais objectif parce qu'il rejette l'objectivité.

La technique du roman chez André Malraux évoque donc le rythme de la tragédie. Parlant précisément de la tragédie grecque, il écrit que l'essence en est "l'intrusion du monde de la conscience dans celui du destin", on arrive à cette conclusion que Malraux est un auteur tragique dans la mesure où il tente "de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux".(1)

---

1) Carduner (Jean), La création romanesque chez Malraux, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1968. p. 91.

Vers l'homme fondamental échappé au destin par la création



## DEUXIEME CHAPITRE

Histoire et narration : Résumer et mettre en scène

Aristote distingue, pour donner vie aux personnages du roman, deux modes d'imitation poétiques, dont l'un est "direct" qui fait dérouler les événements sous les yeux avec des acteurs, et l'autre est "narratif", fait par l'intermédiaire d'un narrateur. Des critiques anglo-saxons, Henry James et Percy Lubbock parlent du récit scénique, ou plus simplement de scène et de résumé. Il faut ajouter, à ces deux modes, la description pour obtenir la gamme de procédés narratifs dont dispose le romancier. Dans quel cas le romancier a-t-il recours au résumé ou "récit panoramique" ? Les circonstances historiques, le milieu familial, le passé et la personnalité des personnages sont donc présentés sous la forme panoramique. Ce mode peut servir tout simplement à fournir des informations ou à établir des liens entre diverses situations, à glisser sur des faits peu importants dans l'optique du récit, à anticiper le futur, à imaginer le possible. Le narrateur peut également y mêler ses commentaires, ses jugements sur les personnages qu'il fait saisir au lecteur, en perspective cavalière, par conséquent avec du recul. Un roman qui ne serait que récit panoramique ne se conçoit guère. Le romancier éprouve sans cesse le besoin d'arrêter son regard sur un personnage qui le sollicite, de le faire agir devant lui et devant le lecteur, de laisser croître les germes des scènes que contient à profusion l'histoire (1)

La scène donne aux faits décrits un caractère unique, représentatif, donc décisif, qui correspond à un moment accentué de la courbe dramatique. C'est la raison pour laquelle un acte important y a lieu, les personnalités s'y révèlent, les sentiments dominants et les conflits y éclatent. La scène tient parfois à la fantaisie du romancier qui montre pour

1) Bourneuf (R.) et Ouellet (R.), L'Univers du roman, op.cit.,

le plaisir, mais le plus souvent elle répond à une nécessité interne de l'histoire. Une scène dans un roman est soumise à des principes d'unité de point de vue, comme lieu, temps et action. La durée de la scène peut être mesurée chronologiquement, ou indiquée plus vaguement, ou suggérée par des détails extérieurs, tels les faits qui se produisent, la lumière qui varie, etc. Descriptions, portraits, narration, analyse, monologues alternent en proportions variables pour donner à la scène un développement. La mise en perspective des divers épisodes les uns par rapport aux autres révèle d'une opération plus générale que pratique le romancier, comme le découpage et l'agencement des matériaux, à savoir les scènes, épisodes, chapitres et parties. Certaines scènes sont conçues en fonction des besoins de l'action, d'autres se présentent d'elles-mêmes et trouvent leur place plus tard. Le découpage répond à une esthétique du récit et à une perception du monde (1).

L'histoire inventée et narrée par l'auteur à la troisième personne, descriptions et portraits, brèves anecdotes, documents authentiques ou donnés comme tels, fiches de l'écrivain, lettres, pages de journal intime, paroles rapportées, constituent en bloc la matière première du romancier qu'il peut choisir de fondre ou qu'il peut assembler, juxtaposer en une sorte de mosaïque et en préservant le caractère brut de ces matériaux.

Dans la perspective d'un récit plus traditionnel, André Malraux reproduit au début des Conquérants le texte de quelques télégrammes venus de la Chine ; ils épargnent au narrateur des explications et ils atteignent le lecteur comme un choc. C'est pourquoi le réel fait irruption dans le récit un coup de point.

La narration restitue la succession temporelle des événements ; la description représente des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace. Le romancier, comme le peintre ou

1) Id., Ibid.,

le photographe choisit d'abord une portion d'espace qu'il cadre et se situe à une certaine distance. La lumière constitue l'élément fondamental de la composition dans nombre des tableaux romanesques. Comme en peinture, la lumière dans le roman découpe les volumes ou les brouille, modifie les perspectives et les couleurs. Le romancier, comme le peintre encore, a ses couleurs de prédilection: froides ou chaudes, franches ou nuancées, contrastées ou fondues, claires ou sombres, etc. Il peut également intégrer dans son roman des sons, comme une toile de Rubens est bruyante, un Vermeer est silencieux par le sujet, le nombre, l'expression et les attitudes des personnages, le jeu de la lumière et des couleurs. Outre ces procédés, le romancier peut tirer des effets des sons qui composent les mots eux-mêmes comme les voyelles sourdes et nasales (1)

Le genre romanesque accordant priorité à la narration, la description devait lui être étroitement subordonnée. Les romans destinés à une lecture, ou plutôt à une consommation comme le "policier", ne contiennent pour ainsi dire pas de descriptions; quelques indications spatiales suffisent à situer l'histoire et à camper les personnages, et le lecteur de Balzac qui saute les pages sur la pension de Vauquer ou sur la maison de Grandet n'est sans doute pas l'exception. Le lecteur les considère souvent comme des éléments parasites, ou, dans le meilleur cas, seulement tolérés. Il n'aime pas à percevoir la description comme gratuite mais au contraire comme liée à l'histoire, et il la considère seulement comme un décor. Les choses et le langage sont deux réalités distinctes que Roland Barthes oppose radicalement: "Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage; l'oeuvre la plus réaliste ne serait plus celle qui peint la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (ce contenu lui-même est d'ailleurs étranger à sa structure,

1) Id., Ibid.,

c'est-à-dire à son être), explorera le plus profondément possible à la réalité "irréelle du langage"(1). Le réalisme est donc impossible ou plutôt qu'il n'est pas ce que l'on croyait.

André Malraux dit, dans son Esquisse d'une psychologie du cinéma, qu' "on peut analyser la mise en scène d'un grand romancier. Que son objet soit le récit des faits, la peinture ou l'analyse de caractères, voire une interrogation sur le sens de la vie ; que son talent tend à une prolifération comme celui de Proust ou à une cristallisation comme celui d'Hemingway, il (le romancier) est amené à raconter - c'est-à-dire à résumer, à mettre en scène- c'est-à-dire à rendre présent. J'appelle mise en scène d'un romancier le choix instinctif ou prémédité des instants auxquels il s'attache et des moyens qu'il emploie pour leur donner une importance particulière. Chez presque tous, la marque immédiate de la mise en scène, c'est le passage du récit au dialogue. Le dialogue dans le roman sert d'abord à exposer"(2).

Raconter pour Malraux, c'est rendre présent. Résumer et mettre en scène sont deux éléments qu'il a bien distingués. Le résumé est un récit dans le roman ; c'est un morceau où est rapportée une action à laquelle le lecteur ou le spectateur n'assiste pas. Mettre en scène est de faire assister le lecteur ou le spectateur à cette même action qui est contée dans le récit. L'allure générale du roman dépend du dosage de ces deux éléments. Il y a ici une très vieille distinction rhétorique entre "exposition" et "imitation" que Platon avait exposé pour la première fois dans la République. Le roman aussi procède par exposition et par imitation. Dans le roman classique, l'exposition est le récit qui domine ; les scènes sont simplement

---

1) Barthes (Roland), Essais Critiques, Editions du Seuil, 1964, p. 164.

2) Malraux (André), Scènes choisies, Paris, Gallimard, 1946, p. 331 (Esquisse d'une psychologie du cinéma, chapitre V.)

pour rehausser le récit, dont la Princesse de Clève, Manon Lescaut ou Adolphe sont des exemples. Avec le développement du roman au XIX. siècle le dosage se modifie. Les scènes prennent une ampleur nouvelle, non simplement par la façon la plus ample dont elles sont traitées, mais par la place qu'elles prennent dans la structure du roman. L'élément dramatique connaît sa période la plus sombre. Pourtant le récit tient une part aussi importante que les scènes. Ainsi l'équilibre est-il réalisé. Dans le roman contemporain cet équilibre est rompu ; la part dramatique du roman l'emporte sur la part du récit. André Malraux l'exprime en ces termes : " l'histoire de la technique du roman depuis trois siècles comme celle de la peinture, suit essentiellement la recherche d'une troisième dimension : de ce qui dans le roman échappe au récit, de ce qui permet non de raconter, mais de représenter, de rendre présent"(1). Malraux est peut-être le plus représentatif parmi les romanciers de ce genre, et chez lui les scènes absorbent presque complètement le récit. Pour présenter une scène il y a toujours un minimum d'événements à résumer et c'est là la fonction du récit. Mais chez Malraux le récit est plus souvent incorporé à une scène. Dans la Condition Humaine, les scènes comme l'assassinat du trafiquant d'armes, la réunion dans la boutique de Hemmelrich, sont reliées par deux paragraphes seulement. Dans ces deux paragraphes Malraux a employé le passé simple, temps du résumé : " Il acheta une bouteille (...) appela un taxi (...) leva son bras, le banda (...) il montra son passeport (...) le fonctionnaire regarda le papier (...) le laissa passer (...) il attendit quelques minutes (...) heurta le volet"(2). Ce temps du récit raconte les actions successives du héros et ces deux paragraphes sont bien du récit. Mais l'emploi de l'imparfait est une sorte de description

---

1) Malraux (André), N'était-ce donc que cela ? article publié dans Liberté de l'Esprit, no:3-4, avril 1949, Paris.

2) Malraux (André), La Condition Humaine, p. 186-187.

pour mieux rendre vivant le récit. Encore on a employé le style indirect pour rapporter les pensées du héros. Les pensées sont rendues présentes par le style indirect libre employé au lieu du style indirect simple. Malraux ne peut pas résumer tout simplement, il faut en même temps qu'il se serve du résumé pour rendre présent l'état d'esprit du héros, aidé par le décor qui semble une projection de cet état d'esprit.

La scène de réunion chez Hemmelrich est reliée à la scène suivante par quatre pages où marchent ensemble Kyo et Katow. On a fait une description de la ville et on fait habilement un résumé des événements qui ont précédé. Le récit que l'on fait ici, est une sorte de revue des patients efforts qui sont fournis avant la déclaration de l'insurrection. C'est donc un résumé qui explique la situation à Shanghai, et qui rend présent pour le lecteur, l'état d'esprit du héros.

Tout cela montre que Malraux est obligé d'utiliser le récit ; il ne le fait jamais qu'absolument forcé et il s'arrange toujours pour que ce récit, non seulement résume des faits, mais rend présent l'état d'esprit d'un personnage. Cette phrase de Malraux explique l'importance des scènes : "La narration exprime un passé dont la mise en scène - en scènes - fait un présent"(1) Et "l'art du roman moderne est fait d'une perspective juste entre ce qui est représenté et ce qui est conté. Dostoievsky n'eût-il pas fait de tels souvenirs une succession hâtant de scènes ? Le récit de Lawrence prévalait à tel point sur ses scènes qu'il ne retrouvait rien, dans ce livre linéaire de l'emportement qui l'avait fait écrire jusqu'à vingt heures par jour"(2). Malraux a trouvé l'occasion d'appliquer cette description à La Condition Humaine ou à L'Espoir. Et il définit la mise en scène, comme suivant : "J'appelle mise en scène d'un romancier, le choix instinctif ou prémédité des instants

---

1) Malraux (André), N'était-ce donc que cela, article cité.

2) Id., Ibid.,

auxquels pour leur donner une importance particulière"(1)

#### A. Fonction des scènes

Il ne faut pas confondre le "choix des instants" et l'intrigue. L'intrigue ne joue jamais qu'un rôle très secondaire dans un roman. Un fait, une série de faits, c'est-à-dire une intrigue n'existent, dans le roman, que dans la mesure où ils révèlent autre chose. Seul un roman policier est réduit à son intrigue, mais aucun vrai romancier ne peut réussir un pur roman policier. C'est que l'essentiel, dans un roman et surtout dans un roman où la part de ce qui est montré est supérieure à la part de ce qui est raconté, est au-delà de ce qui est écrit. Dans la Préface à Sanctuaire de W. Faulkner, Malraux écrit : "Limitée à elle-même, l'intrigue serait de l'ordre du jeu d'échec: artistiquement nulle. Son importance vient de ce qu'elle est moyen le plus efficace de traduire un fait éthique ou poétique dans son intensité"(2). Cela explique qu'une même histoire peut être commentée différemment. Par exemple, plusieurs auteurs ont raconté chacun à leur manière l'Affaire Dreyfus. "Le romancier tient à son lecteur (...) un langage d'initiés : initiés au monde, à l'univers des possibles que détient un corps humain, une vie humaine. Ce qu'il a à dire, il le suppose connu, il s'installe dans la conduite du personnage et n'en donne au lecteur que la griffe, la trace nerveuse et péremptoire dans l'entourage"(3) dit Marleau-Ponty dans un article.

Le romancier ne donne d'une intrigue que la cicatrice qu'elle laisse sur le récit; il ne raconte jamais tous les détails de cette intrigue, mais seulement certains moments choisis. Et c'est le choix de ces moments, non l'intrigue elle-même, qui fait l'originalité du romancier, car ce choix

- 
- 1) Malraux (André), Scènes choisies, op. cit., p. 331
  - 2) Malraux (André), Préface à Sanctuaire de William Faulkner, Paris, Gallimard, 1933.
  - 3) Marleau-Ponty, Le langage indirect et les Voix du Silence, article publié dans Les Temps Modernes, Juin-Juillet 1952, p. 84-87.

est orienté par le fait éthique ou politique que le romancier veut traduire. La capacité de tout exprimer sans rien dire est la marque du grand romancier, car, comme le dit Malraux, "tout art repose sur un système d'ellipse". Ce n'est pas seulement un principe stylistique ; c'est également un principe général de création. Chaque romancier a son système d'ellipse. C'est que vraiment, le "choix des instants" auxquels s'attache le romancier est capital : la physionomie générale et l'équilibre final de l'oeuvre dépend de lui. "Le poète" dit Malraux, dans Les Voix du silence, "est obsédé par une voix à quoi doivent s'accorder les mots ; le romancier est si bien dominé par certains schèmes initiaux que ceux-ci modifient parfois fondamentalement les récits qu'ils n'ont pas suscités ; (...) Pauvre poète qui n'entendrait pas cette voix, pauvre romancier pour qui le roman serait seulement un récit ! (...) Le romancier qui semble plus soumis que le poète au réel connaît des schèmes analogues. D'abord l'éclairage (...) Ensuite le choix de ce qui devient scène ou demeure récit (...) Dans le premier brouillon de L'Idiot, l'assassin n'est pas Rogogine, mais le prince. Le caractère du personnage sera fondamentalement modifié, l'intrigue aussi, mais ni la scène, ni la signification ne changeront : peu importe à Dostoïevsky que la pierre batte le briquet ou le briquet la pierre si l'étincelle est la même"(1).

Pour le roman classique, les personnages se trouvent dans le premier plan. Il arrive quelquefois à oublier les détails de l'intrigue, mais le héros vit toujours dans la mémoire du lecteur. Il est significatif que l'on ne retient jamais un personnage d'un roman de Malraux. Ce qui l'on peut retenir, c'est une série d'actions violentes, d'images fascinantes, c'est une certaine atmosphère de sang et de mort, de dignité et de fraternité. C'est pourquoi Malraux s'impose aux

(1) Malraux(André) Les Voix du Silence, Paris, N.R.F. Galerie de la Pléiade, 1951, p. 333

lecteurs par la vigueur, la force et la persuasion de quelques grandes scènes. Celles-ci sont la clef de ses romans, elles sont souvent les fondations de ses romans.

En ouvrant l'Espoir, on se trouve dès le début plongé dans l'action : c'est le commencement de la guerre civile d'Espagne. Il est clair que Malraux organise ses romans à partir et autour de certaines scènes. Toute la première partie des Noyers de l'Altenburg est écrite pour amener le fameux colloque sur l'homme, de même que dans La Voie Royale les deux premières parties sont d'abord une préparation à la scène où Perken affronte les Mois. Ce sont des scènes qui sont la matière première de l'oeuvre de Malraux.

Les scènes d'action sont fort nombreuses dans les romans de Malraux: dans la Voie Royale, scène où Perken marche vers les Mois ; dans la Condition Humaine, celle où Kyo et Katow affrontent la mort ; dans l'Espoir où Magnin descend de la montagne avec ses camarades blessés; dans les Noyers de l'Altenburg, celle où Berger et ses camarades, enfermés dans leur char , marchent à l'ennemi.

Dans La Voie Royale , Perken et Claude sont arrivés à un village Mois et ils ont trouvé Grabot enchainé. Ils le délivrent et ils se réfugient dans une case. Les Mois entourent et attendent la nuit pour mettre le feu à la case et les capturer vivants. "Il (Perken) éprouvait si furieusement l'exaltation de jouer plus que sa mort, elle devenait à tel point sa revanche contre l'univers, sa libération de l'état humain, qu'il se sentit lutter contre une folie fascinante, une sorte d'illumination"(1). Pour échapper à cette folie, il sauta de la case et, au prix d'une surhumaine contrainte, il marcha vers ses bourreaux. Il pourrait négocier le rachat de Grabot avec les Mois. Le court trajet qui sépare la case des assiégeants est une véritable marche au supplice.

---

1) Malraux (André), La Voie Royale , Paris, Livre de Poche, 1968, p. 131.

C'est volontairement, lucidement qu'il va devant la mort, fasciné et horrifié, pour se prouver que s'il ne peut pas échapper à sa condition d'homme, du moins il peut la surmonter en l'assumant pleinement, en recherchant la torture au lieu de la subir, afin de hurler que l'homme, si faible, si vulnérable, est tout de même plus digne que ce qui l'écrase, et qu'il ne peut être conquis.

Dans La Condition Humaine, Kyo et Katow ont été pris par les troupes de Tchang Kai Chek et ils vont être exécutés. La mort les attend. Tous deux acceptent cette mort, car cette mort est la garantie de la vie, la preuve de son authenticité. En outre ils ne sont pas seuls, mais entourés de leurs frères blessés comme eux, condamnés comme eux, mais aussi de leurs frères encore libres qui les exalteront et continueront leur oeuvre, parce que leur mort sera un enseignement, un exemple. Kyo, pour montrer<sup>que</sup> la mort peut être "un acte exalté, la suprême expression d'une vie", écrase le poison entre ses dents "comme s'il eût été condamné". Katow lui aussi est maître de sa mort et il tente de montrer que l'homme peut être plus fort que la solitude et le supplice. Il partage son cyanure entre ses deux voisins. Par ce don, il échappe un instant à sa solitude, et en même temps, il témoigne de sa supériorité sur la torture, car il ne la subit pas il l'accepte, mieux il la recherche. Avec son exemple de partager son cyanure, il tache de montrer que l'homme, même vaincu, est plus fort que la mort, plus fort que ce qui l'écrase.

Dans l'Espoir, un avion républicain touché par les fascistes, s'abat dans la montagne. Un aviateur est tué, tous les autres plus ou moins blessés. Magnin, chef de l'escadrille vient à leur rencontre et ils descendent en traversant une vallée. Cette scène diffère des autres scènes en ce sens qu'elle ne relate pas l'affrontement des personnages avec la mort, mais qu'elle a lieu après cette affrontement. Ce cadavre dans

son cercueil, ces blessés sur leur civière se sont mesurés avec la mort ; ils ont assumé leur condition, ils ont affronté leur destin face à face, en luttant pour leurs idées, pour leurs frères, pour la dignité de l'homme. Et ils témoignent eux aussi de la grandeur de l'homme qui, par sa volonté, par son sacrifice, peut dépasser sa condition, et s'accorder à l'éternité du ciel et des montagnes. "Ce n'était la mort qui en ce moment s'accordait aux montagnes, c'était la volonté des hommes".

Dans la dernière partie des Noyers de l'Altenburg, le narrateur Berger se trouve dans son char avec trois camarades et marche à l'ennemi. C'est le thème de la marche au supplice qui est celui de la scène de La Voie Royale. "Aucun nom ne désigne le sentiment de marcher à l'ennemi, et pourtant il est aussi spécifique, aussi fort que le désir sexuel ou l'angoisse". Le parallèle entre ces deux scènes est le désir sexuel. C'est en plus le thème de la fraternité dans la scène de la Condition Humaine et surtout de l'Espoir. Cette scène est bien dans la lignée des autres. Contrairement à elles, elle débouche sur un horizon tout nouveau, inconnu dans les livres précédents, c'est la vie et le bonheur. Une autre scène semblable à cette scène déjà dans les Noyers de l'Altenburg, se termine de la même façon : face aux soldats russes transportés vers les ambulances par leurs ennemis allemands, gazé lui-même, Vincent Berger au milieu de l'horreur et de la mort, découvre soudain le bonheur. Maintenant son fils vingt ans plus tard, il subit le même destin et il peut conclure sur ces lignes: "Je sais maintenant ce que signifient les mythes antiques des êtres arrachés aux morts. A peine si je me souviens de la terreur. Ce que je porte en moi, c'est la découverte d'un secret simple et sacré. Ainsi Dieu peut-être regarda le premier homme..."(1).

Ces quatre scènes, si différentes soient-elles dans leur mise en oeuvre, dans leur ton, dans leur façon d'accentuer soit le thème de la fraternité, soit celui de la solitude, soit

---

1) Malraux (André), Les Noyers de l'Altenburg, op.cit., p.292

le thème de la fascination de la mort, soit celui de l'angoisse de mourir, n'en sont pas moins de même nature. Elles décrivent une rencontre, un combat. L'homme affronte son destin et, si faible, si dérisoire soit-il, si insignifiant devant l'indifférence du monde, il réussit tout de même à triompher de sa condition. Car étant seul animal qui sache qu'il doit mourir, il peut consentir à sa mort, mieux, en faire un acte signifiant, et, par son choix, sa volonté, transformer cet absurde accident auquel il est voué de toute éternité, en défi aux forces obscurs et irrémédiables qui l'écrasent. Perken, Kyc, Katow, les aviateurs de l'Espoir, les tankistes des Noyers de l'Altenburg, ont regardé en face de leur destin, ont pris sa mesure et en ont triomphé en l'amusant. Ce combat lucide et volontaire, cette victoire, cette mort et cette transfiguration, c'est le schème qui hante Malraux et que le lecteur retrouve partout dans son oeuvre.

