LES TECHNIQUES PICTURALES DANS LES ROMANS DE MALRAUX

Paul Raymond Côté

Département de Langue et de
Littérature françaises

Thèse
présentée à la faculté des études graduées
de l'Université McGill
pour l'obtention du grade de
Ph.D.

mars 1979

RESUME

Paul Raymond Côté

Les Techniques Picturales dans les Romans de Malraux

Ph. D.

Département de Langue et de Littérature Françaises

La critique a souvent insisté sur les techniques cinématographiques dans l'oeuvre malrucienne, laissant dans l'ombre un autre aspect important des romans, notamment les influences du monde de la peinture. Nous nous proposons donc d'étudier l'esthétique créatrice de l'auteur telle qu'exprimée dans ses nombreux écrits sur l'art pour mieux comprendre l'oeuvre romanesque dans son intégralité. Si nous parlons des grands maîtres de la peinture tels que Goya, Rembrandt et Latour, c'est surtout pour faire ressortir ce que Malraux lui-même trouve significatif dans leurs oeuvres.

Cadre, miroir, éclairage, forme et couleur constituent les principaux objets d'étude de notre analyse. Nous nous efforçons de les considérer dans le contexte du musée imaginaire de l'auteur afin de voir la part importante qu'ils ont dans l'élaboration d'une image atemporelle de l'homme et du cosmos.

ABSTRACT

Paul Raymond Côté

Les Techniques Picturales dans les Romans de Malraux

Ph. D.

Department of French Language and Literature

Critics have often stressed the cinematographic techniques found in Malraux's work, thus neglecting another important aspect of his novels, namely influences from the world of painting. Therefore we propose to explore the author's creative aesthetics as outlined in his various writings on art so as to better understand his novels. If we refer to the great masters of painting such as Goya, Rembrandt and Latour, we do so in order to bring out that which Malraux himself judges significant in their works.

Frame, mirror, lighting, form and colour constitute specific points of interest which we consider in the context of the author's 'museum without walls' to see the important role they play in composing a timeless image of man and the cosmos.

TABLE DES MATIERES

Introduction.....1

Chapitre premier: la refonte du motif-- l'esthétique de Malraux.....29
l'interrogation du sphinx.....29
la rupture.....35
"la nature terrassée".....38
le style déformateur.....43
la conquête.....49
l'inexprimable.....53
le surmonde de l'art.....57

Chapitre deux: perspective, décor et personnage.....64
refus du point de vue omniscient: le regard fragmenté.....64
narrateur et regard: le prisme sensoriel.....72
la valeur structurante de l'image.....79
l'invocation du monde de l'art: moyen de séparation du réel.....88
la psychologie de la plastique.....95
personnage et décor: unité expressive.....107

Chapitre trois: encadrement.....121
le rôle du cadre dans les arts et le cadre verbal chez Malraux.....121
le cadre visuel: l'espace géométrisé.....135
l'espace encadré: psychologie à l'instar de Giotto.....147
élargissement spatial: nouvelle dimension métaphysique...160
les implications idéologiques du cadre.....175

Chapitre quatre: le miroir.....194
le miroir et le double: interrogation de la mort.....194
miroir et masque: portes de l'inconscient.....212
le miroir: élément de structuration.....223

Chapitre cinq: l'éclairage.....236
la fonction plastique de la lumière.....236
la mise en relief de la matière: penchant caravagiste....240
--le volume accentué.....240
--la lumière contrastée.....246
--dialectique de la matière et de l'esprit.....250
la lumière harmonique: lien avec l'éternel.....254
--la transparence immobile.....254
--la lampe de Latour.....258
--la sérénité de la nuit.....263
la lumière tragique de Goya.....267
--la lumière organisatrice.....267
--le cauchemar goyesque et les flammes du surréel.....272
--la lumière accusatrice de la tragédie humaine.....280
--"Ydioma Universal": l'ombre de l'intemporel.....287
sous le signe de Rembrandt.....291
--l'énigme du passager.....291
--la lumière inventée.....298

--la lumière spirituelle et l'intemporel.....303

Chapitre six: l'espace romanesque: ligne, forme, couleur....311
l'espace et le temps.....311
vue plongeante et découpage: la plasticité des composantes.....319
ligne.....334
les formes géométriques.....344
couleur.....355

Conclusion.....375

Bibliographie.....387

ABREVIATIONS *

A,I	:	Antimémoires, tome I du Miroir des Limbes
A,II	:	La Corde et les Souris, tome II du Miroir des Limbes
C	:	Les Conquérants
CH	:	La Condition Humaine
E	:	L'Espoir
Es	:	Esquisse d'une Psychologie du Cinéma
HP	:	L'Homme Précaire et la Littérature
In	:	L'Intemporel, tome III de La Métamorphose des Dieux
Ir	:	L'Irréel, tome II de La Métamorphose des Dieux
JE	:	D'Une Jeunesse Européenne
LP	:	Lunes en Papier
MD	:	La Métamorphose des Dieux, tome I
MI	:	Le Musée Imaginaire
NA	:	Les Noyers de l'Altenburg
Nc	:	Néocritique
OR	:	Oraisons Funèbres
RF	:	Royaume Farfelu
S	:	Saturne
TM	:	Le Temps du Mépris
TN	:	Le Triangle Noir
TO	:	La Tentation de l'Occident
VR	:	La Voie Royale
VS	:	Les Voix du Silence

*Pour les éditions, voir la bibliographie

"Comprendre une oeuvre" n'est pas une expression moins confuse que "comprendre un homme". Il ne s'agit pas de rendre une oeuvre intelligible, mais de rendre sensible à ce qui fait sa valeur..... Malraux (Néocritique)

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Entreprendre une analyse des techniques picturales dans les romans de Malraux pourrait étonner si on pense aux études qui ont été faites sur les influences cinématographiques dans les écrits malruciens. On connaît déjà les travaux de Claude-Edmonde Magny, de William Frohock et de R. M. Albérès, et aussi la section consacrée à cette question dans La Création Romanesque Chez Malraux de Jean Carduner. Précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas ici d'une répétition ni d'une réfutation de ces études significatives. Pour éviter toute ambiguïté donc à l'égard de nos intentions et afin de délimiter d'emblée l'étendue de cette analyse, quelques remarques liminaires à propos de notre angle d'approche des techniques picturales nous semblent essentielles.

Commençons par ce qui sépare peinture et cinéma pour ensuite voir ce qu'ils ont en commun. Puisque le cinéma et la peinture sont des arts surtout visuels, on a souvent tendance à les confondre. Toutefois, chez Malraux, peinture n'égale pas cinéma bien que les deux éléments existent simultanément dans son oeuvre. Malgré le fait qu'un domaine emprunte à l'autre des techniques d'expression, chaque domaine est autonome car il possède des moyens qui lui sont propres pour s'élever à l'autre-monde qu'est l'oeuvre d'art, pour mettre de l'ordre dans le chaos du monde extérieur. Malraux fait allusion à la spécificité des formes d'expression dans Esquisse d'une Psychologie du Cinéma où il explique que chaque genre choisit ce dont il a besoin pour créer

une cohérence artistique. Devant un même événement ou une même tranche de vie, le peintre, le romancier et le cinéaste en retiennent des morceaux entièrement différents, ceux qui conviennent le mieux à leur propre système de références.

La photographie et éventuellement le cinéma ont lentement conquis leur autonomie. A l'origine, ils se distinguaient mal de la peinture. Les premiers photographes étaient des peintres et on appelait les premiers daguerréotypes des "peintures en lumières" ou encore des "dessins photogéniques". Ces premiers artistes se référaient au monde déjà existant de la peinture, ce qui a fait que les premières photos étaient "de faux tableaux" comme dit Malraux, de simples imitations d'oeuvres peintes. C'est donc avec l'invention du " 'point' photographique, du réglage qui permet à l'appareil de saisir le sujet principal comme le saisit le regard fixé sur lui, et noie les plans sur lesquels ce sujet se détache, comme ils sont noyés pour l'oeil" (In,76), qu'est née la photographie en tant qu'art, comme le cinéma est né avec le déplacement de la caméra et l'invention du gros plan.

A la naissance du cinéma, les points de repère esthétiques étaient aussi les chefs-d'oeuvre peints. Elie Faure, dans un essai qui date de 1922, Cinéplastique, dit:

> Plus tard, les moyens de l'écran se perfectionnant de jour en jour et mon oeil s'habituant à ces oeuvres étranges, d'autres souvenirs s'associèrent à ceux-là jusqu'au jour où je n'eus plus besoin de faire appel à ma mémoire et d'invoquer des peintures familières pour justifier les impressions plastiques neuves que j'éprouvais au cinéma.[1]

Or, nous nous apercevons que Faure, en parlant du cinéma, du nouveau spectacle mouvant, se réfère constamment aux tableaux

des grands maîtres. Pour lui Charlot est "un lutin, un gnome qui danse dans un paysage de Corot..." Au cours de son évolution, le cinéma s'est créé son propre 'musée imaginaire' si bien que nous voyons un film de Truffaut ou d'Antonioni en gardant dans l'esprit les chefs-d'oeuvre d'Eisenstein, Renoir, Resnais, Buñuel, Fellini et Bergman.

C'est toutefois la photographie qui révèle à l'artiste-peintre le caractère unique de la peinture, en démontrant que l'art académique du 19e siècle, de Rochegrosse et de Cabanal par exemple, fait fausse route dans sa recherche démesurée de l'illusionnisme. On se rend compte que cinéma et peinture sont aussi éloignés l'un de l'autre que cinéma et roman. L'essentiel, c'est le refus de la soumission au monde, la transformation d'une activité banalement imitatrice en un art hautement créateur.

Au fil des années, l'autonomie des arts s'est si bien définie qu'aujourd'hui il semble presque banal d'insister sur ce point. Toutefois, ne permettons pas à ces différences de nous cacher les qualités communes de la peinture et du cinéma, surtout pour ce qui concerne l'image rendue. Etant des arts visuels, les deux rencontrent les mêmes difficultés: perspective, mise en scène des personnages et des objets, éclairage, et enfin couleur. A travers les écrits de Malraux sur l'art, on trouve de nombreuses références au lien étroit qui existe entre ces deux formes de création. Esquisse d'une Psychologie du Cinéma débute justement par des allusions à l'histoire de la peinture en partant des problèmes techniques de la représentation. Selon Malraux, c'est chez les grands artistes baroques de Venise que les célèbres metteurs en scène apprennent l'art de la compo-

sition des images qu'ils arrangent en séquences.(Voir VS, 300). Malraux reprend cette idée dans L'Intemporel lorsqu'il fait remarquer que la composition d'un monde fictif était si soignée chez certains Vénitiens que "telles mises en scène de Venise peuvent passer directement au théâtre ou au cinéma."(In,62). En parlant de l'éclairage de Goya et de Rembrandt, Malraux le rapproche de celui du cinéma.(Voir S,55). Dans L'Irréel, Malraux dit à propos de la lumière que "le cinéma retrouvera celle du Tintoret."(Ir,235).

Goya, Rembrandt, le Tintoret: nous voyons donc que ces rapprochements entre la peinture et le cinéma sont constants chez Malraux et qu'ils ont bel et bien leur effet sur l'expression même de l'auteur. Ceci n'est pas un phénomène nouveau. Chaque artiste subit dans son oeuvre l'influence des formes esthétiques qui le préoccupent. Le fantôme de Giotto sculpteur ressurgit dans sa peinture où certaines figures prennent parfois un [illegible] sculptural. Renoir, qui commence par peindre des porcelaines, retrouve la même fluidité de la surface lisse dans ses toiles. Le jeune Rouault, apprenti-vitrier, incorpore dans son oeuvre peinte la découpure de formes à la mode des grands vitraux. La plasticité de l'oeuvre de Théophile Gautier révèle ses débuts dans un atelier de peintre. De même, Malraux, critique d'art, s'avère obsédé par le monde pictural dans son oeuvre romanesque comme nous le montre son style ouvertement visuel. Même ses contemporains ont été sensibles à la force visuelle de son style, ce qui poussa certains de ces adversaires à faire des remarques comme celle-ci qui aujourd'hui nous fait sourire:

Malraux peint avec sa plume (avec un) téméraire et

> dangereux talent...incisif et languide, à la fois sombre et lumieux comme un clair-obscur et dont certaines pages imposent à votre mémoire la vision de Rembrandt...[2]

Peut-être Monsieur Daudet trouvait-il aussi Rembrandt dangereux. L'aspect pictural du style malrucien a heureusement trouvé une critique beaucoup plus réceptive comme celle de Brian Fitch pour qui cette "sensibilité aux couleurs, aux jeux de lumières, aux formes, bref à la composition, relève tout autant du peintre que du cinéaste." [3]

Dans son oeuvre intitulée Les Deux Univers Romanesques d'André Malraux, Fitch va plus loin dans ce sens et affirme que les images picturales dans les romans de Malraux, en vertu de leur unité de lumière, leur composition linéaire et leur harmonie visuelle, font penser à des tableaux.(Voir pp. 54-55). D'autres critiques aussi ont parlé de la présence de tableaux dans l'oeuvre de Malraux. Les personnages de L'Espoir, selon Rima Drell Reck, évoquent des sculptures médiévales, des dessins de Goya, des vitraux, Velasquez, El Greco; et la lumière qu'emploie Malraux s'inspire du monde pictural.[4] Picon nous dit:

> ...lorsqu'il évoque un univers romanesque, c'est en le réduisant à une équivalence plastique. Il y a dans Les Noyers de l'Altenburg une page bien significative où il parle de Dickens, de Balzac, de Dostoïevsky comme il parlerait de Rembrandt, ou de Goya. [5]

Pour Robert Kemp, Malraux est le peintre par excellence de l'exotisme, "le Delacroix du roman d'aventures." [6] Les critiques Germaine Brée et Margaret Guiton, dans leur ouvrage An Age of Fiction, affirment : "Malraux contrives striking visual effects in certain of his scenes, 'pictures' one might say, rather than descriptions." [7]

Malheureusement aucun de ces critiques n'a étudié de façon

soutenue ces tableaux et ces effets visuels. Il en résulte que jusqu'à présent les techniques picturales dans l'oeuvre de Malraux sont restées plus ou moins dans l'ombre, éclipsées par les éléments cinématographiques. Il existe un parallélisme évident entre le mouvement spatio-temporel romanesque chez Malraux et la séquence qui est caractéristique de l'oeuvre filmique, et c'est ce dernier aspect que la critique a systématiquement exploité. Pour nous, le style de Malraux ne s'explique pas uniquement par des séquences ou des successions de plans à la Griffith--d'où la nécessité de considérer en même temps la composition, très soignée d'ailleurs, de l'image figée, ainsi que l'atmosphère générée par l'ensemble de ces éléments, dans le contexte du Musée Imaginaire de la peinture tel que présenté par Malraux lui-même, du monde du Caravage, Rembrandt et Goya par exemple.

Il est ironique de voir qu'en dépit de toutes les études soulignant la parenté du cinéma et du roman chez Malraux, il reste des spécialistes qui ne sont pas tout à fait convaincus, dont Denis Marion qui dit: "...je ne décèle rien dans les romans d'André Malraux dont la source soit le cinéma d'une façon certaine ou vraisemblable." [8]

Quoi qu'il en soit, l'intensité et la rapidité des images chez Malraux n'échappent pas au lecteur. Il vaut mieux alors ne pas considérer cinéma et peinture comme radicalement opposés mais plutôt comme deux manifestations de la représentation visuelle. Que Malraux emprunte alternativement à l'un et à l'autre importe moins que le fait que les images quasi eidétiques qui en découlent, soient-elles cinématographiques ou picturales,

contribuent à former l'atmosphère générale si particulière à son univers. Donc au lieu d'insister comme l'ont fait la plupart des critiques sur le déroulement épisodique des romans de Malraux, ce qui évoque immanquablement le cinéma, nous proposons l'étude de l'image ou du tableau général ainsi que de ses composantes en tant que telles. Ces tableaux constituent effectivement un pivot central sur lequel s'axe tout l'art romanesque de Malraux. Nous nous méfions toutefois de chercher dans les procédés constructifs de ces images une évolution concrète.

Bien que Malraux reconnaisse dans le visuel un puissant moyen d'expression, il faut préciser qu'il ne rivalise pas avec le peintre ni avec le metteur en scène mais avec le Musée Imaginaire de la littérature. La première scène de La Condition Humaine n'est ni un film, ni une peinture mais plus précisément un roman. Imaginons la transposition cinématographique de cette scène. Pour maintenir la tension psychologique, il faudrait envisager un narrateur, ce qui serait une intrusion et détruirait l'intériorité dont elle tire toute sa force. Dans Saturne, Malraux nous demande de supposer une version filmée d'un dessin de Goya:

> Avant même de placer les personnages, il (le cinéaste) saura qu'il ne peut tenter de rejoindre le génie de Goya que par son éclairage: non en donnant aux formes qu'il va photographier le plus de réalité possible mais en les soumettant au tragique de l'ombre. (S,83).

Nous voyons donc qu'il existe dans chaque forme une essence supérieure qu'il s'agit non pas d'imiter mais d'égaler. C'est par la lumière tragique de Goya plutôt que par un vérisme outré que le cinéaste trouvera cet équivalent (et non l'imitation) cinématographique, comme Malraux, dans la première scène de La

Condition Humaine transmet la tension aiguë non seulement par une voix narrative intime mais par la lumière dramatique du Caravage (comme nous le verrons plus tard). Il est évident que les images de cette première séquence empruntent moins au cinéma qu'au fonds commun artistique visuel.

Malgré donc l'autonomie sacrosainte des diverses formes d'expression, l'artiste contemporain doit en reconnaître l'entrecroisement fréquent. A travers les siècles, le rapport entre les arts, et surtout entre la littérature et la peinture, a suivi un chemin curieux, régi par les goûts esthétiques différents de chaque siècle. Boileau par exemple, conseille aux peintres de suivre les règles de la littérature et de respecter les trois unités de temps, de lieu et d'action.[9] Dans son oeuvre célèbre, Le Laokoon, publiée en 1766, Lessing établit une hiérarchie artistique qui confère à la création plastique visuelle une place subordonnée à l'expression écrite, hiérarchie qui restera en vigueur jusqu'au 19e siècle. Ceci ne fait que cristalliser un préjugé esthétique déjà bien enraciné, car l'homme cultivé du 17e siècle, par exemple, n'aurait jamais accepté l'idée que la peinture puisse avoir la même valeur artistique que la tragédie classique d'un Racine. C'est peut-être grâce aux grands maîtres italiens très appréciés en France au 19e siècle que le fictif pictural commença à rivaliser avec l'imaginaire littéraire. Si un libre échange entre les arts s'établit en France au 18e siècle à la faveur des salons c'est sans aucun doute le 19e siècle qui accorde à la peinture sa place légitime car c'est à cette époque que nous assistons à un véritable troc entre les deux domaines: le peintre demande au littérateur l'in-

spiration dont il a besoin pour faire ses tableaux et l'écrivain n'hésite pas à se laisser influencer par la peinture. Hatzfeld, dans Literature Through Art, nous montre de nombreux exemples de tableaux inspirés de la littérature.[10]

Delacroix est le peintre littéraire par excellence. Fasciné par le personnage de Dante, il voulait illustrer La Divine Comédie, et on trouve des dessins de lui où figurent des personnages de L'Inferno. Il déguisa Chopin en Dante pour un des portraits qu'il a faits du musicien. Quant aux écrivains qui ont influencé Delacroix, il faut ajouter au nom de Dante, notamment ceux de Shakespeare, Goethe, Byron et Scott. Dans l'esthétique de Delacroix, la femme, comme la nature, se réduit à un objet et les nues de l'artiste sont presque la concrétisation plastique du concept baudelairien de la femme. Ce parallèle résulte plus d'une similitude de tempérament que d'une influence ou d'une imitation voulue; mais La Femme au Perroquet de Delacroix est censée avoir été inspirée par Les Bijoux de Baudelaire.

L'exotisme de Delacroix semble pénétrer Les Orientales de Hugo, et on dit que le petit gamin qui figure dans La Liberté Guidant le Peuple a inspiré à Hugo le personnage de Gavroche dans Les Misérables. C'est cette seconde correspondance, l'influence du monde pictural que subissent les romanciers, qui nous intéresse. Au 19e siècle, l'artiste comme héros romanesque est chose courante. Pensons à Nodier (avec Le Peintre de Saltzbourg) et à Proust (avec son impressionniste Elstir) sans pour autant oublier

Frenhofer dans Le Chef-d'Oeuvre Inconnu de Balzac et Claude Lantier dans L'Oeuvre de Zola.

Plus importante pour nous est l'influence technique plutôt que thématique qu'exerce le monde de la peinture sur la forme écrite. L'engouement pour le pictural entraîne une préférence marquée pour la description narrative comme dans les romans de Balzac, par exemple. Sans entrer dans des analyses sémiologiques, quelques remarques sur la syntaxe des grands auteurs du 19e siècle nous aideront à mieux définir les transformations qu'a subies le roman et les voies dans lesquelles il s'engagera au début du 20e siècle.

Les minutieux inventaires auxquels se livre Balzac reflètent le goût de l'époque pour le détail plastique, mais son oeuvre n'a guère recours à l'optique du peintre. Remarquons que Baudelaire appelle Balzac un "visionnaire" et non pas un "visuel". Les descriptions sont avant tout analytiques et s'adressent plutôt à l'esprit qu'à l'oeil, à tel point que l'auteur ne nous fait pas voir, mais nous fait penser l'objet décrit. Selon Malraux, la description détaillée détruit l'image visuelle: "Plus Balzac décrit un visage, moins je vois le visage qu'il décrit. Je vois le Père Goriot parce que je projette sur lui, confusément, des dessins de Daumier." [11]

L'objectivité du style stendhalien, vestige peut-être de ses études du code civil, fait dire à certains critiques:"Il est difficile de concevoir une prose plus décolorée, moins évocatrice d'images visuelles que celle de Stendhal...Son oeuvre de romancier n'est pas d'un visuel." [12]

Flaubert apporte au roman une innovation radicale: la fusion

de la description circonstanciée et de la présentation fragmentée. En confondant sa propre voix avec celle de son personnage, en liant les images aux déplacements successifs du héros, l'auteur donne à son récit une spontanéité certaine. La lourdeur analytique est absente. Ceci recoupe la question fondamentale de la technique romanesque, soit le point de vue; cette question mérite plus d'attention et sera donc considérée de façon plus détaillée plus loin dans cette étude. Ce procédé a souvent été relié à la cinématographie. Selon Bourneuf, pourtant, il est plus exact de rapprocher la technique descriptive flaubertienne du travail constructif du peintre. Cette nouveauté stylistique, dit-il fournit au romancier toutes "les ressources du peintre...il se déplace par rapport au spectacle à décrire, modifiant à volonté la distance qui l'en sépare, le cadrage, l'angle de visée- en plongée, en contre plongée, au même niveau- il réduit les dimensions des objets à l'arrière-plan pour suggérer la perspective géométrique, en baisse les tons ou brouille les formes pour introduire la perspective aérienne etc..." [13] Cette vision n'est pas aussi englobante que celle de Balzac car elle morcelle la réalité par la subjectivité. Mais n'oublions pas que le plus grand romancier réaliste français pour Malraux n'est pas Balzac mais justement Flaubert. (Voir HP, 169).

Le style flaubertien, par son emploi de "l'éternel imparfait" et du "participe présent duratif" [14] qui tente de figer l'image, fait penser à l'impressionnisme, et aux efforts de Monet pour capter l'instant dans ses nombreuses séries d'un même motif. Généralement le nom de Flaubert est associé moins à celui de Monet ou à ceux des autres impressionnistes qu'à ce-

lui de Courbet, représentant par excellence du réalisme pictural. Ce rapprochement se justifie par la présentation presque clinique des éléments vulgaires de la réalité que l'un et l'autre réussissent à intégrer dans leur univers artistique.

En ce qui concerne la langue, ce seront les Goncourt et Zola qui la pousseront d'avantage vers la peinture. L'inversion de l'adjectif et du substantif crée une sorte d'impressionnisme littéraire. Au lieu de dire "l'arbre vert" par exemple, on dit "le vert arbre" ou même "le vert de l'arbre" ou encore "la verdure de l'arbre." [15] Nous voyons que la chose se définit d'abord par la couleur, comme pour beaucoup de peintres.

Lorsqu'il s'agit de parler de littérature et de peinture, le nom de Proust s'impose inévitablement, surtout dans le contexte de l'art impressionniste. Nous trouvons chez lui la même inversion adjectif-nom qui souligne l'aspect foncièrement sensoriel des expériences transmises. En outre, les nombreux verbes de perception ainsi qu'une abondance de comparaisons et de métaphores servent aussi à décrire des sensations vécues. Pour le critique H. Gershman, il existe une similitude marquée entre Proust et Malraux:

> Leur inspiration est semblable, leur principale nouveauté est de même nature! C'est la simultanéité de la perception qui est appuyée, aux dépens de la séquence temporelle. L'enchaînement linéaire, chronologique, est rompu en faveur d'une juxtaposition spatiale. [16]

Malgré la progression chronologique et le manque de retours en arrière, il y a chez Malraux, en vertu de l'intensité dramatique des scènes, une destruction voulue du temps qui sépare et isole de façon absolue l'espace romanesque.

Bien que Proust refuse le style léché de ses devanciers au

profit de la vibration lumineuse et de l'élimination des contours bien démarqués, il affectionne le chromatisme impressionniste et décrit longuement toutes les couleurs avec leurs multiples teintes et tonalités. Le goût qu'éprouva Proust pour le détail a suscité des comparaisons entre son style et le gros plan du cinéma. Mais n'oublions pas la perspective surrapprochée des derniers tableaux de Monet qui ne se trouvent pas au Jeu de Paume. Conservés par la famille de l'artiste, on peut les voir aujourd'hui au Musée Marmottan. Cette absence de recul qu'on trouve chez Proust et chez Monet s'inspire non pas du gros plan cinématographique, mais plutôt de l'imaginaire visuel. Quant à la couleur, nous verrons que la palette de Malraux ressemble plutôt à celle d'un Gauguin ou d'un Matisse où les plages colorées s'imposent par leur pureté chromatique.

Sur le plan littéraire, Proust introduit la peinture dans ses romans de plusieurs façons comme nous l'indique Chernowitz dans son ouvrage passionnant Proust and Painting: d'abord, en faisant allusion à de nombreux chefs-d'oeuvre peints, ensuite par la présentation quasi infinie de tableaux vivants, et enfin, en faisant du peintre un personnage important de son oeuvre.[17] Malraux se sert lui aussi de ces trois procédés, peut-être à un degré moindre pour le premier et le troisième. Dans l'univers romanesque de Malraux, l'artiste comme personnage ne paraît que fugitivement et seulement à partir de La Condition Humaine. Les allusions au monde de la peinture fleurissent dans les derniers romans, notamment dans L'Espoir. Quant à l'insertion de tableaux vivants dans les romans, elle est au coeur même de la démarche malrucienne.

Selon Malraux, il y a une transformation dans l'art pictural du 19e siècle qui veut que l'esquisse soit aussi respectée que le tableau. C'est l'opposition baudelairienne entre le "fait" et le "fini". Après Corot et Constable, l'esquisse prend une nouvelle valeur artistique, "et la frontière entre l'esquisse et le tableau commence à perdre sa précision." (MI, 58). Ceci nous aide à comprendre le mouvement littéraire du 20e siècle qui renverse la tendance du siècle précédent et qui remplace les longues descriptions par le discours, ce qui rehausse le drame de l'oeuvre sans pour autant éliminer la présence de fortes images visuelles. Malraux se situe à la sortie de ces deux mouvements contradictoires (triomphe de la description- suppression de la description). Il y a donc chez lui triomphe du dialogue mais en même temps obsession du pictural qui se manifeste dans ses techniques descriptives. Selon Harris, "toute description est réduite au minimum et l'intrigue repose presque entièrement sur le dialogue."[18] Nous verrons pourtant le rôle important de la description chez Malraux.

Sur le plan esthétique, il y encore des rapprochements à faire entre Proust et Malraux. Les deux expliquent la littérature en termes picturaux. Comme Malraux comprend mieux Balzac en pensant aux dessins de Daumier, Proust voit dans l'oeuvre de Dostoïevski une parenté avec Rembrandt: "Le monde qu'il peint a vraiment l'air d'avoir été créé pour lui. Tous ces bouffons qui reviennent sans cesse, tous ces Lebedeff, Karamazoff, Ivolguine, Segreff, cet incroyable cortège, c'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple La Ronde de Nuit de Rembrandt... Grouchenka, Natasia, figures aussi originales, aussi mystérieuses ...que la Bethsabée de Rembrandt." [19]

Soulignons aussi leur refus commun de l'imitation. Devant la correspondance des arts, on pourrait être porté à croire que le peintre imite le poète et que l'écrivain mime le monde pictural, ce qui n'est le cas que pour l'artiste médiocre qui comprend mal l'essence même de l'art. On a souvent parlé de l'influence des arts plastiques sur l'oeuvre de Flaubert. Hourticq, par exemple, affirme qu'une scène dans Salammbô, par sa distribution des personnages, vient du tableau de Vernet qui dépeint Judith aux moments qui précèdent la décapitation d'Holopherne. "La description du Lybien endormi semble tracée d'après le tableau." [20] Les tableaux de Bosch et de Breughel sont parfois évoqués comme étant la source d'inspiration pour La Tentation de Saint Antoine de Flaubert. Malraux se prononce de façon catégorique sur cette question lorsqu'il dit: "Malgré la Tentation de Bruegel ou de Callot, Flaubert ne fut marqué par aucun art que la littérature."(HP, 116). Pour comprendre cette phrase, il faut la situer dans l'esthétique de Malraux. Elle semble une contradiction flagrante surtout lorsqu'on songe aux nombreux volumes qui existent reliant non seulement les romans de Flaubert à de différents tableaux mais aussi à ceux qui établissent des correspondances générales entre diverses formes artistiques, sans compter les nombreuses superpositions roman-peinture que nous trouvons dans les essais mêmes de Malraux. S'agit-il ici d'une palinodie de la part de l'auteur? La pensée esthétique malrucienne, comprise dans sa totalité, nous dit que non.

Regardons donc comment Malraux voit la transformation qu'apporte à l'art le 19^{e} siècle, transformation qui se cristallisera chez les cubistes. Manet refuse le monde fictif de ses prédéces-

seurs; il n'imite plus la profondeur, la voluminosité de l'ombre, le clair-obscur classique. Son travail devient couleur pure, peinture pure. Flaubert, lui, a un rêve un peu semblable. Il veut faire un livre sans sujet. Il refuse l'illusionnisme de l'histoire, ne raconte plus, ou plus exactement, comme Manet, relègue l'importance du sujet au second plan. Il s'embarque sur le chemin qui veut transformer le roman et faire de lui avant tout un assemblage de mots, comme la peinture, qui avant de représenter quelque chose, deviendra des "couleurs en un certain ordre assemblées." Le rejet progressif du sujet, et donc de tout imaginaire préexistant, en faveur d'une valeur purement esthétique, fait éclater la relation apparemment paradoxale qui existe entre les diverses formes d'expression artistiques: d'abord leur volonté commune de se séparer du monde de la réalité par le geste créateur, et ensuite leur autonomie fondamentale manifestée par les moyens particuliers dont se sert chaque forme pour l'accomplissement de son but. L'artiste devient peu à peu plus conscient de ce qui distingue sa création non seulement du monde purement phénoménologique, mais aussi des autres domaines artistiques. Ce seront surtout les surréalistes qui, par leur refus de représenter le spectacle tel quel, le reconstruiront pour le faire entrer ainsi dans un univers indépendant possédant son propre système de corrélations.

Voilà le climat intellectuel dans lequel se situe la naissance artistique de Malraux. C'est en effet cette confiance absolue en l'autonomie de l'oeuvre qui forme la pierre angulaire de la pensée malrucienne. "Pour passer d'un spectacle à un roman, il faut changer de références."(HP, 116). Ce spectacle peut

être la réalité du monde environnant ou l'image picturale déjà filtrée que nous livre un tableau. Dans les deux cas, l'artiste n'imite pas, mais annexe de façon à maîtriser la matière afin de ne pas s'y soumettre. Delacroix, en peignant son Hamlet, n'essaie pas d'imiter Shakespeare. Flaubert, lui, a vu le tableau de Breughel lors d'un séjour à Gênes en 1845; mais quand il fait les premières ébauches de sa Tentation, il ne se propose pas de copier l'oeuvre peinte. A la rigueur, il la transforme pour qu'elle s'accorde à l'univers autonome qu'il est en train d'élaborer. Voilà pourquoi Malraux ne voit pas alors d'influence picturale sur le Saint Antoine de Flaubert. Par conséquent, lorsque Hatzfeld nous dit qu'il est difficile d'imaginer que Flaubert n'ait pas vu L'Enterrement à Orans de Courbet avant d'écrire la scène de l'enterrement de Madame Bovary, il faut mettre cette spéculation en perspective. Comme les tableaux de ses prédécesseurs obsèdent le peintre, ce qui hante l'écrivain c'est d'abord une autre création littéraire qu'il veut à la fois nier et transcender en faisant autre chose. Flaubert ne travaille pas avec un pinceau mais avec des mots. Ne nous trompons pas en supposant qu'il veuille reproduire un Courbet ou un Breughel.

Le fait que Flaubert fût influencé ou non pour Madame Bovary par le tableau de Courbet nous intéresse moins que la qualité artistique que partagent les oeuvres respectives de ces deux créateurs. Des parallélismes purement thématiques n'ont pas beaucoup de conséquence car la plupart du temps ils peuvent se révéler fortuits. C'est donc l'esprit, le schéma initial qui hante l'artiste (écrivain ou peintre) lors de l'exécution qui

compte. Il s'agit moins de trouver des rapprochements de sujet que des similitudes d'approche, de traitement, peut-être même de techniques car ni l'un ni l'autre ne veut raconter bien que les deux représentent quelque chose. De première importance donc sont les détails que l'artiste inclut, les juxtapositions et les séparations qu'il fait, ainsi que ce qu'il exclut dans le souci de minimiser l'idéalisation du sujet au nom trompeur de "réalisme".

Courbet et Flaubert se servent tous deux de l'homme contemporain comme point de départ, ce que Balzac avait presque fait, selon Malraux. Les deux artistes se rapprochent par la sévérité des traits non flatteurs, par la représentation de personnages vulgaires et dégoûtants, surout au second plan.[21] De telles comparaisons nous indiquent que l'autonomie des formes d'expression n'empêche nullement des correspondances de s'établir. Malraux, par exemple, en lisant Flaubert, pense moins à Courbet qu'à Velazquez: "Bien plus qu'à une soumission photographique, son réalisme distrait nous fait penser à celui de Velasquez." (HP, 114).

Les hantises de tout artiste résultent de son double contact avec le monde des hommes et le monde de l'art, la vie et le musée. Voyons donc très brièvement les amitiés et les circonstances qui ont contribué à former les attitudes personnelles de Malraux à l'égard de la création artistique. Malheureusement l'auteur n'était pas trop loquace lorsqu'il s'agissait de détails biographiques. Il nous dit tout simplement qu' "il est plus difficile qu'on ne croit de connaître les influences qu'on a subies." [22] Le jeune artiste "renonce au bachot et à ces di-

plômes qui ménagent les carrières sûres " [23] mais obtient des connaissances littéraires et artistiques très vastes grâce à une curiosité insatiable. 'Chineur' de textes rares pour René-Louis Doyen en 1919, il finit par aider celui-ci à publier une revue, La Connaissance, qui contient le premier document publié par Malraux, son article intitulé "Des Origines de la Poésie Cubiste."

Ceci témoigne de l'orientation cubiste du jeune auteur, qui y parle, entre autres, de Max Jacob, d'Apollinaire et de Reverdy. Cette même année (1920), il commença chez Simon Kra comme "directeur de collection", expérience qui était en quelque sorte une initiation pour Malraux. Il s'occupa de la publication de livres difficilement accessibles, de Baudelaire (dessins de Constantin Guys), de Rémy de Goncourt (illustrations de Daragnes), de Jarry. Ce fut grâce à Max Jacob que Malraux fit la connaissance de D.H. Kahnweiler, éditeur vivement intéressé au mouvement cubiste. Nettement influencé par les éditions artistiques de Kahnweiler, Malraux fit appel à des artistes comme Galanis, Derain et Max Jacob pour la publication des éditions Sagittaire, et avait l'intention de demander des illustrations à Picasso, Van Dongen et Vlaminck, nous dit Langlois. [24]

A cette époque, Malraux se trouvait souvent dans les milieux artistiques et rencontrait donc des gens comme Ensor, Braque, Derain et Fernand Léger. En 1920, il dirigea avec Florent Fels la revue Action. Ce fut au cours de sa collaboration à l'Action qu'il rencontra Clara Goldschmidt, Pascal Pia et Georges Gabory.[25] Lorsqu'en 1921, il publia chez Kahnweiler Lunes en Papier, Fernand Léger consentit à faire les illustrations. Le texte est dédié à Max Jacob, et l'influence de celui-ci est

incontestable. Il suffit de lire Poème de la Lune de Jacob que Malraux avait publié dans son article sur la poésie cubiste. Des métamorphoses soudaines, des "aérostats phosphorescents", des "reflets de miroir" ne sont que quelques éléments qui constituent le monde farfelu des premiers écrits. Nous verrons d'autres emprunts plus tard en rapport avec le goût marqué de Malraux pour les formes géométriques. Les images visuelles chez Jacob sont très fortes, (rappelons qu'il est également dessinateur). Malraux aussi, dès le début de sa carrière, fait preuve de ce même engouement pour le visuel. Denis Marion ainsi qu'André Vandegans nous signalent l'influence des expressionnistes allemands surtout pour les effets de lumière dans Lunes en Papier et Ecrit Pour une Idole à Trompe.[26]

L'amitié qui, en 1922 le lie à Picasso, un de ses peintres préférés, durera toute sa vie et aboutira cinquante-deux ans plus tard, à l'oeuvre magistrale La Tête d'Obsidienne. Cet ouvrage présente une approche très personnelle et très profonde de l'expérience créatrice artistique. Tous les noms que nous venons de citer, comme celui de Picasso, n'évoquent pas des rencontres passagères mais des influences formatrices , fondamentales sur la conception esthétique de Malraux. Toutefois, l'apprentissage ne se fait pas uniquement au gré des rencontres amicales, mais aussi dans les musées et les bibliothèques. Selon Vandegans, Les Lapins Pneumatiques s'inspirent d'Ensor, pourtant il y voit également une parenté avec les oeuvres de Bosch et de Breughel, (Malraux, on le sait est d'origine flamande), surtout pour la description des spectacles diaboliques. [27] Rêves et masques seront toujours présents dans l'univers romanesque malrucien.

A partir de 1922, Malraux commence à publier des articles sur divers auteurs, et ceci nous aide à déterminer quels écrivains ont pu l'influencer. Les noms de Gide, Bernanos, et Lawrence viennent immédiatement à l'esprit. Nous lisons dans les mémoires de Clara (Goldschmidt) Malraux qu'au Cambodge, André dit à sa femme: "Je finirai bien par être Gabriele d'Annunzio! ...Et le plus drôle peut-être, dit Clara, est qu'il est vraiment devenu Gabriele d'Annunzio." [28] L'abondance de fortes images visuelles, le vérisme et la sensualité aussi bien que la vie aventureuse de cet auteur italien ont facilement pu attirer le jeune débutant français. Pour Elie Faure, il s'agit d'un fait "aussi visible chez d'Annunzio que chez Dante où le récit, loin de se dérouler dans la durée psychologique, semble s'étendre dans l'espace plastique, quelles que soient ses péripéties et ses longueurs." [29] D'Annunzio ne cache pas son admiration pour Bourget, Zola, Dostoïevski et Nietzsche et il a été même comparé à Barrès. C'est peut-être à travers d'Annunzio que Malraux s'intéresse à ces auteurs et philosophes.

Lors de sa tournée au Canada, en 1937, au bénéfice de la guerre d'Espagne, Malraux dit à R.E. Knowles que c'était Dostoïevski qui avait eu la plus grande influence sur son art et sur sa pensée.[30] Dans une interview pour Les Nouvelles Littéraires, en 1952, Malraux dit:

> J'ai admiré Nietzsche et Dostoïevski, Anatole France et Maurice Barrès, Gide, Claudel, Suarès; et comme tous les adolescents de ma génération, les poètes. Le premier choc, non je ne le retrouve pas..., sans doute Hugo comme tout le monde. Mais je me souviens de deux chocs d'adolescence très violents: Michel-Ange à Florence et Michelet. [31]

Et en 1972, Malraux révèle à Jean Lacouture que:

> A vingt ans, nous subissons des influences esthétiques- la plus importante était celle d'Apollinaire, dont Max Jacob assurait en quelque sorte le relais- et des influences toutes différentes, essentiellement celle de Nietzsche qui était pour nous un géant... Laforgue, Lautréamont comptaient beaucoup aussi pour nous. Et surtout un type énorme: Corbière. (...) En fait, pour nous, au lendemain de la guerre, les trois grands écrivains français, c'étaient Claudel, Gide et Suarès... 32

Lacouture ajoute à cette liste des premières lectures de Malraux, le nom de Flaubert et ensuite celui de Balzac.

Bien que le thème et la structure du Soleil Se Lève Aussi et d'Adieu aux Armes de Hemingway rappellent La Voie Royale et Les Conquérants, il s'agit moins d'une influence subie que d'un tempérament esthétique similaire. C'est G.T. Harris qui fait remarquer que les romans de Hemingway n'étaient pas disponibles en français lorsque Malraux a écrit et publié ces deux romans. 33

Dans un article intéressant, Jean-René Bourrel relève les influences allemandes sur la pensée de Malraux. Outre les noms d'écrivains allemands déjà mentionnés, Bourrel établit des parallèles avec Freud, Heidegger, Hegel et Marx. Book fait le rapprochement entre deux scènes: l'une des Noyers de l'Altenburg, l'autre d'Entre les Rouges et les Blancs de Dwingers, en soulignant surtout les changements qu'y a apportés Malraux. 34

Les influences sur Malraux sont donc multiples et variées, puisant à la fois dans la littérature et dans les arts plastiques. Est-il besoin d'ajouter le nom des nombreux peintres et sculpteurs qui figurent dans ses écrits sur l'art? Malraux lui-même n'a-t-il pas dit qu'il n'existait pas un art qu'il ne connût pas? Tout ce bagage de connaissances n'a pas pu ne pas déterminer son oeuvre. Toutefois, c'est moins l'étude détaillée

des sources et des affinités qui nous intéresse que celle des structures proprement visuelles dans l'oeuvre littéraire de Malraux. Son goût esthétique l'a amené à des constructions romanesques soignées, basées sur la lumière, le chromatisme, le cadre et la géométrisation. Face au problème de la condition humaine, Malraux se montre fasciné par les rêves qui ont hanté les grands artistes. En puisant à ces rêves, la cohérence de son univers romanesque s'affirme en même temps qu'elle s'enrichit. La richesse d'une oeuvre réside dans la polyvalence des éléments qui la constituent. Au dire de Roland Barthes, "une oeuvre est 'éternelle' non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique." [35]

Les éléments qui relèvent du monde pictural dans l'oeuvre de Malraux possèdent cette qualité équivoque au niveau de la symbolique. C'est pourquoi l'ombre et l'obscurité, la géométrisation et le reflet du miroir ne peuvent pas se réduire à une fonction ou à une valeur uniques. Nous nous proposons donc d'abord de déceler les éléments visuels afin de rendre le lecteur sensible non seulement à leur existence mais aussi et surtout de le rendre conscient de ce que gagne l'ensemble de l'oeuvre grâce à leur présence. Enfin, il s'agira d'étudier ces éléments structurants sous deux angles; d'abord, leur fonction relationnelle dans une oeuvre donnée, et deuxièmement, sur un plan plus général, leur place dans le corpus de l'univers romanesque de Malraux. Soulignons que cette double optique ne signifie pas deux lignes de pensée se déplaçant sur des plans indépendants. Par conséquent, l'élément isolé et l'ensemble de

l'univers romanesque se rejoindront et se recouperont dans un entrecroisement qui se fera au cours de toute l'analyse. Jean Rousset, dans son introduction à Forme et Signification, décrit clairement cette méthode qui, souligne-t-il, rappelle celle de Jean-Pierre Richard dans L'Univers Imaginaire de Mallarmé. Rousset donne l'exemple des tableaux de Vermeer qu'on superpose pour isoler un élément commun (table ou tapis, par exemple). Cette méthode qui nie momentanément l'existence formelle de l'oeuvre, qui la détruit par la fragmentation analytique, permet, tout compte fait, une reconstruction plus lucide, une redécouverte plus éclairée de l'ensemble de la création. Dans le cas de Vermeer, la superposition d'éléments semblables aboutit à l'oeuvre idéale, qui, juxtaposée à l'oeuvre existante, nous révèle les intentions de l'artiste. "Il s'agit, dit Rousset, en d'autres termes, de restituer l'oeuvre latente pour mieux saisir l'oeuvre concrète; on tourne le dos à l'univers concret pour mieux le retrouver." [36]

Pour l'étude de Malraux, cette méthode se révèle particulièrement fructueuse. Ainsi le miroir et le cadre dans La Voie Royale, par exemple, prennent une valeur toute différente si on les situe dans l'univers de La Condition Humaine. De même, ces deux techniques s'enrichissent d'avantage à la lumière des écrits de Malraux sur l'art et aussi à la lumière des études de la peinture en général. Claude et Perken devant le miroir s'expliquent mieux lorsqu'on superpose Tchen, Gisors, Kyo et Clappique, qui eux aussi se contemplent dans la glace, et encore, quand on les place à côté de la contemplation de Narcisse par le Caravage et de Los Caprichos de Goya.

Nous partons du principe qu'il n'y a rien de gratuit dans une oeuvre. C'est Malraux qui dit dans Les Voix du Silence: "...l'expérience artistique n'est pas le domaine du hazard." (VS, 345). La fréquence quasi obsessionnelle de certains éléments picturaux témoigne d'un réseau structural qui jusqu'à présent n'a pas été exploré à fond. Ce réseau est relié à la recherche d'une certaine pérennité chez l'homme et résulte d'une idéologie bien définie. Aussi, avant d'aborder les techniques picturales proprement dites faut-il se pencher attentivement sur le concept de la création propre à Malraux.

NOTES

INTRODUCTION

[1]Elie Faure, Fonction du Cinéma (Genève: Editions Gonthier, 1963, p. 26.

[2]Léon Daudet, cité dans Jean Lacouture, André Malraux, Une Vie dans le Siècle (Paris: Seuil, 1973), p. 143 et aussi Pierre Galante, Malraux (Paris: Plon, 1971), p. 85.

[3]Brian Fitch, préface à G.T. Harris, André Malraux: L'Ethique Comme Fonction de l'Esthétique (Paris: Minard, 1972), p.4.

[4]voir Rima Drell Reck, "Malraux's Novels and the Arts", Studies in Comparative Literature (Louisianna State University Press, 1962), pp. 235-236.

[5]Gaëtan Picon, "Malraux et la Psychologie de l'Art", L'Usage de la Lecture (Paris: Mercure de France, 1960), tome I, p. 132.

[6]Robert Kemp, cité par Pol Gaillard, "L'Evolution de Malraux et l'évolution de la critique à l'égard de Malraux", Les Critiques de Notre Temps et Malraux (Paris: Garnier, 1970), p.12.

[7]Germaine Brée et Margaret Guiton, "André Malraux Maker of Mythes", An Age of Fiction (New Jersey: Rutgers University Press, 1957), p. 185.

[8]Denis Marion, André Malraux (Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970), p. 49.

[9]voir Louis Hautecoeur, Littérature et Peinture en France du XVIIe au XXe Siècle, 2e édition, (Paris: Librairie Armand Colin, 1963), p. 16.

[10]Helmut Hatzfeld, Literature Through Art: A New Approach to French Literature (New York: Oxford University Press, 1952), pp. 108-109.

