MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYIN NO. : 533
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ NO. : 19

PROBLEMES DE NARRATIONS DANS LES ROMANS D'ANDRE MALRAUX

(Les Conquérants, La Voie Royale, La Condition humaine, L'Espoir)

Prof. Dr. Hüseyin GÜMÜŞ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYIN NO. : 533
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ NO. : 19

PROBLEMES DE NARRATIONS DANS LES ROMANS D'ANDRE MALRAUX

(Les Conquérants, La Voie Royale, La Condition humaine, L'Espoir)

Prof. Dr. Hüseyin GÜMÜŞ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

İstanbul – 1992

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ISBN : 975 – 400 – 084 – 0

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TEKNİK EĞİTİM FAKÜLTESİ
DÖNER SERMAYE İŞLETMESİ
MATBAA BİRİMİNDE BASILMIŞTIR.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

INTRODUCTION

Pourquoi cette étude est-elle consacrée aux problèmes de narration dans les romans d'André Malraux? Cela en a deux raisons: la première vient du fait que les problèmes de narration dans les romans d'André Malraux nous intéressaient déjà, sur plusieurs aspects, depuis bien longtemps; la deuxième vient de ce que la conception romanesque chez André Malraux n'était pas toujours celle que nous présentait la critique. Avant de passer directement à notre sujet d'étude, il serait intéressant de jeter, dans l'ordre chronologique, un rapide coup d'oeil sur ce que la critique avait traité en ce qui concerne les oeuvres de Malraux:

Gaeton Picon étudie essentiellement la première période de l'oeuvre de Malraux: des *Conquérants à l'Espoir*, Malraux comme révolutionnaire, homme d'action, artiste (1).

Claude Mauriac insère Malraux parmi les écrivains qui ont de l'héroïsme une expérience autre qu'intellectuelle, ceux que tourmente la double obsession de l'action et de la pensée (2).

René-Marill Albérès étudie la conception de la dignité humaine chez Malraux, autrement dit le sens de la condition d'homme à laquelle Malraux s'attache trop (3).

André Rousseau étudie la personne et l'oeuvre de Malraux comme on l'a vu dans les mois qui ont suivi la libération de la France (4).

Emmanuel Mounier cherche à proposer une lecture dynamique, nous révélant l'orientation et les voies qu'emprunte Malraux, tout en les confrontant à sa propre pensée et à ses propres choix (5).

Gaeton Picon se propose encore une fois de juger la personne et l'oeuvre de Malraux, avec un certain nombre de remarques, réflexions ou précisions diverses écrites en marges par Malraux (6).

---

1 G. Picon, *André Malraux*, Paris, Gallimard, 1945.

2 C. Mauric, *Malraux ou le Mal du héros*, Paris, Grasset, 1946.

3 R. -M. Albérè, *la Révolte des écrivains d'Aujourd'hui*, Paris, Corréa, 1949.

4 A. Rousseau, *Littérature du vingtième siècle, Paris*, Albin Michel, 1949.

5 E. Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, l'Espoir des désespérés*. ("André Malraux le Conquérant aveugle"), Paris, Seuil, 1953.

6 Gaeton Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil 1953, nouvelle édition publiée sous le titre de Malraux, 1973.

Pierre de Boisdeffre vise à étudier l'allience du courage et de l'intelligence chez Malraux, et à montrer que rien n'est si rare chez un écrivain et qu'il est témoin du monde moderne (7).

Charles D. Blend estime la culture, l'aventure tragique de l'homme à travers les oeuvres de Malraux (8).

Joseph Hoffmann amène un travail sur l'oeuvre et sur la pensée de Malraux: sa pensée et son oeuvre vues à partir des problèmes fondamentaux de l'homme: Dieu, Homme, Destin, Humanité, Art etc. L'unité de son oeuvre se dégage de sa problématique, lorsque J. Hoffmann examine les différentes données, sous une thèse de doctorat, qui constituent la condition humaine, et qu'il dégage le mouvement fondamental de l'homme qui est révolté contre le destin. Et l'évolution de Malraux apparait sous trois sortes d'armes successivement utilisées, d'abord ce qu'on appelle la "Révolte métaphysique": l'affirmation absolue de l'homme contre le destin; puis "l'Humanisme" révolutionnaire qui oppose au Destin une action dans laquelle l'homme lutte pour des valeurs et transforme le monde; enfin "la Création artistique" par laquelle l'humanité oppose au Destin le geste créateur qui transcende la condition humaine (9).

L'étude d'André Vandégans (10) a été consacrée à l'inspiration farfelue, jusqu'alors négligée et parfois mal interprétée d'André Malraux. Et le but de cette enquête est d'en établir l'authenticité, la signification et la portée; de marquer sa relation aux grands ouvrages de l'auteur; de rendre compte de sa persistance à l'époque même des *Conquérants*, puis de son effacement, à partir des techniques de l'histoire littéraire, de la critique interne et de la psychanalyse de l'imagination.

André Maurois essaie d'identifier la vie d'André Malraux avec ses oeuvres. A partir de son idée que les mémoires sont les seuls livres qui méritent d'être écrits, A.Maurois voit les romans de Malraux comme les mémoires transposées d'un homme brave et intelligent: il a connu et vécu la Chine des *Conquérants* et de la *Condition humaine;* il a fait la guerre d'Espagne avec les volontaires de l'*Espoir;* il était dans les chars de

---

7 Pierre De Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature: De Barrès à Malraux*, Paris, Ed. Alsatia, 1963.

8 Charles D. Blend, *André Malraux, Tragic humanist*, Ohio State University Press. 1963.

9 Joseph Hoffmann, *L'Humanisme de Malraux*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963.

10 André Vandegans, *La Jeunesse littéraire d'André Malraux: essai sur l'inspiration farfelue*, Paris, J.J. Pauvert, 1964.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

1940, comme le héros des *Noyers de l'Altenburg;* il a commendé une brigade pendant la campagne de libération (11).

Abordant ce qu'il y a de commun entre *Don Quichotte, le Rouge et le Noir,* les *Conquérants* et le Nouveau Roman, en quoi consiste la forme romanesque et comment s'explique sa persistance, Lucien Goldmann montre à travers les analyses des romans de Malraux et de Robbe-Grillet, qu'une méthode sociologique peut apporter une contribution essentielle à la solution de ces problèmes, et pose ainsi, après ses travaux sur la sociologie de la tragédie, les fondements d'une sociologie du roman (12).

L'étude d'André Brincourt (13) est la légende de Malraux, d'abord ministre des Affaires Culturelles, puis ministre de *la Culture*, qui a donné au mot "culture" un sens que vérifiait au premier chef une radio-télévision placée sous tutelle de l'Etat.

Denis Boak étudie à la fois les écrits romanesques qui lui procurent la réputation entre deux guerres, et les écrits sur la philosophie de l'art dont s'occupe Malraux depuis 1945; il cherche les sources de la pensée de Malraux, l'influence de Nietzsche sur lui, et ses relations avec l'existentialisme ainsi que J.P. Sartre, et il vise à estimer la place de Malraux dans la contexte de la littérature moderne (14).

Jean Carduner se propose d'étudier modestement l'univers romanesque chez Malraux: technique et éthique sont si intimement liées que l'étude de la technique n'est qu'une façon d'aborder, de l'extérieur, l'étude de l'éthique (15).

Ileana Juilland se propose de mettre à la disposition des lecteurs, les données nécessaires pour mieux saisir, comprendre et interpréter l'oeuvre d'André Malraux par rapport à l'ensemble de sa pensée, et de mieux situer cette pensée dans le cadre des grands mouvements littéraires (16).

---

11 André Maurois, *De Proust à Camus*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1963.

12 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris Gallimard, N.R.F., 1964 (Introduction à une étude structurale des romans de Malraux).

13 André Brincourt, *André Malraux ou le Temps du Silence, Paris*, Ed. de la Table Ronde, 1966.

14 Denis Boak, *André Malraux*, Oxford, University Press, 1968.

15 Jean Carduner, *La Crétion romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968.

16 Ileana Juilland, *Dictionnaire des idées dans l'oeuvre d'André Malraux*, Paris, Mouton, 1968.

Une nouvelle étude faite par Pierre de Boisdeffre a pour objet, la légende de Malraux à partir de ces oeuvres: Malraux, témoin de son époque, aventurier d'abord, puis révolutionnaire et enfin philisophe de l'art (17).

F.E. Dorenlot veut nous rendre évidente l'unité profonde de la pensée de Malraux. Les livres successifs et liés aux diverses expériences de Malraux sont ici relus dans leur superposition comme un seul livre. De *la Tentation de l'Occident* aux *Antimémoires* on trouve définie par ses limites la condition humaine et stigmatisés les faux refuges, interrogées les fascinations et tracé un difficile chemin de crête: à égale distance des abîmes de l'illusion et de ceux du désespoir.

Une première partie est consacrée à la présentation de la pensée d'André Malraux telle qu'elle s'exprime dans ses essais, romans, traités et discours. L'Unité thématique révélée par la première partie est étudiée d'un double point de vue métaphysique et littéraire dans la seconde partie (18).

Pierre Galante mène Malraux du tribunal de Pnom-Penh où il est condamné à trois ans de prison à la demande des Beaux-Arts, à ce ministre des Beaux-Arts précisément dont il deviendra le ministre trente-cinq ans plus tard. Cette légende se raconte en quatre femmes, Clara, Josette, Madeleine, Louise et six époques où le rebelle de l'Orient, l'explorateur des sables, l'aviateur chez les Républicains espagnols, le maquisard en Corrèze, le colonel d'Alsace-Lorraine et le confesseur de l'Elysée ont façonné un peu de l'histoire du monde. Une étonnante biographie étayée de textes inédits d'André Malraux. La vie d'homme le plus passionnant, le plus insolite, le plus secret et le plus attachant du XX. siècle. Sa vie est devenue le roman pour l'étude de Pierre Galante. Et il fallait la rencontrer, avec toutes ces circonstances, sous la forme d'un minutieux procès-verbal. Le livre de Pierre Galante n'a pas Malraux pour sujet, mais pour objet (19).

Pol Gaillard essaie de saisir la "présence de Malraux" du point de vue de l'homme d'action, du romancier, de l'historien, du poète des arts et

---

17 Pierre de Boisdeffre, *André Malraux*, Editions Universitaires, Paris, 1969.
18 F.E. Dorenlot, *Malraux ou l'unité de la pensée*, Paris, Gallimard, 1970.
19 Pierre Galante, *Malraux: quel roman que sa vie*, Paris, Plon, 1971.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

des civilisations, avec autant d'aspects complémentaires et indissociables qu'il est nécessaire d'identifier" (20).

L'étude de Jean La Couture qu'une partie de la vie d'André Malraux a jeté sur ses traces, de la forêt d'Angkor aux maquis périgourdiens, n'est pas un essai sur l'imagination créatrice, mais une biographie qui se fonde sur des sources multiples et de très nombreux témoignages inédites. C'est l'histoire d'un homme qui, à force de vouloir "transformer en conscience la plus large expérience possible", a vécu plus totalement son siècle qu'aucun de ses contemporains. Ainsi cette "vie dans le siècle" est-elle un biais une vie du siècle lui-même (21).

André Malraux est l'auteur d'un certain nombre de romans et d'essais sur l'art, et son oeuvre demande à être étudiée objectivement, comme une oeuvre littéraire. Nous avons entrepris d'étudier les problèmes de narration dans les 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 de l'Altenburg.*

La biographie et la légende d'André Malraux ne viendront s'interposer entre son oeuvre et nous, et surtout notre étude. Ses écrits biographiques et ses essais sur l'art sont restés en dehors de notre étude, puisqu'ils sont considérés comme un genre à part.

La narration, c'est-à-dire la manière de raconter dans les romans de Malraux, est assez complexe, parfois obscure et souvent déroutante par la multiplicité de leurs aspects et de leurs orientations. C'est la raison pour laquelle nous voudrions d'abord essayer de dégager dans le premier chapitre de notre étude, les lignes de force et le centre de perspectif de la conception romanesque de Malraux.

Selon Malraux l'art du roman est comme un art tragique, car c'est le roman par excellence qui permet d'exprimer le tragique. Le roman est un moyen de connaissance de l'homme qu'il considère comme une condition nécessaire pour le roman; il y incarne le conflit fondamental de l'homme et du monde, sujet central de ses romans. 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.

---

20 Pol Gaillard, *Malraux*, Paris, Bordas, 1970.

21 Jean La Couture, *Andre Malraux: Une vie dans le siècle*, Paris Seuil, 1973.

Malraux définit le roman comme un moyen "d'expression privilégiée du tragique et de l'expression humaine". La distinction des genres n'existe pas pour lui. L'originalité du romancier selon lui est de pouvoir transformer le monde réel et de lui donner la nature de l'oeuvre d'art; le romancier s'exprime pour atteindre à un tel monde. Chez Malraux la matière du roman est la lutte de l'homme contre son destin, et l'homme trouve dans cette lutte sa dignité est déjà la victoire pour l'homme. L'homme comme artiste triomphe sur son destin. L'art est la transformation de la voix intérieure de l'artiste.

Malraux a choisi le genre romanesque pour atteindre au monde de l'art. L'artiste, en créant, domine son destin. Le but de Malraux est "de donner conscience à des hommes de leur grandeur qu'ils ignorent en eux". Malraux est de ceux qui croient que la littérature peut être une expression profonde de l'homme. Si Malraux utilise les cadres du roman, c'est parce qu'ils lui ont paru les plus convenables à l'expression de la totalité de l'homme et à la définition de son plus haut niveau.

"Passage du récit de la première personne "Je" à la troisième personne "il" est devenu l'objet du deuxième chapitre de notre étude. Du choix du narrateur dépend le point de vue selon lequel les faits sont présentés. Dans les *Conquérants,* Malraux choisit le narrateur-témoin qui dit "je", mais qui n'est plus le héros du roman, personnage secondaire qui raconte l'histoire du protagoniste. Cette sorte de choix 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 la conduite et s'identifier à lui. Le narrateur est dans la situation 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, et où il se convainc de l'authenticité historique des événements rapportés, il a le sentiment de lire un reportage et non plus un roman. C'est un procédé injustifié et qui entraine des difficultés, car le point de vue du narrateur anonyme tend à privilégier aux dépens de l'action.

Dans *la Voie Royale,* Malraux choisit un nouveau procédé de narration, le point de vue des personnages, narrateur-protagoniste qui parle de lui à la première personne. D'où la nécessité de prendre 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 la loi *Moi-Claude* ne succombe pas dans le naufrage de *lui-Perken.* Le point de vue

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

subjectif d'un narrateur anonyme dans les *Conquérants* est impuissant à rendre la complexité des événements. Malraux a su s'effacer absolument derrière ses personnages, et il s'est trouvé satisfait de cette nouvelle narration.

Le récit objectif au champ de vision d'un personnage devient la narration de la *Condition humaine*, où Malraux a su s'effacer derrière ses personnages; le lecteur devient témoin, non plus participant. L'intervention de l'auteur, rompant le point de vue restreint d'un personnage est un effort systématique et conscient de rendre possible au lecteur un certain récul. Le lecteur qui sympathise avec un personnage prend du champs et complète ce personnage. C'est la narration "participation-distinction" qui devient un schème dramatique dans l'oeuvre de Malraux.

Le Temps du Mépris nous révèle l'attitude de Malraux vis-à-vis de l'analyse psychologique. Malraux a le choix entre la narration purement subjectif et le monologue et le monologue intérieur d'une part, et la narration objective, l'histoire confiée au seul point de vue du personnage sans l'intervention de l'auteur d'autre part.

L'Espoir est le récit raconté en général du point de vue des personnages. Le lecteur vit l'action par les yeux des personnages et il doit s'identifier avec ces personnages. Malraux plonge le lecteur dans l'action et il le submerge. Du point de vue de la technique du cinéma, *l'Espoir* est un livre typique pour l'utilisation des procédés cinématographiques, et il est le dernier livre de Malraux du point de vue de la narration objective.

Dans les *Noyers de l'Altenburg*, le narrateur se trouve dans la même position de son sujet et de son personnage que celui des *Conquérants*, et dans la position du romancier lui-même. Le fait est que le narrateur des *Conquérants* vit l'action au jour le jour, 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 point de vue d'un narrateur disant "je" n'est pas, comme dans les *Conquérants*, une erreur, mais une nécessité structurale profonde.