Ainsi pour Malraux la vie est un combat perpétuel entre la volonté et les souvenirs, entre la conscience et le subconscience. Vivre, c'est donc se battre, agir. Toutes les grandes scènes de Malraux racontent l'affrontement de l'homme et de la mort, c'est-à-dire de l'homme avec son destin. Lutter contre les rêves, les souvenirs, la vie involontaires, c'est aussi lutter contre le destin. "Destin recouvre ici quelque chose de précis : la conscience qu'a l'homme de ce qui lui est étranger et de ce qui l'entraîne; de cosmos dans ce qu'il a d'indifférent et ce qu'il a de mortel ; l'univers, le temps, la terre et la mort"(1). Lutter contre le destin ce n'est pas seulement lutter contre la terre, contre le cosmos, etc. ; c'est aussi lutter "contre tout ce qui lui est étranger et qui l'entraîne", c'est-à-dire lutter contre les démons qui existent dans chaque homme, contre cette vie intérieure élémentaire qui nous relie

1) Malraux (Andr), De la Présentation en Orient et Occident, publié dans Verve, no: 3, été 1958, p. 60.

à l'univers donc nous asservit à lui. "Avec les temps d'extermination, avec la menace atomique, l'ombre de satan a reparu sur le monde en même temps qu'elle reparais - sait dans l'homme : la psychanalyse redécouvre les démons pour les réintégrer en lui" (1) dit Malraux. Ce sont les démons, c'est-à-dire "tout ce qui est en l'homme aspire à le détruire" que Malraux combat dans toute son oeuvre. D'où la tension dramatique de ses romans, tous organisés autour des scènes d'action dans lesquelles le héros se mesure avec le destin.

Les scènes d'action montrent la lutte de l'homme contre le destin. Si Malraux pouvait se contenter de montrer cette lutte, ce type de scène serait suffisant. Mais Malraux éprouve constamment le besoin d'intervenir pour intellectualiser l'expérience du lecteur. Ce besoin se manifeste par l'existence d'un autre type de scène : les scènes où s'affrontent deux ou plusieurs personnages. Ces scènes sont toutes de longs dialogues aux cours desquels les personnages discutent et analysent leur action. Puisque agir, c'est agir lucidement et volontairement, il importe de montrer que les personnages agissent en connaissance de cause, sachant ce qu'ils font et pourquoi ils le font. Ce sont des scènes de réflexions : celles qui opposent Garine et Tchong Dai, celle entre le narrateur et Garine à l'hôpital dans Les Conquérants ; dans La Condition Humaine, toutes celles où intervient Gisors et notamment les dialogues avec Kyo, Tchen, Ferral, Clappique et May ; dans L'Espoir, celle entre Puig et Ximenes, Manuel et Barca, Ximenes et Garcia, Scali et Alvéar, Scali et Garcia, et la discussion générale pendant la tentative de méditation à l'Alcazar; dans Les Noyers de l'Altenburg

1) Discours prononcé à Brasilia le 25 Août 1959.

enfin tout le colloque de l'Altenburg. Toutes ces discussions sont extrêmement abstraites et sont toujours menées par des personnages semblables: quelles que soient leurs idées, ils les expriment tous de la même façon, ils parlent tous le même langage, celui des intellectuels et plus précisément celui de l'intellectuel de Malraux.

Ce qui est mis en question dans les scènes de réflexion, c'est toujours une certaine conception de l'homme; comme le montre à l'évidence le long colloque de l'Altenburg qui a très probablement suscité le livre où il est inclus et dont le sujet est "la permanence et la métamorphose de l'homme". Ce qui est illustré dans les scènes d'action, c'est la lutte de l'homme contre sa condition d'homme: la lutte contre le monde, lutte contre lui-même. Les scènes de réflexion sont l'explication intellectuelle, la conceptualisation des scènes d'action, comme les scènes d'action sont l'illustration dramatique, la concrétisation des scènes de réflexion. Malraux écrit ce qu'il est convenu d'appeler des "romans d'idées"; il expose ses idées dans des scènes de dialogue et il les incarne dans des scènes dramatiques. Sans leur incarnation, les idées ne seraient que de seches abstractions des romans à thèse; mais sans leur discussion, elles seraient beaucoup moins efficaces.

L'examen détaillé de tous les aspects de la technique romanesque révèle toujours la même attitude chez Malraux: il veut engager le lecteur dans l'action, mais lui fournir en même temps la possibilité de réfléchir à cette action; il veut montrer et expliquer; il veut incarner une expérience, mais aussi la conceptualiser.

L'alternance des scènes d'action et de réflexion ne trahit pas chez Malraux la lutte du propagandiste et de l'artiste. Il y a certes un combat intérieur chez Malraux, comme en font foi toutes les questions posées sur le

sens et la nécessité de la Révolution. Mais si Malraux ne répond pas définitivement à toutes les questions qu'il pose dans les scènes de réflexion, les scènes d'action répondent pour lui. La scène de la descente des aviateurs blessés dans la dernière partie de l'Espoir ne contredit pas la condamnation de l'Apocalypse à la fin de la première partie: elle en illustre le tragique et la grandeur. De même qu'à la fin du colloque des Noyers de l'Altenburg, Vincent Berger n'ayant pas trouvé d'arguments pour répondre à Möllberg puise dans contemplation des Noyers l'intuition et la certitude de la permanence de l'homme; intuition et certitude qui seront confirmées pour le lecteur dans deux scènes d'action: celle des gaz, sur le front germeno-russe et celle de l'attaque des chars; intuition et certitude qui seront conceptualisées plus tard dans les Voix du silence. Scènes d'action et de réflexion ne sont pas séparables; elles ne sont que l'envers et l'endroit d'une même pièce de monnaie, c'est le génie littéraire de Malraux.

Malraux n'écrit pas des romans de type classique, et la technique nouvelle qu'il emploie, très influencée par le cinéma, n'a pas toujours été comprise. Un film est une succession de plans et de séquences, un peu comme un roman de Malraux est une succession de scènes. Mais pas plus qu'un film n'est une succession arbitraire et anarchique de plans, le roman de Malraux n'est une juxtaposition de scènes assemblées au hasard. Un roman n'est pas une succession d'instantanés fragmentés, c'est une durée. Voilà ce qu'écrit Malraux sur ce sujet: "Les Traqués sont une succession de tableaux coordonnés par une fatalité. Et leur caractère essentiel est dans l'opposition des moyens dont l'écrivain se sert pour exprimer cette fatalité dans l'instant et dans le temps. (...) Dans le temps ces moyens sont beaucoup plus faibles. Seul le récit donnerait à cette

conscience oppressante d'une fatalité l'unité qu'elle appelle. Mais ce récit aboutit ici, non à une durée, mais à des scènes"(1).

#### B. Importance particulière des scènes :

##### La composition

Les romans de Malraux sont toujours très soigneusement composés. Dès Les Conquérants la composition d'ensemble est très soigneusement agencée. Le livre comprend trois parties. La première est appelée Approches qui relate le voyage du narrateur et on voit se préciser les événements qui se déroulent à Hong-Kong : la grève générale a été déclenchée et la menace que fait peser le gouvernement révolutionnaire de Canton sur cette colonie anglaise se dessine.

La deuxième partie est appelée Puissances qui décrit le combat que mène Garine à Canton. Lorsque se termine cette partie du livre, Garine malade, est hospitalisé. Cette partie du livre est centrée sur la bataille qui met aux prises les troupes cantonaises avec l'armée utilisée par les anglais pour essayer de renverser le gouvernement révolutionnaire. Parallèlement à ce combat contre les ennemis extérieurs, Garine doit affronter des ennemis dans son propre camp.

La dernière partie intitulée l'Homme voit se précipiter les événements: mort de Tchang Dai, arrestation puis exécution de Hong, découverte du cadavre de Klein torturé par les terroristes, signature du décret qui doit accuser l'étouffement définitif de Hong-Kong, interrogatoire des espions et départ de Garine mourant.

Tous les trois parties ont bien précisé le portrait

---

1) Malraux (André), Les Traqués par M. Matvéev, dans N.R.F., Juin 1934 (compte rendu).

de Garine. La première situe géographiquement le lieu et les implications de son action. "La grève générale est décrétée à Canton"(1). Canton est le centre du roman. Dans la deuxième partie, Puissances, on voit Garine en pleine action, et il se mesure aux forces ennemis qui sont les anglais et les contre-révolutionnaires. La troisième partie, l'Homme voit le roman se concentrer davantage sur Garine, livré à des souvenirs. C'est la caméra qui part, tout le long du livre, d'une vue d'ensemble géographique pour aboutir à un gros plan du visage de Garine. La première et la dernière phrases du livre sont significatives: partis de "la grève générale est décrétée à Canton", on arrive à "Je cherche dans ses yeux la joie que j'ai cru voir, mais il n'y a rien de semblable, rien qu'un dure et pour tant fraternelle gravité"(2). Et les trois parties du livre scandent avec régularité cette progression.

La Voie Royale est aussi un livre très bien composé. Les deux premières parties sont consacrées à Claude, et elles ont sensiblement la même longueur que les deux dernières parties consacrées à Perken. Le livre commence et finit par un plan de deux personnages. A la première phrase, "cette fois l'obsession de Claude entraine en lutte: il regardait opiniâtement le visage de cet homme, tentait de distinguer enfin quelque expression dans la pénombre où le laissait l'ampoule allumée derrière lui", répond la dernière phrase, " Perken regardait ce témoin, étranger comme un être d'un autre monde"(3).

Le début du livre est le point de vue de Claude. Perken est pour lui un étranger. Le livre est dans un sens le récit de leur amitié. Mais à la fin, Perken mourant, voit Claude comme un être d'un autre monde, car l'amitié

---

1) Malraux (André), Les Conquérants, op. cit., p.9

2) Id., Ibid., p. 162.

3) Malraux (André), La Voie Royale, op. cit., p. 7 et 182.

la plus profonde est inutile à l'heure de la mort, les autres ne peuvent pas comprendre : "Il n'y a pas ... de mort... Il y a seulement moi..(..) moi qui vais mourir"(1). Les deux images juxtaposées sont un raccourci du roman.

Les Noyers de l'Altenburg sont aussi composés d'une manière très classique. Le livre s'ouvre en Juin 1940 au camp de Chartres. C'est au milieu de ses camarades prisonniers que Berger écrit une sorte de biographie de son père. Le livre est divisé en trois parties dont chacune est divisée en trois chapitres.

La première partie relate les aventures de Vincent Berger en Turquie et c'est la plus courte parce que la plus éloignée dans le temps.

La seconde partie est consacrée au colloque de l'Altenburg qui a lieu à la veille de la première guerre mondiale. C'est cette partie qui donne tout le sens du livre.

La troisième partie relate la guerre de 1914-1918 telle que l'a vécue Vincent Berger. Cette partie est la plus longue; elle est la plus rapprochée dans le temps; elle est consacrée à la guerre où le narrateur a connu des moments comparables à ceux qu'a vécus son père vingt cinq ans plus tôt. La scène où Vincent Berger est gazé sur le front russe appelle et suscite le récit de la campagne de son fils.

La partie de l'épilogue du livre ramène le lecteur à la partie du prologue, puis très vite en Mai 1940, lors de la montée des troupes françaises en Belgique, un mois environ avant la scène du camp de Chartres. La composition du livre est donc circulaire, et elle en traduit concrètement la nature qui est d'être une confrontation de l'expérience du fils avec celle du père. Ce que Vincent

---

1) Id., Ibid., p. 182.

Berger appelait ses rencontres avec l'homme, "le vent inlassable" le renvoie à son fils "comme il renvoie à la volée les lettres de ses compagnons". Et les dernières pages du livre répondent à la fois aux dernières pages de chacune des trois parties centrales : le sentiment éprouvé par Vincent Berger lors de sa première nuit en France à son retour d'Asie, ceux qu'il ressent après le colloque en contemplation des noyers, les sentiments qui sont les siens avant l'attaque par le gaz, et la fulgurante intuition qui le possède au moment de s'évanouir, tout cela se retrouve dans la méditation de son fils, ébloui par la vie qu'il découvre en ce matin "aussi pur que s'il n'y avait pas la guerre".

Les Conquérants, La Voie Royale et Les Noyers de l'Altenburg montrent que Malraux soigne la composition d'ensemble. La Condition Humaine et L'Espoir précisent le rôle de la composition dans la mise en scène, l'intégration des scènes dans une durée romanesque.

La Condition Humaine est divisée en sept parties qui sont soigneusement agencées de façon à produire un certain mouvement d'ensemble. La première partie est consacrée aux préparatifs de l'insurrection à Schangai. La deuxième partie est consacrée à l'insurrection elle-même. La troisième partie se passe une semaine plus tard, à Hankéou, un lieu éloigné de Schangai et sans rapport immédiat avec l'insurrection. Le sentiment que ces trois parties font naître chez le lecteur est l'espoir; espoir de voir réussir l'insurrection à Schangai, ensuite la révolution dans toute la Chine. Mais c'est un espoir vain ; le destin des héros va être tragique: Kyo envisage l'hypothèse qu'une fois prise, le Kuomingtang se débarrasse des communistes; à la fin de la deuxième partie Tchang Kai Chek exige que les communistes rendent les armes. Enfin la troisième partie, remplie d'actions violentes est consacrée à une réflexion d'ensemble sur la révolution chinoise ; elle

laisse clairement apparaître que les héros de Schangai vont être sacrifiés à la politique de Moscou.

La quatrième partie forme un tout, c'est la deuxième section. Remplie d'événements qui résolvent rien, elle forme comme un palier. Tchen va essayer d'assassiner Tchang Kai Chek. Cette partie s'achève sur la mort de Tchen qui se jette avec sa bombe sous la voiture vide de Tchang Kai Chek, c'est le signal de la mise à mort.

Les trois dernières parties du livre forment la troisième section et reproduisent en l'inversant le mouvement des trois premières parties. Cette fois le mouvement d'ensemble est descendant, et le désespoir est le sentiment qui s'impose au lecteur.

La cinquième partie est consacrée à l'arrestation des communistes: c'est la préparation.

La sixième partie est consacrée à l'exécution des communistes.

La septième partie comme la troisième, se déroule en dehors de Schangai, à Paris d'abord, puis à Kobé, et elle est consacrée elle aussi, à une réflexion d'ensemble non seulement sur la révolution, mais sur le destin des héros, et par amplification sur le destin de l'homme.

Il y a une symétrie poussée très loin entre la première section et la troisième section. Toutes deux s'ouvrent par une scène comparable. Dans la première, c'est Tchen qui assassine le trafiquant d'armes pour procurer des armes à l'insurrection, donc, pour aider à sa réussite. Cette assassinat symbolyse l'espoir du succès de l'insurrection. De la même façon la troisième section débute par la scène où Clappique, fasciné par le jeu, oublie d'aller prévenir Kyo et rend aussi sa mort inévitable. Elle donne le ton de désespoir et de fatalité de toute la fin du livre. L'ironie est la même dans les deux cas :

le crime de Tchen ne sert à rien car les armes ne sont pas payées et il faudra quand même les prendre par la force. Ce crime qui engage Tchen dans la voie de l'auto-destruction est donc un crime gratuit. De même le désir qu'a Clappique de prévenir Kyo, sa bonne volonté évidente, ne servent à rien puisque absolument pris par sa passion, il est rivé à la table de jeu. Et la boule de roulette pour lui, est aussi fascinant que le pied de l'homme endormi pour Tchen.

La symétrie des troisième et septième parties est de se passer hors Shangai; toutes deux sont consacrées à une prise de conscience générale. La troisième partie comporte une date, le 29 mars, mais aucune indication d'heure, alors que les première et deuxième parties étaient divisées selon l'heure de la journée. La septième partie est daté par le mois de Juillet, puis dans son deuxième chapitre se trouve privée de toute indication de temps. C'est la raison pour laquelle les scènes essentielles du livre sont intégrées fortement dans un ensemble et logiquement construit. Un tel acte est toujours visible chez Malraux.

Du point de vue de l'étude des scènes reliées les unes aux autres dans une même partie, il ne s'agit de ce problème, de cette procédure dans le roman classique, car les scènes dramatiques sont reliées entre elles par la narration. Cette narration non seulement relie les scènes entre elles, mais les prépare, les explique, les commente, les interprète. Mais dans le roman de Malraux, la part de narration est faible; le plus souvent les scènes semblent apparaître au hasard. Le lecteur qui lit la première fois un de ses romans est immédiatement, sans aucune préparation, plongé dans une action violente. Il est évident que Malraux a cherché soigneusement des ruptures de ton, des violentes contrastes, dans la mesure où ils agissent sur la sensibilité du lecteur. Le lecteur finit par comprendre

Ces scènes s'enchaînent toutes admirablement, c'est qu'elles sont reliées entre elles par des personnages selon une technique qui est souvent employée. C'est Tchen qui fait lien entre 1 et 2, et quand il disparaît il annonce qu'il ira voir Gisors.

Kyo sert de lien entre 2,3, 4, 6, 7, 8 et 9. La scène 5 est la seule qui rompe le déroulement logique du temps, car elle se passe en même temps que la scène 4. Malraux n'utilise jamais le retour en arrière.

On voit ainsi que les scènes de la première partie ne sont pas simplement juxtaposées au hasard, mais que, au contraire, elles sont toutes soigneusement reliées les unes aux autres. L'étude de n'importe quelle autre partie du livre révèle le même soin minutieux d'intégration. D'autres procédés encore employés par Malraux pour relier les scènes, procédés plus purement cinématographique, c'est la surimpression et le fondu enchaîné.

Malraux est conscient de la nécessité d'intégrer ses scènes dans une construction solide puisqu'il multiplie les rapports entre les différentes parties des livres. De la même façon que dans une tragédie tout est annoncé. Dès la première partie, Kyo pense qu'il est possible que Tchang se débarrasse des communistes; Ferral en a persuadé dès le début de la deuxième partie, Kyo aussi et il en discute ouvertement à Hankéou pendant la troisième partie. Dans la quatrième partie, Clappique averti par Chpilewsky, prévient Kyo, qui est malgré tout arrêté dans la cinquième et exécuté dans la sixième. König qui apparaît brièvement dans les cinquième et sixième parties, est mentionné dès la quatrième au hasard. On peut multiplier ces exemples à l'infini.

C'est grâce à des liens multiples que Malraux tisse entre ses scènes qu'il réussit à les intégrer véritablement

dans un tout organique qui est le roman. Ces scènes sont juxtaposées, mais elles le sont à la manière des pierres qui forment un mur. Si une scène utile à la compréhension d'un personnage, risque de déséquilibrer la construction, Malraux la supprime. Les procédés de liaison de Malraux ne sont pas classiques. Malraux utilise la composition du roman de la manière que les architectes utilisent l'acier ou le béton. Les scènes juxtaposées des romans de Malraux tiennent à cause de l'armature rigide que leur fournit la composition d'ensemble et le montage.

L'Espoir est un roman touffu et désordonné. Pour la première fois l'action du livre n'est pas localisée dans un lieu précisément circonscrit comme celle des Conquérants à Canton, ou celle de La Condition Humaine à Shanghai. Il s'agit d'un pays, L'Espagne toute entière et d'une guerre civile à l'échelle nationale. En Asie c'était bien le sort de la révolution qui était en question. Mais Malraux avait choisi de ne parler que de la lutte contre Hong Kong, que du sort des communistes de Shanghai. Dans l'Espoir, c'est le sort de la Révolution Espagnole qui est en jeu, mais aussi de celui de l'Europe toute entière. L'Espoir, en le considérant comme une oeuvre littéraire en dehors de tout engagement politique, est divisé en trois parties:

1. L'Illusion lyrique, 220 pages.
2. Le Manzanares, 129 pages.
3. L'Espoir, 73 pages.

On voit que la deuxième partie est presque la moitié de la première, dont la troisième est exactement le tiers.

La première partie est divisée en deux sections principales:

1. L'Illusion lyrique.
2. L'Exercice de l'Apocalypse.

La première section se divise en trois sous-sections simplement numérotées qui elles mêmes comprennent respectivement

4, 5 et 3 chapitres, chaque chapitre étant composé d'un nombre variable de scènes non numérotées. La deuxième n'a que deux sous-sections avec respectivement cinq et dix chapitres.

La deuxième partie, Le Manzanares comprend deux sections:

1. Etre et faire.
2. Sang de gauche.

La première se divise en sous-sections de 9 chapitres, et la deuxième comprend simplement 17 chapitres.

La troisième partie, L'Espoir ne comprend plus aucune subdivision, ni section, ni sous-section, mais simplement 6 chapitres.

Le mouvement d'ensemble du livre est bien celui d'une action aux origines multiples et dispersées, qui peu à peu se noue, se simplifie pour se présenter finalement dans toute son unité. De façon concrète les combats de Barcelone, de la Sierra, de Tolède, d'Aranjuez, de Madrid, de Guadarrama, aboutissant dans le livre à la grande bataille de Guadalajarra où, pour la première fois, ce ne sont plus des ouvriers armés, des volontaires ou des miliciens qui se battent, mais les soldats de l'armée républicaine enfin constituée. Cette bataille, cette victoire de l'armée, témoignent que les républicains ont réussi à organiser l'Apocalypse, à la transformer. Le problème est posé à la fin de l'Illusion lyrique, et après l'Exercice de l'Apocalypse, après les discussions entre ceux qui veulent être et ceux qui veulent faire, après tout ce sang de gauche versé abondamment, le problème est résolu et l'Espoir peut naître. Comment passer de l'insurrection spontanée à la guerre organisée, voilà ce que montre l'Espoir non seulement dans les discussions qui parsèment ses pages, mais dans sa structure même.