[11]Malraux, note 21 dans Gaëtan Picon, Malraux Par Lui-Même (Paris: Seuil, 1955), p. 62.

[12]Louis Hourticq, L'Art et la Littérature (Paris: Flammarion, 1955), p. 220 et 223.

[13]Roland Bourneuf, "L'Organisation de l'Espace dans le Roman", Etudes Littéraires (Québec, vol. 3, no 1, avril 1970), p. 86.

[14]Youssef Naaman, Les Débuts de Gustave Flaubert et la Technique de la Description (Paris: Nizet, 1962), p. 432.

[15]Hatzfeld, op. cit., p. 173.

[16]Herbert Gershman, "La Forme Spatiale dans les Premiers 'Romans' d'André Malraux", Revue des Lettres Modernes (nos 355-359, 1973), p. 25.

[17]Maurice Chernowitz, Proust and Painting (New York: International University Press, 1945 , p. 134.

[18]G. T. Harris, André Malraux: L'Ethique Comme Fonction de l'Esthétique (Paris: Minard, 1972), p. 36.

[19]Proust, cité dans René de Chantal, Marcel Proust: Critique Littéraire (Montréal: Les Presses de L'Université de Montréal, 1967), tome II, p. 526-527.

[20]Hourticq, op. cit., p. 192.

[21]voir à ce propos Hourticq, ibid., pp. 226-231.

[22]"Malraux, "Entretien Avec Malraux", Les Nouvelles Littéraires, 3 avril 1952, cité dans Joseph Hoffmann, L'Humanisme de Malraux (Paris: Klincksieck, 1963), p. 21.

[23]Jean Lacouture, André Malraux, Une Vie dans le Siècle (Paris: Seuil, 1973), p. 20.

[24]Walter Langlois, "The Debut of André Malraux, Editor (Kra 1920-1922)", PMLA, tome LXXX, no 1 (March 1965), p. 118.

[25]voir Lacouture, op. cit., p. 26.

[26]Denis Marion, op. cit., p. 9 et André Vandegans, "Un Fragment Négligé d'Ecrit Pour une Idole à Trompe", Revue des Lettres Modernes, no 304-309 (1972), p. 18.

[27]Vandegans, ibid., (loc. cit.).

[28]Clara Malraux, Nos Vingt Ans, pp, 186-191, cit. dans Lacouture, op. cit., p. 66.

[29]Elie Faure, op. cit., p. 108.

[30]voir John Michalczyk, "André Malraux in Canada on Behalf of the Spanish Republic", Mélanges Malraux, V, no 1 (1973), p. 23.

[31]Malraux, interview, cité dans Hoffmann, op. cit., p. 21-22.

[32]Malraux, interview avec Lacouture, dans Lacouture, op. cit., p. 31.

[33]G.T. Harris, "Hemingway, Malraux et la Jeunesse d'Occident", Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, p. 77.

[34]Denis Boak, "A German Source for Elements in Malraux's Novel Les Noyers de l'Altenburg", Mélanges Malraux, V, no 2 (1973), pp. 12-13.

[35]Roland Barthes, Critique et Vérité (Paris: Seuil, 1966), p. 51.

[36]Jean Rousset, Forme et Signification (Paris: Corti, 1962), p. xxi.

CHAPITRE PREMIER

LA REFONTE DU MOTIF: L'ESTHETIQUE DE MALRAUX

Sous l'artiste on veut atteindre l'homme? Grattons jusqu'à la honte la fresque; nous finirons par trouver le plâtre. Nous avons perdu la fresque, et oublié le génie en cherchant le secret..... Les Voix du Silence.

LA REFONTE DU MOTIF: L'ESTHETIQUE DE MALRAUX

L'Interrogation du Sphinx

L'exploration du régime organisateur malrucien qui suit s'appuyera sur deux aspects fondamentaux de l'esthétique de l'auteur. D'une part, nous considérerons l'acte créateur sur le plan métaphysique, soit comme réponse au phénomène de l'existence. D'autre part, sur un plan plus limité, nous verrons comment cette conception de l'art influe sur son oeuvre romanesque. C'est surtout ce second aspect qui agira comme charnière entre la théorie et la pratique, tout en nous menant aux techniques picturales proprement dites. Bien sûr les deux éléments sont virtuellement inséparables et seront discutés simultanément. Puisque le concept malrucien de la création artistique se base sur quelques idées très simples, deux ou trois pages suffiraient pour en dire l'essentiel, comme l'ont montré les frères Brincourt dans leur oeuvre probante Les Oeuvres et les Lumières. Toutefois, nous nous intéressons moins dans la présente étude à donner un compte rendu des idées motrices de l'esthétique de Malraux qu' à situer ces idées dans un courant artistique préexistant. Nous tenterons de voir donc ce qui lie Malraux à toute une tradition littéraire et picturale, car c'est en rapport avec cette tradition que l'originalité de l'auteur s'affirme.

Le mérite de Malraux est d'avoir popularisé le principe de confrontation et de comparaison des oeuvres d'art en faisant momentanément abstraction du climat dans lequel ces oeuvres sont nées. C'est le musée imaginaire, musée qui met en valeur,

qui donne forme et direction enfin à ce qui est le plus caractéristique de l'homme occidental. La façon dont Malraux conçoit l'évolution de l'art sous toutes ses formes au fil des siècles est révélatrice des intentions esthétiques qui orientent son oeuvre:

> L'art naît précisément de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier les spectacles, de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne...(VS,318).

Cette phrase embrasse l'essentiel de l'esthétique de Malraux pour qui l'art est à la fois interrogation, annexion, rupture, conquête, délivrance mais aussi et surtout, anti-destin. Parsemées dans ses premiers écrits, ces idées fleurissent dans les oeuvres ultérieures de Malraux pour devenir des constantes dans sa théorie de la création.

Presque toujours, Malraux parle de l'artiste au sens le plus large, c'est-à-dire de l'artiste en tant que créateur face au chaos du monde du non-art. La théorie qui régit l'Esquisse d'une Psychologie du Cinéma repose sur la nécessité de sélectionner et d'organiser la matière première de la réalité afin de créer une totalité cohérente capable de rivaliser avec les autres chefs-d'oeuvre qui figurent dans le musée imaginaire de la création artistique. Mais avant de choisir, d'annexer, de créer, ce qui pousse l'homme vers ce travail d'invention est en fin de compte ce que l'artiste ne peut trancher, réorganiser, reconstruire. C'est l'intangible, ce que Malraux appelle l'insaisissable, qui se fait sentir dans les questions métaphysiques insolubles qui font partie de la problématique de l'existence humaine.

Au cours d'une émission télévisée, Malraux affirmait sa croyance à la transcendance:"Les hommes, dit-il, ne sont les hommes qu'en liaison avec une transcendance très viable, pas forcément religieuse. Les grandes figures de l'humanité sont toutes liées à une transcendance." [1] Ceci est la force motrice de toute grande activité humaine. Alexandre, Napoléon, même de Gaulle, malgré nos convictions personnelles, organisaient leur vie en fonction d'une valeur que surpassait l'existence accidentelle. L'action de faire devient donc primordiale. C'est en effet par le geste démiurgique de la création que l'homme s'élève d'une existence purement biologique pour répondre aux mystères de l'inconnu qui le caractérisent. Si l'histoire tente de changer le sort de l'homme en conscience, l'art relève le même défi mais y ajoute la liberté. A l'énigme que nous pose le sphinx de la Mort, l'art ne propose pas de réplique ni même d'élucidation, car les obsessions de l'insaisissable restent, par définition, incertaines. Si l'art est une réponse à un besoin fondamental, il n'est pas pour autant une réponse qui prétend révéler de façon absolue les secrets éternels de l'homme et de l'existence. C'est justement dans la mise en question du monde, dans l'éternisation des interrogations que réside la valeur de l'art. Dans Les Noyers de l'Altenburg, Malraux affirme, à travers la bouche de Rabaud, que c'est cette capacité de mettre l'homme et le monde en question qui constitue la part divine de l'homme et qui lui donne toute sa dignité. (HA, 147).

Malraux considère toute son oeuvre écrite comme une réflexion constante; les romans alors ne sont pour lui qu'une façon de rendre plus immédiates les questions métaphysiques univer-

celles, et en ce sens, ils remplissent la même fonction que ses écrits sur l'art et les Antimémoires. C'est à travers toutes ces formes que Malraux juxtapose l'antinomie permanence-métamorphose qui semble à la fois définir et nier l'homme. L'ensemble des questions soulevées au Colloque de l'Altenburg restera obligatoirement irrésolu, car l'homme, l'histoire et l'art sont tous incapables de démontrer que l'humanité partage un destin commun et que l'évolution de l'espèce possède logiquement un sens. Les hommes partagent seulement les mêmes questions et c'est l'art qui les réunit dans leur entretien avec l'ombre indécise de l'inconscient.

La hantise de l'inconnu et l'interrogation perpétuelle qu'elle suscite ne se bornent pas à la peinture ou au roman. Elles sont les éléments de base de toute création artistique quelle que soit sa forme. Aux yeux de Malraux, les personnages qui peuplent les tableaux de Rembrandt ne représentent pas une image fidèle du monde; ils expriment des énigmes, de la même façon que les créatures de Dostoïevski incarnent (et peut-être pour la première fois en littérature) cette "méditation interrogative." [2] Ajoutons que les personnages de Malraux ont été conçus dans cette même optique. Le vieux Gisors nous offre les mêmes mystères contemplatifs que certains vieillards de Rembrandt. Le problème métaphysique et artistique est donc pascalien: prise de conscience des limites de la condition humaine, dialogue sans réponse avec le destin.

Dans l'art, la question prime sur la réponse; mais puisque les questions sont fondamentalement les mêmes, c'est dans la façon de les poser qu'il faut chercher la puissance de l'oeuvre.

La poésie qui en résulte fait la véritable essence de la création. "Hamlet est le poème de génie d'une interrogation banale..." [3] nous dit Malraux.

L'interrogation fébrile et incessante est reliée à la psychologie de l'homme occidental pour qui le mouvement, l'action, la quête et la conquête (sans jeu de mots) définissent mieux la vie que la stagnation et les limites que nous apporte une réponse bien orthodoxe. C'est Apollinaire qui dit qu'on "ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle." [4] Voilà pourquoi les diables que peint Bosch, par exemple, n'élucident pas le mystère et le fantastique qui hantent le peintre, mais lui permettent de mieux les interroger. Au dire d'Elie Faure, "la marque de notre passion est d'errer sans repos à la recherche de nous-mêmes. La marque de notre puissance est de ne pas nous découvrir." [5]

C'est donc par la quête que l'homme se justifie et se donne une forme, et c'est par les questions maintes fois répétées et reformulées que l'artiste construit son oeuvre pour finalement se délivrer de leur pouvoir de possession. La répétition de certains éléments atteint le double but d'imposer à une oeuvre son unité et aussi de préciser, pour nous, les préoccupations majeures de l'artiste. Ce fait a été mis en évidence par plusieurs devanciers de Malraux. Baudelaire constate:

> Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres le mot qui s'y représente avec la plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession. [6]

Proust voit aussi dans la reprise une valeur positive. Devant les tableaux de Vermeer, on se rend "bien compte que ce sont les

fragments d'un même monde, que c'est toujours quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté..." [7] Malraux ne se montre pas moins sensible à l'importance de la répétition qu'on trouve dans les oeuvres des grands artistes. La série d' autoportraits de Rembrandt, par exemple, et le mont Sainte-Victoire, maintes fois peint par Cézanne reflètent l'effort de l'artiste de s' affirmer par l'assouvissement du sujet. Dans sa préface au Sanctuaire de Faulkner, Malraux insiste sur le fait que l'oeuvre "vaut par ce qu'elle multiplie." Les fascinations de l'artiste face à l'inconnu viennent habiter sous divers masques le monde de sa création. Van Gogh est fasciné par l'infini, Dostoïevski par le problème du mal, et Malraux par le phénomène de la mort. Pour chaque artiste, cette fascination se manifeste dans son oeuvre de façons différentes mais toujours répétées (la route pour Van Gogh, le crime pour Dostoïevski) de sorte qu'il en résulte un climat artistique qui intoxique celui qui entre en contact avec le nouveau monde créé. Chez Malraux, la reprise de détails et de thèmes est fréquente dans ses essais sur l'art et dans ses romans. Richter nous fait remarquer que par leur répétition constante, certains mots comme 'éternel', 'conquête', 'métamorphose', 'destin' et 'Homme' avec H majuscule, assument une valeur magique. [8]

Nous remarquons dans les romans de Malraux la présence constante de la relation initiatique (Claude-Perken, Tchen-Gisors, Hong-Rebecci, Hong-Garine), la répétition de certains détails autobiographiques (le grand-père de Claude dans La Voie

Royale, le grand-père du narrateur dans Les Noyers de l'Altenburg), l'obsession du pouvoir et la nécessité de s'affirmer et de dominer (Garine, Perken et Ferral). L'érotisme, le miroir ainsi que certaines anecdotes reviennent toujours à travers les romans. Ces nombreuses variantes, tout en définissant les préoccupations de Malraux, trouvent une expression constamment renouvelée. Tel un énergumène, l'artiste tente désespérément de se libérer des pouvoirs surnaturels qui le possèdent; mais aussitôt chassé, le démon reparaît pour le hanter de nouveau.

Les éléments réitérés d'une oeuvre deviennent les symboles de ce qu'elle ne peut pas dire, des signes de son dialogue avec l'inconnu, de sa mise en question de l'existence et de sa tentative d'exprimer l'informulable. La réflexion sur la mort, sa reprise constante dans l'univers romanesque de Malraux représentent une interrogation intense du sens de la vie.

La Rupture

Selon Malraux, ce n'est pas dans la nature que l'artiste apprend à peindre, mais dans le musée, en étudiant les toiles des grands maîtres. La fascination de l'insaisissable qu'éprouve l'artiste provient non seulement de sa condition existentielle, mais aussi des autres créations qui fondent un lien avec l'inconnu. Toutefois, si l'artiste étudie les oeuvres des grands maîtres, ce n'est pas pour que ces oeuvres puissent devenir des objets d'imitation. "Un poète ne se conquiert pas sur l'informe, mais sur les formes qu'il admire."(MP, 155). Ceci souligne l'importance du musée imaginaire (pictural et littéraire) dans l'esprit de Malraux, car l'artiste ne crée jamais

dans un vide, mais relativement à un ensemble d'oeuvres préexistantes. En rompant avec le style de ses prédécesseurs, le peintre s'attaque à un motif d'abord pour s'affirmer.

La découverte de l'art est aussi intense qu'une conversion religieuse, et comme telle, elle implique la désagrégation des relations communes entre l'homme et le monde. L'art provoque nécessairement une rupture qui s'effectue à deux niveaux. D'abord, l'artiste rompt avec le monde qui l'entoure, tel que le voit le non-initié, ensuite avec les oeuvres qui précèdent sa création. L'artiste naissant apprend son métier en pastichant les chefs-d'oeuvre. Maîtrisant ainsi son style en vue d'une éventuelle rupture avec l'art de ses ancêtres, l'artiste s'achemine vers une création originale qui abandonne les anciennes formes au profit d'une expression nouvelle.

Dans la postface des Conquérants, Malraux explique que "le génie commence(...) à ceci: un homme qui regardait depuis son enfance quelques oeuvres admirables qui suffisaient à le distraire du monde s'est senti un jour en rupture avec ces formes(...)." (C,311). L'art moderne commence pour Malraux avec Manet qui refuse le monde de la fiction, celui de l'art qui régnait depuis la Renaissance jusqu'à Delacroix. Mais avant Manet, c'était Giotto qui à son tour avait rompu avec l'art du sacré. Byzance, la sculpture romane et gothique, bref, le monde voué à Dieu; voilà ce que l'art de Giotto écarte par le geste dramatique qu'il invente. Le génie est donc une "différence conquise" où le mimétisme n'a pas de place.

La nécessité de créer que ressent l'homme, Malraux la décrit comme une drogue. A ce propos, il cite Van Gogh qui dit:

> Je peux bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne peux pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est ma vie, c'est(..) la puissance de créer. (cité dans La Tête d'Obsidienne, A, II, 431.).

Mais chaque homme répond à cet appel primordial par les moyens qui lui sont propres. Il arrive souvent qu'un homme se sente attiré par plusieurs formes d'expression. Michel-Ange écrivait des sonnets et Victor Hugo faisait des dessins admirables. Degas faisait des poèmes, William Blake et Eugène Fromentin étaient peintres et hommes de lettres. Pourtant, il est rare qu'un artiste fasse preuve de génie dans plus d'un seul domaine. Ce n'est pas pour ses sonnets que nous nous rappelons aujourd'hui le nom de Michel-Ange. Celui qui tente de communiquer avec l'inconnu à travers de multiples formes d'expression sans se consacrer entièrement à une seule, se condamne d'habitude à la médiocrité. C'est peut-être la raison pour laquelle Malraux, malgré la fascination que la peinture et les arts plastiques en général ont exercée sur lui, n'a jamais produit d'oeuvres picturales. Le démon du pictural qui le hantait, Malraux l'a exorcisé par l'élaboration d'un univers romanesque principalement visuel, caractérisé par la spatialité de sa construction.

Chaque artiste se tourne d'abord vers les oeuvres de son propre domaine pour finalement rompre avec elles. Ce n'est pas l'histoire qui engendre le roman dit historique, mais plutôt la poésie de la création artistique, le monde de Shakespeare, Delacroix et même Wagner. Malgré ce que dit Balzac, il ne fait pas concurrence à l'état-civil mais à Walter Scott et aux Mille et Une Nuits. (Nc, 327).

En écrivant des romans, l'artiste interroge le monde de

l'écrit pour finalement proposer une contre- création. Le fait que l'écrivain travaille dans la bibliothèque et non dans le musée, n'empêche pas pourtant des rapprochements assez marqués. L'effet voulu peut être le même; le cas échéant, l'artiste ne cherche pas une traduction directe, mais une équivalence technique. Selon Malraux, le dessin schématique que nous livre Flaubert dans Bouvard et Pécuchet ressemble au travail du lithographe en ce qu'il réduit le monde à quelques traits essentiels:

> Flaubert s'applique à un trompe-l'oeil méticuleux, non pour peindre des coccinelles sur une marguerite, mais pour imiter une litho, une caricature monochrome. Et la création y vient de la caricature, non de l'illusionnisme. (HP, 171).

En apportant une qualité caricaturale de litho à son oeuvre, Flaubert exprime son individualité face aux oeuvres qui précèdent. Chaque artiste cherche alors cette rupture qui assure finalement la survie de l'art.

"La Nature Terrassée"

Au 16^{e} siècle, Dürer affirme que "plus exactement tu approches de la nature par la voie de l'imitation, plus belle et plus artistique deviendra l'oeuvre." [9] La vraisemblance convaincante préconisée par les artistes de cette période s'explique par leur respect absolu pour l'oeuvre de Dieu. Plus l'oeuvre était ressemblante, plus son illusionnisme était fort, plus l'artiste était habile. Pourtant, le génie de Giotto ne procède pas de ce qu'il copia mais de ce qu'il inventa. Si Giotto s'efforça de reproduire des moutons ou des rochers

comme on les trouve dans la nature, le pouvoir secret de son génie arracha ces éléments au monde empirique. Rembrandt, nous dit Malraux, refusa de copier la lumière; il inventa sa propre lumière et de ce fait découvrit son style. "Toute grande oeuvre figurative se réfère à ce qu'elle figure, dit Malraux, et devient oeuvre d'art par ce qui l'en sépare."(Ir, 189).

C'est surtout le 19e siècle qui remet en question et rejette le principe aristotélicien qui, pris au pied de la lettre, veut que l'art soit une imitation de la nature.[10] Les conséquences sur les concepts artistiques traditionnels sont bouleversantes. La recherche d'une nouvelle expressivité repose sur la séparation de l'art et du réel. L'imitation servile des "spectacles" devient explicitement interdite.

Baudelaire, par exemple, s'attaque aux artistes qui se proposent de copier le grand "dictionnaire", affirmant que le produit est de la plus haute banalité: "Qui oserait assigner à l'art, dit-il, la fonction stérile d'imiter la nature?" [11] Balzac, en dépit de sa concurrence à l'état-civil, refuse lui aussi l'imitation: "La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer!" [12] Proust condamne également l'assujettissement au spectacle extérieur: "La littérature qui se contente de décrire les choses, de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leurs surfaces est malgré sa prétention réaliste la plus éloignée de la réalité(...) [13]

Le danger pour le peintre ainsi que pour le romancier, c'est de se laisser emporter par l'illusion, c'est-à-dire, la représentation du modèle. En 1912, Kandinsky annonce, en d'autres termes bien sûr, cette idée capitale de l'esthétique mal-

rucienne:

> L'artiste qui crée en pleine conscience ne peut pas se contenter de l'objet tel qu'il se présente. Il cherche nécessairement à lui donner une expression. C'était ce qu'on appelait autrefois idéaliser. Depuis, on a dit styliser. Demain, sans doute, on emploiera un autre terme. 14

D'une part, il faut que l'oeuvre ne soit pas superposable au réel, mais d'autre part, le génie de l'artiste c'est de nous faire croire au monde qu'il invente. Dans l'oeuvre littéraire, le contexte socio-historique, les nombreuses références topographiques ainsi que chronologiques existent pour rendre la création plus convaincante, et non plus ressemblante. Comparer les oeuvres de Balzac et de Stendhal à la réalité qui les a inspirées révèle que l'oeuvre n'égale pas ses sources. C'est peut-être l'art cubiste qui rompt le plus brutalement avec les spectacles de la nature en refusant de représenter les objets selon leurs apparences. "Les vertus plastiques, dit Apollinaire, la pureté, l'unité, et la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée." [15] Sur ce point, Malraux est entièrement d'accord avec les cubistes. En fait, son premier article portait sur le cubisme, comme nous l'avons vu. L'influence du mouvement sur l'auteur n'a pas été passagère car en 1976, Malraux dit: "(...) la peinture peut <u>aussi</u> reproduire des spectacles, un roman peut aussi transmettre une expérience humaine privilégiée."(Nc,317). Le mot "aussi", souligné par l'auteur, nous indique que ce n'est ni dans l'histoire racontée, ni dans la chose représentée qu'il faut chercher l'essentiel. "Pauvre romancier pour qui le

roman serait seulement un récit." (VS, 333). Le réel n'est pour l'artiste que le point de départ qu'il soumet à une valeur plus importante, celle de l'art.

En 1934, lors du Congrès des écrivains russes, Malraux signale son désaccord avec le réalisme socialiste et met ses camarades soviétiques en garde contre les dangers d'un réalisme foncièrement photographique. Il ne faut pas laisser le rapport entre l'homme et les structures sociales transitoires prévaloir contre la relation entre l'homme et le destin. L'art qui se soumet à une valeur sociale où politique n'est pas de l'art. "Ce n'est pas la passion qui détruit l'oeuvre d'art, dit-Malraux, c'est la volonté de prouver." (TM, préface, 9). La qualité apparemment réaliste d'une oeuvre d'art n'est qu'illusion.

Cette prise de conscience du fait que la valeur artistique, plastique ou littéraire, ne réside pas dans la fidélité de sa représentation, dans ce qui rapproche l'oeuvre de son motif, mais dans ce qui l'en sépare, change tout le rapport entre l'homme et l'art. C'est en effet à la lumière de cette nouvelle optique qui fait table rase du préjugé de l'illusionnisme, nous dit Malraux, que l'art dit primitif de l'Afrique Noire et de Sumer devient valable pour les Occidentaux. Ces tribus désavouaient la ressemblance pour garantir à l'oeuvre des pouvoirs magiques ressortant du surnaturel. Nous avons enfin cessé de voir dans ces formes d'expression une naïveté infantile ou une

maladresse technique, parce que la ressemblance du motif n'a rien à voir avec la qualité artistique de l'oeuvre. Reprochons-nous aujourd'hui à La Jeune Fille à la Corde de Picasso de ne pas ressembler à une vraie jeune fille? La physeo mimésis comme dit Malraux (voir A, II, 23), "l'imitation de la nature", n'a plus de place en peinture ni en littérature:

> Un jour, confondre le roman avec une imitation de 'la vie' sera aussi singulier que l'est aujourd'hui tenir la peinture pour une imitation des spectacles. (...) On croit encore un peu que les grandes oeuvres reproduisent des modèles, réels ou imaginaires, mais on a tort. (Nc, 324 et 330).

Le mot motif, employé par le peintre, indique le peu d'importance qu'il attache à son modèle: "le sens propre de 'motif' n'est-ce pas: ce qui met en marche, ce qui meut et émeut? Il (l'artiste) prémédite de créer quelque chose qui n'existe pas encore: un tableau." [16] Le terme s'accorde parfaitement à la théorie de la création de Malraux et c'est ainsi que nous utiliserons le mot 'motif' dans son sens artistique, c'est-à-dire, sujet d'une peinture et pour Malraux, sujet tout court. Dans son oeuvre romanesque, Malraux n'imite nullement les hommes qu'il a vus ou connus, il crée des personnages plus proches sans doute de l'homme nouveau qu'il envisage. Dire que Hong, et éventuellement Tchen, sont en réalité Hin, un jeune annamite que Malraux avait connu en Orient, ou que Clappique est René Guetta, journaliste dont Malraux avait fait la connaissance, ou que Gisors est à la fois André Gide et Bernard Groethuysen, serait aussi insensé qu'imaginer qu'un tableau ou une scène puisse se transporter dans la réalité, ou dire que Flaubert raconte l'histoire de Mme Delamare. La transformation que subit

le motif révèle combien le monde de l'art est distinct du nôtre. Les personnages des romans de Malraux ressemblent moins à des êtres réels qu'à leurs homologues artistiques. Il faut admirer Clappique, Hong, Tchen, et Garine pour ce qui les unit à Rastignac, Julien Sorel, Ivon Karamazov et non pour ce qui les rattache à un mythomane, un terroriste, un révolutionnaire ou un aventurier. Trotsky a tort de reprocher à Malraux un manque d'exactitude dans sa présentation de la situation politique en Chine, comme se trompent ceux qui y voient un reportage documentaire.

En prenant conscience de ce qui sépare le monde de l'art de la nature, nous pouvons dire que La Condition Humaine et L'Espoir ressemblent plus aux Frères Karamazov de Dostoïevski ou même au Boeuf Ecorché de Rembrandt qu'à la réalité que ces livres sont censés représenter. Les spectacles du réel sont, en fin de compte, des emprunts que fait l'artiste.

Le Style Déformateur

L'importance secondaire que cette prise de position accorde au sujet, Malraux l'apprend très jeune chez Max Jacob. Le refus de copier le motif exige logiquement sa déformation, ce qui en effet devient la légitimation de la création et caractérise en même temps le style de l'artiste. Dans le monde de la peinture contemporaine, nous trouvons de frappants exemples de ce principe. Cézanne notamment affectionne

les natures mortes qui lui permettent plus facilement une domination du motif. Van Gogh, en peignant La Chaise, l'annexe à sa perspective personnelle. "Le sujet doit disparaître, dit Malraux dans Les Voix du Silence, parce qu'un nouveau sujet paraît, qui va rejeter tous les autres, la présence dominatrice du peintre lui-même." (VS, 99). La même chose est vraie pour le poète et le romancier. Au dire de Rousset, "l'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre." [17] La marque du romancier est si particulière que nous disons en considérant une oeuvre ou même un aspect de la vie, c'est du Balzac, ceci est kafkaësque ou beckettien. Art égale style.

Le style c'est d'abord une perspective qui impose une unité à l'oeuvre en fonction d'une préoccupation spécifique de l'existence. En termes rimbaldiens, c'est l'effort de l'artiste pour 'fixer des vertiges'. "Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis ", [18] dit Malraux. Cette extériorisation est l'objet d'une longue quête.

Sur le plan technique, le style consiste en un choix de certains éléments du monde (l'artiste ne peut tout représenter) et aussi en une organisation de ces éléments parce que l'artiste ne veut pas les reproduire selon les lois de la nature, mais selon le schème organisateur de son oeuvre. L'artiste filtre le monde extérieur. "Le romancier y trouve les éléments dont il a besoin, ceux des personnages compris, comme

le peintre y trouve les objets complémentaires appelés par les vides de sa nature morte. Pour les assimiler plutôt que pour les insérer." (Nc, 335). Claudel exprime de façon succincte cette même idée dans L'Oeil Ecoute. Le peintre hollandais, par exemple, ne fait pas "(...) l'inventaire de la réalité pour elle-même. Le poète veut simplement y choisir des thèmes et lui emprunter les éléments de sa composition. Il y prend ce qui lui convient." [19]

Logiquement, l'artiste ne peut pas se proposer le monde et l'ordre social comme modèles parce qu'ils ne représentent plus dans sa conscience une totalité cohérente, mais seulement un système de pensée tout à fait arbitraire. Malraux essaie de mettre en relief l'aspect purement fortuit de toute civilisation en opposant l'Occident à l'Orient. La hiérarchie des valeurs occidentales n'est certainement pas un absolu. Dans la recherche d'une vérité transcendante, plus vraie que celle que représente le monde, il faut que le réel soit dévalorisé au bénéfice de certains éléments choisis qui, eux, créeront un autre système d'associations. Un art réaliste, au sens le plus strict du mot, est techniquement impossible.

C'est dans cette optique de la transfiguration qu'il faut considérer tout art et plus particulièrement celui de Malraux. Le mot revient souvent sous sa plume pour décrire les peintres aussi bien que les romanciers. Il parle de l'impact de la "lumière transfiguratrice" de Balzac (S, 38), et aussi de la "force transfiguratrice" des couleurs de Goya (S, 56). La couleur pour les Vénitiens possédait un "pouvoir transfigurateur".

(1r, 243). Bernanos, dans son art, "transforme le réel." [20] L'exemple le plus frappant que nous offre Malraux de la transformation du rapport des objets dans l'oeuvre d'art est La Pourvoyeuse de Chardin. (Voir VS, 294). Ce tableau, devenu réalité vivante, mettrait en désaccord tous les éléments qui le composent. L'unité de ce monde microcosmique n'existerait plus; elle serait remplacée par la rencontre gratuite d'objets. Peintre, cinéaste et romancier se rejoignent dans leur préoccupation du pouvoir transformateur de l'art. Chacun "n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival." (HP, 152). Les bagatelles du hasard deviennent, dans la création de l'artiste, les fondements d'un ordre expressif. L'oeuvre d'art est d'abord une création, et peut-être ensuite une représentation. (Pensons au portrait de Clémanceau de Manet).

Vu l'importance du style dans l'esthétique malrucienne, il est difficile d'accepter pleinement les paroles d'Ayer qui, en parlant de La Condition Humaine, dit:

> Il n'y a pas d'effet de style. Le style est subordonné à l'action et l'action se maintient presque constamment au même niveau d'intensité. [21]

C'est justement par le style que Malraux atteint cet effet d'intensité. L'action n'est pas l'essentiel, mais elle joue un rôle important dans la conjuration d'un aspect tragiquement profond et inexplicable de l'humanité. "Le monde (et dans ce cas l'action pouvons-nous ajouter) sert le style, qui sert

l'homme et ses dieux." (VS, 270). Une façon dont Malraux impose sa présence, c'est par la succession rapide de tableaux dépeignant des moments intensément dramatiques. Ce style dit elliptique a été vivement critiqué par plusieurs des contemporains de l'auteur. Pierre Henri Simon, par exemple, insistait sur le fait que son oeuvre était marquée par "une narration parfois obscure à force de vouloir être rapide...(et) un goût de l'ellipse qui obligent l'esprit du lecteur à une gymnastique vertigineuse." [22] Pour Brasillach, les romans de Malraux étaient "obscurs - illisibles, sans remède." [23] Toutefois, il faut se demander si ce n'est pas une lecture trop hâtive qui provoqua de tels commentaires. Brasillach parle à plusieurs reprises du "vieux Givors"(sic), tandis que Simon essaie de nous faire croire que Hong figure dans La Condition Humaine et que la question brûlante, "que faire d'une âme s'il n'y a ni Dieu ni Christ?", se trouve dans La Voie Royale! Donnons donc raison à R. D. Reck et à E. W. Knight quand ils disent que l'ellipse n'est pas une faiblesse stylistique, mais un reflet de l'ambiguïté de l'existence. [24]

En ce qui nous concerne, la juxtaposition sans explication d'objets et d'événements, la nécessité pour le lecteur de combler lui-même les lacunes, d'établir lui-même les rapports logiques et significatifs ressemblent à une oeuvre picturale où tout commentaire explicatif est le plus souvent absent. La découpure de la ligne du temps, la rapidité des images qui dépeignent l'homme aux prises avec les forces du destin rappellent les dessins de Delacroix montrant souvent le combat de l'homme

ou du fauve. Energie et mouvement s'entremêlent dans la distortion fébrile du motif. Ce style elliptique, cette suite de temps forts, comme le dit Magny, est une des façons spécifiques par lesquelles Malraux organise les éléments de son monde pour altérer leur rapport relationnel ainsi que leur fonction expressive. Les techniques picturales en constituent une autre, comme nous le verrons.

La Condition Humaine est le résultat d'un long travail prémédité qui, malgré l'exactitude de certains détails, transforme le réel selon les besoins du schème initial de Malraux. Frohock, dans Malraux and the Tragic Imagination, nous signale que la décision de la part des communistes de ne pas s'opposer à Chang-Kaï-Shek s'était produite en réalité un an plus tôt. [25] Puisque cette décision cruciale organise la structure dramatique du roman, la "distortion" de l'histoire était artistiquement essentielle. Un peu comme les peintres impressionnistes et post-impressionnistes, Malraux se rendait sur place et installait son chevalet devant le modèle: le Cambodge pour La Voie Royale, la Chine pour Les Conquérants et La Condition Humaine, l'Espagne pour L'Espoir. Mais comme la plupart des impressionnistes qui ne suivaient pas de près les règles de leur manifeste, Malraux faisait des retouches dans son atelier. Sur le motif et dans son cabinet de travail, le domaine de références pour Malraux n'a jamais été le monde extérieur. Autre chose qu'un récit historique, La Condition Humaine exprime le conflit métaphysique de l'homme avec l'éternel. La valeur essentielle de

l'homme-artiste ressort justement de l'expression de tout ce qui le dépasse. Les détails du récit ne sont pas intrinsèquement significatifs. C'est le côté inexprimable de l'existence dont ils sont le signe qui nous importe.

La Conquête

La pensée esthétique de Malraux attribue à la Grèce l'honneur d'être la première civilisation à concevoir la cogitation sous forme d'interrogation visant à la possession de l'univers et du destin par l'esprit. Cette curieuse harmonie est symbolisée par "Athéna pensive appuyée sur sa lance." (OF, 38). La sagesse et la conquête, la méditation et l'action, être et faire sont les polarités organisatrices qui aiguillent la vie et l'oeuvre de Malraux tout en particularisant ses concepts artistiques.

La conquête des fascinations de l'homme devient obligatoirement pour l'artiste la conquête des moyens de les exprimer, les nouvelles formes qu'il crée. L'art est, en dernière analyse, le conflit entre le passager et l'éternel. De cette confrontation se dégage la valeur poétique de l'oeuvre. Malraux définit l'art comme "l'expression lentement conquise du sentiment fondamental qu'éprouve l'artiste devant l'univers." (VS, 412).

Le mot 'conquête', employé par Malraux, résume une attitude à la fois métaphysique, existentielle et esthétique. Métaphysiquement, la conquête représente la victoire de l'homme sur sa condition de soumission et de dépendance à l'égard de forces

extérieures, (le processus irréversible de la détérioration physique du vieillissement par exemple) ainsi qu'intérieures (les cauchemars du subconscient). Puisque la raison déchoit chaque fois qu'elle se trouve face à ce qui transcende l'homme, comment définir ces forces qui nous oppriment? L'habitant des gratte-ciel est tracassé par les mêmes fatasmagories qui ont hanté les dessinateurs des cavernes magdaléniennes. Le premier homme à être ému par le spectacle du ciel étoilé n'est pas si éloigné de nous, car il partage nos sentiments obscurs.

Animaux fantastiques, gargouilles diaboliques, monstres de l'id et de la libido, camp d'extermination, bombe atomique (et maintenant bombe au neutron) : à travers les civilisations, les spectres de l'inconnu ont tourmenté la psyché de l'homme cachés derrières ces divers masques. "Un sculpteur babylonien n'aurait certainement rien compris à Picasso, qui retrouve les formes de ses démons et de ces fécondités, mais nous rêvons des mêmes pieuvres et des mêmes araignées que les Babyloniens. Et l'araignée des cauchemars est l'un des plus anciens animaux de la terre..."(A, II, 360). De Babylone à Bikini, l'homme a toujours été ravagé par l'inconscient.

L'aspect illogique, la part ténébreuse de l'homme entre dans l'oeuvre d'art comme une des composantes inéluctables de la condition humaine. "Notre culture artistique, dit Malraux, n'entend pas récuser le rêve mais l'annexer." (VS, 573). Conscient et subconscient deviennent chacun l'argile

dont l'artiste tirera sa création. La question pour l'homme est de ne pas être victime de ces obsessions, ou autrement dit, de pouvoir maîtriser les démons qui tendent à l'anéantir, ce que l'artiste fait par la conquête 1) de l'art ressemblant, du monde extérieur de l'apparence par sa déformation ordonnée; 2) du style imitatif, par la rupture avec les oeuvres précédentes des autres artistes; et enfin 3) des démons de l'inconscient, par leur sujétion à une cohérence autre que celle de la réalité empirique.

C'est ce dernier point qui sépare Malraux des surréalistes. Puisque Malraux refuse toute soumission de la part de l'artiste, les pouvoirs souterrains de l'inconscient ne font pas exception. Si la véritable création vient de la conquête des monstres de l'imagination, Goya, celui de la dernière manière, est l'exemple même de l'homme qui domine ses rêves. Par l'assimilation de ses visions à un monde artistique cohérent, il n'en est plus la victime mais le créateur. En créant son monde autonome, Goya récuse l'univers des hommes et favorise ainsi une liberté artistique jamais imaginée avant lui. Le dialogue que veut l'artiste avec le destin, avec l'inconnu, (deux termes qui chez Malraux reviennent constamment mais qui conservent toujours leur ambiguïté voulue), est peut-être en réalité le monologue intérieur de l'artiste contemplant les phantasmes millénaires. Ce monologue se transforme en dialogue quand l'oeuvre agit sur le spectateur ou le lecteur.

L'inconscient joue chez Malraux un rôle capital; pourtant ce terme est rarement associé au nom de l'auteur sauf en rapport

avec les écrits farfelus. En dépit de toutes les affirmations du faire dans son oeuvre, on y trouve une valorisation certaine de la part obscure de l'être: "Car si l'homme n'est pas ce qu'il cache, dit Malraux, il n'est pas seulement ce qu'il fait." [26] Si nous pouvons nous fier aux Antimémoires, le fait que Malraux et Georges Salles, directeur du Louvre à l'époque, se rendent chez un médium (Madame Khodari-pacha) pour identifier une oeuvre d'art en dit long sur ce sujet.

Dans l'univers romanesque, rêve et souvenir insolites et absurdes viennent toujours menacer l'individu et essaient de détruire sa volonté. On se souvient que Tchen craint le sommeil de peur de retrouver toujours "des bêtes! des pieuvres surtout." (CH,122). Ce sont les mêmes phobies subliminales que Malraux avait indiquées en parlant des rêves des Babyloniens. Ces créatures extraordinaires grouillent dans le monde bizarre de Royaume Farfelu et préfigurent la décomposition gluante de la jungle infestée d'insectes horribles de La Voie Royale. L'étrangeté de l'imaginaire se manifeste également dans le délire fiévreux de Garine, les souvenirs de son procès, et les jeteurs de sorts que voit Kyo sur le bord du fleuve en se rendant à Han-Kéou. Ce sont surtout des insectes et des animaux peuplant une obscurité souvent goyesque qui prennent dans l'oeuvre de Malraux des dimensions obsessionnelles. Mais en représentant ces signes de l'inconscient, Malraux les fait entrer dans la logique du système de références élaboré par son oeuvre. "La création artistique ne naît pas de l'abandon à l'inconscient, mais de l'aptitude à le capter."(VS, 304).

Le farfelu comme manifestation de l'inconscient, si évi-

dent dans Lunes en Papier et Royaume Farfelu, Malraux le conquiert dans ses romans par le style, car c'est justement dans les romans que le farfelu trouve sa véritable fonction littéraire. Il sera, comme le réel d'ailleurs, relégué au second plan cédant la place à la valeur créatrice de l'oeuvre d'art. Pour Malraux, l'art est une conquête de l'inconnu, la domination de la condition précaire de l'homme et de son inconscient.

L'Inexprimable

L'artiste se lance dans un travail de Sisyphe qui a pour but, comme nous le dit Baudelaire, de mettre de "l'infini" dans le "fini". L'infini dans le contexte humain se limite infailliblement aux possibilités de l'homme, mais la création devient médiatrice entre les limites de l'homme et ce qui le dépasse. Pour Malraux donc, "le vrai peintre s'efforce de peindre ce que l'on ne peut voir que par son oeuvre." (Ir, 395). Ceci est également valable pour tout artiste créateur.

Une version filmique des Frères Karamazov qui se limite uniquement aux événements ne transmet pas l'art de Dostoïevski. L'inexprimable de l'auteur devient pour le metteur en scène l'intransposable. Réduire Macbeth à son intrigue, c'est raconter à la manière de Holinshed. C'est donc cette différence qui range l'un dans l'histoire et l'autre dans l'art. Holinshed nous offre les faits, Shakespeare la poésie.

La Condition Humaine ou L'Espoir, considérés comme des récits véridiques, perdent tout leur intérêt artistique. Le saisissable, ce qu'on peut raconter, n'enfante pas la qualité éternelle qui arrache l'oeuvre à un moment socio-historique précis.

Ironiquement, l'inexprimable qui sépare poésie, peinture et roman est ce qui finalement les rapproche. Le fait poétique, le fait pictural, le fait littéraire sont tous des manifestations précises d'une réalité artistique plus englobante que nous pouvons désigner par le nom "fait poétique". Heidegger insiste sur le fait que "l'essence de l'art est la poésie." [27] Devant la peinture de Léonard de Vinci, il est difficile de parler du fait pictural en le sens que le 19e siècle nous a donné de ce terme. Par contre, il est tout à fait valable de parler du fait poétique, surtout en ce qui concerne le chromatisme particulier de de Vinci. "La peinture, écrit-il, est une poésie qui se voit." (cité dans VS, 52). Selon Braque, "les objets de Vermeer, de Chardin, ne sont pas poétiques, l'atmosphère de leurs tableaux non plus! C'est leur peinture qui le devient." (cité dans Tête d'Obsidienne, A,I, 342). Selon Malraux, "Léonard, Rembrandt, Goya, cherchent et découvrent l'expression poétique comme l'expression picturale, et souvent en même temps." (M1, 190).

C'est donc la poésie picturale ou littéraire qui réunit les artistes et qui fait qu'un poète ou un romancier ressemble plus à un peintre qu'aux autres poètes et romanciers. C'est ce qui fait dire à Malraux, par exemple, que Michel-Ange se rapproche

plus de Shakespeare que des peintres qui lui sont contemporains. Voilà aussi pourquoi Malraux dit: "Il y avait dans Claudel un homme qui se voulait Greco d'une certaine manière et il reprochait à Victor Hugo d'être Rubens." [28] L'artiste ne tente pas d'imiter l'oeuvre de ses prédécesseurs dans le même domaine ni dans un autre; il essaie de formuler sa propre méditation sur le sens de la vie.

En commençant son oeuvre, l'artiste ne peut imaginer où elle le mènera. Le schème initial qui le possède lui fait entrevoir une existence délivrée du chaos. Gide appelle ce schème une "idée". "Pour moi, dit-il, l'idée d'une oeuvre précède souvent de plusieurs années son imagination." [29] Riffaterre préfère le mot "structure". [30] Picasso dit "sujet": "On a toujours besoin d'un sujet, d'une intention pour commencer un tableau. Mais il faut un sujet flou."(cité dans Nc, 334). L'oeuvre ne suit donc pas un plan rigide, imaginé à l'avance, mais évolue lentement et se modifie selon les exigences du schème organisateur qui domine l'esprit créateur:

> 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.(VS,333).

Malraux rejette donc l'art des fous (et l'art des enfants) parce que cet art est tellement détaché de la réalité qu'il ne peut la mettre en question. Il ne peut récuser le monde. L'impression de liberté que donne l'oeuvre n'est en réalité que l'image extériorisée de l'isolement de l'artiste. C'est un mono-

logue sans conséquence qui ne tente pas de structurer les éléments. L'essence de l'art est l'inexprimable qu'il tente de communiquer, mais si cette autre chose est absente, l'objet est dépourvu de toute valeur transcendante.

Il devient de plus en plus évident que les principes esthétiques de Malraux reposent sur une prise de conscience essentiellement métaphysique de la réalité humaine. C'est ainsi qu'il conçoit toute l'histoire des formes artistiques et c'est donc de cette manière que nous devons considérer son oeuvre romanesque. La création doit délivrer l'homme de sa condition animale limitée dans le temps, non pas en le libérant de ses hantises, mais en les transformant. Les fascinations, une fois exprimées, reviendront dans les oeuvres suivantes; pensons au vautour de de Vinci, par exemple. Il s'agit donc de représenter les fascinations "pour en changer la nature; car, l'exprimant avec d'autres éléments, il (l'artiste) le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées." [31]

En transformant les forces aveugles du destin en éléments asservis, l'art procure à l'âme ce que les Grecs appelaient la 'katharsis', la purgation des tourments, ce que Malraux appelle la liberté ou la délivrance de l'être. Bien que ces forces continuent à exister, l'homme ne les subit pas de la même façon car il les subjugue à une interdépendance spécifique. Le non-sens de l'existence, réorganisé selon une valeur transcendante essentielle, fait du hasard du moment un éternel significatif. Intérieurement, le monde cesse d'être absurde. C'est

ainsi que l'art est un anti-destin pour l'homme. La création est la concrétisation de son refus de tout ce qui l'écrase. Par des formes toujours renouvelées, par un style personnel, l'artiste atteint à un autre univers qui grâce à son organisation particulière, transforme le formulable banal en inexprimable transcendant.

Le Surmonde de l'Art

D'un point de vue historique, l'art reflète le changement des goûts et des dieux de la psyché. L'homme et l'art subissent les influences du temps. Les statues de l'antiquité, par exemple, peintes de vives couleurs par les Grecs, nous arrivent dans un état de pureté blanche qui nous émerveille. La métamorphose des concepts esthétiques donne à ces oeuvres une vie nouvelle. Que penserait le sculpteur grec de la Victoire de Samothrace en voyant son oeuvre dans l'escalier du Louvre, blanchie et mutilée?

Nous choisissons donc les formes qui s'accordent à nos mythes actuels pour tirer les oeuvres du passé de leurs limbes et pour les faire parler de nouveau le langage intemporel du mystère de notre destin. Celles qui sont incapables d'élever leur voix restent dans l'oubli ou dans la médiocrité. Shakespeare nous parle toujours, Balzac aussi, bien que soient morts les dieux pour lesquels ces poètes ont apporté leurs offrandes. Les statues de Chartres, privées de leur surmonde sacré, deviennent pour nous d'abord et avant tout, des oeuvres d'art.

Le fait poétique pour nous se dégage de la forme. Notre regard n'est sûrement pas le même que celui de l'homme du XIII^{e} siècle, mais ces oeuvres sont quand même vivantes pour l'homme du XX^{e} siècle.