"Du récit panaromique à des scènes cinématographiques" a été exposé dans le troisième chapitre de notre étude. Les circonstances historiques, le milieu familial, le passé et la personnalité des personnages sont présentés sous la forme du récit panaromique. Le narrateur y mêle ses commentaires, ses propres jugements sur les personnages qu'il veut faire saisir au lecteur.

La scène cinématographique donne aux faits décrits un caractère unique, représentatif et décisif qui correspond à un moment accentué de la courbe dramatique. Descriptions, portraits, narrations, analyse, monologue alternent en proportions variables pour donner à la scène un dévéloppement. Mettre en scène est de faire assister le lecteur ou le spectateur à l'action. Chez Malraux les scènes absorbent presque complètement le récit qui est plus souvent incorporé à une scène. Le romancier ne raconte jamais les détails de l'intrique, mais seulement certains moments choisis; c'est le choix de ces moments qui fait l'originalité de Malraux-romancier.

Il est clair que Malraux organise ses romans à partir et autour de certaines scènes qui ont la matière première de son oeuvre. Toutes les grandes scènes de Malraux racontent l'affrondement de l'homme avec son destin. Ce sont les scènes d'action qui montrent la lutte de l'homme contre le destin, et les scènes de réflexion où s'affrontent deux ou plusieurs personnages par l'intervention de l'auteur, pour intellectualiser l'expérience du lecteur; scènes qui sont de longues dialogues aux cours desquels les personnages discutent et analysent leur action. Toutes ces discussions sont extrêmment abstraites et toujours menées par des personnages semblables: quelles que soient leurs idées, ils les expriment tous de le même langage, celui des intellectuels et plus précisément celui de l'intellectuel de Malraux. Malraux expose ses idées dans des scènes de dialogue et il les incarne dans des scènes dramatiques.

Nous avons essayé de traiter "la Composition d'ensemble" des romans de Malraux dans le quatrième chapitre de notre étude. Chez Malraux la composition d'ensemble est significativement agencée. Entre les trois parties des *Conquérants,* l'équilibre n'est pas réalisée. Si bien que la première et la troisième s'équilibrent: 46 pages chacune, alors que la deuxième partie établit et analyse les obstacles, et domine la première et la troisième parties avec 59 pages. Toutes ces trois parties ont bien précisé le portrait du héros/Garine.

La Voie Royale est aussi un livre bien composé. Le livre commence et finit par un plan de deux personnages. Une partie du livre repose sur le point de vue du premier héros/Claude, la deuxième sur celui de l'autre héros/Perken.

Les Noyers de l'Altenburg sont composés d'une manière très classique. La composition du livre est circulaire, et elle en traduit contrêtement la nature qui est d'être une confrontation de l'expérience du fils avec celle du père.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Dans la *Condition humaine et l'Espoir*, Malraux précise le rôle de la composition de la mise en scène et l'intégration des scènes dans une durée romanesque. *La Condition humaine* est divisée en sept parties soigneusement agencées de façon à produire un certain mouvement d' ensemble. Les scènes essentielles du livre sont intégrées fortement dans un ensemble logiquement construit. Une telle composition est toujours visible chez Malraux. C'est la narration qui relie non seulement les scènes entre elles, mais qui les interprète. Malraux juxtapose ses scènes avec le plus grand soin comme un cinéaste qui monte son film après le tournage. Malraux est conscient de la nécessité d'intégrer ses scènes dans une construction solide qu'il multiplie les rapports entre les différentes parties du livre, de la même façon que dans une tragédie tout est annoncé. 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. Les scènes juxtaposées dans les 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. Le mouvement d'ensemble du livre qui est divisé en trois parties dont la deuxième (129 pages) est presque la moitié de la première (220 pages), et la troisième est exactement le tiers. 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 son unité.

Les notions de "Temps et de l'espace" ont été traitées dans le cinquième chapitre de notre étude. Selon la conception classique du roman, l'écrivain donne au lecteur les renseignements utiles ou intéressants sur le temps et sur le lieu où se situe l'action. Par contre l'écrivain du XX. siècle en donne des notations fragmentaires. L'espace qu'il soit réel ou imaginaire se trouve integré aux personnages comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps.

Le problème de l'espace qui se pose à Malraux, est de réussir à insérer dans un décor vivant des scènes conçues; il s'agit de donner vie à ces scènes et de créer le monde dans lequel elles vont se dérouler. Chez Malraux, si la mise en scène est mauvaise, son roman sera raté et ses idées resteront mort-nées. La découverte de l'indépendance de la caméra a permis la destruction de l'espace fixe, sorte de la scène théâtrale véritable ou imaginaire dans laquelle évoluaient les acteurs.

Le procédé de découpage a pour but de donner au lecteur la vision du monde de chaque personnage. Malraux donne, dans sa mise en scène, une très grande importance aux notations de sensation, au bruit de fond qui est un foisonnement d'appels de sirènes, de claquements de dénotations isolées, de crépitements mitrailleuses. La musique est le symbole du bonheur. Elle sert d'accompagnement, une allusion discrète pour la composition du livre; elle donne au lecteur la métamorphose du héros.

Chez Malraux, la puissance de l'imagination visuelle se manifeste en particulier dans l'éclairage. Il aime les éclairages nocturnes grâce auxquels il lui suffit de la moindre lueur pour attirer l'attention sur ses personnages. On les retrouve dans tous ses livres comme s'il aimait arracher à la nuit le visage de ses personnages.

Malraux ne se contente pas de planter son décor et de laisser la scène s'y dérouler. Différents plans sont donc là pour attirer l'attention du lecteur, pour souligner quelque chose. Tout décor chez Malraux cherche à suggérer une impression d'indifférence et d'éternité, à mieux mettre en valeur le caractère transitoire, dérisoire des convulsions de la vie humaine. La nature signifie chez Malraux le cosmos. L'absence de la nature terrestre attire l'attention du lecteur. L'exotisme 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 d'homme est univeselle. Le décor exotique est une étape vers la notion de terre, de planète, de cosmos; et l'immensité de l'espace se superpose à la conscience de l'immensité du temps. Le monde extérieur, le cosmos reflètent l'image de la condition mortelle de l'homme.

"La distribution des fonctions entre les personnages" dans les romans d'André Malraux est devenue la matière du sixième chapitre de notre étude. Le personnage romanesque peut remplir diverses fonctions dans l'univers fictif du romancier. 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 autres et le monde. Nous avons étudié comment Malraux crée ses personnages, comment il les caractérise et comment il les domine par rapport à lui-même, car les personnages montrent bien les subtilités de la narration chez Malraux. Nous avons analysé Garine, parce qu'il est le premier personnage des *Conquérants;* Kyo, parce qu'il est le héros du meilleur livre intitulé la *Condition humaine*; 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.*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE PREMIER

1.1. Conception du Roman chez Malraux.

Avant de passer directement aux problèmes de narration que nous allons traiter, il serait utile de jeter un rapide coup d'oeil sur la conception romanesque chez André Malraux romancier.

Selon la classification de Malraux, certains écrivains français qui tentent de réduire au minimum la part de la comédie naturelle à la condition humaine, sont liés d'une part à la littérature française de courant moraliste, et d'autre part à la tradition héroique de la littérature française qui est "au moins aussi constante et aussi profonde que l'autre".

André Malraux se range lui-même dans cette dernière catégorie d'écrivains qui visent à "faire participer l'homme à une part privilégiée de lui-même, ou à ce qui le dépasse" (22). Il avait dit la même chose dans la Préface du *Temps du Mépris:*

> "On peut aimer que le sens du mot art soit de tenter de donner à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux" (23).

C'est la raison pour laquelle Malraux considère l'art du roman comme un art tragique, car dans le domaine de la littérature c'est le roman par excellence qui permet d'exprimer le 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"(24).

C'est cette idée que Malraux expose dans tous ses romans.

---

22 André Malraux, *"Interwiev" dans Labyrinthe*, Genève, 15 février 1945, et dans *Preuves*, 49, mars 1954.

23 André Malraux, *Le Temps du Mépris*, Paris, Gallimard, 1935, p.9.

24 André Malraux, *Les Voix du Silence*, Paris, Galérie de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1951, p.523.

"Notre fiction -drame, roman-, écrit-il, implique une 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 connaissance que nous avons de notre destin" (25).

Le roman vu dans cette perspective est donc un moyen de connaissance de l'homme et Malraux fait dire à un de ses personnages:

"Attention! vouloir connaître, quand on parle de l'homme, ça veut dire deux choses très différentes d'une part, rechercher de 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 bordeau de Montaigne jusqu'au champagne léger de M. Anatole France" (26).

La connaissance de l'homme chez Malraux,

"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 (...)

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; 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" (27).

---

25 André Malraux, *Scènes Choisies*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1946, p.308.

26 Id., *Ibid.*, p. 304.

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

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Le lecteur qui lit tous les romans de Malraux, n'y cherche pas de lois psychologiques, mais il se sent plus lourd d'une expérience digne d'être vécue. 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 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" (28).

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 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 ces romans modernes révèlent au lecteur à quel point l'analyse psychologique est secondaire. L'analyse recherchée 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. Malraux considère l'analyse de l'homme comme une condition nécessaire au roman:

> "Une part importante de la psychologie 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

---

28 André Malraux, *Scènes Choisies,* op. cit., p.306.

rend intelligibles. Cela ne veut pas dire que le romancier met en scène les idées du philosophe. A traves des individus plus ou moins imaginaires, il transforme le destin en connaissance" (29).

Malraux définit lui-même, dans ses *Voix du silence*, le destin et ce qu'il entend par ce mot qu'il emploie si souvent:

"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, et 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 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 malheur. C'est pourquoi, contre lui, l'homme s'est 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 intérieure, j'ai appelé ce livre *La Condition Humaine.*" (30).

Tous les romans de Malraux sont l'illustration de cette sorte de prédication. L'homme découvre sa finititude 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 ...

---

29 André Malraux, "Interwiev" dans *Les Nouvelles Littéraires*, le 3 Avril 1952.

30 André Malraux, *Les Voix du silence*, Op., cit., p.628.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

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" (31).

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 devenu le sujet fondamental de ses romans. Il emploie, comme la narration romanesque, 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 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 de l'artiste moderne est celui de son affirmation" (32).

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" (33).

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 se dérouler:

---

31 André Malraux, *Scènes Choisies*, Op., cit., p. 308-309.

32 André Malraux, Compte rendu dans Les *Nouvelles Littéraires*, N.R.F., Décembre 1935.

33 André Malraux, *Les Voix du Silence*, Op.Cit., p.293.

"Ainsi Balzac, écrit Malraux dans *les Voix du silence*, trouve-t-il dans le réel les moyens d'expression les plus efficaces de son fantastique" (34).

En somme, l'attitude des écrivains réalistes est fondamentalement le même. La narration 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" (35).

La représentation du monde extérieur dans une oeuvre dépend donc de la nature du filtre et du schème, d'après ce que Malraux s'exprime ci-dessus. Si le romancier décrit différemment le monde extérieur, c'est que leur filtre, leur schème est différent; l'affrontement tragique de l'homme et de son destin, est le schème essentiel de Malraux, et il y a dans ses romans, un monde naturellement tragique.

"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 Dostoïevski et celle, moins profonde, de Balzac, elles deviennent, au bout du compte, des moyens de création; Balzac n'est pas Josephe de Maistre, Dostoïevski n'est pas Solovieff. L'image que je tente d'atteindre, avant d'être un portrait 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..." (36).

---

34 Id., *Ibid.*, p. 388.
35 Id., *Ibid.*, p.346.
36 Gaeton Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1961, p. 58.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

En écrivant des romans, Malraux crée son propre monde où il 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, on a créé un monde aussi différent du monde réel que celui de tout autre romancier. Mais Malraux joue sur les mots, car tout romancier cherche à illuminer la nature cacheée d'un monde qui existe, celui dans lequel on vit, en créant son monde, en opposant à la création divine la création artistique; et c'est précisément de cette relation qui existe toujours entre son monde et le nôtre que l'artiste tire son pouvoir et son prestige.

> "Les romans de Dostoïevski étaient, et continuent d'être des récits; mais ils deviennent une prédication. Obscure et présente comme tout langage de prophète moderne. Qui est un prophète sinon un homme qui s'adresse aux autres pour les désaveugler, pour leur arracher la 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 des tableaux qui rendent le monde vulnérable, imposteur ensuite" (37).

Selon Malraux, la vérité d'un romancier est la vérité de ses romans, non celle de sa doctrine. Bien qu'il définisse le roman comme un moyen "d'expresion privilégiée du tragique et de l'expression humaine " (38), il l'élabore 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 l'état-civil, mais faire concurrence à la réalité qui lui est imposée, celle de la 'vie', tantôt en semblant s'y soumettre, tantôt en la transfigurant pour rivaliser avec elle.
>
> Les théories actuelles du roman me semblent parantes des théories de la peinture au temps du primat des trois dimensions. Et vous voyez bien pourquoi: le romancier, pour créer

37 André Malraux, *Saturne*, essai sur Goya, Paris, Gallimard, 1950, p. 52.

38 André Malraux, *Les Voix du silence*, *Op. cit.*, *p. 523.*

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... C'est la puissance transfiguratrice la qualité atteinte par cette transfiguration qui font son talent; il est évidemment un poète. Le grand romancier est Balzac, non Henri Monnier" (39).

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. İci Malraux 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...(40)

dit Malraux qui exprime bien le sens de cette création:

"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 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 y a d'essentiel, notre art est une humanisation du monde"(41)

Malraux prend cette idée encore ailleurs, dans le *Musée imaginaire de la sculpture mondiale:*

---

39 Gaeton Picon, *Malraux par lui-meme*, Op.cit., p. 38 – 40.
40 Id., *Ibid.*, p. 58.
41 André Malraux, *Scènes choisies* ,Op. Cit. , p. 309

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"Le trésor du musée imaginaire nous suggère que l'artiste crée moins pour s'expimer pas pour créer. Tout artiste veut s'exprimer pour que ce qu'il crée appartienne au monde auquel il a livré sa vocation et qui n'est évidemment pas celui de l'esthétisme : le sculpteur des Combarelles 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 de ses oeuvres les plus douloureuses qu'ait décrites un poète : *A Villequiers* , entend écrire un poème, non crier; Schakespeare commençant la *Tempête* entend écrire un poème, non rêver. Ecrire un poème en l'occurence ne voulant pas dire polir, 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 de *Balzac* de Rodin, les brouillons des grands poètes révèlent l'orientation de la création vers un monde autonome" (42).

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" (43) Car Malraux exprime que la matière du roman est la lutte de l'homme contre son destin, et que 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. Dans la *Voi Royale* Perken dit:

"Jamais devant la mort... Vieillir, voilà, vieillir. Surtout Lorsqu'on est séparé des autres. La déchéance. Ce qui pese 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 phototophore, soumis à la lumière. Ces termites vivent dans leur termitière, sous à leur termitière. Je ne veux pas être soumis" (44).

---

42 André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, Paris, Gallimard, 1952, p. 62-63*

43 André Malraux, *Les voix du silence*, Op. , Cit., p. 628.

44 André Malraux, *La Voie Royale*, Paris, Gallimard,1963 p.107

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 transformation de la voix intérieure de l'artiste.

> "Le Musée imaginaire nous enseigne que le destin est menacé quand un monde de l'homme quel qu'il soit, surgit un 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 nait 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 survivante et non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'intèrissable orchestre de la mort" (45).

Malraux incarne cette création dans le roman. C'est une voie que Malraux a choisie pour s'exprimer. Il a choisi ainsi le genre romanesque pour atteindre au monde de l'art. Ses idées ne sont pas pensées, mais elles sont vécues. Les idées dans ses romans, incarnées dans des 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"(46). Le roman, selon lui, "est un moyen d'expression privilégiée de tragique et de l'expérience humaine" (47). L'artiste, en créant, 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 créateurs, 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 " (48).