La thèse que tout le livre vise à incarner est la nécessité d'unir Apocalypse et organisation afin de rendre possible l'Espoir. Le titre du livre acquiert une portée plus large, déjà contenue dans la phrase d'Alvéar et, implicitement dans

la scène de la descente de la montagne , "ce n'était pas la mort qui s'accordait aux montagnes, c'était la volonté des hommes". Un guide mystérieux et un peu fou qui rôde dans la toute scène l'exprime par une image : "Le principal ennemi de l'homme, Messieurs, c'est la forêt. Elle est plus forte que nous, plus forte que la république, plus forte que la révolution, plus forte que la guerre... Si l'homme cessait de lutter, en moins de soixante ans, la forêt recouvrirait l'Europe"(1). La forêt symbolise ici les forces destructives qui assiègent l'homme, métaphysiques, sociales, politiques et morales, c'est le destin. La noblesse de l'homme n'est pas dans la victoire, mais dans le combat sans cesse renouvelé, contre le destin. D'ailleurs toutes les grandes scènes de Malraux ne sont que la dramatisation de ce combat.

L'analyse et le développement du livre sont comme suivant:

Première partie, première section: l'Illusion lyrique:

Une longue ouverture présente l'action, à Madrid, à Barcelone, dans la Sierra, chez les aviateurs. A la fin de cette ouverture, les deux thèmes, Organisation - Apocalypse sont énoncés clairement. Ils sont d'autant mieux compris qu'ils ont été préparés dans les dialogues Puig- Ximenes, Ramos-Manuel et Manuel - Barcia.

Deuxième section: Exercice de l'Apocalypse est consacrée au développement et à l'exercice du thème de l'Apocalypse. Un premier mouvement amène à une conclusion tragique: JAime devient aveugle, Marcelino est mort ; un second mouvement, malgré la réintroduction du thème de l'Organisation aboutit à une conclusion plus tragique, c'est la mort d'Hernandez.

Deuxième partie, première section: Etre et Faire: le thème de l'organisation est énoncé avec vigueur, par la scène de l'organisation des fuyards , et développé par la scène des aviateurs ; et une confrontation avec le thème de l'Apocalypse

---

1) Malraux (André), L'Espoir, op., cit., p. 855.

qui contient les scènes Guernico- Garcia et Scali- Alvéar, montre que les deux thèmes sont de vigueur égale. Une conclusion plus apaisée, plus optimiste que celle du précédent mouvement, comme les combats du Parc de l'Ouest, le chant du merle de Kogan, laisse envisager une résolution du conflit.

Deuxième section, Sang du gauche : Cette partie toute entière consacrée à la bataille de Madrid reprend les deux thèmes Apocalypse -Organisation et dans une dernière confrontation qui contient la scène Garcia -Scali, elle réussit à les stabiliser; c'est sur un ton beaucoup plus optimiste et dynamique que se clôt ce mouvement de la victoire à Madrid.

Troisième partie, l'Espoir: La résolution du conflit Apocalypse -Organisation est l'intégration, la fusion des deux thèmes, ce qui donne le thème nouveau de l'Espoir, développé dans les scènes des aviateurs et de la bataille, et couronné par l'accord final de la méditation de Manuel.

La première partie est plus longue puisqu' elle doit exposer les deux thèmes et leur lutte. La dernière partie qui est la résolution du conflit est naturellement la plus courte; d'une part parce que le livre est organisé autour du conflit et non de sa solution, d'autre part parce que la solution du conflit ne peut être qu'un bref équilibre dialectique difficilement atteint, préservé plus difficilement encore. La deuxième partie, de longueur intermédiaire, sert de transition: elle permet au conflit d'évoluer et de se modifier de façon à préparer l'accord final.

Tous les romans de Malraux sont faits d'une série d'unités, de longueur variable, juxtaposés au mépris des lois classiques de la composition; les développements tournent court, les traditions sont supprimées, les liaisons causales sont réduites au strict minimum. Déconcerté, emporté par la rapidité du rythme, fasciné par la violence des actions, le lecteur arrive, transformé

à la fin du livre. Tout le vernis de banalité, d'amabilité et d'illusions qui, le maintenant dans un état profond de distraction, lui permet de vivre, a complètement fondu et le tragique de sa condition, la Condition Humaine lui apparaît à nu.

La composition d'ensemble, très soigneusement établie, est la traduction encore du contenu du livre; ainsi la conception tragique de la Condition Humaine est incarnée non seulement dans les situations concrètes des personnages, mais dans la structure ternaire du livre qui reproduit le rythme même de la tragédie. A l'intérieur de cet ensemble, il encastre solidement des scènes et grâce à la technique cinématographique du montage, il tisse entre elles tout un réseau de rapports subtils qui confèrent au livre une unité fondamentale. Ainsi le bouleversement métaphysique et moral recherché par l'auteur se prolonge durablement en s'incarnant dans une émotion esthétique(1)

---

1) Carduner (Jean), La création romanesque chez Malraux,  
op. cit.,

## TROISIEME CHAPITRE

Le Temps et l'espace

Le romancier fournit toujours un minimum d'indications géographiques, qu'elles soient de simples points de repère pour lancer l'imagination du lecteur ou des explorations méthodiques des lieux. Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime donc dans des formes diverses et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'oeuvre.

L'écrivain du XIX. siècle donne au lecteur les renseignements utiles ou intéressants sur le lieu principal où se situe l'action, quitte à introduire d'autres descriptions chaque fois qu'il se déplace. Le récit s'immobilise pour un temps en un tableau puis reprend sa progression. Par contre un écrivain du XX. siècle éparpille dans ses romans des notations fragmentaires et rapides sur les lieux, comme s'il refusait à les décrire. C'est la raison pour laquelle le lecteur est conduit par la main ou bien il se débrouille avec les morceaux épars d'un puzzle. Sa première réaction peut être de reconstituer la disposition générale par cercles concentriques en partant du point précis où évoluent les personnages, maison, appartement, cabine de navire, jusqu'aux espaces plus lointains qui les enveloppent, remparts d'une ville, ou province, montagnes ou déserts, île ou continent (1)

Le premier type d'espace romanesque semble prédominer au moins dans les grandes oeuvres du roman français peut-être plus soucieux d'approfondir la vie intérieure des personnages que de les lancer à l'aventure sur les cinq continents. Certains récits peuvent se fixer pour toute leur durée en un point unique, évoluer dans un rayon plus ou moins large, en des lieux plus ou moins nombreux, ou n'avoir d'autres limites que celles

1) Bourneuf (R.) et Ouellet (R.), Op. Cit.,

de l'imagination ou de la mémoire chez leur lecteur. Si l'on cherche la fréquence, le rythme, l'ordre et surtout la raison des changements des lieux dans un roman, on découvre à quels points ils importent pour assurer au récit à la fois son unité et son mouvement, et combien l'espace est solidaire de ses autres éléments constitutifs dont l'exemple le plus célèbre est Madame Bovary de Gustave Flaubert.

L'espace qu'il soit réel ou imaginaire, se trouve associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps. La révélation des personnages par un milieu ambiant est une conception présente dans maints romans importants au XIX. siècle, que ce soit un procédé de caractérisation parmi d'autres ou une théorie à ambition scientifique. "La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant le milieu où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ?" dit Honoré de Balzac dans l'Avant-Propos de sa Comédie Humaine. Il en fait le principe directeur de sa Comédie Humaine et justifie du même coup les longues descriptions des villes, d'habitat, de vêtement, de milieu social qui encombrent ses romans. Par la théorie du naturalisme, la description de l'espace accède au premier plan au point d'effacer les personnages, ou du moins à l'emporter sur leur étude. Ce qui explique la réaction qui, à la fin du XIX. siècle, consiste à ne plus traiter les paysages pour eux-mêmes, mais à disloquer le morceau descriptif, à considérer le milieu comme réalité perçue et non comme réalité déterminante. Le roman contemporain montre souvent l'espace ambiant à travers les yeux d'un personnage ou du narrateur dans les oeuvres aussi différentes que de celles de Proust, de Ramuz, de Malraux, d'Aragon ou de Robbe-Grillet. Celui-ci assigne à la description une voie nouvelle : "Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien repor-

ter sur elles. Posées, au départ, comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme révélant du seul domaine de la science"(1).

Une description de l'espace révèle donc le degré d'attention que le romancier accorde au monde et la qualité de cette attention, car le regard peut s'arrêter à l'objet décrit ou il va au-delà. Elle exprime la relation si fondamentale dans le roman de l'homme, auteur ou personnage, avec le monde ambiant : il le fuit, lui en substitue un autre, il s'y plonge pour l'explorer, le comprendre, le changer ou se connaître lui-même.

Les deux aventuriers de La Voie Royale, Claude et Perken, s'enfoncent dans la forêt thaïlandaise qui se resserre sur eux comme un piège mou : "La forêt et la chaleur étaient pourtant plus fortes que l'inquiétude : Claude semblait comme dans une maladie dans cette fermentation où les formes se gonflaient, s'allongeaient, pourrissaient hors du monde dans lequel l'homme compte, qui le séparait de lui-même avec la force de l'obscurité. Et partout, les insectes"(2). Perken y rencontre la mort, à côté de son compagnon "étranger comme un être d'un autre monde" (3). De la relation heureuse où la nature semble faite pour l'homme qui ne compte pas, le roman révèle, à travers la représentation de l'espace, un écart considérable entre des systèmes de valeurs morales et philosophiques.

Amicale ou hostile, l'espace dans le roman apparaît avec un degré variable de fluidité ou de densité, de transparence ou d'opacité. L'espace oppressant semble prédominer dans le roman contemporain. Parfois il fait couvrir la haine ou la révolte

---

1) Robbe-Grillet (Alain), Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1968, Coll. "Idées", p. 28-29.

2) Malraux (André), La Voie Royale, op. cit., p.65-66.

3) Id., Ibid., p. 182.

au coeur d'un personnage, ou l'angoisse autour des chambres interdites. Au delà de cette influence psychologique, le romancier charge ce type d'espace d'un sens philosophique. Le thème du labyrinthe traduit avec évidence l'angoisse des hommes devant le monde où ils ne trouvent pas leur place. A l'opposé, le voyage qui ouvre l'espace aux hommes comme une promesse de bonheur. Le voyage est lié étroitement à la notion de dépaysement, capitale dans le roman en général. Les personnages qui partent vont à la conquête de la puissance, de la passion, du bonheur; ceux qui errent, cherchent à éteindre ou à satisfaire quelque passion dévorante.

Par opposition aux arts spatiaux qui sont la peinture ou la sculpture, le roman est avant tout considéré comme un art temporel, au même titre que la musique. Il est discours; il implique succession et mouvement. Le roman doit être déroulé avant qu'on l'embrasse dans son entier, qu'on le saisisse pleinement. Par ailleurs, pas de personnages romanesques sans cheminement, sans aventure ni simple soit-elle. Il faut du temps pour que quelque chose se déroule. Le temps n'est plus seulement un thème ou la condition d'un accomplissement, mais le sujet même du roman. Le temps est en passe de devenir le héros de l'histoire. Michel Butor, dans ses Essais sur le roman, il distingue trois points de départ pour le temps: "Dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps: celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture"(1). La première dimension temporelle à frapper un lecteur de roman est celle de l'histoire. A quelle époque se situe l'aventure racontée? Aux premiers temps de l'humanité, dans le présent, dans le futur? Le romancier doit choisir, dans l'énorme foisonnement de la vie sociale ou psychique, un

---

1) Butor (Michel), Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1969, Coll. "Idées", p. 118.

nombre restreint d'aspects, d'événements, de détails. Il y a toujours un décalage entre le moment où le lecteur prend conscience de l'histoire et le moment où l'aventure se passe ou est racontée. Avec les années, le décalage aventure-écriture reste le même, mais l'écart entre le temps de l'écriture et celui de la lecture varie au point de changer la portée ou le sens d'un livre d'une génération à l'autre. L'écart entre l'expérience de la lecture et celle de l'écriture est encore accentué par l'évolution du sens des mots et le changement des modes de vie et de pensée d'une époque à l'autre. La signification des oeuvres change aussi avec le temps; la fonction et l'usage de la lecture dans une société donnée imposent à l'écrivain, bon gré mal gré, des contraintes. La conjecture socio-économique impose de même ses contraintes. L'étendu du roman influe sur la technique du roman par rapport au niveau de vie des lecteurs. Des lecteurs d'aujourd'hui sont nés avec la télévision et ils sont formés par les moyens audio-visuels. C'est une évolution déterminante sur l'évolution du genre romanesque. En outre, les différences individuelles font que chaque lecture crée sa durée propre. Le roman devient un thème sur lequel le lecteur improvise ses variations personnelles, au gré de son génie inventif ou de sa richesse intérieure (1).

Le problème essentiel qui se pose à Malraux, en écrivant un roman, c'est de réussir à insérer dans un décor vivant des scènes concues. La tâche ici est semblable à celle d'un metteur en scène de cinéma. Comme un metteur en scène Malraux possède un canevas de scènes dramatiques. Il s'agit de donner vie à ces scènes, et de créer le monde dans lequel elles vont se dérouler. Les idées de Malraux sont tout entières contenues dans les scènes, mais si la mise en scène est mauvaise son livre sera raté et les idées resteront ensevelies, mort-nées.

Quand on étudie une scène des Conquérants, on peut comprendre facilement cette technique: Garine a été averti que

1) Bourneuf (R.) et Ouellet (R.), Op. Cit.,

le cadavre de Klein, assassiné par les terroristes, a été retrouvé. Il se rend en compagnie du narrateur à la permanence du syndicat des Gens de Mer où le corps a été transporté. Il arrive et se trouve en présence du cadavre mutilé et torturé de son ami Klein. La scène est brève: trois pages seulement. Malraux traite cette sorte de thème pour la première fois: un homme dans la torture et la mort, découvre le visage même de son destin et de la condition humaine. Il reprend souvent ce thème; les pages de La Condition Humaine ou de L'Espoir où il développe ce thème, sont plus amples, plus émouvantes, plus parfaites que celles des Conquérants. Mais la technique qu'il emploie ne change pas.

Dans la scène en question des Conquérants, le premier paragraphe décrit l'arrivée de Garine et du narrateur. Il se divise en deux parties. La première est la description d'une petite scène muette qui prend place devant la porte d'entrée de la salle où se trouvent les corps.

La deuxième partie du paragraphe décrit l'arrivée de deux hommes. Malraux procède par plans alternés tout en conservant la continuité de la scène, en décomposant les éléments. Un chien choisi par sa valeur symbolique, est isolé, fortement mise en relief grâce à quoi la sensibilité du lecteur est déjà préparé à ce qui va suivre.

Par le paragraphe suivant on entre dans la salle où se trouvent les corps. L'éclairage est très soigneusement noté: la lumière vient d'en haut, elle est éclatante et bleue. Le mouvement de la caméra est indiqué avec précision. On décrit le sol, on cherche les cadavres. Et le narrateur commente et interprète la scène. C'est le narrateur qui transporte au lecteur, par une vision de caméra, les cadavres, le silence, la lumière et l'odeur. Et ils se rapprochent des corps qui sont montrés en gros plan, alors que dans le paragraphe précédent

ils étaient montrés de loin, de l'entrée exactement; ceci accentue l'impression de l'horreur. Et cela se continue avec la même égalité. Les principaux éléments de la technique de Malraux sont de découper la scène en une série de plans qui lui permettent :

- 1) de toujours donner le point de vue limité d'un personnage;
- 2) de varier le rythme en jouant sur les contrastes entre plans fixes et plans en mouvements;
- 3) de mettre fortement en relief quelques détails essentiels.

Ces détails sont chargés de donner un équivalent concret d'un sentiment ou d'une idée. D'autre part Malraux incarne soigneusement la scène dans le monde des sens en notant l'éclairage, le son et même l'odeur. Selon Malraux le cinéma est devenu un art du jour où on a découvert l'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. Cette découverte a permis la destruction de l'espace fixe, sorte de la scène de théâtre véritable ou imaginaire, dans lequel évoluaient les acteurs. Dès que le "découpeur imaginaire" la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instantanés; d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages dans l'écran quand c'était nécessaire), - de le reculer; surtout de substituer au plateau d'un théâtre le "champ", l'espace qui sera limité par l'écran - le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène choisit, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma était la photo qui bougeait, mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans"(1). Ainsi le moyen d'expression du cinéma, la succession des plans, était découvert. "C'est la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en

---

1) Malraux (André), Scènes choisies, op. cit., p. 327.

scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma - que le cinéma naquit en tant qu'art!(1).

Dans n'importe quelle scène d'un roman de Malraux, il utilise toujours la même technique. Dans la Condition Humaine, Tchen et ses hommes attaquent le poste de police en grimpant sur le toit afin de pouvoir lancer des grenades par les fenêtres :

Un plan: l'officier distribua les grenades.

Un autre plan: Dix hommes allèrent par les toits prendre position sur celui d'un poste.

Une explication: employer contre les policiers leur propre tactique.

Un autre plan: les insurgés avancèrent de toit en toit, minces sur le ciel.

Une indication de son: les cris changèrent tout à coup.

Un autre plan: les silhouettes atteignirent la crête du toit incliné sur le poste, descendirent peu à peu.

Un autre plan: Tchen va de dos, au premier plan, et dans le fond les soldats.

Les deux centres de la scène sont réunis dans un même plan: en bas, Tchen et l'officier, et sur le toit les soldats. La variation des plans, tantôt Tchen, tantôt les soldats permet à Malraux d'établir le lien entre Tchen et ses hommes. Toute scène est composée de deux séries de plans juxtaposés qui amènent tout naturellement le lecteur à réfléchir sur la relation entre les plans de Tchen et les plans des soldats. La variation des plans est un moyen d'expression. On peut trouver aussi facilement de pareils plans dans L'Espoir.

L'étude de la mise en scène de Malraux conduit tout naturellement à étudier la façon dont il insère ses héros dans un décor, donc dans le monde réel, la façon dont il relie l'homme au cosmos. Chaque mouvement de personnage sert à ouvrir une fenêtre sur le monde extérieur.

---

1) Id., Ibid., p. 328.

Dans un film la caméra est fixe à l'intérieur de chaque plan, ou bien elle pivote sur son axe sans se déplacer. Mais la caméra peut aussi être placée sur un chariot qui permet de la mouvoir en avant ou en arrière ou latéralement, c'est ce qu'on appelle le travelling. Par ce moyen la caméra suit le héros qui se déplace ou même, se substituant à lui, voit les choses par ses yeux. Le but essentiel de cette technique est de faire partager au lecteur les émotions d'un personnage en ne lui donnant de la réalité extérieure que ce qu'il en perçoit.

La technique de découpage a pour but essentiel de donner au lecteur la vision du monde de chaque personnage. De même que par essence, le cinéma se trouve incapable de donner une image objectivement impersonnelle de la réalité, de même que le roman de Malraux n'offre jamais du monde qu'une suite discontinue de points de vue qui sont toujours les points de vue strictement limités des personnages. Chaque héros de Malraux est inséparable de sa place dans le monde, de sa situation dans laquelle il se trouve engagé, de sa condition qui est d'être un homme éphémère dans un monde éternel. La sensibilité cinématographique de Malraux dirige l'attention du lecteur sur des détails qui acquièrent une valeur signifiante. Le personnage devient l'élément d'un univers aux détails indifférents ou hostiles : le drame humain se heurte aux manifestations de la vie indifférente du monde. L'homme et son destin se détachent d'autant plus fortement que l'arrière plan de l'action est ainsi doué d'une vie autonome qui renforce l'authenticité de la tragédie. "Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent - et presque toujours tragiquement, du moins à certains instants - l'indépendance du monde à son égard"(1). Malraux traduit cette indépendance du monde à l'égard du héros.

---

1) Malraux (André), Les Noyers de l'Altenburg, p. 127.

La tâche essentielle de Malraux est d'incarner ses idées, de les dessoudre dans une construction littéraire solidement ancrée dans le réel. C'est cette nécessité qui l'amène à donner dans sa mise en scène une très grande importance aux notations de sensation. Un personnage, même abstrait, peut être rendu vivant si on peut le voir dans un certain éclairage; un son, une odeur peuvent donner à une scène trop encombrée d'idées, suffisamment de poids pour convaincre le lecteur. Les notations d'odeur servent à traduire la permanence de la nature qui s'oppose aux agitations tragiques des hommes. L'insistance sur l'odeur écoeurante des cadavres rend sensible la conception que Malraux se fait de la mort; elle n'est pas non seulement la fin de la vie, elle en est la négation, la décomposition; surtout, elle est horrible. Un personnage de Malraux ne meurt jamais dans son lit; il est fusillé, brûlé vif dans une chaudière de locomotive, rongé par la gangrène, ou déchiqueté par une bombe. Par contraste, on mesure mieux le courage de l'homme qui accepte cette mort-là pour affirmer sa dignité en luttant pour ces idées.

Le bruit de fond dans les romans de Malraux est un foisonnement d'appels de sirènes, de claquements de dénotations isolées, de crépitements de mitrailleuses. Les sirènes des usines et des navires de Shangai ponctuent de leur appel lugubre les deux premières parties de La Condition Humaine. Une répétition rythmique du bruit des sirènes crée très effectivement une atmosphère d'attente tragique. On trouve ce leit-motiv, familier au lecteur de Malraux, dès Les Conquérants et tout au long de l'Espoir.

Un autre bruit vient s'ajouter à ce fond sonore: celui des foules, armées en marche, population en exode, ouvriers en grève. On trouve ces bruits de foules dans tous les romans de Malraux; que ce soit le bruit des militants communistes à Prague dans Le Temps du Mépris, celui des populations affolées

dans Madrid bombardée et investie dans L'Espoir, celui des ouvriers en grève à Canton ou à Shangai dans Les Conquérants ou La Condition Humaine. Ces bruits rappellent l'importance de ceux qui combattent les héros. Malraux utilise avec virtuosité toute une gamme de sons variés qui vient se greffer sur ces bruits de fond, sur cette sorte de basse continue. Certains sont destinés d'abord à intensifier une atmosphère; d'autres à eux seuls suggèrent des scènes entières qui ne sont pas montrées; d'autres enfin jouent le rôle de symboles. Tous ces bruits contribuent à créer l'extraordinaire atmosphère des romans de Malraux. Le son qui crée toujours une atmosphère, peut permettre des raccourcis, des ellipses, qui sans lui pourraient paraître obscures.