L'art occidental voulait substituer à la réalité une vérité transcendante: celle du sacré de Byzance qui dura jusqu'à la Renaissance, celle du monde de la fiction qui persista jusqu'à Manet grâce à l'ombre idéalisatrice perfectionnée par de Vinci. Mais à partir de Manet l'art cesse d'être le double d'un idéal spirituel et c'est ainsi qu'est né le fait artistique, comme nous l'avons vu. La découverte du fait artistique révèle que l'artiste est créateur de son propre surmonde qui ne se réfère plus à des valeurs vénérées ou idéalisées. L'artiste contemporain ne sait plus ce que représente son art, pour quel dieu il crée son double. L'irréel, qui avait remplacé le surréel, disparaît. Les femmes dans les tableaux de de Vinci, Rubens, Titien, Van Eyck, étaient toutes signes d'une valeur spirituelle: l'amour, la pureté, la maternité, par exemple. A partir de Manet, les tableaux comme son Olympia, La Femme au Chapeau de Matisse, La Femme à l'Echarpe Rose de Corot ne se rapportent pas à des valeurs extérieures mais créent celles qui leur sont propres. Les formes et les couleurs, et non ce qu'elles représentent, constituent la poésie qui arrache l'oeuvre à l'instant.

Nous avons déjà vu une évolution semblable chez le poète et le romancier qui cherchent de moins en moins à raconter. A partir de Balzac cesse l'idéalisation d'un âge mythique passé.

Après lui, les auteurs ne veulent plus créer un univers romanesque fondé sur les principes structurants de la société. Les découvertes de la psychanalyse fournissent de nouveaux domaines d'exploration, et au personnage-type succède le personnage-individu. Mais l'investigation des processus psychiques transforme les particularités jusqu'alors considérées comme individuelles en traits communs à l'homme en tant qu'animal conscient. Oedipe, c'est nous.

Tant que l'homme possède des valeurs, il est capable de créer une image de lui-même. L'évolution vers un monde dépourvu de toute valeur suprême rend le fondement de l'art extrêmement ambigu, car si le double est inexistant, si l'art ne s'accorde plus au sacré, ni au monde préexistant de la fiction, à quelle valeur s'accorde-t-elle? En fait, la société actuelle n'épouse aucune valeur spirituelle explicite. Elle est marquée par son incapacité de "donner des formes à des valeurs spirituelles... sur la terre entière la civilisation qui l'a conquise n'a su construire ni un temple ni un tombeau."(VS 493).

Pour l'Egypte ancienne, la valeur suprême qui orientait la création artistique était l'éternité, pour la Grèce, c'était la liberté; pour Rome, la conquête (de soi surtout). Jusqu'à récemment on croyait que la science possédait une valeur organisatrice, mais à tort. Dans sa conversation avec Néhru, Malraux dit: "Je crois que la civilisation des machines est la première civilisation sans valeur suprême pour la majorité des hommes." (A, I, 342). L'art ne se donne plus le rôle de signifier un système englobant d'attitudes préétablies mais tente d'avan-

tage de saisir l'expérience humaine. D'une part, cette absence de valeurs organisatrices rend l'homme de plus en plus désaxé, mais d'autre part, elle lui révèle le sens de la création artistique dans son ensemble. A travers tous les siècles et toutes les civilisations, malgré la multiplicité de ses formes, l'art a toujours eu le même but. Il s'agit chaque fois de "tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux." (TM, préface, 9).

Au fur et à mesure que se décomposent les notions par lesquelles l'homme se définit, l'existence devient progressivement plus problématique, et l'aléatoire semble régir toute activité qu'entreprend cet animal désorienté par l'incertitude et tourmenté par le cosmos. L'aléatoire prive l'homme et le monde du peu de sens que tente de leur donner l'oeuvre d'art, car l'aléatoire est incapable de formuler des valeurs. Voilà le dilemme de l'homme moderne aux yeux de Malraux. Comment peut-il se définir par rapport à l'univers? Et comment la mort s'intègre-t-elle dans sa conception de l'existence?

En regardant l'oeuvre de Malraux, nous remarquons que l'auteur pose ces questions de la même façon que les peintres. Selon G.T. Harris, "l'univers des romans s'avère un univers plastique et cet effort pour concrétiser tout aspect de la condition humaine ...(contribue) à la création d'un monde romanesque particulier." [32] Rima Drell Reck voit aussi dans l'oeuvre de Malraux cette présence du monde plastique, dont la scène de l'hôpital de L'Espoir nous offre un exemple remarquable:

> The hospital scene (...) vividely transforms the wounds of defeat into immobilized gestures which belong to the

> world of painting and sculpture; the gestures become timeless and painless, objective as works of art. 33

C'est justement ce recours aux techniques picturales que nous voulons voir maintenant. Le tableau procède d'abord du regard de l'artiste. En littérature, on l'appelle le plus souvent, le point de vue narratif; en peinture c'est la perspective. C'est à partir de cet élément structurant primordial qu'il faut aborder les techniques visuelles dans l'oeuvre de Malraux.

NOTES

LA REFONTE DU MOTIF: L'ESTHETIQUE DE MALRAUX

[1]André Malraux, Paris-Match, no 1436, (3 décembre),p.69.

[2]André Malraux, note 10 dans G. Picon, Malraux Par Lui-Même, p. 41.

[3]André Malraux, préface à Manès Sperber, Qu'une Larme dans l'Océan (Paris: Calmann-Lévy, 1952), p. xix.

[4]Guillaume Apollinaire, Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques (Genève: Pierre Cailler, 1950), p. 11.

[5]Elie Faure, Histoire de l'Art: L'Esprit des Formes (Paris: Livre de Poche, 1964), tome 1, p. 270.

[6]Baudelaire, cité dans René Huyghe, Dialogue avec le Visible (Paris: Flammarion, 1955), p. 429.

[7]Proust, cité dans René Huyghe, ibid., p. 248 et aussi dans René de Chantal, op. cit., tome I, p. 142 .

[8]William Richter, The Rhetorical Hero: An Essay on the Aesthetics of André Malraux (London: Routledge and Kegan Paul, 1964), p. 71.

[9]Dürer, cité dans Albert Flocon et René Taton , La Perspective (Paris: Presses Universitaires de France, 1963),p.41.

[10]Malraux se trouve en désaccord avec cette idée d'imitation chez Aristote et cite le maître grec pour montrer cette nuance exégétique: "(...)Aristote, pour qui 'le but de l'art est de figurer le sens caché des choses non point leur apparence; car dans cette vérité profonde est leur vraie réalité, qui n'apparaît pas dans leurs contours extérieurs'et pour qui 'la création poétique est plus vraie que l'exploration méthodique de ce qui existe.'" (MD, 87) (souligné par Malraux).

[11]Baudelaire, cité dans André et Jean Brincourt , Les Oeuvres et les Lumières (Paris: Table Ronde, 1955), p. 71.

[12]Balzac (à travers la bouche de Frenhofer), cité dans Pierre Picon , L'Oeuvre d'Art et l'Imagination (Paris: Hachette, 1955), p. 36.

[13]Proust, cité dans Chernowitz, op. cit., p. 171.

[14]Kandinsky, Du Spirituel dans l'Art, traduit par Pierre Volboudt (Paris: Denoël/Gonthier, 1969), pp. 99-100.

[15]Apollinaire, op. cit., p. 7.

[16]René Huyghe, op. cit, p. 72.

[17]Jean Rousset, op. cit., pp. v,vi.

[18]André Malraux, "Des Origines de la Poésie Cubiste", La Connaissance, no 1 (janvier 1920), p. 39.

[19]Paul Claudel, "Introduction à la Peinture Hollandaise", L'Oeil Ecoute, Oeuvres Complètes (Paris: Gallimard, 1960), vol. 17, p. 19.

[20]André Malraux, "L'Imposture par Georges Bernanos", La N.R.F., no 174 (mars 1928), p. 407.

[21]Freddie Ayer, "Les Premiers Romans", Malraux: Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. (Paris: Plon, 1976), p. 77.

[22]Pierre Henri Simon, Témoins de l'Homme: La Condition Humaine dans la Littérature Contemporaine (Paris: Armand Colin, 1951), p. 135.

[23]Robert Brasillach, "André Malraux ou le Mal de l'Héroïsme", Portraits (Paris: Plon, 1935), p. 218.

[24]Rima Drell Reck, "Malraux's Novels and the Arts", op. cit., p. 221.

[25]William Frohock, Malraux and the Tragic Imagination (Stanford: Stanford University Press, 1952), p. 17.

[26]André Malraux, note 2 dans G. Picon, Malraux Par Lui-Même, op. cit., p. 10.

[27]Heidegger, cité dans Stefan Morawski, L'Absolu et la Forme (Paris: Klinksieck, 1972), p. 111.

[28]"André Malraux Parle de Jean Vilar. Jean Vilar: Un Entretien avec André Malraux", Magazine Littéraire, (no 54, juillet-juin 1971), p. 24.

[29]André Gide, Journal, juillet 1893, cité dans Guy Michaud, L'Oeuvre et ses Techniques (Paris: Nizet, 1957), p. 152.

[30]Michel Riffaterre, "Les Antimémoires de Malraux", Essai de Stylistique Structurale (Paris: Flammarion, 1971), p. 293.

[31]André Malraux, "Préface" à William Faulkner, Sanctuaire (Paris: Gallimard, 1964), p. 9.

[32]G.T. Harris, op. cit., p. 84.

[33]Rima Drell Reck, "Malraux's Novels and the Arts", op. cit., p. 232.

CHAPITRE DEUX

PERSPECTIVE, DECOR ET PERSONNAGE

PERSPECTIVE, DECOR ET PERSONNAGE

Refus du point de vue omniscient: le regard fragmenté

Le point de vue découle directement du regard de l'artiste car c'est en fonction de ce regard que s'articule son univers. En littérature et en peinture, le point de vue est le système unificateur de l'oeuvre qui donne aux éléments qui la constituent leur aspect particulier. La Chute D'Icare de Breughel est singulièrement instructif à ce propos. Là, Icare est réduit à un point imprécis dans le ciel. Ce n'est pas la dramatique vue plongeante qui agence les composantes de la toile, mais plutôt l'optique du paysan, ignorant de la tragédie qui se déroule. En construisant ainsi la scène, Breughel met les événements dans une perspective nouvelle. De même, c'est par la focalisation narrative que le romancier transmet à son lecteur le monde qu'il crée, tout en colorant la réalité de celui-ci. Il est significatif, par exemple, que Malraux ne présente jamais dans ses romans le point de vue de l'adversaire. Tout est décrit selon la perspective de la victime, ce qui est exactement le contraire du tableau de Breughel dont nous venons de parler. Chez Malraux, l'adversaire conserve toujours son anonymat. C'est ainsi que l'antagoniste assume des dimensions surhumaines et incarne fréquemment les pouvoirs mystérieux du destin.

Chez Malraux, les rapprochements avec le monde plastique ne commencent pas seulement avec le regard narratif qui organise le spectacle des choses en termes picturaux. Il

faut remonter plus loin. Dans L'Homme Précaire, Malraux voit une analogie entre la profondeur suggérée par la perspective dans la peinture et la dimension du roman créée par le personnage en rapport avec ses homologues et avec le roman dans son intégralité:

> Comme le peintre suggérait la profondeur par la perspective, le romancier suggère cette complexité par la relation constante et particulière des personnages entre eux et avec le roman. Ils l'animent comme les figures animent le cadre de fenêtre des primitifs flamands, et il les enveloppe comme l'ombre ou la perspective englobe ceux des tableaux. (HP, 113-114).

Le réseau d'interdépendance entre les personnages et le lecteur s'établit justement grâce au regard de l'auteur: sous quel angle voyons-nous les êtres et les objets?

La question de la focalisation narrative dans le roman a été longuement traitée par les critiques (Genette, par exemple, dans Figures III, J. Pouillon dans Temps et Roman, et Todorov dans Littérature et Signification), et elle ne cesse de provoquer de vives discussions. Le cas de Malraux pourtant présente un intérêt spécial, surtout si on le considère à la lumière de la technique picturale. Dans son Esquisse d'une Psychologie du Cinéma, Malraux, en parlant du roman, qualifie d'absurde le point de vue omniscient. Ceci modifie déjà considérablement la structure romanesque, car l'orientation du regard détermine obligatoirement l'aspect particulier des objets. Cette conclusion ne procède pas d'un caprice esthétique de la part de Malraux; elle est la conséquence d'une évolution logique de la conception occidentale de l'homme et du monde. D'ailleurs, le fait que

Malraux se sert du point de vue omniscient pour Lunes en Papier souligne la valeur expérimentale de cette oeuvre. Elle est une étape qui mène à la conquête du style de l'auteur. Comme les peintres refusent de prolonger le mythe d'un surmonde fictif, le romancier moderne rencontre aussi la nécessité de créer une nouvelle forme qui ne souscrit plus à un absolu suprême.

C'est bien dans le contexte global des formes variées qu'a assumées le roman qu'il faut considérer le roman malrucien dont la perspective représente seulement un moment dans l'évolution du genre romanesque. Lorsque les divinités politiques et/ou religieuses, symboles d'une valeur authentique, agonisent, l'art en cherche d'autres et se structure en fonction de cette quête. Le roman devient la recherche d'un point d'appui. L'auteur ne prétend plus jouer le rôle d'un dieu omniprésent qui décrit ses personnages et son monde à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Au fur et à mesure que le romancier fait disparaître le narrateur omniscient, il humanise progressivement le point de vue. Le monde se réduit à la portée de la conscience de l'homme et l'image du réel se développe selon la perception sensorielle.

Il y a donc un mouvement qui va de la représentation de l'ordre étatique des choses, comme chez Balzac, vers la structuration du monde à partir d'une conscience subjective. Il devient de plus en plus évident qu'il est impossible de montrer l'homme dans sa totalité, de définir clairement le

personnage dans un monde régi par un ordre intransigeant. Or, avec la prise de conscience de l'arbitraire des systèmes de pensée, l'effondrement des valeurs dites absolues, nous assistons à l'émiettement de la conscience unitaire de l'être. Voyons donc brièvement l'évolution de la focalisation narrative romanesque. L'intériorisation prend le dessus tout en soulignant l'abîme entre le monde extérieur de la société et le moi subjectif. C'est "Stendhal (qui) inaugure le point de vue du sujet...Avec Stendhal la souveraineté du romancier s'efface, son omniscience est mise en question par un personnage investi en grande partie de l'optique romanesque."[1] C'est en effet à Stendhal qu'Albérès attribue le privilège d'avoir été le premier écrivain français à se servir de façon systématique du monologue intérieur.[2]

Balzac, en fondant sa vision de la comédie humaine sur les structures sociales existantes, choisit un biais qui est à sa façon restrictif car il cherche à souligner un aspect de la vie: aristocratie contre bourgeoisie, par exemple. Malgré son effort de représentation réaliste, il y a une dose certaine d'idéalisation. En outre, cette approche ne tient pas compte du champ psychologique de l'être. Il devient évident aux successeurs de Balzac que toute représentation d'une vision englobante de l'homme est forcément relative du fait qu'elle résulte d'un point de vue bien défini.

Si l'on ne peut pas représenter le monde dans sa totalité, on s'efforcera tout au moins de représenter le 'moi' comme une entité cohérente.

Flaubert pousse encore plus loin cette élaboration de la conscience individuelle. Ainsi commence le règne de la subjectivité flaubertienne. Le monde romanesque se lézarde en paquets de consciences subjectives où ne figurent plus les superstructures. Or, c'est désormais cette sensibilité qui agencera l'assemblage harmonieux des choses. Selon Zéraffa:

> L'importance de la notion de point de vue, dans l'art du roman, se révèle à une époque où des romanciers (en tout premier lieu H. James) partent du principe que la réalité ne peut s'apercevoir que sous un angle et que'il est donc impossible, à moins de trahir la vérité, de donner dans le roman une vision totalement objective d'un univers donné. L'objectivité procède au contraire du respect de la vision nécessairement partielle que l'homme a du réel.[3]

L'approfondissement de la conscience individuelle aboutit à une réalité de plus en plus fragmentée. Le stream of consciousness de Joyce et de Woolf par exemple dépasse de loin l'intériorité de Proust. Tout en s'appuyant sur des expériences individuelles, le stream recherche l'unité consciente de l'homme par la dissociation de l'individu des structures sociales qui entraînent son aliénation.

Malraux pourtant ne pourra jamais accepter l'incertitude de la psychologie de l'individu comme assise structurante. L'essence de l'homme n'est pas à découvrir, elle est à faire. Voici ce qui semble le message des romanciers des années trente comme Hemingway, Malraux et même Bernanos. Ces trois auteurs surtout représentent un mouvement vers la reconstruction délibérée du sens de la vie. Ainsi, après la tentation littéraire d'exprimer la conscience psychique de

l'être, il y a un mouvement contre cette intériorité truquée, mouvement qui vise à présenter la conscience de l'extérieur. Cette narration selon la perception a fait dire à nombre de critiques qu'il s'agit d'une orientation cinématographique. Ce sont ces comparaisons avec le cinéma qui nous révèlent la préoccupation principale des auteurs en question: l'optique dans laquelle ils présentent les choses. "En soulignant que Stendhal, Flaubert, James, Conrad ou Melville sont des cinéastes en littérature, on met l'accent sur leur esthétique du point de vue."[4]

Proust pourtant, s'opposait à ce rapprochement avec le cinéma: "Quelques-uns voudraient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons aperçu qu'une telle vue cinématographique."[5] Les théories behavioristes encouragent la perception phénoménologique en repoussant dans l'ombre le monde affectif qu'elles jugent insondable. Ceci donne naissance au style "reportage." Zeltner dit qu'on se propose:

> de laisser de côté tous les concepts subjectifs intérieurs comme la sensibilité, la pensée, la conscience et même l'inconscient pour se contenter de l'observation objective des réactions apparentes et des gestes. Le style de Hemingway, de Caldwell, de Hammet, etc. relève de ces principes.[6]

Zeltner continue en disant que le rôle de reporter qu'assume le romancier le force à rejeter la représentation de l'homme total. Elle cite comme ouvrages principaux du roman de reportage Les Jours de Notre Mort (1947) de David Rousset,

Week-end à Zuydcoote (1949) de Robert Merle et Le Jeu de Patience (1949) de Louis Guilloux. Puisque ce genre de roman ne relève que de ce qui est perceptible aux sens tout est marqué par la rapidité de l'immédiat. La découverte du monde se fait simultanément par le personnage et par le lecteur.

Flaubert avait déjà pratiqué un peu cette optique sensorielle. Malraux va beaucoup plus loin, surtout par son abandon du héros individualiste. Le point commun que partage tous ces styles littéraires est un découpage voulu de la réalité qui devient d'autant plus avoué que le narrateur en tant que tel est supprimé. En faisant coïncider le regard descriptif et le regard du personnage, le point de vue jouit d'une mobilité certaine. Magny parle de la technique cinématographique de "crossing-up", le déroulement de deux intrigues simultanées, mais où le parallélisme ne se fait plus au moyen des subordonnées transitionnelles comme "pendant ce temps," etc. qui font sentir la présence du narrateur.[7]

L'aboutissement logique du point de vue qui représente les choses à travers les sens est le Nouveau Roman où le monde existe pour le personnage et le lecteur avant de signifier quelque chose. Selon Robbe-Grillet, "...le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il existe tout simplement."[8] Les objets assument une importance quasi autonome. L'auteur renonce à toute tentative de réconciliation. Le personnage devient de plus en plus un observateur de sorte que le point de vue romanesque se définit comme une optique, la plupart

du temps très subjective en dépit de ses prétentions d'objectivité. C'est la réalité réduite au regard personnel qui prime. Avec le Nouveau Roman disparaît donc tout sentiment d'un destin qui pèse sur l'homme. L'absurdité du monde et de l'existence n'est plus en jeu. Il n'est plus question d'agir d'une façon ou d'une autre. L'homme, comme les choses qu'il regarde, est réduit à l'état d'objet. Le monde réifié des romans de Robbe-Grillet fait dire à Goldmann :

> Ainsi l'univers est constitué uniquement de voyeurs passifs qui n'ont ni l'intention ni la possibilité d'intervenir dans la vie de la société pour la transformer qualitivement (sic) et la rendre plus humaine.9

Nous sommes maintenant très loin de l'univers romanesque malrucien où le personnage interroge le destin par ses actes hautement significatifs. La banalité quotidienne n'est pas un élément qui constitue ce monde. Les techniques visuelles chères à Robbe-Grillet n'ont pas la même importance pour Malraux. La perception et les sensations dans les romans de Robbe-Grillet ne deviennent jamais autre chose que cela: regard pur.

La recherche du sens de l'existence qui marque le roman de la première moitié du 20e siècle, son interrogation du destin, cède la place à l'expression pure et simple du rapport de l'homme avec le monde, sans vouloir dépasser la matière. Nous ne pouvons dire laquelle de ces formes retiendra l'avenir. Mais nous pouvons essayer de comprendre leur véritable spécificité. Quand Michel Droit demande à Malraux ce qu'il pense des romans modernes et du Nouveau Roman, il

répond: "Ne jouons pas à Vadius et Trissotin. Chacun fait ce qu'il choisit de faire."[10] Notons tout simplement que le concept du point de vue se traduit par de nombreux termes tels la voix narrative, le foyer narratif, la focalisation, etc. Tous ces termes néanmoins se concentrent sur un même problème, problème analogue au dilemme du peintre: sous quel angle transmettre la nouvelle réalité qu'est l'oeuvre d'art afin de saisir au maximum non la réalité mais la vérité.

Narrateur et Regard: le Prisme Sensoriel

Le point de vue qui semble enregistrer les formes de l'existence à travers les sens modifie sensiblement le rôle du personnage dans le roman. Chez Malraux, perspective narrative et personnage sont étroitement liés. Le point de vue dans son oeuvre est, à quelques exceptions près, personnalisé et extériorisé. Il est paradoxal dans le sens que l'on sait bien que c'est Malraux qui organise l'espace et agence la composition de cet univers particulier mais on remarque en même temps un effacement voulu de la présence de l'auteur; c'est-à-dire que le lecteur perçoit les choses et les événements non pas à travers les seuls yeux de l'auteur, mais plutôt à travers ceux de ses personnages. Par contre, si le regard narratif est localisé de façon générale dans la personne de l'actant, on n'est pas vraiment à l'intérieur de ce personnage. Carduner décrit cette extériorisation du point de vue en la comparant à un oeil de caméra située immédiatement derrière le personnage. C'est ainsi que le

drame que vit le protagoniste devient expérience immédiate non seulement pour lui mais aussi pour le lecteur.

La question du point de vue dans les romans de Malraux a été soigneusement étudiée par Jean Carduner dans La Création Romanesque Chez Malraux, par G.T. Harris dans son André Malraux: L'Ethique Comme Fonction de l'Esthétique et plus récemment par Philippe Carrard dans Malraux ou le Récit Hybride. Ce dernier texte se limite à une analyse de L'Espoir mais relève un phénomène qui est caractéristique du style malrucien: l'oscillation du point de vue d'un personnage à un autre pour former ce que Carrard appelle le "récit hybride." Nous ne voudrions pas revenir inutilement sur les arguments présentés par ces critiques qui suivent de près l'évolution de la voix narrative. Toutefois, la nécessité d'une mise au point s'impose afin de relier la perspective narrative aux procédés visuels qui sont au coeur de cette étude.

Le 20e siècle rejette la narration longuement descriptive du 19e siècle en faveur du discours ou de la partie dramatique du récit. Selon Malraux, "...le roman s'éloigne de la narration..."[11] Showing (représentation) et telling (narration) ou mimésis et diégésis s'opposent de nouveau dans leur tentative de représenter le réel.[12] Le concept d'intrigue est, par conséquent, radicalement altéré parce que le romancier ne décrit pas les forces conflictuelles de façon exhaustive Tout devient action-réaction et, chez Malraux, il n'y a pas d'intrigue proprement dite. Les événements qui comme dans la

réalité se produisent sans préavis sont aussi surprenants pour le personnage que pour le lecteur. Puisque les auteurs du 20e siècle, y compris Malraux, préfèrent le discours dramatique, la description est automatiquement réduite au minimum.

Les Conquérants sont le roman où la pénétration psychologique est catégoriquement refusée. Ce qui distingue cette oeuvre (tout en la rapprochant des Noyers de l'Altenburg) est son narrateur unique. C'est à travers le regard et les observations d'un seul personnage que se tisse le fil conducteur qui structure le roman. Seuls ces deux romans de Malraux, ne se servent pas d'une voix narrative multiple, mais Les Conquérants, contrairement aux Noyers, maintient la conscience narrative dans l'anonymat et à l'abri de toute action. On ne connaît pas vraiment l'identité de la personne qui parle. Malraux avait déjà expérimenté le je-narratif dans ses écrits farfelus: Ecrits pour une Idole à Trompe et Royaume Farfelu, par exemple. Ce point de vue restreint, tout en rendant le récit plus convaincant par son emploi journalistique du présent, rencontre d'autres limitations techniques. Ce que le roman-reportage gagne en vivacité d'expression et en vitalité actuelle, il perd en analyse psychologique traditionnelle.

Selon certains critiques, La Voie Royale fut conçue et écrite avant Les Conquérants (1928) bien qu'elle fût publiée seulement en 1930. Brissaud le dit dans son introduction à La Voie Royale,[13] et Claude Mauriac insiste sur le

fait que selon Malraux lui-même, "La Voie Royale a été rédigée après Les Conquérants mais conçue et ébauchée avant eux."[14] Boak soutient cette hypothèse en insistant sur la dualité du thème, la tension entre les préoccupations politiques et métaphysiques.[15] Malraux lui-même pourtant appelle Les Conquérants son premier roman (A, I,495), et Hoffmann dit que "consulté à ce sujet, Malraux nous a donné cette réponse très nette: 'Erreur. La Voie Royale a été écrite après Les Conquérants.'"[16]

Sur le plan technique, le point de vue de La Voie Royale agit comme intermédiaire entre la perspective narrative limitée des Conquérants et les multiples foyers de narration qu'on trouve dans La Condition Humaine. Le JE qui compose le récit est remplacé dans La Voie Royale par un IL qui suit de près les deux personnages principaux sans jamais toutefois devenir la transcription directe et soutenue de leurs pensées. Le narrateur en tant que subjectivité agissante est absent, ce qui rend le récit plus "objectif."

Il faut se méfier du mot "objectif", et accepter sa valeur relative, car, conscience personnelle ou optique indépendante, c'est toujours Malraux qui construit le récit et les éléments qui le composent. Mais l'avantage de la technique narrative de La Voie Royale est qu'elle permet une structure romanesque beaucoup plus complexe que celle des Conquérants. La dimension nouvelle qu'assument les événements résulte de la flexibilité et de la mobilité du foyer visuel qui ébauche les images du réel sous deux perspectives

différentes. Ce dédoublement narratif devient un atout structural, car un des thèmes fondamentaux de l'oeuvre est celui du regard. En scindant l'optique de narration, Malraux crée une dialectique visuelle où les personnages sont à la fois voyeurs et objets du regard.

Baumgartner nous rappelle la nécessité d'un "auditoire" pour la tragédie. Puisque La Voie Royale explore le tragique de la condition de l'homme, Claude devient une partie intégrante de la structure du roman. "Alone Perken would be as untragic as Grabot."[17] Avec l'alternance de perspective, la tragédie est dédoublée comme un reflet dans le miroir. L'univers romanesque jouit d'une profondeur que Les Conquérants n'ont pas. L'importance du regard, non seulement dans La Voie Royale, mais dans tous les romans de Malraux nous invite à lui donner plus d'attention. Cet élément sera donc développé davantage dans les chapitres suivants.

La différence majeure cependant entre le point de vue de ces deux romans ne réside pas uniquement dans le dédoublement qu'on trouve dans La Voie Royale mais aussi dans son emploi sporadique de l'intériorisation narrative. Comme un halo lumineux qui suit le saint dans la peinture religieuse de la Renaissance, la voix narrative poursuit fidèlement son personnage non loin de lui. Dans La Voie Royale, elle prend parfois le recul d'un observateur et par moments supprime cette distance. Au dire de Harris, "si le lecteur a l'impression de partager la vie mentale des personnages, c'est surtout parce que le point de vue n'est pas purement sensoriel

et qu'il paraît parfois être ancré dans le for intérieur des personnages."[18] Il faut remarquer également qu'avec La Condition Humaine il y a plus d'intériorité que dans les romans précédents; si l'on n'est pas entièrement à l'intérieur du personnage, on n'en est pas non plus tout à fait à l'extérieur. Lorsque Tchen commet son premier meurtre, par exemple, une voix nous dit: "L'angoisse lui tordait l'estomac." (CH 7), et quand Kyo est arrêté, "il sentit dans le corps de May un hoquet et une mollesse foudroyante."(CH,204). C'est en effet cette tension entre le monde extérieur et l'univers affectif qui contribue à la nouveauté (à l'époque) du style malrucien.

On peut dire que, globalement, la voix narrative se greffe sur la perception d'un témoin occulaire comme c'est le cas dans Les Conquérants. Dans La Voie Royale, il y a oscillation entre deux personnages centraux, tandis que dans La Condition Humaine et L'Espoir on trouve de multiples foyers narratifs. Comme règle générale, le monde extérieur prime, mais seulement dans la mesure où il reflète la psychologie du personnage. Comme nous le verrons bientôt, c'est à partir des sensations d'un personnage-clef que la matière se regroupe afin de trouver une nouvelle signification subjective.

A cet égard, Carrard parle de "zones narratives", c'est-à-dire que nous pouvons généralement transférer logiquement les énoncés du récit à un personnage ou à un groupe d'individus parce que la chose perçue est dans son champ de

perception. Toutefois, l'auteur fait sentir sa présence lorsque le contenu de l'énoncé dépasse les connaissances du personnage en question. Dans un tel cas, la référence excède la plausibilité du personnage. Carrard cite à ce propos le passage suivant:

> (Magnin) montait depuis deux heures au moins, lorsque finit le chemin accroché au pan de montagne (...) A l'angle du chemin, comme le pommier tout à l'heure attendait un petit guerrier sarrasin, noir sur le ciel, avec le raccourci des statues à haut piédestal: le cheval était un mulet, et le Sarrasin était Pujol, en serre-tête. Il se retourna et, de profil, comme sur les gravures, cria: 'V'là Magnin!' dans le grand silence. (C'est Carrard qui souligne).

Ces références à la peinture et à la sculpture, nous explique Carrard, s'accordent avec les desseins de l'auteur: "Malraux, on l'a dit au passage, entend faire de la révolution espagnole un épisode de la lutte de l'homme contre le destin, et c'est ce qui le conduit (entre autres: il ne s'agit pas de la seule technique) à agrandir le personnage en le rattachant à des figures du passé ou à des oeuvres d'art."[19] Bien que ces allusions au monde de l'art transcendent le caractère du personnage, elles ne témoignent pas d'un point de vue omniscient. Dans tous les cas, le narrateur qui voit tout n'existe pas et on n'a jamais accès à la conscience secrète des personnages, du moins d'une façon prolongée.

Que la voix narrative se localise à l'intérieur ou à l'extérieur du personnage, l'effort pour structurer le monde par les sens et surtout par le regard est une constante de la description. C'est aussi de cette manière qu'un peintre organise sa toile.

La Valeur Structurante de l'Image

La construction de l'univers romanesque à partir des facultés auditives et visuelles peut nous faire penser au cinéma où la caméra et l'oeil du héros s'identifient. "L'un des procédés du meilleur Hitchcock, dit Claude Mauriac, est d'identifier le regard de la caméra à celui de ses héros et de nous montrer ce qu'ils voient, comme ils le voient."[20] Le découpage du spectacle par la composition en séquences de plans appuie ce raisonnement. Puisque cette technique est constante dans la création romanesque de Malraux, ces hypothèses sont facilement justifiées. Albérès soulève pourtant un point valable en constatant que cette technique cinématographique amplement employée dans Les Conquérants, qui datent de 1928, n'avait pas encore été découverte par le cinéma.[21] Pour lui, Malraux n'essaie pas de copier un procédé de cinéma; les ressemblances sont fortuites.

En outre, il est à remarquer que Malraux montre un goût très vif pour la couleur et s'en sert pour enrichir de nombreux tableaux dans Les Conquérants. La perception des couleurs par le narrateur remplit une fonction capitale dans la construction de beaucoup de scènes. Néanmoins, il suffit de se rappeler l'état embryonnaire de l'emploi de la couleur à l'écran à cette époque pour voir que l'inspiration tire son origine de la peinture plutôt que du cinéma. S'il existe une influence réelle et directe du cinéma sur l'oeuvre de Malraux, cela nous intéresse moins que les tableaux individuels qui constituent l'ensemble. Il n'est pas dans

notre intention d'opposer les techniques cinématographiques et les techniques de la peinture, de développer les unes au détriment des autres. Pour éliminer donc, dans la mesure du possible, toute interférence des deux domaines, nous pouvons dire que le point de vue de narration correspond, dans un sens général, à la perspective du metteur en scène et dans un sens plus précis à la perspective de l'artiste-peintre. Chez Malraux, la terminologie se confond et les deux mots, point de vue et perspective, semblent interchangeables.

Selon de Vinci, "une seule personne peut être à la fois à l'endroit le plus propice pour voir un tableau."[22] Malraux nous impose cet endroit 'propice' dans ces romans en réduisant le champ de vision à un regard personnalisé. Proust aussi avait décrit les choses à travers les yeux de son personnage, notant ainsi le changement des images selon les déplacements de celui-ci. Chernowitz relie ce procédé plutôt à la peinture qu'au cinéma en l'appelant l'ordre "impressionniste" de la présentation. Souvent on nous montre les choses "dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer par leur cause."[23] L'ambiguïté devient plus marquée si l'on pense à la relation entre le cinéma et la peinture. A cause de la qualité picturale du cinéma, Elie Faure cherche un terme plus exact pour désigner l'auteur d'un scénario cinématographique, parce qu'on ne sait pas s'il "doit être un écrivain ou un peintre..."[24] Faure propose le mot "cinéplaste." Une chose qu'il ne faut jamais

perdre de vue, c'est que Malraux ne fait ni un film, ni un tableau. "La peinture, dit-il, est faite d'images, la sculpture, de statues; le roman, de récits; le cinéma de films." Mais, continue-t-il, "tableaux, statues, récits, drames, films, ont d'abord en commun d'être des créations de l'homme: des captures de l'imaginaire..."(HP,154). Pour Malraux, le roman ne cherche plus la fabrication d'images représentatives de la fiction, car l'audio-visuel est un plus puissant créateur d'images. C'est peut-être la raison pour laquelle les images que l'on trouve dans ses romans se reduisent au strict nécessaire. Dans Néo-critique, nous entrevoyons comment Malraux conçoit le rôle de l'image dans notre civilisation actuelle et son rapport à l'évolution du roman et des arts en général.

Dans une vision cosmogonique, Malraux prophétise la fin du règne du roman, le situant entre "le temps de la parole et le temps prochain des images " (Nc,332) ou autrement dit, "entre le théâtre et la télévision." En attribuant ainsi au roman une existence transitoire, Malraux peut mieux déceler le chemin que suit la création littéraire de nos jours. Selon lui, elle cédera la place au visuel. Pourtant, la vision plastique de Malraux, sa conceptualisation des choses dans l'espace, ne lui permettent pas de bannir l'image de son monde romanesque. Au contraire, elle joue un rôle important dans la structuration du récit malrucien. A titre d'exemple, regardons la scène suivante tirée des Conquérants. Les chiffres indiquent le début

d'une nouvelle image:

> (1)Ville désolée, déserte, provinciale, aux longues avenues et aux boulevards droits où l'herbe pousse sous de vastes arbres tropicaux...(2)Mon coolie-pousse ruisselle: la course est longue. (3)Enfin, nous arrivons dans le quartier chinois, plein d'enseignes dorées à beaux caractères noirs, de petites banques, d'agences de toutes sortes. (4)Devant moi, au milieu d'une large avenue couverte d'herbe, folâtre un petit chemin de fer. 37, 35, 33...halte! (5)Nous nous arrêtons devant une maison semblable à toutes celles de ce quartier: un 'compartiment'. Agence vague. (6)Autour de la porte sont fixées des plaques de compagnies de commerce cantonaises peu connues. (7)A l'intérieur, derrière des guichets poussiéreux et prêts à tomber, somnolent deux employés chinois: l'un cadavérique, vêtu de blanc, l'autre obèse, couleur de terre cuite, nu jusqu'à la ceinture. Au mur, des chromos de Shanghaï: jeunes filles à la frange sagement collée sur le front, monstres, paysages. Devant moi, trois bicyclettes emmêlées. Je suis chez le président du Kuomintang de Cochinchine. (C,13-14).

Chaque image que le narrateur nous fait voir dans cet extrait est agencée par au moins un des éléments dominants du monde plastique: forme, ligne, couleur. Ces éléments sont tous créateurs d'une esquisse ou d'un tableau qui dépasse de loin la chose "vue". La première image, par exemple, se concrétise par des lignes droites et longues formées par les avenues. Ces détails créent la profondeur de la perspective linéaire et aident le lecteur à "visualiser" le mouvement de pénétration dans cet étrange monde asiatique. Tout ce paragraphe reflète bien le thème de la première partie des Conquérants: "Les Approches."
Le mot 'ruisselle' de la deuxième image suggère à la fois la lumière aveuglante du soleil qui se reflète dans la transpiration du coolie et l'idée de chaleur déjà suscitée par les arbres "tropicaux". Le narrateur, en raison de son

inactivité par rapport au coolie-pousse, représente en quelque sorte, à son insu, le rôle d'exploiteur que joue l'Occidental en Chine. La troisième image est dominée par la couleur dorée des enseignes qui revient à plusieurs reprises dans ce roman ainsi que dans La Condition Humaine, et semble symboliser pour Malraux le monde chinois traditionnel. Les lignes formées par le petit chemin de fer (signe de l'industrialisation) de l'image suivante rappellent la présence européenne. Cette forme qui "folâtre" ne semble ni horizontale, ni verticale. Elle pourrait, dans le monde du visuel, suggérer l'instabilité. Voilà effectivement le mot qui résume le mieux la position des Européens en Chine à cette époque-là. La cinquième image visuelle ici est peut-être la moins développée car elle veut mettre en relief la qualité ordinaire de l'agence. Le regard du narrateur se détourne ensuite de l'ensemble pour se fixer sur la porte entournée de plaques. La dernière image est de nouveau dominée par la couleur, le blanc et le rouge ("terre cuite") des costumes des deux employés. Ces deux chinois, l'un cadavérique, l'autre obèse, ancrent bien la scène dans l'antithèse qui définit la situation politique. Les "guichets poussiéreux prêts à tomber" indiquent qu'un changement est imminent. L'entrée dans ce monde à part sera pour le narrateur le début de son initiation à la vie orientale actuelle. Ce sera une autre étape qui mènera à la rencontre avec Garine.

Toutes les images individuelles de cette scène forment un tableau d'ensemble qui dépeint en quelque sorte la structure de la première section du roman: mouvement d'approche (on va du vaste espace ouvert à un endroit renfermé) et symboliquement d'intériorisation, assemblage de renseignements sur Garine (pénétration donc dans sa psyché), renseignements sur les éléments conflictuels des vieilles traditions prêtes à céder (les Chinois qui "somnolent" en attendant l'éveil de la prise de conscience de leur propre existence grâce à la révolution).

Ces quelques images nous montrent que le réel romanesque s'élabore en général en fonction du regard se traduisant en images qui, en vertu de leur apparente spontanéité énergique, font concurrence avec les dessins d'un Delacroix ou d'un Daumier. Le personnage pourtant, surtout ici, n'est qu'un moyen technique permettant la représentation des 'vues reçues'. Deux choses sont à préciser. D'abord, les images ne sont pas en réalité passivement enregistrées comme il nous paraît au premier abord, mais méticuleusement construites. Ensuite, le personnage est subordonné à ce qu'il exprime. "Il ne s'agit plus, comme on le disait de Balzac, de peindre un monde, mais d'exprimer à travers des images, le développement d'un problème personnel."[25]

Dans un sens général, c'est surtout le souci de la construction de ces images qui les distingue des prises de vue cinématographiques. Comme dans les romans précédents, le point de vue de L'Espoir repose sur la perception senso-

rielle; et comme dans La Condition Humaine, le narrateur de L'Espoir ne renonce pas aux intériorisations momentanées. De nouveau, leur fonction n'est pas d'analyser le for intérieur des personnages, mais d'organiser les faits et de présenter les renseignements nécessaires au déroulement logique de l'action. La prétendue objectivité du récit et l'immédiateté dramatique des événements sont dues encore une fois à la perception phénoménologique de la conscience narrative. Lorsque Malraux veut nous brosser un tableau panoramique de Madrid ravagé par les flammes de la guerre, il place Mercery au sommet d'une échelle pour combattre l'incendie. Ce procédé a une double conséquence. D'abord, le vaste tableau que voit le lecteur s'explique par le lieu où est situé le personnage (E,40³). Ensuite, la présence manifeste d'une conscience organisatrice est minimisée. Ainsi le lecteur devient souvent spectateur face au tableau que nous impose ce point de vue particulier. Le récit qui se construit à partir des impressions reçues par les sens fait du narrateur l'inventeur de ce qui ressemble à un espace perceptif. Le rôle des odeurs et des sons, par exemple, est considérable dans l'univers romanesque de Malraux. Toutefois, ce sont la parole du dialogue et l'image visuelle qui prédominent.

Pour Goldmann, L'Espoir est une "série de croquis, émouvants sans doute et merveilleusement écrits, mais qui se succèdent sans même constituer un véritable montage."[26] Le mot 'croquis' est révélateur du travail de construction

de Malraux. Il nous indique que ce ne sont pas des perceptions sensorielles que l'auteur veut imiter, mais plutôt la création d'un espace représentatif et éventuellement mythico-symbolique qu'il veut réaliser. Quand Ramos incarne le regard du lecteur, la qualité explicitement sensorielle qui caractérise l'image cache la construction implicitement picturale de la vision. Parfois l'auteur indique, au moyen de la comparaison, la technique ou l'artiste qui l'a inspiré, comme c'est le cas dans la scène suivante:

> A côté de Ramos, un milicien paysan dont le pansement s'était défait, regardait son sang descendre tout le long de son bras nu et tomber goutte à goutte sur l'asphalte: dans cette sombre lumière, la peau était rouge, l'asphalte noir était rouge, et le sang, brun clair comme du madère, devenait en tombant d'un jaune lumineux, comme celui de la cigarette de Ramos. Celui-ci fit évacuer d'urgence le milicien. D'autres blessés, avec les bras des plâtrés, glissèrent comme un ballet lugubre, noirs d'abord en silhouette, puis leurs pyjamas clairs de plus en plus rouges, au fur et à mesure qu'ils traversaient la place dans la sombre lueur de l'incendie. (...) Dans le faisceau mince de la torche de Ramos, fébrile comme une antenne d'insecte, en avant des corps allongés le long du mur, apparut un homme étendu sur un perron. Il était blessé au côté et gémissait.(...) La torche l'éclairait de haut, promenait sur son visage l'ombre des graminées qui poussaient entre les pierres du perron; Ramos, dans l'inlassable frénésie des coqs, regardait avec pitié ces fines ombres indifférentes, peintes avec une précision japonaise sur ces joues qui tremblaient.
>
> A l'extrémité de la bouche tomba la première goutte de pluie. (E, 345 et 347).

Ici, nous contemplons à travers les yeux de Ramos une estampe japonaise, ou plus exactement cette réalité romanesque que Malraux crée qui ressemble à un dessin oriental par la netteté et la délicatesse des lignes. Le monde que nous propose le narrateur est un monde rectifié à la

manière des peintres. La scène exploite fortement le pouvoir transformateur de la lumière et de la couleur. La douleur des victimes de la guerre dépasse le cadre du conflit de 1936 pour signifier la souffrance de tout homme qui s'oppose à une force écrasante. Ces mots de Claudel résument bien ce fait surtout si on substitue au mot 'peintre' le mot 'romancier' et qu'on remplace 'peinture' par 'poésie': "Il s'agit d'un morceau réel ou imaginaire de l'espace et de la durée que la vocation, avec l'art du peintre, est de soustraire à la fuite. Tout ce qui échappe au temps par la composition, j'ai dit que c'était le domaine de la peinture."[27]

Le narrateur malrucien compose son "regard" en images qui échappent à toute contingence. Dans ce croquis que nous livre Malraux, ce n'est plus une petite bande de révolutionnaires contre les troupes franquistes, mais l'homme contre tout ce qui ne dépend pas de lui. Les nombreuses allusions au cinéma et au théâtre par le narrateur de L'Espoir soulignent l'irréalité de la situation tout en créant une atmosphère, non pas forcément factice, mais qui montre que l'homme joue contre la destinée. Tirons pour l'instant la conclusion suivante: le point de vue personnalisé détermine en grande partie le tableau que verra le lecteur en délimitant d'emblée le champ de vision narratif. Ces limitations explicatives sont compensées par la construction des images que nous montre Malraux à travers son narrateur; comme des tableaux, elles sont toujours intention-

nelles et participent à la structuration de l'intégralité du roman.

Invocation du Monde de l'Art: Moyen de Séparation du Réel

Il est vrai que la comparaison si chère à Malraux est un phénomène littéraire qui n'a pas d'équivalent dans la cinématographie ou dans la peinture. Le mot "comme" qui revient à maintes reprises sert à évoquer des images le plus souvent visuelles tout en distinguant le style malrucien du cinéma. Kyo est "petit et souple comme un chat japonais." (CH,33). Dans L'Espoir, on lit que la vallée est "marquée par les sillons des chenilles comme la mer par ceux des navires" (E,237), et que "dans un fracas de foudre, les verres sautèrent comme des lapins d'enfants..." (E,367). En fait, Rees relève 1220 comparaisons sur 1270 pages, ce qui,nous assure-t-il, place Malraux loin devant la plupart des auteurs contemporains. Selon Rees, ces comparaisons ont trait d'habitude à un élément abstrait et se groupent autour d'un aspect physique de la mort, de la maladie et de la torture.[28] Parfois la conjonction "comme" est supprimée. Dans La Condition Humaine, Hemmelrich regarde son adversaire, "énorme insecte." (CH,222). Cet insecte incarne pour lui tout ce qu'il y a d'inhumain dans la souffrance et devient alors un "monstre composé d'ours, d'homme et d'araignée." (CH,223). Nous pouvons dire que les comparaisons et les métaphores ne s'ancrent pas toujours dans l'abstrait mais tentent souvent de donner une signi-

fication élargie à la matière par la superposition d'images qu'elles occasionnent. Ce penchant à la comparaison permet un enrichissement visuel par la multiplication d'images. Pour Pontcharra, "Malraux composera donc généralement par tableaux successifs."[29] Voilà ce qui est exact. Pourtant, la plupart des moments dramatiques se traduiraient mal en scènes filmées car tous ces petits tableaux à l'intérieur de la fresque qu'il compose seraient souvent laissés de côté. La mer évoquée par les "sillons", l'image des "lapins" qui sautent, l'"insecte" monstre disparaîtraient tous à l'écran.

Plus intéressantes pour nous sont les comparaisons à des oeuvres d'art. En décrivant la chambre de Valérie, par exemple, où Ferral vient de lâcher des oiseaux, Malraux dit:

> Maintenant sur les meubles et les rideaux, aux coins du plafond, les oiseaux des îles voletaient, mats dans cette faible lumière comme ceux des fresques chinoises. (CH,180).

Nous avons déjà vu que le profil de Pujol dans L'Espoir était "comme sur les gravures" (Cf. supra, p.78). Cette allusion reparaît pour caractériser les miliciens de Lopez qui essaient d'immobiliser le canon en tendant les bras "aux rayons de ses roues comme dans les gravures de la Révolution française." (E,44).

Nous voyons que la rectification qu'entreprend Malraux passe souvent par l'invocation du monde de la peinture: Le personnage de Guernico rappelle au narrateur les tableaux de Velazquez: "Une mince silhouette voûtée montait seule au

milieu de l'escalier immense (...) l'écrivain catholique, long, blond pâle comme tant de portraits de Velasquez, seul au milieu de ces grandes marches blanches, semblait sorti d'une des armures historiques, et destiné à rentrer à la naissance du jour." (E,306). Le regard de Scali transforme le visage d'Alvear, en un tableau du Greco :.