---

45 André Malraux, *Les Voix du silence*, Op. Cit .,p.628.

46 André Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1947, p.764.

47 André Malraux, *Les Voix du silence*, p.523.

48 André Malraux, *Le Temps du Mépris*, Op. Cit., p. 9.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

L'effort et le but de Malraux, en écrivant des romans, c'est de tenter "de donner conscience à des hommes de leur grandeur qu'ils ignorent en eux" (49). La conscience est toujours chez Malraux la transformation d'une expérience vécue.

Malraux fait pénétrer la vie dans la littérature, mais il ne consent pas à exclure la conscience de la vie. Malraux est de ceux qui la littérature peut être une expression profonde de l'homme. Si Malraux utilise les cadres de narration classique, c'est qu'ils lui ont paru les plus convenables à l'expression de la totalité de l'homme et à la définition de son plus haut niveau. La narration et la condition d'homme sont strictement liées chez Malraux , de manière que l'étude de la narration dans ses romans n'est qu'une façon d'aborder l'étude de la condition d'homme.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

49 Id., *Ibid.*, p. 9.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

DEUXIEME CHAPITRE
PASSAGE DU RECIT DE LA PREMIERE PERSONNE "JE" A LA TROISIME PERSONNE "IL"

2.1. Le narrateur et le point de vue.

Il est évident qu'un évènement ne peut pas se raconter lui-même, et qu'il a besoin d'une médiation pour être présenté au lecteur. La construction d'une situation simulée s'avère pédagogiquement rentable afin de comprende qui est le narrateur.

Le fait est qu'un roman dont l'histoire est racontée par quelqu'un est la narration d'une fiction. On entend par fiction ce qui est conté dans le roman, et par narration la manière de conter. Le romancier doit longuement réfléchir pour savoir comment il raconterait son histoire et il présenterait les événements.

Du choix du narrateur dépend le point de vue selon lequel les faits sont présentés. On sait communément que le narrateur possède une vision illimitée ou une vision limitée des péripéties qui animent l'univers du roman. Selon la première, le narrateur non présenté dans la fiction domine histoire et personnages, c'est un narrateur omniscient; la seconde est un point de vue d'un narrateur mêlé à l'action.

Il existe trois combinaisons de la vision limitée dont la première est le narrateur-agent ou narrateur-protagoniste qui parle de lui à la première personne ainsi que de son identité; la deuxième est le cas du narrateur-protagoniste qui se cache derrière l'anonymat de la troisième personne; la troisième est le narrateur-témoin qui dit "je", mais qui n'est plus le héros du roman, c'est un personnage secondaire qui raconte l'histoire du protagoniste.

Etant donné que la fonction du récit est de raconter une histoire, de rapporter des faits réels ou fictifs, Malraux choisit le roman qui lui parait le genre le plus approprié: ses fictions n'étaient jusqu'alors que des fictions farfelues.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

2.2. Récit dans les Conquérants:
le narrateur anonyme

L'histoire des *Conquérants* est à la première personne. Elle est rapportée par un narrateur anoyme qui participe lui aussi aux événements qu'il relate.

Le récit fait au présent apparaît comme une sorte de journal tenu presque au jour, et parfois même heure par heure. Mais il y a un léger décalage 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 des 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 a voulu créer un personnage à travers lequel il puisse exprimer son expérience asiatique. Dans la postface ajoutée au livre, 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 les *Conquérants* sont une monographie de Garine, comme Malraux l'affirme. Il choisit d'utiliser une technique de narration qu'il connait bien: c'est l'utilisation du "je", qui lui est familière par les *Lunes en Papier*, *Ecrits 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 de narration d'analyse psychologique. 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: le romancier doit, d'une part, définir sa position par rapport à ses personnages; il doit décider, d'autre part, 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.

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 écrire ses actes et la totalité du sujet/monde extérieur. Bien des romanciers adoptent tantôt l'autre.

Confier le récit des événements à un narrateur anonyme, c'est lui permettre de décrire Garine, de l'analyser et 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 dans celle de Malraux lui-même, car c'est de son expérience asiatique que Malraux tire son roman.

Malraux aurait donc jouer un rôle, à Canton, assez semblable à Garine. Mais il ne serait arrivé qu'à Canton après les événements relatés dans les *Conquérants*. Ces événements dont il fait le sujet, ont lieu entre le 25 juin et 18 août 1925, et Malraux a quitté Canton, malade comme Garine, à la fin de 1925. Il y est resté moins de six mois. Son séjour 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: le narrateur n'est donc qu'un témoin.

Malraux n'a pas du tout participé, l'action et il n'a pu en avoir connaissance que ceux qui avaint participé exactement comme le narrataur 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 présent. Malraux a voulu que le narrateur soit le témoin des 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. C'est ainsi qu'il a réussi, dans les *Conquérants*, à utiliser le présent historique. Le narrateur y est le chroniqueur fidèle des événements, il y est le délegué de l'auteur.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Cette sorte de choix pour rapporter l'histoire des *Conquérants* aboutit à la participation du lecteur à l'action. C'est une participation qui repose sur la complicité voulue entre le romancier et son lecteur. 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 ainsi au narrateur / romancier, et 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 les *Conquérants* est totalement injustifiée. 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 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, social et métaphysique de cette révolution. De ce point de vue, Léon Trotsky juge la manière de raconter 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 pre-

mière période, celle de Canton. La chronique n'est pas complète. La poigne sociale fait parfois défaut. En revanche, passent devant le lecteur, non seulement de lumineux épisodes de la révolution, mais encore des silhouettes nettement découpées qui se gravent dans la mémoire comme des symboles sociaux"(50).

Et la réponse de Malraux à ce reproche est comme suivant:

"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 seule"(51).

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 tent à privilégier aux dépens de l'action collective, ce qui explique la réponse à 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 apparenti romancier. Et quand il avait publié la *Condition* humaine, son chef-d'oeuvre, tout le monde l'admire intégralement, ainsi que Trotsky. 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*.

2.3. Le récit dans la Voie Royale: essai de l'utilisation de "IL".

Le récit de la *Voie Royale* est très simple: Claude Vannec, jeune archéologue part en pleine brousse combodgienne 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 tribus 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.

---

50 Léon Trotsky, *"La Révolution étranglée"*, article cité dans Les critiques de Notre temps et Malraux, Paris, Garnier Frères, 1970, p. 35.

51 André Malraux, *"Réponse à Trotsky"*, Ibid., p. 44.

Le livre est un simple roman d'aventures, débarrassé de toute résonnance 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 y a deux personnages, et le récit est fait à la troisième personne "il". C'est un procédé objectif. Le point de vue adopté par le romancier pour dérouler son histoire est celui des personnages, et le plus souvent, celui de Claude.

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 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* sont le premier volume de la triologie sur la révolution que complètent la *Condition Humaine* en 1993 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 pourquoi il prend le même dénouement.

Garine, héros des *Conquérants* meurt à la fin du livre, de même 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.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

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 il n'a tiré aucun profit matérial de sa découverte, c'est ce qui explique l'un des motifs de l'expédition de Claude Vannec.

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 que 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 sa véritable voie.

La révolution est devenue, pour Malraux, un contenu pour la narration: 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 champs de vision d'un personnage: Claude, c'est du passage du récit de la première personne "Je" à la troisième personne "Il".

La mort de Garine était irréparable parce que le narrateur, n'existant pas en tant que personnage, ne pouvait prendre la relève, mais la mort de Perken est féconde, parce que 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–Srey, 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 reservir.

Il n'est pas non plus dificile de voir comment la narration du récit objectif au champs de vision d'un personnage, deviendra celle de la *Condition humaine.* Malraux a su s'effacer absolument derrière ses personnages, et il s'est trouvé satisfait de cette nouvelle narration. Il est en possession de son outil, il a trouvé sa voix, il peut s'attaquer à nouveau à son vrai sujet: la Révolution. Il écrit ainsi la *Condition Humaine.*

2.4. Le récit dans la *Condition Humaine:* Participation-distinction.

La Condition humaine débute par la scène où Tchen assassine le négociant d'armes Tan Yen Ta. Le récit au passé fait à la troisième personne du point de vue de Tchen. Le lecteur se trouve immédiatement derrière lui. Il le suit comme l'ombre, il voit ce qu'il voit, il éprouve les mêmes sensations que lui et il est si prêt qu'il entend parfois ce qu'il pense. Le récit est en style en directe 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 des 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 cette sorte de narration que Malraux attend: dès la première page le lecteur se trouve plongé dans une action violante, arraché à lui-même, à son monde tranquille, et s'identifiant près du héros il vit son angoisse, tout en demeurant spectateur. C'est la narration purement objective.

Ce qui est important pour Malraux, c'est l'adaptation d'un roman au théâtre: le champ de vision du lecteur qui est restreint à celui du personnage principal, de la même manière qu'au cinéma le champ du vision du spectateur est celui de la caméra; le 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 la réalité quotidienne.

Tout le livre est le récit selon cette sorte de narration. C'est un récit objectif également, fait à la troisième personne tour à tour du point

de vue de Kyo, de Katow, de Gisors, de Ferral, de Clappique, de Hemelrich et de Chpilewsky, personnages centrales du livre.

Malraux fait preuve de beacaup d'ingéniosité pour raconter 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, car le temps des verbes est toujours l'imparfait de style indirect libre.

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 récul. Après avoir sympathisé avec un personnage, en ayant des événements, la même vision que lui, le lecteur prend du champ et contemple ce personnage.

La narration "participation-distinction" devient ainsi un schème dramatique dans l'oeuvre de Malraux. Dans la tragédie, le spectateur s'identifie au héros, mais cette identification n'est pas toujours totale. Malraux atteint cette distance esthétique entre lecteur et le héros, qui est nécessaire pour la tragédie, en brisant la conscistance 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 de l'auteur à la manière du choeur antique.

La concordance entre le début et la fin apparait 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 du roman, Roland Barthes tire une méthode structurale:

> " ... établir 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 équilibre à un autre, traverser la 'boîte noire'(52) "

52 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seul, 1953-1972, p.146-147*

La Condition humaine commence par un coup poing, le terroriste face à sa victime endormie, se demande à quel moment et comment frapper. Ce 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 intermittant. Ombre et lumière qui soulignent le détail, le coup à porter, l'angoisse, le meurtrier qui s'interroge en un clair, voilà déjà tout le livre.

A la fin du livre, le vieux Gisors et May, sa belle fille, qui 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. Malraux met le point final aux destinées de leurs personnages et il n'y a plus rien à l'histoire ou seulement il l'interrompe et le récit qui se termine n'a été qu'un épisode dans une vie: May continuera peut-être sa lutte pour la justice.

2.5. Le récit dans *Le Temps du Mépris*: Essai de l'analyse psychologique

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.

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 nait de la solitude. Le cinquième chapitre du livre est consacré à décrire les hallucinations de Kasner.

Il commence comme un récit subjectif, le "Je" apparait. 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. Ces discours est un acte, un suprême effort de volonté pour échapper au gouffre de la subjectivité et de la "folie avec son mal aspect de crapaud".

Ces discours se justifient, puisque Kasner, chef communiste, a l'habitude de parler et de s'adresser 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.

Malraux ne peut se contenter de raconter l'histoire du point de vue de Kasner seulement. Dès le début du livre, on butte sur des phrases qui ne peuvent être pensées par Kasner. C'est la raison pour laquelle on voit de temps en temps l'intervention de l'auteur, mais ce genre d'intervention ne peut jouer ici le même rôle que celui de 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'établie jamais entre le lecteur et le héros, et c'est peut-être une des raisons de l'échec du livre. Car, si Malraux essaie de faire une tragédie, il a besoin de 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.

> "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" (53).

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

---

53 André Malraux, *Le Temps du Mépris*, Op. Cit., p. 8.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

2.6. Le récit dans *l'Espoir*: récit objectif Participation du lecteur à l'action.

Dans *l'Espoir*, 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 d'Espagne (54).

On peut narrer 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 d'objectivité.

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 celle des romans précédents. Il ne s'agit plus d'une ville, mais de l'Espagne toute entière. Le lecteur vit l'action par les yeux des personnages et il y a un grand nombre de personnages. Le lecteur pouvait rester souvent 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 naître 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 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 Ximenès, avec les soldats de Manuel, avec les aviateurs de Magnin.

---

54 De 1936 à 1937 Malraux est en Espagne. Il écrit *l'Espoir* dans la deuxième moitié de 1937 et il le publie quand la guerre civile dure encore. C'est sur cette 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.

Malraux donne au lecteur la sensation de la guerre vivante et sanglante. Cette fragmentation extrême du point de vue suggère qu'il s'agit de tant d'angles de prises de vues au sens du cinéma plutôt que de celles du point de vue au sens traditionnel du roman.

Cette narration est l'épanouissement de celle déjà employée dans *la Condition humaine*. Du point de vue de la technique du cinéma, *l'Espoir* est un livre typique où l'utilisation des procédés habituels est la plus systématique et la plus poussée.

Ce livre est aussi le dernier écrit de Malraux, du point de vue de la narration objective.

> "Le roman qui n'est plus centré sur un individu, celui qui veut avant tout **signifier**, doit recourir à la succession des plans comme au seul artifice technique qui lui permette d'une part d'atteindre la complexité voulue au sein d'un récit continu, d'autre part, tout en gardant la même objectivité que le cinéma, de transformer assez les scènes décrites pour les adapter au dessein poursuivi et leur faire exprimer le sens profond de l'oeuvre"(55).

2.7. Le récit dans les *Noyers de l'Altenburg*: l'utilisation correcte du "Je"

Les Noyers de l'Altenburg sont la première partie de la *Lutte avec l'ange* dont la deuxième partie a été brulée par la Gastepo. C'est la raison pour laquelle il est difficile da savoir ce qu'aurait été le roman tout entier. Mais selon la partie publiée, le livre est généralement une autobiographie d'un personnage. Le récit y est à la première personne comme les *Conquérants*.

Le narrateur qui était prisonnier en 1940, réfléchit au destin de ses camarades et au sien. Il n'a échappé à la mort qu'en écrivant. Il écrit dans le Prologue:

"Ici, écrire est le seul moyen de continuer à vivre" (56).

Cette partie du livre est le récit des aventures de Vincent Berger, le père du narrateur. Dans le Prologue, le narrateur est un personnage

---

55 C.E. Magny, *L'Age du Roman américain*, Seuil, 1948, p. 84.

56 André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Eds. du Haut-Pays, 1943, p.27.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

principal, tandis que dans le corps du livre le personnage principal est le père.

Le narrateur se trouve ainsi 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 Garin, alors 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 dit de lui:

> " Ecrivain par quoi je suis obsédé depuis dix ans sinon par l'homme (...) Jai crû connaître plus que ma culture parce que j'avais rencontré les foules militantes d'une foi, religieuses ou politiques" (57).

Le point de vue subjectif d'un narrateur disant "Je" n'est pas, comme dans les *Conquérants*, une erreur mais une nécessité interne profonde (58). C'est donc une nécessité structurale profonde.

---

57 Id. Ibid., p.25-26. Il y a ici une ressemblance entre certains personnage des autres livres et ceux ***Noyers de l'Altenburg:*** le grand père de Claude le grand père de Claude Vannec, comme celui de Vincent Berger donne asile dans le cour de sa propriété à une cirque. Comme Dietrich Berger, père de Vincent Berger, le grand père de Malraux est allé à Rome pour règler un litige qui l'opposait au prêtre de sa paroisse et, n'ayant pas obtenu satisfaction il a passé tous les dimanches du reste de sa vie, une demi heure agenouillé à côté de l'Eglise, par tous les temps, par ce 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 révolver dans la tête. Malraux semble cautionner ici une interprétation biographique. Ce livre joue un rôle particulier dans l'oeuvre de Malraux, et avec ce livre il achève le cycle des oeuvres romanesques et il ouvre celui des oeuvres sur l'art.

58 ***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 collogue de l'Altenburg: " Existe-t-il une donnée sur quoi peut se fonder la notion de l'homme " (p. 125). C'est le sujet général de toute l'oeuvre de Malraux. Tous ses autres romans déccambodgienne, révolution à Canton, à Schangai, en Espagne. Les ***Noyers de l'Altenburg*** décrivaient 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 mûré 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 celui 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 collogue de l'Altenburg, "permanence et métamorphose de l'homme", réponse déjà dans ***l'Espoir*** lorsque Alvéar répond à Scali: "L'age du fondamental recommence Monsieur Scali, la raison doit être fondée à nouveau " (André Malraux, *l'Espoir*, Paris, Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1947, p. 705).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ KÜTÜPHANESİ

Mais comment le narrateur a-t-il eu connaissance des éléments relatés dans la partie centrale du livre qui conserne 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'intermédiaire de ces carnets que le fils peut recréer l'expérience du père.