Malraux utilise le son d'une manière toute symbolique. Dans la troisième partie de la Condition Humaine, le bruit de l'imprimerie symbolise l'immense appareil du parti contre lequel Kyo se sent obligé de se dresser. Ce bruit de machines, "régulier, maîtrisé"(1) suggère l'implacable puissance de l'organisation qui continuera à fonctionner même si elle doit écraser tous les militants de Shangai.

Dans L'Espoir, lorsque Scali vient voir Alvéar pour essayer de le convaincre de quitter Madrid, la conversation a lieu dans la maison qu'occupe Alvéar. Les volets sont bien fermés, mais les bruits de l'extérieur pénètrent dans l'appartement : bruit de course des soldats, bruit de mitrailleuses, bruit des pas des soldats, créent l'atmosphère de guerre qui est celle de L'Espoir, et elle rend plus intense et plus pathétique l'échange d'idées entre les héros. Mais dans cette scène les sons symbolisent d'abord tout ce qu'Alvéar veut refuser : l'engagement physique dans la révolution.

La musique est pour Malraux le symbole du bonheur: "Dans

---

1) Malraux (André), La Condition Humaine, p. 283.

le silence, commencèrent à tinter des notes des guitares; elles s'organisèrent bientôt en une chute lente qui s'épanouit en descendant, jusqu'aux plus graves longuement maintenues et perdues enfin dans une sérénité solennelle (...) Clappique (...) écoutait. A cette heure où sa vie était peut-être en danger (bien que rarement il s'intéressât assez à lui-même pour se sentir réellement menacé) ces notes si pures et qui faisaient refluer en lui, avec l'amour de la musique dont avait vécu sa jeunesse, cette jeunesse même et tout le bonheur détruit avec elle, le troublaient aussi"(1). Pendant un instant Clappique peut avoir l'illusion d'échapper à l'étau de fer des événements, d'être plongé dans sa jeunesse, et se souvenir que le bonheur existe.

Dans L'Espoir, après la victoire de Guadajalajara Manuel, comme Clappique est plongé dans son passé par la musique: "Comme la musique supprimait en lui la volonté, elle donnait toute sa force au passé (...) Comme le somnambule qui soudain s'éveille au bord du toit, ces notes descendantes et graves lui jetaient dans l'esprit la conscience de son terrible équilibre (...) Ces mouvements musicaux qui se succédaient, roulés dans son passé, parlaient comme eût pu parler cette ville qui jadis avait arrêté les Maures, et ce ciel et ces champs éternels"(2). La musique sert ici d'accompagnement. C'est aussi une allusion discrète à la composition symphonique du livre. Son rôle est capital, elle donne au lecteur la métamorphose de Manuel. Elle efface pour un moment le souvenir des horreurs apocalyptiques de la guerre civile, et au delà du testin tragique et tourmenté elle montre au lecteur, que le bonheur n'est pas impossible.

L'éclairage dans une scène de Malraux est soigneusement indigué. Une lumière de clair de lune colore tout le début de La Voie Royale, d'une atmosphère romantique et mystérieuse qui se situe immédiatement le lecteur dans un climat d'aventure .

---

1) Id., Ibid., p. 321.

2) Malraux (André), L'Espoir, p. 857 - 858.

En outre les paroles qui sortent d'un visage caché dans l'obscurité acquièrent par là même plus de poids. Malraux aime les éclairages grâce auxquels il lui suffit de la moindre lueur pour attirer l'attention sur ses personnages. On les trouve dans tous les livres comme s'il aimait arracher à la nuit le visage des héros : "Manuel tendit une cigarette puis alluma son briquet (...) De son voisin de droite, la courte flamme tira une seconde un visage en haricot, nez et bouche vagues entre un front et un meton avançants"(1). "Le Négus alluma une cigarette; et tous ceux qui le suivaient firent de même à la fois: le retour à la vie. Chaque homme apparut une seconde dans la courte lueur de l'allumette ou du briquet; puis tout retourna à la pénombre"(2). Le décor est éclairé aussi soigneusement que les personnages. Les notations abondent tantôt brèves, tantôt développées. Malraux aime les éclairages sombres que soudain balaye une vive lueur, phare, torche, projecteur. Ces éclairages contrastés donnent un puissant relief à toutes les scènes. Ils atteignent dans L'Espoir une intensité étonnante. Tantôt seule une lumière funèbre baigne des palais déserts, tantôt le déchainement de l'incendie éclaire Madrid toute entière d'une lumière d'Apocalypse. Malraux emploie l'éclairage sombre pour éviter de les décrire. Il répugne à caractériser physiquement ses héros; comme il faut tout de même qu'ils paraissent réels, il se sert de l'éclairage pour leur donner le relief nécessaire et sa réussite est du même ordre que celle des photographes, qui, grâce à des éclairages variés, subtils ou violents réussissent à modifier les statues qu'ils veulent reproduire. La scène où Kyo est présenté dans toute sa complexité grâce à un artifice d'éclairage dans la Condition Humaine, digne d'être mentionnée. Tchen, après son meurtre, vient retrouver ses camarades chez Hemmelrich. On lui ouvre

---

1) Id., Ibid., p. 582.

2) Id., Ibid., p. 544.

la porte et il voit un magasin plein de disques rangés avec soin, puis tout à fait au fond, dans l'arrière boutique grande, nue, quatre camarades en bras de chemise. Ce tableau prend tout son sens grâce à l'éclairage: "La porte refermée fit osciller la lampe: les visages disparurent, reparurent : à gauche, tout rond, Lou-You-Shuen; la tête de boxeur crevé d'Hemmelrich, tondu, nez cassé, épaules creusées. En arrière, dans l'ombre, Katow. A droite, Kyo Gisors; en passant au-dessus de sa tête, la lampe marqua fortement les coins tombants de sa bouche d'estampe japonaise; en s'éloignant elle déplaca les ombres et ce visage métis parut presque européen. Les oscillation de la lampe devinrent de plus en plus courtes: les deux visages de Kyo reparurent tour à tour, de moins en moins différents l'un de l'autre"(1). Une seule lampe, placée dans l'arrière-boutique éclaire la scène, laissant tout le magasin, tout le premier plan dans l'ombre; l'atmosphère suggère celle de conspiration, de mystère. L'oscillation de la lampe dramatise davantage cet éclairage. Mais cette oscillation de la source de lumière est recherchée en ce qu'elle permet de montrer deux aspects essentiels de la personnalité de Kyo: tantôt le côté japonais, tantôt le côté européen.

Grâce à l'éclairage Malraux donne du relief à ses personnages comme à ses décors. Cette fonction de l'éclairage n'est pas originale, c'est celle qui dévolue au théâtre et au cinéma. Mais avec l'exemple de Kyo, dont la personnalité est révélée par les oscillations de la lampe, l'éclairage peut avoir une valeur symbolique. Cette valeur symbolique de l'éclairage est remarquable dans la scène où Tchen va commettre un crime, au début de la Condition Humaine: " La seule lumière venait du building voisin: un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit

---

1) Malraux (André), La Condition Humaine, p. 187.

juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie"(1). On donne à toute la scène un éclairage obscur et violemment contrasté qui en accentue l'atmosphère dramatique. L'attention du lecteur est attirée sur le pied du dormeur: la lumière s'isole du reste de la chambre et il surgit en gros plan aux yeux du lecteur comme à ceux de Tchen, symbolisant la vie de l'homme qui va être assassiné. La disposition de la lumière, "un grand rectangle coupé par les barreaux de la fenêtre" suggère l'idée de la prison.

L'utilisation symbolique de la lumière est poussée à sa limite à la fin de la deuxième partie de la Condition Humaine. Kyo et ses camarades sont victorieux, et seul le train blindé qu'ils contempnent, résiste: " Un rayon de soleil entra. La-haut, la tache bleue de l'éclairage s'aggrandissait. La rue s'emplit de soleil. Malgré les salves, le train blindé, dans cette lumière, semblait abandonné. Il tira de nouveau. Kyo et Tchen l'observaient avec moins d'attention maintenant: peut-être l'ennemi était-il plus près d'eux. Très inquiet, Kyo regardait confusément le trottoir, qui brillait sous le soleil provisoire"(2). La lumière dans cette scène s'épanouit; le rayon de soleil entre; la tache bleue s'aggrandit; la rue s'emplit de soleil. Ce soleil qui se montre, suggère une impression de victoire: c'est l'avenir qui s'ouvre pour les insurgés. Le soleil se montre pour la première fois dans le livre au moment où les communistes triomphent. Mais le soleil est provisoire, comme la victoire des communistes.

Le décor chez Malraux n'est jamais gratuit. C'est dans le préau d'une école que Kyo et Katow attendent la mort et la torture dans la Condition Humaine. L'antithèse entre la destination pacifique de ce lieu et l'utilisation qui en est faite contribue à accentuer l'horreur tragique de la scène.

---

1) Id., Ibid., p. 181.

2) Id., Ibid., p. 271

C'est dans un magasin d'horloger que surveille Kyo les derniers soubresauts du train blindé. Malraux ne se contente pas de planter son décor et de laisser la scène se dérouler. Différents plans ramènent l'attention du lecteur sur les horloges(1). Elles sont donc là pour souligner quelque chose. Tout d'abord l'agonie du train blindé; le tic-tac inéluctable des réveils montre que les minutes sont comptées, et la mort de tous ses occupants est mathématique. Cette scène est la dernière de la deuxième partie du livre. Kyo et ses amis ont reçu l'ordre de rendre leurs armes aux soldats de Tchang Kai Chek. Kyo décide d'aller à Hankéou pour tâcher de convaincre le Comité Central. La troisième partie se passe à Hankeou; Kyo ne réussit pas à convaincre Vologuine. Le magasin d'horlogerie avec les bruits précis, impeccables de ses tic-tacs, de ses coucous, suggère le destin du héros; comme une machine in<sup>f</sup>ernale dont le ressort remonté à bloc commence à se dérouler, les événements progressent inéluctablement et rien ne pourra empêcher la tragédie d'atteindre son dénouement.

L'écoulement permanent du temps, le fleuve régulier d'une durée que traduisent ces balanciers qui battent le rythme d'un temps objectivement mesuré, est donc en contraste avec la vie dispersée de Tchen qui est littéralement fasciné par ce mouvement perpétuel. D'après Gisors, il y a un monde différent et éternel dans lequel Tchen et ses camarades, comme tous les hommes, ne sont que éphémères. On voit également le caractère de pendule dans L'Espoir (2). Tout décor chez Malraux cherche à suggérer une impression d'indifférence et d'éternité. Tels ces palais abandonnés de Madrid où les "statues de toutes sortes, groupes, nus, animaux, attendaient les Maures"(3). Les ruines calcinées de l'église, sont contrastées avec la paix du monde, l'indifférence de la nature, l'éternité du ciel.

---

1) Id., Ibid., p. 270-275.

2) Id., Ibid., p. 552-553.

3) Id., Ibid., p. 694.

Malraux décrit une ville, en négligeant tout son aspect pittoresque, toute sa couleur locale. Shangai, dans La Condition Humaine pourrait être n'importe quel grand port; de même toutes les villes espagnoles de L'Espoir, Barcelone, Madrid, Tolède, Valence se ressemblent. Toujours la ville est connue comme un décor dans lequel se joue un dram humain, et toujours ce décor est décrit de façon à suggérer une "impression d'indifférence et d'éternité", et à mieux mettre en valeur, par antithèse le caractère transitoire, dérisoire des convulsions de la vie humaine. Hankeou du 27 Juillet 1927 ou Tolède en Août 1936, la Révolution chinoise où tout l'avenir d'un peuple est en jeu, la Guerre civile espagnole où se joue le sort de l'Europe, voilà la toile de fond devant laquelle se déroulent les romans de Malraux.

La nature pour Malraux est le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, les nuages, en un mot le cosmos. Dans ses livres le lecteur ne manque pas d'être frappé par l'absence de la nature terrestre. Un paysage n'est jamais pour lui qu'un décor destiné à mieux mettre en valeur le drame humain. Il y a pourtant deux aspects de la nature, la forêt tropicale de La Voie Royale, et l'exotisme des premiers romans.

Les trois parties de La Voie Royale se déroulent dans la jungle; toute la deuxième partie est consacrée à une pénible traversée de l'inextricable forêt cambodgienne. La forêt est une prison dans laquelle l'individu se décompose, il est tout entier livré à ses instincts. Tout est décomposé, gluant, grouillant, visqueux, spongieux, digéré, aglutiné, vorace, c'est un monde ignoble (1) c'est un empire pourri, baigné d'une lumière trouble, fermentation perpétuelle à l'écoeurante virulence d'une vie de microscope.

La description de la forêt est trop détaillée pour ne

---

1) Malraux (André), La Voie Royale, p. 66- 83.

pas signifier autre chose qu'elle-même; elle symbolise l'inhumain, tout ce qui lutte contre l'homme et éventuellement le terrasse. Les étoiles d'araignée apparaissent "dans une immobilité d'éternité", les termitières ressemblent à des planètes abandonnées, ces bois sont des bois de commencement du monde; tout ceci suggère un autre temps, un autre monde où l'homme n'a pas de place. "Quel acte humain avait ici un sens?", c'est la forêt qui va tuer Perken. L'univers de la forêt peut être considéré comme la projection de l'univers intérieur de Perken. C'est la raison pour laquelle il est possible de lire La Voie Royale non comme un roman d'aventure, mais comme un roman psychologique, même psychanalytique. Le dénouement de La Voie Royale reprend celui des Conquérants; le couple Claude-Perken est une nouvelle version du couple narrateur-Garine. Si Malraux écrit La Voie Royale après Les Conquérants, c'est parce qu'il a besoin de créer un personnage distinct du héros qui lui survive et qui puisse bénéficier de son expérience. Malraux s'est projeté dans Les Conquérants dans deux personnages : narrateure -Garine. Mais Garine meurt, et le narrateur étant un personnage anonyme vivant tout entier de Garine disparaît avec lui. D'ailleurs pour se trouver lui-même, pour créer une réalité humaine qui n'est l'individu, Malraux devait quitter l'Europe. La création du personnage Garine est le premier résultat de cet effort. Mais Garine meurt comme victime de l'absurde. La création d'une réalité humaine qui n'est pas l'individu ne sera possible que lorsqu'il aura réglé le problème de l'absurde. Pour cela il faut rester en dehors de la révolution. La forêt cambodgienne devient lieu clos de l'expérience, la projection de l'inconscient. Perken meurt comme victime de l'absurde. Mais Claude vivra. Il est le témoin de son agonie; il quittera la forêt et continuera à vivre. Il sera définitivement libéré des problèmes de l'absurde liés à l'inconscient.

Dans tous les livres postérieurs de Malraux, les héros sont des frères de Claude. L'inconscient n'est pas supprimé, mais il est maîtrisé. Malraux peut s'attaquer à la création d'une réalité humaine qui ne soit plus l'individu. A partir de La Condition Humaine le thème de l'absurde est toujours relégué à l'arrière-plan, et le courage, la volonté, la dignité, la fraternité deviennent les valeurs fondamentales conquises.

La forêt tropicale, ni aucun paysage qui la rappelle de près ou de loin, n'apparaît plus dans aucun des livres de Malraux. Ce décor ne présente donc pas le monde extérieur, car il est la transposition d'un monde intérieur que Malraux repousse et sur lequel il se conquiert.

L'exotisme chez Malraux représente à la fois la persistance de l'imaginaire et son point de contact avec le réel. Malraux est allé en Asie pour "l'obsession d'autres civilisations qui donne à la sienne et peut-être à sa vie, leur accent particulier"(1). S'il situe en Asie ses trois premiers romans, c'est qu'il veut dépayser ses lecteurs, leur donner le sentiment, la sensation à la fois de l'immensité de l'espace et de la permanence de l'homme. Bien que Claude dise dans La Voie Royale, qu' - "en profondeur, toute civilisation est impénétrable pour une autre", il ne le croit pas et il cherche dès les premiers livres à réfuter ces théories. Ce que Malraux cherche en Orient est un "homme fondamental" dont Möllberg dans Les Noyers de l'Altenburg affirme qu'il est un mythe d'intellectuel, mais ce que Vincent Berger retrouve dans la tranchée avant l'attaque par les gaz, ou que son fils découvre dans le camp de prisonniers de Chartres. Tous les romans de Malraux visent à montrer que l'homme, chinois, russe, français, espagnol, allemand etc. est gouverné par les mêmes passions, confronté par le même destin.

---

1) Picon (Gaeton), Malraux par lui-même, Paris, Editions du Seuil, 1961, Coll. "Ecrivains de toujours", p. 18

L'exotisme de Malraux traduit l'obsession de l'immensité de l'espace, la volonté d'élargir à l'infini les limites de la scène des romans afin de montrer que la condition humaine est universelle. L'exotisme de Malraux est une étape vers la notion de terre, de planète, de cosmos. Cette conception de l'immensité de l'espace se superpose à la conscience de l'immensité du temps; l'éternel est toujours présent chez Malraux. Et précisément dans cette "quête d'une poésie du temps, de l'espace et de l'histoire retrouvés, la prise à bras le corps de la durée et de l'étendue pour tenter d'en saisir les contrastes, la recherche passionnée de ce qui persiste et subsiste dans les variations des siècles et des continents" (1) que Malraux se retrouve.

La présence constante du cosmos dans le roman de Malraux a une place très importante. L'héros affronte aux conflits dans cette présence qui leur donne une dimension. Certes, Kyo à Shangai, Manuel à Madrid, Berger dans son char, luttent contre les hommes. Mais cela n'est jamais essentiel, car ces hommes contre qui ils se battent, ne sont jamais représentés. La révolution, la guerre, ne sont que des formes particulières, historiques, que revêt la lutte éternelle de l'homme contre son destin, c'est-à-dire essentiellement de l'homme contre l'univers.

Les images constantes du ciel, des étoiles, concrétisent l'aspect permanent et différent du monde pour l'opposer à l'aspect éphémère et "engagé" de la vie humaine. Les aviateurs éclairés par la lumière bleuâtre de la lune dans L'Espoir sont perdus dans une "sérénité géologique", et pendant ce court instant où ils sont séparés de la terre, ils semblent déjà morts, figés pour l'éternité. Et ils replongent vers la terre, vers

---

1) Roy (Claude), Sur André Malraux, dans Descriptions Critiques, V, Gallimard, p. 185-202. (Mentionné également dans Les Critiques de Notre Temps: Malraux, op. cit., p. 118.

le temps, la vie, la mort. De même Berger attendant la mort dans son char pris au piège voit ses camarades déjà figés dans une lumière supraterrrestre: "Le char dressé regarde le ciel où la lune vient de se dégager, et ce qui éclaire ainsi nos visages taris de vie, c'est le miroir qui reflète le ciel lunaire, immense et de nouveau plein d'étoiles (...) Notre délivrance c'est d'être rejetés à l'attente de l'obus"(1). Significativement Berger pourrait dire comme Garine dans Les Conquérants, "la vie ne vaut rien, mais rien ne vaut une vie". Car le ciel lunaire plein d'étoiles représente l'éternité qui nie l'homme, le néant d'où il vient et où il retourne. Le monde extérieur, le cosmos, reflète donc comme un négatif de photo, l'image même de la condition mortelle de l'homme. Mais la dignité réside dans l'affrontement perpétuel de l'homme et de sa condition. Et parallèlement à toutes les images traduisant l'éternité du monde, Malraux rappelle constamment le combat, non moins éternel, de l'homme contre le monde.

La foule des grévistes de Shangai "le bouillonnement millénaire que soulèvent devant elles les invasions"(2), les villes chinoises de l'intérieur sont "ces villes de glaise fixées aux confluents depuis des millénaires"(3). Ces notations reviennent dans tous les romans de Malraux: "Kyo se souvint des musulmans chinois qu'il avait vus par des nuits pareilles, prosternés dans les steppes de lavande brûlée, hurler ces chants qui déchirent depuis des millénaires l'homme qui souffre et qui sait qu'il mourra"(4); " Dans la lueur des incendies, dans la lumière cadavérique des becs électriques bleuis et des phares, dans l'obscurité complète, reprenait en silence un exode sécu-

---

1) Malraux (André), Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., p.279.

2) Malraux (André), La Condition Humaine, op. cit., p. 241.

3) Id., Ibid., p. 281.

4) Id., Ibid., p. 288.

laire"(1); "avec la séculaire détresse des Fuites en Egypte, l'exode coulait, enfoui sous ses couvertures dans cette odeur de feu, scandé par le battement profond et rythmé du canon"(2); "Autour des fauteuils à coquilles dorées, impérieux et vides, se tenaient les humbles visages de toutes les guerres"; "Le soir tombant donnait une vanité infinie à l'éternel effort des hommes qu'enveloppaient peu à peu l'ombre et l'indifférence de la terre"(3).

Ce que toutes ces phrases suggèrent, c'est le caractère universel et éternel de la passion humaine, c'est l'éternel retour du mythe de Prométhée. Si pour Malraux, l'art est un anti-destin, c'est parce qu'il est "l'intrusion du monde de la conscience dans celui du destin"(4). Le problème pour le romancier est donc de réussir à communiquer au lecteur ce sentiment de destin, de matérialiser à la fois "ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition". La scène où Manuel vient à l'hôpital visiter son ami Barca qui est blessé, montre la façon dont Malraux résoud ce problème: " La salle était très élevée, éclairée du haut par des soupiraux presque entièrement bouchés de plantes à larges feuilles, que traversait la lumière du plein été. Ce jour verdâtre, ces murs immenses et sans trous, sauf si on levait la tête, et ces personnages en pyjamas dont les corps noués sur leurs béquilles dans la paix inquiète de l'hôpital, ces ombres vêtues de pensements comme d'un costume de mi-carême, tout cela semblait un royaume éternel de la blessure, établi là hors du temps et du monde"(5). Et toute l'éternité de la souffrance est décrite dans ce décor.

---

1) Malraux (André), L'Espoir, op. cit., p. 723.

2) Id., Ibid., p. 627.

3) Id., Ibid., p. 578.