> Dès qu'il se trouva sous l'ampoule électrique du couloir, Scali s'aperçut que les poils modifiaient ce Greco comme l'eût fait la copie d'un peintre baroque: au-dessus des yeux intenses et très grands, mais un peu éteints par l'épaisseur et les rides des paupières, les cheveux derrière le crâne dégarni s'envolaient en crosses follettes, et les sourcils mobiles et aigus finissaient en virgules, comme la barbe. (E, 315-316).

Malraux s'était déjà servi de cette technique de référence aux oeuvres d'art ou aux artistes pour établir une atmosphère spéciale et aussi pour esquisser la personnalité de ses personnages. La description du studio de Ferral dans La Condition Humaine est particulièrement révélatrice à cet égard:

> Dans le studio moderne - aux murs, des Picasso de la période rose, et une esquisse érotique de Fragonard - les interlocuteurs debout se tenaient des deux côtés d'une grande Kwannyn en pierre noire, de la dynastie Tang, achetée sur les conseils de Clappique et que Gisors croyait fausse. Le Chinois, un jeune colonel au nez courbe, en civil, boutonné du haut en bas, regardait Martial et souriait, la tête penchée en arrière. (CH,88).

La domination cubiste de la matière ainsi que l'érotisme de Ferral ressortent de ce décor. Mais en plus, l'art réunit Ferral, Clappique et Gisors dans un réseau à la fois complexe et imprévu. La description du Chinois crée une image picturale

qui l'insère dans un univers éloigné du quotidien.

La personnalité de Gisors se reflète aussi dans les oeuvres d'art qu'il possède: "à droite et à gauche, sur les murs blancs, des peintures Song, des phénix bleu Chardin, au fond un Bouddha de la dynastie Wei d'un style presque roman." (CH,35). La passivité et la contemplation caractérisent cet art. Le 'style roman' nous rappelle que malgré ces qualités passives des cultures asiatiques, il s'agit toujours d'un Européen. Mais Malraux n'oublie pas d'intégrer Gisors dans son milieu en décrivant sa physionomie avec la délicatesse d'un dessin oriental: "Gisors l'écoutait le menton anguleux caressé par la main gauche; ses mains aux doigts minces étaient très belles."(CH,37).

Malraux intercale souvent dans ses descriptions des renvois à l'art afin de saisir un éclairage ou une atmosphère. C'est donc sans étonnement que nous lisons que chez Ferral pendaient sur les murs de la fumerie "un grand lavis de la première période de Kama, une bannière thibétaine." (CH,187). Ces références à des oeuvres existantes ou fictives sont évocatrices d'une ambiance qui nous renseigne sur la scène ou sur le personnage. La réflexion de Clappique regardant par la fenêtre a cette fonction: "Un Rubens, pensa-t-il, mais pas parfait: elle doit être de Jordaens. Pas un mot..." (CH, 200). Nous voyons à la fois le monde imaginaire dans lequel vit ce personnage, ses connaissances très solides de l'art, et aussi le réflexe naturel d'un marchand/procureur de tableaux.

Les références au monde de l'art s'amplifient dans les oeuvres qui suivent La Condition Humaine. Dans L'Espoir, Alvear, le père de Jaime, par exemple, est professeur d'histoire de l'art, et sa conversation avec Scali est axée sur la valeur de la création artistique. Le narrateur décrit le zèle avec lequel Lopez se donne à la protection des oeuvres d'art, surtout celles du Greco.

Dans Les Noyers, les portraits qui pendent aux murs de la bibliothèque de l'Altenburg établissent l'attitude intellectuelle qui prévaudra. Comme le musée occidental représente la confrontation de mondes distincts, les images des grands artistes évoquent les conflits idéologiques qui s'élaborent au colloque dans le but d'arriver à une synthèse raisonnable:

> La bibliothèque de l'Altenburg était admirable. Un pilier central y poussait très haut les voûtes médiévales dans l'ombre où se perdaient les rayons de livres, car la salle n'était éclairée que par des lampes électriques fixées au-dessous des yeux. La nuit venait à travers une vaste verrière. Çà et là quelques sculptures gothiques, des photos de Tolstoï et de Nietzsche, une vitrine où se trouvaient les lettres de celui-ci à l'oncle Walter, un portrait de Montaigne, les masques de Pascal et de Beethoven (ces messieurs de la famille, pensa mon père). (NA,dans A,I,34 et NA, 83).

L'absurde nietzschéen d'un monde sans Dieu, l'éternel retour, l'angoisse métaphysique pascalienne, le génie de Beethoven, le rationalisme de Montaigne sans cesse en quête de la vérité, voilà ce que suscitent ces images. Lorsque Dietrich dit "si je devais revivre une autre vie, je n'en voudrais pas une autre que celle de Dietrich

Berger..." (NA, dans A,I,36), il fait écho à une idée de Montaigne: "Si j'avais à revivre, je revivrais comme j'ai vécu."[30] L'espace de la bibliothèque, créé par les images reçues par le narrateur, nous prépare à la description de Walter qui s'accorde parfaitement à ce décor:

> Très droit, deux disciples près de lui, son oncle le regardait venir avec l'immobilité singulière dont il parait son infirmité; un col très haut, une petite cravate noire étaient devenus distincts sous le léger macfarlane byronien qui cachait les genoux; des lunettes d'or reposaient sur le nez cassé de Michel-Ange, -- Michel-Ange à la fin d'une longue carrière universitaire...(NA,dans A,I,34 et NA, 84).

Il y a ici, grâce à l'énumération de noms variés, un éclectisme artistique et intellectuel qui semble vouloir dépasser le moment décrit par la fusion de philosophies et d'époques différentes. Le regard du narrateur, par la superposition de plusieurs réalités, en crée une nouvelle. Cette superposition structurale devient l'ossature même de l'écriture malrucienne. Le passage suivant démontre à merveille ce réseau interne qui compose les éléments de l'oeuvre:

> Pendant combien de soirs d'été cette cour s'était-elle endormie dans le son ralenti des scies et l'odeur du bois chaud, avec des passages furtifs de Juifs dorés comme ceux de Rembrandt, des clowns en train d'attacher des ours, un kangourou en fuite à travers les piles monumentales des troncs? (NA,43).

L'allusion à Rembrandt vient colorer l'image du travail des paysans mille fois répété dans le temps; la scène du cirque, comme un leitmotif à la Picasso, évoque non seulement une réalité vécue (autobiographique), mais aussi une image déjà peinte dans <u>La Voie Royale</u>. Le moyen âge,

l'époque de Rembrandt, les paysans sans âge, l'expérience plus ou moins contemporaine se mêlent pour créer un tableau intemporel représentatif de l'homme qui semble renfermer les secrets mystérieux des profondeurs de l'être.

Même si le narrateur des Noyers revendique parfois les droits de l'observateur omniscient (et c'est le cas le plus frappant de l'oeuvre de Malraux), ceci ne change rien à la perception phénoménologique de la réalité:

> Quelque chose fonce des lignes russes vers les gaz: un cheval, très petit même à travers les jumelles. (NA, dans A,II,504). (Voir aussi NA,204).

La découverte du narrateur et la nôtre coïncident. Ici, nous voyons le procédé de formulation: image floue (quelque chose qui fonce) ensuite réalité reconnue (un cheval). La description se base le plus souvent sur le visuel et se fait la plupart du temps en termes picturaux. La fumée jaune des gaz crée un "fond de brouillard comme dans les estampes japonaises" (NA, dans A,II,503) qui se répète par intervalles pour souligner l'irréalité éternelle qui devient dans l'oeuvre d'art une surréalité. Nous lisons plus loin: "(...)il ne reste que le brouillard japonais (...)" (p.506). Les victimes des gaz ressemblent aux nombreux tableaux de descente de croix. "Un corps poussé de bas en haut, en manches de chemise encore, surgit avec les bras pendants des descentes de croix." (p.514). Le présent suggéré par les habits (manches de chemise) s'éternise dans ce tableau qui met à la place du fils de Dieu l'homme lui-même. Une image en appelle une autre dans une multiplicité

kaléidoscopique. Les références au monde pictural et la description "en peinture" catalysent une série d'images ou de tableaux qui, eux, évoquent des atmosphères ou des vérités métaphysiques selon les "schèmes initiaux" du romancier. La phrase suivante, tirée de L'Espoir, fait ressortir la valeur persuasive de l'image, ses possibilités d'expression:

> Que valent les mots en face d'un corps déchiqueté? (E,96).

Quant à la création romanesque de l'auteur, nous retenons d'abord des associations imagées: Kyo et la prison, Tchen et le meurtre, Gisors et l'opium, Perken et l'action, Grabot et l'humiliation. Il s'agit toujours de l'homme et d'un aspect de son sort tragique.

La Psychologie de la Plastique

Outre le geste et la parole, la psyché des personnages se dégage de ce qu'ils voient, du décor romanesque. En effet, l'absence d'analyse psychologique ne veut pas dire l'absence de psychologie. C'est justement à travers les éléments plastiques (éclairage, composition, lignes, couleurs) qu'elle s'exprime. Ce phénomène a été amplement étudié par les critiques, en particulier par G.T.Harris. Selon lui, "tout état psychologique a sa correspondance dans le concret. Ce peut être un aspect du cosmos, du décor ou du geste expressif."[31]

Lorsque le narrateur fait poser le regard d'un person-

nage sur un objet ou sur une scène, c'est pour amorcer un dialogue. La scène dans le magasin d'horloger nous fournit un bon exemple de la complémentarité plastique qui existe dans l'univers malrucien:

> Tchen regarda l'heure. Dans ce magasin d'horloger, trente pendules au moins, remontées ou arrêtées, indiquaient des heures différentes. Des salves précipitées se rejoignirent en avalanches. Tchen hésita à regarder au-dehors; il ne pouvait détacher ses yeux de cet univers de mouvements d'horlogerie impassibles dans la Révolution. Le mouvement des courriers qui partaient le délivra: il se décida enfin à regarder sa propre montre. (CH, 101-102).

Cet espace enferme le temps précieux dans une intensité unique et même le son des horloges parlerait aux combattants (avec le grondement du train blindé) "comme la voix même de la mort." (p.107). Tchen devient de plus en plus conscient de la nécessité d'agir incessament. A l'extérieur, la lumière incertaine du soleil obscurcie par les nuages souligne également la précarité de la situation et l'incertitude de l'issue des événements: soleil victorieux contre nuages de la défaite. Harris parle déjà des couleurs ternes et du brouillard épais qui transmettent l'état psychologique de déception et de tristesse qui s'empare du personnage: "Le lecteur du roman malrucien est souvent conscient du cosmos ou d'un élément de la réalité qui entoure ce personnage, qui reflète ce que pourrait être l'état d'esprit de celui-ci."[32]

Le ciel avec sa dérive de nuages que Malraux remarque chez Tolstoï souligne la fonction des éléments dans son esthétique créatrice. Un puissant "moyen d'expression

du romancier, c'est de lier un moment décisif de son personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure." (Es, non-paginée). Le ciel étoilé que nous voyons dans beaucoup de scènes de Malraux a la même force que chez Van Gogh. C'est un moment privilégié qui relie l'homme au cosmos. L'émotion éprouvée peut varier, mais le résultat est foncièrement le même: le dépassement de soi, l'évocation de la part 'divine' de l'homme.

La technique narrative de Malraux le situe immédiatement au rang des peintres en raison des problèmes communs qu'ils ont à surmonter pour l'expression de la dimension psychologique. Malraux par choix, et le peintre par nécessité, ne transmettent l'intériorité que par des manifestations concrètes. La scène devient elle-même une représentation de la psyché du personnage.

Denis Marion, en travaillant sur le tournage de Sierra de Teruel, remarque que Malraux "...était extraordinairement sensible à ces concordances subtiles entre des réactions psychologiques et des éléments plastiques."[33] Le décor est donc créateur d'un monde particulier auquel le narrateur veut annexer le ou les personnages. L'expression par le visuel, la création littéraire par images rétiniennes distingue l'oeuvre de Malraux du roman traditionnel. "Que pèsent cinquante ans de journal intime en face du camp d'extermination?" (HP, 188-189), demande

l'auteur. Voilà pourquoi les nombreuses descriptions chez Malraux, bien que souvent brèves, sont si révélatrices: elles ne constituent pas un simple décor ou arrière-plan ajouté par la suite, mais forment une partie intégrante de l'expression romanesque. Dorenlot nous dit: "Psychologiquement, Malraux refuse d'élucider l'homme par l'inconscient, parce que ce serait ouvrir la porte à toutes les incertitudes, à toutes les lâchetés. De même, intellectuellement, il refuse de recourir à l'irrationnel pour expliquer le mystère de l'existence."[34] Mais c'est justement par le concret, le tableau du spectacle, le dictionnaire du monde dépeint que Malraux suggère l'inconscient et la psychologie des personnages, non en l'expliquant, mais en y faisant allusion.

Les lignes suivantes tirées des Noyers nous en disent long sur le rôle des objets dans l'univers malrucien:

> A supposer que le suicide de mon grand-père eût une 'cause', cette cause, fût-elle le plus banal ou le plus triste secret, était moins significative que le poison et le revolver -- que la résolution par quoi il avait choisi la mort, une mort qui ressemblait à sa vie. (NA, dans A, I, 38).

Le tangible renseigne mieux que des analyses abstraites. Cette prise de position était déjà bien enracinée dans l'esprit de Malraux qui en 1926 fait dire à A.D.: "Il suffit de lire un traité de psychologie pour sentir combien de nos idées les plus pénétrantes se faussent lorsque nous voulons les employer à comprendre nos actes. Leur valeur disparaît à mesure que notre recherche avance et, toujours,

nous nous heurtons à l'incompréhensible, à l'absurde, c'est-à-dire au point extrême du particulier." (TO,168). Dans le roman, la psychologie analytique ne peut, selon Malraux, aboutir à une vue englobante de la réalité humaine. Il vaut mieux donc suggérer ce qu'on ne peut pas dire par des événements et des éléments concrets qui par leur assemblage pourront nous parler.

Le rapport personnage-décor est, dans l'univers malrucien, bien spécifique. Les objets et les choses n'ont pas l'opacité ou l'impénétrabilité qu'elles ont chez un Sartre (La Nausée), par exemple. Une logique règne et c'est celle que l'auteur donne à son monde. Objets et personnages se complètent.

Cette complémentarité plastique est évidente dans la scène où May révèle à Kyo qu'elle a couché avec Lenglen. Nous apprenons des mémoires de Clara Malraux que le contenu de cet épisode est autobiographique, car lors de l'affaire cambodgienne qui a retenu Malraux en Indochine, Clara a couché avec un passager sur le bateau qui la ramenait en France. Cet événement, une fois entré dans l'oeuvre écrite, n'est plus le même, de sorte que le côté biographique n'a plus d'importance. Malraux fusionne le réel et l'imaginaire pour former une vérité autonome qui se réfère d'abord au monde de l'art. En lisant cette scène, nous sommes impressionnés par certaines composantes qui rappellent le portrait des Arnolfini de Van Eyck: le miroir, la fenêtre, le chien, le lit, par exemple. L'harmonie signifi-

cative de ces éléments a frappé Malraux qui parle de ce tableau dans La Métamorphose des Dieux:

> Le couple Arnolfini, malgré son caractère profane, conserve une atmosphère de piété: par le sujet (il commémore un mariage) par les accessoires symboliques, fruits du Paradis, chien de fidélité -- par le tuyauté de la robe, l'accord des gestes des époux avec une pénombre solonnelle." (MD,367).

Si le tableau flamand dépeint un mariage, ce thème n'est pas tout à fait absent de la scène en question car May parle de la robe de mariée toute pleine de sang des jeunes filles chinoises. Le ton tragique semble inverser les intentions de Van Eyck. Malraux transforme la scène et les objets qui la constituent pour les incorporer dans l'univers romanesque de La Condition Humaine. Le chien ne signifie plus la fidélité dans le sens traditionnel. Les fruits du paradis sont absents. Ce n'est plus l'oeil divin ou la présence de l'artiste qui sont évoqués par la chandelle et le miroir; pourtant les éléments autobiographiques chez Malraux semblent correspondre vaguement à l'image minuscule qu'on peut distinguer dans le tableau de Van Eyck, et qui, selon certains, représente l'artiste lui-même. Toutefois, le miroir chez Malraux ne cristallise pas les formes en lignes convergentes, allégories d'une vérité incontestable. Cette fois, les personnages se contemplent dans le miroir. C'est le regard personnalisé, la double quête de soi et de l'autre. Toute la scène représente la quête de la subjectivité de l'autre, l'impossibilité de se connaître complètement et de connaître autrui. Les

embûches de l'impénétrabilité seront finalement surmontées par le sentiment de l'amour comme nous le verrons au cours de nos analyses du miroir.

L'intériorisation du regard subjectif est mise en évidence par la lumière obscure qui éclaire le tableau malrucien. La lumière diurne, signe de la raison objective chez le maître flamand, devient chez Malraux incertitude nocturne où se réfugient des émotions refoulées. Kyo lutte contre l'émotion qui l'ébranle. Chez Van Eyck comme chez Malraux, la fenêtre, en encadrant des arbres, nous permet de voir un morceau découpé du monde extérieur:

> Elle (May) se leva, alla jusqu'à la fenêtre. (...) en face de la fenêtre, un des arbres de Mars s'était épanoui pendant la nuit; la lumière de la pièce éclairait ses feuilles encore recroquevillées, d'un vert tendre sur le fond obscur. (CH,41).

A partir des Noyers de l'Altenburg, l'arbre prendra une signification très spécifique dans l'univers malrucien, mais cet élément est déjà présent dans les oeuvres antérieures. La couleur verte ainsi que le blanc des draps et le blanc du chien pourraient indiquer la fécondité et la pureté dont Kyo se sent momentanément privé car dans son esprit se répète le mot "décolorer":

> Cet amour souvent crispé qui les unissait comme un enfant malade, ce sens commun de leur vie et de leur mort, cette entente charnelle entre eux, rien de tout cela n'existait en face de la fatalité qui décolore les formes dont nos regards sont saturés. (...) Rien, pourtant, ne prévalait contre la décoloration de ce visage enseveli au fond de leur vie commune comme dans la brume, comme dans la terre. (CH,41).

La couleur est foncièrement chose subjective et c'est ainsi

que les sensations qu'elle provoque chez l'observateur ou même chez celui qui entend le mot "bleu", "vert", ou "blanc" relèvent de la psychologie. La couleur est donc un moyen efficace pour transmettre des états d'âme, et Malraux en est très conscient.

En nous disant que May est habillée d'un manteau de cuir bleu, le narrateur traduit subtilement le curieux mélange du masculin et du féminin qui caractérisent la personnalité de la femme de Kyo. La coupe est militaire et "accentuait ce qu'il y avait de viril dans sa marche et même dans son visage." (p.38). Traditionnellement, le bleu, comme l'air, se lie au ciel et donc à la ligne horizontale pour devenir la couleur de la passivité féminine. Contrairement à l'épouse Arnolfini qui est toute féminité, May est décoiffée. ("Elle jeta son béret sur le lit.") (p.39). Malraux en profite pour réaliser un effet de lumière digne des grands maîtres. "Elle le (Kyo) regardait, exténuée, les pommettes accentuées par la lumière verticale. Lui aussi regardait ses yeux sans regard, tout en ombre." (p.40). La lumière qui éclaire le visage de May lui donne en même temps son aspect masculin.

Le regard dans cette scène, comme dans beaucoup de tableaux de Giotto, ordonne l'espace pictural. La couleur et le regard, chacun à sa façon, contribuent à l'expression d'une subjectivité particulière. Ils nous aident à comprendre la psychologie des personnages à travers l'extériorisation plastique des sentiments et le symbolisme

relationnel des objets. Disons dès maintenant que les objets qui composent la scène entre Kyo et May se trouvent accordés dans un réseau mystérieux. L'harmonie qui s'en dégage est bien celle d'un monde indépendant. Une image tirée de la vie réelle et qui n'aurait pas subi de retouches ne transmettrait jamais cette totalité autonome. Bien qu'apparemment réalistes, les éléments structurants dépassent la chose qu'ils sont censés représenter.

La description de la nuit embrumée, peu avant que Tchen lance sa bombe, est fort révélatrice à cet égard. Nous avons essayé de supprimer, à l'aide des points de suspension, les parties non descriptives de la scène afin de mettre en relief le contenu proprement pictural du tableau créé par le narrateur:

> La nuit désolée de la Chine des rizières et des marais avait gagné l'avenue presque abandonnée. Les lumières troubles des villes de brume qui passaient par les fentes des volets entrouverts, à travers les vitres bouchées, s'éteignaient une à une; les derniers reflets s'accrochaient aux rails mouillés, aux isolateurs du télégraphe;ils s'affaiblissaient de minute en minute; bientôt Tchen ne les vit plus que sur les pancartes verticales couvertes de caractères dorés (...) Enfoncés en perspectives troubles, les énormes caractères se perdaient dans ce monde tragique et flou comme les siècles. (CH,189-190).

Nous voyons que le brouillard qui revient si souvent dans Les Noyers est déjà présent dans La Condition Humaine et joue un rôle analogue à celui des paysagistes Song. Il n'est pas un élément plus ou moins gratuit censé tout simplement donner à la scène une apparence plus vraie, mais sert à refléter, comme les autres objets qui la composent,

l'état d'âme de Tchen. Avec le brouillard s'infiltre dans ce tableau la précarité humaine du bouddhisme. La brume dissout les contours, désolidarise les objets et suggère une sorte de liaison atmosphérique entre le physique et le psychique. Selon Malraux, l'artiste oriental "...ne s'amuse pas à représenter le brouillard, mais exprime par lui la communion bouddhique entre l'homme et le monde." (S,156). Tchen semble une émanation de cette brume.

Sur le plan technique, le brouillard oriental est à rapprocher de l'ombre et du sfumato de l'artiste occidental. Leur trait essentiel est "le caractère de buée, l'épaisseur d'atmosphère qu'avait sans doute inventés Van Eyck, élaborés Bosch et Léonard...Malgré son pouvoir d'illusion, cette brume par quoi les figures s'unissent à leur fond (et dont le rôle fait penser à celui du brouillard dans le lavis extrême-oriental) n'est nullement une imitation de la nature, mais l'aquarium de l'irréel."(In,54). En introduisant ainsi un puissant moyen d'illusion, le peintre (et ici Malraux) fait entrer dans son oeuvre une ambiance particulière capable d'exprimer ce que la réalité extérieure normalement ne peut pas nous dire. Le tableau malrucien est foncièrement irréel par sa composition préméditée et intentionnelle. La fluidité de ce monde désagrégé par la fumée n'évoque pas l'instant éphémère figé par l'artiste impressionniste mais transcende le moment dans l'éternité tragique qu'elle signifie. Or, le brouillard est source d'une harmonie picturale que le réel nous offre rarement.

Dans la description de la nuit que nous venons de voir, les rue désolées, les lumières troubles, les pancartes verticales baignent toutes dans la même brume angoissante, expression de la solitude et de la mort. Tout est relié dans une cohérence qui rappelle les tableaux des grands maîtres d'après la Renaissance. Les choses qui sont représentées ne sont aucunement en opposition; au contraire, elles s'accordent. C'est pourquoi l'image visuelle chez Malraux relève plus de la peinture que de la photographie. L'art officiel du 19e siècle (Cabanal, Rochegrosse, etc.) qui a disparu avec la photographie avait déjà démontré les faiblesses du désaccord compositionnel au nom de la fidélité représentative. En parlant des tableaux de cette école, Malraux dit:

> Ces figures ne sont jamais d'accord avec leur fond. D'où l'impression de réalité intruse que nous éprouvons devant les fictions officielles (...) d'une réalité devant quoi le Caravage devient le romantisme même, et la plus humble nature morte hollandaise, l'expression d'un monde magique. (In,69).

La création d'un monde magique est plus importante pour Malraux que l'assemblage réaliste des éléments. Comme Léonard avait enveloppé ses figures d'un fond lointain rempli d'ombres qui les relie à l'infini, Malraux accorde ses personnages au décor qui les entoure pour que les éléments extérieurs et les pensées intimes se parlent et se répondent dans un chant plaintif. Cette harmonie que nous pouvons qualifier d'"a-photographique" est la leçon de tout grand artiste. "Le décor de Giotto, nous dit Jean Paris, participe toujours au drame, soit formellement,

soit symboliquement, comme si le monde physique n'était que le reflet du nôtre."[35] De même pour Malraux. Voilà pourquoi il prend tant de soin à situer ses scènes, selon leur contenu, à l'intérieur ou à l'extérieur, de les faire se dérouler le jour ou la nuit, de les éclairer d'une lumière qui nous montre seulement ce qui est révélateur.

La composition de scènes selon les besoins picturaux fait des objets le tremplin sur lequel rebondissent les idées métaphysiques. C'est justement l'intervention de la part du narrateur qui nous indique à quel point pensées et décor se complètent. Voici la partie non descriptive que nous avons supprimée de l'extrait évoquant la nuit embrumée. Nous voyons que le narrateur y accède, de façon passagère, aux pensées de Tchen. Les quelques passants affairés, par exemple, déclenchent ici toute une série de réflexions philosophiques:

> Tchen regardait toutes ces ombres qui coulaient sans bruit vers le fleuve, d'un mouvement inexplicable et constant; n'était-ce pas le Destin même; cette force qui les poussait vers le fond de l'avenue où l'arc allumé d'enseignes à peine visibles devant les ténèbres du fleuve semblait les portes mêmes de la mort?(CH,190).

Ici les choses perçues se transforment en une concrétisation de ce qui tourmente le personnage. Comme les contours effacés par le sfumato transposent l'objet dans l'imprécis, l'atmosphère élaborée par Malraux est plutôt suggestion que représentation, de sorte que l'énigmatique devient valeur capitale. Nombreuses sont les scènes qui utilisent la brume et le brouillard pour accorder les objets

et transmettre l'état d'âme du personnage. Mais même sans ce sfumato, Malraux parvient à harmoniser le décor avec l'émotion qui organise la scène pour fondre le matériel et le spirituel. Il faut alors considérer les détails sous l'angle de leur valeur symbolique. Dans la composition des scènes, Malraux se sert de la ligne, de la couleur, des objets et du lieu pour créer une cohérence capable d'exprimer un aspect foncièrement tragique de l'homme. Le monde créé devient signe de ce qui, sans lui, resterait inaccessible.

Personnage et Décor: Unité Expressive

Les remarques de Harris concernant une "correspondance plastique" ou une réciprocité entre l'état d'âme du personnage et les éléments qui composent les scènes sont particulièrement pertinentes.[36] Nous pouvons pourtant aller plus loin et dire qu'il y a parfois chez Malraux fusion entre le décor romanesque et le 'héros': le décor ne préexiste pas au personnage. Malraux n'insère pas son actant dans un monde tout fait, et ceci risque de rendre ses gestes illogiques ou incompréhensibles. Voilà pourquoi nous rencontrons d'habitude le héros malrucien in medias res. Le personnage ne s'explique pas, il se dessine sous nos yeux. C'est cette action déjà en train de se faire qui attire inévitablement le lecteur dans la problématique de la situation. Décor et personnage se dévoilent simultanément, et leurs rôles respectifs se confondent.

Ce procédé par lequel l'importance du personnage est reléguée au second plan, Malraux nous l'a déjà signalé à propos de la peinture. Grâce au concept du musée, "le portrait cesse d'être d'abord le portrait de quelqu'un. (...)Et le musée supprime de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles." (MI,9-10). Le modèle prend une place subordonnée au tableau; le portrait devient d'abord et surtout peinture. Le personnage malrucien prend le même recul pour devenir un moyen d'expression. Le Vautrin de Balzac peut apparaître dans maintes situations, à Paris ou en province, parce qu'il est autonome; il s'agit d'un personnage-type. On imagine difficilement Kyo dans un monde autre que celui de la révolution chinoise; dans le monde de Perken, il n'a pas de place. Le personnage malrucien, en s'élaborant en même temps que le décor, fait par suite partie intégrante du monde qu'il habite de même qu'un personnage d'un tableau s'installe parfaitement dans le décor qui l'entoure. Les arrière-plans suggestifs de l'éternité chez Delacroix, par exemple, s'accordent admirablement avec la présence humaine de ses tableaux à un tel point qu'on ne peut imaginer l'existence de l'un sans l'autre.

Bien que Malraux reconnaisse les possibilités d'expression des personnages autonomes, il nie leur nécessité dans le roman: "Je ne crois pas vrai, dit-il, que le romancier doive créer des <u>personnages</u>, il doit créer un

monde cohérent et particulier, comme tout autre artiste."[37] Les personnages malruciens sont d'autant moins autonomes qu'ils ne possèdent pas de passé, présent ou futur proprement dits, et n'existent pas pour nous de la même façon qu'un Rubempré ou même un Napoléon. Il serait difficile, sinon impossible, d'établir une biographie détaillée de ces personnages qui surgissent fugitivement dans des scènes où généralement la tension dramatique atteint son paroxysme. La qualité unique et individuelle cède la place à un aperçu fragmentaire de l'être qui vaut par ce qu'il exprime de fondamentalement humain. Il ne représente plus une vérite individuelle et close, mais s'approche plutôt de La Vérité cosmique des choses. Le portrait d'un destin personnel se voit supprimé par l'esquisse du destin de l'Homme. Comme les ruines évoquent la beauté de l'oeuvre intacte, les fragments de vie que nous offre Malraux valent pour ce qu'ils suggèrent de l'espèce humaine dans sa totalité.

Lucien Goldmann résume ainsi l'évolution du personnage malrucien: du héros problématique et individuel au personnage problématique collectif que nous voyons dans La Condition Humaine. La crise des valeurs universelles ainsi que les changements dans la structure socio-économique de l'Occident ont suscité cette métamorphose dans la forme du roman. Avec L'Espoir, le héros est nettement non problématique selon Goldmann, ce qui entraîne l'abandon de la forme traditionnelle du roman. D'un point de vue sociolo-

gique, le personnage malrucien évolue de roman en roman en fonction des valeurs transindividuelles différentes qui régissent l'oeuvre particulière. Mais du point de vue analytique, et sous l'angle d'approche picturale, tous les personnages de Malraux se ressemblent en ce que leur signification profonde dépend du monde dans lequel ils se meuvent. Nous pouvons dire alors que techniquement, le personnage et le décor se réunissent pour former un tableau vivant malgré les valeurs organisatrices qui séparent les romans. La présentation de Perken par images visuelles le rapproche inévitablement de Kyo qui, lui aussi, nous est révélé en termes picturaux. Ceci est une constante dans l'art romanesque malrucien. Selon R.D. Reck, "individual characters are portrayed with an art akin to drawing and painting." Il s'agit souvent d'une caricature, "a quick impression, rather than a full portrait."[38] Comme la forme et la couleur pour le peintre prévalent contre le modèle, le personnage pour Malraux est subordonné aux vérités éternelles qu'il exprime. Il ne s'agit pas toutefois d'une contradiction entre valeurs transindividuelles et vérité éternelle. Le rapport entre l'individu et la communauté n'est pas le même dans chaque roman, mais le tableau que nous brosse Malraux est toujours révélateur d'un aspect profondément tragique du sort de l'homme. C'est Malraux lui-même qui nous signale que tous ses romans, comme tous ses autres écrits, traitent "essentiellement de la relation de l'homme et du destin." (Ir,vi). Les valeurs transindi-

viduelles permettent le contact de l'homme avec les vérités qui le dépassent. C'est alors moins l'évolution du héros malrucien qui nous intéresse que le procédé artistique dont se sert l'auteur pour créer et présenter son personnage, et donc son surmonde. Les réflexions de l'auteur servent parfois à établir un dialogue avec la matière environnante pour que la substantialité des choses traduise la psychologie de l'être tout en rendant l'analyse approfondie superflue. L'univers n'est ni bestial, ni sacré, mais anthropomorphe. Tout est marqué par le même relativisme qui caractérise la connaissance humaine, ce qui n'exclut pas pourtant tout absolu. L'introspection chez Malraux devient le plus souvent extériorisation. En ce sens les êtres qui peuplent son univers romanèsque sont plus ou moins statiques car à l'instar des objets qui les entourent ils sont sujets au climat métaphysique qu'ils éveillent. Leur caractère est déjà et depuis longtemps formé et leur entrée en scène sert à éprouver ce personnage, un peu comme dans la tragédie grecque. S'ils se dessinent devant nous, ils n'évoluent pas vraiment sous nos yeux.

La transformation que ressent Tchen après son premier meurtre ne change pas radicalement sa fonction dans l'oeuvre. "Il n'y a guère qu'un personnage que l'auteur ait voulu nous montrer allant vers une graduelle maturité: c'est le Manuel de <u>L'Espoir</u>." [39] Chaque personnage chez Malraux se définit par une idée fixe et y agit toujours conformément. Paradoxalement, c'est la liberté de l'être qui est en jeu.

L'obsession devient la fatalité contre laquelle il faut lutter pour rendre le poids de l'existence moins accablant, et aussi moins absurde. Mais chaque personnage, comme les dieux de l'Olympe, expriment "une part divine du cosmos; c'est cette part que l'art veut saisir et que lui seul fixe en la délivrant de l'apparence." (MD,60).

Il est curieux de voir qu'aux yeux de Malraux la capture réelle de cette partie fugace de l'homme est impossible. Dans L'Homme Précaire, Malraux dit: "Le roman moderne est un combat entre l'auteur et la part du personnage qu'il poursuit toujours en vain, car cette part est le mystère de l'homme." (HP,197). Tous les personnages malruciens, comme autant de tableaux qui couvrent les murs d'un musée, sont des composantes de l'espèce humaine. Il existe donc un rapport privilégié entre les personnages comme entre les tableaux. C'est en juxtaposant Kyo à Clappique que celui-ci prend toute sa profondeur.

Les personnages chez Malraux ont des noms parfois réels (Borodine par exemple), mais le plus souvent fictifs; pourtant, ces personnages s'insèrent chaque fois dans un contexte historique précis. Comme Le David au Chapeau de Laurier de Donatello n'évoque pas seulement le monde biblique, les personnages malruciens nous fournissent autre chose qu'un moment de l'évolution humaine. Ils nous font voir leur propre monde, celui de la création artistique--le musée imaginaire de la littérature et donc un monde transcendant. Comme les références au monde de l'art

transforment le réel, les allusions au monde des hommes donnent à l'écrit sa profondeur essentielle ainsi que son pouvoir de persuasion. Les deux, art et réel, se conjuguent pour former ensemble une image qui vise à représenter les ténèbres, l'inaccessible de l'homme. C'est donc au visuel que recourt Malraux pour créer ce nouveau "réalisme." On peut contester les mots mais non les images. C'est la tactique de propagande utilisée par Garine. Selon lui: "(...) on conteste un article de journal mais non une image ou un son..."(C,259). La simplification structurale du Temps du Mépris élimine pratiquement toute référence à la réalité reconnue ainsi qu'à l'art. Cette suppression de ce par quoi les autres romans tirent leur force fait que ce dernier roman ne parvient pas à nous faire croire à l'autre monde que l'auteur tente d'établir. Le Temps du Mépris est la moins réussie des oeuvres de l'auteur.

Dans sa réponse à Trotsky, Malraux dit: "Puisque Trotsky reconnaît à mes personnages la valeur de symboles sociaux, nous pouvons discuter maintenant de l'essentiel."[40] C'est ainsi que le personnage, comme le décor, est évocateur d'une idée ou d'un sentiment. Comme Renoir, Malraux pourrait dire: "Je me bats avec mes figures, jusqu'à ce qu'elles ne fassent plus qu'un avec le paysage qui leur sert de fond."[41] Cette pensée introduit une idée qui s'avère un principe inébranlable de la creation romanesque de Malraux et qu'il a formulée pour la première fois en 1928, en parlant du roman bernanosien: "ce ne sont pas, dit il, les personnages

qui y créent les conflits mais les conflits qui y font naître les personnages."[42] Cette remarque est plus révélatrice de la théorie romanesque de Malraux que de celle de Bernanos, car W.M.Frohock nous signale que dans le cas bernanosien c'est justement le contraire:

> (...)Bernanos' characters were ready long before the scenes. His correspondence shows very clearly that he had many of them in mind for years before he found an action in which they could take part.[43]

Quoi qu'il en soit, pour Malraux les personnages, comme le décor, existent pour donner vie à une crise. Beaucoup plus tard, en annotant l'oeuvre célèbre de Picon, Malraux réitère cette même assise esthétique: "...le personnage est suscité par le drame et non le drame par le personnage."[44] Comme le tableau devient significatif par l'harmonie des formes et des couleurs qui le composent, le personnage malrucien, en conjonction avec les autres éléments qui l'entourent, est important pour ce qu'il signifie.

L'importance du personnage réduite à celle de l'objet annonce vaguement la réification qui jouera un rôle prépondérant dans le Nouveau Roman. Il ne s'agit pas pour Malraux d'une autonomie des objets par rapport au personnage, mais plus exactement d'une autonomie du monde créé par rapport au monde réel. C'est Albérès qui nous fait remarquer que Robbe-Grillet "ne montre pas un personnage, mais ce que voit un personnage."[45] L'abîme qui sépare le personnage des choses traduit l'impossibilité pour l'individu d'exprimer une réalité essentielle. Chez Malraux,

au contraire, les choses collaborent avec le personnage pour exprimer un aspect inéluctable du destin.

Les objets que le narrateur nous fait voir à travers les sens d'un personnage ne sont pas représentés dans leur en-soi comme le voudrait un Sartre ou un Robbe-Grillet, mais pour leur complémentarité plastique à la psychologie de l'être.

Si Balzac croit à l'existence réelle de ses personnages, Malraux n'est pas moins convaincu de l'aspect factice des siens; ils ne sont qu'une convention. L'importance structurale du décor chez Malraux se voit dans le fragment inédit des Conquérants où l'ordre qui règne dans le bureau de Borodine est symptomatique de sa vie 'morale'. L'arrière-plan donc complète la description des personnages tout en suggérant une prise de position politique, une attitude philosophique qui tranche nettement avec celle de Garine: type-romain contre type-conquérant. Suggérer la vie morale de Borodine par les objets qui l'encadrent semble bien une technique qui relève des arts plastiques plutôt que de l'écriture. Le roman, pour Malraux, comme la peinture (surtout contemporaine) a ce même rôle de suggérer. Depuis Delacroix et Constable, esquisse et toile peinte deviennent de moins en moins séparées, au fur et à mesure que l'art prend conscience de la suggestivité spontanée des lignes, couleurs et formes. Comme le dit Malraux, "l'allusion remplaçait l'illusion." (In,23). Tandis que le film nous impose son imaginaire par l'incarnation des personnages et

même du décor, le roman tire sa force de ses pouvoirs de suggestion; quant au héros ou à l'héroïne, le roman "nous charge d'imaginer le visage -- ou non..." (HP,144). (C'est nous qui soulignons).

Le roman, nous dit Malraux dans Esquisse, possède la possibilité d'une "psychologie dramatique...où les secrets sont suggérés soit par les actes, soit par les demi-aveux." (Es,non-paginée), et comme nous l'avons vu, par les correspondances plastiques. La continuité du héros, du monde qu'il représente, est suggérée par les images fulgurantes que l'auteur nous livre. "...l'homme n'est pas l'apparence, il est ce que l'apparence recèle."[46] C'est avec Giotto que la peinture découvre la puissance suggestive du geste dramatique et de la figuration du sentiment qu'elle veut communiquer. Et c'est avec la peinture moderne que l'homme, dont l'état d'âme se reflète dans l'espace morne, les couleurs ternes, et la lumière lassante d'une toile comme Le Café de Nuit à Arles de Van Gogh, par exemple, est objectivé. La grande valeur de l'oeuvre réside dans sa qualité plastique. Parallèlement, le point de vue narratif qu'assume Malraux objective ses personnages. Selon Zéraffa, "en regard de l'histoire vécue ils (les personnages de Malraux et de Bernanos) sont pour une grande part des choses, comme ils sont pour une grande part des signes en regard du sens."[47] Si dans le monde d'un Robbe-Grillet "l'espace n'existe que par le personnage"[48] on peut dire que le décor n'existe que pour le personnage malrucien

qui, à son tour, existe uniquement pour incarner une tension métaphysique.

Après avoir vu l'importance du regard narratif comme élément organisateur de l'oeuvre ainsi que le rôle foncièrement plastique du personnage et du décor, voyons maintenant de plus près les autres éléments esquissés dans ce chapitre en commençant par l'encadrement.

NOTES

PERSPECTIVE, DECOR ET PERSONNAGE

[1]Michel Zéraffa, Personne et Personnage: Le Romanesque des années 1920 aux années 1950 (Paris: Klincksieck, 1969), p.44.

[2]R.M. Albérès, Littérature: Horizon 2000 (Paris: Albin Michel, 1974), p. 33.

[3]Zéraffa, op. cit., p. 35.

[4]Ibid., p. 95.

[5]Proust, Le Temps Retrouvé, cité dans Albérès, op. cit., p. 20.

[6]Gerda Zeltner, La Grande Aventure du Roman Français au XXe Siècle (Paris: Gonthier, 1967), p. 33.

[7]voir Cl.-E. Magny, L'Age du Roman Américain (Paris: Seuil, 1948), pp. 100-101.

[8]Robbe-Grillet, cité dans Zeltner, op. cit., p. 96.

[9]Lucien Goldmann, Pour Une Sociologie du Roman (Paris: Gallimard/Idées, 1964), p. 313.

[10]André Malraux, "Malraux nous Parle III", Le Figaro Littéraire no 1123 (23-29 octobre 1967), p. 14.

[11]Ibid., (loc. cit.).

[12]voir Genette, Figures II (Paris: Seuil, 1969), p.50 et Figures III (Paris: Seuil, 1972), p. 75.

[13]voir Joseph Hoffmann, L'Humanisme de Malraux (Paris: Klincksieck, 1963), p. 134.

[14]voir Pol Gaillard, Malraux (Paris: Bordas, 1970),p.65.

[15]Denis Boak, "Malraux's La Voie Royale", French Studies, no 1, vol. XIV (January 1964), p. 42.

[16]André Malraux, (lettre du 24 avril 1961), cité dans Hoffmann, op. cit., p. 134.

[17]Paul Baumgartner, "Solitude and Involvement: Two Aspects of Tragedy in Malraux's Novels", French Review, vol. XXXIII, no 6 (May 1965), p. 770.

[18]G.T. Harris,L'Ethique comme Fonction de l'Esthétique, op. cit., p. 68.

[19]Philippe Carrard, Malraux ou le Récit Hybride (Paris: Minard, 1976), p. 67.

[20]Claude Mauriac, "L'Amour du Cinéma", La Table Ronde, no 78 (juin 1954), p. 69.

[21]voir Albérès, "André Malraux and the 'Abridged Abyss'", Yale French Studies, no 18 (Winter 1957), p. 49.

[22]Da Vinci, cité dans Flocon et Taton, op. cit., p. 52.

[23]Chernowitz, op. cit., p. 169.

[24]Elie Faure, Fonction du Cinéma, op. cit., p. 28.

[25]André Malraux,"L'Attitude de l'Artiste", Commune, no 15 (novembre 1934), p. 168.

[26]Goldmann, op. cit., p. 230.

[27]Claudel, "L'Art Religieux", L'Oeil Ecoute, op. cit, p.210.

[28]Rees, "Types of Recurring Similes in Malraux's Novels", Modern Language Notes, June 1953, pp. 373-377.

[29]Jean Pontcharra, "André Malraux: Révolutionnaire et Romancier", Etudes, T 235 (mai 1938), p. 459.

[30]Montaigne, "Du Repentir", Essais (Paris: Livre de Poche, 1972), tome III, p. 40.

[31]G.T. Harris, Ethique, op. cit., p. 83.

[32]Ibid., p. 80.

[33]Denis Marion, op. cit., p. 45.

[34]Françoise Dorenlot, Malraux ou l'Unité de la Pensée (Paris: Gallimard, 1970), p. 222.

[35]Jean Paris,L'Espace et le Regard (Paris: Seuil, 1965), p. 187.

[36]voir G.T. Harris, Ethique, op. cit., pp. 79-84.

[37]André Malraux, note no 10 dans G.Picon, Malraux Par Lui-Même, op. cit., p. 38.

[38]Rima Drell Reck, "Malraux's Novels and the Arts", op. cit., pp. 229/225.

[39]Cl.-E. Magny, "Malraux le Fascinateur", Esprit, no 149 (octobre 1948), p. 526.

[40]André Malraux, "Réponse à Trotsky", La N.R.F. no 211 (avril 1931), p. 502.

[41]Renoir, cité dans René Huyghe, La Relève du Réel (Paris : Flammarion, 1974), p. 187.

[42]André Malraux, "L'Imposture de Georges Bernanos", op. cit., p. 406.

[43]W. Frohock, op. cit., p. 90.

[44]André Malraux, note no 10 dans G. Picon, Malraux Par Lui-Même, op. cit., p. 41.

[45]Albérès, Littérature: Horizon 2000, op. cit., p. 128.

[46]André Malraux, "La Métamorphose des Dieux II", La N.R.F., no 18 (juin 1954), p. 962.

[47]Zéraffa, op. cit., p. 316.

[48]Roland Bourneuf, "L'Organisation de l'Espace dans le Roman", Etudes Littéraires, vol. 3, no 1 (Québec, avril 1970), p. 92.

CHAPITRE TROIS

ENCADREMENT

ENCADREMENT

Le Rôle du Cadre dans les Arts et le Cadre Verbal chez Malraux

La technique de cadrage est importante dans tous les arts visuels (photographie, cinématographie, peinture) et, comme nous le verrons, elle a aussi un intérêt vital pour le romancier qui construit son oeuvre par images. En effet, il y a souvent chez Malraux le souci manifeste d'encadrer une scène ou un segment de scène. En décrivant une image, l'évocation de lignes ou de formes contiguës en cache les éléments périphériques et dirige inéluctablement le regard vers l'essentiel. Les moyens les plus évidents sont le recours à la porte qui cerne une image, le regard par la fenêtre qui forme une sorte de tableau vivant où les limites sont bien démarquées, et aussi le miroir qui réduit forcément le monde à un reflet bidimentionnel à l'intérieur du cadre de la glace. Toutefois, l'encadrement ne se limite pas à cette unique fonction de fixer le champ de vision. Au contraire, c'est une structure picturale complexe du décor romanesque directement liée aux intentions esthétiques de l'auteur. L'effort quasi constant de cadrage transforme fréquemment la composition visuelle en une "mise en toile."

Nous voulons dans les pages suivantes explorer deux aspects du cadre tels que manifestés dans les romans de Malraux: d'abord, le cadre structural (ceci nous amènera à un examen du rôle du cadre dans les arts en général);

ensuite le cadre visuel (nous étudierons la part déterminante qu'il joue dans l'organisation des images et son apport précieux à l'élaboration des personnages).

Le phénomène du cadre a de nombreuses implications dont la symbolique très riche affecte non seulement la conception de l'oeuvre vue du dehors, mais aussi sa structure interne. L'encadrement peut se situer à deux niveaux: 1)le cadre global qui met en relief et sépare l'art du monde et 2) le cadrage qui consiste à encastrer des sections isolées de l'ensemble pour créer des microtoiles. Le premier a trait à l'oeuvre dans son intégralité. Son équivalent en littérature pourrait être les parties introductives et concluantes du texte comme nous le verrons bientôt. Le second se retrouve dans les parties du tableau qui, isolées, atteignent à une certaine autonomie. Encore une fois, son équivalent correspond dans le monde de l'écrit aux scènes ou aux morceaux de scènes qui sont mises en lumière par un changement de temps ou de point de vue, par exemple, ou par n'importe quelle autre technique de séparation. Etant donné la corrélation étroite entre ces deux manifestations du cadre, il serait difficile, sinon impossible,de les dissocier totalement dans une analyse quelconque. Nous en parlerons, par conséquent, alternativement dans la présentation qui suit.

Le cadre en tant que moyen de séparation existe non seulement dans le monde de la peinture, mais dans chaque facette de la création artistique ou de l'activité humaine

qui aspire à la transcendance. Certains rites et actes cérémoniaux sont en réalité des barrières symboliques remplissant les mêmes fonctions de démarcation et d'isolement. B.A. Uspensky, dans son article pertinent intitulé "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art", montre la nécessité d'établir des frontières entre le monde de l'homme et le monde de Dieu dans l'Eglise Orthodoxe Russe par exemple. Ceci s'effectue par le signe de la croix que fait le fidèle lorsqu'il pénètre dans le lieu sacré.[1] Uspensky considère cette séparation gestuelle comme un besoin psychologique. Il faut marquer la transition du quotidien humain à l'éternel divin.