Malraux a choisi 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 repose dans le temps son passé qu'il pourrait l'objectiver, le conceptualiser (59).

L'utilisation du "je" renvoie le lecteur au premier roman, les *Conquérants* et c'est ainsi que Malraux marque qu'il boucle le cycle de son évolution. Mais de même les *Conquérants étaient 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.

---

59 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 est une relation père-fils pour marquer la continuité de l'oeuvre à certains thèmes profonds. Le nouveau Malraux, auteur des ***Noyers de l'Altenburg*** est le fils du précédent, l'auteur des romans révolutionnaires: la rupture entre les deux est nette, mais tout autant la continuité. Si Malraux l'auteur ne se résout pas à dire clairement que Vincent Berger est mort, c'est peut-être ce que la rupture avec son passé a été pénible et qu'il sent encore bien vivant en lui l'homme qu'il était.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Conclusion

Finalement l'étude des formes narratives du récit chez Malraux nous permet d'aboutir à certaines conclusions: le roman selon Malraux est une histoire à travers des personnages soigneusement situés dans le temps et dans l'espace. Il s'efforce d'y être objectif, de ne pas y 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 sorte de narration quasi-cinématographique. En cela Malraux illustre une certaine évolution du roman moderne: il se caractérise par la disparition de l' auteur (60).

Malraux n' a pas réussi à arriver à une totale volonté de la narration objective. Il ne peut se résoudre, si peu que ce soit, à intervenir dans le récit. 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: il n' est jamais objectif parce qu' il rejette l' objectivité.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

60 Malraux a pu être influencé par le phénoménologie et par le roman policier avant que par le cinéma. Dans le cadre de notre travail 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 Dashiel Hammet 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. Il s' est toujours intéressé au cinéma et 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 qu' il considère comme le septième art.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

TROISIEME CHAPITRE

DU RECIT PANORAMIQUE A DES SCENES CINEMATOGRAPHIQUES

3.1. Généralités.

La fonction du récit est de raconter une histoire, donc de rapporter des faits réels ou fictifs. On distingue selon Aristode, deux modes d' imitation poétique dont le premier est le récit direct, récit pur selon Platon, qui fait dérouler les événements sous les yeux des acteurs, et l' autre est le récit narratif fait par l' intermédiaire d' un narrateur. Il faut ajouter à ces modes la description pour obtenir la gamme de procédés narratifs dont dispose le romancier.

Les circonstances historiques, le milieu familial, le passé et la personnalité des personnages sont donc présentés sous la forme du récit panoramique. Ce mode peut servir à fournir des informations ou 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 y mêle ses commentaires, ses jugements sur les personnages qu' il fait saisir au lecteur. Un roman qui ne serait que panoramique ne 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 l' histoire.

La scène donne aux faits décrits un caractère unique, représentatif, donc décisif, qui correspond à un moment accentué de la courbe dramatique. Une scène de roman est soumise à des principes d' unité de point de vue, comme lieu 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 déroulent, qui se produisent, la lumière qui se varie etc. Descriptions, portraits, narrations,analyse, monologue alternent en proportions variables pour donner à la scène un dévéloppement.

L' histoire inventée et narrée par l' auteur à la troisième personne, descriptions et portraits, brèves anecdotes, documents autenthiques ou

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

données comme tels, fiches de l' écrivain, lettres, pages de journal intime, paroles rapportées continuent en bloc la matière première du romancier qu' il peut choisir 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.

3.2. Exposition et imitation.

André Malraux dit, dans son essai *Esquisse d' une psychologie du cinéma:*

> " ... 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 tende à une prolifération, comme celui de Proust, ou à une cristallisation, comme celui de Hemingway, il est amené à raconter-c' est-à-dire à resumer, et 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 "(61).

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. Mettre en scène est de faire assister le lecteur ou le spectateur à cette même action qui est contée dans le récit. L'allure général du roman dépend du dosage de ces deux éléments.

---

61 André Malraux, *Scènes choisies*, Op. cit., p 331.

Il y a ici une très vieille distinction rhétorique entre " exposition " et " imitation " que Platon avait exposé pour la première fois dans la *République*.Comme on le sait, l' "exposition" , c'est ce que Platon nomme " récit pur " : le poète " parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre qui parle" ; l ' "imitation" , c'est ce que Platon nomme " mimésis" : le poète "s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle" (62). Dans le roman classique, l' " exposition" est le récit qui domine, les scènes sont simplement pour rehausser le récit.

La *Princesse de Clèves, Manon Lescaut* ou *Adolphe* sont des exemples illustres du roman classique.Avec le dévéloppement du roman au XIX. siècle le dosage se modifie. Les scènes prennent une ampleur nouvelle non simplement par la façon la plus simple dont elles sont traitées, mais par la place qu'elles prennent dans la structure du roman. L'élément dramatique connait 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 le 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"(63).

Malraux est peut-être le plus représentatif parmi les romanciers de ce genre et chez lui les scènes absorbent presque complètement le récit. Pour représenter 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.

---

62 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 184.
63 André Malraux, *N'était-ce donc que cela?* article publié dans *Liberté de l'Esprit*, No. 374, Avril, 1949

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

" Il acheta une bouteille... il montra son passeport... le fonctionnaire regarda le papier... le laissa passer... il attendit quelques minutes.... heurta le volet"(64).

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 pour mieux rendre vivant le récit. En outre 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 résumer tout, 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 habillement 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 Shangai, et qui rend présent pour le lecteur l'état d'esprit du héros.

Tout cela montre que Malraux est obligé de préférer 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.

> "La narration exprime un passé dont la mise en scène-en scènes-fait un présent... L'art du roman moderne est fait d'une perspective juste entre ce qui est représenté et ce qui est conté. Dostoïevsky n'eût-il pas fait de tels souvenirs une succession haletante 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" (65).

---

64 André Malraux, *La Condition humaine*, dans *Romans*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1947

65 André Malraux, *N'était-ce donc que cela?* article cité.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

3.3 Choix des instants.

Malraux a trouvé l'occasion d'appliquer cette description à la *Condition humaine* ou à l'Espoir. Il appelle:

> "la 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" (66).

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 effet éthique ou poétique dans son intensité" (67).

Cela explique qu'une même histoire peut être commentée différemment. Par exemple plusieurs auteurs ont raconté, à leur manière, l'Affaire Dreyfus, c'est que, dit Marleau Ponty dans un article:

> "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"(68).

---

66 André Malraux,*Scènes choisies*, Op. cit. , p. 331.
67 André Malraux, *Préface à Sanctuaire* de W. Faulkner, Paris, Gallimard, 1935.
68 Marleau Ponty, *Le langage indirect et les Voix du silence*, article publié dans les Temps Modernes, Juin-Juillet 1952, p. 84-87.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

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 est orienté par le fait éthique ou poétique 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 générale de création.

Chaque romancier a son système d'ellipse. C'est que vraiment, le "choix des instants" auquel 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 au réel que le poète (...) 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 Rogojine, mais le prince. Le caractère du personnage sera fondamentalement modifié, l'intrigue aussi, mais ni la scène ni sa signification ne changeront; peu importe à Dostoïevski que la pierre batte le briquet ou le briquet la pierre, si l'étincelle est la même" (69).

Pour le roman classique les personnages se trouvent dans le premier plan. Il arrive quelques fois 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 le personnage romanesque de Malraux. Ce que 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 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.

---

69 André Malraux, *Les Voix du Silence*, Op. cit., p. 333.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

3.4. Scènes choisies

En ouvrant *l'Espoir*, on se trouve dès le début plongé dans l'action: c'est le commencement de le 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 collogue 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. Voilà ce qu'il écrit au sujet des scènes, dans la préface à *Sanctuaire*:

> "Je ne serais nullement surpris qu'il (Faulkner) pensât ses scènes avant d'imaginer ses personnages, que l'oeuvre fût pour lui non une histore, dont le déroulement détermine les situations tragiques, mais bien, à l'opposé, qu'elle naquît du drame" (70).

Outre la citation dans les notes en marge du livre de Gaeton Picon.

> "Les conflits qui animent les scènes les plus hautes de Dostoïevski sont si peu suscités par les personnages, ils leur sont si bien antérieurs que dans l'un des carnets de *l'Idiot* l'assassin n'est pas Rogojine, mais Muchkine. Dostoïevski avait besoin d'un assassin, le reste pouvait changer. Ainsi certains romanciers sont-ils beaucoup moins mobilisés par ce qu'ils veulent raconter que par ce qu'ils veulent incarner" (71).

Les scènes d'action sont fort nombreuses dans le roman 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*, celle 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. Ce choix n'est pas originel: ces scènes sauf la dernière, sont celles que Gaeton Picon avait figuré à la fin de son livre intitulé *Malraux par lui-même*.

---

70 André Malraux, *Préface à Sanctuaire*, Op. cit.,

71 Interview publié dans *Les Nouvelles Littéraires*, 3 Avril 1952.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

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" (72).

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. C'est volontairement, lucidement qu'il va devant la mort, fasciné et horifié, 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 exécutes. 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 que la mort peut être "un acte exalté, la suprême expression d'une vie", il 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 tâche 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

---

72 André Malraux, *La Voie Royale*, Op. cit., p. 131.

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 cet 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 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 dans celle 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 maintenanat 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"(73).

---

73 André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, Op. cit., p. 240.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

3.5. Signification des scènes.

Ces quatre scènes, si différentes soient-elles dans leur mis en oeuvre, dans leur ton, dans leur façon d'accentuer soit le thème de la fascination de la mort, soit celui de l'angoisse de mourir, ne sont pas 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, il peut transformer cet absurde accident auquel il est voué de toute éternité, en défi aux forces obscures et irrémédiables qui l'écrasent.

Perken, Kyo, 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.

Selon Malraux la vie est ainsi un combat perpétuel entre la volonté et les souvenirs, entre la conscience et la 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 involontaire, 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" (74).

Lutter contre le destin, ce n'est pas seulement lutter contre la terre, contre le cosmos, 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 à l'univers, donc nous asservit à lui.

---

74 André Malraux, *De la présentation en Orient et Occident*, publié dans *Verve*, no. 3, été1938,p. 60.

"Avec les temps d'extermination, avec la menace atomique, l'ombre de satan a reparu sur le monde en même temps qu'elle reparaissait dans l'homme: la psychanalyse redécouvre les démons pour réintégrer en lui" (75).

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 mésure avec le destin.

3.6. les scènes d'action et de réflexion.

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 pourqoui ils le font. Ce sont des scènes de réflexion: celles qui opposent Garine et Tchang Dai, celles entre le narrateur et Garine à l'hôpital dans les *Conquérants*; toutes celles où intervient Gisors et notamment les dialogues avec Kyo, Tchen, Ferral, Clappique et May dans la *Condition humaine*; celles entre Puig et Ximenes, Manuel et Garcia, et la discussion générale pendant la tentative de méditation à l'Alcazar dans *l'Espoir*; enfin tout le collogue de l'Altenburg dans les *Noyers 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.

---

75 André Malraux, *"Discours prononcé à Brasillia"* le 25 Août 1959.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

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 collogue de l'Altenburg qui a très probablement suscité le livre où il est inclus et dont le sujet est "la permenance 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 en sont l'illustration dramatique, la concrétisation.

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 sèches abstractions des romans à thèse, mais sans leur discussion elles seraient beaucoup moins efficaces.

L'examen détaillé de tous les aspects de la narration 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'actions et de réflexion ne trahit pas chez Malraux la lutte du propagandiste et celle 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.

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 contradit 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 collogue des *Noyers de l'Altenburg*, Vincent Berger n'ayant pas trouvé d'arguments pour répondre à Möllberg puise dans la 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*.

Les 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 enfin le génie littéraire de Malraux.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Conclusion

Malraux n'écrit pas des romans de type classique. La narration nouvelle qu'il a employée, 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 pas une juxtaposition de scènes assemblées au hasard. Un roman n'est pas une succession d'instants fragmentés, c'est une durée. Voici 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 qu'elle appelle. Mais ce récit aboutit ici, non à une durée, mais à des scènes" (76).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

---

76 André Malraux, *Les Traqués*, par M. Matvéev, N.R.F., Juin 1934.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

QUATRIEME CHAPITRE
LA COMPOSITION D'ENSEMBLE

4.1. Les *Conquérants*.

Les romans de Malraux sont toujours très soigneusement composés. Dès les *Conquérants* la composition d'ensemble est significativement 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 déclanchée et la menace qui 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 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. Paralèllement 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.

Entre ces trois parties l'équilibre n'est pas réalisé.(77) Si bien que la première et la troisième parties s'équilibrent: 46 pages chacune, alors que la deuxième partie qui est la plus importante, établit et analyse les obstacles, et domine la première et la troisième parties avec ses 59 pages.

Toutes ces trois parties ont bien précisé le portrait de Garine.

---

77 Dans l'édition revisée de la Pléiade, Malraux a coupé dans la première partie la valeur d'environ 26 pages tandis qu'il en ajoutait deux dans la seconde. Cela montre bien l'importance que Malraux attache à l'organisation générale de ses romans.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

La première situe géographiquement le lieu et les implications de son action. "La grève générale est décretée à Canton"(78). Canton est le centre du roman. Malraux mentionne les radios affichés de la Suisse, de l'Allemagne, de la Tchécoslovaquie, de l'Autriche, et tout de suite l'Europe est rejetée à l'arrière-plan. De la Suisse, on passe à Chine, à Canton où se rend le narrateur.

Dans la deuxième partie, **Puissances,** on voit Garine en pleine action, et il se mesure aux forces ennemies qui sont les anglais et 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 décretée à Canton", on arrive à "Je cherche dans ses yeux la joie que j'ai crue voir, mais il n'y a rien de semblable, rien qu'un dure et pourtant fraternelle gravité"(79).

Les trois parties du livre scandent avec régularité cette progression.

4.2. La Voie *Royale*

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'obcession de Claude entrait en lutte: il regardait opinâtrement le visage de cet homme, tentait de distinguer enfin quelque expression dans la pénombre où le laissait l'ampoule allumée derrière lui"(80).

---

78 André Malraux, *Les Conquérants, dans Romans*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1947, p. 9.
79 Id. *Ibid.*, p. 162
80 André Malraux, *La Voie Royale*, Op. cit., p. 7.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

répond la dernière,

> "Perken regardait ce témoin, étranger comme un être d'un autre monde" (81).

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 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"(82).

Les deux images juxtaposées sont un raccourci du roman.

4.3. Les Noyers de *L'Altenburg*

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 subdivisée 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 consacréé au collogue de l'Alltenburg qui a lieu à la veille de première guerre mondiale. C'est cette partie qui donne 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 et 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 appele 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.

---

81 Id., Ibid., p. 182.
82 Id., Ibid., p.182.

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 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".

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, celui qu'il ressent après le collogue 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 pure que s'il n'y avait pas la guerre".

4.4 *La Condition Humaine*

Nous avons étudié dans les chapitres précédents comment Malraux a soigné la composition d'ensemle dans les *Conquérants*, *La Voi Royale* et *Les Noyers de l'Altenburg*. Nous allons préciser maintenant, dans la *Condition humaine* et *l'Espoir*, le rôle de la *composition de la mise* en scène et 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 Shangai.

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 et 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 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 : c'est l'action.

La septième partie se déroule, comme la troisième, 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.

Les trois parties de chaque section expriment bien la préparation de l'action puis l'action elle-même, finalement une prise de conscience des effets de cette action.

Il y a une symétrie poussée très loin entre la première et la troisième sections.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. Cet assassinat symbolise 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.Cette section 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 sera rien car les armes ne sont pas payées et il faudra quand même les prend-

re par la force. Ce crime qui engage Tchen dans la voie de l'autodestruction est donc un crime gratuit: tuant pour la première fois, il découvre la fascination de la mort et il finira par se jeter avec sa bombe sous la voiture de Tchang. 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 fascinante 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 datée par le mois de Juillet, puis dans son deuxième chapitre se trouve privée de toute indication de temps: on apprend simplement que c'est le printemps. C'est la raison pour laquelle les scènes essentielles du livre sont intégrées fortement dans un ensemble logiquement construit. Une telle composition d'ensemble est toujours visible chez Malraux.