4) Malraux (André), Les Voix du silence, op. cit., p.628.

5) Malraux (André), L'Espoir, p. 509.

Mais la volonté de Barca est plus forte que la souffrance: son cri, "ma jambe me fait plus mal que d'être vexé par un fasciste... Eh bien (...) quand même, je recommencerais"(1) traduit bien le perpétuel effort de l'homme pour conquérir sa dignité malgré la grande souffrance, malgré la mort inévitable. Malraux a voulu ainsi placer, dans un décor de roman, l'éternel combat de l'homme contre le destin, grâce à un combat contre le fascisme(2).

---

1) Id., Ibid., p. 513.

2) Carduner (Jean), Op. Cit.,

## QUATRIEME CHAPITRE

LES PERSONNAGES

Le personnage romanesque, comme celui de cinéma ou celui de théâtre est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient. Il ne peut exister, dans l'esprit du lecteur, comme une planète isolée; il est lié à une constellation et par elle seule il vit chez le lecteur avec toutes ses dimensions. " De même que l'individu impliqué dans une dynamique de groupes par l'image qu'il projette, par les réactions diverses qu'il fait naître, se voit perçu de façon fort différente par chacun des individus du groupe, le personnage de roman, en amenant les autres à révéler une part d'eux-mêmes inconnue jusqu'à là, dévoilera à chacun un aspect de son être que seul le contact dans une situation donnée pouvait mettre à jour. Le réseau de relations auquel il appartient le personnage romanesque s'étend aussi aux lieux et aux objets. Seul change la psychologie, c'est-à-dire la manière d'être une conscience posée dans le monde. L'univers extérieur décrit par le romancier renvoie aussi aux personnages pour lesquels un prolongement, un obstacle ou un révélateur"(1). Le héros de Malraux, comme celui de Saint - Exupéry ou Montherland, veut laisser une cicatrice sur la carte, il veut maîtriser le monde; sa maîtrise du monde est le signe de sa valeur.

Le personnage romanesque peut remplir diverses fonctions dans l'univers fictif du romancier, comme le personnage de théâtre. Il peut être à la fois "élément décoratif, agent de l'action, porte-parole de son créateur, être humain, être humain fictif, avec sa façon d'exister, de sentir, de percevoir les

---

1) Bourneuf (R. ) et Ouellet (R.), L'Univers du roman, Op.Cit.,

autres et le monde". Comme l'élément décoratif il est inutile à l'action et il ne possède aucune signification particulière. Inutile pour l'action, inexistant au plan psychologique, il ne joue point une fonction importante dans une oeuvre où les êtres et les choses semblent souvent prendre place dans un tableau. Comme l'agent de l'action, des forces opposées ou convergeantes désignent l'action d'un roman. Les personnages se poursuivent, s'allient ou s'affrontent dans une situation conflictuelle constituée par l'action. Le personnage qui provoque le conflit, donne à l'action un plan dynamique. L'action du protagoniste, personnage principal du roman, naît d'un désir, d'un besoin ou d'une crainte. Ainsi l'action de Perken dans La Voie Royale est née d'une crainte. Pour qu'il y ait conflit, pour que l'action se noue, il faut qu'apparaisse une force antagoniste, un obstacle qui empêche la force thématique de se développer dans le petit univers romanesque. Le but visé ou l'objet de la crainte peut être représenté par une force d'attraction ou par une représentation de la valeur. Un seul personnage ne peut toujours incarner ces procédés. Dans La Voie Royale, l'opposition aux désirs du héros, c'est la nature des choses et surtout la vie elle-même, plutôt que des autres personnages.

En analysant les personnages principales de Malraux, comme Garine, Kyo, Clappique et Manuel, il s'agit comment Malraux crée ses personnages, comment il les caractérise et comment il les domine par rapport à lui-même, car ces personnages nous intéressent du point de vue de la technique du roman chez Malraux. En étudiant, à travers ses romans, le milieu, la famille, l'apparence physique, les qualités intellectuelles, il serait possible d'aboutir à une sorte de portrait robot du héros chez Malraux. Nous analyserons Garine, parce qu'il est le premier personnage de Malraux; Kyo, parce qu'il est le héros du meilleur livre de Malraux; Clappique, parce qu'il est le personnage

le plus réussi; et Manuel, parce qu'il est le seul présent héros au début et à la fin de L'Espoir.

Les Conquérants sont un portrait de Garine qui est un personnage exceptionnel chez Malraux. "C'est mon seul personnage dessiné, parce que Les Conquérants sont une monographie, sont le livre de Garine"(1) dit Malraux. En dehors de Garine il y a dix personnages environs dans le livre, et plus, le narrateur qui ne compte pas, car il se borne à tenir le journal des événements. Ces personnages gravitent autour de Garine; les plus éloignés sont Rebecchi, Meunier, Gérard, Gallen, Myroff, Nicolaïev, Gallen et Borodine; les plus rapprochés sont Klein et Tcheng Dai. Ces personnages se définissent par rapport à Garine et existent à peine pour lui rendre un service. Les plus éloignés Rébecchi, Meunier, Gérard sont des Garine ratés; leur attitude vis-à-vis d'une action est la même que celle de Garine, mais pour arriver à une réussite, ils n'ont pas d'ambition, ni d'énergie, ni d'envie. Gallen, Myroff et Nicolaïev sont des militaires, des gens qui servent, quelque soit le pouvoir; c'est là où ils s'opposent à Garine: "Servir, c'est quelque chose que j'ai toujours eu en haine... Ici, qui a servi plus que moi, et mieux?... Pendant des années - des années - j'ai désiré le pouvoir: je ne sais pas même en envelopper ma vie"(2) dit-il. Borodine est un anti-Garine: le romain, le bureaucrate, le "curé", opposé au conquérant, à l'aventurier. Il a une personnalité peu développée, et il n'a guère d'existence autonome et il reste dans l'ombre.

En outre Malraux attache beaucoup plus d'importance à la voix de ses personnages. Il leur donne des références intellectuelles pour les caractériser rapidement. Rebecchi est un person-

---

1) Stéphane (Roger), Proposo rapporté dans La Fin d'un jeunesse, in Table Ronde, 1954, p. 66.

2) Malraux (André), Les Conquérants, Op. Cit., p. 138

nage "garibaldien"; Borodine ressemble à "Nicolas II" et Tchang Dai est un "Gandhi Chinois". Ils sont des intellectuels dans la mesure où ils ne parlent qu'à des intellectuels ou du moins à des lecteurs cultivés pour être familier avec les personnages en question. On peut dire que ces personnages prennent place dans le roman, dans la mesure où ils servent d'outil de caractérisation. Meunier, Rebecchi et Gérard ne jouent aucun rôle dans l'histoire. Ils mènent le narrateur à Canton. Le narrateur aurait pu raconter au lecteur, tout ce qu'ils disent. C'est la raison pour laquelle la première partie du livre est un récit du passé, ou un journal au passé composé, ce qui engage moins le lecteur dans l'action. Malraux utilise le dialogue pour raconter et rendre présent à la fois. C'est pourquoi chacun de ces personnages a quelque chose à dire sur Garine. Ces différents points de vue contribuent à ramener l'intérêt sur le véritable instigateur des événements et à faire naître chez le lecteur la curiosité et l'attention, comme le héros de tragédie fait son apparition au deuxième acte.

Myroff est un médecin, et sa présence vérifie la maladie de Garine. Gallen reçoit les ordres de Garine et justifie l'homme d'action. Quand Garine tombe malade, c'est lui qui organise la propagande et qui dirige l'armée.

Nicolaiev et Borodine situent politiquement Garine. Borodine est l'anti-Garine, le communiste opposé au révolutionnaire. Nicolaiev représente l'élément le plus solide et plus permanent du triangle. Borodine et Nicolaiev sont des personnages importants parce qu'ils amusent la caractérisation politique, et que l'élément politique du livre est capital; mais ils sont sur le même niveau que Myroff et Gallen. Ces personnages, plus éloignés de Garine, sont des jalons qui cernent certains aspects du héros en action.

Klein, Hong et Tcheng Dai sont les personnages les plus rapprochés de Garine, et plus individualisés que les précédents,

et par là, plus autonomes. Chacun reflète un aspect, ou une tendance de la personnalité de Garine.

Klein a un portrait assez détaillé dans le livre; en lui, "il y a du boxeur, du dogue et du boucher" et il parle avec un accent allemand, "il s'exprime d'abord en français avec un fort accent de l'Allemagne du Nord qui donne à sa voix un peu enrôlée un ton chantant, presque belge"(1). Malraux cherche à donner vie au personnage, en utilisant un tel accent. Ses opinions politiques ne sont pas importantes; Klein est en réalité l'ami de Garine qui a "pour lui une amitié d'homme". La scène où Garine découvre le corps de son ami marqué, dans le livre, le point culminant de la dernière partie. La vie de Garine en Chine et son action ne sont qu'une défense, qu'une tentative pour s'échapper de l'absurde. "On ne se défend qu'en créant !", "j'ai désiré le pouvoir, je ne sais pas même en envelopper ma vie"(2). Malgré l'acquisition difficile de cette création, de la propagande et de la victoire sur Hong Kong, il suffit du cadavre de Klein, pour que les personnages soient sans force, pour que Garine se retrouve seul, nu et impuissant devant l'horreur et l'absurdité essentielles de la vie. "Je parviens souvent à oublier... Souvent... Pas toujours. De moins en moins... Qu'ai-je fait de ma vie, moi ? Mais, bon Dieu, que peut-on en faire, à la fin! (...) Ce que j'ai fait ici, qui l'aurait fait ? Et après ? Klein, son corps creuvé partout, sa bouche agrandie au rasoir, sa lèvre pendante... Rien pour moi, rien pour les autres"(3).

Dès la découverte du cadavre de son ami, Garine est vaincu; sa maladie s'aggrave et il est vraiment condamné. Donc l'importance de Klein peut se mesurer en fonction de Garine, il est

---

1) Id., Ibid., p. 36

2) Id., Ibid., p. 138.

3) Id., Ibid., p. 138 et 139.

le visage de sa défaite, à savoir;

a) Défaite dans l'action: la lutte contre les terroristes s'acheve par l'exécution de Hong, mais après trois agents torturés et exécutés;

b) Défaite psychologique: Klein mort, Garine ne croit plus à son action et il succombe à ses démons de l'absurde et du néant.

Hong est un protégé de Garine. Mais il est devenu inadmissible pour les communistes et il finit par entrer en lutte ouverte contre eux. Etant donné que Garine ne peut tolérer l'anarchisme de Hong, il est obligé de le supprimer. Pourtant il a, pour lui, une attitude paternelle: "Quand j'ai vu qu'il était là, j'ai failli me lever et lui dire: "Alors, quoi ?" comme à un gosse qui a fait des blagues. C'est pour cela que j'ai haussé les épaules et qu'il a cru que je l'insultais"(1). En réalité Garine et Hong sont deux versions d'un même personnage. "Il est peu d'hommes que je comprenne mieux" dit Garine. Si Garine ne comprend bien Hong, c'est qu'il se trouve en lui.

Cette phrase de Hong, "tout état social est une saloperie. Sa vie unique. Ne pas la perdre"(2), est un résumé laconique de ce que Garine écrivait après son procès: "Je ne tiens pas la société pour mauvaise, pour susceptible d'être améliorée; je la tiens pour absurde. (...) Je suis a-social comme je suis athé, et de la même façon" (3). De même la tentation de la violence existe chez lui et il veut affirmer brutalement un pouvoir qu'il a toujours recherché, et qui lui échappe: " Je veux... une certaine forme de puissance; ou je l'obtiendrai, ou tant pis pour moi". De même un meurtre pour Hong est une affirmation de sa personnalité, une victoire sur soi-même: "Croyez-vous que je

1) Id., Ibid. p. 134.

2) Id., Ibid.; p. 107.

3) Id., Ibid., p. 46.

n'éprouve pas de répulsion ? Moi, c'est parce que cela m'est pénible que je ne le fais pas toujours faire aux autres"(1). Le meurtre est également une victoire sur le destin : "Chaque meurtre accroît la confiance qu'il a en lui, dit Garine, et il prend peu à peu conscience de ce qu'il est profondément: un anarchiste. (...) Il est peu d'ennemis que je comprenne mieux"(2). Malgré la ressemblance entre ses opinions, Garine et Hong arrivent à se combattre, car leur origine et leur formation sont différentes. Hong est un chinois dans la misère et il a découvert les idées européennes. Garine est un Suisse-russe, de famille bourgeoise riche, et il n'a jamais eu comme Hong l'expérience réelle, physique de la misère. Mais Hong incarne certains idées chères à Garine. Quand Garine dit au narrateur, " Toute l'Asie moderne est dans le sentiment de la vie individuelle, dans la découverte de la mort. Les pauvres ont compris que leur détresse est sans espoir, qu'ils n'ont rien à attendre d'une vie nouvelle. Les lépreux qui cessaient de croire en Dieu empoisonnaient les fontaines. Tout homme détaché de la vie chinoise, de ses rites et de ses vagues croyances, et rebelle au christianisme, est un bon révolutionnaire. Tu verras cela à merveille par l'exemple de Hong et de presque tous les terroristes que tu auras l'occasion de connaître"(3), on saisit le lien qui unit Hong à Garine; lien qui unit Malraux à ses personnages. Hong comme anarchiste est la preuve de la lucidité de Garine.

Selon sa personnalité on peut comprendre et apprécier Garine. Malraux lui donne quelques traits physiques marquants; il a un visage d'enfant, un "gosse, vraiment un gosse"; il a "un sourire qui découvre ses dents et donne tout à coup à son visage haineux une expression presque enfantine"(4); et il a

---

1) Id., Ibid., p. 107.

2) Id., Ibid., p. 105

3) Id., Ibid., p. 81

4) Id., Ibid., p. 101

des membres trop longs, "balançant ses mains tros grosses comme des arrosoires; la longueur de ses bras, cette longueur un peu simiesque"(1). Comme tous les personnages de Malraux, il a une voix caractéristique, "un accent très fort"; "il avait l'air de couper les mots en syllabes avec ses machoires; "devant le mouvement brutal de ses machoires (il parlait comme s'il mordait"(2).

L'action de Garine à Canton a deux obstacles: Hong Kong et l'Angleterre sont ceux de l'extérieur, et ennemis à Canton et au gouvernement sont ceux de l'intérieur. L'obstacle extérieur est incarné par l'attaque de l'armée Tang qui montre Garine dans l'exercice de son commandement. Hong pour les terroristes et Tcheng Dai pour les libéraux matérialisent les obstacles intérieurs. Quand on a étudié le cas de Hong, il est le seul personnage qui s'oppose à Garine, et il est son adversaire, c'est ce qui explique son importance.

Le portrait moral de Tcheng Dai est exposé, dans six pages du livre, par la bouche de Garine (3). C'est Garine qui l'analyse lui-même. C'est un procédé dont use Malraux. Un procédé de narration devient ainsi un moyen de caractérisation. Garine connaît bien ses ennemis et leur force. "Il n'est pas communiste (...) il n'y a pas de place dans le communisme pour celui qui veut d'abord... être lui-même, enfin, exister séparé des autres" (4) dit Nicolaïev en parlant de Garine. Garine dit que Tcheng Dai est "beaucoup plus attaché à sa protestation que décidé à vaincre"; et qu'il est un "noble figure de victime qui soigne sa biographie"; et qu' "on le croit capable d'action, mais il n'est pas capable que d'une sorte d'action particulière, celle qui exige la victoire de l'homme sur lui-même"(5). Tous les deux sont atteints de la même maladie. Tcheng Dai est devenue

- 
- 1) Id., Ibid., p. 83
  - 2) Id., Ibid., p. 106
  - 3) Id., Ibid., p. 63 - 69
  - 4) Id., Ibid., p. 150
  - 5) Id., Ibid., p. 63 -69.

dangereux et on le supprime. Garine connaît les dernières heures de son pouvoir. En un sens Garine est, sur la route de Borodine, un obstacle qu'il rencontre sur sa route en la personne de Tcheng Dai. Tcheng Dai et Garine s'opposent violemment malgré ces certaines ressemblances. Ils emploient des moyens différents pour manifester leur désir d'être. Tcheng Dai se croit chargé d'être le gardien de la révolution qu'il considère comme l'incarnation de la justice. "- Si Gandhi n'était pas intervenu - au nom de la justice, lui aussi - pour briser le dernier Hartal, les Anglais ne seraient plus aux Indes". "-Si Gandhi n'était pas intervenu, monsieur Garine, l'Inde, qui donne au monde la plus haute leçon que nous puissions entendre aujourd'hui, ne serait qu'une contrée d'Asie en révolte"(1). Cet échange avec Garine illustre bien l'idéal moral de Tcheng Dai. Garine ne peut être lui même dans l'action. "Etre" pour lui, c'est d'abord agir. La révolution est nécessaire pour Tcheng Dai, mais pour Garine elle est une "grande action quelconque à laquelle on doit se lier parce que ses résultats sont toujours lointains. Il ne croit plus à l'avenir de la révolution: " Qu'on la transforme, cette société, ne m'intéresse pas"(2) (...) "J'aurais fait un mauvais missionnaire pour une autre raison: je n'aime pas les hommes. Je n'aime pas même les pauvres gens, le peuple, ceux en somme pour qui je vais combattre"(3). Il agit par besoin profond. La révolution fournit à Tcheng Dai, l'occasion de manifester sa propre supériorité. Selon Garine la révolution est une nécessité de fuite, un paravant factice pour s'échapper à l'absurdité de la vie. Le personnage de Tcheng Dai sert essentiellement à bien situer Garine.

---

1) Id., Ibid., p. 79

2) Id., Ibid., p. 46

3) Id., Ibid., p. 51

Garine est "un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité"(1). Premièrement il faut étudier chez Garine l'homme d'action. Il est un homme d'action puisqu'il a réussi en Chine. Et Malraux montre bien les résultats de cette action. "La grève générale est décrétée à Canton"; "Les cadets de l'école militaire de Whampoa (...) ont ouvert le feu sur Shameen"; "L'électricité ne fonctionne plus"; "La ville serait sur le point de manquer d'eau"; "de nouveaux attentats ont été commis hier"(2) sont un commencement brutal du livre; et cette phrase, "La grève générale est déclarée à Hong Kong"(3) sonne déjà le glas de la puissance anglaise, et incarne l'action de Garine.

Malraux dévoile peu à peu Garine sur plusieurs plans. D'abord il y a Garine, évoqué rapidement par ~~des~~ **comparses** Rébecci, Meunier, Gérard; ensuite il y a Garine des Anglais, une sorte de caricature qui est une déformation: la fiche de police qui ne dit pas toujours la vérité, mais cette fiche exprime la légende de Garine; elle témoigne d'une part importance de sa personnalité. Cette légende est corrigée et complétée par le portrait décrit par le narrateur. Le narrateur a sur Garine, un point de vue d'un ami qui le connaît, non pas dans sa fonction, mais dans sa personne. Dans la seconde partie du livre il y a des aspects de Garine que le narrateur ne connaît pas. La première partie se termine sur ces mots : "J'en doute"(4) qui se réfèrent au départ éventuel de Garine pour cause de maladie. Selon la fiche de police, "cet homme est gravement malade". La dernière scène de la deuxième partie du livre se passe à l'hôpital où Garine est à la limite du livre, et la dernière partie se ferme sur le départ imminent de Garine, départ causé préci-

---

1) Id., Ibid., "Postface", p. 163.

2) Id., Ibid., p. 9, 10, 11.

3) Id., Ibid., p. 29.

4) Id., Ibid., p. 59.

sément par cette maladie mentionnée dans la fiche de police. Et cette maladie a une importance significative.

Au début de la deuxième partie du livre on entend la voix de Garine sans le voir. C'est un détail significatif, car, pour Malraux, c'est la voix qui individualise le personnage. Rien ne suggère que Garine soit malade, parce que son langage est décidé et énergique, et qu'il commande et sait exactement ce qu'il veut : "Pas grand'chose... (c'est une nouvelle voix qui parle). (...) (un comité) propose l'exécution des ouvriers qui ont les premiers repris le travail..." - "Non. Pas encore." - " Pourquoi non ? (Voix chinoises, accent d'hostilité)." - "La mort ne se manie pas comme un balai !" (1). On comprend bien que les hommes ne sont que des instruments pour Garine. Il reçoit le narrateur, son ami qu'il n'a pas vu depuis sept ans, avec ces mots : "(Tu n'as pas rajeuni...) Tu viens de Hong Kong ?" et, sans même attendre ma réponse : "Tu as vu Meunier, oui. As-tu les papiers" (2). Dès le premier contact avec le narrateur, le rythme de la vie de Garine est établi et il ne varie pas. Quand l'armée chinoise attaque Canton, il culmine; il organise la défense avec sang-froid, méthode et précision. La promulgation du décret interdisant aux bateaux chinois et à tous les bateaux étrangers qui veulent mouiller à Canton, de faire escale à Hong Kong, est le signe tangible de la réussite de l'action de Garine.

Quand Garine, comme un homme d'action gagne un succès, Garine l'homme connaît l'échec le plus irrémédiable: la mort. C'est pourquoi Garine s'est engagé dans l'action pour s'affirmer contre la menace du néant. Cette mort est déjà annoncée dans la première partie du livre et on voit l'individu se décomposer peu à peu, et c'est ce qui est très rare dans un roman classique. C'est là le rôle de la maladie, dont Garine dit: " La

---

1) Id., Ibid., p.58.