Dans les arts, les frontières, ou les lignes du cadre, sont également présentes: le rideau de théâtre, le piédestal de la sculpture. Le cadre de bois, de plâtre, de mots ou de gestes signale la transition du monde profane à ce que certains appellent le monde sacré, et que Malraux nomme l'intemporel. Pour l'Occidental surtout, le cadre souligne le gouffre existant entre le continuum temps-espace et une topographie-chronologie transhumaine. En littérature, nous avons les formules traditionnelles des contes de fées qui marquent notre entrée dans le fantastique. Plus répandu est le point de vue rétrospectif qui se synchronise au fur et à mesure que l'histoire progresse, rendant ainsi moins abrupt et plus vraisemblable notre contact avec le fictif.[2]

En ce qui concerne la peinture, Malraux reconnaît le même rôle important aux limites ornementales du tableau:

> ...le cadre joue un rôle de médiateur. Bien entendu, il accorde le tableau, toujours confusément tenu pour un décor, à la décoration du palais, puis de l'appartement; il fait de l'oeuvre d'art un objet d'art. (MI,213-214).

Nous voyons bien que c'est le musée qui définit notre concept du cadre et fait évoluer le rapport étroit qui existe entre l'oeuvre et son milieu. Le cadre orné ne convient pas au musée moderne dont les murs se caractérisent par une simplicité géométrique destinée à ne pas nuire à l'effet du tableau. Quand on fit sortir les tableaux des palais, quand on les sépara de leur décor, le cadre commença alors à <u>suggérer</u> le monde de jadis dont l'oeuvre était sortie. Selon Malraux, le cadre annexe l'oeuvre à l'irréel qui la suscite. "Au temps où il perd son caractère religieux, le cadre profane assure, entre l'oeuvre et l'irréel, le lien que le cadre du retable assurait entre l'oeuvre religieuse et le surnaturel." (MI,214). Dans un décor ordinaire, le cadre nous prépare à une expérience spéciale, reliée à tout un système de valeurs préexistantes. Voilà pourquoi la suppression du cadre sera tellement significative.

Le rôle du cadre dans le monde byzantin est nuancé. Au lieu de désigner le passage de l'humain au divin, il souligne l'unité existante entre l'image peinte et le lieu sacré dans lequel elle se trouve. L'église byzantine, lieu clos qui veut expulser l'humain, est en un sens comme un énorme cadre qui renferme un espace saint. "Le christianisme oriental, dit Malraux, ne connaît pas le cadre: le revêtement précieux de l'icône n'est pas un cadre, c'est un

lien avec le sanctuaire à travers l'iconostase; c'est l'opposé de l'imaginaire 'fenêtre ouverte' qui définira le tableau occidental." (MI,195). Le cadre donc, considéré soit comme appareil de différenciation, soit comme disposition d'enchaînement, a toujours servi d'intermédiaire entre l'oeuvre artistique et son environnement, tout en soulignant de façon plus ou moins ouverte les valeurs au nom desquelles elle avait été créée. Pour l'Occidental, la présence du cadre est devenue plus qu'une tradition sacro-sainte; elle est devenue une nécessité artistique, de sorte que l'artiste ainsi que le public considèrent comme "inachevé le tableau sans cadre ... Le cadre qui avait si bien contribué à transformer les femmes en Vénus et les modèles en portraits, ne contribuait pas moins bien à transformer les pichets en natures mortes." (MI,218).

Mais avec la disparition du monde extravagant de Versailles et de Fontainebleau, ainsi que de leur décor exagéré, l'oeuvre d'art et l'homme perdent l'orientation vers un idéal spirituel précis. Cette métamorphose idéologique donne naissance à un art transitionnel en quête de ses propres points de repère métaphysiques; métamorphose qui se manifeste dans les musées par la difficulté croissante d'encadrer les nouvelles oeuvres:

> A partir de l'impressionnisme, les peintres s'accomoderont mal de leur cadre. Plus mal encore, les conservateurs des musées, qui enserrent de baguettes les Van Gogh d'Amsterdam ou encastrent dans le mur les Monet du Louvre...Braque, Rouault, peindront quelquefois leurs propres cadres, qui deviendront alors annexés au tableau ...(MI,218).

La simplification progressive du cadre ne signifie pas forcément la profanation de l'oeuvre d'art, mais plutôt la tentative pour allier la création de l'homme à un nouvel ordre de valeurs. Malraux considère la disparition du cadre comme le signe de la fin du règne des valeurs anciennes et le présage d'un nouveau surmonde où l'art devient sa propre fin: "...nous sommes en train d'élaborer un monde de l'art d'où tout cadre a disparu: c'est celui des livres d'art. Le cadre y est remplacé par la marge. Car le tableau sans marge nous gêne..." (MI,219). Toutefois il ne faut pas s'illusionner. La vie menacée du cadre se voit indéfiniment prolongée par le carré de la toile si cher à l'artiste occidental. C'est justement, nous dit Malraux dans L'Intemporel, "...les arts sans cadre (qui) nous font prendre conscience du cadre intérieur qui nous habite..." (In,367). Qu'il se serve d'un cadre réel ou non, l'artiste de l'Ouest se distingue de son homologue oriental par le carré rigoureux dans lequel il travaille incessamment. En un sens, le cadre formé par le carré de la toile représente l'antinomie foncière que ressent l'artiste face à son sujet. Fruit de la lutte éternelle avec l'ange de l'inconnu, l'oeuvre d'art est sacrée par ce qu'elle exprime de nous-mêmes.

Uspensky parle du désir de rapprocher l'oeuvre du concret quotidien justement par cette suppression du cadre en peinture et par l'élimination du rideau dans le théâtre. Parfois l'artiste cherche à introduire dans son oeuvre des objets de la vie ordinaire (des morceaux de journaux chez Braque, des

passages documentaires ou des annonces publicitaires chez Dos Passos) dans le but d'obtenir une oeuvre plus convaincante. Le critique nous rappelle qu'il ne s'agit aucunement d'une volonté d'imiter la vie. Les frontières entre la vie et l'art sont modifiées, mais elles ne sont pas détruites.[3] Lieu d'expression révélatrice, la création artistique, malgré l'effondrement partiel des barrières, ne peut s'intégrer complètement dans la vie quotidienne sans s'anéantir.

Considérons pour l'instant la fonction transitionnelle du cadre qui est reliée à l'autonomie de l'oeuvre d'art et à la prise de conscience par l'artiste occidental du fait qu'elle représente une contre-réalité. L'oeuvre d'art magnifie les mystères de la psyché humaine, mystères vénérables qui en tant que tels s'éloignent de l'ordinaire. Nous trouvons souvent dans l'organisation des oeuvres de Malraux cet effort d'enchâssement, ce désir d'isoler l'expérience privilégiée. Le début et la fin des Noyers de l'Altenburg correspondent exactement à ce qu'Uspensky appelle le "cadre" littéraire, car ces deux segments du roman agissent comme intermédiaires entre le monde réel et le monde du récit. Il est curieux de voir pourtant que le point de vue va du synchronique au rétrospectif, ce qui est précisément le contraire de l'exemple que donne Uspensky. Ce détail ne change rien à l'effet général qui est le même: la mise en relief du texte par des morceaux transitionnels. L'encadrement a lieu donc grâce aux traits suivants:

a) caractères italiques qui distinguent ces deux sections du reste du texte
b) narration qui va du "je" au "il"
c) séparation chronologique: la situation de la deuxième guerre mondiale qui encadre en quelque sorte le récit propre qui, lui, est ancré dans les événements de la première guerre mondiale--donc transition du présent au passé.

Presque tous les romans de Malraux connaissent cet élément structurant qui marque la division entre le monde et l'art pour entraîner le lecteur dans un univers distinct, un peu comme le tympan gothique signalait le passage dans un lieu qui n'était pas gouverné par la loi des hommes. Les Conquérants (comme Royaume Farfelu d'ailleurs) commence par un voyage en bateau qui éloigne le narrateur, et par suite le lecteur, du connu, du familier pour le conduire vers des expériences particulières et des découvertes insoupçonnées. Il faut à tout prix que l'artiste rompe les amarres qui le relient au profane.

Le même passage caractérise le début de La Voie Royale. Le mouvement symbolique du paquebot transporte Claude, Perken et le lecteur dans un au-delà de la même façon que les cadres magnifiquement gravés et dorés du Pitti annoncent et nous font entrer dans le monde extraordinaire que sont censés représenter les tableaux qu'ils embellissent. De ce point de vue externe, la structure de ces deux romans est remarquablement similaire; les deux débutent par un déplacement en vaisseau et s'achèvent par la séparation et le trépas--la mort imminente de Garine, le décès de Perken. Ce n'est pas une coïncidence si Malraux écrit: "Le cadre occidental

délimite un lieu privilégié, éclairé, parent de l'écran aujourd'hui, naguère de la scène italienne, antique, du cirque même." (In, 196). C'est par l'expérience de la mort, encadrée dans son oeuvre, que Malraux veut transporter son lecteur au-delà de l'exprimable, qu'il veut franchir les limites mêmes du formulable.

Cette vue sur la valeur du cadre rapproche deux scènes chez Malraux qui autrement risqueraient de rester définitivement éloignées: La première scène de La Condition Humaine et le début des Noyers de l'Altenburg (nous ne voulons pas dire l'introduction, mais le commencement de l'histoire du père du narrateur). Ces épisodes, qui tous deux nous parlent de la mort, contiennent chacun un voile qui cache un mystère fondamental. Le tourment psychologique et quasi physique qu'éprouve Tchen de savoir si, oui ou non, dans l'obscurité symbolique de la chambre d'hôtel, il levera le moustiquaire derrière lequel se trouve son expérience directe de la mort, est répété dans l'hésitation de tirer les rideaux dans la chambre du suicidé, Dietrich Berger. Plus loin dans le texte, cette réticence à troubler la chambre mortuaire est réitérée:

> L'électricité brûlait encore, comme si personne--ni lui-même (Vincent Berger)--n'eût osé chasser la mort en tirant les rideaux. (NA,90).

Plusieurs autres références aux "rideaux tirés" (p.92,p.99), éliminent toute spéculation sur le caractère fortuit de leur présence dans le texte et confirment en même temps l'importance qu'attribue l'auteur au geste, en apparence banal,

de les tirer. Comme l'oeuvre d'art elle-même, il s'agit de jeter une lumière nouvelle sur l'homme, ce "misérable tas de secrets." Le fait que Tchen déchire la mousseline reflète son approche violemment émotionnelle du phénomène de la mort. Mais dans La Condition Humaine, comme dans Les Noyers, on dépasse cette barrière liminaire et on essaie de pénétrer dans l'inconnu de l'homme que la mort rend d'autant plus mystérieux.

Transition symbolisée par le rideau/moustiquaire, rencontre avec la mort, tentative pour comprendre le for intérieur de l'homme voué à sa propre fin, ces deux scènes profitent du "cadre" afin de signaler le seuil de l'inattendu ou de l'incompréhensible. C'est ici que le second emploi du cadre, sa présence à l'intérieur d'un ensemble déjà délimité, entre en jeu. Dans Les Conquérants, le narrateur parle d'une porte qui n'est "bouchée que par une natte." (C,96). Maintenant qu'on a enjambé la distance et les années, cette natte représente en quelque sorte le dernier voile qui sépare le narrateur-lecteur du personnage principal, Garine. L'entrée dans le monde bizarre de l'Extrême-Orient, le terrain temporaire de Garine, présuppose un changement d'idéologie, un peu comme l'oeuvre d'art implique un ensemble différent de valeurs référentielles. Ainsi, la pénétration dans la case de Grabot par Perken et Claude dans La Voie Royale est imprégnée de la même signification rituelle. Cette porte rudimentaire, comme l'oeuvre d'art, s'ouvre sur le sanctuaire qui héberge les secrets de l'existence, notam-

ment l'humiliation, l'impuissance, et la mort. Au lecteur de tirer les conséquences de cette expérience qui lui est montrée, mais jamais expliquée. C'est ainsi que l'oeuvre d'art devient pour chacun une découverte. Gardons-nous donc de minimiser le rôle prépondérant joué par le cadre ou par tout moyen susceptible d'annoncer les frontières entre le banal et le privilégié.

Souvent le peintre insère de petits tableaux à l'intérieur de son oeuvre. Il suffit de rappeler les nombreuses scènes d'atelier de peintre et de galerie (Courbet, Teniers, Delacroix, par exemple), pour voir que la représentation à l'intérieur d'une représentation est un moyen de composition bien répandu. Uspensky rapproche ce procédé de l'assemblage de petits textes ou de microdescriptions, comme il les appelle, dans le récit. Le réseau complexe peut être considéré comme une histoire à l'intérieur d'une histoire, régie par les mêmes principes d'encadrement que l'oeuvre intégrale.[4] A ce propos, il nous semble pertinent de considérer en rapport avec l'oeuvre de Malraux, l'isomorphisme structural des arts verbaux et visuels tel que décrit par Uspensky. Chez Malraux, le récit subit le même compartimentage tant sur le plan de la structure que sur le plan visuel des images. C'est sous cet angle de l'encadrement et de la découpure qu'il faut voir les souvenirs de Garine dans Les Conquérants, les histoires farfelues de Clappique, les détails sur le passé de Katow dans La Condition Humaine, les histoires que nous raconte Claude à propos de ses parents

dans La Voie Royale et les anecdotes qui parsèment les colloques de l'Altenburg, pour n'en citer que quelques-uns des nombreux tableaux verbaux qui découpent l'espace et le temps romanesques. Regardons-les de plus près.

En attendant le signal d'attaquer le Shan-Tung, Katow pense à un autre moment de sa vie où la mort jetait son ombre redoutable sur lui. Dans la neige verdâtre et sans limites "au ra de l'aube" sur le front de Lithuanie, Katow revoit les soldats qui ordonnent aux prisonniers de creuser leur propre fosse. Ensuite, c'est l'ordre d'enlever leur pantalon, ordre qu'il faut répéter: "Les condamnés hésitaient, à cause des femmes." (CH,59). Nous voyons que la suite de la scène évoque les mêmes fantômes qui rôdent dans certaines oeuvres de Delacroix et de Goya. En effet, La Liberté Guidant le Peuple montre un homme mort, dénudé par le conflit, comme dans tant de scènes de guerre de Goya. La lumière particulière qui émane de la neige projette la scène dans un ailleurs intemporel; elle éternise la lutte, comme l'éclairage de Goya éternise l'insurrection madrilène dans El Tres de Mayo. Ce tableau que nous offre Malraux se superpose à l'action présente pour lui donner une épaisseur historique et même métaphysique. Sur le plan structural, c'est le passage au plus-que-parfait qui forme le cadre qui annonce et démarque ce tableau. Comme les découpures de l'espace, ce morcellement du temps du récit nous entraîne plus loin dans l'illusion-vérité de l'oeuvre. L'aspect d'humiliation explique l'engagement présent de Katow décidé à récupérer

et à affirmer sa dignité.

Dans Les Noyers de l'Altenburg, Möllberg captive son auditoire en racontant les curieux rites des sociétés primitives:

> Vous savez qu'un représentant du roi était solennellement étranglé sur la grand'-place de Babylone pour la naissance de l'année; pendant ce temps-là le vrai Roi, le Tout-Puissant était déshabillé, humilié, battu dans un coin du palais...(NA,133).

Ce rapprochement passé-présent par images cristallisantes affecte évidemment la perspective du tableau actuel. Le portrait de ce "domaine antérieur aux religions, antérieur même à la mythologie" (NA,133), qui s'organise selon les lois de l'astrologie, devrait nous montrer l'arbitraire de nos structures sociales, nous faire réévaluer la place de l'homme dans le cosmos. Où réside la dignité, si dignité il y a? Ce microtableau rappelle l'humiliation de König en Sibérie qui a pleuré "comme une femme" devant ses tortionnaires:

> A coup sûr il racontait cette histoire--ou se la racontait--chaque fois qu'il pouvait tuer, comme si ce récit eût pu gratter jusqu'au sang l'humiliation sans limites qui le torturait. (CH,217).

Encore une fois, le thème de l'humiliation domine les microtableaux formés par les souvenirs de Garine:

> Ma vie, vois-tu, c'est une affirmation très forte, mais, quand j'y pense ainsi, il y a une image, un souvenir qui revient toujours...(C,246).

C'est l'image du viol du jeune soldat pendant la guerre. Garine raconte l'incident au narrateur avec un soin de plasticien. Le renvoi au passé encadre la scène et lui confère une autonomie au sein même du roman. Ce qui

obsède Garine, c'est la prise de conscience du fait que l'absurde aboutit à la dégradation. Cette image en miniature de la condition humaine nous aide à comprendre l'action révolutionnaire présente de Garine. C'est en effet par l'acte de révolte que l'homme a la capacité de transformer son humiliation en valeur positive.

L'image de la nuit de Noël à Kazan, suscitée par la fièvre de la maladie de Garine, forme elle aussi un tableau isolé dans le déroulement de l'action. Structuralement, il y a encadrement et mise en relief. Comme dans le souvenir que nous venons de voir, le récit est fait par Garine. Ceci souligne la qualité foncièrement anecdotique de la description, car le reste de la narration jouit d'une certaine cohérence et d'une certaine unité du fait qu'elle s'établit à travers les sens d'un narrateur unique, voué à l'anonymat et à l'objectivité. La qualité visiblement subjective qui colore ces tableaux brossés par Garine nous renseigne sur sa vie romanesque. En effet, ils reflètent les hantises intimes du héros tout en rendant plus pénétrante notre vision globale de l'oeuvre. Nuit de Carnaval, d'incendie, et de neige, le Kazan déformé par le délire de Garine devient une peinture fantastique de l'inconscient primitif qui lutte constamment contre la volonté lucide de l'homme. Cette tension entre la subjectivité individuelle et l'action concrète collective met en relief l'ambiguïté du héros. Ces deux images spectaculaires sont soigneusement éclairées par l'auteur et feront l'objet d'une analyse plus approfondie

dans notre chapitre sur la lumière.

Le portrait que Claude fait de son grand-père est également une microdescription qui se détache du récit par l'emploi de verbes au plus-que-parfait. (Voir VR, pp. 17-21). Ce portrait établit l'atmosphère et la pensée qui dicteront le reste de l'oeuvre, soit l'image d'une détermination excessive. Le fait que cette anecdote parle du passé nous oblige à imaginer une certaine transparence dans les gestes du héros qui n'agit plus dans le vide mais contre le tableau de l'histoire. Cette confrontation qui oppose passé et présent déclenche tout un dialogue interrogatif sur la permanence et la métamorphose de l'homme. Récits à l'intérieur du récit, ces micro-histoires se rattachent à la fenêtre et au miroir qui constituent souvent des microtableaux dans l'espace des romans. C'est ainsi que nous quittons l'encadrement structural pour aborder le cadre dans l'image visuelle.

Le Cadre Visuel: L'Espace Géométrisé

Le cadre est un moyen efficace de valoriser les éléments que le peintre-prosateur juge capitaux pour l'expression des sentiments ou des idées qu'il veut transmettre. Ainsi, dans l'oeuvre d'art, l'ordre réel bat en retraite devant l'ordre constructif. Un exemple de cet ordre créateur se trouve dans la scène suivante tirée des Conquérants où Malraux nous dresse un véritable tableau de la vieille Chine:

> A peine ai-je le temps d'entrevoir, perpendiculairement à notre course, une multitude bleue et blanche--beaucoup d'hommes en robes--encadrée par des perspectives de stores ornés de gigantesques caractères noirs et constamment trouée par les marchands ambulants et les manoeuvres qui avancent au pas gymnastique, le corps déjeté, l'épaule courbée sous un bambou aux extrémités duquel pendent de lourdes charges. (C,94-95).

En parlant de cette scène, le mot "tableau" se justifie en raison de la construction méticuleuse de l'image 'perçue', de la primauté des couleurs qui précèdent les formes. Sur le plan compositionnel, ces marchands rappellent les paysans penchés de Courbet dont la pose est dictée par le travail. En outre, il ne faut pas oublier que le narrateur se trouve en voiture lorsqu'il voit cette scène. La vitre de la voiture, par sa simple présence, forme elle aussi un cadre qui souligne le caractère foncièrement pictural de l'espace visuel.

Il est évident que si l'image visuelle dépend des impressions rétiniennes d'un personnage, c'est-à-dire du point de vue de l'auteur traduit en perceptions sensorielles, les tableaux présentés seront souvent marqués par une certaine progression. Le roman, avec ses pages qui se suivent les unes après les autres, appuie logiquement ce développement. Cependant, il est également vrai que les vues qui nous sont ainsi presentées semblent issues de la peinture, comme c'est bien le cas dans l'extrait que nous venons de citer. Ce sont ces "toiles", qui constituent une grande partie de l'univers spécifique de Malraux, que nous voulons explorer.

Pour l'artiste-peintre, l'espace de son oeuvre est à la fois formé et délimité par le châssis du subjectile. D'emblée, cette réalité, rivale de la nôtre, prend forme grâce à la découpure. C'est justement de ces subdivisions que l'espace représenté tire toute son épaisseur. Las Meninas de Velazquez nous donne un exemple remarquable de ce phénomène de multiplication par le fractionnement de l'espace. Dans ce tableau, les mystères optiques avec lesquels joue l'artiste reflètent de façon subtile le côté ésotérique de l'être humain; c'est la conjoncture du matériel et de l'éthéré, du tangible et de l'inaccessible, des limites du corps éphémère et de l'éternel spirituel suggérée par le mesmérisme du regard pénétrant qui constitue l'assise structurale de l'oeuvre. Les rapprochements avec les techniques malruciennes sont saisissants et nombreux:

1) le thème du regard
2) le miroir, avec toutes les ambiguïtés qu'il implique
3) l'éclairage de sources multiples
4) la géométrisation marquée de l'espace
5) la porte comme cadre
6) présence de tableaux dans l'espace de l'oeuvre.

Nous avons déjà vu l'importance du regard constructeur d'un espace picturo-mental chez Malraux. De même, l'inclusion de tableaux et d'autres objets d'art que nous voyons dans la toile de Velazquez est un procédé qui existe (nous l'avons signalé) dans l'espace romanesque malrucien. Le miroir et l'éclairage seront repris plus loin. Nous voudrions alors voir maintenant les tableaux créés par la géométrisation de l'espace, géométrisation souvent effectuée



VELAZQUEZ: LES MENINES

par la présence de la porte.

Dans Les Ménines, le maître espagnol ne morcelle pas à son gré et pour le simple plaisir l'espace humain dans le but de saisir un instant réel ou imaginaire. Au contraire, il construit, par des lignes bien définies (et Malraux par des détails bien concrets), une réalité aussi trompeuse que l'image qu'on trouve dans la glace, image qui semble avoir de la profondeur, qui semble figer le temps dans la rigidité de son espace quadrangulaire, mais qui finalement n'a pas de troisième dimension, qui n'a pas de véritable rapport avec notre monde, et qui nous intrigue justement par son inaccessibilité. Dans Les Ménines, la forme de la toile s'allie aux formes qu'elle contient pour créer une totalité logique et même transcendante, une sémiologie de l'art pictural. Tous les personnages qui peuplent ce portrait se trouvent cloisonnés par les limites du tableau, mais aussi par les découpures rectangulaires qui déterminent l'espace intérieur de la peinture. Il s'agit donc d'une structure en cadre maintes fois répétée par la forte géométrisation de la pièce, les nombreux rectangles que forment les tableaux accrochés aux murs, le carré du miroir qui reflète l'image de deux personnes, et l'homme encadré par le châssis de la porte. De cette façon, la répétition des formes géométriques occasionne une multiplication de l'espace.

Cet homme qui nous regarde immobile dans le rectangle de la porte du tableau de Velazquez rappelle une manie intrigante de Malraux qui se comprend beaucoup mieux

lorsque juxtaposée à la peinture. A titre d'exemple, regardons cette description de Wang-Loh que nous fait le personnage A.D. dans La Tentation de L'Occident et qui, comme chez Velazquez, souligne l'importance du regard et de la lumière:

> Parvenu devant l'ascenseur, je me retournai. Entouré du cadre de la porte, il se découpait en silhouette dans la lumière. Ses mains étaient restées jointes, et, comme elles tremblaient encore, je crus le voir, en descendant, rendre au malheur qu'il venait d'évoquer l'hommage des courts saluts exigés par les rites d'autrefois. (TO,189).

C'est dans ce contexte que nous comprenons plus facilement le rôle essentiellement plastique que joue le personnage pour Malraux. Comme les êtres et les objets qui remplissent l'oeuvre du peintre, le personnage n'est pas important en soi, mais sert à évoquer un moment ou une idée abstraite suggérés dans la scène. Etres et objets alors deviennent égaux; les deux se métamorphosent en valeurs picturales. Dans La Tête d'Obsidienne, Malraux encadre par la porte un tableau de Picasso: "Nous revenons du côté de la mort. Dans l'encadrement de la porte, dehors, la Figure au Vase." (Dans A,II,455). Le cadre fait que ce qui se trouve à l'intérieur devient privilégié, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ici, l'oeuvre de l'artiste mort est rendue doublement sacrée.

Dans L'Espoir, Malraux se sert de cette technique pour atteindre le même but:

> Dans l'aquarium, des béquillards glissaient à travers le cadre de la porte ouverte, les uns derrière les autres. (E,99).

Le mot "aquarium" suggère déjà une lumière bien précise qui

semble chère à Malraux. Le fait que cette lumière s'attache à la peinture est affirmé par l'encadrement de ce tableau. En fait, chaque fois que Malraux décrit les blessés de la guerre, il ressent le besoin d'encadrer l'image dans la baie de la porte:

> A travers la porte ouverte de la grande salle, avec leurs profils d'éclopés des Grandes Compagnies, les blessés dont le bras était plâtré marchaient, leur bras saucissonné de linge tenu loin du corps par l'attelle, comme des violonistes, violon au cou. Ceux-là étaient les plus troublants de tous: le bras plâtré a l'apparence d'un geste, et tous ces violonistes fantômes, portant en avant leurs bras immobilisés et arrondis, avançaient comme des statues qu'on eût poussées, dans le silence d'aquarium renforcé par le bourdonnement clandestin des mouches. (E,100-101).

Ce qui est vu à travers la porte devient un tableau vivant de la souffrance éternelle de l'être humain. Le cadre retranche donc cette image de l'immédiateté des événements en cours. Un peu plus loin dans ce même roman, Malraux parle du lance-flammes et du jet qu'il projette "phosphorescent dans l'obscurité":

> Limitée par le cadre de la porte, la molle colonne enflammée ne pouvait atteindre ni la droite ni la gauche de la pièce. (E,135).

Et encore:

> Magnin était resté dans l'encadrement de la porte. (E,298).

La porte comme cadre revient constamment dans L'Espoir pour isoler un objet ou un être dans l'intemporel. Comme dans la peinture, elle tranche la toile romanesque pour lui donner une dimension peut-être illusoire mais sûrement plus significative que la mesure réelle de l'espace. Le

lieu qu'elle renferme devient une métaphore picturale qui refuse parfois l'explication.

Malraux s'était déjà servi de cette technique dans La Voie Royale. Regard et cadre s'unissent lorsque Perken contemple Savan, chef de village. La référence au monde de l'art n'est pas absente:

> Perken regardait ses cheveux gris en brosse, ses yeux inquiets, son nez de Bouddha laotien, qui s'élevaient dans l'encadrement de la porte: depuis que la mort était en lui, les êtres perdaient leur forme. (VR,170).

La Condition Humaine profite aussi de ces instants où le cadre met en relief un être ou un élément spécifique. Dans le magasin d'horloges (endroit déjà très fécond en symbolisme) d'où Kyo observe le train blindé, on trouve le même compartimentage spatio-visuel:

> Un second courrier, en uniforme, entra, s'arrêta dans le cadre de la porte. (CH,101).

Et quand May rejoint Gisors à Kobé, elle le voit un moment, immobile et solonnel comme un tableau:

> Gisors l'attendait, debout dans l'encadrement de la porte. (CH,269).

Tous ces êtres encadrés par l'ouverture de la porte chez Malraux ont sûrement une parenté spirituelle ou idéologique avec l'homme qui s'arrête un instant dans l'entrée du tableau de Velazquez. Le sectionnement spatial par le rectangle de la porte est évidemment polyvalent en ce sens qu'il s'assimile à la contexture spécifique de l'image qu'il fait naître. A la lumière de ces multiples éléments entourés de lignes parallèles, le vide qu'encadre l'ouver-

ture qui mène à la chambre de Kyo est justement saisissant en vertu de l'absence totale de toute figure:

> Dehors la nuit; dans la pièce: la lumière de la petite lampe et un grand rectangle clair, la porte ouverte de la chambre voisine où on avait apporté le corps de Kyo. (CH, 252).

La porte vide est la géométrisation de la solitude éprouvée par Gisors. La lumière qu'elle renferme par rapport à la demi-obscurité de la pièce dans laquelle se situe Gisors attire notre attention sur ce mort extraordinaire avec la même force qu'une tache claire dans une oeuvre peinte.

La technique de cadrage permet à l'artiste de doter son espace d'une profondeur persuasive et de construire chaque section de l'oeuvre d'une façon particulière. Ici, le cadre formé par la porte permet à Malraux d'organiser et d'éclairer son espace romanesque d'une manière nettement picturale.

Dans Les Voix du Silence (voir p.349), Malraux reproduit pour nous un détail de La Naissance de Saint Jean-Baptiste de Signorelli. Il s'agit d'une figure immobile dans l'ouverture de la porte. Le découpage linéaire effectué par la lumière qui transforme l'homme en silhouette a évidemment retenu l'attention de Malraux précisément en raison de sa qualité plastique. Et quand Malraux nous dit, "Un détail du San Tiburzio de Gentileschi est beau: le tableau ne l'est pas "(VS,389-391),il faut noter que le segment qu'il récupère est justement celui qui montre un homme encadré par la porte dans la partie gauche de la toile.

La répétition incessante de la porte comme cadre chez Malraux est révélatrice du souci indiscutable de l'auteur d'élaborer son univers dans un espace clairement délimité. Or, la porte ne représente qu'un aspect ou qu'une manifestation de cette nécessité d'encadrer les scènes. Comme Velazquez géométrise l'espace des Ménines non seulement par la porte mais aussi par le miroir, les lignes des murs et du plafond, la composition rectangulaire de la toile, Malraux encadre son espace romanesque de multiples façons. En effet, l'auteur profite de tout ce qui est susceptible de servir de cadre. Plus qu'un simple prétexte pour focaliser le regard, le cadre est essentiel à la structuration rigoureuse de l'oeuvre d'art en Occident. Pourquoi les formes et les figures qui composent le Christ Chassant les Marchands du Greco, par exemple, changent-elles tant d'une version à l'autre? C'est que, comme dit Malraux, l'artiste "change de cadrage." (VS,421). Tout est organisé en fonction directe des limites de l'oeuvre qui affectent entièrement le rapport entre l'oeuvre et le spectateur. Le cadre aide donc à transformer un paysage en tableau, une simple prise de vue sur l'axe du temps en oeuvre d'art, en espace intemporel. Uspensky relève les valeurs organisatrices ainsi que symboliques du cadre et affirme que sans cadre un paysage ne signifie rien.[5]

C'est alors en pleine conscience que Malraux se sert des noyers comme cadre dans l'image contemplée par Vincent Berger dans Les Noyers de l'Altenburg. Le bois de l'arbre

possède déjà une richesse quasi infinie de possibilités métaphoriques; mais en utilisant l'arbre vivant pour encadrer le paysage, Malraux veut donner à une scène pleine de beauté, et cependant ancrée dans la contingence, une vie qui ne s'inscrit pas dans une durée limitée. C'est en décrivant le cadre que Malraux commence à nous dépeindre cette image:

> Les plus beaux étaient deux noyers: il (Vincent) se souvint des statues de la bibliothèque.
>
> La plénitude des arbres séculaires émanait de leur masse, mais l'effort par quoi sortaient de leurs énormes troncs les branches tordues, l'épanouissement en feuilles sombres de ce bois, si vieux et si lourd qu'il semblait s'enfoncer dans la terre et non s'en arracher, imposaient à la fois l'idée d'une volonté et d'une métamorphose sans fin. (NA, 151).

Le bois des arbres, objet de travail à travers les siècles pour les bûcherons sans âge, et matière première des statues gothiques, elles aussi étrangères au temps, s'attache étroitement à la transformation presque alchimique du fini en infini, non pas forcément sur le plan physique, mais sûrement sur le plan des vérités éternelles. Ces deux noyers (déjà des oeuvres d'art grâce à l'élogieuse description qu'en fait l'auteur) transforment le paysage en moyen d'expression tout en le structurant:

> Entre eux les collines dévalaient jusqu'au Rhin; ils encadraient la cathédrale de Strasbourg très loin dans le crépuscule heureux, comme tant d'autres troncs encadraient d'autres cathédrales dans les champs d'Occident. (NA,151-152).

La description continue longuement et devient source de méditation pour le père du narrateur. La scène est celle d'une révélation que les paroles seules sont incapables de transmettre. La prise de conscience qu'elle suscite dépasse

les barrières de la chronologie et de l'espace. Que Malraux considère cette vue comme une oeuvre d'art, et donc comme une expérience de métamorphose, cela est indiscutable en raison du mot "dessin" qu'il emploie pour la décrire:

> Entre les statues et les bûches, il y avait les arbres, et leur dessin obscur comme celui de la vie. (NA,152).

Dans La Voie Royale l'arbre comme cadre joue un rôle vital, isolant souvent des morceaux de paysage de la masse informe de la savane. Les trouées dans la brousse se précisent pour le personnage, et pour le lecteur, de la même façon qu'un tableau s'organise à l'intérieur de son cadre. Alors le lecteur rencontre fréquemment des images où les troncs et les branches d'arbres détachent ce qu'ils entourent du monde amorphe de cette végétation ; à un moment donné, on voit une clairière "cernée de grands troncs que grandissait encore la lumière matinale..." (VR,93), et plus loin des "objets insolites encastrés dans le ciel libéré des feuilles." (VR,110).

A l'approche des terres plus civilisées, le premier village des territoires de Perken, les arbres nous laissent voir à travers leur cadre verdâtre un tableau qui s'impose comme la preuve concrète du royaume de l'aventurier agonisant, la "cicatrice" de sa vie, le signe de sa volonté:

> A travers une nouvelle déchirure des arbres, un paysage profond commençait à se creuser, comme vu d'un avion, sans rien qui rattachât au sentier ses lignes plongeantes, ses lointains saturés d'un bleu épais. Le soleil qui se perdait dans ce fond y frissonnerait comme dans l'eau, masse vitreuse sur les crêtes, poussière autour des palmes. Au loin--quelques cloches blanches bouddhiques dans la verdure noire,-- annonciateur des territoires de Perken, (...) (VR, 161).

Comme dans les descriptions précédentes, on ne peut pas nier l'effort prémédité de "picturalisation" de la part de l'auteur. L'encadrement agence l'espace de cette vue en plongée de sorte que l'éloignement nous rend sensibles à la qualité plastique des composantes: lignes, couleurs, lumière, succession de plans.

Puisque Malraux ne veut pas imiter le réel, le cadre avec tous ses pouvoirs transformateurs devient pour lui un élément capital dans sa création romanesque. Le cadre est parfois aussi significatif que le tableau qui s'y trouve. Lorsque le journaliste Shade, dans L'Espoir, transmet son article à New York, il dicte:

> "Ce matin, virgule, j'ai vu les bombes encadrant un hôpital où se trouvaient plus de mille blessés, point. Le sang que laissent derrière eux, virgule, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s'appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces..." (E,385).

Cette fois, le rapport cadre-tableau est aussi net que le lien cause-effet. L'hôpital encadré cristallise en image concrète la souffrance et la tragédie de la lutte de l'homme pour préserver sa dignité. Rappelons la scène qui précède immédiatement la mort de Mercery. La vue qu'il a de Madrid incendié est encadrée par la fumée épaisse qui monte dans la nuit. C'est donc "dans un trou sombre", un cadre, que la ville se dessine sous les yeux de ce combattant acharné. Ceci est répété dans la scène du bombardement de Teruel quand les nuages, comme la fumée, voilent le paysage aux passagers de l'avion:

> La ville grossissait dans le trou gris, toute seule parmi les nuages qui moutonnaient jusqu'à l'horizon, entre sa campagne, sa rivière, et ses rails de plus en plus nets. (E,459).

A partir de ce moment, la description qui suit se fait en termes picturaux. Il devient évident qu'en géométrisant l'espace le cadre structure l'image qui l'habite pour la transmuer en représentation expressive.

L'Espace Encadré: Psychologie à l'instar de Giotto

Le tableau que nous brosse Malraux des sauvages brûlant leurs morts qu'entrevoit Claude à travers le cadre des arbres est, en ce qui concerne la thématique de La Voie Royale, décisif. Extériorisation d'émotions difficilement exprimables, ce tableau est accusateur des mêmes mystères qui hantent Tchen, ceux d'Eros et de Thanatos. Notons que dans les deux cas, c'est dans l'espace que Malraux représente les obsessions qui assiègent la vie physique et mentale de l'homme. Ceci rappelle l'importance du cadre comme créateur d'un espace singulier. En parlant de la peinture de Giotto, Malraux dit que l'artiste italien attire le spectateur "vers un espace que son cadre suscite (l'absence de ce cadre modifie singulièrement son art...)(...)La représentation psychologique , dès qu'elle échappe à la sculpture, appelle l'espace." (VS,263). La scène qui attire Claude est remplie d'implications psychologiques. Comme chez Giotto, cette psychologie a besoin de s'élaborer dans l'espace. C'est donc avec le soin d'un peintre que Malraux décrit l'éclairage,

les lignes, les formes, et la mise en scène des objets:

> A la transparence soudaine de tout le feuillage qui jaunit la forêt, Claude devina une clairière: sous le soleil, la rive opposée de la forêt brillait comme l'eau, dominée par de minces palmes au-dessus desquelles montait toujours, verticale, lourde, lente, la fumée. (VR,72).

C'est dans ce décor, dans ce lieu bien marqué, que se dessine le double pictural de la psyché de Claude:

> Au centre de la clairière, d'une tour trapue faite de claies, la fumée montait, épaisse et blanche. Au sommet, quatre têtes de buffles en bois, aux cornes grandes comme des barques, se plaquaient sur le ciel; appuyé sur la hampe de sa lance, se grattant la tête et penché vers l'intérieur du bûcher, un guerrier jaune regardait, nu, le sexe dressé. (VR,72-73).

Dans Royaume Farfelu, nous trouvons une scène à peu près semblable où "les mercenaires du Gange étaient réunis autour d'un haut bûcher sur lequel ils brûlaient leurs morts." (RF,81). Dans l'image tirée de La Voie Royale, l'érotisme malrucien est à son comble, fusionnant adroitement sexe et sang dans un puissant tableau qui touche au plus profond de l'homme. Remarquons qu'ici le phallus dressé annonce curieusement ce portrait de Clappique dans la chambre d'hôtel, scène que Malraux a fini par éliminer de la version définitive: "Il (Clappique) restait agenouillé sur le divan, corps redressé, mains pendantes, sexe dressé."[6] Il y a pourtant inversion dans le fait que Claude, en tant que spectateur fasciné, est en quelque sorte le possesseur de ce tableau, tandis que Clappique ressent l'humiliation de savoir qu'il est l'objet du regard moqueur des êtres inconnus. Le sexe, comme symbole de l'affirmation de la volonté de l'homme, fait partie intégrante des théories de

Schopenhauer, comme nous le montre Nichols dans son article fort pertinent intitulé "Sexual Metaphor in La Voie Royale."[7] Il serait inutile de répéter ce qui a été dit dans cette étude, mais il nous paraît essentiel de faire allusion au lien entre l'assertion de la volonté et l'activité génitale qui est à la base même de la structure thématique de La Voie Royale. Ainsi s'explique l'image bizarre que nous venons de voir. De plus, la fascination-terreur qu'éprouve Claude en regardant cette scène comme un homme qui regarde sa propre destinée est efficacement suggérée par la mention de "serpents et de crustacés."(VR,73). Ces deux images, comme nous l'avons vu à propos de Tchen et des écrits farfelus, représentent dans le bestiaire symbolique de l'auteur les fascinations qui tentent et détruisent l'homme.

Toutefois, l'essentiel ici est cette image encadrée qui se détache de la forêt anthropophage pour devenir la figuration picturale de ce qui risque de figer l'homme dans la fascination et de détruire sa volonté. Ce tableau fournit des renseignements précieux sur la psychologie virtuellement insondable des héros, tout en restant en dehors d'eux.

Le regard par la fenêtre joue un rôle non moins pictural:

> Claude regardait le chemin, entre la natte à peine soulevée et la fenêtre sans vitre....Les palmes disparaissaient dans le ciel d'un bleu incandescent d'éclairage au mercure; le soleil se plaquait sur le sol avec une telle force que toute vie en semblait arrêtée. Ce n'était plus la transe de la forêt, mais la possession lente de la terre et des hommes par la chaleur, l'établissement d'une implacable domination. (VR,152).

Cette image nous est présentée au moment où Claude et Perken attendent l'arrivée du second médecin. Le fait qu'il s'agit

d'un coucher de soleil a un rapport certain avec le déclin progressif des forces physiques de Perken. Mais plus important est ce rapport entre l'homme et la nature que le cadre de la fenêtre transforme en tableau. La sensibilité à l'approche de la mort s'intensifie. Nous savons que la chaleur nocturne dissipera la volonté de l'être et fera de toute activité humaine une lutte perpétuelle d'affirmation personnelle. Ce coucher de soleil, qui entraîne avec lui la chaleur immobilisante contre laquelle l'homme ne peut rien, rend l'homme conscient des lois auxquelles il est soumis. Il annonce l'approche du soir, royaume de l'inconscient et de la bête humaine. Dans le cadre de la fenêtre, ce puissant coucher de soleil figure de manière picturale l'état de Perken qui oscille entre les splendeurs lumineuses de ses actes et l'obscure contrainte de l'inconnu. C'est de cette manière que la fenêtre et le tableau qu'elle encadre aident à cristalliser ou à concrétiser une émotion particulière.

La fenêtre comme lieu de la subjectivité a déjà son précédent en littérature chez Flaubert, comme nous le montrent les critiques Léon Bopp et Jean Rousset. Selon ce dernier, "la fenêtre unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, l'illimité dans le circonscrit."[8] En fait, elle donne lieu dans Madame Bovary à des effets "de perspective et de vue plongeante qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité."[9]

Bien que la fenêtre nous permette de deviner sous forme de métaphore visuelle les profondeurs du personnage, il faut

préciser que la rêverie intime qu'elle occasionne chez les créatures flaubertiennes est absente de l'univers romanesque de Malraux. Il s'agit plutôt chez ce dernier de la création ou de l'élaboration d'une expérience 'vécue'. L'emploi de ce lieu psychologique est saisissant dans les deux scènes suivantes de La Condition Humaine. La première précède la brouille entre Ferral et Valérie:

> Il se déshabillait dans la salle de bains. L'ampoule était brisée, et les objets de toilette semblaient rougeâtres éclairés par les incendies. Il regarda par la fenêtre: dans l'avenue, une foule en mouvement, millions de poissons sous le tremblement d'une eau noire: il lui sembla soudain que l'âme de cette foule l'avait abandonnée comme la pensée des dormeurs qui rêvent et qu'elle brûlait avec une énergie joyeuse dans ces flammes drues qui illuminaient les limites des bâtiments. (CH,96).

Le lien intérieur-extérieur se fait non seulement par la présence physique de la fenêtre, mais au niveau du récit pictural par la lumière rougeâtre qui émane d'elle et attire le regard de Ferral. Comme les flammes et les fumées destructrices si souvent présentes dans les tableaux de Delacroix où la lutte constitue le fond thématique (La Liberté Guidant le Peuple, Les Massacres de Scio, Prise de Constantinople par les Croisés, par exemple), l'incendie du combat révolutionnaire forme ici un tableau dont le rôle n'est pas limité à fournir un décor. Le feu est une image archétypale si riche en symbolisme que l'approfondissement de ses implications pourrait faire à lui seul l'objet de toute une étude. Retenons donc l'opposition charnière qui agence la structure de cette scène et qui se base sur les couleurs: le rouge de l'incendie, le noir de la foule qui s'agite comme une mer trouble. L'eau,

aussi féconde en significations symboliques que le feu, assume dans ce tableau une valeur plutôt explicite en vertu de la couleur sombre qui l'évoque et par son opposition traditionnelle au feu. Comme le conflit qui règne à l'extérieur pousse à la limite les forces de la vie et de la mort, la scène qui suivra entre Ferral et Valérie reprendra sur un autre plan cette même rivalité destructrice où l'affirmation de soi et l'imposition de sa volonté deviennent valeurs capitales et même nécessités existentielles.

Ajoutons en passant que le rapport homme-femme, comme microstructure du rapport héros-monde extérieur, est étudié avec justesse par Goldmann.[10] Ces reflets en miniature aident beaucoup à la compréhension des personnages. C'est en regardant le spectacle des êtres anonymes, ces poissons entraînés par des courants obscurs, que Ferral éprouve le besoin de se définir comme conscience agissante capable de faire plier les autres à sa volonté. La correspondance entre la volition et l'érotisme, si évidente dans La Voie Royale, justifie une interprétation à la fois sexuelle et traditionnelle de l'emploi des couleurs et des images présentes dans cet extrait, notamment l'eau noire et la passivité féminine, l'inconnu de la mort d'un côté, et le feu rouge, le sang de la vie et de l'activité virile de l'autre. Durand, se référant à Poe et à Bachelard, montre les connotations mortuaires de l'eau couleur "d'encre" et dit que "l'eau devient même une directe invitation à mourir,(...)elle 's'ophélise'."[11] Rappelons également ce que Merleau-Ponty

dit: "(...) dans le langage du rêve, l'incendie est l'emblème de la pulsation sexuelle parce que le rêveur, détaché du monde physique et du contexte rigoureux de la vie éveillée, n'emploie les images qu'à raison de leur valeur affective...le rêve ne 'signifie' pas...(C'est pour l'homme éveillé qu'il devient symbole)."[12] L'incendie chez Malraux a toujours eu des valeurs plus ou moins positives. Dès les écrits farfelus, il devient signe de la purgation, de la métamorphose, de la fin de l'ancien régime, et de l'espoir d'un devenir. C'est ainsi que nous lisons dans Le Voyage aux Iles Fortunées (1927): "Un grand incendie, c'est une des plus parfaites oeuvres de Dieu. Le feu donne à tout ce qu'il touche une matière précieuse; sa lumière diffuse, épaisse dessine des ombres profondes..."[13] C'est donc contre la passivité ténébreuse de la nuit, contre ces masses qu'il voit dans l'espace encadré par la fenêtre, que Ferral doit agir en s'identifiant à la puissance virile et intarissable des flammes de la guerre. Les événements qui se passent entre lui et Valérie illustrent jusqu'à quel point il conçoit l'existance comme un combat, une lutte perpétuelle contre les contraintes.

Le second extrait, tiré également de La Condition Humaine, se rapproche du premier en ce qui concerne la structure et le contenu. Il s'agit cette fois de Clappique dans la maison de jeu, qui, lui aussi, répond fatalement à la nécessité d'agir contre toute force limitative. C'est le tableau

qu'il voit dans le cadre de la fenêtre qui concrétise avec netteté cet instinct terrible:

> Révolté, il quitta la table un instant, et s'approcha de la fenêtre.
>
> Dehors, la nuit. Sous les arbres, les feux rouges des lanternes arrière des autos (...) Des passions... Tous ces êtres qui passaient dans la brume, de quelle vie imbécile et flasque vivaient-ils? Pas même des ombres: des voix dans la nuit. C'était dans cette salle que le sang affluait à la vie. Ceux qui ne jouaient pas n'étaient pas des hommes. (...) Il revint à la table. (CH,196).