Du point de vue de l'étude de la composition des scènes reliées les unes aux autres dans une même partie, il ne s'agit pas de ce problème, de cette procédure dans le roman classique, car les scènes dramatiques sont reliées entre elles par la narration. Cette narration relie non seulement les scènes entre elles, maïs 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 que le subjet du livre est au delà de l'apparent déroulement,que cette juxtaposition de scènes vise à lui donner une vision globale et discontinue de la condition d'homme: il n'y a pas de vision du monde indépendante des personnages, tout événement est d'abord avant d'être ceci ou cela, il n'y a de compréhension possible qu'après la perception, c'est une vision existenti-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

aliste du monde qui lui est proposée.

Le danger d'une telle technique narrative est d'aboutir à la dispersion, de multiplier les scènes et les points de vue à tel point que le lecteur renonce à interpréter un tel chaos. Malraux prend soin d'intégrer ces éléments disparates dans un cadre plus précis qui leur confère un ordre esthétique. Malraux sait juxtaposer ses scènes avec le plus grand soin comme un cinéaste qui monte son film après le tournage.

La première partie de *La Condition humaine* comprend quatre chapitres qui se passent dans la nuit du 21 Mars au 22 Mars, et qui commencent tous par une indication précise de l'heure: minuit et demi, une heure, quatre heures et demie. Ces quatre chapitres se divisent à onze scènes pour employer le langage cinématographique:

1. Tchen assassine Tang et il vient chez Hemmelrich.
2. Les révolutionnaires sont chez Hemmelrich.
3. Kyo et Katow partent ensemble.
4. Kyo rencontre Clappique au *Black Cat.*
5. Katow visite les postes des insurgés .
6. Kyo et Katow se retrouvent puis se séparent.
7. Kyo rentre chez lui et voit Gisors.
8. Kyo et May.
9. Kyo s'en va pour prendre les armes.
10. Tchen vient voir Gisors.
11. La prise des armes:
    a. Kyo et les hommes de commando.
    b. L'action.
    c. La distribution des armes.

Ces scènes s'enchaînent toutes admirablement, c'est ce qu'elles sont reliées entre elles par des personnages selon une technique da narration 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 simp-

lement juxtaposées au hasard, mais qu'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 plus purement cinématographiques, c'est la surimpression et le fondu enchaîné.

Malraux est conscient de la nécessité d'intégrer ses scènes dans une construction solide qu'il multiplie les rapports entre les différentes parties du livre, 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 dans 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 mensionné 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: il utilise la composition du roman de la manière que les architectes utilisent l'acier ou le béton. Les scènes juxtaposées dans les romans de Malraux tiennent à cause de l'armature rigide que leur fournit la composition d'ensemble et le montage.

4.5. *L'Espoir*

L'Espoir est un roman touffu et désordonné. L'action du livre n'est pas pour la première fois localisée dans un lieu précisément circonscrit comme celle des *Conquérants* à Canton, ou celle de la *Condition humaine*

à Schangai. 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 Schangai.

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 section 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 section 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 Gu-

adarrama aboutissent 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 des 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 le problème est résolu et l'*Espoir* peut naître 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. 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"(83).

Un guide mystérieux et un peu fou qui rôde toute le scène l'exprime par une image:

> "Le principal ennemi de l'homme... c'est la fôret. 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 fôret récouvrirait l'Europe" (83).

La fôret 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.

La composition d'ensemble du livre est comme suivant:

Première partie, première section: l'*Illusion lyrique*: Une longue

---

83 André Malraux, L'Espoir, Op. Cit., p. 855.

ouverture présente l'action, à Madrid, à Barcelone, dans la Sierra, chez les aviateurs. Les deux thèmes, **organisation/ Apocalypse** sont énoncés clairement.

Deuxième section: **Exercice de l'Apocalypse** est consacrée au développement et à l'exercice du thème de l'Apocalypse.

Deuxième partie, première section: **Etre et faire:** le thème de l'organisation est énoncé et développé. On montre que les thèmes **organisation/ Apocalypse** sont de vigueur égale.

Deuxième section, **sang de gauche:** cette partie toute entière consacrée à la bataille de Madrid reprend les deux thèmes **Apocalypse/ organisation.**

Troisième partie, l'**Espoir:** la résolution du conflit **Apocalypse/ Organisation** donne le thème nouveau de l'Espoir.

La première partie est la plus longue puisqu'elle doit s'exposer les deux thèmes et leur lutte. La dernière partie qui est la résolution du conflit est naturellement la plus courte, parce que le livre est organisé d'une part autour du conflit et non de sa solution, et que la solution du conflit ne peut être d'une part 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.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Conclusion

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 courts, les traditions sont suprimées, 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; la conception tragique de la *Condition humaine* est ainsi 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 Malraux 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. Le bouleversement métaphysique et moral recherché par l'auteur se prolonge durablement en s'incarnant dans une émotion esthétique.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CINQUIEME CHAPITRE

DU TEMPS ET DE L'ESPACE

5. 1. Généralités.

L'écrivain du XIX. siècle donne au lecteur les renseignements utiles ou intéressants sur le lieu principal où se situe l'action, et il introduit 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. Le lecteur est conduit par la main ou bien il se débrouille avec les morceaux épars d'un puzzle.

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 beaucoup de 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 H. de Balzac dans l'Avant-Propos de sa *Comédie humaine*.Il en fait le principe directeur de son oeuvre et il justifie 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 à la fin du XIX. siècle, consiste à ne plus traiter les paysages eux-mêmes, mais à disloquer le morceau descriptif, à considérer le milieu comme réalite perçue et non comme réalité déterminante.

Le roman contemporain montre souvent l'espace ambiant à travers les yeux d'un personnage ou d'un 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 reporter sur elles. Posées au départ, *comme n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteint et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni préoccupées 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 " (84).

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 fondametale dans le roman de l'homme, auteur ou personne, 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 thailandaise qui se resserre sur eux comme un piège mou:

> " La forêt et la chaleur étaient pourtant plus fortes que l'inquiétude: Claude sombrait 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 pourtant, les insectes" (85).

Perken y rencontre la mort à côte de son compagnon " étranger comme un être d'un autre monde". 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 les systèmes de valeurs morales et philosophiques.

---

84 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1968, Coll. "Idées", p. 28-29.

85 André Malraux, *La Voie Royale*, Op. cit., p. 65-66.

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 oppressante semble prédominer dans le roman contemporain. Parfois il fait couver la haine ou la révolte au coeur d'un personnage ou l'angoisse autour des chambres interdites.

Au delà de l'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 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 le roman est avant tout considéré comme un art temporel, 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.

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 et il devient le héros de l'histoire.

Michel Butor dans ses *Essais sur le roman*, distingue trois points de départ:

> "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"(86).

La première dimension temporelle à frapper un lecteur de roman est celle de l'histoire: à 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 nombre restreint d'aspects, d'événements, de détails.

---

86 Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969, Coll. "Idées", p. 118.

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 des contraintes. La conjecture socio-économique impose de même ses contraintes. L'étendu du roman influe sur le 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 inviduelles 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.

5.2. La mise en scène

Le problème essentiel qui se pose à Malraux, est de réussir à insérer dans un décor vivant des scènes conçues. La tache est ici semblable à celle de 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 le but de Malraux: Garine a été averti que 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.

La scène est brève: trois pages seulement. Malraux traite cette sorte de motif pour la première fois: un homme découvre, dans la torture et la mort, le visage de destin et celui de la Condition humaine. Il reprend souvent ce motif, les pages de la *Condition humaine* ou de l'*Espoir* où il développe ce motif, sont plus amples, plus émouvantes, plus parfaites que celles des *Conquérants*, mais le procédé 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 préparée à ce qui va suivre.

Par le paragraphe suivant on entre dans la salle où se trouvent les corps et l'éclairage est très soigneusement noté: la lumière vient d'en haut et elle est éclatante et bleue. Le mouvement de la caméra est indiqué avec précision. On décrit le sol, on cherche les cadavres. C'est le narrateur qui transporte au lecteur, par une vision de caméra, les cadavres, le silence, la lumière et l'odeur.

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, c'est ce qui accentue l'impression de l'horreur. Et cela se continue avec la même égalité. Le procédé employé par Malraux est 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 mouvement,
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. Malraux incarne en outre soigneusement la scène dans le monde des sens en notant l'éclairage, le son et même l'odeur.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

5.3. La caméra

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 laquelle évoluaient les acteurs. Dès que,

> " le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer une succession d'instants; d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages dans l'écran quand c'était nécessaire) , - de le réculer; surtout de substituer au plateau d'un théâtre '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" (87).

Le moyen d'expression du cinéma, la succession des plans étaient ainsi découverts.

> " C'est la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma -que le cinéma naquit en tant qu'art" (88).

Dans n'importe quelle scène d'un roman de Malraux, il utilise le même procédé. Dans la *Condition humaine* par exemple, 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 sont allés 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.

---

87 André Malraux, *Scènes choisies*, Op. cit., p. 327.

88 Id. , *Ibid.*, p. 328.

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 facilement de pareils plans dans l'*Espoir*.

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 être déplacée sur un chairot qui permet de 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 ce procédé 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.

5.4. Le Découpage.

Le procédé 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 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 personnage 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 éphèmère 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. Malraux dit:

> " 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"(89).

Malraux traduit cette indépendance du monde grâce à la virtuosité avec laquelle il utilise le découpage.

5.5. Les notations de sensation.

La tache essentielle de Malraux est d'incarner ses idées, de les dissoudre dans une construction littéraire solidement ancrée dans le réel. Cette nécessité pousse Malraux à donner dans sa mise en scène une très grande importance aux notations de sensation. Un personnage, même s'il est 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.Dans l'*Espoir* le contraste entre l'odeur de paix et le son de guerre du canon traduit la fatigue des soldats: lassitude physique au-delà de toute conviction politique ou morale, désir organique de s'agripper à la vie, après avoir réussi à arrêter la foule indisciplinée des fuyards.

Il arrive que les notations de sensation animent chez l'individu le passé. Dans la *Condition humaine* Clappique, s'efforçant de trouver un moyen de quitter Schangai, pénètre dans la maison de jeu et à la suite de ce comportement Kyo va être assassiné.

> " Il ne s'adressait qu'à la nuit; et, comme si elle lui eût répondu, le parfum des buis et des fusains monta du jardin. Ce parfum amer, c'était l'Europe " (90).

---

89 André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, Op. cit., p.107.

90 André Malraux, *La Condition humaine*, Op. cit., p. 3

L'Europe signifie ici le passé de Clappique, son avenir: elle signifie également le tourment de Clappique.

La guerre, la révolution ne sont pas seulement l'odeur du feu, mais aussi l'odeur de la mort. C'est cette odeur qui flotte sur Shangai pendant la répression.

> "L' odeur des cadavres de la ville chinoise passa, avec le vent qui se levait à nouveau (...) l'odeur des cadavres sur lesquels s'acharnaient sans doute les chiens, tout près dans les ruelles, entrait dans le magasin avec le soleil confus"(91).

C'est cette odeur encore que l'on retrouve dans plusieurs pages de l'*Espoir*.

> "...l'odeur des cadavres de Tolède était celle des marais d'Asie (...) la fumée avait dans la fraîcheur de l'aube, une odeur humide et lourde dans laquelle se fondait celle des cadavres" (92).

L'insistance sur l'odeur des cadavres nous donne la conception sensible que Malraux se fait de la mort. Celle-ci n'est pas non seulement de la vie mais aussi la négation, la décomposition de la vie, 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, déchiqueté par une bombe. Par contraste, c'est le courage de l'homme que l'on expose, celui de l'homme qui accepte cette mort-là pour affirmer sa dignité en luttant pour ses idées.

5.6. Le bruit de fond

Dans les romans de Malraux le bruit de fond est un foissonnement d'appels de sirènes, de claquements de dénotations isolées, de crépitements mitrailleuses.

Les sirènes des usines et des navires de Shangai ponctuent les deux premières parties de la *Condition humaine:*

---

91 André Malraux, *Ibid.*, p. 362, 373.

92 André Malraux, l'*Espoir*, Op. Cit., p.587, 634.

" Une sirène s'éleva puis se perdit dans cette poignante sérénité (...) Au–delà du fleuve une sirène, le vent... (...) Une nouvelle sirène de navire appela trois fois, par saccades, puis une fois encore, longuement. Il semblait que son cri s'épanouit dans cette nuit saturée d'eau; il retomba enfin comme une fusée (...) La sirène d'un navire de guerre emplit enfin la salle. Aussitôt un coup de symbales furieux s'y mêlâ et la danse recommença" (93).

Cette répétion régulière du bruit des sirènes crée une atmosphère d'attente tragique que Malraux désire au début de ses livres. Et ce sont les coups de fusil qui ponctuent la deuxième partie des livres:

" Cinq coups de fusil partirent dans une rue proche: trois ensemble, un autre encore.(...) Ferral entendit malgré la fusillade (...) Des coups de feu au loin... De nouveaux coups de feu très proches cette fois, firent trembler les verres sur la table (...) Au-dessus du bruit déchiré de la fusillade... Au-delà de la ville chinoise, quelques coups de feu (...) Une salve crépita au loin..." (94).

On voit ce leitmotiv, familier au lecteur de Malraux, dans les *Conquérants:*

" On entend toujours le son de toile déchirée des mitrailleuses et de temps à autre des rafales isolées de coups de fusil " (95).

tout au long de l'*Espoir:*

" Au loin une bande de mitrailleuse part, s'arrête, repart, perdue comme un bruit de machine à coudre dans l'immensité nocturne" (96).

Un autre bruit vient s'ajouter à ce fond sonore: bruit des foules, armées en marche, population en exode, ouvriers en grève. A la fin des *Conquérants,* le martèlement régulier de l'armée rouge qui monte en lignes pour défendre la ville, est le symbole de la victoire politique de Garine, au moment précis de son départ.

---

93 André Malraux, La *Condition humaine* p.284-197.
94 Id., *Ibid.*, p. 243-348.
95 André Malraux, *Les Conquérants,* p. 90.
96 Andre Malraux, l'*Espoir*, p.638.v

"Il y a dans cette rumeur étouffée, lointaine, mécanique, quelque chose de mystérieux. C'est un grincement assourdi comme celui des rongeurs, mais régulier, et d'où sortent par une intermittence, bulles dans une eau trouble, des sons semblables aux craquements du bois, qui se plongent un instant ainsi que tous les sons dans l'obscurité, et se perdent dans ce grincement constant qui semble venir à la fois de la cave et de l'horizon(...)

Le frondement affaibli des troupes s'approche ou s'éloigne avec le vent chaud. Nous reconnaissons maintenant le grincement des tracteurs, l'ébranlement confus de la terre sous le pas martelé des hommes, et par instant, dans une étouffante bouffée, les sabots des chevaux, l'écho des canons qui sonnent"(97)

Le même bruit d'armée se retrouve dans la *Condition humaine:*

"Une rumeur lointaine emplissait peu à peu le silence(...) La rumeur revient plus forte, mais si confuse qu'ils durent écouter très attentivement pour distinguer ce dont elle était faite. Il semblait qu'elle montât de la terre. Les cris(...) devenaient de plus en plus proches(...) Luttant avec eux, un autre bruit se fit place, devint enfin distinct: l'ébranlement régulier du pas (...) s'établit un grondement de lourde ferraille: artillerie de l'armée révolutionnaire" (98)

La victoire est symbolisée par ce bruit de l'armée. Dans *l'Espoir* aussi, le même bruit de l'Armée, le piétinement des troupes, c'est le signe de la naissance des brigades:

"La fenêtre était ouverte(...) un martèlement entra, aussi net que celui des fers des chevaux, mais ordonné comme celui des battoirs et des forges:

c'était le piétinement assourdi des troupes (...) Le martèlement des bottes maintenant sous les fenêtres, faisait trembler les maisons (...) les hommes des brigades martelaient

---

97 André Malraux, Les *Conquérants*, p. 162-166.
98 André Malraux, La *Condition humaine*, p.373-375.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

la rue étroite et sonore comme un couloir. Ils approchaient des casernes, et ils commencèrent à chanter; et pour la première fois au monde, des hommes de toutes les nations, mêlés en formation de combat, chantaient l'Internationale" (99).