2) Id., Ibid., p. 58.

maladie, mon vieux, la maladie, on ne peut pas savoir ce que c'est quand on n'est pas malade. On croit que c'est une chose contre laquelle on lutte, une chose étrangère. Mais non: la maladie, c'est soi, soi-même..."(1). Cette maladie n'est jamais cataloguée; on apprend seulement à la fin du livre, qu'il s'agit d'une maladie tropicale. Plus Garine est engagé dans l'action, plus sa vie atteint une signification authentique, de sorte que plus il existe, moins il pense à soi-même, à la maladie et à la mort. Pour donner à l'homme d'action une dimension psychologique et surtout métaphysique, la maladie joue un rôle capital. Garine est non seulement l'image limitée d'un homme d'action, mais aussi celle d'un homme qui s'interroge et se connaît. Il est un homme d'action doublé d'un homme lucide. Il exerce cette lucidité sur lui-même; il sait s'analyser et se juger. Il s'exerce aussi sur les autres. Il est un homme cultivé: il a fait des études de lettres jusqu'à vingt ans; il a lu notamment les écrivains russes, le Mémorial de Saint-Hélène; il sait quatre langues, le français, l'anglais, l'allemand et le russe; il connaît également le latin, parce que sur sa table de travail il y a un dictionnaire sino-latin. Ces mots de Garine, "Toute l'Asie moderne est dans le sentiment de la vie individuelle, dans la découverte de la mort" (...) Tout homme détaché de la vie chinoise, de ses rites et de ses vagues croyances, et rebelle au christianisme, est un bon révolutionnaire" (2), traduisent non seulement ce qui se passe à Canton en 1925, et aussi ce qui s'est passé en Chine dans les années 1945 et 1949, comme Malraux le suggère lui-même dans la Postface des Conquérants: " Pourtant, malgré le jeu complexe qui jette peut-être (...) la Chine aux côtés de la Russie, c'est bien de la révolte

---

1) Id., Ibid., p. 108.

2) Id., Ibid., p. 81.

qui animait les troupes de 1925, que les troupes de Mao tirent leurs victoires. Ce n'est pas la vieille passion de libération qui a changé. Ce qui a le plus changé là-bas, ce n'est pas la Chine, ce n'est pas la Russie, c'est l'Europe elle a cessé d'y compter"(1).

Ce n'est pas le personnage qui parle, c'est Malraux lui-même qui sert de son personnage pour exprimer ses idées et en faire le porte-parole . C'est la raison pour laquelle Garine est une marionnette qui parle par la bouche de Malraux. Garine comme un personnage, c'est Malraux-individu, et le jugement Malraux - auteur écrase Garine personnage. L'identification héros-auteur est précisée. Julien Sorel, et surtout Fabrice, c'est Stendhal; Muichkine, c'est Dostoïevsky, et même un écrivain comme Flaubert peut dire que "Madame Bovary, c'est moi".

Malraux présente toujours son personnage en mouvement, c'est-à-dire dans l'exercice de son action ; il le photographie dans des attitudes familières, allant parfois jusqu'à des tics, et il le fait parler d'une façon très vivante. Et ce sont des moyens d'un metteur en scène et c'est bien plus en metteur en scène qu'en écrivain que Malraux campe ses personnages. Garine est essentiellement un héros abstrait et Malraux le définit aussi en termes abstraits ; c'est "un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité"(2).

En conclusion, le livre tout entier est organisé en fonction du héros Garine qui n'est pas un personnage vivant à la manière du héros des grands romans du XIX. siècle. Pourquoi Malraux a-t-il choisi cette sorte de méthode romanesque ? Par une expérience d'un écrivain de trente ans ? Par une sorte d'incapacité foncière à faire exister des personnages ? Par une évolution du genre romanesque lui-même et en particulier, de la

---

1) Id., Ibid., Postface, p. 163.

2) Id., Ibid., p. 163.

notion de personnage ? Pour répondre à toutes ces questions nous devons donc analyser d'autres personnages de Malraux. Perken, le héros de La Voie Royale, est intéressant, mais il ne nous permettra pas d'aboutir à des conclusions dans la mesure où La Voie Royale, comme Les Conquérants, reste un livre organisé autour d'un personnage. Certes La Voie Royale est très différent des Conquérants et Malraux y fait preuve d'une grande maîtrise romanesque, mais du point de vue des personnages, nous ne pouvons guère en tirer du nouveau. C'est la raison pour laquelle nous passons directement à l'analyse des personnages de La Condition Humaine.

La Condition Humaine n'est pas le portrait d'un héros comme Les Conquérants et elle ne gravite pas autour d'un personnage central; il n'y a pas de héros principal. Kyo est, dans un sens, un héros principal, car il est le chef des communistes; et deux autres personnages, May sa femme et Gisors son père, gravitent autour de lui. Les autres personnages comme Katow, Tchen, Ferral et Clappique ne sont pas essentiels au livre.

Kyo est à la fois homme d'action, chef, organisateur et individu. On connaît à la fois la vie intellectuelle, morale et affective de Kyo, comme au contraire de celle de Garine dans les Conquérants. Kyo qui apparaît significativement au début du livre, est un chef à qui Tchen vient apporter le papier dérobé au trafiquant d'armes assassiné. Bien que ses amis soient inquiets, Kyo n'est "ni impatient, ni irrité, car les armes ne sont pas payées; mais il reste calme et maître de lui: "Il n'avait pas bougé; à peine son visage était-il contracté"(1). Il prend les décisions avec rapidité et sang froid; il est vraiment un chef qui sait se dominer et faire accepter son autorité aux autres. Il est un chef politique de l'envergure de Garine,

---

1) Malraux (André), La Condition Humaine, Op., Cit., p. 188.

alors que les autres communistes du livre et en particulier Katow ne sont que des militants de base. Il se montre au lecteur avec un "visage métis (...) presque européen"(1). Comme métis, il est un personnage humilié, mais il a réussi à s'échapper à l'humiliation. Il est calme et équilibré. Il a eu une éducation japonaise qui lui a "imposé aussi la conviction que les idées ne devaient pas être pensées, mais vécues". Il a donc "choisi l'action, d'une façon grave et préméditée, comme d'autres choisissent les armes ou la mer". (...) "Tout le précipitait à l'action politique: l'espoir d'un monde indifférent, la possibilité de manger quoique misérablement (il était naturellement austère, peut-être par orgueil), la satisfaction de ses haines, de sa pensée, de son caractère.(...) Mais chez Kyo tout était possible. Le sens héroïque lui avait été donné comme une discipline, non comme une justification de la vie. Il n'était pas inquiet. Sa vie avait un sens, et il le connaissait: donner à chacun de ces hommes que la famine, en ce moment même, faisait mourir comme une peste lente, la possession de sa propre dignité"(2).

La prison est, pour lui, une négation de la dignité humaine. Les hommes ne sont plus que des animaux: "Ces êtres obscurs qui grouillaient derrière les barreaux, inquiétants comme les crustacés et les insectes colossaux des rêves de son enfance, n'étaient pas davantage des hommes. Solitude et humiliation totales"(3). Cette épisode de la prison agit sur Kyo comme une purification. Dans la prison, il s'échappe à tous ses démons irrationnels. Le côté irrationnel d'un personnage rend ce personnage le plus vivant, car il contribue à authentifier son côté volontaire. On ne peut pas accepter un héros sans failles, sans peur ni reproche, comme un personnage de roman. Kyo a la grandeur de la mort; il a la calme certitude d'avoir bien vécu,

---

1) Id., Ibid., p. 187.

2) Id., Ibid., p. 226 - 227.

3) Id., Ibid., p. 389.

d'avoir bien choisi; il a le sens de la fraternité virile , communion avec tous ses camarades condamnés; il a conquis tout cela en partie sur lui-même. La mort est aussi irrationnelle et absurde, mais elle doit être une victoire de la dignité : "Non, mourir pouvait être un acte exalté, la suprême expression d'une vie à quoi cette mort ressemblait tant; et c'était échapper à ces deux soldats qui s'approchaient en hésitant. Il écrasa le poison entre ses dents comme il eût condamné, entendit encore Katow l'interroger avec angoisse et le toucher, et, au moment où il voulait se raccrocher à lui, suffoquant, il sentit toutes ses forces le dépasser, écartelées au-delà de lui-même contre une toute-puissante convulsion"(1).

Dans la première scène où apparaît Kyo, son double aspect rationnel-irrationnel est concrétisé significativement. Kyo écoute sa voix enregistrée, comme celle d'un étranger. Kyo est ainsi réduit à des actes, à une voix, à une image que les autres ont de lui : "On entend la voix des autres avec des oreilles, la sienne avec la gorge. Oui. Sa vie aussi, on l'entend avec la gorge, et celle des autres ? (...) Mais moi, pour moi, pour la gorge, que suis-je ? Une espèce d'affirmation absolue, d'affirmation de fou: une intensité plus grande que celle de tout le reste"(2). Les modulations de cette intensités sont l'humiliation, la jalousie, l'angoisse, la solitude; il peut les connaître par la gorge. Mais la dignité, l'énergie, la fraternité sont des sentiments pour atteindre à autrui et surtout à s'incarner en des actes: " Pour les autres, je suis ce que j'ai fait. Pour May seule, il n'était pas ce qu'il avait fait; pour lui seul, elle était tout autre chose que sa biographie"(3).

Dans Les Conquérants, Garine est complété par des person-

---

1) Id., Ibid., p. 407.

2) Id., Ibid., p. 218.

3) Id., Ibid., p. 218.

nages satellites **autour** de lui et aidant à mieux cerner sa personnalité; et ils sont présentés par le même narrateur et ils sont là pour pouvoir bien comprendre Garine, comme l'homme d'action; à aucun moment ils n'aident pas au lecteur à pénétrer à l'intérieur.

Dans La Condition Humaine, les personnages sont nombreux pour être utilisés autour d'un héros unique, mais ils ont les uns sur les autres un point de vue différent en profondeur. Dans le cas de Kyo ces images complémentaires donnent une vive impression de relief. D'après Ferral, Kyo est le fils de Gisors. Ferral est à la fois l'ennemi et le contraire de Kyo. Il est responsable de la mort de Kyo. Le couple Ferral-Valéry est l'antithèse absolue du couple Kyo-May.

König est le chef de la police de Tchang Kai Chek; il a été torturé en Russie; il a pour but unique de tuer les rouges. Selon lui, Kyo est un remord qu'il s'empresse de supprimer.

D'après Tchen, Kyo est un chef; il a toujours confiance en lui, mais surtout Kyo est d'une autre race, "de celle qui ne tuerait jamais, sauf en combattant".

Selon Clappique, Kyo est un jeune homme vertueux. Mais, selon May sa femme, il n'est pas Kyo Gisors; il est "la plus étroite complicité... une complicité consentie, conquise, choisie". Il n'est, pour elle, ni une fonction ni un chef; elle ne regarde pas pour le juger, car il est celui qu'elle aime "contre tout... contre la déchéance, contre la bassesse, contre la trahison". Il a un amour "aussi forte que la mort". C'est pourquoi il accepte d'ammener May, quand Clappique lui prévient qu'il est recherché par la police : "Il comprenait maintenant qu'accepter d'entraîner l'être qu'on aime dans la mort est peut-être la forme totale de l'amour, celle qui ne peut pas être dépassée"(1).

---

1) Id., Ibid., p. 330.

Selon Gisors, Kyo est un fils qui donne un sens à sa vie: "Je le pense toujours (...) C'est autre chose... La mort de Kyo, ce n'est pas seulement le changement, c'est... une métamorphose. Je n'ai jamais aimé beaucoup le monde: c'était Kyo qui me rattachait aux hommes, c'était par lui qu'ils existaient pour moi. (...) Le marxisme a cessé de vivre en moi (...) Aux yeux de Kyo c'était une volonté (...) mais aux miens c'est une fatalité, et je m'accordais à lui parce que mon angoisse de la mort s'accordait à la fatalité. Il n'y a presque plus d'angoisse en moi (...) depuis que Kyo est mort, il m'est indifférent de mourir. Je suis à la fois délivré (délivré!) de la mort et de la vie (...) J'ai aimé Kyo comme peu d'hommes aiment leurs enfants, vous savez"(1), dit Gisors. Kyo acquiert une dimension plus individuelle que Garine, par la présence de Kyo sa femme et de Gisors son père. Il est non seulement un héros en qui "s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité", mais aussi un mari, un fils, un personnage plus concret avec lequel le lecteur s'identifie facilement. Mais malgré cela il est difficile de connaître facilement toutes ses émotions. Kyo n'est jamais connu même par son père et sa femme qui l'aiment beaucoup. C'est la raison pour laquelle Kyo est un personnage plus réussi que Garine.

Clappique est un personnage plus autonome que les autres. Il a une dimension nouvelle et il est un personnage ambigu. Gisors explique sa personnalité à Kyo comme suivant: "Sa mythomanie est un moyen de nier la vie, n'est-ce pas, de nier, et non pas d'oublier (...) Tout se passe comme s'il avait voulu se démontrer que, bien qu'il ait vécu pendant deux heures comme un homme riche, la richesse n'existe pas. Parce qu'alors la pauvreté n'existe pas non plus. Ce qui est essentiel. Rien

---

1) Id., Ibid., p. 428 et 432.

n'existe : tout est rêve. N'oublie pas l'alcool, qui l'aide"(1). Clappique est présenté au lecteur sans aucune introduction; et plus tard seulement par l'intermédiaire d'un autre personnage, on a donné une explication rationnelle de sa conduite, c'est ce qui explique l'autonomie du personnage. Mais Malraux n'emploie pas toujours cette méthode de façon aussi heureuse. Garine est déjà présenté en action après un long portrait soigneusement tracé.

Les autres personnages principaux de la Condition Humaine, sont également présentés en action, mais Malraux donne toujours des explications qui les situent et qui les interprètent. Clappique et Tchen sont restés en dehors de cette technique. Pourtant Tchen ne s'impose pas avec la même force que Clappique. La raison de cette différence entre Clappique et Tchen tient à la structure des scènes où ils apparaissent. La scène où apparaît Tchen est un récit, et celle où apparaît Clappique est un dialogue. Clappique s'impose au lecteur par sa voix et par ses paroles. Toute la scène où apparaît Tchen, est un récit de style indirect qui rapporte ce que doit penser le personnage, pas un monologue intérieur. Mais Clappique ressemble à sa voix, comme Malraux l'affirme lui-même. De la même façon que Clappique est apparu pour la première fois, il disparaît du livre, à bord d'un bateau qui part pour la France, sur ces paroles, "Allons nous saouler..."(2), qui résument bien le personnage, sans aucun commentaire. Ainsi Clappique fuit de la réalité et il va trouver grâce à l'alcool, la seule vie possible, le rêve. Clappique n'existe que par sa voix et Malraux l'individualise soigneusement. Certains tics de prononciations marquent bien le ton de cette voix: des lettres accentuées, des mots syllabés et des expressions familières. Il a également certains traits

---

1) Id., Ibid., p. 209

2) Id., Ibid., p. 400

caractéristiques de conversation : la manie des parenthèses et l'emploi fréquent des certaines expressions typiques. Le langage de Clappique est un curieux mélange d'affections et de libertés qui ne sont pas pourtant vulgarités . Mais il est impossible de mettre les phrases qu'il a prononcées, dans la bouche d'un autre personnage, c'est ce qui explique son autonomie; il est différent des autres personnages de l'auteur. Comme tel, il est extérieur aux valeurs que Malraux veut incarner dans ses personnages, et il peut plus facilement se distinguer d'eux. En conclusion, on peut dire que Clappique est un personnage le mieux réussi, mais non pas le plus complet ou le plus intéressant, mais simplement le plus vivant, le plus autonome.

Pour avoir une étude complète sur les personnage de Malraux, nous devons analyser un dernier héros, Manuel dans L'Espoir, qui est un livre profondément différent des autres romans de Malraux en ce que le nombre des personnage est multiplié. Il y en a cinquante huit, dont une douzaine d'épisodiques, contre onze dans Les Conquérants, seize dans La Condition Humaine. Dans l'Espoir, Manuel est un personnage le plus important dans la mesure où il est présent au début du roman et à la fin et où c'est lui qui revient le plus souvent au premier plan. Il est présenté comme un jeune homme un peu bohème qui a été désigné pour assister Ramos, secrétaire du syndicat des cheminots: " La documentation, c'était la carte syndicale. Manuel ne portait guère sur lui sa carte du parti communiste. Comme il travaillait aux studios de cinéma (il était ingénieur de son), un vague style montparnassien lui donnait l'illusion d'échapper vestimentairement à la bourgeoisie"(1). Il prête à Ramos, pour la propagande politique, la voiture qu'il a achetée pour aller faire du sky dans la Sierra. Bien qu'il ne s'intéresse

---

1) Malraux (André), L'Espoir., Op. Cit., p. 441

pas vraiment à la politique, il a donc des amis dans les syndicats. Son éducation politique commence quand il est plongé brusquement dans la guerre civile d'Espagne. Son lien avec le passé est coupé par son engagement politique. Cela est symbolisé par la destruction, dans un accident, de cette petite voiture à laquelle il tenait tant et surtout aux "ravissants accessoires". Cette destruction le laisse complètement indifférent: c'est son destin qui vient de changer; à partir du premier soir de la guerre, pris par l'action Manuel est tout à fait transformé. Et le roman est en partie le récit de cette transformation et à la fin du livre il est entièrement métamorphosé: l'homme désigné pour assister Ramos il y a huit mois, il est maintenant colonel et il commande une brigade de l'armée républicaine. "Paut-être (...) avait-il trouvé sa vie. Il était né à la guerre, né à la responsabilité de la mort"(1). C'est une transformation totale. Il ne s'agit pas seulement de la naissance d'un chef comme des généraux de la Révolution française, mais de quelque chose d'autrement plus profond. Kyo et Katow découvraient la grandeur de la fraternité virile et l'exaltation du sacrifice suprême à une cause juste, en attendant leur mort. Et Manuel a découvert dans le combat, cette fraternité virile, cette solidarité humaine. Mais cette fois le destin n'est pas pour lui injuste et cruel; ce n'est pas la mort qu'il rencontre, mais la vie: "Il sentait la vie autour de lui, foisonnante de présages, comme si, derrière ces nuages bas que le canon n'ébranlait plus, l'eussent attendu en silence quelques destins aveugles. (...) Un jour il y aurait la paix. Et Manuel deviendrait un autre homme, inconnu de lui-même, comme le combattant d'aujourd'hui avait été inconnu de celui qui avait acheté une petite bagnole pour faire du sky dans la Sierra (...) Autre-

---

1) Id., Ibid., p. 857.

fois, Manuel se connaissait en réfléchissant sur lui-même; aujourd'hui, quand un hasard l'arrachait à l'action pour lui jeter son passé à la face. (...) On ne découvre qu'une fois la guerre, mais on découvre plusieurs fois la vie (...) Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur la terre, - la possibilité infinie de leur destin; et il sentait en lui cette présence mêlée au bruit des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement de son coeur"(1). Cette voix qu'il entend, est inconnue à Garine, Kyo ou Katow. Vincent Berger dans Les Noyers de l'Altenburg entend aussi cette voix lorsqu'il contemple les "deux jets drus et noués" des noyers de l'Altenburg; et son fils aussi entend cette voix vingt cinq ans plus tard, après un jour de combat où il a cru trouver la mort, quand il contemple "la miraculeuse révélation du jour", "l'éblouissant mystère du matin". Et cette même voix qui remplit les Voix du silence et la Métamorphose des Dieux, essais sur l'art, de Malraux.

Si donc Manuel formule la véritable conclusion du livre, c'est qu'il est le personnage le plus important du livre, un personnage qui évolue du début à la fin. Si Manuel est un personnage assez irréel, assez inexistant du point de vue romanesque, c'est que Malraux s'efforce de l'individualiser dans une certaine mesure, et qu'il utilise des procédés habituels : il a fait une description physique rapide mais imagé qui traduit le changement moral; il a insisté sur la voix et le langage de Manuel est le langage de tous les intellectuels de l'Espoir; il a mis en valeur quelques gestes typiques et il a donnée une importance capitale au dialogue. Saisi par l'action et engagé en elle, Manuel n'a jamais le temps de s'interroger sur ses mobiles comme Garine. Certes Garines est un homme d'action,

1) Id., Ibid., p. 858.

mais il est facile de le séparer de son action; on peut facilement imaginer qu'il peut se trouver ailleurs qu'à Canton, tandis que Manuel n'est rien en dehors de la guerre.

La guerre qui est le principal personnage, commande les personnages, en particulier l'Espagne et surtout l'Europe. Malraux insiste que cette guerre n'est pas une guerre civile en Espagne; et que c'est une guerre européenne où s'affrontent le communisme et le fascisme. Grâce à des raisons techniques que Manuel existe comme personnage. Il existe comme personnage pour montrer au lecteur la fin de l'Espoir, pour vivre le conflit éthique de l'être et du faire, pour incarner l'évolution de l'Apocalypse à l'organisation. Il existe comme un personnage romanesque en tant que symbole. Il est le symbole de l'armée républicaine inexistante au début, mais disciplinée et mécanisée à la fin. La révolution se transforme de l'Illusion lyrique à l'Organisation de l'Apocalypse. " Le Christ n'a triomphé qu'à travers Constantin; Napoléon a été écrasé à Waterloo, mais il a été impossible de supprimer la charte française. Une des choses qui me trouble le plus, c'est de voir à quel point, dans toute guerre, chacun prend à l'ennemi, qu'il le veuille ou non"(1) dit Garcia. La révolution s'est ainsi métamorphosée. On a préféré l'efficacité à la générosité; on a sacrifié le mystique à la politique et les héros mourant ne crient plus "vive le prolétariat, mais "vive le parti". Tout cela est incarné en Manuel. Il apprend de plus en plus à organiser l'Apocalypse. Il se transforme aussi. " Ton coeur, tu peux garder: c'est autre chose. Mais tu dois perdre ton âme (...) Dans toute victoire il y a des pertes (...) Pas seulement sur le champs de bataille (...) Maintenant, tu ne dois plus jamais avoir pitié d'un homme perdu"(2) lui dit le général Heinrich. Ximenes qui est un homme

---

1) Id., Ibid., p. 855,

2) Id., Ibid., p. 877.

catholique explique le conflit chez Manuel: " Vous voulez agir et ne rien perdre de la fraternité; je pense que l'homme est trop petit pour cela (...) Mais il me semble que l'homme se défend toujours mieux qu'il ne semble, et que tout ce qui vous sépare des hommes doit vous rapprocher de votre parti". Et Manuel lui répond: " Etre rapproché du Parti ne vaut rien si c'est être séparé de ceux pour qui le Parti Travaille. Quel que soit l'effort du Parti, peut-être ce lien-là ne vit-il que de l'effort de chacun de nous"(1). C'est Négus qui exprime très bien le conflit que Manuel incarne et qu'il vit chaque jour: " C'est pas facile pour les hommes de vivre ensemble (...) Mais il y a pas tant de courage que ça dans le monde; et avec le courage, on fait quelque chose ! Pas d'histoires; les hommes résolus à mourir, on finit par les sentir passer. Mais pas de "dialectique"; pas de bureaucrates à la place des délégués; pas d'armée pour en finir avec l'armée, pas d'inégalité pour en finir avec l'inégalité, pas de combines avec les bourgeois. Vivre comme la vie doit être vécue, dès maintenant, ou décéder. Si ça rate, ouste. Pas d'aller-retour"(2).