Beaucoup d'éléments de cet extrait nous rappellent la scène précédente: le regard par la fenêtre, la nuit, l'éclairage rougeâtre (l'incendie chez Ferral, les feux rouges des automobiles chez Clappique), la foule dehors qui provoque une prise de conscience de la nécessité d'agir, et le lien entre l'action et la sexualité si fréquent chez Malraux. Les feux rouges contre la noirceur de la nuit soulignent, comme dans le tableau précédent, une situation conflictuelle, un affrontement des impulsions contradictoires qui habitent l'homme; l'une qui le tire vers l'obscurité de l'anéantissement et l'autre qui l'appelle avec la force du désir sexuel vers la vie. Malraux précise lui-même en disant qu'il y avait "deux Clappique qui le formaient, celui qui voulait vivre et celui qui voulait être détruit." (CH,196).

Evidemment le symbolisme des couleurs et des images transcende le domaine de la peinture pour participer au fonds commun de l'imaginaire. Cependant, il est intéressant de noter dans le contexte de cette analyse, la façon picturale dont Malraux traduit cet imaginaire. Malraux se sert

d'un même tableau de fond pour juxtaposer deux réalités dont la signification ressort de leur confrontation. Ferral, devant le tableau de la nuit, la rougeur de l'incendie, la foule obscure, prend une signification plus nette lorsque nous le comparons à Clappique devant le carré de la nuit, les feux rouges et la foule dans la brume. L'espace intérieur où se meut le personnage, une fois dressé, grâce à la fenêtre, contre le microtableau du monde extérieur de l'"objectivité", change profondément d'aspect. A vrai dire, le mot "extérieur", appliqué à l'image dans la fenêtre, se justifie seulement dans le contexte de la structure spatiale des scènes car les deux espaces expriment finalement une intériorité certaine.

Si la psychologie appelle nécessairement l'espace, comme dit Malraux à propos de Giotto, les limites qui le désignent sont d'une importance primordiale. Dans son article sur la structure isomorphique des arts, Uspensky nous signale que la fonction du cadre change selon la perspective. Dans la composition d'une oeuvre du point de vue externe, le cadre sert à marquer les limites de l'oeuvre, ce qui s'avère une nécessité logique. Pourtant, si la composition est faite du point de vue interne, le cadre a une fonction différente mais aussi importante, soit celle d'annoncer le passage de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa.[14] Si nous considérons cette observation dans son sens général, nous verrons de quelle manière elle peut s'appliquer à l'étude de la fenêtre et du cadre dans les oeuvres de Malraux. C'est souvent le cadre, et plus particulièrement la fenêtre, qui nous rend

sensibles à ce que le tableau regardé a de révélateur sur le plan personnel et subjectif. Nous avons déjà insisté sur l'importance des correspondances plastiques comme manifestation de la psychologie romanesque malrucienne. Le tableau encadré fixe dans l'espace un sentiment devant lequel l'analyse intérieure serait impuissante. C'est ce lien entre la fenêtre et la subjectivité qui pousse Fitch à considérer toute la composition du Temps du Mépris sous cet angle: "L'esprit de Kassner, dit-il, peut avoir par moments la fonction d'une fenêtre donnant sur le monde extérieur (...)[15]

Les lignes qui suivent illustrent ce rôle de la fenêtre:

> Tchen regarda par la fenêtre: en face, des magasins fermés, des fenêtres étroites qui commandaient sur la sortie du poste; au-dessus, les toits pourris en gondolés des maisons chinoises et le calme infini du ciel gris que ne rayait plus aucune fumée, du ciel intime et bas sur la rue vide. (CH,78).

Ces reflets du 'monde extérieur' ne sont pas significatifs en soi, mais sont créateurs d'un mystère, d'un aspect de l'existence que l'homme essaie de pénétrer. Ici, le ciel par sa tranquillité inaccessible incarne l'énigme de l'existence. Nous savons que l'énoncé qui suit l'évocation du ciel est directement issu de Tchen puisque c'est lui qui contemple ce spectacle par la fenêtre: "Tout combat est absurde, rien n'existait en face de la vie." (CH,78). Cet énoncé est la révélation suscitée par la scène. Face à l'espace privilégié par le cadre, le personnage fait une découverte aussi incertaine, aussi équivoque que la vie même. Ce sont ces "découvertes" qui constituent la "psychologie"

pour l'auteur.

Dans une interview de 1934, Malraux dit: "En psychologie il ne s'agit pas de reproduire les choses mais de les découvrir; et la mise en ordre d'une série de découvertes implique une idéologie."[16] L'individu s'efface devant l'expérience de la découverte pour approfondir non pas l'être fictif qu'il est censé représenter, mais le mystère de l'existence en général. C'est avec prudence qu'il faut alors accueillir le jugement de Fitch lorsqu'il oppose le rôle des images et des objets dans l'oeuvre de Malraux et celle de Bernanos. "Nous voulons dire...que chez Bernanos les images ont très souvent une portée psychologique puisqu'elles représentent une transposition de la vie intérieure des personnages, tandis que chez Malraux elles sont les reflets directs de perceptions sensorielles, simples jeux de lumières et de formes que constitue le monde extérieur pour la conscience humaine."[17] D'une façon générale, cette distinction est fort juste. Toutefois, minimiser catégoriquement chez Malraux le rôle des perceptions visuelles, les vider de toute valeur psychique serait méconnaître son art. Notons pourtant que le mot 'psychologie' chez Malraux n'est pas toujours synonyme d'introspection; c'est ainsi que nous pouvons donner raison à Fitch. Le spectacle que voit Tchen par la fenêtre se superpose au tableau nocturne de Shanghaï dans la première scène du roman. Face à ces deux portraits exceptionnels du cosmos, Tchen éprouve un sentiment d'étrangeté qui résume en quelque sorte l'énigme des forces contra-

dictoires qui l'habitent. C'est l'accumulation de ces expériences-découvertes 'dans un certain ordre assemblées' qui constitue la nouvelle idéologie de l'oeuvre, tout en la séparant du monde de l'expérience vécue. Tchen reste, comme la vie, un mystère. Pourtant en s'inscrivant dans la trame logique de l'oeuvre, il diminue l'emprise de ce mystère sur nous.

La recherche du sens de la vie, qui est le thème principal des Noyers, devient aussi notre quête lorsque le père du narrateur regarde par la fenêtre de la chambre mortuaire:

> Il avait enfin tiré les rideaux. Au-delà des volutes classiques de la vaste porte de fer, les feuilles étaient d'un vert vif de début d'été; un peu plus bas commençaient les frondaisons sombres, jusqu'aux lignes des sapins presque noirs. Il s'aperçut qu'il était en train d'imaginer violette cette végétation. (NA,92).

Ce paysage vu par la fenêtre, à la fois singulier et ordinaire, deviendra finalement un lieu de révélation, car c'est ce paysage d'arbres qui cristallisera l'enquête métaphysique des colloques de l'Altenburg. A plusieurs reprises, le narrateur appelle ce paysage 'banal'. Pourtant, le cadre de la fenêtre, comme le cadre des noyers plus tard, le détache et le rend unique. Le fait que cette image se déploie pour nous en termes picturaux n'est pas sans importance. Perspective en plans ("au-delà des volutes classiques"), chromatisme détaillé (vert, noir, violet), traits compositionnels ("lignes des sapins"), tous ces éléments du monde de la peinture délivrent cette scène du paysage photographique ancré dans le temps et la valorise dans

l'expérience personnelle de Vincent Berger. La révélation pourtant n'expliquera pas le subconscient de ce personnage, mais nous rendra conscients de l'existence d'une dimension psychique qui transcende la nature matérielle de la substance. Il est à noter que la transformation chromatique imaginée par Vincent ici, signe de la métamorphose de l'art, a une parenté certaine avec les déformations du paysage qui résultent des émissions de gaz, et qui transforment radicalement les couleurs de la nature.

L'expérience du mystère qu'éprouve Vincent devant ce tableau privilégié de la nature devient notre expérience. Mais ce qui est plus significatif, c'est que Vincent lui-même devient une énigme pour nous, comme Tchen devant le cosmos incompréhensible. La vie psychologique qui est suggérée a tout simplement la tâche de mettre en relief l'informulable de l'homme. "Toute psychologie, toute expérience, dit Malraux, viennent de l'homme ressenti comme mystère."[18] Malraux renonce à l'analyse psychologique ouverte parce qu'à son avis c'est une impossibilité. "Le roman d'analyse aboutit moins à préciser la connaissance de l'homme qu'à approfondir son mystère." (HP,197). La psychologie dans l'oeuvre de Malraux sert à souligner d'abord et avant tout le côté ténébreux de l'homme.

Plus qu'un assemblage de reflets vides, les images qui forment l'univers romanesque de Malraux représentent souvent un monde intérieur signalé par le cadre, ce qui nous permet de parler dans ce contexte très spécifique de "point de vue

interne." Il n'est pas question d'un partage sentimental menant à l'analyse psychologique, mais d'un transfert visuel qui influe sur les procédés structurants de l'oeuvre. C'est donc partiellement par l'emploi du cadre que Malraux entraîne son lecteur dans un univers particulier.

Elargissement Spatial: Nouvelle Dimension Métaphysique

Avant la science mathématique de la perspective, la composition soignée des oeuvres de Giotto fait dire à Malraux que c'est Giotto qui "invente le cadre: pour la première fois apparaît une fenêtre imaginaire qui découpe la scène;...son cadre fut le premier moyen d'empêcher de se dissoudre une peinture qui pressentait l'espace..." (VS,261, 262).

En Occident, l'acceptation commune de l'oeuvre comme fenêtre ouverte sur le monde ne se limite pas à la composition du travail artistique vu de l'extérieur seulement. Les "fenêtres imaginaires" de Giotto se concrétisent chez les Flamands en de véritables images de fenêtres, donnant comme résultat des tableaux à l'intérieur de tableaux. Tandis que la porte avait fragmenté l'espace pour permettre un régime organisateur spécifique, tantôt englobant toute l'oeuvre, tantôt renfermant un segment de la composition, la fenêtre se prête à un emploi plus poussé, phénomène comparable au cadre verbal qui enferme plusieurs histoires à l'intérieur du même récit. Dans le monde de la peinture l'exemple qui nous vient à l'esprit est La Madone à l'Ecran

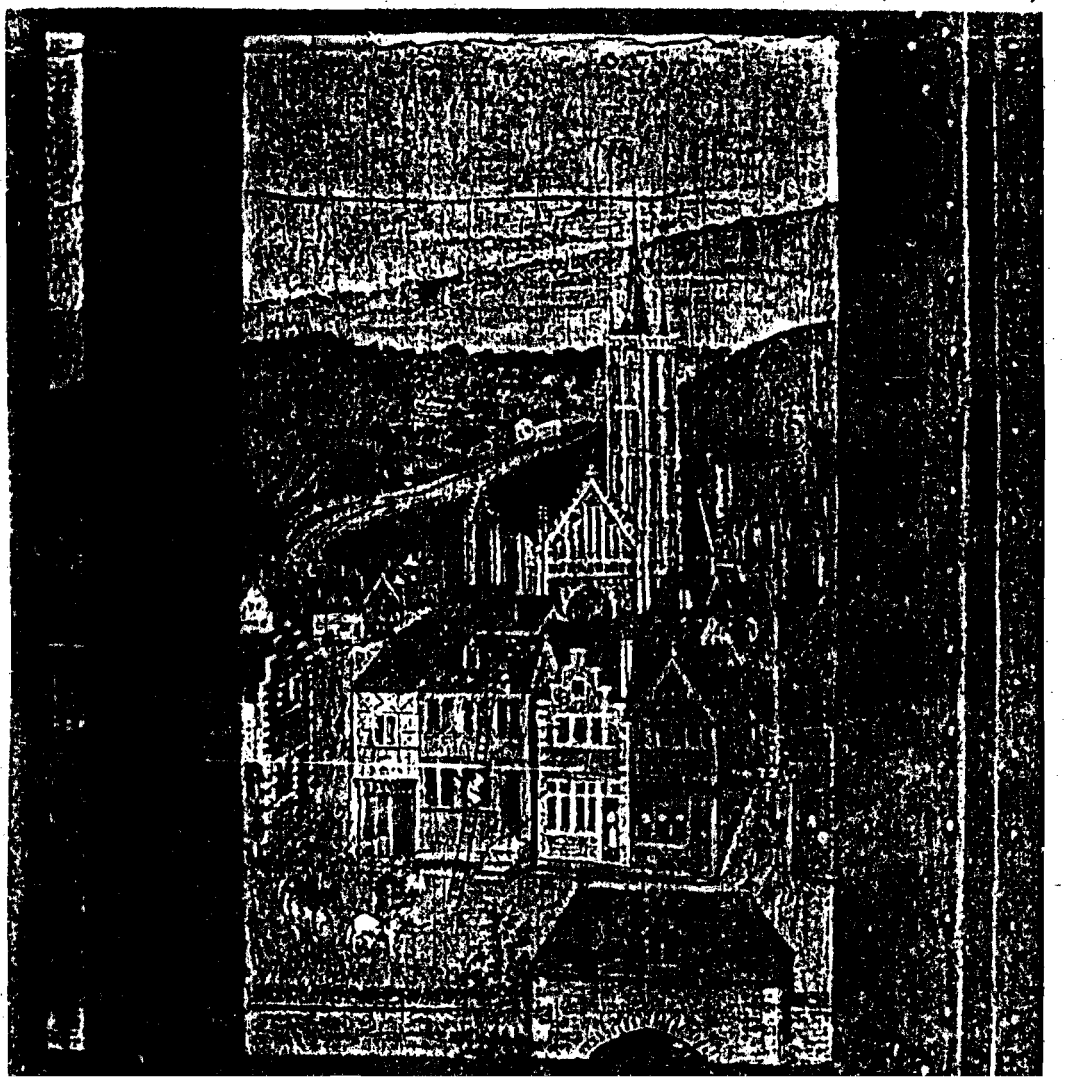
d'Osier par le Maître de Flémalle, tableau que Malraux reproduit dans L'Intemporel (pp.358-359). Le détail de la fenêtre, agrandi et juxtaposé au tableau dans son ensemble, nous en dit long sur l'esprit occidental.

Grâce à une perspective fortement géométrisée, le petit carreau (situé à la gauche du tableau)qui donne sur la ville captive le regard et l'imagination du spectateur autant que les figures du premier plan. Plus qu'un simple décor, ces détails si minutieux, en créant un monde microscopique, établissent un échange fort riche en symbolisme. Trompe-l'oeil par excellence, la dialectique visuelle intérieur-extérieur de deux espaces fictifs, qui semblent incongrus par leur sujet même, relie le temps des hommes et le temps divin dans l'éternel de l'art. Claudel aussi a remarqué cette particularité de la peinture hollandaise: "Quelquefois aussi c'est un dialogue avec le reflet, cette femme qui se regarde dans le miroir; avec l'absence, cette autre femme qui lit une lettre; avec l'extérieur, cette servante dans l'encadrement d'une fenêtre qui arrose des fleurs."[19]

Malraux est extrêmement sensible à cette transposition, picturale ou littéraire, dans l'intemporel rendue possible par la rencontre d'espaces distincts. D'où l'emploi persistant de la fenêtre dans ses romans pour particulariser le réseau visuel de l'oeuvre. Dans la première scène de La Condition Humaine la fenêtre nous met en contact avec deux mondes profondément opposés: l'un, extériorisé et éloigné, rehausse l'étrangeté de l'autre qui baigne dans l'irréel



MAITRE DE FLEMALLE: LA MADONE A L'ECRAN D'OSIER (DETAILS)



où "le temps n'existait plus." Le contraste de deux mondes vraisemblablement séparés met en relief l'un et l'autre, créant de cette rencontre une troisième réalité ou surréalité. De cette confrontation est née la quintessence informulable de l'oeuvre. L'originalité tient à la force de la juxtaposition. La scène suivante, tirée de L'Espoir profite d'un tel approfondissement radical de la perspective:

> Un gardien emmena Hernandez au bureau de la police spéciale, et resta avec lui: l'officer n'était pas là. Encore une fenêtre ouverte sur la cour, sur la même ronde des mêmes prisonniers.
>
> Ceux qui n'avaient pas encore été 'jugés' étaient dans le patio; les condamnés à mort dans les cachots. Hernandez essaya de regarder; à travers la cour, ceux dont la grille faisait face à la fenêtre. Trop loin. Il ne distinguait que la partie des mains crispées sur les barreaux qui, elle, était dans la lumière.
>
> Derrière la grille, rien: l'ombre. (E,249).

Nous voyons que comme chez les peintres flamands, c'est tout un monde qui est contenu dans ce carré de fenêtre, monde qui nous renseigne sur le premier plan du tableau que Malraux nous brosse. De la même façon que le Maître de Flémalle dépeint dans le carreau l'oeuvre future du Christ enfant (symbolisée par la cathédrale) Malraux représente dans cette fenêtre la ronde des prisonniers et les barreaux de cellules qui ont une signification également prophétique et englobante. La tragédie personnelle de Hernandez s'y cristallise en miniature, tout en se rapprochant de l'image de la vie que nous propose Pascal et qui semble hanter l'oeuvre de Malraux. Le philosophe décrit l'existence comme une foule de prisonniers impuissants, tous condamnés à mort.

Dans la scène que nous venons de voir, l'éclairage est aussi recherché que la perspective en profondeur. La fonction de la lumière sera reprise plus loin dans cette étude. Signalons tout simplement l'effet pictural que Malraux réussit avec cette lumière qui attire l'oeil sur "les mains crispées sur les barreaux." On retrouve le même emploi soigné de la lumière dans la scène de prison de La Condition Humaine où Kyo ne peut voir que les mains des détenus.

En nous permettant d'observer cette "même ronde" et ces "mêmes prisonniers," la fenêtre multiplie la condition de Hernandez dans sa conscience et dans la nôtre. Elle nous aide à comprendre la lassitude de ce personnage et son refus ultime de tenter de s'évader. L'utilité du tableau encadré par la fenêtre dans cette scène donne à l'action du premier plan une coloration et une dimension élargies. L'approfondissement de la perspective n'est pas uniquement un atout optique, mais aussi un enrichissement métaphysique. Notons la présence de la fenêtre dans une autre scène avec Hernandez, celle de la conversation entre Hernandez et Moreno au cours de laquelle celui-ci essaie d'expliquer son expérience de condamné à mort:

> Devant les fenêtres grandes ouvertes, des miliciens s'agitaient comme le coeur bleu des flammes au bas de l'immense incendie. (E,226).

C'est devant ces fenêtres et le spectacle qu'elles renferment que Moreno parle de la solitude qu'il a connue en prison. Il essaie d'expliquer la distance absolue qui existe entre l'acte héroïque qui a un "auditoire" (l'action

commune) et la réalité de la souffrance individuelle sans suite justificatrice (la torture suivie de la mort). La description de l'emprisonnement de Moreno préfigure curieusement la situation dans laquelle se trouvera Hernandez. Patio de détention et peloton d'exécution, attente et mort, sont les certitudes auxquelles l'homme fait face dans la prison ennemie. C'est cependant l'attitude respective des participants qui distingue ces deux scènes: Moreno saisit l'occasion de forcer le destin et se sauve, Hernandez y cède.

Moreno profite du spectacle des miliciens devant les fenêtres, cette communauté qui oublie la vérité de la solitude individuelle, pour dire à Hernandez qu'il s'agit de "deux mondes (qui) ne communiquent pas." (E,228). L'opposition intérieur-extérieur, qui constitue la base du message de Moreno est en quelque sorte rehaussée par le lieu romanesque grâce à ces fenêtres qui divisent l'espace en deux plans bien distincts. Les mots "tous fous", prononcés par Moreno, soulignent par leur valeur négative la volonté de se séparer du monde bruyant de l'extérieur. En règle générale, la fenêtre encadre un monde qui affecte l'espace de l'action, et crée une correspondance hautement expressive. En revenant sur la scène de l'interrogation de Hernandez nous remarquons que le gouffre qui existe entre le monde extériorisé des masses humaines et la conscience intérieure de l'individu sûr de sa propre mort est en fait illustré par la fenêtre et la distance spatiale qu'elle établit:

> Devant la fenêtre, les prisonniers passaient et détournaient le regard. (E,251).

Ces hommes savent que la fenêtre ici est le sombre tableau où est représenté leur condamnation.

En parlant de la mort de Hernandez, il faut mentionner l'arrière-plan que Malraux donne à la scène de son exécution:

> Tolède rayonne dans l'air lumineux qui tremble au ras des monts du Tage: Hernandez est en train d'apprendre de quoi se fait l'histoire. (E,257).

Dans Les Voix du Silence, Malraux parle des changements successifs apportés par le Greco à sa Crucifixion. Les donateurs des premières versions se voient remplacés par la ville de Tolède qui prend de plus en plus d'importance jusqu'à ce que le Christ soit éliminé du tableau.

> C'est dans son atelier, dont il a tiré les rideaux noirs, qu'il a fini par crucifier Tolède; mais de cette Tolède apparue d'abord sous le crucifix, il est cette fois parvenu à chasser le Christ. (VS,435).

La même transposition picturale a lieu dans L'Espoir où le décor de la ville est plus qu'un renseignement topographique. Comme le peintre chasse éventuellement le Christ crucifié de sa toile, Malraux ne nous laisse pas voir l'exécution de Hernandez. La ville remplace la victime. C'est peut-être l'exécution symbolique de toute la ville de Tolède, cette fois, non selon l'idéologie du Greco, mais selon celle de Malraux.

La multiplication des plans spatiaux par la technique de l'encadrement est finalement un approfondissement de la valeur expressive de la scène. En effet, la fenêtre est un élément capital de la structuration de l'espace

des scènes de combat dans La Condition Humaine et dans L'Espoir. Elle découpe le lieu du conflit en valeurs plurivoques pour incarner tantôt le destin subi (des fenêtres, l'ennemi tire sur les combattants), tantôt l'acte conscient qui forge le destin (les combattants aux fenêtres visent l'ennemi). Une dualité semblable caractérise la scène où Leclerc, devant le tableau de la guerre, ne peut ni blasphémer contre la lutte ni contester le lien puissant et noble qui enchaîne les hommes à leur action:

> Il était évident qu'il allait dire: je m'en fous. Mais il n'osa pas. Non à cause de ses camarades, qu'il eût peut-être volontiers provoqués: mais, derrière les deux fenêtres sans volets, il y avait Madrid. (E,292).

Le tableau du conflit individuel, de la crise personnelle du premier plan, est encadré en miniature dans l'arrière-plan de l'espace romanesque, non pour effacer l'impact du premier, mais pour en changer la dimension.

Scali et Garcia rendent claires les contradictions entre la pensée intellectuelle caractérisée par la nuance (et personnifiée par le philosophe espagnol Miguel de Unamuno), et l'aspect foncièrement manichéen de n'importe quel chemin politique. Le ton méditatif qui semble refuser toute action concrète est étrangement coloré par la lueur des flammes qui ravagent la ville de Madrid. Dans l'espace du roman, c'est la fenêtre qui signale les deux plans, action et réflexion, et le dialogue qui est nécessaire entre elles, si l'on veut donner à la vie un sens authentique.

> Tous deux allèrent à l'une des fenêtres. Maintenant l'air était froid, mêlant le brouillard aux fumées d'incendies des centaines de maisons qui brûlaient en sourdine. (E,393).

Et encore:

> Scali revint à la fenêtre. Le sol des rues brûlait: non, c'était l'asphalte brillant qui rougeoyait sous le reflet des courtes flammes. (E,394).

Les couleurs dominantes du roman sont le rouge (du sang et des flammes) et le noir (de la nuit, du sang coagulé, des cendres et de l'asphalte). Action et mort s'unissent. Le portrait dans la fenêtre concrétise vaguement l'image de l'homme suggérée par les paroles de Scali et de Garcia. Mais plus important, ces deux portraits se rencontrent et se parlent. Il s'agit moins dans ce tableau de tel ou tel édifice qui brûle que d'une mise en relief de l'incendie effectuée par le cadre. C'est ainsi que nous passons de la fenêtre comme tableau détaillé à la flamande à la fenêtre comme encadrement d'une vérité abstraite. Il y a toujours rencontre de régimes distincts qui par leur confrontation se transforment mutuellement en réalité tertiaire possédant une profondeur optique suggestive de l'abîme mystérieux que l'art tente d'explorer. Pourtant il arrive souvent que l'essentiel ressorte de la suggestivité des formes et non des détails. Incendie, nuit, ciel sidéral, et brume éthérée sont quelques-uns des éléments qui constituent cet assemblage expressif. Ces manifestations du cosmos imposent leur présence avec une force redoutable comme c'est le cas dans cette percutante image visuelle tirée de La Condition

Humaine:

> Dans la grande fenêtre perpendiculaire au bureau, la nuit maintenant complète séparait les deux hommes de profil. Tchen, coudes sur le bureau, menton dans les mains, tenace, tendu, ne bougeait pas. (...) De l'autre côté de la nuit criblée d'étoiles, Vologuine, debout, mèches dans la figure, mains grasses croisées sur la poitrine, attendait aussi. (CH,117).

Ces deux êtres s'affrontent dans un espace qui est pictural par sa description: pose figée des personnages dépeints en détail, disposition et complémentarité des formes qu'on pourrait imaginer de gauche à droite comme étant a) Tchen assis, formant un polygone par son profil, b) la forme cubique du bureau, c) le rectangle de la fenêtre dont la position perpendiculaire au bureau crée un espace où la profondeur est évidente, d) ligne verticale du corps de Vologuine, debout. Or, l'introduction du tableau de la nuit ajoute à la scène une dimension dont la symbolique délivre les personnages du piège spatio-temporel. Devant la nuit antique encadrée par la fenêtre, le conflit entre Tchen et Vologuine perd son caractère anecdotique pour s'élever au niveau de la quête éternelle d'une logique capable d'expliquer ou du moins de justifier l'existence. Le gouffre idéologique qui sépare ces deux hommes est aussi vaste que le ciel. Cette incommunicabilité, comme la nuit sans âge, a toujours existé parmi les hommes, et existera toujours.

Dans la conversation entre Tchen et Gisors, la fenêtre ajoute une profondeur semblable, encadrant en quelque sorte la pensée du vieux philosophe, comme l'avait fait la porte

de la chambre de Kyo. Quand Tchen révèle qu'il a tué Tang-Yen-Ta, Gisors imagine son fils faisant le même aveu:

> (...)s'il le disait, je penserais: "je le savais." Tout ce qu'il y a de possible en lui résonne en moi avec tant de force que, quoi qu'il me dise, je penserais: "Je le savais..." Il regarda par la fenêtre la nuit immobile et indifférente. "Mais si je le savais vraiment, et pas de cette façon incertaine et épouvantable, je le sauverais." Douloureuse affirmation, dont il ne croyait rien. (CH,55).

La solitude et l'isolement de Gisors, de Tchen et même de Kyo, le monde obscur et secret qui les sépare sont figés à jamais dans cette image du cosmos de sorte qu'elle devient un commentaire visuel de la condition de tous les hommes.

Il faut accorder à la fenêtre une importance semblable dans la scène où Clappique se regarde dans le miroir. C'est l'impact visuel de la brume enclose dans le rectangle de la fenêtre qui nous frappe par son opposition au cadre du miroir dans l'espace renfermé de la chambre. "Cette débauche de grotesque dans la chambre solitaire, avec la brume de la nuit massée à la fenêtre, prenait le comique atroce de la folie." (CH,210). La nuit brumeuse éveille en nous des sentiments primitifs, et nous rappelle que les transformations exprimées par les grimaces de Clappique ne sont pas dues à une velléité, mais représentent l'homme qui creuse au plus profond de son être afin de trouver les secrets par lesquels il pourra changer le réel. Nous aurons l'occasion de reprendre ce tableau dans le chapitre suivant quand nous parlerons du rôle pictural du miroir.

La fenêtre ainsi que la "picturalisation" de l'espace

qu'elle implique font partie intégrante de certaines scènes des Chênes qu'on Abat... La fenêtre encadre les profondeurs du cosmos pour transposer la discussion entre le général de Gaulle et Malraux dans le domaine de la destinée universelle. C'est souvent la fenêtre et la neige qu'elle encadre qui sont évoquées par Malraux. L'entretien a lieu dans ce cabinet du Général où il y a trois fenêtres. L'auteur voit donc le "général devant l'immense paysage de la neige sur toute la France..." (A,II,154). La neige, présente dans les souvenirs de Katow ainsi que dans les scènes de montagne de L'Espoir, reparaît ici dans toute sa splendeur énigmatique, voire mythologique. L'importance que Malraux attache à ces manifestations apparemment banales du cosmos, est visible dans l'interview accordée à André Brincourt, où il dit: "Ce qui est important dans Les Chênes, c'est la neige, comme dans Macbeth c'est le brouillard."[20] La neige, comme la mer, la brume, le ciel millénaire, évoque pour Malraux une intemporalité symbolique. Dans Lazare, Malraux fait encore référence à la neige de Colombey, de la Vézère et de Lascaux, en l'appelant "la neige préhistorique." (A,II,556). C'est le carré de la fenêtre qui impose ces éléments de l'univers matériel de façon picturale pour changer la dimension de l'image que l'auteur est en train de nous dépeindre.

La scène de prison avec Kyo profite aussi de l'emploi de la fenêtre pour encadrer et rendre présent un aspect du cosmos. La fumée de cigarette dans le préau est l'expression

atténuée du brouillard qui s'amasse devant les fenêtres:

> (...)les ramages de fumée se perdaient jusqu'au plafond, déjà obscur malgré les grandes fenêtres européennes, assombries par le soir et le brouillard du dehors. (CH,240-241).

Ce dédoublement intérieur-extérieur est répété par les reflets des baïonnettes des gardiens dans la salle et par les lueurs des becs de gaz à l'extérieur qu'on aperçoit grâce aux fenêtres. La correspondance par images visuelles, ces mondes iconiques qui nous émeuvent par leur heureuse rencontre, libère le lieu du quotidien. Cette surréalité de la juxtaposition nous conduit dans des sphères d'où l'univoque est banni. La fenêtre, ainsi que tout encadrement d'une microstructure aident à introduire dans l'espace du roman aussi bien que dans la symbolique des images une dimension polyvalente.

Bien que les images picturales dans Le Temps du Mépris soient peu nombreuses, le roman s'achève par l'encadrement qui relie le destin individuel de Kassner et d'Anna à l'immensité profonde du cosmos. Devant la fenêtre, ce couple réuni se regarde:

> "Et si cette nuit est une nuit du destin...(...) --...bénédiction sur elle jusqu'à l'apparition de l'aurore..." murmura-t-elle.
> Elle avait détourné son regard vers la nuit, son profil dépassait à peine la main qu'elle conservait sous la sienne. (...) Dans le cadre de la fenêtre l'oeil d'Anna, à demi caché par la main, semblait regarder le coin de deux rues désertes. (TM,181-182).

La rencontre de plans ici fait que les événements, aussi bien que les figures et les images, nous laissent soupçonner l'existence de quelque chose qui dépasse la surface plane.

Lorsque Malraux dépeint l'espace où se produira l'interrogation humiliante de Leclerc, la présence de la fenêtre remplit justement cette fonction d'approfondissement psycho-pictural:

> Vargas l'y attendait assis dans un fauteuil, ses longues jambes allongées, son visage étroit tourné vers le ciel bas qui emplissait la fenêtre. Maintenant, Vargas était en uniforme. (E,282).

C'est une métaphore picturale dont le sens est à déterminer par le lecteur-spectateur.

De même pour Vologuine dont l'esprit nourrit des sentiments secrets sur le devoir des révolutionnaires quant à l'action politique. En parlant avec Kyo, nous voyons que "Vologuine se leva, regarda par la fenêtre vers le fleuve et les collines, sans la moindre expression." (CH,112). On sent ici une certaine machination où les motifs restent volontairement ambigus. Sur le plan visuel le monde extérieur de l'apparence rompt avec la vie intérieure des êtres qui agissent. Le tableau plus ou moins lointain qui est l'objet du regard de ce personnage, accentue dans l'espace sa dualité. Plus tard dans la même conversation, le cadre de la fenêtre réaffirme son rôle de réitération spatiale du for intérieur de Vologuine grâce à la structure géométrisée de son visage qui se transforme aussi en tableau:

> Vologuine était retourné à la fenêtre. Il inclina sur sa poitrine sa tête qui s'encadra d'un double menton. La nuit venait, pleine d'étoiles encore pâles. (CH,115).

Cadre de la nuit étoilée et cadre du visage du personnage se juxtaposent. Ces deux cadres emprisonnent les secrets qui habitent l'homme, sans pour autant les expliquer.

Il arrive que le cosmos si souvent encadré (sous une forme ou une autre) dans les plans éloignés n'y figure pas. Quand le général Wurtz annonce les essais de combat chimique, on ressent chez lui l'existence d'un univers inexploré que la fenêtre, charnière du dehors et du dedans, reflète dans l'espace romanesque:

> Le général pensait-il aux mouches, aux faiblesses de sa division ou aux conséquences de ce qu'il allait leur dire? Il ne les regardait pas, il regardait par la fenêtre. (NA,168).

Nous ne sommes pas dans l'esprit de Wurtz mais à la rigueur dans celui du narrateur. C'est plutôt par les yeux du père du narrateur qu'on voit la scène et non par ceux du général. Le tableau que Malraux nous livre n'est pas donc ce que Wurtz voit dans la baie de la fenêtre, mais ce que voit Vincent: un homme dont l'attention est momentanément ailleurs, captivée par la fenêtre.

Dans les scènes où la forme de la fenêtre prime sur ce qu'elle renferme nous voyons un autre aspect de la qualité proprement picturale de son emploi. Evocatrice de toute une réalité qui dépasse le concret et l'avoué, la fenêtre, dans l'extrait suivant tiré de <u>La Voie Royale</u>, transforme en métaphore visuelle l'émotion presque surhumaine qui relie Claude à Perken:

> Silence. Comme pour se délivrer de l'empire des rares unions humaines, tous deux regardaient la fenêtre, éblouis par la lumière du dehors qui scintillait sous la natte. (VR,155).

La lumière éblouissante est moins importante que l'épaisseur qu'elle désigne. Nous voyons un effet semblable, réussi par

un éclairage inverse, dans Les Noyers:

> Le capitaine alluma une grosse lampe à pétrole. (...) La lumière de la lampe avait d'un coup rendu la fenêtre opaque et noire. Au-delà, mon père sentait toujours la Russie et ses tournesols nocturnes, jusqu'à la Mongolie. (NA,177).

Le verbe "sentait" est important du fait qu'il abolit la possibilité d'un tableau dans la fenêtre. Cette fois c'est l'obscurité totale qu'elle évoque qui nous rend sensibles à la profondeur. Encadrement d'une noirceur qui obscurcit toutes les formes, comme ici, ou d'une lumière dont l'intensité noie toute image comme dans l'extrait tiré de La Voie Royale que nous venons de voir, le rôle de la fenêtre est d'éveiller chez nous la conscience de la complexité psychologique des êtres. Le tableau Le Philosophe en Méditation de Rembrandt est basé sur le même principe. La fenêtre cintrée qui n'est que lumière à la gauche de la toile, et la noirceur impénétrable encadrée par l'escalier en spirale à droite, ajoutent l'une et l'autre une dimension au tableau qui est plus qu'une simple illusion géométrique.

L'art comme examen des mystères de l'espèce humaine a besoin de nuances pour que l'enquête soit menée dans toute sa diversité. C'est la fenêtre qui apporte à certaines scènes des Conquérants cet enrichissement dimensionnel. Là, le sujet de la mort et du suicide remplit l'air du soir d'une ivresse lucide. C'est grâce à la fenêtre que la présence symbolique de Garine n'est pas exclue du lieu clos et élevé de cet entretien:

> Onze heures du soir, chez Garine. Près de la fenêtre, nous attendons son retour, Klein et moi. (C,205).

La mort de Tcheng-Daï, Klein et son obsession du suicide, toutes ces histoires inquiétantes incitent le narrateur à se déplacer en direction de la fenêtre:

> Il (Klein) rit, et son rire est si faux que je vais jusqu'à la fenêtre comme pour regarder si Garine ne vient pas encore. (C, 208).

Le vide obscur qu'encadre la fenêtre fait passer dans le domaine de la forme picturale l'image de la mort. Tenté par l'absolu du néant, Klein, comme Garine, lutte contre la vacuité nocturne que se révèle être la mort. A l'inconnu qu'est la mort, Malraux en substitue un autre: la nuit.

Les Implications Idéologiques du Cadre

Le regard fixe qu'exige le cadre occidental se cristallise dans la conception de l'oeuvre peinte comme une fenêtre qui donne sur le monde, fenestra aperta pour Alberti, pariete di vetro selon de Vinci,[21] et encore la "fenêtre flamande" dont parle si souvent Malraux. Avec la découverte de la perspective linéaire, le cadre et la fenêtre s'unissent dans l'esprit du peintre. Le cadre, secondé par la forme géométrique de la toile, devient une fenêtre par laquelle on contemple une partie de la réalité. Alberti, appuyé ensuite par Dürer, affirme qu'un tableau "est une fenêtre à travers laquelle nous regardons une section du monde visible."[22] Cette perspective géométrique est typique de la vision occidentale. Par elle l'artiste espère

dominer ce qui entre dans son oeuvre.

L'union entre la profondeur de la perspective occidentale comme moyen d'illusion et l'expression picturale "voulait (...) non pas suggérer l'espace comme un infini, à la manière des lavis chinois, mais le limiter par le cadre qui l'enferme, et y plonger les objets comme les poissons d'un aquarium sont plongés dans son eau--d'où la recherche d'une lumière et d'un éclairage particuliers." (MI,47). Nous voyons que le cadre, ainsi que toutes ses manifestations dont la fenêtre est peut-être la plus évidente, sont reliés à la conquête de l'espace par l'illusionnisme de la perspective et de la lumière.

La tentative de contenir l'espace, et du même geste le temps, a une parenté certaine avec les efforts de l'homme pour se comprendre. Les règles élaborées alors par Brunelleschi au 15e siècle selon les principes de la géométrie reflètent cette quête des éléments du temps et de l'espace et annoncent en même temps le point de rupture avec la perspective médiévale ainsi qu'avec l'espace pictural oriental. Nous ne voulons pas suggérer que l'homme de l'Orient renonce à la quête métaphysique mais qu'il a tout simplement choisi d'autres moyens.

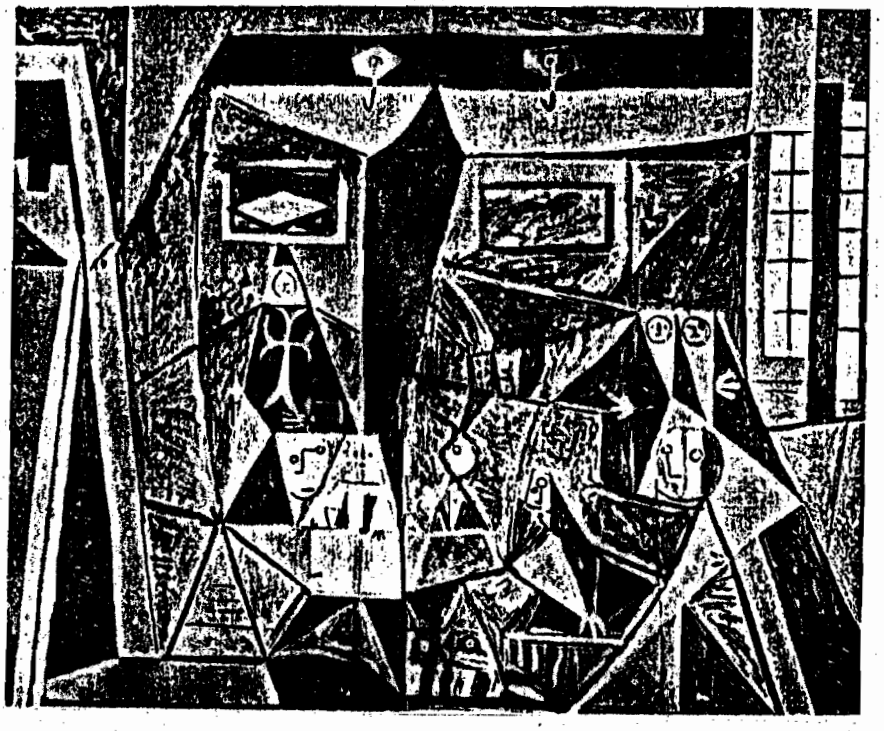
La confusion spatio-temporelle dans la présentation des personnes et des objets existait tant dans la littérature que dans la peinture, nous dit Hatzfeld. Henri Bellechose, peintre du 15e siècle et Joinville, écrivain du 14e siècle, par exemple, assemblaient les choses selon des associations

psychologiques plutôt que logiques:

> In both there is the simultaneous, illogical presentation of events taking place at different times. This is a false perspective in so far as it means a surface presentation without any depth of space or time.[23]

C'est alors avec le travail des perspectivistes que les impressions sensorielles et la logique de la raison s'accordent. L'espace en boîte, découverte de la Renaissance, évoque en fin de compte plus que ce que le lieu clos nous laisse voir. La dimensionnalité qu'il suggère est amplifiée par la présence d'autres espaces rectangulaires aussi riches en profondeur. L'oeuvre excède ses propres limites en ce sens que le lieu renfermé du carré est censé nous indiquer une continuation dans l'espace. Le puissant illusionnisme du tableau, dû à la perspective géométrique, contribue à suggérer l'espace réel dans toute son immensité, mais autrement que chez l'oriental.

Le double geste de tailler l'espace de l'oeuvre et de fractionner ses composantes, si évident dans la peinture européenne (qu'on pense à Las Meninas de Velazquez dont le morcellement spatial inspire la version cubiste de cette toile par Picasso), est presque inexistant dans l'art asiatique. La raison de cette différence est que l'art occidental se greffe en fin de compte sur une Weltanshauung qui est aux antipodes de la conception bouddhique de la vie. Le fait que l'artiste de l'Ouest n'arrive pas à se libérer de cette construction par espaces cloisonnés, que ce soit pour centrer ou pour couper les objets de sa représentation,



PICASSO: LES MENINES

reflète la lutte obstinée de l'Occidental avec la matière, son effort assidu pour dominer la création. "Nous tenons pour banal, dit Malraux, qu'une oeuvre s'inscrive à l'intérieur de notre champ visuel. Si elle le déborde, nous la fragmentons." (In,357). Ce phénomène résulte d'une vision du monde inconnue par l'Oriental. "Il s'agit, continue Malraux, de plus que du champ visuel: de notre perspective, de 'la petite fenêtre' qui délimite les primitifs flamands, de notre lecture des sonnets et non des épopées, (...) de tout ce qui faisait dire à mon camarade indien: 'Vous allez sur la lune, mais vous n'êtes capables de peindre que des carrés!'" (In,358).

Le mot 'carré' ici est synonyme de cadre; il importe non pas pour sa forme rectangulaire, mais pour ce qu'il suggère de renfermé. Si, comme nous dit Merleau-Ponty, "nous construisons par l'optique et la géométrie le fragment du monde dont l'image à chaque moment peut se former sur notre rétine,"[24] nous voyons que dans le monde de l'art, l'artiste occidental s'est donné la tâche de maîtriser cette fragmentation, de la plier à sa volonté parfois mystérieuse. Lorsque nous lisons dans Jeune Chine que "la fonction de la pensée européenne est la transformation du monde par l'homme",[25] nous comprenons mieux l'importance du cadre, aux yeux de Malraux, dans l'art de l'Occident. Il ne s'agit pas d'un simple embellissement, mais de l'identification des barrières entre l'illusion du monde et le monde recréé par l'artiste. C'est cette nécessité d'élaborer une idéologie, un système cohérent qui carac-

térise l'homme occidental. Le cadre, le carré, ou la fermeture par n'importe quel moyen répond à ce besoin inné chez l'Occidental de contenir l'espace, d'agir sur le monde, de posséder son destin. En fait, "la fixité du regard, est, pour l'Extrême-Orient, caractéristique de l'art occidental." (In,359).

Un procédé qu'utilise Malraux pour motiver le regard fixe et pour justifier une image fortement structurée à l'intérieur de contours nets est la vue à travers les jumelles. Oeil de caméra ou oeil de peintre, ce regarde renferme les objets dans une association intentionnelle. L'extrait suivant, tiré de La Voie Royale, nous montre Perken en train de s'approcher courageusement des Moïs:

> Il (Claude) ramena les jumelles sur Perken qui avait repris exactement sa position de marche, le buste en avant: un homme sans bras, un dos incliné de tireur de bateaux sur des jambes raidies. Lorsqu'il s'était retourné, une seconde, Claude avait revu son visage, si vite qu'il n'en avait saisi que la bouche ouverte, mais il devinait la fixité du regard à la raideur du corps, aux épaules qui s'éloignaient pas à pas avec une force de machine. Le rond des jumelles supprimait tout, sauf cet homme. (VR,133).

La déformation impressionniste du corps de Perken, la mise en relief de cet homme par le rond qui le renferme, changent cette image en tableau transcendant. Perken, vu par Claude, devient la dramatisation picturale de l'acte de révolte, geste qui est omniprésent dans les structures mythico-littéraires de l'Occidental depuis Prométhée. Le combat contre tout ce qui s'oppose à l'homme se résume à cet acte audacieux dépeint pour nous dans le rond des jumelles: l'exécution

de la volonté contre tout espoir et même toute logique. L'aspect renfermé de l'image de Perken, correspond un peu à la tentative de celui-ci pour contenir la fatalité qui s'empare de lui. C'est bien à l'intérieur du cadre des jumelles que s'organisent les formes du réel.

Il s'agit en dernière analyse d'un regard de conquérant qui cherche à posséder un autre monde, à mettre en valeur ce qui le distingue de l'ordre des choses. L'artiste occidental ne désire pas s'identifier à l'univers mais cherche à s'en séparer. La technique d'encadrement qui fixe le regard, que nous trouvons dans les romans de Malraux, a parfois cette fonction d'accentuer le gouffre qui existe entre l'Occidental et le monde asiatique. Ainsi lorsque Claude regarde la forêt cambodgienne à travers le cadre de sa jumelle, le tableau qu'il voit devient la chose regardée, l'objet d'un assujettissement prochain:

> Un matin--le temps était de nouveau mauvais--il vit, à travers le hublot de sa cabine, des passagers, l'index tendu vers un spectacle. Il se hâta de monter sur le pont. Par une déchirure de nuages accumulés, le soleil projetait une lumière blême qui éclairait, au ras de l'eau décomposée, la côte de Sumatra. Il regarda à l'aide de sa jumelle les monstrueuses frondaisons qui dévalaient du sommet des monts jusqu'à la grève, hérissées çà et là de palmes, et noires dans l'étendue sans couleur. De loin en loin, au-dessus des crêtes, brillaient des feux pâles, d'où montaient lourdement des fumées; plus bas des fougères arborescentes se détachaient en clair sur des masses d'ombre. Il ne pouvait délivrer son regard des taches dans lesquelles se perdaient les plantes. (VR,38).

Cet extrait est très révélateur du stylé malrucien, qui progresse par images successives. D'abord, il y a le cadre du hublot qui renferme pour Claude l'image des passagers

en train de regarder la côte. C'est la cristallisation de l'acte de regarder. Ensuite, la jumelle enchâsse dans son rond un véritable tableau contenant éclairage, couleurs (bien qu'atténuées), suite de plans, etc. La fascination qu'exerce cette image sur Claude, tout en pressentant l'envoûtement de l'image des indigènes brûlant leurs morts, pourrait constituer un aspect de la tentation orientale. Mais il est évident que si l'Oriental considère l'art et le monde comme sources d'une introspection harmonique, l'Occidental n'y voit pas toujours la même expérience tranquillisante. Le cadre qui dans cette scène sépare Claude de ce paysage sauvage signale non seulement l'antagonisme flagrant qui ressort de ce qui les dissocie, mais plus important, sa transformation par le spectateur en objet à conquérir. En réalité, ce n'est pas tout à fait avec cette terre insoumise que Claude entrera en lutte, mais plus exactement avec lui-même:

> (...)le peintre peut ne lutter qu'avec lui-même pour devenir, plus ou moins tôt, vainqueur de tous. (S,31).