On retrouve ces bruits de foule dans tous les romans de Malraux, que ce soit le bruit des militants communistes à Praque dans le *Temps du Mépris*, celui des populations affolées dans Madrid bombardée et investie dans *l'Espoir*, celui des ouvries en grève à Canton ou à Shangai dans les *Conquérants* ou la *Condition humaine*. Ces bruits de fond nous rappelent l'importance de ceux pour 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 de fond contribuent à créer l'extraordinaire atmosphère des romans de Malraux. Mais le son est utilisé, non plus pour caractériser l'atmosphère d'une scène réelle, mais pour suggérér l'atmosphère d'une scène qui n'est pas décrite. Le son qui vise à créer toujours une certain atmosphère, peut permettre des raccourcis, des ellipses, qui sans lui pourraient paraître obscures.

5.7. La musique.

Selon Malraux la musique signifie le symbole du bonheur.

" Dans le silence commencèrent à tinter des notes de guitare; 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, 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 "(100).

---

99 André Malraux, *L'Espoir*, p. 666.
100 André Malraux, *La Condition humaine*, p. 321

On utilise ainsi pour la première la musique dans la *Condition humaine*: 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 Guadalajarra, comme Clappique est plongé dans son passé par la musique, on utilise la musique pour introduire la même idée. Manuel entre dans une église bombardée et s'installe à l'orgue:

> " Dans la nef vide, le chant sacré se déployait raide et grave comme les draperies gothiques(...) Manuel était trouplé, mais par son passé" (101).

Le passé est toujours rappelé par des sensations chez Malraux, mais il est senti comme une menace, les souvenirs apparaissent toujours comme des faiblesses momentanées: le héros de Malraux vit dans le présent, jamais dans le passé.

> " Le Kyrie est admirable... et jouais en pensant à autre chose. J'en ai fini avec la musique (...) Je crois qu'une autre vie a commencé pour moi avec le combat (...) Manuel avait dit à Gartner qu'il était séparé de la musique, et il s'apercevait que ce qu'il souhaitait le plus en cet instant où il était seul dans les rues d'une ville conquise, c'était d'en entendre (...)
>
> " 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..." (102)

---

101 André Malraux, l'*Espoir*, p.848.

102 Andre Malraux, l'*Espoir*, p.848-858.

La musique sert ici d'accompagnement, une allusion discrète pour la composition symphonique du livre. Son rôle est capital, elle donne au lecteur la métamorphose du héros. Elle efface pour un moment le souvenir des horreurs apocalyptiques de la guerre civile, et au-delà du destin tragique et tourmenté elle montre au lecteur que le bonheur n'est pas impossible.

5.8. l' Eclairage.

Chez Malraux, la puissance de l'imagination visuelle sa manifeste en particulier dans l'éclairage qui est donc soigneusement indiqué. Une lumière de clair de lune colore tout le début de la *Voie Royale*, d'une atmosphère romantique et mystérieuse qui situe le lecteur dans un climat d'aventure.

> " Il regardait opiniâtrement le visage de cet homme, tendant de distinguer enfin quelque expression dans la pénombre où le laissait l'ampoule allumée derrière lui (...) Forme aussi distincte que les feux de la côte Somalie perdue dans l'intensité de clair de lune à peine de la pénombre mais la lumière luisait entre ses lèvres, sur le bout de sa cigarette, doré sans doute. " (103)

Le personnage est présenté à contre-jour et son visage reste indistinct: il semble être en possession d'un secret qu'on cherche opiniâtrement à découvrir. En outre les paroles qui sortent d'un visage caché dans l'obscurité acquièrent plus de poids.

> " Perken reposa sa tête sur le dossier de sa chaise: son masque de brute consulaire apparût en pleine lumière accentué par l'ombre des orbites et du nez (...) Ma dernière escale dit Perken en montrant les lumières de sa main libre (...) C'était la gauche: éclairée d'un seul côté par le paquebot elle apparut un instant sur le ciel maintenant lavé et plein d'étoiles, avec un puissant relief, chacune de ses entailles changée en courbe noire. Il se tourna tout à fait vers Claude, que surprit l'expression d'abattement de son visage; la main disparut " (104)

---

103 André Malraux, la *Voie Royale*, p. 13-14.

104 Id., *Ibid.*, p. 15-17

Le seul trait du visage à peine éclairé est la bouche, ce qui tend à souligner l'importance des paroles. Il est à remarquer que Malraux ne décrit pas ce visage, une seule image suffit à le résumer. Quand on a vu le visage le personnage cesse de parler, et quand il apparaît de dos, l'éclairage est différent. On attire l'attention sur la main de Perken. Ce gros plan éclairé de la main du personnage résume l'essentiel du héros.

Malraux aime les éclairages nocturnes grâce auxquels il lui suffit de la moindre lueur pour attirer l'attention sur ses personnages. On les retrouve dans tous ses livres comme s'il aimait arracher à la nuit le visage de ses personnages.

> " Perken alluma une cigarette: son visage tout près de la flamme du briquet sortit une seconde de l'obscurité, flétri, marqué, se fondit dans la lueur rougeâtre du tabac allumé... " (105)

> " Manuel tendit une cigarette puis alluma son briquet (...) De son visage de droite, la courte flamme tira une seconde un visage en haricot, nez et bouche vagues, outre un front et un menton avançant (...)

> " Les 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 " (106).

On voit que le décor est éclairé aussi soigneusement que les personnages. Il existe beaucoup de notations tantôt brèves, tantôt développées:

> " A l'intérieur, la lumière est si intense que nous sommes obligés de fermer les yeux (...) Corridors déserts éclairés par des ampoules éloignées les unes des autres, entourées de haies (...) Je ne distingue pas les deux grands prismes de soleil criblés d'atomes, que projectent les fenêtres et qui plongent comme des barres obliques dans l'ombre de la salle. Lumière, poussière, fumée, matière fluide et dense où le tabac dessine des ramages " (107).

---

105 André Malraux, *Ibid.*, p. 57.
106 André Malraux, *L'Espoir*, p. 544-582.
107 André Malraux, *Les Conquérants*, p. 109-123.

Il est évident que Malraux aime les éclairages sombres que soudain balaye une vive lueur, phare, torche, projecteur. Si l'on veut on peut citer ici de nombreux exemples. Ces éclairages contrastés donnent un puissant relief au décor des scènes: tantôt une seule lumière funèbre baigne des palais déserts, tantôt le déchainement de l'incendie éclaire toute une ville d'une lumière (108).

Chez Malraux l'éclairage des personnages est soigneusement noté pour éviter de les décrire. Malraux évite à caractériser physiquement ses personnages. Pour 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.

Hemmelriche "... visage au nez cassé, aux yeux enfoncés, que la lumière verticale remplaçait par deux taches noires" (109).

Katow "... cette bonne tête de Pierrot russe (...) que même cette lumière ne pouvait rendre dramatique" (109).

Sembrano "... sa mince lèvre inférieure avançant de profil sur la lumière du bar, il ressemble de plus en plus à Voltaire" (110).

Garcia "quitta son fauteuil, s'approcha de Magnin, ses deux oreilles pointues en silhouette devant la lampe électrique allumée sur le bureau" (110).

Magnin "Le soleil était couché derrière eux, et les pélicans voyaient les moustaches de Magnin, floues dans un dernier rayon, dépasser le prode totem du commissaire"(110).

Malraux utilise l'éclairage non plus pour suggérer le relief, la densité extérieure du personnage, mais sa psychologie. 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 amis chez Hemmelrich. On lui ouvre la porte et il voit un magasin plein de disgues rangés

---

108 André Malraux, *l'Espoir*, p. 710-757..
109 André Malraux, *la Condition Humaine*, p. 183-191.
110 André Malraux, *l'Espoir*, p. 500-561.

avec soin, puis tout à fait au fond, dans l'arrière boutique grande, nue, quatre camarades en bras de chemise. C'est l'éclairage qui donne le sens à ce tableau:

> "La porte refermée fit osciller la lampe: les visages disparurent, reparurent: à gauche, tout rond, Lou-You-Shuen; la tête du boxeur crevé d'Hémellrich, 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 déplaça les ombres et ce visage métis parut presque européen. Les oscillations 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"(111).

C'est un éclairage qui augmente le sens dramatique. Une lampe placée en arrière éclaire la scène, laissant tout le premier plan dans l'ombre: c'est l'atmosphère de conspiration et de mystère. L'oscillation de la lampe dramatise davantage cet éclairage. Mais cette oscillation soigneusement recherchée par Malraux, nous permet de montrer deux aspects essentiels de la personnalité de Kyo: tantôt son côté japonais, tantôt son côté européen.

Grâce à l'éclairage Malraux donne du relief à ses personnages comme à ses décors, il nous impose leur présence. Le cinéma et le théâtre se servent depuis longtemps de cette fonction de l'éclairage.

La 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 juste au-dessus du pied comme pour en accentuer le volume et la vie" (112)

On donne à toute la scène un éclairage obscur et violemment contrasté qui en accentue l'atmosphère dramatique. L'attention du lecteur est attrée 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, symbo-

---

111 André Malraux, la *Condition humaine*, p.187.

112 Id., *Ibid.*, p. 271.

lisant la vie même de cet homme qui va être assassiné. La disposition de l'éclairage, " un grand rectangle coupé par les barreaux de la fenêtre" suggère l'idée de la prison.

L'utilisation symbolique de l'éclairage est poussée à l'extrême à la fin de la deuxième partie de la *Condition humaine*: Kyo et ses camarades sont victorieux,et seul le train blinde qu'ils contemplent, resiste:

> " Un rayon de soleil entra. Là-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"(113)

Dans cette scène la lumière 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.

L'étude de l'éclairage nous amène donc tout naturellement à l'étude du décor tel que Malraux le représente.

5.9. Le décor.

Chez Malraux le décor n'est jamais gratuit. Dans la *Condition humaine*, Kyo et Katow attendent la mort et la torture dans le préau d'une école. L'antithèse entre la destination et l'utilisation de ce lieu contribue à accentuer l'horreur tragique du décor.

Malraux ne se contente pas de planter son décor et de laisser la scène s'y dérouler. Différents plans sont donc là pour attirer l'attention du lecteur, pour souligner quelque chose. Selon Malraux il y a un monde différent et étérnel dans lequel les personnages comme tous les hommes ne sont que les éphémères.

---

113 André Malraux, Ibid., p. 271.

Tout décor chez Malraux cherche à suggérer une impression d'indifférence et d'éternité. Dans l'*Espoir* tels ces palais abandonnés de Madrid où "les statues de toutes sortes, groupes, nus, animaux, attendent les Maures"(114).

> "Ces salles immenses et lugubres dont les derniers rois d'Espagne ont fait un écho misérablement cossu de Charles Quint (...) Manuel les retrouve (...) leurs fenêtres ouvertes sur la ville à bout de nerfs, les fauteuils étonnés lorsqu'il tourne un commutateur (...) Dans les escaliers, les bougies n'émettent plus la lumière de théâtre qu'ont vue Garcia et Guernico, mais une rougeâtre lumière d'église avant l'obscurité finale... Les dernières bougies sont éteintes dans les escaliers immenses (...) seules quelques lanternes d'apparat qui furent autrefois suspendues aux grilles mettent au fond de vastes perspectives des lueurs des veilleuses des morts" (115).

C'est l'image d'une ville déserte qu'un catalysme quelconque a vidé de ses habitants, ces escaliers immenses, éternels débouchent sur le néant, ils sont les témoins d'une civilisation disparue.

Les ruines calcinées d'une église bombardée, symbole de la mort et de la destruction, du martyre et de la souffrance, sont contrastées avec la paix du monde, l'indifférence de la nature, l'éternité du ciel.

Malraux décrit une ville en négligeant tout son aspect pittoresque, toute sa couleur locale. Dans la *Condition humaine* Shangai pourrait être n'importe quelle autre ville, de même toutes les villes espagnoles de l'*Espoir*: Barcelone, Madrid, Tolède, Valence se ressemblent toutes.

La ville est toujours conçue comme un décor dans lequel se joue un drame humain, et ce décor est toujours décrit de façon à suggérer une " impression d'indifférence et d'éternité" et à mieux mettre en valeur le caractère transitoire, dérisoire des convulsions de la vie humaine. Voici Hankéou, dans la *Condition humaine*:

> "Les lampes à pétrole s'allumaient au fond des boutiques; ça et là quelques silhouettes d'arbres et de cornes de ma-

---

114 André Malraux, L'*Espoir*, Op. Cit., p. 694.
115 Id., *Ibid.*, p. 707-710.

ison montaient sur le ciel de l'Ouest où demeurait une lumière sans source qui semblait émaner de la douceur même de l'air et rejoindre très haut l'apaisement de la nuit. Malgré les soldats et les unions ouvrières, au fond d'échoppes, les médecins aux crapauds-enseignes, les marchands d'herbes et de monstres, les écrivains publics, les jeteurs de sort, les astrologues, les diseurs de bonne aventure continuaient leurs métiers lunaires dans la lumière trouble où disparaissaient les taches de sang. Les ombres se perdaient sur le sol plus qu'elles ne s'y allongeaient, baignées d'une phosphorescence bleuâtre; le dernier éclat de ce soir unique qui passait très loin quelque part dans les mondes, et dont seul un reflet venait baigner la lettre, luisait faiblement au fond d'une arche énorme que surmontait une pagode de lierre déjà noir" (116).

Voici Tolède dans l'*Espoir:*

"La solitude complète faisait de cette place, avec ses escaliers et ses petits palais sous les feuilles, un décor auquel les derniers coups de fusil de l'Alcazar donnaient une réalité mystérieuse. Enchanté, Shade rêvait de grands postes de radio oubliés aux Indes dans les palais grenats envahis par les cocotiers, apportant tous les bruits de la guerre au peuple des paons et des singes; l'odeur de cadavre de Tolède était celle des marais d'Asie. "Y-a-t-il des radios dans la lune?" Ce serait bien si les ondes apportaient ce vague chahut de combat dans les astres morts"(117).

On voit le même mouvement d'amplification dans ces deux textes. Il s'agit d'une ville quelconque qui n'est que le lieu où habite l'homme, c'est la terre.

Hankéou 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.

---

116 André Malraux, La *Condition humaine*, Op. cit., p. 277.
117 André Malraux, l'Espoir, Op. cit., p. 587.

On voit clairement que la nature, selon Malraux, est le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, les nuages, en un mot, le cosmos. L'absence de la nature terrestre attire l'attention du lecteur. Un paysage n'est pas un décor destiné à mieux mettre en valeur le drame humain. Il existe pourtant deux aspects de la nature: la forêt tropicale de la *Voi royale* et l'exotisme des premiers romans.

Les trois parties de la Voie *royale* se déroulent dans la jungle, et tout la deuxième partie est consacrée à une pénible traversée de l'inextricable forêt cambodgienne.

> "...la forêt reprenait sa puissance de prison(...) décomposition de l'esprit dans cette lumière d'aquarium... Il s'efforçait d'appeler à son aide son intelligence diluée dans cette forêt... L'instinct libéré par l'engourdissement de la brousse... hors du monde dans lequel l'homme compte... dans un monde d'abime sous-marin... au milieu de l'universelle désagrégation des choses" (118).

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, agglutiné, vorace, c'est un monde ignoble, un empire pourri baigné d'une lumière trouble, fermentation perpetuelle à l'écoeurante virulence d'une vie de microscope (119).

Cette description trop détaillée signifie la forêt elle-même, elle symbolise l'inhumain. 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 monde, un autre temps où l'homme n'a pas de place. "Quel acte humain avait ici un sens?"(120).

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: *la Voie Royale* peut être lue non comme un roman d'aventures, mais comme un roman psychologique, et même psychanalytique.