Un seul personnage existe, dans l'Espoir, pour exprimer les idées de Malraux. Cette conception existe aussi dans les autres livres de Malraux. Malraux est certes évolué de son premier roman jusqu'au dernier. Et l'importance des personnages change aussi, puisqu'on passe d'un livre comme Les Conquérants organisé autour d'un personnage, à un livre comme l'Espoir où il n'y a pas de héros. Mais cette évolution est canalisée par des données constantes du pouvoir créateur de l'écrivain (3).

En conclusion, les héros de Malraux n'atteignent pas le même degré d'autonomie que les héros romanesques classiques.

---

1) Id., Ibid., p. 774

2) Id., Ibid., p. 602 - 603.

3) Carduner (Jean) La Création romanesque chez Malraux, Op. Cit,

La raison est que l'analyse psychologique est totalement disparue, et que le rapport auteur-personnage est souvent ambigu. Les personnages de Malraux ne trouvent pas le temps de s'analyser à cause de l'action violente qui place l'individu dans des situations dramatiques. Celles-ci pulvérisent le réseau d'habitude quotidienne. Grâce à l'action le personnage se confronte avec le destin. Mais l'auteur présente tout d'abord les motivations du personnages et plus tard les résultats de la confrontation avec sa condition. C'est pourquoi l'action n'est pas un but en soi. Les raisons qui poussent les héros de Malraux, surtout Garine, Kyo, Manuel, à agir, sont des données, car tous les personnages sont conscients de leur choix. Il y a d'abord les raisons politiques. Au nom de la dignité humaine ils cherchent à transformer la société, en luttant et en défendant la révolution. Mais des raisons psychologiques sont très intéressantes. La vie intérieure est, pour les personnages de Malraux, un piège fascinant qu'il s'agit d'éviter. Gisors dans la Condition Humaine, pense que "le fond de l'homme est l'angoisse, la conscience de sa propre fatalité, d'où naissent toutes les peurs, même celle de la mort"(1); et Tchen dit qu' "on trouve toujours l'épouvante en soi. Il suffit de chercher assez profond : heureusement on peut agir"(1). Kyo "s'enfonçait en lui-même comme dans cette ruelle de plus en plus noire, où même les isolateurs du télégraphe ne luisaient plus sur le ciel. Il y retrouvait l'angoisse, et se souvint des disques: "On entend la voix des autres avec ses oreilles, la sienne avec la gorge"(2). On peut concrétiser ainsi par des images l'épouvante et l'angoisse qui ne s'analysent pas. Dans la prison, Kyo découvre "ces êtres obscurs qui grouillaient derrière les barreaux, inquiétants comme les crustacés et les insectes colossaux des rêves de son

---

1) Malraux (André ), La Condition Humaine, Op. cit., p.290.  
 2) Id., Ibid., p. 218.

enfance, n'étaient pas davantage des hommes. Solitudes et humiliation totales"(1). Dans la Condition Humaine, quand Tchen tue le négociant d'armes, le cauchemar qu'il vit, est concrétisé par un chat dont l'ombre grandit en même temps que la tache de sang. Dans Le Temps du Mépris, quand Kasner était en prison, il est obsédé par le cauchemar d'un vatour enfermé avec lui, (...) et qui lui arrachait des morceaux de chair à chaque coup de bec en pioche, sans cesser de regarder ses yeux qu'il convoitait"(2).

Malraux ramène des images d'animaux des grandes profondeurs de la personnalité de ses héros, et non pas des lois d'amour et de jalousie. Le fond de la conscience est imagination, vie involontaire et vains désirs. Il est la source de l'absurde et Malraux l'explique comme suivant: " Un élan dirige tout le XIX. siècle qui ne peut pas être comparé pour la puissance et l'importance qu'à une religion. Il se manifeste d'abord par un goût extrême, une sorte/passion de l'homme qui prend en lui même la place qu'il donnait à Dieu; et ensuite par l'individualisme. (...) Nous voilà donc contraints à fonder notre notion de l'homme sur la conscience que chacun prend de soi-même. Dès lors, quelques liens nous attachent à notre recherche ? La première apparition de l'absurde se prépare"(3).

Selon l'analyse classique traditionnelle analyser un personnage, est de l'éplucher peu à peu comme un oignon, le dépouiller des couches successives de ses idiosyncrasies pour atteindre un noyau solide comme un roc, inentamable, immuable: la nature humaine. Mais quand il s'agit de la nature humaine et du concept de la personnalité, l'analyse classique est insuffisante. Pour aboutir à un noyau stable, il faut présenter le personnage en action qui signifie ici la vie elle-même. L'homme se jette dans l'action pour échapper à la fascination du néant qui est

---

1) Id., Ibid., p. 389.

2) Malraux (André), Le Temps du Mépris, Op. Cit., p. 53.

3) Malraux (André), D'Une jeunesse européenne, Cahier vert, no:70, Grasset, 1927, p. 138-139.

au plus profond de lui. Mais cette action projette l'homme rapidement vers la mort, la mort violente et la torture souvent. C'est une action qui est à la fois fuite devant le néant, et fuite vers le néant; elle a une trajectoire en cercle. C'est ce qui explique la fréquence des images de cercle, de prison dans tous les romans de Malraux. La vie des personnages est bien une trajectoire et le personnage sera différent selon le point de la trajectoire où il se trouvera. L'action de Garine ou celle de Perken, au début du livre, arrive seulement à les arracher de leurs propres démons; et cette situation est concrétisée par la maladie. C'est ce qui exprime la relation entre l'action et le néant. Ensuite Kyo, dans la Condition Humaine, réussit le plus souvent à contrôler ses démons, à y échapper. Et la fin de sa trajectoire est signifiante: "Mourir pouvait être un acte exalté, la suprême expression d'une vie à quoi cette mort ressemblait tant; et c'était échapper à ces deux soldats qui s'approchaient en hésitant"(1). Manuel est si loin de ses démons. Ainsi l'action est une nécessité absolue pour les personnages de Malraux. Agir n'exprime pas une personnalité qui existe déjà, mais c'est un acte qui crée cette personnalité. Ainsi, le lecteur peut connaître la personnalité du héros, personnalité toujours en mouvement, toujours à faire et à conquérir. A la limite, on pourrait dire qu'un personnage n'est que la lutte constante qu'il mène afin d'être un personnage. "L'homme est ce qu'il fait" est un leit motiv qui revient dans tous les romans de Malraux.

L'intérêt exemplaire des romans de Malraux est qu'ils se situent entre le roman classique à "héros problématique" et le "roman nouveau à caractère non biographique". C'est une évolution du genre romanesque que Lucien Goldmann appelle "période de transition". Par rapport aux personnages du "nouveau roman", les personnages de Malraux sont des êtres de chair et d'os,

1) Malraux (André), La Condition Humaine, Op. Cit., p.407.

pétris en pleine pâte humaine. Et si l'on les compare aux héros du roman classique à héros problématique, ils sont des êtres abstraits. Dans le roman classique le rapport auteur-personnage est clair. On ne voit pas cela chez Malraux. Dans les Conquérants l'identification Malraux-Garine est évident, car Garine est le seul héros du livre. Dans La Voie Royale, Claude et Perken, tous les deux sont à la fois Malraux: Claude au début, surtout quand il expose ses idées sur l'art et dans la mesure où son expédition archéologique et son "vol" de statues racontent l'expérience de l'auteur en Indochine; Perken, en tant qu'incarnation d'une volonté de puissance sans frein, une volonté passionnée de dominer son destin. Il est, en ce sens, le frère de Garine. Dans La Condition Humaine, Kyo, Gisors, Ferral, Clappique, Tchen et Katow sont les personnages principaux et les idées essentielles du livre sont partagées entre eux. Dans L'Espoir, les personnages défendent les idées opposées et ils existent par ou pour ces idées. Alvéar, Garcia, Magnin et Manuel sont des incarnations d'idées que Malraux exprime à travers eux.

Les matériaux des romans de Malraux sont des idées qui gravitent autour de quelques idées mères qui orientent la de Malraux. Malraux veut créer une oeuvre et c'est pour créer qu'il exprime ses idées. Les personnages chez Malraux, sont des moyens, des outils de créations pour exprimer une idée. Ils ne sont pas libres. Le cordon qui relie ces personnages à Malraux, n'est jamais coupé. Le personnage chez Malraux n'est que le support, l'incarnation d'une idée. L'authenticité du personnage, donc de l'idée que Malraux exprime, dépend du degré d'identification auteur-personnage. La ressemblance profonde de tous ces personnages entre eux, vient de ce qu'ils incarnent tous les idées de Malraux

Malraux ne crée pas des personnages qui sont tous dans le même camp et des personnages "sympathiques". Dans Les Conquérants

rants, il y a des "cantonais" seulement en scène, et s'il y a des personnages qui s'opposent et se combattent, cela ne les empêche pas de se comprendre et d'avoir un autre personnage commun. Dans La Condition Humaine, König qui est du côté de Tchang Kai Chek, parle le même langage que Kyo. Le but commun est de reconquérir par l'action une dignité. Dans Le Temps du Mépris il n'y a pas un seul nazis; dans L'Espoir il n'y a pas un seul franquiste. L'authenticité des personnages chez Malraux dépend du lien qui unit le personnage à lui. Dans La Préface du Temps du Mépris il oppose l'art de Flaubert avec le sien: "Flaubert (pour qui la valeur de l'art était la plus haute, et qui, en fait, mettait l'artiste au-dessus du saint et du héros) ne créant que des personnages étrangers à sa passion, pouvait aller jusqu'à écrire: " Je les roulerai tous dans la même boue, -étant juste. Une telle pensée eût été inconcevable pour Eschyle comme pour Corneille, pour Hugo comme pour Chateaubriand, et même pour Dostoievsky. Elle eût été - elle est - acceptée par maints auteurs qu'il serait vain de leur opposer: il s'agit ici de deux notions essentielles de l'art. Nietzsche tenait Wagner pour historien dans la mesure où celui-ci mettait son génie au service des personnages. Mais on peut aimer que le sens du mot art soit tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux(...) Il est difficile d'être un homme . Mais pas plus de le deviner en approfondissant sa communion qu'en cultivant sa différence, - et la première nourrit avec autant de force au moins que la seconde ce par quoi l'homme est homme, ce par quoi il se dépasse, crée, invente ou se conçoit"(1). Pour Malraux la littérature veut dire "prédication" puisqu'il s'agit de "donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux". Il considère l'individualisme comme l'ennemi réel de la "fraternité

---

1) Malraux (André), Le Temps du Mépris, Op. Cit., La Préface, p. 8, 9 et 12.

virile"; cet individualisme n'est autre que le fanatisme de la différence, auquel il oppose le désir d'identification, le désir de communion avec autrui.

Les personnages de Malraux sont internationaux, allemands, suisses, russes, italiens, français, chinois, japonais, espagnols, polonais, franco-hongrois, russe-Suisse. Pourtant ils se ressemblent tous, complètement abstraits de leurs particularismes nationaux, de leurs coutumes, de leur civilisation. Ce qui importe pour Malraux, c'est d'incarner les problèmes de l'homme de son temps et de retrouver au-delà de lui l'homme éternel, l'homme fondamental. Dans *L'Espoir*, "l'âge du fondamental recommence (...) La raison doit être fondée à nouveau" dit Scali(1). Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, " Moins les hommes participent de leur civilisation, et plus ils se ressemblent d'accord: mais moins ils en participent et plus ils s'évanouissent... On peut concevoir une permanence de l'homme, mais c'est dans le néant. - Ou dans le fondamental"(2) dit Möllberg. Les titres des romans de Malraux visent à atteindre cette volonté, c'est-à-dire l'homme fondamental par delà de l'individu, par delà le français, le chinois ou l'espagnol des années trente. Malraux ne cherche pas "à délivrer chaque personnage de son créateur: "Je ne crois pas que le romancier doive créer des personnages; il doit créer un monde cohérent et particulier, comme tout autre artiste. L'autonomie des personnages, le vocabulaire particulier donné à chacun, sont des puissants moyens d'action romanesque, non des nécessités. Ils sont plus marqués dans *Autant en emporte le vent* que dans *Les Possédés*, nuls dans *Adolphe*"(3). Malraux aboutit ainsi à une technique du roman par la création particulière des personnages: " Il semble bien que l'emploi de l'individu

---

1) Malraux (André), *L'Espoir*, Op. Cit., p. 705.

2) Malraux (André), *Les Noyers de l'Altenburg*, Op., Cit., p.145.

3) Picon (Gaëton), *Malraux par lui-même*, Op. Cit., p. 38

ait donné au roman des moyens d'expression plus puissants que ceux qui les ont précédés"(1). Malraux a mis ces moyens au service d'une prédication: "La découverte psychologique, le relief psychologique jouent exactement chez Dostoïevsky le rôle que le relief plastique et l'imagination jouaient chez Robinson. Ce sont des moyens d'actions... Ces découvertes psychologiques tendent toujours à nous faire croire à autre chose qu'elles - mêmes: à l'existence de personnages et surtout à la valeur d'une prédication". Et Malraux définit ainsi son concept du roman: A travers des individualités plus ou moins imaginaires (le romancier) transforme le destin en conscience (...). Le roman moderne est à mes yeux un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu"(2).

Tous les personnages de Malraux qui s'affrontent et qui se combattent s'unissent en ce qui anime leur dialogue. Tous les personnages sont fraternels. Chacun est "un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité". Malraux se définit à travers ses personnages. Ils ont tous le même langage, celui de l'intellectuel; le même domaine, celui de l'action; le même accent, celui d'une passion d'autant plus véhémente qu'elle est plus inquiète d'elle-même, et plus soucieuse des autres vérités. (3).

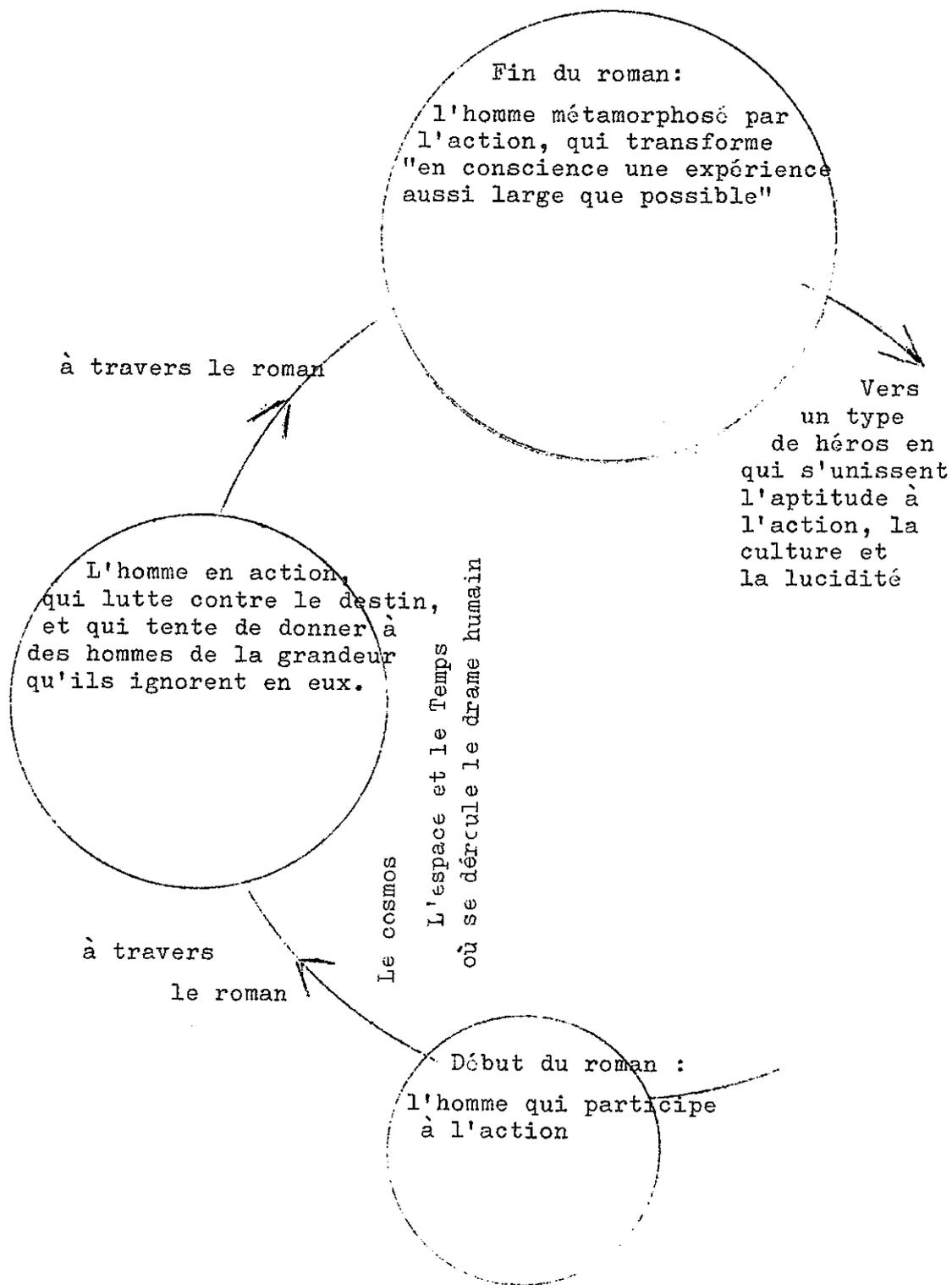
---

1) Malraux (André), Interview dans Les Nouvelles Littéraires, no:3, 3 novembre 1953.

2) Carduner (Jean), La Création romanesque chez Malraux, Op. Cit.

3) Picon (Gaeton), Malraux par lui-même, Op., Cit., p. 39-42.

La trajectoire et le drame tragique de l'homme dans le temps et l'espace, dits le cosmos tout entier chez André Malraux.



## CONCLUSION

Certains écrivains français comme Montaigne, La Bruyère, Stendhal, des moralistes qui tentent de réduire au minimum la part de la comédie naturelle à la condition humaine, sont de ceux qui sont liés, selon la classification d'André Malraux, à la littérature française de courant moraliste. Et aussi, certains écrivains français comme Pascal, Corneille, Bernanos, Giono, sont liés à la tradition héroïque de la littérature française qui est "au moins aussi constante et aussi profonde que l'autre"(1). Malraux se range lui-même dans cette catégorie d'écrivains qui tentent "de faire participer l'homme à une part privilégiée de lui-même, ou à ce qui le dépasse"(2). Il avait dit la même chose dix ans avant, dans la Préface du Temps du Mépris: " On peut aimer que le sens du mot art soit tenter de donner à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux"(3). C'est la raison pour laquelle Malraux considère l'art du roman comme un art tragique. "Le roman n'est pas né par affinement du roman vulgaire, mais de ce qu'il s'est trouvé l'expression privilégiée du tragique et de l'expérience humaine: Crime et Châtiment n'est pas un admirable roman policier, mais un roman admirable dont l'intrigue repose sur un crime. Le roman et le cinéma soumis aux masses ont besoin d'un seul talent, celui de la narration, qui assure l'action du romancier sur son lecteur comme la sensualité sentimentale assure celle de la musique de danse, comme le talent de la représentation assure celle de la peinture"(4). Et Malraux expose cette idée dans tous ses romans. Il dit ailleurs : " Notre fiction -drame, roman- implique une

1) Carduner (Jean), La Création romanesque chez Malraux, Op., Cit., p. 211.

2) Malraux (André), Interview, dans Labyrinthe, Genève, 15 février 1945; et dans Preuves, no:49, mars 1954.

3) Malraux (André), Le Temps du Mépris, Op., Cit., p. 9.

4) Malraux (André), Les Voix du Silence, Op. Cit., p. 523.

analyse de l'homme. Mais il est clair que cette analyse, seule, ne serait pas un art. Pour qu'elle le devienne, il faut qu'elle entre en lutte avec la conscience que nous avons de notre destin"(1). Le roman vu dans cette perspective est donc un moyen de connaissance de l'homme et Malraux ajoute : "Attention: vouloir connaître, quand on parle de l'homme, ça veut dire deux choses très différentes d'une part, rechercher des causes - de préférence une cause capitale, amour propre, volonté de puissance, tout ce que vous voudrez; ce qui mène évidemment à un système, à des lois. Et puis, d'autre part, une recherche toute différente, qui s'exerce dans les vastes houblonnières du roman anglais et russe, et qui a toujours chez nous un petit goût de terroir, depuis le succulent bordeaux de Montaigne jusqu' au champagne léger de M. Anatole France"(2). La connaissance de l'homme "s'exprime toujours à travers une série de lois: des "lois d'amour" à celles du refoulement, la démarche de l'esprit est la même; et elle trouve sa force en ce qu'elle était la recherche du passé, lequel était - est encore probablement - supposé identique, à la fois au vrai et à l'essentiel. Il y a pas mal de siècles qu'on croit que l'homme est d'abord ce qu'il cache"(3). Mais Malraux a déjà rejeté cette conception: "Sur ce terrain, l'artiste est faible et la psychanalyse lui a porté un coup oblique... L'artiste se demande alors quel est son domaine propre, quelle est notamment sa connaissance; si elle est autant qu'il le crût une élucidation psychologique. Il s'aperçoit qu'elle est avant tout celle d'un jugement porté sur la vie par un esprit d'une qualité et d'un ordre particuliers : une expérience"(3).

---

1) Malraux (André), Scènes choisies, Op. Cit., p. 308.

2) Id., Ibid. p. 304.

3) Guéhenno (Jean), Compte rendu du Journal d'un homme de quarante ans, N.R. F., Janvier 1935.