En substituant le mot "homme" à celui de "peintre," nous voyons que cette formule définit clairement le sort de l'être humain, victime du tiraillement de ses propres réflexions. Le tableau construit par le regard de Claude reflète de manière picturale ce conflit éternel qui ronge l'homme occidental.

Le besoin qu'éprouve Malraux d'établir des limites et d'imposer sa présence dans l'oeuvre se voit dans la dissection des apparences qui ligote la matière de diverses façons.

En fait, le principe de cadrage ne se limite pas à la porte, à la fenêtre ou aux jumelles. Nous avons déjà vu le regard à travers des déchirures de nuages et de brume, des clairières d'arbres etc. Cette multiplicité des moyens d'encadrement démontre l'importance du regard fermé pour Malraux. Dans Les Noyers, l'auteur trouve encore d'autres façons de fixer le regard et d'enfermer l'image perçue; notamment les fentes de visée du char blindé et les trous d'observation de la sape où se trouve Vincent Berger. Celui-ci regarde l'inertie des lignes ennemies qui sera rompue par l'attaque imminente:

> Dans le carré du trou d'observation, l'immobilité ennemie, au-delà de la rivière emplie maintenant de soleil éclatant, semblait établie pour l'éternité. (NA,185).

Le cadre renferme le silence et momifie en même temps ce monde changé en objet par le regard fixe. Le silence éternel de ce tableau crée un effet de choc dans le contexte des discussions banales des soldats qui tuent le temps. Le contrôle que l'homme a sur son sort semble momentanément plus problématique.

Notons aussi le créneau qui renferme le paysage suivant, paysage qui par sa composition paraît très éloigné de la réalité de la guerre:

> (...)mon père se retourna vers le trou d'observation. Sous les nuages très élevés qui surplombaient les lignes russes, une migration d'oiseaux descendait vers la Vistule. (...)
>
> Sur le fond vert déjà jauni par l'été, de grandes vagues d'ombelles déferlaient dans le vent. Les tranches de première ligne étaient un peu plus bas--pas très bas--au-dessus de ces fleurs blanches à demi sèches que le

> vent , bien qu'il dessinât au loin sur elles de longs ramages, secouait devant les trous d'observation dans un désordre furieux. Au-delà de leur invraisemblable escrime apparaissait la route qui, en bas, bordait la rivière; puis le versant russe, dans une telle sérénité que les barbelés semblaient des clôtures de pâturages. Pas un homme, pas un animal n'étaient visibles. (NA,202-203).

L'antagonisme réside non dans la tranquillité apparente de ce paysage, mais dans le sentiment de gêne et d'inquiétude qu'elle provoque chez le spectateur. Ce tableau ne fait qu'intensifier le désaccord entre l'homme et la nature, l'éternel et le passager. Cette expérience se répète plus loin dans le texte lorsque le narrateur lui-même ressent le même malaise en regardant,par les fentes de la visée, les champs nocturnes et embrumés: "Du vieil accord de l'homme et de la terre, il ne reste rien." (NA,269).

Dans les écrits de Malraux sur l'art, nous voyons qu'il considère l'absence du cadre aussi significative que sa présence. C'est l'art asiatique qui nous montre ce fait. Selon l'esthétique de l'Extrême-Orient, tous les gestes de l'artiste s'efforcent de trouver une harmonie paisible entre l'homme et le cosmos. L'artiste oriental, selon René Huyghe, ne fait que réitérer d'une façon mécanique les formules traditionnelles de ses ancêtres. Il suit tranquillement le mouvement fluvial de l'existence sans imposer à son motif un morcellement factice. L'artiste oriental repousse "la délimitation dans l'espace que signifie nos 'cadres' "[26] parce qu'elle crée des barrières entre l'oeuvre et l'ordre cosmique. C'est donc par la confrontation avec

l'art oriental qui refuse nos carrés que le cadre prend son véritable sens dans l'oeuvre de Malraux. Ce n'est pas sans raison que Malraux met les paroles suivantes dans la bouche de Ling: "L'artiste n'est pas celui qui crée: c'est celui qui sent." (TO,38). Ling, comme représentant de l'esprit oriental, nous fait voir l'importance de l'acte créateur tout en suggérant la place secondaire qu'il occupe dans l'art asiatique. Priver l'artiste occidental de sa fonction foncièrement créatrice, c'est nier son oeuvre. Le peintre japonais Kama, reformule cette pensée dans La Condition Humaine: "La peinture chez nous, ce serait chez vous la charité." (CH,154).

C'est bien dans la lignée de l'idéologie occidentale que s'inscrit la production artistique malrucienne. Mais l'auteur se sert aussi des puissantes ressources de l'art oriental quand il peut l'annexer à l'ordre de son oeuvre. C'est alors que nous voyons parfois des éléments qui rappellent la sérénité asiatique.

Cette schématisation de deux philosophies de l'homme met en évidence la dualité structurale qui se trouve dans l'art de Malraux: d'une part, rattachement de l'être à l'univers, sa dissolution dans la substance éternelle comme dans un rêve; et d'autre part, séparation et isolement de l'homme de ce qui l'entoure, définition nette des formes par l'intellect éveillé. La différence qui particularise l'homme, vestige de l'enseignement chrétien d'une destinée individuelle de l'âme devant Dieu, devient de plus en plus difficile à

affirmer et à maintenir devant la réalité contemporaine où la dépersonnalisation règne. Une tragique angoisse en résulte qui sature tout l'art occidental, selon Malraux, à commencer par le sien.

Dans les Antimémoires, nous lisons: "L'individualisme à l'occidentale n'a pas de racines dans les masses chinoises." (A,I,523). Le monde entier se rend compte de l'importance croissante du rôle que jouent les masses dans l'évolution des civilisations d'aujourd'hui. Le développement de l'humanité prime sur l'histoire de l'individu. Le désarroi de cette tension se manifeste dans la prise de conscience de l'ambivalence de ce rapport précaire: "L'individu s'oppose à la collectivité, mais il s'en nourrit." (Préface,TM,11). L'existence de l'homme, conçue d'abord en termes de désaccord avec le monde, s'exprime dans l'art de l'Ouest par l'action. L'Orient veut libérer l'homme de sa volonté individuelle et donc de tout acte susceptible de le séparer de l'unité ultime du cosmos. Ceci explique pourquoi, en regardant une oeuvre d'art orientale traditionnelle, on ne se pose pas instinctivement la question 'Qui est l'artiste?'. Tandis qu'on distingue sans difficulté un Gauguin d'un Picasso, on reconnaît rarement un style personnel dans l'art oriental, car l'artiste s'efface devant la vérité éternelle qu'il représente.

Dans La Tentation de l'Occident, Ling dit:

> Nous (Orientaux) voulons ne pas prendre conscience de nous-mêmes en tant qu'individus. L'action de notre esprit est d'éprouver lucidement notre qualité

> fragmentaire et de tirer de cette sensation celle de l'univers (...) (TO,111).

Malraux conçoit donc l'art de l'Est comme un mouvement contraire au nôtre, qui va du démembrement à la totalité universelle. C'est aussi à la lumière de cette affirmation que Malraux voit l'homme occidental d'abord comme une action et celui de l'Orient comme un état. L'antagonisme du progrès et du devenir, valeurs positives dans la conception dynamique du premier, sont secondaires pour le monde asiatique qui cherche dans l'harmonie de la nature à réunir l'âme humaine à la quintessence unitaire de l'existence. Sabourin souligne ainsi cette antinomie: "L'artiste occidental doit combattre ses démons, tandis que l'Oriental écoute le chuchotement des dragons maîtrisés." [27]

Il ne faut pas prétendre que toute opposition soit absente de l'art oriental; au contraire, il s'agit d'une manière différente d'aborder les principes antinomiques qui font partie de l'existence. Le masculin-féminin du cosmos s'accorde au paysage chinois et apparaît dans les "eaux-et-montagnes" de son art. En effet, même quand l'oeuvre semble représenter une image concrète, dit Malraux, un lieu particulier, il faut garder en mémoire que l'artiste ne s'est pas servi de modèle. (Voir VS,590). Ceci met en question l'idée de soumission au réel qu'on pourrait se faire de l'oeuvre de l'artiste oriental. En réalité, il s'agit d'une création originale qui s'est libérée, quelques siècles avant nous, du piège de la perspective, grâce à une conception diffé-

rente du monde et de l'homme. Contrairement à la montagne Sainte-Victoire de Cézanne, les montagnes des paysages chinois ne s'imposent pas avec une autorité absolue. "Leur relation avec les eaux exprime celle du yin avec le yang, tantôt accusée, tantôt dissoute dans le brouillard bouddhique." (VS,590). Ceci nous renseigne sur la présence certaine d'images de paysage à la chinoise dans l'oeuvre romanesque de Malraux. Dans La Voie Royale, par exemple, Malraux insère le lavis suivant:

> (...)au-delà de toute cette végétation sans pistes ni traces qui dévalait vers des profondeurs cachées par la brume, des montagnes se détachaient sur le ciel déjà mort. (VR,103).

Délivrée des limites du cadre, telle est aussi cette image saisissante tirée des Conquérants au moment où le bateau sur lequel se trouve le narrateur est en rade de Hong-Kong:

> (...) la masse du rocher fameux, puissante, d'un noir compact à la base, monte en se dégradant dans le ciel et finit par arrondir, au milieu des étoiles, sa double bosse asiatique entourée d'une brume légère. (C,45).

La puissance de la montagne, souvent adoucie par l'harmonie de la brume, surgit alors comme signe de ce qui dépasse les hommes. Qu'on veuille s'anéantir dans cette force, ou s'affirmer en tentant de la dominer, c'est toujours la transcendance qui est en jeu. Voyons cependant en quoi la structure spatiale de ces images sans cadre est différente.

Les paysages introspectifs des artistes sous l'influence taoïste, "souvent monochromes, sont avec leur trait sûr, accentué, enlevé, des diagrammes du rythme cosmique... ces compositions sont d'émouvantes confessions impression-

nistes de l'état d'âme des artistes..."[28] Chez Malraux, nous trouvons de telles compositions où le personnage sombre momentanément dans l'immobilité méditative. C'est alors que l'absence du cadre s'impose dans sa création. Considérons à ce propos la vision qu'a Gisors sous les effets de l'opium. Les images passent sous ses yeux comme un rouleau chinois qui s'étale devant lui, et il ressent une communion avec la matière qui a rarement son pareil chez l'Occidental:

> (...)les contours de l'ombre se perdirent. Les objets aussi se perdaient: sans changer de forme, ils cessaient d'être distincts de lui, le rejoignaient au fond d'un monde familier où une bienveillante indifférence mêlait toutes choses--un monde plus vrai que l'autre parce que plus constant (...).(CH,57-58).

Mais en plus de cette fusion avec la substance, la délicatesse des images qui se présentent fait penser aux rouleaux qui, contrairement à nos tableaux encadrés, exigent un regard en mouvement pour saisir l'unité de l'oeuvre. Quand il s'agit de rouleaux de soie, le regard des Extrême-Orientaux n'est pas fixe, nous dit Malraux, "leur regard <u>les parcourt</u>." (In,196). En gardant ce fait en mémoire, les images suivantes nous apparaissent, à l'instar des rouleaux, tels des signes mystérieux:

> (...) le gris parfait du ciel rendait laiteuse l'eau d'un lac, dans les failles de vastes champs de nénuphars; depuis les cornes vermoulues d'un pavillon abandonné jusqu'à l'horizon magnifique et morne, ne lui parvenait plus qu'un monde pénétré d'une mélancolie solennelle. Sans agiter sa sonnette, un bonze s'était accoudé à la rampe du pavillon, abandonnant son sanctuaire à la poussière, au parfum des bois odorants qui brûlaient; les paysans qui recueillaient les graines de nénuphars passaient en barque, sans le moindre son; près des dernières fleurs,deux longs plis d'eau naquirent du gouvernail, allèrent se perdre avec nonchalance

> dans l'eau grise. Elles se perdaient maintenant en lui-même,(...)(CH,58).

Tout est fluide, sans contour rigide. L'horizon est suggestif d'un espace infini, la monochromie, ou plus précisément les valeurs atténuées du gris, reflètent les sentiments de mélancolie qui imprègnent toute la scène. L'ensemble devient un pictogramme de l'état d'âme de Gisors qui éprouve une union passagère avec le cosmos, un 'moment métaphysique', pour ainsi dire.

En général, cette passivité qu'on pourrait appeler "la tentation de l'Orient" se voit supprimée par le besoin inné du héros malrucien de conquérir le monde extérieur. Le cadre est représentatif de ce désir de dompter et de posséder; son absence, de la communion avec les éléments, de l'élévation au-dessus de tout conflit. De l'intellectualisation de l'expérience humaine nous passons à cette sensation de la soumission à l'expérience. L'anéantissement de Gisors dans la matière est diamétralement opposé à la volonté de façonner la réalité ambiante chez un Perken ou un Ferral. Les images qui passent dans l'esprit de Gisors sous l'influence de l'opium procèdent de l'art oriental où l'accent est mis sur le monde extérieur au prix de la disparition de l'être humain. "L'Extrême-Orient non bouddhique veut échapper à la Vie comme le bouddhisme veut échapper à la Roue, mais par la communion avec son essence." (In,218).

Après son initiation au monde du meurtre, Tchen contemple la ville de Shanghaï du balcon de la chambre de sa

victime. Nous voyons de nouveau que l'absence du procédé d'encadrement permet une communion ouverte entre Tchen et le cosmos. Le moment dramatique du meurtre se juxtapose à ce moment de quiétude métaphysique. En quittant la chambre, en sortant sur le balcon, Tchen sort de l'espace clos du meurtre. Il dépasse en quelque sorte le cadre et entre en contact avec un autre monde. Les mêmes éléments affectifs qui caractérisent la vision au lavis de Gisors surgissent ici: 1) fluidité et éternité, introduites par la mer ("comme le fleuve, comme la mer invisible au loin--la mer...") (CH,11); 2) atténuation des couleurs (la brume jaune qui couvre la ville rend moins aiguë la forme des objets et évoque la mélancolie de l'âme de Tchen); et 3) fusion de l'être avec le monde ("il lui sembla rejoindre cette vie avec une reconnaissance sans fond.") (CH,11). Les barrières tombent temporairement et les oppositions sont supprimées. Il faut noter que le nirvâna qui s'ensuit n'est jamais définitif. Il ne résout aucunement la solitude angoissante qui ronge le coeur du héros, mais sert plutôt à rendre plus percutant le hiatus irréductible entre l'homme en tant que subjectivité et le monde existentiel. Après cette communion avec le cosmos et la mort, Tchen se sentira plus seul, comme Gisors verra dans l'opium un éloignement du mode de vie choisi par son fils.

En résumé, nous pouvons dire que la perspective classique européenne, nourrie par le cadre, est fermée en ce sens qu'elle emprisonne les lignes et les formes dans la logique

de sa géométrie. La perspective chinoise, qui ne connaît pas les mêmes lois absolues, s'ouvre à la dissolution de l'univers dans des lointains atmosphériques. Formes et couleurs s'adoucissent dans un monde qui ignore les limites du temps et de l'espace. Ces deux façons d'aborder le phénomène de l'existence reflètent chacune une idéologie particulière: l'une qui aspire à la sérénité passive, à la conciliation du yin et du yang; l'autre à la domination de l'inconnu, à la maîtrise des éléments par un morcellement systématique. Malraux incorpore parfois les deux dans l'ordre de sa création.

La délimitation des images, l'inclusion de petits tableaux dans un ensemble plus vaste, la géométrisation par le découpage de l'espace (et l'enrichissement psycho-spatial qu'il suscite), tels sont les principaux aspects de l'encadrement que nous avons vus jusqu'à présent. Ces multiples segmentations que Malraux fait subir à son oeuvre nous mènent à considérer une utilisation bien spéciale du cadre sur le plan des images, notamment celle du miroir.

NOTES

ENCADREMENT

[1]Voir à ce sujet B. A. Uspensky, "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art", Poetics (Le Hague: no 5, 1972), pp. 5-39.

[2]Ibid., p. 24.

[3]Voir Uspensky, ibid., pp. 15-16.

[4]Ibid., pp. 26-28.

[5]Ibid., p. 16.

[6]Malraux, "A l'Hôtel des Sensations Inédites" dans Marianne, 13 décembre 1933, p. 4.

[7]James C. Nichols, "Malraux's Use of Sexual Metaphor in La Voie Royale", Mélanges Malraux, VI, no 1,(1974), pp. 4-14.

[8]Jean Rousset, op. cit., p. 123.

[9]Ibid., p. 122.

[10]Voir Lucien Goldmann, op. cit., pp. 125-128.

[11]Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire (Paris: Bordas, 1969), p. 104.

[12]Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la Perception (Paris: Gallimard, 1945), p. 437).

[13]Malraux, "Voyage aux Iles Fortunées", Commerce, XII, été 1927, p. 109.

[14]Uspensky, op. cit., p. 17.

[15]Brian T. Fitch, Les Deux Univers Romanesques d'André Malraux (Paris: Minard, 1964), p. 55.

[16]André Malraux, "Interview avec Malraux, 1934", Mélanges Malraux, IV, no 1, p. 24.

[17]Brian T. Fitch, "Georges Bernanos et André Malraux", Revue des Lettres Modernes, nos 127-129, 1965, p. 14.

[18]André Malraux, Le Triangle Noir (Paris: Gallimard, 1970), p. 43.

[19]Claudel, op. cit., p. 22.

[20]Malraux cité par André Brincourt, "Après Les Chênes qu'on abat..., Malraux et le lecteur inconnu."Interview. Figaro Littéraire, no 1302, 30 avril 1971, p. 27.

[21]Uspensky, op. cit., p. 12.

[22]Flocon et Taton, op. cit., p. 48.

[23]Hatzfeld, op. cit., p. 55.

[24]Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 11.

[25]André Malraux, "Jeune Chine", La N.R.F., 20e année, no 220, janvier 1932, p. 5.

[26]René Huyghe, L'Art et l'Ame (Paris: Flammarion, 1960), p. 161.

[27]Pascal Sabourin, La Réflexion sur l'Art d'André Malraux (Paris: Klincksieck, 1972), p. 113.

[28]Flocon et Taton, op. cit., p. 27.

CHAPITRE QUATRE

LE MIROIR

LE MIROIR

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!

...Baudelaire, "Bénédiction"

Le miroir et le double: interrogation de la mort

Dès les écrits farfelus et jusqu'aux dernières publications de Malraux, le miroir apparaît à maintes reprises. Dans Journal d'un Pompier du Jeu de Massacre qui date de 1921, le miroir des eaux intrigue Passoire. Nous voyons qu'en 1976, Malraux fait des Antimémoires le premier tome du Miroir des Limbes. Si, comme nous le dit Durand, c'est dans l'espace que se dessine la trajectoire de l'imaginaire qui supprime momentanément le concept du temps tel qu'on le connaît, le miroir encadre un espace expressif nullement négligeable dans les structures picturales qui orientent le processus créateur malrucien. Comme dans un tableau, les limites de ce lieu privilégié sont bien démarquées. Malraux lui-même voit des ressemblances entre le miroir et la peinture, surtout à cause du cadre qui leur est commun:

> Les symbolistes parlaient de certains portraits comme de figures nues dans l'eau dormante; cette suggestion d'un miroir profond est inséparable de l'usage des cadres, qui entourent aussi les miroirs; la comparaison perdrait toute action si elle évoquait une glace à main, et ne s'applique pas aux figures des rouleaux de l'Extrême-Orient, ni à celles des fresques. (MI, 214).

Sans trop nous éloigner de l'univers romanesque de Malraux, il faut noter que le miroir jouit de toute une tradition dans l'histoire de la peinture. Nous savons, par exemple, que certaines guildes, particulièrement celle de Saint-Luc "ne sépa-

raient pas les peintres des verriers-miroitiers." [1] Cette association témoigne de la similitude de ses deux formes de représentation aux yeux de l'Occidental. Le miroir a exercé sur lui la même fascination que la peinture à cause de sa profondeur illusoire. Léonard de Vinci relève les qualités communes à ces deux surfaces planes qui suggèrent toutes deux un espace tridimensionnel. Il propose donc aux jeunes peintres le miroir comme modèle exemplaire: "Il est certain que la peinture, si tu sais bien la composer, fera également l'effet d'une chose naturelle vue dans un grand miroir." Il dit aussi que "... le miroir est le maître des peintres." [2]

Il est inutile d'insister sur la présence fréquente du motif de la glace dans la peinture à travers les siècles (Van Eyck, Vermeer, Titien, le Caravage, Velazquez, Degas, Picasso, etc.). En outre, il ne faut pas oublier la tradition du miroir dans la littérature (Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé, Wilde, Cocteau). Mais chaque artiste assimile le miroir à sa propre poétique. Baudelaire et Mallarmé, par exemple, s'appuient plutôt sur le concept du miroir que sur sa présence. Sa simple évocation provoque toute une série d'associations affectives. Autrement dit, le mot importe plus que la chose qu'il signifie. Le miroir chez un Baudelaire ("la mer est ton miroir"), ne structure pas l'espace comme dans l'oeuvre d'un Tintoret: "... le miroir suggère dans la largeur du tableau la fuite que cette haie établit en profondeur." (VS, 436 sur Suzanne (du Louvre) du Tintoret).

A l'instar du Tintoret, Malraux insiste sur la qualité spatiale du miroir. Dans le chapitre précédent, nous avons

consacré plusieurs pages à l'analyse des similitudes entre la fenêtre et le tableau. Malraux pousse plus loin sa recherche d'une architecture foncièrement picturale dans La Voie Royale quand, à un moment donné, la fenêtre, comme réalité encadrée, assume une autre propriété expressive en devenant soudain un miroir:

> Sur la vitre de la vedette qui allait les conduire à terre, Claude retrouvait le profil de Perken, tel qu'il l'avait vu souvent, pendant les repas, sur le hublot du paquebot; en arrière, amarré, le bateau blanc qui les avait amenés de Pnom-Penh dans la nuit. (VR, 48).

Les deux fonctions simultanées de cette vitre, celle de la fenêtre et celle du miroir, nous rendent sensibles au thème du double que le reflet de la glace met en valeur. De plus, le profil de Perken est multiplié ad infinitum dans l'esprit de Claude car la vitre de la vedette lui rappelle le hublot du paquebot qui avait si souvent reflété cette même image.

Puisque l'analyse par l'introspection est proscrite de l'univers romanesque malrucien, le miroir, un peu comme la fenêtre, aide à pénétrer dans la subjectivité. Ling parle des pouvoirs introspectifs du miroir dans La Tentation de l'Occident lorsqu'il raconte comment les taoïstes s'échappent du monde extérieur, des apparences trompeuses "et déjà presque mortes":

> (...) une façon particulière de respirer, et, parfois, la contemplation d'un miroir, leur fait, après une durée fort longue, perdre conscience du monde extérieur, et donnent(sic) à leur sensibilité une intensité extrême. (TO, 161).

Nous voyons que contrairement aux tableaux encadrés que nous avons déjà vus, la glace introduit en même temps une ambivalence certaine dans la scène. Avec le miroir, la qualité quasi atemporelle de la structuration en cadre se heurte à un espace où

règne l'éphémère; c'est le lieu intriguant du passager, la capture de la métamorphose sur une surface déterminée au préalable. La permanence de l'image cède à l'éphémère car "tout miroir est temporel." [3]

A ce propos, nous trouvons un jeu de reflets bien développé dans La Voie Royale au moment où Claude et Perken sont ensemble au bord du paquebot. Claude cherche distraitement et peut-être inconsciemment l'identité de Perken dans son reflet:

> Perken avait abandonné la carte; il regardait l'ampoule; Claude se demandait s'il réfléchissait, car ce regard perdu était presque d'un rêveur. "Que connais-je de cet homme?" pensait-il une fois de plus, frappé par ce visage d'absent en relief dur sur le lavabo. (VR, 34).

En répétant à échelle réduite l'image de Perken sur le lavabo, ce reflet fausse la réalité. Comme le dit J. Paris: "Toute glace irréalise son objet, elle insinue un doute sur sa situation, sur son caractère." [4] C'est exactement le cas dans cette scène au miroir où Claude éprouve de la difficulté à situer son interlocuteur dans l'espace comme dans sa pensée: "Sitôt après l'acceptation, cet homme n'existait pas." (VR, 35). L'existence de Perken devient pour Claude aussi incertaine, aussi volatile que les reflets dans la glace. Or, le regard vers autrui est révélateur de la quête de soi:

> Il suivit le regard de Perken: c'était son image à lui, Claude, que ce regard fixait, mais dans la glace. (VR, 35).

La mise en doute de l'individu par la glace renforce ici le thème du double qui est au coeur de La Voie Royale. La relation particulière entre Claude et Perken est au niveau du récit un dédoublement du protagoniste. Parfois on se demande si ces deux héros ne forment pas un seul être résumant les polarisations conscient-subconscient, jeunesse-vieillesse, expérience-

naïveté, présent-futur, etc. qui tiraillent l'homme.

Dans Les Conquérants, la même ambiguïté, à un degré moindre, entoure Garine et le narrateur. Ce sont en fin de compte les tensions entre l'individu et la collectivité qui agencent ce roman. Tous les personnages malruciens semblent déchirés par ce mouvement antithétique. La multiplication de l'être par le reflet du miroir est en dernière analyse la multiplication de la dualité existentielle. Si Claude est surpris par l'étrangeté de ses propres traits, c'est qu'il s'objective momentanément:

> Son propre front, son menton avançant, il les vit, une seconde, avec les yeux d'un autre. (VR, 35).

L'impossibilité de conquérir l'image immatérielle et étrangère du miroir semble résumer le sort de l'homme incapable de se donner une raison d'être. "Renverser un objet, dit Merleau-Ponty, c'est lui ôter sa signification." [5] Nous pouvons dire avec Merleau-Ponty que le miroir enlève aux êtres et aux choses leur signification habituelle; mais ajoutons en même temps que chez Malraux, cette altération a pour but de leur en conférer une autre. Le miroir, comme l'art, arrache l'objet et l'être au temps et à l'espace ordinaires et en fait les éléments d'une problématique. L'impossibilité pour Claude de connaître Perken comme subjectivité souligne l'incapacité de se connaître soi-même. Le miroir est un rappel constant de ce gouffre illimité.

Le froid reflet du miroir, par l'autre réalité qu'il fait naître, renforce l'incommunicabilité qui tourmente l'homme dans l'univers malrucien. Puisqu'on ne peut pas se connaître de la même façon que les autres nous connaissent, l'inverse est égale-

ment vrai. Nous ne pouvons pas connaître les autres comme ils se connaissent eux-mêmes. Plus qu'une simple tautologie, ce raisonnement semble être la conclusion du regard dans le miroir. Quand Kyo écoute sa voix pour la première fois et ne la reconnaît pas, il ne fait que répéter l'expérience de Gisors qui ne se reconnaît pas lorsqu'il se trouve subitement devant une glace:

> Il m'est arrivé de me trouver à l'improviste devant une glace et de ne pas me reconnaître. (CH, 37).

C'est le sentiment d'étrangeté éprouvé face à cet objet que nous sommes. Comme un tableau, le miroir peut devenir une sorte de "voix du silence". En objectivant partiellement le sujet, la vitre du miroir renouvelle l'expérience décevante de Narcisse qui aboutit à l'échec: "se voir à la fois objet et sujet, insolite et familier, identique et divers, sans en passer par l'oeil d'autrui." [6]

Reflet de l'impossibilité de cette entreprise, le miroir est aussi l'image de la solitude de l'être. Il devient un élément structural important dans la scène où May avoue avoir couché avec Lenglen, scène que nous avons déjà vue à propos du prolongement psychologique du décor. La glace y est pour beaucoup dans la création d'un espace double aussi équivoque que les rapports humains. En effet, par la juxtaposition des ténèbres de l'être intime et de son image extérieure purement matérielle, la glace éloigne l'homme de son prochain. Lorsque Kyo regarde May avec son pékinois blanc et dit que ce chien lui ressemble, elle est devant le miroir:

> Elle regardait dans la glace la tête blanche collée contre la sienne, au-dessus des petites pattes rapprochées. L'amusante ressemblance venait de ses hautes pommettes germaniques. (CH, 39).

Ces traits germaniques, si évidents dans le miroir, éloignent symboliquement May de Kyo, dont le visage de métis ne semble pas s'accorder avec la physionomie européenne de sa femme. Or, la distance qui sépare Kyo, regardant, de May, regardée, est accentuée de nouveau par le dédoublement spatial. May et le chien qui lui ressemble sont en fait reflétés dans le miroir, ce qui multiplie visuellement l'apparence de cette femme. L'auteur rend ainsi la conscience intime de son personnage d'autant plus mystérieuse et inaccessible. Le miroir élargit les horizons spatiaux pour signaler le double intérieur qui habite les êtres, double qui est aussi illimité, profond et complexe que l'espace qui entoure cette conscience.

En un certain sens, la présence de la glace rend le lecteur plus conscient de l'existence psychologique des personnages. Malraux se sert de la même technique de reflets dans la scène qui se déroule dans l'arrière-boutique pour suggérer le monde intérieur de Tchen. La lumière plombée crée sur les lampes-tempête des effets de lumière, des "points d'interrogation renversés et parallèles." (CH, 149). Comme autant de miroirs, ces formes reflètent dans l'espace les sentiments confus qui se jouent dans l'âme de Tchen. Cette multiplication coïncide avec l'annonce de son intention de se jeter sous l'auto de Chang-Kaï-Shek avec sa bombe. Dans la scène avec May, nous trouvons le même rapport entre l'espace, rendu équivoque par l'accroissement des reflets, et une révélation qui semble surgir d'un lieu également inquiétant et ambigu. C'est justement devant le miroir que May dévoile à Kyo son 'infidélité'. La dualité que le miroir met en relief correspond à l'émotion qui déchire Kyo.

Logiquement, il reconnaît à May le droit de faire ce qu'elle veut, mais il y a quand même ce sentiment qu'il n'arrive pas à contenir: "D'où venait donc cette souffrance sur laquelle il ne se reconnaissait aucun droit, et qui se reconnaissait tant de droits sur lui?" (CH, 42). Comme le peintre, Malraux projette ce dualisme dans l'espace de l'oeuvre en rapprochant Kyo de son image dans le miroir: "Lui aussi se voyait dans la glace appuyé sur son coude-- si japonais de masque entre ses draps blancs." (CH, 42). Le même gouffre qui le sépare de May s'établit alors en lui. Le miroir fait voir à Kyo des limites humiliantes qu'il imagine si évidentes aux yeux des autres. Il se voit dans la glace avec les yeux d'autrui et se juge comme un objet. L'image de son visage de métis provoque une humiliation qui le sépare de sa femme, qui la lui rend étrangère. Quelque raisonnable qu'il soit, Kyo n'arrivera jamais à dominer ces émotions paralysantes amplifiées par les reflets de la glace.

En méditant sur cette dimension inconnue de May et de lui-même, Kyo se rappelle la révélation des disques: "On entend la voix des autres avec ses oreilles, la sienne avec la gorge." (CH, 46). De même que le disque le partage en deux êtres distincts, le miroir le rend conscient de ce qui sépare sa "biographie" du sentiment profond qui le rattache à May. Sa personne se définit pour autrui par ce qu'il a fait. Pourtant, pour l'être qu'il aime, elle doit se définir par une complicité intime. Ce lien étroit résulte d'une image formée ni par les oreilles, ni même par les yeux trompeurs:

> Les hommes ne sont pas mes semblables; ils sont ceux qui me regardent et me jugent; mes semblables, ce sont

> ceux qui m'aiment et ne me regardent pas, qui m'aiment contre tout, qui m'aiment contre la déchéance, contre la bassesse, contre la trahison, moi et non ce que j'ai fait ou ferai(...). (CH, 46).

Cette réflexion de Kyo qui aboutit moins à une solution qu'à une acceptation à la fois raisonnée et émotionnelle du problème de la dualité des êtres, est unique dans l'oeuvre malrucienne. Elle lui révèle que ce qui l'attache à May est plus profond que l'image qu'il voit dans la glace. C'est, en fait, la seule fois que le héros réussit à briser le miroir de la solitude et à franchir le seuil de l'incommunicabilité. L'image que nous donne Malraux de Kyo et de May, bras dessus bras dessous, dans la brume millénaire confirme la réconciliation. Quelques aspects de cette image sont importants: le brouillard, le désir de tout partager, même la mort, et enfin la séparation brutale à coups de matraque par la police de Chang-Kaï-Shek, (voir CH, 205). Ils seront repris et reflétés comme dans un miroir dans la scène de Kyo en prison. Dans la salle assombrie par la fumée de cigarettes, variante picturale de la brume éternelle, on demande qu'un autre se livre à la mort. Deux compagnons avancent comme s'ils formaient un seul être. De nouveau, la mort les sépare:

> Lou et son compagnon avancèrent ensemble, se tenant par le bras (...). D'un coup de crosse il (le soldat) les sépara. (CH, 245).

Si le miroir spatialise la solitude, la reprise intentionnelle de cette image de la solidarité rivalise avec la glace pour refléter la conquête de cet aspect de la condition de l'homme.

Le reflet dans le miroir rappelle immanquablement le complexe de Narcisse qui a bien connu son expression en peinture:

> C'est du miroir qu'est née la connaissance. Penché sur l'eau dormante comme sur sa propre profondeur, dans le très beau tableau du Caravage (Rome) Narcisse n'a d'autre Sphinx à vaincre que lui-même.[7]

L'égoïsme qui s'associe généralement à ce reflet insaisissable est secondaire car "c'est d'abord sa vérité que Narcisse quête ...". [8] Sa vérité, c'est sa mort. Déformation grotesque ou image inattendue, le reflet dans le miroir ou dans l'eau entraîne le spectateur dans un royaume obscur. Nous avons déjà vu le lien entre les eaux ténébreuses de la mort. C'est cette analogie qui pousse Durand à dire: "Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres." [9] Eau et miroir sont en effet inséparables. Comme le dit Bachelard dans L'Eau et les Rêves: "Un poète qui commence par le miroir doit arriver à l'eau de la fontaine s'il veut donner son expérience poétique complète." (Souligné par l'auteur).[10] Effectivement, nous voyons que dans le tableau du Tintoret, Suzanne au Bain, Suzanne se contemple dans le miroir, le pied gauche dans l'eau.

Malraux associe lui aussi ces deux éléments. Nous trouvons dans les premiers écrits de l'auteur une ébauche comique du regard narcissique où l'eau agit comme miroir:

> L'immobilité de l'eau des bassins noirs incita Passoire à se mirer dans l'un d'eux, mais à peine l'eût-elle fait qu'elle recula, tout effrayée: le miroir ironique déformait les traits qu'il reflétait et changeait les nez les plus jolis en des petites trompes agiles et ridicules. [11]

Ici, c'est la vanité coquette de Passoire qui est ridiculisée par l'auteur, mais le reflet est aussi profond qu'on le veut, car malgré le ton léger des écrits farfelus et le peu d'attention qu'ils reçoivent aujourd'hui, nous savons qu'ils sont le produit d'un homme vivement préoccupé de questions d'ordre

existentiel. A ce propos, rapprochons cette scène d'une phrase tirée des Hôtes de Passage où Méry parle devant les reflets de l'eau: "Méry regardait sa vie dans un miroir divin, voilé comme le petit bassin où la lune se reflétait devant nous." (A,II, 139). Eau, miroir et mort se superposent car l'auteur précise quelques lignes plus loin: "Méry ne monologuait pas en face de moi, mais en face de la mort." (A, II, 140). De plus, l'image de l'eau qui reflète la lune ainsi que la vie et la mort de Méry ressemble étrangement à la description volontairement farfelue que Clappique nous donne de sa propre mort: "Je serai astrologue de la cour, je mourrai en allant cueillir la lune dans un étang, un soir que je serai soûl-- ce soir?" (CH, 24). Ce reflet inaccessible de la lune de Caligula, symbole d'une existence impossible, incarne dans son immatérialité la quête éternelle et même mortelle à laquelle se livre l'homme.

Notons que Clappique lui-même joue le rôle d'un miroir dans les Antimémoires lorsque, à un moment donné, il sert de prétexte pour amorcer un dialogue introspectif chez l'auteur. (voir A, I, pp. 384-430). La mort plutôt comique qu'anticipe Clappique, l'épouvante de Passoire devant son reflet déformé, le regard pénétrant et étonné de Claude devant sa propre image ainsi que l'image de Perken: toutes ces scènes sont reliées par la recherche commune d'une vérité réelle ou idéalisée. Le miroir, en opérant une mise en situation de l'individu, risque de compromettre la transcendance à laquelle il aspire.

Nous voyons que la tentation du miroir est double. Ses reflets peuvent entraîner l'homme plus loin dans l'inconscience, ce qui explique les paroles de Perken: "Celui qui se tue court

après une image qu'il s'est formée de lui-même: on ne se tue jamais que pour exister." (VR, 13). L'autre conséquence des reflets de la glace est de dérouter l'homme de telle sorte qu'il se revoit plus 'objectivement', comme une conscience parmi d'autres. Qu'il s'agisse d'un reflet qui débouche sur la recherche d'un 'moi' inexistant ou d'une vision qui mène à une prise de conscience d'une réalité contradictoire, le miroir joue un rôle prépondérant dans l'image que l'homme se fait de lui-même.

Le rappel des limites objectives de l'homme par l'image de la glace se trouve dans les propos que Claude tient sur sa mère:

> Fardée pour la solitude, les portraits des anciens propriétaires et les attributs maritimes, fardée surtout pour les glaces contre lesquelles elle ne savait se défendre que par les rideaux croisés et les artifices du demi-jour, elle était morte d'un retour d'âge prématuré, comme si son angoisse eût été une prescience. (VR, 19).

L'image de la glace nous dicte une forme, un contour précis qui bouleverse l'image intérieure que concevait notre subjectivité. C'est ainsi que le miroir se transforme en lieu de découverte. Cette femme, "obsédée par son âge jusqu'à la torture, certaine de sa déchéance" (VR, 19), voit dans le miroir les lignes dures de sa propre détérioration. Sa vie et sa finitude se dessinent devant elle avec la même précision qu'un coup de pinceau sur une toile. Chacun essaie d'échapper tant bien que mal à son destin: Passoire recule et fuit le bassin miroitant; la mère de Claude se farde et obscurcit la lumière pour voiler les traces de l'inévitable.

Chez Malraux, la personne avec qui nous vivons devient un

miroir dans lequel se reflètent les limites physiques et morales de notre existence. Perken nous dit que le jour où sa femme s'est rendu compte que sa vie avait pris la forme de sa vie à lui, "que son destin était là et non ailleurs(...) elle a commencé à (le) regarder avec autant de haine que sa glace." (VR, 58). Glace et conjoint se superposent pour révéler notre état de sujétion. Comme la technique de mise en abyme chez les peintres, ce portrait est le reflet en miniature de la vie conjugale difficile des grands-parents de Claude:

> La nuit (...) il n'était pas rare que l'un, penché à sa fenêtre, aperçut de la lumière à la fenêtre de l'autre, et, qu'exténué, s'attachât à quelque nouveau travail. Elle était phtisique, avec indifférence; et chaque année il travaillait d'avantage, afin que la lampe ne fût point atteinte avant celle de sa femme, qui restait allumée fort avant dans la nuit. (VR, 18).

Le rapport entre Perken et sa femme explique vaguement la cause du malentendu entre les Vannec ainsi que le besoin qu'éprouve chacun de prouver sa supériorité par le travail. C'est le rejet de toute soumission à autrui et le signe de la nécessité innée de transcender les limites de la condition humaine incarnées par l'autre. Selon Merleau-Ponty, "l'homme est miroir pour l'homme." [12] Ces deux fenêtres où brûlent des lampes tard dans la nuit sont comme deux êtres-miroirs qui se regardent et qui refusent l'image renvoyée. L'homme n'aime pas qu'on lui rappelle son humanité. Ajoutons à cet égard, qu'il est hautement significatif qu'il y ait dans le décor de Huis Clos, une absence totale de miroirs: pour Sartre, comme pour Malraux ici, le miroir qui chosifie est remplacé par le regard des autres.

Comme nous le révèle la phrase suivante, Perken est aussi

obsédé par la vieillesse que la mère de Claude:

> Vieillir, c'est tellement plus grave!-- Accepter son destin, sa fonction, la niche à chien élevée sur sa vie unique...On ne sait pas ce qu'est la mort quand on est jeune... (VR, 36).

Chose intéressante, Perken énonce cette réflexion en se contemplant dans le miroir: "Perken maintenant regardait dans la glace son propre visage." (VR, 36). En interrogeant son reflet, Perken affronte la même vérité que l'on retrouve chez le Narcisse du Caravage:

> (...) dans l'obscur, la face est peu lisible, vieillie, amère, et les membres grossiers, (...) C'est de lui seul que se souciait l'inquiet, et c'est un autre qu'il contemple(...) dans cette eau comme dans le futur il se voit lentement mourir. 13

C'est contre cette fatalité de la déchéance et de la disparition que se révolte Perken. La volonté d'être plus fort que l'oubli qui le menace pousse Perken à refuser de suivre les conseils du médecin opiomane qui lui suggère de s'intoxiquer pour amoindrir la douleur de sa blessure et pour chasser l'image de la mort. En ce sens, Perken est aux antipodes de Gisors. L'aveu de Perken, "ce qui pèse sur moi, c'est-- comment dire? ma condition d'homme..."(VR, 107), trouve dans le reflet du miroir une douloureuse confirmation. Si Perken est en quelque sorte le double de Claude, il est aussi le miroir de celui-ci. En témoignant de la vie et de la mort de Perken, Claude voit l'image transparente de sa propre existence.

La vérité mortelle que J. Paris associe au reflet que perçoit le Narcisse du Caravage, vérité qui obsède les personnages de <u>La Voie Royale</u>, revient hanter Garine dans <u>Les Conquérants</u>. Quand Garine dit, "je n'aime plus penser à moi, et quand je

suis malade, j'y pense toujours..."(C,195), il faut penser à l'aveu de Perken. Encore une fois, c'est la glace qui réaffirme picturalement les peurs du personnage. Les traces de la mort se voient sur le visage de Garine:

> (...) il sort de sa poche un petit miroir à dos de celluloïd et regarde son visage (c'est la première fois). (C, 279).

Blumenthal considère ce geste symbolique comme un signe de la défaite du héros. [14] La certitude de sa fin imminente mine son efficacité de chef. Pourtant, comme Perken, Garine, avant de regarder dans le miroir, s'était révolté contre cette prise de conscience et avait affirmé une dernière fois sa volonté lorsque, à l'étonnement des autres, il avait tué le prisonnier qu'on interrogeait. Ce regard dans le miroir est le regard jeté sur la mort, car le narrateur nous dit de Garine: "Il est laid, de la laideur inquiétante et aiguë des morts, avant la sérénité." (C, 279).

L'horreur que peut inspirer le visage voué au néant, surtout quand les traces déformatrices de notre finitude y sont exagérées, fait dire à Gardet, blessé au visage, lorsqu'il voit le miroir du rétroviseur: "Si je me vois, je me tue." (E, 474). Encore, dans Hôtes de Passage, le miroir reflète l'inévitable. Madame Khodari-pacha, considérée dans les années trente comme une des plus belles femmes du monde, revit un instant de son passé glorieux:

> (...) elle avait une psyché en pleine lumière dans l'entrée de son palais à Héliopolis; elle a regardé au passage sa robe très belle: la glace, inclinée vers nous, la reflétait, des souliers à la rivière d'émeraudes. Nimet (c'est son prénom) la regardait, émerveillée. Le poids, je ne sais quoi, a ramené la psyché à la verticale, et révélé à Nimet son visage déjà vieilli. Elle m'a dit:

> "Maintenant, ce n'est plus que pourça?..."et s'est mise à pleurer. (A, II, 61-62).

Voici une scène qui rappelle l'art de Goya, rempli "de vieilles au miroir" comme dit Baudelaire ("Les Phares"). Cette voyante est plus qu'une triste banalité. Cette situation réitère une constante du miroir qui, pour Malraux, est l'évocation de la mort.

Dans L'Espoir, quand Puig se heurte avec son camion à une barricade fasciste pour y trouver la mort, nous voyons un curieux jeu de lumière grâce au miroir:

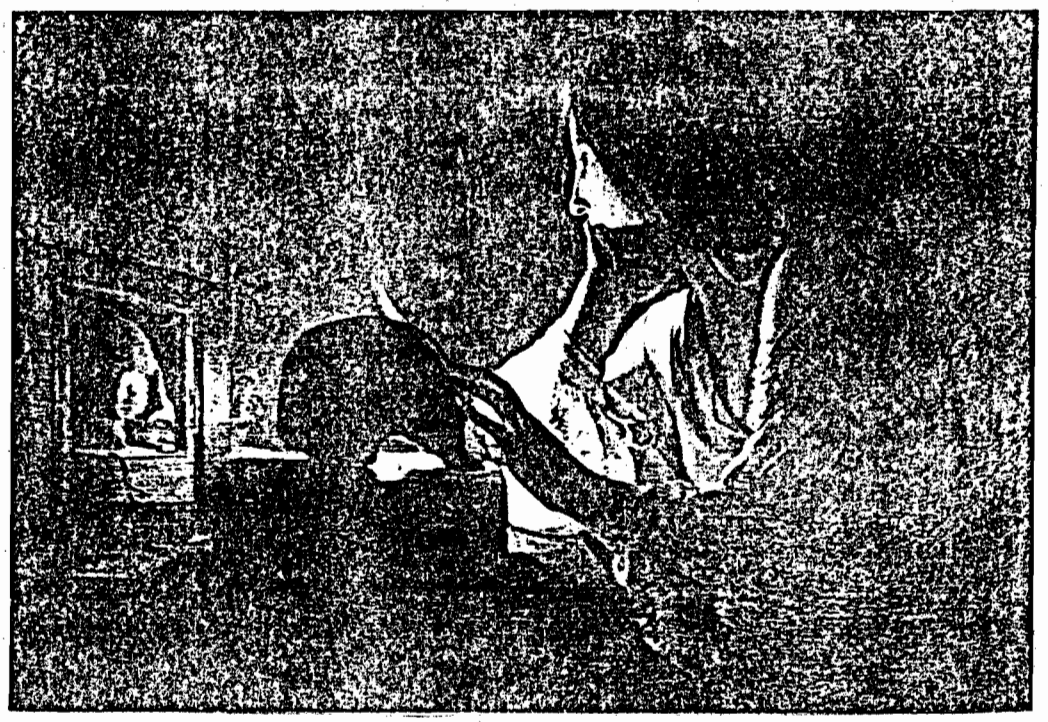
> Une armoire à glace de la barricade fonça comme un coup sur les phares du camion qu'elle reflétait; dans la frénétique crécelle du fusil-mitrailleur du Négus, la masse des meubles s'ouvrit comme une porte enfoncée. (E, 41).

Pour Puig l'image de la porte marque le seuil de l'au-delà. Symboliquement, la pénétration dans le miroir par ce geste frénétiquement héroïque de Puig fusionne l'action et la pensée dans l'irrémédiable, tout en transformant son passé (vaguement ébauché pour nous dans les conversations précédentes) en destin. L'armoire à glace est le seul meuble composant la barricade qui soit décrit, ce qui souligne sa fonction vitale dans cette scène. Comme Narcisse s'engouffre dans le reflet de son apparence, le camion s'enfonce fatalement dans le miroitement de ses propres phares. L'éclat de la réflexion traduit en métaphore visuelle l'impact violent ainsi que la mort de Puig. Au niveau de la symbolique, la glace de l'armoire répète à l'infini une scène, ou plutôt un geste, que Malraux considère comme crucial. Sur le plan visuel, l'image que cet élément nous livre est très riche; la lumière transfigure la mort, qui devient pour Puig un

moyen d'accéder à la gloire, et relie son acte final à la quête malrucienne de l'absolu.