---

118 André Malraux, *la Voie Royale*, Op. cit., p. 67-83.
119 Id, *Ibid.*, p. 67-83.
120 Id., *Ibid.*, p. 167

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

La *Voie Royale* reprend le dénouement 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 deux personnages dans les *Conquérants:* le narrateur et Garine. Mais Garine meurt, et le narrateur étant un personnage anonyme vivant tout entier de Garine disparaît avec lui. Malraux devait quitter l'Europe pour se trouver lui-même, pour créer une réalité humaine qui n'est l'individu. La création du personnage de 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. Et pour cela il faudrait rester en dehors de la révolution.

La forêt cambodgienne devient le lieu clos de l'expérience, la projection de l'inconscient. Perken meurt comme victime de l'absurde, mais Claude vivra, il est témoin de l'agonie de Perken, 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 sont 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 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.

Le décor exotique 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"(121)

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 *Voi Royale* "qu'en profondeur, toute civilisation est impénétrable pour une autre", Malraux ne le croit pas et il cherche dès les premiers livres à refuter 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, contrôlé par le même destin.

L'exotisme chez 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.

Le décor exotique 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.

Malraux retrouve précisément 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"(122)

L'attitude de l'homme devant le cosmos est fondamentale. L'homme n'est qu'un accident dans l'univers. C'est la présense du cosmos

---

121 Gaeton Picon, *Malraux par lui-même*, Op.cit., p.18.

122 Claude Roy,*Sur André Malraux*, dans *Descriptions Critiques*, V, Gallimard, p.185-202. (Mentionné également dans les *Critiques de notre temps*, Op. Cit., p.118.)

qui donne une dimension réelle aux conflits qu'affrontent les héros: Kyo à Shangai, Manuel à Madrid, Berger dans son Char, luttent contre les hommes, les hommes contre qui ils se battent, ne sont jaimais représentés. La révolution, la guerre ne sont que des formes particulières, historiques, que rêvait la lutte éternelle de l'homme contre son destin, c'est-à-dire essentiellement de l'homme contre l'univers.

Avec les images constantes du ciel, avec les étoiles, on oppose l'aspect permanent et différent du monde à l'aspect éphémère et engagé de la vie humaine.

Dans l'*Espoir*, les aviateurs éclairés par la lumière bleuâtre de la lune, 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 le combat, vers le temps, la vie, la mort.

Le ciel lunaire plein d'étoiles représente l'éternité qui nie l'homme, le néant où il vient et où il retourne. Le monde extérieur, le cosmos reflète l'image de la condition mortelle de l'homme.

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"(123). Le problème pour le romancier est donc de réussir à communiquer au lecteur le sentiment de destin, c'est-à-dire, de matérialiser à la fois "ce qui impose à l'homme la consience de sa condition", et les efforts de l'homme pour lutter contre cette condition.

123 André Malraux, Les *voix du silence*, Op.Cit., p.628

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

SIXIEME CHAPITRE

DISTRIBUTON DES FONCTIONS ENTRE LES PERSONNAGES

6.1. Généralités.

Le personnage romanesque est l'élément indissociable de l'univers fictif auquel il appartient. Le réseau de relation auquel il appartient, s'étend aussi aux lieux et aux objects. Il 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 perçevoir les autres et le monde. Comme l'élément décoratif il est inutile à l'action et il ne possède aucun 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.

Il est ainsi facile de constater aisément que dans la *Voie Royale* l'action de Perken est née d'une crainte. Pour qu'il y ait du 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 principaux 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 narration chez Malraux.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

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*.

6.2. Garine

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" (124).

En dehors de Garine il y a dix personnages 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 Rebecci, Meunier, Gérard, Gallen, Myroff, Nicolaiev, Borodine; les plus rapprochés sont Klein et Tcheng Dai.

Ces personnages se définissent par rapport à Garine et ils existent à peine pour lui rendre un service.Les plus éloignés Rebecci, 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'envergure.

Gallen, Myroff et Nicolaiev sont des militaires, des gens qui servent, quel que 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" (125).

---

124 Roger Stéphane, Propos rapporté dans *La Fin d'une jeunesse*, in *Table Ronde*, 1954, p. 66.

125 André Malraux, *Les Conquérants*, Op. cit., p. 138.

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. Rebecci est un personnage "garibaldien", Borodine ressemble à "Nicolas II" et Tcheng Dai est un "Gandhi Chinois". Ils sont des intellectuelles 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 la mesure où ils servent d'outil de caractérisation. Meunier, Rebecci 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 ses 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.

Myroff est un médicin, et sa présence vérifie la maladie de Garine. Gallen reçoit les ordres de Garine et il 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 capial, 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 sont les personnages les plus rapprochés de Garine, et plus individualisés que les précédents, et par là plus autonomes. Chaucun reflète un aspect ou une tendance de la personnalité de Garine.

Klein a un portrait assez détaillé:

> "Il y a du boxeur, du dogue et du boucher (...) il s'exprime d'abord en français avec fort accent de l'Allemange du Nord qui donne à sa voix un peu enrouée un ton chantant presque belge" (126).

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, marque le point culminant de la dernière partie du livre. La vie de Garine en Chine et son action ne sont qu'une défence, qu'une tentative pour s'échapper de l'absurde.

> "On se défend qu'en créant! J'ai désiré le pouvoir, je ne sais pas même en envelopper ma vie"(127).

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 aggrandie au rasoir, sa lèvre pendante... Rien pour moi, rien pour les autres" (128)

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 le visage de sa défaite, à savoir:

---

126 Id.,*Ibid.*, p. 36.
127 Id., *Ibid.*, p. 138.
128 Id., *Ibid.*, p. 138-139.

a) Défaite dans l'action: la lutte contre les terroristes s'achève 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 devenue inadministrable 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 la 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"(129).

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 comprend bien Hong, c'est qu'il se trouve en lui.

Malgré la ressemblance entre ses opinions Garine et Hong arrivent à se combattre, car leur origine et leur formation sont différentes. Garine est un Suisse-russe, de famille bourgeoise riche et il n'a jamais eu comme Hong l'expérience réelle de la misère. Hong est un chinois dans la misère et il a découvert les idées européennes. Il incarne certaines 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 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" (130).

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.

---

129 Id., *Ibid.*, p. 134.

130 Id., *Ibid.*, p. 81.

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" (131),et il a des membres trop longs, "balançant ses mains trop grosses comme des arrosoires; la longueur de ses bras, cette longueur un peu simiesque" (132).

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 mâchoires il parlait comme s'il mordait"(133).

L'action de Garine à Canton a deux obstacles:

Hong Kong et l'Angleterre sont des obstacles extérieures, 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 exlique son importance.

Le portrait moral de Tcheng Dai est exposé dans six pages par la bouche de Garine(134). C'est Garine qui l'analyse lui-même. C'est un procédé de narration devient ainsi un moyen de caractérisation. Garine connaît bien ses ennemis et leur force.

Tcheng Dai et Garine s'opposent violemment malgré 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.

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:

---

131 Id., *Ibid.*, p. 101.
132 Id., *Ibid.*, p. 83.
133 Id., *Ibid.*, p.106.
134 Id., *Ibid.*, p. 63-69.

"Qu'on la transforme, cette société, ne m'intéresse pas (...) 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" (135).

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.

Garine est "un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité" (136).

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" (137).

Ces phrases sont un commencement brutal du livre, et la phrase "la grève générale est déclarée à Hong Kong" (138) sonne déjà le glas de la puissance anglaise, et elle incarne l'action de Garine.

Malraux dévoile peu à peu Garine sur plusieurs plans. D'abord il y a Garine évoqué rapidement par Rebecci, Meunier, Gérard, ensuite il y a Garine des anglais, une sorte de caricature: la fiche de police ne dit pas toujours la vérité, mais cette fiche exprime la légende de Garine, elle témoigne d'une part l'importance de sa personnalité.

Cette légende est corrigée et complétée par le portrait décrit par le narrateur qui a sur Garine un point de vue d'un ami qui le connaît, non pas dans sa fonction mais dans sa personne.

---

136 Id., *Ibid.*, "Postface"
137 Id., *Ibid.*, *p.* 9-25
138 Id., *Ibid.*, *p.* 29.

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 les mots "J'en doute" (139) qui se réfèrent au départ éventuel de Garine pour cause de maladie. Selon la fiche de police "cet homme est gravement malade" (140).

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 précisément 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 chinoise, accent d'hostilité). -La mort ne se manie pas comme un balai!"(141).

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 (...) Tu as vu Meunier, oui. As-tu les papiers?" (142).

Dès le premire 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 défence 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.

---

139 Id., *Ibid.*, p. 59.
140 Id., *Ibid.*, p. 59.
141 Id., Ibid., p. 58.
142 Id., Ibid., p. 58.

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 anoncée 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 au sujet de laquelle Garine dit:

> "La 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..."(143).

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. La maladie joue un rôle capital pour donner à l'homme d'action une dimension psychologique et surtout métaphysique.

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, 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.

Malraux sert de son personnage pour exprimer ses idées et en faire le porte-parole. C'est la raison pour laquelle Garine est une marionette qui parle par la bouche de Malraux.

Garine comme personnage, c'est Malraux-individu, et le jugement Malraux-auteur écrase Garine-personnage. L'identification héros-auteur est précisée. En effet 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".

---

143 Id., Ibid., p. 108.

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.

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:"un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité" (144).

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 une telle méthode de narration? Pour répondre à cette question nous devons donc analyser d'autres personnages de Malraux. Perken, 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*.

6.3. Kyo et Clappique

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.

---

144 Id., *Ibid.*, Postface.

Kyo est à la fois homme d'action, chef, organisateur et individu. Il est à noter qu'on connaît également 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" (145).

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, 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" (146).

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" (147).

---

145 André Malraux, La *Condition humaine*, Op. cit., p. 188.
146 Id., *Ibid.*, p. 187.
147 Id., *Ibid.*, p. 226-227.

La prison est, pour lui, une négation de la dignité humaine. Les hommes sont traités là comme des animaux. La prison agit sur Kyo comme une purification. Dans la prison il s'échappe à tous ses démons irrationnels. Il a la grandeur de la mort, il a la calme certitude d'avoir bien vécu, d'avoir bien choisi, il a le sens de la fraternité virile, communion avec tous ses camarades condamnés. 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" (148).

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 " (149).

Les modulations de cette intensité 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" (150)

---

148 Id.,Ibid., p.407.
149 Id., Ibid.,p.218
150 Id.,Ibid., p.218

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Dans les *Conquérants*, Garine est complété par des personnages 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 le 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. Il a été torturé en Russie. Il a pour but unique de tuer les russes. Selon lui Kyo est un remord vivant qu'il s'empresse de supprimer.

D'après Tchen, Kyo est un chef, il a toujours confiance en lui, mais surtout Kyo est d'un 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 n'est ni une fonction ni un chef. Elle ne le regarde pas pour le juger, car il est celui qu'elle aime.

Selon Gisors, Kyo est un fils qui donne 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 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 persque 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" (151)

---

151 Id., *Ibid.*, p. 428-432.

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 lucidité", mais aussi un mari, un fils, un personnage plus concret avec lequel le lecteur s'identifie facilement. Mais malgré cela Kyo n'est jamais connu même par son père et sa femme qui l'aimaient beacaup. Il est difficile également de connaître ses émotions. 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 n'existe: tout est rêve. N'oublie pas l'alcool, qui l'aide."(152)

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 exlique l'autonomie du personnage. Mais Malraux ne se sert pas toujours de cette sorte de narration 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 interprêtent.

Clappique et Tcheng sont restés en dehors de telle narration. Pourtant Tcheng ne s'impose pas avec la même force que Clappique. La raison de cette différence entre Clappique et Tcheng tient à la structure des scènes où ils apparaissent.

La scène où apparaît Tcheng est un récit, et celle où apparaît Clappique est un dialogue. Clappique s'impose au lecteur par sa voix et par

---

152 Id., Ibid., p. 209.

ses paroles. Toute la scène où apparaît Tcheng est un récit de style indirect qui rapporte ce que doit penser le personnage et il n'y a pas de 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..." (153), qui résument bien le personnage sans aucun commentaire. On voit que 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 prononciation marquent bien le ton de cette voix: des lettres accentuées, des mots syllabés et de expressions familières. Il a également certains traits caractéristiques de conversation: la manie des parenthèses et l'empoi fréquent des certaines expressions typiques. Le langage de Clappique est un curieux mélange d'affections et de libertés qui ne sont pas pourtant vulgarisés.

Mais il est possible 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.

6.4. Manuel

Pour avoir une étude complète sur les personnages 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 personnages est multiplié.

Il y'en a cinquante huit dont une douzaine d'épisodiques, contre onze dans les *Conquérants* seize dans la *Condition humaine*.

---

153 Id., Ibid., p. 400.

Dans l'*Espoir* Manuel est un personnage le plus important dans la mesure 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) , en vague style montparnassien lui donnait l'illusion d'échapper vestimentairement à la bourgeoisie"(154).

Il prête à Ramos pour la propagande politique, la voiture qu'il a achetée pour aller faire du ski dans la Sierra. Bien qu'il ne s'intéresse 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 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 Manuel prit par l'action est tout à fait transformé.

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.

> "Peut-être (...) avait-il trouvé sa vie. Il était né à la guerre, né à la responsabilité de la mort" (155).

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 profonde.

Kyo et Katow découvraient la grandeur de la fraternité virile et l'exaltation du sacrifice suprême à une cause juste en attendant leur mort.

---

154 André Malraux, *l'Espoir*, Op. cit., p. 441.
155 Id., *Ibid.*, p. 857.

Manuel a découvert dans la 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 ski dans la Sierra (...) Autrefois, 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 melée au bruit des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement de son coeur "(156).

Cette voix qu'il entend est inconnue à Garine, Kyo ou Katow. Vincent Berger dans *Les Noyers de L'Altenburg* entend aussi cette voix et son fils aussi entend cette voix vingt cinq ans plus tard, après un jour de combat où il a cru trouver la mort. Et cette même voix qui remplit les *Voix du Silence* et la *Métamorphose des Dieux*, essais sur l'art.

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 du récit, c'est que Malraux s'efforce de l'individualiser dans une certaine mesure, et qu'il utilise des procédés habituels de la narration: il a fait une description physique rapide mais imagée qui traduit le changement moral, il a insisté sur la voix et le langage de Manuel est celui de tous les intellectuels; il a mis en valeur quelques gestes typiques et il a donné une importance capitale au dialogue.

---

156 Id., *Ibid.*, p.858.

Saisi par l'action et engagé en elle Manuel n'a jamais le temps de s'interroger sur ses mobiles comme Garine. Certes Garine est un homme d'action 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 sourtout 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 personage en tant que symbole. Il est le symbole de l'armée républicaine inexistante au début, mais disciplinée et mécanisée à la fin. La révulation 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" (157)

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 "vivre le prolétariat" mais "vivre 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" (158)

Ximenes qui est un homme catholique explique le conflit chez Manuel.

---

157 Id., Ibid., p.855
158 Id., Ibid.,p.877

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"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 tout ce qui vous sépare des hommes dont vous rapprocher de votre parti" (159)

Et Manuel lui répond:

"Etre rapproché du parti ne veut rien et 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" (159)

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" (157)

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'ya pas de héros, mais cette évolution est canalysée par des données constantes du pouvoir créateur de l'écrivain.

---

159 Id., Ibid., p.774.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Conclusion

En conclusion les héros de Malraux n'atteignent pas le même degré d'autonomie que les héros romanesques classiques. La raison est que l'analyse psychologique est totalement disparue, et que le rapport auteur/ personnage est souvent ambigue.

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 qui pulvérisent le réseau d'habitude quotidienne. Grâce à l'action le personnage se confronte avec le destin, mais l'auteur présente d'abord les motivations du personnage 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 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.

Selon le procédé classique traditionnel 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 insuffisable. 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 au plus profond de lui. Mais cette action pousse 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 est une trajectoire en cercle.

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 est une nécessité absolue pour les personnages de Malraux. Agir n'exprime pas une personnalité qui existe déjà, mais c'est une acte qui crée cette personnalité.

Le lecteur peut ainsi 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 leitmotiv qui revient souvent dans tous les romans de Malraux.

Par rapport aux personnages du "nouveau roman" les personnages de Malraux sont des êtres de chair et d'os pétris en pleine humaine. Et si l'on les compare aux héros du roman classiques 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 la *Voix 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 les *Conquérants* l'identification Malraux/Garine est évident, car Garine est le seul héros du livre.