Le lecteur qui lit tous les romans de Malraux, n'a pas l'impression d'avoir découvert des lois psychologiques. La définition de l'analyse de l'homme faite par Malraux n'est pas objective, car "ces découvertes psychologiques tendent toujours à nous faire croire à autre chose qu'à elles-mêmes à l'existence d'un personnage, et surtout (...) à la valeur d'une prédication" (...) Nous tirons de nos découvertes de nos personnages, si j'ose dire; mais le grand artiste tire son personnage de ses découvertes. Sa psychologie, c'est une introspection au service d'une prédication"(1). L'analyse psychologique est un moyen et elle n'est pas une fin pour aboutir à un but précis. Supprimer toute la psychologie d'un roman, c'est de rédiger des romans sans personnages. Il y a seulement deux personnages, l'auteur et son lecteur éventuel dans certains romans contemporains; le "Nouveau roman" montre à quel point le roman ne peut se séparer de la psychologie, mieux que le roman classique. La psychologie ne se manifeste plus dans le roman moderne de la même façon qu'elle le faisait dans le roman classique, et que ces romans modernes révèlent au lecteur à quel point l'analyse psychologique est secondaire. L'analyse recherchée des sentiments de l'héroïne dans La Princesse de Clèves, fameux exemple du roman classique, aboutit à une condamnation de la passion, car elle s'oppose au devoir; elle détruit l'individu et elle est contraire à ce qu'on appelle au XVII. siècle la nature humaine. Une telle sorte d'analyse n'a jamais de valeur en soi dans la mesure où elle sert à révéler une conception de l'homme et de son destin. Cette conception est filigrane dans la littérature classique, mais elle envahit la littérature moderne. Avec l'oeuvre de Proust, le roman d'analyse touche à la fin et le roman métaphysique commence.

---

1) Malraux (André), Scènes choisies, p. 306.

Malraux considère l'analyse de l'homme comme une condition nécessaire au roman : "Une part importante de la philosophie se fonde sur l'étude d'états de l'homme. Dans ce domaine, le romancier n'est pas défavorisé. La fiction saisit ces états, les transmet ou les rend intelligibles. Cela ne veut pas dire que le romancier met en scène les idées du philosophe. A travers des individus plus ou moins imaginaires, il transforme le destin en conscience"(1). Il définit dans les Voix du silence, le destin qu'il emploie si souvent et ce qu'il entend par ce mot: "Nous savons bien que ce mot tire son accent de ce qu'il exprime la part mortelle de tout ce qui doit mourir. Il y a en nous une faille tantôt éclatante et tantôt secrète, qu'aucun dieu ne protège toujours: les saints appellent aridité leur désespoir, et "Pourquoi m'as-tu abandonné?" est, pour le christianisme, le cri de l'homme même. Le temps coule peut-être vers l'éternité, et sûrement vers la mort. Mais le destin n'est pas la mort, il est fait de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition; même la joie de Rubens ne l'ignore pas, car le destin est plus profond que le malheur. C'est pourquoi, contre lui, l'homme s'est si souvent réfugié dans l'amour; c'est pourquoi les religions défendent l'homme contre lui-même lorsqu'elles ne le défendent pas contre la mort - en le reliant à Dieu ou à l'univers. Nous connaissons la part de l'homme qui se veut toute-puissance et immortalité. Nous savons que l'homme ne prend pas conscience de lui-même comme il prend conscience du monde; et que chacun est pour soi-même un monstre de rêves. J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne connaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer, parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge; et parce que notre gorge seule nous transmet notre voix intérieur, j'ai appelé ce livre La Condition Humaine"(2).

1) Malraux (André), Interview dans Les Nouvelles Littéraires, le 3 avril 1952.

2) Malraux (André), Les Voix du silence, Op. Cit., p. 628.

Tous les romans de Malraux sont l'illustration de cette sorte de prédication. L'homme découvre sa finitude et sa soumission à l'ordre du monde, dans la prison de sa condition: "Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisirons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps. Qu'il y a entre chacun de nous et la vie universelle, une sorte de ... crevasse. Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent - et presque toujours tragiquement, du moins à certains instants - l'indépendance du monde à son égard"(1). Malraux incarne dans ses romans ce conflit fondamental de l'homme et du monde, qui existe dans chaque littérature sous formes diverses. Ce conflit est le sujet fondamental des romans de Malraux. Il emploie comme la technique du roman, la mise en scène pour montrer ce conflit. La mise en scène chez Malraux est la construction par plans cinématographiques, par gros plans, par plans moyens et par plans éloignés. Le monde extérieur chez Malraux est l'un des éléments du conflit, car le roman est, selon lui, un moyen d'exprimer le conflit entre l'homme et son destin; et le monde extérieur est la matérialisation du destin. Mais Malraux ne décrit pas longuement le monde extérieur qui a un caractère hallucinatoire ou apocalyptique <sup>h</sup>chez lui; le monde réel n'est jamais pour lui un objet à décrire ou à maîtriser, mais un prétexte à création: "Pour presque toute la génération de Gide et pour plusieurs autres, le monde n'a pas été autre chose que le moyen d'expression plus ou moins vaste d'un drame particulier. Le monde <sup>de</sup> l'artiste moderne est celui de son affirmation"(2). Malraux découvre la même attitude chez Goya: "Comme tous les artistes, Goya cherche avec avidité dans le réel ce dont il a besoin: ç'avait été un

---

1) Malraux (André), Scènes choisies, Op., Cit., p. 309.

2) Malraux (A.), Compte rendu dans Les Nouvelles Littéraires, N.R.F., décembre 1935.

geste, un éclairage, une expression surtout"(1). Parlant de la même façon il écrit dans Les Voix du silence: "La vertu de la ressemblance a été longtemps gardée par l'hommage que de grands artistes ont rendu à "la nature" dont ils se sont dits passionnément esclaves. Lorsque Goya la cite parmi ses trois maîtres, on comprend qu'il veut dire: "Les détails que j'ai observés donnent leur accent aux ensembles que j'imagine"; c'est le procédé du romancier"(2). Malraux utilise lui-même ce procédé. Des écrivains dits "réalistes" reproduisent le réel. Balzac impose à son lecteur de longues descriptions qui ont pour but de situer un décor concret où l'action va dérouler. "Ainsi Balzac trouve-t-il dans le réel les moyens d'expression les plus efficaces de son fantastique" écrit Malraux dans Les Voix du silence(3). En somme, l'attitude des écrivains réalistes est fondamentalement la même. La technique réaliste que Malraux appelle l'analyse psychologique, n'est qu'un moyen d'action. Si un écrivain réaliste décrit soigneusement le monde extérieur et lui donne une existence autonome, c'est pour mieux illustrer le drame humain, non pour le plaisir de reproduire des paysages extraordinaires. Le romancier ne reproduit pas le monde extérieur mais il l'utilise: "L'artiste, loin de regarder le monde pour se soumettre à lui, le regarde donc pour le filtrer. Son premier filtre, le pastiche dépassé, est le schème qui filtre à la fois, assez grossièrement, le monde et le pastiche lui-même"(4). Ainsi, la représentation du monde extérieur dans une oeuvre dépend donc de la nature du filtre et du schème. Si le romancier décrit différemment le monde extérieur, c'est que leur filtre, leur schème est différent. Ainsi, l'affrontement tragique de l'homme et de son destin, est le schème essentiel de Malraux; et il

---

1) Malraux (André), Saturne, essai sur Goya, Paris, Gallimard, 1950, p. 92.

2) Malraux (André), Les Voix du silence, Op. Cit., p.293.

3) Id., Ibid., p. 388.

4) Id., Ibid., p. 346.

y a dans son roman, un monde naturellement tragique. " Surtout, d'une personnalité appliquée, au service d'une création . Si, comme on l'affirme, le romancier créait pour s'exprimer, ce serait plus simple. Mais vous savez que je pense qu'il s'exprime pour créer, comme tout artiste. Si importantes que puissent être la prédication de Ostoievski et celle, moins profonde, de Balzac, elles deviennent, au bout du compte, des moyens de créations; Balzac n'est pas Joseph de Maistre, Dostoievski n'est pas Solovieff. L'image que je tente d'atteindre, avant d'être un port - rait exemplaire ou embelli (ce dont je ne suis pas juge), est un piège où je saisis les éléments du réel dont j'ai besoin pour créer mon univers"(1), dit Malraux.

En écrivant ses romans Malraux crée son propre monde où il se sert du réel comme d'un matériau nécessaire à la création artistique qui est la matérialisation de l'homme qui retrouve dans la lutte avec le monde, sa raison d'être, son honneur et sa dignité. Pour le lecteur qui lit pour la première fois les romans de Malraux, ces romans créent un monde différent du monde réel que celui de tout autre romancier. "Les romans de Dostoievski étaient,<sup>et</sup> en continuent d'être des récits; mais ils deviennent une prédication. Obscure et pressante comme tout langage de prophète moderne. Qu'est un prophète sinon un homme qui s'adresse aux autres pour les désaveugler, pour les arracher le monde des apparences et leur donner celui de sa vérité ? Et la vérité d'un peintre n'est pas plus doctrine que celle d'un musicien: ce sont ses tableaux qui rendent le monde vulnérable, imposteur ensuite" (2). Selon Malraux, la vérité d'un romancier est la vérité de ses romans, non celle de sa doctrine. Bien que Malraux définit le roman comme un moyen "d'expression privilégié du tragique et de l'expérience humaine"(3), il élabore cette

1) Picon (Gaeton), Malraux par lui-même, Op., Cit., p. 58.

2) Malraux (André), Saturne, Op., Cit., p. 113.

3) Malraux (André), Les Voix du silence, Op. Cit., p. 523.

définition ailleurs: "Je ne crois pas vrai que le romancier doive créer des personnages; il doit créer un monde cohérent et particulier, comme tout autre artiste. Non faire concurrence à la réalité qui lui est imposée, celle de "la vie", tantôt en semblant s'y soumettre et tantôt en la transformant, pour rivaliser avec elle. Les théories actuelles du roman me semblent parentes des théories de la peinture au temps du primat des trois dimensions. Et vous voyez bien pourquoi: le romancier, pour créer son univers, emploie une matière qu'il est contraint de puiser dans l'univers de tous. Encore cette matière est-elle moyen de création, ou rien. Le grand romancier est Balzac, non Henri Monnier. C'est la puissance transfiguratrice du réel, la qualité atteinte par cette transfiguration, qui font son talent; il est évidemment un poète"(1). C'est le caractère général de Malraux. La distinction des genres n'existe pas pour lui. Tout ce qu'il dit ici, s'applique à tout artiste et à tout romancier. L'originalité du romancier selon lui, est de pouvoir transformer le monde réel et de lui donner la nature de l'oeuvre d'art. Et le romancier s'exprime pour atteindre à un tel monde. Ici, Malraux l'intellectuel se différencie de Malraux le romancier. L'intellectuel vise seulement à exprimer des idées, mais le romancier lui aussi, a des idées et elles ne sont pas l'essentiel. "Je pense qu'il (le romancier) s'exprime pour créer, comme tout artiste. Si importantes que puissent être la prédication de Dostoïevski et celle, moins profonde, de Balzac, elles deviennent, au bout du compte, des moyens de création"(2) dit Malraux qui exprime bien le sens de cette création, ailleurs: " Notre art me paraît une rectification du monde, un moyen d'échapper à la condition d'homme. La confusion capitale me paraît venir de ce qu'on a cru - dans l'idée que nous nous faisons de la tragédie

---

1) Picon (Gaeton), Malraux par lui-même, Op. Cit., p. 38 et 40.

2) Id., Ibid., p. 58.

grecque, c'est éclatant! - que représenter une fatalité était la subir. Mais non ! c'est presque la posséder. Le seul fait de pouvoir la représenter, de la concevoir, la fait échapper au vrai destin, à l'implacable échelle divine; la réduit à l'échelle humaine. Dans ce qu'il a d'essentiel, notre art est une humanisation du monde"(1). Malraux reprend cette idée encore ailleurs : "Le Trésor du Musée imaginaire nous suggère que l'artiste crée moins pour s'exprimer qu'il ne s'exprime pas pour créer. Tout artiste veut s'exprimer pour que ce qu'il crée appartienne au monde auquel l'a livré sa vocation et qui n'est évidemment pas celui de l'esthétisme: le sculpteur des Combrailles ne voulait sculpter ni un lion réussi, ni un lion personnel. Nous savons mal ce qu'il voulait ? Du moins savons-nous que la Pieta de Villeneuve n'est pas seulement un sanglot. Victor Hugo, commençant une des oeuvres les plus douloureuses qu'ait écrites un poète: A Villequiers, entend écrire un poème, non crier; Shakespeare commençant La Tempête entend écrire un poème, non rêver. Ecrire un poème en l'occurrence ne voulant pas dire polir un objet, mais atteindre un monde qui n'est ni celui du cri, ni celui du rêve. Comme les ébauches de Michel-Ange, les tâtonnements de Rembrandt ou les douze états du Balzac de Rodin, les brouillons des grands poètes révèlent l'orientation de la création vers un monde autonome"(2). Autrement dit, Malraux "ressent confusément l'intrusion de l'homme parmi des forces dont il n'était que l'enjeu - l'intrusion du monde de la conscience dans celui du destin"(3); car chez lui, la matière du roman, est la lutte de l'homme contre son destin, et l'homme trouve dans cette lutte sa dignité qu'il ignore en lui. Et la connaissance de cette dignité est déjà une victoire pour l'homme.

---

1) Malraux (André), Scènes choisies, Op., Cit., p. 309.

2) Malraux (André), Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, Paris, Gallimard, 1952, Galerie de la Pléiade, p. 62-63.

3) Malraux (André), Les Voix du silence, Op. Cit., p. 628.

Dans La Voie Royale Perken dit : "Jamais devant la mort... Vieillir, voilà, vieillir. Surtout lorsqu'on est séparé des autres. La déchéance. Ce qui pèse sur moi c'est, - comment dire ? ma condition d'homme: que je vieillisse, que cette chose atroce: le temps, se développe en moi comme un cancer, irrévocablement... Le temps, voilà. Toutes ces saletés d'insectes vont vers notre photophore, soumis à la lumière. Ces termites vivent dans leur termitière, soumis à leur termitière. Je ne veux pas être soumis" (1). C'est le cri qui se répète dans tous les romans de Malraux.

En outre, l'homme comme artiste, il triomphe sur son destin. L'art est la transmission de la voix intérieure du l'artiste: "Le Musée Imaginaire nous enseigne que le destin est menacé quand un monde de l'homme, quel qu'il soit, surgit du monde tout court. Derrière chaque chef-d'oeuvre, rôde ou gronde un destin dompté. La voix de l'artiste tire sa force de ce qu'elle naît d'une solitude qui appelle l'univers pour lui imposer l'accent humain; et, dans les grands arts du passé, survit pour nous l'invincible voix intérieure des civilisations disparues. Mais cette voix survivante et non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'intarissable orchestre de la mort"(2).

Malraux incarne cette création dans le roman . C'est une voie que Malraux a choisi pour s'exprimer. Malraux a choisi ainsi, le genre romanesque pour atteindre au monde de l'art. Les idées de Malraux ne sont pas pensées, mais elles sont vécues. Les idées dans ses romans, incarnées dans situations concrètes, perdent leur vitalité, si on les imagine en dehors du roman. En somme Malraux "transforme en conscience une expérience aussi large que possible"(3). Le roman pour Malraux, comme il l'affirme, "est un moyen d'expression privilégié du tragique

---

1) Malraux (André), La Voie Royale, Op.Cit., p. 107.

2) Malraux (André), Les Voix du silence, Op. cit., p. 628.

3) Malraux (André), L'Espoir, Op., Cit., p. 764.

et de l'expérience humaine"(1). En créant, l'artiste domine son destin : "L'art ne délivre pas l'homme de n'être qu'un accident de l'univers; mais il est l'âme du passé au sens où chaque religion antique fut une âme du monde. Il assure pour ses sectateurs, quand l'homme est né à la solitude, le lien profond qu'abandonnent les dieux qui s'éloignent.(...) Chacun des chefs-d'oeuvre. est une purification du monde, mais leur leçon commune est celle de leur existence, et la victoire de chaque artiste sur sa servitude rejoint, dans un immense déploiement, celle de l'art sur le destin de l'humanité. L'art est un anti-destin"(2).

L'effort ou le but de Malraux, en écrivant des romans, c'est de "tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux"(3).

---

1) Malraux (André), Les Voix du silence, Op., Cit., p. 523.

2) Id., Ibid., p. 637.

3) Malraux (André), Le Temps du Mépris, "Préface", Op. Cit., p. 9.

## BIBLIOGRAPHIE (1)

- A. Les ouvrages consultés d'André Malraux, concernant notre étude.
1. D'Une Jeunesse Européenne. Ecrits. Paris, Bernard Grasset, 1927.
  2. Réponse à Trotsky, dans N.R.F., no: 211, Avril 1931.  
(Article cité également dans Les Critiques de notre temps : Malraux, Paris, Editions Garnier Frères, 1970).
  3. Les Traqués par M. Matvéev, dans N.R.F., Juin 1934.
  4. Le Temps du Mépris, Paris, Gallimard, 1935.
  5. Compte rendu dans Les Nouvelles Littéraires, N.R.F., Décembre 1935.
  6. De La Présentation en Orient et en Occident, dans Verve, no: 3, été 1938.
  7. Esquisse d'une psychologie du cinéma, dans Scènes Choisies, Paris, Gallimard, 1946.
  8. Scènes Choisies, N.R.F., Paris, Gallimard, 1946.

---

1) Je me contente ici de récapituler tous les ouvrages et les articles consultés pendant la préparation de notre étude. Tous les ouvrages d'André Malraux, et tous les ouvrages et les articles consacrés sur lui sont déjà mentionnés dans notre étude intitulée, André Malraux et le Problème de la culture, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Basım evi, 1975.

9. Romans: 1. Les Conquérants; 2. La Condition Humaine ;  
3. L'Espoir. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F.,  
Gallimard, 1947.
10. Les Noyers de l'Altenburg. Paris, Gallimard, 1948.
11. N'était-ce donc que cela ? dans La Liberté de l'Esprit,  
no: 3-4, Avril et Juin 1949.
12. Saturne, essai sur Goya. Paris, Gallimard, 1950.
13. Les Voix du Silence. Paris, Galerie de la Pléiade, N.R.F.,  
Gallimard, 1951.
14. Interview dans Les Nouvelles Littéraires, N.R.F.,  
le 3 Avril 1952.
15. Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale. N.R.F.,  
Gallimard, Paris, 1952. Galerie de la Pléiade.
16. Interview dans Les Nouvelles Littéraires, N.R.F.,  
le 3 Décembre 1953.
17. Interview dans Preuve, no: 49, mars 1954. (La Labyrinthe,  
Genève, 15 fevrier, 1945.)
18. Discours prononcé à Brasilia le 25 Août 1956.
19. La Métamorphose des Dieux, N.R.F., Galérie de la Pléiade,  
Paris, 1957.
20. La Voie Royale, Paris, Livre de Poche, 1963 (Paris,  
Bernard Grasset, 1930).
21. La Tentation de l'Occident. Paris, Bernard Grasset, 1964.  
(Paris, Bernard Grasset, 1926).

## B. Les ouvrages et les articles consultés.

1. Barthes (Roland), Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques. Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1972.
2. Barthes (Roland), Essais critiques. Paris, Editions du Seuil, 1964.
3. Boisdeffre (Pierre de), André Malraux, Editions Universitaires, Paris, 1969.
4. Butor (Michel), Essais sur le roman. Paris, Gallimard, 1969.
5. Callois (Roger), Puissance du roman. Marseille, Editions du Sagittaire, 1942.
6. Carduner (Jean), La création romanesque chez Malraux. Paris, Nizet, 1968.
7. Coulet (Henri), Le roman jusqu'à la Révolution. Paris, Armand Colin, 1967.
8. Dirvana (Nesterin), La femme est-elle un être humain ? dans Dialogues, Cahier de Littérature et de Linguistique, no: 3, Juillet 1953.
9. Faulkner (William), Sanctuaire (Préface d'André Malraux). Paris, Gallimard, 1933.
10. Genette (Gerard), Figures II. ("Raison de la critique pure"), Paris, Editions du Seuil, 1969.

11. Genette (Gérard), Figures III.("Discours du récit").  
Paris, Editions du Seuil, 1972.
12. Gide (André), Compte rendu dans Les Nouvelles Littéraires,  
N.R.F., Décembre 1935.
13. Goldmann (Lucien), Pour une sociologie du roman. Paris  
Gallimard, 1964. ("Introduction à une structurale des  
romans de Malraux").
14. Guéhenno (Jean), Compte rendu dans le Journal d'un homme  
de quarante ans, N.R.F., Janvier 1935.
15. Lessort (Paul André), Le lecteur de roman, dans Esprit  
Avril 1969.
16. Malrleau -Ponty (M.), Le langage indirect et les Voix du  
silence, dans Les Temps Modernes, Juin-Juillet 1952.
17. Ouellet (Réal) et Bourneuf (Roland), L'Univers du roman,  
Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
18. Picon (Gaeton), Malraux par lui-même, Editions du Seuil,  
1961 (Coll. "Ecrivains de toujours").
19. Robbe-Grillet (Alain), Pour un nouveau roman, Paris,  
Gallimard, 1968 (Coll. "Idées").
20. Roy (Claude), Sur André Malraux, dans Descriptions Cri-  
tiques, V. Paris, Gallimard. ( Cité également dans Les  
Critiques de Notre Temps et Malraux. Editions Garnier  
Frères, Paris, 1970.

21. Stéphane (Roger), Propos rapportés, dans La Fin d'une Jeunesse, in Table Ronde, 1954.
22. Trotsky (Léon), La Révolution étranglée, dans Les Critiques de Notre Temps et Malraux. Paris, Editions Garnier Frères, 1970.
22. Yücel (Tahsin), Anlatı yerlemleri, İstanbul, Ada yayınları, 1979.
23. Vandegans (André), La Jeunesse littéraire d'André Malraux, Paris, J.J. Pauvert, 1964.