Dans la *Condition humaine*, Kyo, Gisors, Ferral, Clappique, Tcheng 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 personnages chez Malraux sont des moyens, des outils de création pour exprimer une idée et 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 dégré

d'identification auteur/personnage. La ressemblance profonde de tous ces personnages entre eux, vient de ce qu'ils incarnent toutes les idées de Malraux.

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

Les personnages de Malraux sont internationaux, allemands, suisses, polonais, franco-hongrais, russe-suisse, russes, italiens, français, chinois, japonais, espagnols. 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.

> "... l'âge du fondamental commence(...) la raison doit être fondé à nouveau"(160).
>
> "Moins les hommes participent de leur civilisation, et plus ils se ressemblement d'accord: mais moins ils en participent et plus ils s'évanouissent...On peut concevoir une permenance de l'homme, mais c'est dans le néant, -ou dans le fondamental"(161).

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.

---

160 André Malraux, *l'Espoir*, Op. cit., p.705.
161 André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, Op. cit., p. 145.

"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*. Je ne crois pas vrai que le romancier doive créer des personnages; il doit créer un monde cohérent et particulier, comme tout autre artiste"(162).

Malraux aboutit ainsi à une sorte du récit narratif par la création particulière des personnages.

"Il semble bien que l'emploi de l'individu ait donné au roman des moyens d'expression plus puissants que ceux qui les ont précédés"(163).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

162 Gaeton Picon, *Malraux par lui-même*, Op. Cit., p. 38.
163 André Malraux, Interwiev dans *Les Nouvelles Littéraires*, 3, 3 Novembre 1953.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CONCLUSION GENERALE

Selon André Malraux, le roman est une histoire à travers des personnages. Il s'efforce d'être objectif, de ne pas intervenir et de laisser les personnages raconter ou bien vivre l'action. Il aboutit à une sorte de narration quasi-cinématographique: il se caractérise ainsi par la disparition de l'auteur, mais il n'a pas réussi à arriver à une totale volonté de la narration objective. Malraux écrit pour révéler au lecteur une certaine conception de l'homme. Il s'engage tout entier et s'efforce d'engager le public. Il n'écrit pas des romans de type classique. Sa narration influencée par le cinéma n'a pas toujours été comprise. Le roman chez Malraux est une succession de scènes comme le film est une succession de plans et de séquences. Mais dans le roman de Malraux, la part de la narration est faible, le plus souvent les scènes semblent apparaître au hasard. Le lecteur est immédiatement, sans aucune préparation, plongé dans une action violente.

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 dévéloppements tournent courts, les traditions sont supprimées, les liaisons causales sont réduites au stricte minimum. La composition d'ensemble est la traduction du contenu du livre. Le tragique humain est ainsi incarné non seulement dans des situations concrêtes, mais aussi dans la structure ternaire du livre.

L'espace est toujours conçue chez Malraux comme un décor dans lequel se joue un drame humain, et ce décor est toujours décrit de façon à suggérer une "impression d'indifférence et d'éternité" et à mieux mettre en valeur le caractère transitoire, dérisoire des convulsions de la vie humaine. Tous les romans de Malraux visent à montrer que l'homme chinois, russe, français, espagnol, allemand, etc. est gouverné par les mêmes passions, contrôlé par le même destin. L'attitude de l'homme n'est qu'un accident dans l'univers. C'est la présence du cosmos qui donne une dimension réelle aux conflits qu'affrotent les héros. Les héros de Malraux n'atteignent pas le même degré d'autonomie que les héros romanesques classiques, car l'analyse psychologique est totalement disparue, et le rapport auteur/ personnage est souvent ambigue.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

On a bien vu que l'examen détaillé de tous les aspects de la narration dans les romans de Malraux, révèle toujours la même attitude chez lui: 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. La narration et la condition d'homme, le tragique, le conflit fondamental de l'homme sont strictement liés chez Malraux, de manière que l'étude de la narration dans ses romans n'est qu'une façon d'aborder de l'homme fondamental.

L'intérêt exemplaire de la narration dans les 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 L. Goldmann appelle la "période de transition" (164).

164 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* ("Introduction à une étude structurale des romans de Malraux"), Paris, Gallimard, 1964, p. 86-87.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

BIBLIOGRAPHIE

Albérès (R.-M.), *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corréa, 1949.

Barthes (Roland), *Le Degré Zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953(1972).

Blend (Charles D.), *André Malraux, tragic humanist*, Ohio State University Press, 1963.

Boak (Denis), *André Malraux*, Oxford, University Press, 1968.

Boisdeffre (Pierre De), *Métamorphose de la littérature: De Barrès à Malraux*, Paris, Ed. Alsatia, 1963.

-*André Malraux*, Editions universitaires, Paris, 1969.

Brincourt (André), *André Malraux ou le temps du silence*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1966.

Butor (Michel), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard 1969, Col. "Idées".

Carduner (Jean), *La Création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968.

Couture (Jean La), *André Malraux: Une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1973.

Dorenlot (F.E.), *Malraux ou l'unité de la pensée*, Paris, Gallimard, 1970.

Gaillard (Pol), *Malraux*, Paris, Bordas, 1970.

Galante (Pierre), *Malraux: Quel roman que sa vie*, Paris, Plon, 1971.

Goldmann (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, (Introduction à une étude structurale des romans de Malraux), Paris, Gallimard, N.R.F., 1964.

Genettte (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

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

Gümüş (Hüseyin), *André Malraux et le problème de la Culture*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Basım evi, 1975.

Hoffmann (Josephe), *L'Humanisme de Malraux*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963.

Juilland (Ileana), *Dictionnaire des idées dans l'Oeuvre d'André Malraux*, Paris, Mouton, 1968.

Magny (C.E.), *L'Age du roman américain,* Seuil, 1948.

Malraux (André), *D'Une jeunesse européenne*, Ecrits. Paris, Bernard Grasset, 1927.

-"Réponse à Trotsky", dans N.R.F., 211, Avril 1931. (Article cité également dans *Les Critiques de Notre Temps*: *Malraux,* Paris, Editions Garnier Frères, 1970).

-"Les Traqués" par M. Matvéev, dans N.R.F., Juin 1934.

-*Le Temps du Mépris,* Paris Gallimard, 1935.

-"Compte rendu" dans *les Nouvelles Littéraires,* N.R.F., Décembre 1935.

-*De la Présentation en Orient et en Occident*, dans Verve, 3, été 1938.

-*Esquisse d'une psychologie du cinéma,* dans *Scènes choisies*, Paris, Gallimard, 1946.

-*Scènes choisies*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1946.

-*Romans,* Paris, Pléiade-Gallimard, 1947.(*Les Conquérants, La Condition humaine, L'Espoir).*

-*Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Editions du Haut-Pays, 1943.

-"N'était-ce donc que cela?",Dans La *liberté de l'Esprit*, 3-4, Avril/Juin 1949.

-*Les Voix du silence.* Paris, Pléiade/Gallimard, 1952.

– "Interwiev" dans les Nouvelles littéraires, N.R.F., 3 avril 1952.

- Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale-Paris, Pléiade / Gallimard, 1952.

-"Interwiev" dans les *Nouvelles littéraires*, 3 Novembre 1953.

-"Interwiev" dans *Preuve*, 49, mars 1954 (Déjà publié dans la *Labyrinthe*, Genève, 15 fevrier, 1945.)

-"Discours prononcé à Brasilia", le 25 Août 1952.

-*La Métamorphose des Dieux*, Paris Pléiade/Gallimard, 1957.

-*La Voie Royale*, Paris, Livre de Poche, 1963.(Paris, B. Grasset, 1933.)

-*La Tentation de l'Occident*, Paris, B. Grasset, 1964. (B. Grasset, 1926).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

- *Saturne*, essai sur Goya, Paris, Gallimard, 1950.

-*La Condition Humaine*, dans *Romans*, Paris, Pléiade/ Gallimard, 1947.

-L'*Espoir*, dans *Romans*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1947.

-*Les Conquérants*, dans *Romans*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1947.

- "Préface à Sanctuarie" de W. Faulkner, Paris, Gallimard, 1935.

Mauriac (C.), *Malraux ou le Mal du Héros*, Paris, B. Grasset, 1946

Maurois (André), *De Proust à Camus*, Paris, Librairie Académique Perinn, 1963.

Mounier (E.), *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, l'Espoir des désespérés* "André Malraux le conquérant aveugle", Paris, Seuil, 1953.

Picon (Gaeton), *André Malraux*, Paris, Gallimard, 1945.

-*Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.

Ponty (Marleau), "Le langage indirect et les Voix du Silence", article publié dans les *Temps Modernes*, Juin/Juillet, 1952.

Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris,Gallimard, 1968.

Rousseau (André), *La Littérature du Vingtième siècle*, Paris, A. Michel, 1949.

Roy (Claude), *Sur André Malraux*, Dans *Descriptions Critiques*, V, Paris, Gallimard, s.d. (Mentionné également dans *les Critiques de Notre Temps: Malraux*, Paris, Garnier Frères, 1970).

Stéphane (Roger), "Propos rapporté" dans la *Fin d'une Jeunesse*, in *Table Ronde*, 1954.

Trotsky (Léon), "La Révolution étranglée, article cité dans les *Critiques de Notre Temps*, Paris, Garnier-Frères, 1970.

Yücel (Tahsin), *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul, Ada Yayınları, 1979.

Vandegans (André), *La Jeunesse Littéraire d'André Malraux, Essai sur l'inspiration farfelue*, Paris, J.J., Pauvert, 1964.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

TABLES DES MATIERES

INTRODUCTION 1

Malraux vu par la critique-Objet de la présente étude.

CHAPITRE PREMIER 11

1.1. Conception du roman chez Malraux. 11

Place de Malraux-Sens qu'il a donné au roman-L'analyse psychologique et l'objectivité-L'homme, le destin et le tragique-La notion de genre chez Malraux. L'artiste et le monde de l'art.

DEUXIEME CHAPITRE: PASSAGE DU RECIT DE LA PREMIERE/ PERSONNE "JE" A LA TROISIEME PERSONNE "IL" 22

2.1. Le narrateur et le point de vue 22

2.2. Récit dans les ***Conquérants:***

Le narrateur anonyme 23

Le narrateur anonyme participant en même temps aux événements qu'il relate: narration subjective. Le rapport entre le héros Garine et le narrateur anonyme. Les raisons de l'utilisation "Je". Le rapport entre l'auteur et le narrateur. La participation du lecteur à l'action et l'identification du lecteur avec le narrateur et l'auteur.

2.3. Récit dans la ***Voie Royale***: Essai de l'utilisation de "Il" 26

La narration objective. Le point de vue du héros, narrateur bien défini. Les rapports entre les personnages Claude/Perken et le narrateur/Garine dans les ***Conquérants***. L'échec de l'utilisation de "Je" dans les ***Conquérants*** et la réussite de l'utilisation de "Il" dans la ***Voie Royale***. La disparition de l'intervention de l'auteur.

2.4. Récit dans la ***Condition humaine:***

Participation/Distinction 29

La narration purement objective et de style indirect libre. L'identification complète du lecteur avec le personnage. Le champs du vision du spectateur et le champs du vision de la caméra. Le lecteur/témoin. La concordance entre le début et la fin du livre.

2.5. Récit dans le ***Temps du Mépris***:

Essai de l'analyse psychologique 31

Le choix entre la narration purement subjective, le monologue intérieur et la narration objective sans l'intervention de l'auteur.

2.6. Récit dans l'***Espoir***: Récit objectif et Participation du lecteur à l'action 33

Application totale de la narration objective.

2.7. Récit dans les ***Noyers de L'Altenburg:***

L'utilisation correcte du "je" 34

Le point de vue subjective d'un narrateur personnage. La confrontation du Malraux révolutionnaire et du Malraux humaniste.

Conclusion 37

TROISIEME CHAPITRE: DU RECIT PANAROMIQUE A DES SCENES CINEMATOGRAPHIQUES 38

3.1. Généralités 38

Le rapport entre le récit panaromique et les scènes cinématographiques.

3.2. Exposition et mitation 39

Rapports entre l'exposition, récit dominant et les scènes. L'importance de la description et de la démonstration.

3.3. Choix des instants 42

Rapports entre les choix des instants et l'intrique.

3.4. Scènes choisies 44

Evolution narrative du roman chez Malraux à partir de certaines scènes.

3.5. Signification des scènes 47

L'affrontement de l'homme avec son destin. Le combat de l'homme contre les forces obscures.

3.6. Scènes d'action et de réflexion 48

La nécessité des scènes de réflexion pour des scènes d'action.

Conclusion 50

QUATRIEME CHAPITRE: LA COMPOSITION D'ENSEMBLE 51

Formation et équilibre narratifs dans les romans de Malraux: Manière de composition et rapports de liens entre les chapitres. -Le rôle de la composition de la mise en scène et l'intégration de scènes. L'emploie des scènes cinématographiques.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

4.1. Les *Conquérants* 51
4.2. La *Voie Royale.* 52
4.3. Les *Noyers de l'Altenburg* 53
4.4. La *Condition humaine* 54
4.5. L'*Espoir* 58
Conclusion. 62
CINQUIEME CHAPITRE: DU TEMPS ET DE L'ESPACE 63
5.1. Généralités 63
Rapports entre les notions de l'espace romanesque dans le XIX. siècle et le XX. siècle.-Certaines particularités sur l'espace et le temps romanesque.
5.2. La mise en scène 56
L'importance de la mise en scène comme espace chez Malraux. Le romancier et le metteur en scène.
5.3. La Caméra 68
L'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. La destruction de l'espace fixe.
5.4. Le Découpage 69
La vision du monde de chaque personnage. La pluralité des points de vue selon les personnages.
5.5. Les notations de sensation 70
Jeux de contrates par la sensation.
5.6. Le bruit de fond 71
Appels de sirènes, claquements de dénotation isolés, crépitements de mitrailleuses etc. pour créer l'atmosphère tragique.
5.7. La Musique 74
Signe de bonheur. La métamorphose du héros par la musique.
5.8. L'Eclairage 76
Fonction de l'éclairage nocturne que soudain balayent une vive lueur, phare, torche, projecteur etc. La description de décor par l'éclairage.
5.9. Le Décor 80
Des décors de contraste. Décor dans lequel se joue un dram humain: la ville, la fôret, la nature, l'Asie, l'Europe, le Cosmos.

SIXIEME CHAPITRE: DISTRIBUTION DES FONCTIONS ENTRE LES PERSONNAGES 87

6.1. Généralités 87

Fonction du personnage romanesque. Les personnages à décrire dans les romans de Malraux.

6.2. Garine 88

Le personnage des ***Conquérants***. Fonction de Garine vis-à-vis du narrateur. Fonction du narrateur vis-à-vis de Garine. Fonction des autres personnages. La défaite et le réussite de Garine. Fonction de Garine par rapport à l'auteur. La place de Garine dans la narration que préfère Malraux.

6.3. Kyo et Clappique 96

Personnages de la ***Condition humaine***. La fonction de Kyo vis-à-vis de Clappique et des autres personnages. La fonction de Clappique vis-à-vis de Kyo et des ***Conquérants*** avec ceux de la ***Condition humaine***. La notion de la condition d'homme conçue par ces personnages et leur position devant la mort.

6.4. Manuel 101

Le personnage de l'***Espoir***. Fonction de Manuel à travers le livre et selon les autres personnages de l'Espoir. La raison du choix de Manuel. La transformation du récit selon le personnage de Manuel. Sa position devant la mort par rapport à des personnages de la Condition humaine. La fonction de Manuel du point de vue du Conclusion personnage fictif 106

Les fonctions des personnages de Malraux par rapport à des personnages classiques traditionnels. Les motivations des personnages. Les résultats de la confrontation avec leur condition. L'action et le personnage. Malraux-auteur et les personnages. La notion de l'homme fondamental et l'indifférence pour la nationalité.

CONCLUSION GENERALE 110

BIBLIOGRAPHIE 112

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

ISBN : 975 – 400 – 084 – 0

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TEKNİK EĞİTİM FAKÜLTESİ
DÖNER SERMAYE İŞLETMESİ
MATBAA BİRİMİNDE BASILMIŞTIR.