En parlant de l'odysée intérieure provoquée par le miroir, il faut mentionner le remarquable tableau de Georges de Latour, La Madeleine au Miroir (VS, 391). Ce tableau, variante du regard de Narcisse, nous en dit long sur l'emploi de la glace chez Malraux. Le peintre montre une jeune femme dans une pose pensive devant une glace, la main gauche sur un crâne, la main droite sur la bouche. Son regard est porté vers le miroir devant elle qui reflète seulement ce crâne mystérieux. Par le sujet de ce tableau, ainsi que par son traitement, Latour renouvelle la contemplation éternelle de Hamlet. Outre la lumière, c'est l'emploi du miroir qui, chez Latour, aide à transmettre ce drame intérieur. La grande simplicité des formes et la réduction au strict minimum des objets donnent au miroir une place d'importance égale à la figure humaine. C'est, en effet, le miroir qui multiplie et relie les quelques composantes de l'oeuvre dans cet ordre très spécifique. Dans Esquisse d'une Psychologie du Cinéma, Malraux appelle art "l'expression de rapports inconnus et soudains convaincants entre les êtres ou entre les êtres et les choses." (non-paginée). Le reflet du miroir a cette capacité spontanée de revêtir le réel d'une singularité nouvelle en modifiant la perspective habituelle. En multipliant les signifiés, le miroir chez Malraux, devient générateur d'un malaise métaphysique, malaise qui semble être au coeur même de la condition humaine.

Le miroir comme moyen de multiplier visuellement l'état de



GEORGES DE LATOUR: LA MADELEINE AU MIROIR

l'homme est employé dans Hôtes de Passage pour décrire un ami de l'auteur, Max Torrès. Comme dans La Madeleine au Miroir, de Latour, il s'agit de la recherche perpétuelle du sens de la vie: "A Princeton, Einstein cherchait le sens du monde, et me disait qu'il en avait sans doute un." (A,II, 131). Cette interrogation se voit amplifiée dans l'espace par la multiplication de l'image de la personne qui la fait. Torrès "exulte, se lève, reprend sa marche à travers le vaste bureau blanc et or perdu dans l'ombre, mais dont les miroirs multiplient son agitation lorsqu'il passe sous le lustre."(A,II, 130). La réalité finale de la mort, multipliée par le reflet du crâne chez Latour devient chez Malraux inquiétude et malaise répétés en profondeur dans les reflets infinis de l'interrogation continuelle de l'homme.

Dans L'Espoir, le miroir est introduit aussi dans une conversation sur les valeurs essentielles de l'homme. Il s'agit de la visite de Neubourg à Madrid au cours de laquelle il fait part des dernières pensées du philosophe Unamuno:

> Neubourg regardait au passage, dans le seul miroir de la pièce, son mince visage rasé qui se voulait spirituel, et qui semblait la ruine de sa jeunesse. (E, 380).

La valeur interrogative du miroir ressort ici de la juxtaposition spatiale de la jeunesse et de la vieillesse. Chez Malraux, l'homme qui se regarde est l'homme qui s'interroge.

Si Latour se sert du miroir pour amplifier la voix de la fatalité, Malraux l'utilise à des fins non moins précises. C'est surtout dans les dernières scènes des Noyers que nous trouvons cet emploi singulier du miroir. Pris dans une fosse piégée, le

char dans lequel se trouve le narrateur semble incarner momentanément l'incapacité de l'homme d'agir contre les forces qui le subjuguent. Les occupants terrifiés attendent "le prochain obus,-- non plus l'explosion ni le sifflement mais le lointain coup de départ-- la voix même de la mort." (NA, 279). L'épouvante transforme le visage des hommes en masque mortuaire. Une "terreur surnaturelle" remplace la crainte de l'obus. C'est le miroir de l'épiscope qui effectue cette transformation:

> (...) le char dressé regarde le ciel où la lune vient de se dégager, et ce qui éclaire ainsi nos visages taris de vie, c'est le miroir qui reflète le ciel lunaire, immense et de nouveau plein d'étoiles...(NA, 279).

L'émotion qui ressort de cette expérience extraordinaire met en évidence l'impuissance de l'homme devant l'univers. Comme Tchen devant le meurtre, comme la Madeleine devant la glace, ces hommes ressentent, par l'émotion qui s'empare d'eux, un lien avec quelque chose qui les dépasse. La révélation de l'image dans le miroir, comme tant d'autres images émouvantes, se rattache irrésistiblement au but de l'art tel que conçu par Malraux. Gisors résume le dilemme que l'art tente de résoudre lorsqu'il dit: "Tout homme est fou (...) mais qu'est une destinée humaine sinon une vie d'efforts pour unir ce fou et l'univers...?"(CH, 273). Ici, c'est par le miroir que l'artiste tente d'effectuer cette union. Tout effort de création artistique procède de cette volonté qui incite l'homme à rendre présent ce qu'il ne peut atteindre.

Miroir et masque: portes de l'inconscient

Le lien entre le miroir et l'occulte est universel. Au

Japon, par exemple, "à l'époque de Heian, il y avait dans la chambre impériale un crâne de rhinocéros pour la fécondité, et deux miroirs pour détourner les mauvais esprits." (A, I, 581). Jean Paris nous dit:

> Le miroir tient son rôle, naturellement, dans les superstitions touchant le mauvais oeil. Arme contre serpents; outil d'incendiaire, d'hypnotiseur; instrument de conjuration, d'exorcisme, de divination: on ne compte point ses utilisations dans la magie. [15]

Traditionnellement, le miroir est la porte qui donne sur l'inconnu. Alice ne fait-elle pas justement son entrée au "Pays des Merveilles" par la glace? Nous voyons que chez Malraux, la vitre réfléchissante explore les monstres intérieurs de l'homme par une dialectique mi-tragique, mi-comique. Pensons, par exemple, à Clappique devant le miroir. Ses grimaces nous rappellent les démons de Goya tels qu'exprimés dans Los Capricios. A partir du thème du miroir, Goya révèle tout un monde souterrain qui ne cesse de nous imposer son masque effrayant. Malraux explique ce procédé:

> La série des Miroirs (qui semblent dessinés pour les Caprices, et qu'il n'a pas gravés) part d'une idée presque banale: des personnages se regardent dans des glaces qui leur renvoient leur caricature.(...) l'homme est devenu monstre. Goya est passé de la plaisanterie à l'antichambre du mystère. (S, 73-74).

La série de visages diaboliques que fait Clappique dans la glace se déploie bien sous le signe de Saturne:

> Il se vit dans la glace, s'approcha (...). Il s'approcha encore, le nez touchant presque la glace; il déforma son masque, bouche ouverte, par une grimace de gargouille; et, comme si le masque lui eût répondu (...) il transforma son visage, bouche fermée et tirée vers le menton, yeux entrouverts, en samouraï de carnaval. Et aussitôt, comme si l'angoisse que les paroles ne suffisent plus à traduire se fût exprimée directement dans toute sa puissance, il commença à grimacer, se transformer en singe, en idiot, en épouvanté, en type à fluxion, en tous les gro-

> tesques que peut exprimer le visage humain. Ça ne suffisait plus: il se servit de ses doigts, tirant sur les coins de ses yeux, agrandissant sa bouche pour la gueule de crapaud de l'homme-qui-rit, tirant ses oreilles. (CH, 210).

Cette étonnante ressemblance entre les reflets dans les miroirs que Goya nous tend et les grimaces bizarres de Clappique n'est certainement pas fortuite. Dans L'Intemporel, Malraux appelle Goya "un frère de Hoffmann."(In, 14); et dans La Condition Humaine, il prend soin de nous dire que lorsque Clappique entra dans la chambre, il "jeta son veston sur l'exemplaire familier des Contes de Hoffmann" (CH, 209). En faisant de Hoffmann l'auteur préféré de Clappique, Malraux cherche volontairement à le rattacher à une tradition fantastique et donc à Goya.

La mythomanie de Clappique lui a permis d' "échapper à presque tout sur quoi les hommes fondent leur vie: amour, famille, travail: non à la peur. Elle surgissait en lui, comme une conscience aiguë de la solitude." (CH, 209). Cet enfer enseveli dans Clappique apparaît brusquement lorsqu'il se contemple dans le miroir. C'est dans le miroir que l'homme découvre le sentiment de dépendance." (S, 76), nous dit Malraux. Kyo, Claude et Perken nous l'ont bien montré. Mais en donnant forme aux esprits démoniaques qui l'habitent, Clappique tente de s'en libérer. Ce n'est pas pour se soumettre à l'épouvante et à la peur ni même au ridicule que Clappique vit dans son monde fictif. C'est pour se délivrer de l'emprise des circonstances.

La fonction des visages grotesques dans la glace est plus explicite dans la première édition de La Condition Humaine, comme l'atteste cette phrase que Malraux a finalement retranchée:

> Chacun de ces visages lui parlait, lui révélait une

part de lui-même cachée par la vie.[16]

Comme les reflets monstrueux chez Goya révèlent la vraie face de l'homme, sa vie subliminale, les visages thériomorphes chez Malraux attestent l'importance du masque rituel. En parlant des images déformées au gré du miroir, Malraux dit: "Le masque n'est pas pour Goya ce qui cache la face, mais ce qui la fixe." (S, 48). Notons l'emploi répété du mot "masque" pour qualifier le visage de Clappique. De même que le masque ne suscite ni la peur, ni l'épouvante dans les tribus primitives, le bestiaire de Clappique ne provoque pas une émotion mais évoque plutôt une réalité indéniable. En donnant au visage des qualités bestiales, Clappique nous indique l'existence de toute une autre dimension de l'homme, non pas en la figurant, mais en la suggérant. Cette partie inconnue et même inhumaine de l'être envoûte celui qui la contemple. "Les masques, affirme Picasso, disent que les choses ne son pas comme on croit, elles sont étrangères, ennemies..." (In, 306). La fascination que cet ennemi exerce sur nous est ce qui nous éloigne de l'ordre empirique. L'émotion, l'imagination et les obsessions: telles sont les voies empruntées par l'artiste pour éveiller la voix trouble qui réside en nous. Aux sentiments de la peur et de la solitude Clappique oppose ces masques par lesquels il espère domestiquer son sentiment de dépendance.

Les multiplications du masque humain qu'effectue Clappique devant la glace sont prolongées dans les biographies diverses qu'il invente. Miroir et déguisement si bien réunis dans les dessins de Goya et par les grimaces de Clappique sont en réalité deux formes exagérées du faux qui paradoxalement devient signe

d'une vérité. Si le déguisement multiplie l'inconscient et que le miroir magnifie les hantises intérieures, ces deux artifices permettent à Clappique d'entreprendre une discussion avec le vide. Chez lui, le déguisement finit par dominer l'essence même de son être:

> De quelque façon qu'il fût habillé-- il portait un smoking, ce soir--, le baron de Clappique avait l'air déguisé. (CH, 23).

Le déguisement perpétue le reflet à la fois trompeur et instructif du miroir. C'est précisément par le déguisement que Clappique trouve le moyen de monter à bord du bateau qui l'éloignera de l'insurrection chinoise, prolongeant indéfiniment son existence irréelle. Malraux résume bien la tension entre le réel et l'imaginaire chez Clappique lorsqu'il dit de lui, "(...) il entrait dans un monde où la vérité n'existait plus. Ce n'est ni vrai, ni faux, mais vécu." (CH, 201).

De même, les hommes de Kyo réussissent à pénétrer sur le Shan-Tung pour saisir les armes grâce à des costumes. Ce sont encore des costumes qui permettent au Négus de réussir un coup semblable dans L'Espoir:

> Avec deux amis et quelques complices, il avait dévalisé dans la nuit les carrés de deux bateaux de guerre. Il conservait la combinaison bleue de mécanicien qu'il avait revêtue pour pénétrer sur le bateau. (E, 24).

Tchen avec sa bombe se considère étrangement déguisé. Sa rencontre avec le pasteur Smithson ajoute à ses yeux à la dissimulation de ses intentions et à l'irréel de l'expérience:

> (...) la présence d'un compagnon complétait ce déguisement. (CH,135).

Réalité alternative ou duperie, reflet vide ou reflet pé-

nétrant, la question devient plus inquiétante si l'on revient à l'image de Clappique en smoking. Aux yeux de Kyo, il avait l'air déguisé, mais quelle était sa nouvelle identité? Clappique est indirectement responsable de la mort de Kyo. Dans le rapport Clappique-Kyo, Clappique joue inconsciemment le rôle d'ange-exterminateur. Voilà l'identité provisoire de Clappique. Comme agent de la mort, son costume lui va parfaitement surtout si l'on pense à la représentation visuelle de la mort par Malraux dans ses écrits précédents. Effectivement, dans Lunes en Papier, la mort est elle aussi habillée en smoking, elle aussi fume une cigarette.

Ceci semble nous éloigner de notre analyse du miroir en tant que telle, mais il est essentiel d'établir ce lien qui existe entre le reflet du miroir et le déguisement, tous deux étant des moyens de tromper ou de posséder le destin. Dans les deux cas, il s'agit de l'intrusion d'un nouveau "réel", d'un double dans l'ordre déjà établi. Ceci met en question le régime existant. Ses grimaces et ses déguisements éloignent Clappique du monde des hommes et lui permettent ainsi d'affirmer son indépendance (si fragile soit-elle) face à autrui. La dépendance dégradante de la condition humaine est provisoirement niée. Il s'agit moins pour Clappique d'une dissimulation que d'une transformation, voire d'une création. La remarque de J. Paris, "le miroir, comme l'oeil, est devenu conquérant",[17] définit admirablement l'emploi du miroir chez Malraux. Nous pourrions pousser encore plus loin l'analogie en disant que le miroir et le motif du déguisement qui en découle, comme l'art, sont devenus conquérants. Or, tous ces masques, tant chez Goya que chez

Malraux, sont en réalité des variantes du plus terrifiant des masques: le crâne. Comme dans la toile de Latour que nous avons vue où le crâne est multiplié dans la glace, les visages de Clappique devant son miroir multiplient les masques que peut porter la mort. La liberté apparente que ces déguisements permettent à Clappique est finalement trompeuse en ce sens que Clappique se condamne à les assumer. Il multiplie le néant qu'il essaie vainement de nier ou de fuir. Contrairement à l'artiste qui confère une cohérence à ce phénomène, Clappique reste marqué par l'aléatoire.

Le déguisement chez Clappique montre clairement le lien entre le miroir et les phantasmes de l'homme dans l'univers romanesque de Malraux. Pourtant, ce lien existe chez d'autres personnages aussi. En fait, lorsque Tchen quitte la chambre de sa victime, il se contemple dans la glace de la cabine d'ascenseur pour voir si les traces du meurtre apparaissent sur son visage. Cette fois, les visages exagérés de bête sont absents. Il ne voit ni garotte autour de son cou comme L'Homme au Carcan de Goya, (voir S, 37), ni crapaud hideux comme Clappique. Tandis que le miroir extériorise en quelque sorte l'inconscient de Clappique, nous voyons ici le phénomène contraire: le miroir ne montre pas le monde intérieur que Tchen y cherche:

> Tchen était en face de la glace à l'intérieur de la cabine. Le meurtre ne laissait aucune trace sur son visage... Ses traits plus mongols que chinois: pommettes aiguës, nez très écrasé mais avec une légère arête, comme un bec, n'avaient pas changé, n'exprimaient que la fatigue. (CH, 12).

Toutefois, le lien avec le monde inhumain y est présent. Malraux profite du miroir pour justifier une description détaillée

de la physionomie de Tchen. Ce nez, "comme un bec", n'est pas un détail gratuit. Il relie Tchen définitivement à la nuit. Cette image ornithomorphe s'enracine dans l'art de Goya chez qui "les oiseaux de nuit qui symbolisent ou accompagnent le démon" (S, 142), tiennent un rôle important. Il faut pourtant comparer l'apparente tranquillité de ce visage, nullement altéré par le meurtre, au bouillonnement intérieur de la scène précédente où l'inconscient domine. Le miroir signale l'écart quasi irréconciliable ainsi que la rencontre de ces deux aspects de l'être. Dans la chambre du meurtre, le monstre de l'inconscient surgit sous forme de l'ombre d'un chat, ce qui donne à la scène un aspect d'insolite à la Goya où le fantastique et le concret s'affrontent et se confondent. Baudelaire dit que le monde de Goya est comme un "cauchemar plein de choses inconnues" ("Les Phares"). Nous pouvons dire que ceci est également vrai chez Malraux. Nous savons que Tchen a peur du sommeil parce que cela le livre à un monde de bêtes et de pieuvres, monde qui fait penser au dessin de Goya, Le Sommeil de la Raison.

Nous voudrions montrer dans les quelques pages qui suivent la complémentarité de ces deux scènes tirées de La Condition Humaine: Tchen devant le miroir, Clappique devant le miroir. Le lieu clos de la chambre du meurtre, extériorisation dans l'espace du royaume libidinal de Tchen, reflète à l'envers l'interrogation du vide qu'entame Clappique devant la glace; ce sont le miroir et l'irrationnel animalisé qui les rapprochent. Pour ce faire, il faut d'abord situer le chat dans l'imaginaire malrucien. Le chat a une place privilégiée tant dans la pensée de l'auteur que dans son oeuvre. Le choix du chat comme signe de

la démonomanie est en effet relié au thème du regard et du miroir. Riffaterre voit dans le chat le symbole par excellence de la contemplation qui "fusionne en lui le regard du contemplateur et ce que le regard contemple." Le chat devient donc un double symbole: "l'oeil comme regard, oeil comme miroir." [18] Pour Tchen, l'ombre du chat, (qui rencontre sa propre ombre dans cet espace clos), est en réalité le reflet de ses propres démons intérieurs. C'est ainsi que l'affirmation de Riffaterre, appliquée à l'oeuvre de Malraux, explique en partie la présence presque constante du chat.

Notons que l'ombre et le chat se sont déjà manifestés dans La Voie Royale pour signaler le monde souterrain et inaccessible de l'homme. Quand Claude essaie de pénétrer l'âme de Perken, la volonté de celui-ci est comme menacée par l'inconscient (en forme de chat). En voyant l'ombre de Perken vaciller dans la nuit, Claude se demande:

> (...) dans deux mois, que resterait-il de cette ombre et du corps qu'elle prolongeait? Forme sans yeux, sans ce regard résolu et anxieux qui l'exprimait bien plus, ce soir, que cette silhouette virile qu'allait traverser le chat du bord. Il avança la main: le chat s'enfuit. L'obsession retomba sur lui. (VR, 11).

Dans l'univers de Malraux, le chat concrétise le monde immatériel. Relié évidemment au farfelu, le chat malrucien incarne les mystères inexplicables de l'esprit en reflétant notre monde intérieur qui est aussi difficile à maîtriser que l'affection des félins. C'est sûrement avec humour que Malraux dit : "Imaginons qu'un démon-gardien (en forme de chat), lorsque Baudelaire vient d'achever LES PHARES, lui dise, 'Voyons un peu', et l'introduise dans notre Louvre." (MD, 2). Que Malraux choisisse

le chat pour représenter ce génie et qu'il emploie le mot 'démon' là où on s'attend au mot 'ange' réaffirme la valeur psychologique qu'il attribue à cet animal. En parlant du meurtre et des cauchemars, Tchen dit: "Il y a aussi la distractiong (sic), la rêverie. L'ombre d'un chat par terre..." (CH, 122). Cette phrase relie de nouveau le chat à l'irrationnel, à l'insaisissable reflet de la glace, et donc à tout ce qui s'oppose à la dimension concrète de l'homme.

Même dans Les Noyers dont les colloques sont dédiés à la recherche logique et rationnelle d'un sens de la vie, l'animalisation de l'inconscient s'y infiltre avec les monstres bizarres sculptés pas l'ethnologue Möllberg. Ce sont surtout les oreilles pointues du chat que nous voyons dans la première scène de La Condition Humaine qui reviennent dans Les Noyers pour caricaturer Möllberg, lui donnant l'air d'un vampire nous dit le narrateur, et le rapprochant étrangement des petits démons en forme d'animaux qu'il crée. Séparé de l'homme, mais curieusement voisin de lui, l'animal l'intrigue et le tente avec la même force que le miroir. Comme nous avons vu, Goya a bien saisi ce lien et a réuni le miroir et la bête dans ses dessins. Selon Malraux, c'est Goya qui "invente l'animalisation: le domaine démoniaque a toujours connu la bête." (S, 66). C'est pourquoi l'artiste, "las de masquer ses personnages, fait un masque de leur visage, ou l'animalise, ou le remplace par une tête d'animal." (S, 52).

Revenons aux deux scènes au miroir en question. L'équivoque qui entoure le monde inhumain, ainsi que l'ambiguïté du reflet du miroir véhiculent dans l'univers romanesque de Malraux la

schématisation de l'irrationnel. Les figures bestiales qui viennent hanter Clappique dans son miroir ont une fonction semblable aux monstres de Möllberg. Comme pour Goya, ces représentations thériomorphes contribuent à une architecture basée sur la valorisation de l'irrationnel. L'exagération que nous voyons dans les dessins de Goya, chez Clappique et Möllberg, est réduit chez Tchen à une ombre, au sourire intangible du chat Cheshire de Carroll (sauf peut-être dans l'inquiétude de son sommeil). Les secrets subliminaux que le miroir reflète sont tranférés au lieu sombre et fermé de cette chambre d'hôtel qui semble la projection de son inconscient. Si l'analyse psychologique est absente chez Malraux, on ne peut nier l'extériorisation de la psyché de Tchen dans cette première scène qui justement par son extériorité devient un commentaire sur les hantises universelles de l'homme. En comparant le pied de la victime à un "animal endormi"(CH, 8), Malraux suggère de façon implicite le fantastique qui détache Tchen du concret.

L'ombre de la bête qui rôde dans la chambre du meurtre sort du même bestiaire que les visages grotesques de Clappique. La fascination de l'épouvante nous fait participer aux sentiments primitifs qui se situent au-delà des mots. Tandis que le miroir permet à Clappique de passer dans le monde insolite des émotions primitives, le miroir pour Tchen a une fonction semblable mais inverse. L'intense monde intérieur qu'il vit dans la première scène prend en quelque sorte fin avec le regard dans la glace. Le miroir est comme la porte par laquelle nous quittons la chambre de la libido de Tchen pour rejoindre le monde extérieur des hommes. Monstres et miroir forment la pierre angu-

laire de ces deux structures complémentaires; mais le mouvement du dehors vers le dedans chez Clappique devient chez Tchen une progression en sens contraire, qui part de l'inconscient pour aller vers les domaines de l'objectivité. Comme la contemplation de Clappique dans le miroir évoque les phantasmes de Goya, le regard de Tchen dans la glace nous rappelle ces lignes de Saturne:

> Contemplez les fous tout votre saoul, mais, les ayant contemplés, regardez-vous dans la glace! Contemplez l'art de Goya, mais l'ayant contemplé, regardez vaciller le monde des hommes. (S, 113).

La manifestation matérielle du subconscient est nettement reliée aux monstres qui paraissent lorsque la raison dort. Le miroir marque souvent la frontière entre la raison et la pensée informulable: "Nous prenons conscience de l'opposition de nos actions et de notre vie profonde." (TO, 214).

Le miroir: élément de structuration

La spatialité à la fois élargie et symbolique qui résulte du miroir explique sa présence dans tant de scènes. Le village utilisé provisoirement comme base pour les miliciens dans L'Espoir est momentanément figé dans la description visuelle qui établit nettement l'espace de l'action. C'est à travers les yeux de Manuel que nous voyons ce village qui:

> (...) se trouvait à six cents mètres: une place à balcon de bois comme une cour intérieure de ferme, une tour à toit pointu d'Escurial, et quelques boutiques de vacances, orange et carmin, dont l'une était ornée d'un grand miroir. (E, 86).

La forte structuration picturale de la description est intentionnelle. Les couleurs d'orange et de carmin, amplifiées dans

notre imagination par l'évocation du miroir deviennent peu à peu les couleurs dominantes de tout le chapitre:

> (...) derrière eux, sur trente kilomètres de pentes, les dernières taches des jacinthes qui recouvraient, deux mois plus tôt, les roches de la Sierra, achevaient de roussir au-dessus de la plaine de blé. (E, 87).

Le rouge qui ouvre le chapitre,(la rousseur des jacinthes, le carmin des boutiques de vacances),le clôt également, (le sang des fusillés). Le tableau qui suit parle d'une voix émouvante qui nous bouleverse par les images qu'elle dépeint:

> Les trois hommes avaient été fusillés dans une rue voisine; les corps étaient tombés sur le ventre, têtes au soleil, pieds à l'ombre. Un tout petit chat mousseux penchait ses moustaches sur la flaque de sang de l'homme au nez plat. Un garçon s'approche, écarta le chat, trempa l'index dans le sang et commença à écrire sur le mur. Manuel, la gorge serrée, suivait la main: 'MEURE LE FASCISME'. (E, 89).

Visuellement, nous remarquons a) le découpage effectué par la lumière, symptomatique d'une dualité irréconciliable, b) la présence du chat, qui dans l'univers malrucien suggère la co-existence de deux niveaux de pensée, et c) les paroles captivantes et effrayantes écrites au sang qui font penser aux titres troublants inscrits par Goya en bas de ses dessins de guerre. Malraux fige encore les images dans les phrases qui suivent:

> Le jeune paysan retroussa ses manches et alla laver ses mains à la fontaine.
>
> Manuel regardait le corps tué, le bicorne à quelques pas, le paysan penché sur l'eau, et l'inscription encore presque rouge. "Il faut faire la nouvelle Espagne contre l'un et contre l'autre, pensa-t-il. Et l'un ne sera pas plus facile que l'autre". (E, 89).

L'eau de la fontaine où est penché le paysan agit comme le miroir du destin. L'eau mortelle s'unit à la flaque de sang pour symboliser le sang qui sera versé des deux côtés dans les mois à suivre. Le miroir présent dans l'évocation du village au

début du chapitre est repris par l'eau avec laquelle le garçon se lave les mains; le rouge de ce miroir est repris par le rouge du sang. L'eau et le miroir, le reflet et la mort ouvrent et achèvent ainsi ce bref chapitre qui traduit en images puissantes l'antithèse fondamentale qui est à la base de toute action et qui constitue un des thèmes majeurs de l'oeuvre.

De même, l'allusion au miroir dans l'extrait suivant tiré de La Voie Royale, aide à structurer la scène. Il s'agit du médecin opiomane qui annonce à Perken qu'il va mourir:

> Avant de franchir le seuil, Xa à côté de lui, le médecin retourna, regarda encore Perken et Claude. (...) c'est sur Perken que son regard restait posé; à sa pesanteur, au plissement des paupières, on devinait une pensée, comme un reflet dans une glace brouillée. Enfin il partit. (VR, 151).

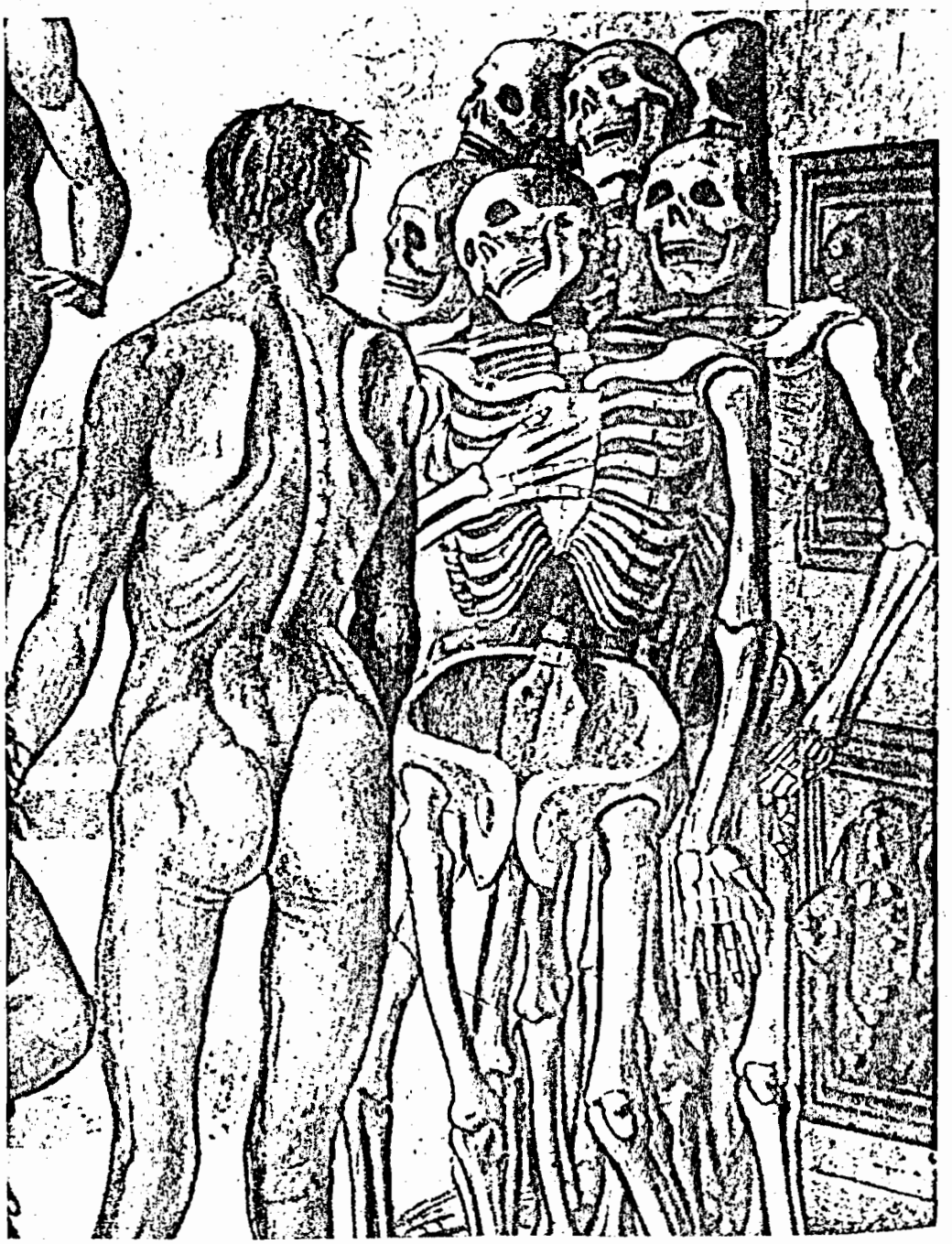
Ces deux figures (le médecin et Xa) devant la porte sont immobilisées et même encadrées un instant dans une image qui sur le plan spatial reflète les deux figures de Perken et de Claude. La correspondance entre le médecin et Perken est renforcée par leur lien commun avec la mort: Perken souffre d'une blessure mortelle, confirmée par le diagnostic de ce médecin, et le médecin lui-même dit: "Il y a entre la mort et moi un vieux contact." (VR, 150). L'espace encadré par la baie de la porte devient une sorte de miroir transformant le médecin et Xa en images brouillées de Perken et de Claude respectivement. Le regard entre Perken et ce médecin, ange exterminateur, est caractérisé par la même fascination qui immobilise l'homme devant sa propre image inconnaissable. C'est l'homme qui regarde la Mort: "la Mort contemplée par l'homme-- par l'homme que ni la multitude hantée, ni le Juge surhumain, ne délivrent de la fascina-

tion par une face inexorable." (VS, 327). Les figures de Perken et du médecin, deux visages de la mort, ressemblent au tableau de Signorelli, La Résurrection, où l'homme, simple ossature enveloppé de chair, regarde un défilé infini de squelettes souriants. Comme chez Signorelli, Michel-Ange, et tant d'autres artistes, cette figuration de l'homme et de la mort dans un regard et reflet éternels représente, chez Malraux, "la conquête d'une signification par le génie." (VS, 327).

Le miroir comme mise en relief d'un espace et d'une action est étroitement relié à la lumière. Ainsi, à un moment donné, nous lisons dans L'Espoir:

> Le café n'était pas éclairé; une heure de l'après-midi diffusait jusqu'au fond de la salle une lumière de cave.
>
> Un officier fit tourner le tambour de la porte avec un éclat de miroir à alouettes sur le jour de novembre, et entra. (E, 366).

Nous verrons dans le chapitre suivant l'éclairage dans l'oeuvre malrucienne. Toutefois, cet emploi particulier de la lumière décrite comme un "éclat de miroir" s'attache nettement à la fonction de la glace que nous étudions maintenant, notamment moyen de structurer l'espace romanesque. Il s'agit d'un seuil ou d'une porte transformée provisoirement en miroir éblouissant. Voilà ce qui rappelle le miroir d'Alice qui donne sur un autre monde. Mais sur le plan des images, Malraux se sert de cette vitre pour faire vibrer visuellement un lieu mal éclairé. Cet éclat de lumière est à l'origine d'une série d'oppositions: lumière-obscurité, intérieur-extérieur, conscience-irrationalité, et comme nous le verrons vie-mort. L'explosion des obus tout autour du café intensifie le côté dramatique de la scène



SIGNORELLI: LA RESURRECTION (DETAIL)



MICHEL-ANGE: L'HOMME ET LA MORT (DETAIL DU JUGEMENT)

dans la même mesure que le reflet du miroir dramatise la lumière. Si la porte se métamorphose en miroir, elle devient aussi le cadre d'une image de la mort qui influera directement sur les discussions entre Moreno et son compagnon. Après une autre explosion, la fumée dans le café se dissipe:

> (...) quand elle s'écoula entre les deux grands trous en dents de scie qui avaient été les glaces, un mort s'appuyait sur une barre du tourniquet de la porte, entre les vitres étoilées du tambour. (E, 367).

Malraux se sert de cet "éclat de miroir" d'abord pour attirer l'attention du lecteur sur l'entrée dans la subjectivité, ce qui rejoint l'emploi plus ou moins traditionnel de la glace. Ensuite, il métamorphose ce lieu privilégié en un espace emboîtant l'image fatale de l'homme. La porte, miroir du destin, clôt la scène dans un reflet du spectre de la mort:

> Un civil blessé, barbu, se précipita du dehors dans la porte, et le battant, lancé à toute volée, coincé, retentit contre la poitrine du mort du tambour avec un son mou, dans le silence qui suivit l'explosion. Le blessé tapait des poings sur la vitre à demi brisée, s'acharnait, s'effondra enfin. (E, 370).

Le désir qu'exprime le compagnon de Moreno de s'enfuir en Océanie est symboliquement dévalorisé par cette dernière image de la vitre brisée. Il est aussi impossible de fuir la mort que de ne pas voir dans le miroir l'image de notre destinée individuelle. La vitre de la porte qui sépare de façon précaire les morts des vivants renferme la pensée de ceux-ci dans une métaphore picturale aussi absolue que le miroir de Latour.

Dans Les Conquérants, le thème du miroir structure l'opposition de deux mondes. Regardons, par exemple, la conversation entre Gérard et le narrateur au cours de laquelle celui-ci

s'informe de la situation socio-politique en Orient et tente d'apprendre quelques détails sur Garine et sur ses activités révolutionnaires. Le narrateur est en automobile et regarde passer le paysage chinois que le style descriptif rend volontairement factice:

> Dans le bleu indécis du soir, les rizières passent à côté de nous, grands miroirs gris peints çà et là, en lavis estompé, de buissons et de pagodes, et toujours dominés par les hauts pylônes du poste de T.S.F. (C,17-18).

Les rizières devenues des miroirs gris, comme tout le paysage d'ailleurs, reflètent en structures imagées l'univers que l'auteur élabore et qu'il nous fait découvrir à travers le prisme sensoriel du narrateur. Le paysage oriental traditionnel, microcosme sentimental d'un accord quasi mystique avec la nature, ne favorise pas la présence humaine, ce qui est bien le cas dans ce lavis. L'élément conflictuel pourtant est subtilement introduit dans le tableau moins par le cadre séparateur que suggère l'emboîtement du regard narratif dans le véhicule que par les hauts pylônes du poste de T.S.F. qui commandent le paysage. C'est l'Occident qui envahit un monde qui ne connaît pas la technologie et qui assimile mal les valeurs individualistes du conquérant. Nous avons vu que ces miroirs énormes, reflets harmoniques de la mysticité naturaliste que nous trouvons aux premières pages du roman, sont remplacés dans la partie concluante du texte par le petit miroir rond dans lequel Garine rencontre le visage même de la défaite et de la mort. Le regard extériorisé de l'Occidental trouve dans le monde ambiant le triste reflet de ses propres limitations, l'image de son propre état d'homme.

L'Orient est en fin de compte le miroir de l'Occident, miroir aussi impénétrable, aussi révélateur que les formes obsessionnelles que nous trouvons dans la glace. Quand le narrateur demande à Rensky (dans la première édition des Conquérants) ce qu'il aime en Chine, la réponse regroupe les principaux signes du double:

> J'aime ses dieux nouveaux peut-être: le miroir, l'électricité et le phonographe, dieux à trompe...[19]

La fascination de l'Orient pour la mécanisation européenne explique le décor exagéré des restaurants chinois tels que décrits par Malraux:

> Nous passons, en effet, devant des restaurants ornés de caractères énormes et de miroirs, dans une atmosphère où la vie n'est plus que lumière et bruits; profusion de réflecteurs, de glaces, de globes et d'ampoules, bruits de mahjong, phonographes(...)
> Selon l'usage, l'entrée, surmontée de deux caractères, noir sur fond d'or, n'est que miroirs à droite, à gauche, au fond et même sur la partie verticale des marches. (C, 24-25).

De nouveau, c'est une double tension qui est mise en valeur: d'un côté, la vie traditionnelle de l'ancien Empire de la Chine ("les caractères, noir sur fond d'or") et de l'autre, les reflets du nouveau monde, de la jeunesse chinoise qui regarde l'Europe, l'Amérique et l'avenir. Comme le miroir est générateur d'une prise de conscience chez l'individu, cette extériorisation des éléments séducteurs de l'Occident et leur introduction dans le décor romanesque sont en fin de compte l'expression tacite de l'éveil moral et spirituel qui commence en Chine et auquel se réfèrent à plusieurs reprises les personnages du roman.

Avant de terminer notre étude du miroir et du cadre, nous

voudrions souligner une variante de ces techniques visuelles que nous avons décelée dans Les Noyers de l'Altenburg. Comme le reflet du miroir reproduit à l'infini l'image de l'objet qui passe devant lui, l'auteur tente de suggérer la même profondeur spatio-temporelle dans la structure cyclique de l'oeuvre. Nous remarquons que l'histoire recoupe trois générations et que certains gestes et certains événements reviennent à plusieurs reprises comme des images multipliées dans une glace.

Si la reprise est constante dans l'oeuvre de Malraux, c'est surtout dans Les Noyers que ce phénomène atteint son point culminant, constituant l'assise structurale même du roman. Sans entrer dans l'analyse d'un procédé très complexe et fort enraciné dans l'oeuvre de Malraux, nous en avons retenu un exemple significatif: la photographie. Comme Neubourg voit dans la glace une enfance terminée et la femme de Claude un futur restreint, les personnages des Noyers trouvent, d'une façon moins explicite, la même représentation passé-avenir dans les photos qu'ils contemplent.

Le père du narrateur surprend le professeur, inventeur des gaz, accompagné de son fils, Max, et Wurtz tous penchés sur des photos: la maison du professeur qui sera bientôt démolie et les deux enfants de Wurtz. Max tire de sa poche (même geste que Garine avec le miroir) une photo de ses 'enfants': trois bull-dogs. "Le plus curieux, c'est que les bull-dogs lui ressemblaient." (NA, 172). Cet élément humoristique rappelle irrésistiblement les figures thériomorphes sculptées par Möllberg qui ressemblent à leur créateur, ainsi que les visages de bête que fait Clappique devant la glace. Ce même acte de re-

garder des photos se répète chez les soldats qui attendent dans l'obscurité de la sape l'ordre d'attaquer:

> Un des soldats, ou un des sous-officiers, montrait une photo à un autre. Ses paroles avaient dans l'obscurité une intensité mystérieuse(...) La photo était éclairée par la petite flamme d'un briquet. (NA, 200-201).

Dans les Antimémoires, Malraux parle des soldats français détenus par les Nazis qui dans leur cellule s'intéressent à voir leur image: "Un prisonnier montre qu'il possède un bout de miroir, et chacun veut se regarder."(A,1, 607). Ce même enthousiasme s'empare des soldats dans le camp de Chartres dans Les Noyers:

> Lequel tira le premier de son portefeuille la photo de sa femme, pour la regarder à la lueur clandestine d'une lampe de poche? Cinq minutes plus tard, entre petits groupes, les images circulaient, quatre ou cinq calots autour d'une sourde lumière, les photos d'amateur tombant des gros doigts dans la paille sous les enguelades. Chacun se fichait des femmes des autres, ne les regardait que pour montrer la sienne. Et pourtant, dans cette lumière de confidence, elles apparaissaient comme des secrets, les robes suggérant tout à coup la vie des maris mieux que ne l'eussent fait leurs photos en civils. (NA, 257-258).

Nous avons déjà vu le lien entre conjoint et miroir chez Malraux. Ces photos de conjointes sont une variante de ce thème. Par le geste répété de ces hommes qui se montrent des images de famille (petits miroirs de leur vie), Malraux multiplie à l'infini la situation de l'homme et montre une qualité permanente de sa nature . Ces reprises de situation, comme le miroir, véhiculent un processus d'universalisation qui embrasse à la fois temps et espace. Nous voyons que le soldat russe, représentant de la masse humaine antagoniste, renforce ce processus en répétant ce même geste. Victime des gaz mais sauvé par un soldat allemand, il embrassa Wurtz et "tira de sa poche une

photo: sa femme et ses enfants. Ils prieraient pour lui... Il se trompait de sauveur..."(NA, 240). L'ironie ou l'humour qui accompagne toutes les scènes de photo dans Les Noyers, loin de les éloigner du miroir, les en rapproche surtout si l'on pense à la tradition goyesque. La pérennité de la nature humaine qui se dégage de la multiplication de ce geste, ainsi que le thème de la famille et donc de la permanence qu'elle suggère résument la hantise qui a orienté la composition des Noyers, notamment le thème de l'enfance et de la parenté.

Comme les miroirs courbes des tableaux flamands, ces photos de famille concentrent en elles une réalité fermée: la continuité de l'homme. Il faut toutefois signaler une particularité qui les distingue du miroir sphérique. Dans l'univers malrucien, regarder des photos signifie en réalité se regarder soi-même. Comme le miroir, les images photographiques renferment l'homme dans l'isolement de l'incommunicabilité en soulignant ce qui le sépare d'autrui et de soi. Gisors, dans La Condition Humaine, tombe subitement sur une photo de Kyo un peu comme il s'est trouvé un jour à l'improviste devant un miroir. Le sentiment que cette image évoque est celui de la séparation irrémédiable:

> Sous le plateau, une photo: Kyo. Il la tira, la regarda sans rien penser de précis, sombrant âprement dans la certitude que, là où il était, personne ne connaissait personne-- et que la présence même de Kyo, qu'il avait tant souhaitée tout à l'heure, n'eût rendu que plus désespérée leur séparation, comme celle des amis qu'on étreint en rêve et qui sont morts depuis des années. Il gardait la photo entre ses doigts, elle était tiède comme une main. (CH, 56).

Ceci se produit peu avant que Gisors ne plonge, au moyen de l'opium, dans un univers subjectif et isolé d'où Kyo est exclu.

L'image que nous avons de Gisors contemplant avec tristesse une photographie de son fils parle avec la même force que l'image de Tchen devant la glace dans la cabine d'ascenseur et avec la même intimité profonde que la Madeleine au Miroir de Latour.

La glace, comme les personnes et les objets dans le roman, n'est qu'un moyen. Sa valeur artistique réside moins dans le tableau qu'elle fait naître à l'intérieur de son cadre que dans la multiplication des relations spécifiques qu'elle produit. Le miroir et le cadre ont quelques points communs, notamment 1) la délimitation d'un espace qui devient privilégié dans l'ensemble de l'oeuvre, 2) la juxtaposition d'une réalité alternative, reflétant un monde ténébreux et subjectif, et 3) l'association métamorphosée des composantes de l'oeuvre. Selon Malraux, "toute oeuvre d'art est à la fois quelque chose qu'on pourrait voir et quelque chose qu'on ne peut pas voir (...) l'histoire de l'art c'est que les hommes aient toujours demandé à l'art la présence de ce qui n'est pas ce qu'ils peuvent atteindre."[20] Il va de soi alors que ce que le miroir reflète n'est pas ce que l'artiste veut nous communiquer. Le miroir est un rappel de ce lien qui s'établit entre l'homme et ce qui le dépasse dans l'art; son reflet suggère l'intangible vers lequel l'homme porte son regard conquérant afin de le saisir et de le dominer. Les "nuages chassés par le vent qui dérivent dans le miroir sont entraînés par le crâne d'obsidienne dans sa métamorphose." (A, II, 464). De même, tout élément qui rencontre le miroir chez Malraux subit une métamorphose. Dans les reflets du miroir, étoiles et lune deviennent surréelles pour Berger. Le visage

dans la glace se transforme en inaccessibilité pour Claude, en défaite pour Garine, en passé perdu pour Neubourg, en déformation ridicule pour Passoire, en bête intérieure pour Clappique, et en gouffre de l'incommunicabilité pour Tchen.

La photo, la reprise et le miroir ont tous la même mission sacrée de multiplier un aspect de cette créature insondable qu'on appelle l'homme dans le but de nous faire participer à son mystère. "Toute oeuvre, dit Malraux, qui nous impose sa qualité artistique relie au monde les profondeurs qu'elle exprime; elle témoigne d'une part victorieuse de l'homme fût-il un homme fasciné."(VS, 574). Les manifestations métaphoriques des fascinations, l'assimilation des obsessions à la structure imaginaire résultent du fait que l'homme cherche à dépasser les limites de sa pensée. L'homme demande au Sphinx plus qu'il ne peut donner. Nous verrons dans le chapitre suivant comment Malraux se sert de la lumière pour transfigurer les objets de sa représentation et pour reprendre ainsi le dialogue avec le Sphinx.

NOTES

LE MIROIR

[1]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, op. cit., p. 69.

[2]Ibid., (loc. cit.).

[3]Jean Paris, op. cit., p. 245.

[4]Ibid., p. 249.

[5]Merleau-Ponty, Phénoménologie de la Perception, op. cit., p. 292.

[6]Jean Paris, op. cit., p. 252.

[7]Ibid., p. 245.

[8]Ibïd., (loc. cit.).

[9]Durand, op. cit., p. 109.

[10]Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves (Paris: Corti, 1942), p. 33.

[11]André Malraux, "Journal d'un Pompier du Jeu de Massacre", Action no 8, août 1921, p. 16.

[12]Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit (Paris: Gallimard, 1964), p. 33.

[13]Jean Paris, op. cit., p. 245.

[14]Gerda Blumenthal, André Malraux: The Conquest of Dread (Baltimore: The John Hopkins Press, 1960), p. 8.

[15]Jean Paris, op. cit., p. 247.

[16]André Malraux, "La Condition Humaine", La N.R.F.40, mai 1933, p. 801.

[17]Jean Paris, op. cit., p. 250.

[18]Riffaterre, Essai de Stylistique Structurale (Paris: Flammarion, 1971), p. 354.

[19]André Malraux, première édition des Conquérants, cité dans Charles Moeller, Littérature du XXe Siècle et le Christianisme, Tome 3, "L'Espoir des Hommes", (Paris: Casterman, 1957), p. 37.

[20]André Malraux, "Malraux Parle II", Figaro Littéraire, no 1121, 9-15 octobre 1967, p. 14.

CHAPITRE CINQ

L' ECLAIRAGE

L'ECLAIRAGE

La Fonction Plastique de la Lumière

Nombre de critiques ont traité la question de l'éclairage dans les oeuvres de Malraux, notamment Blumenthal, Carduner et Harris. Blumenthal, par exemple, suit l'antinomie lumière-obscurité à travers les romans de Malraux afin d'exploiter son symbolisme métaphysique et de montrer une éventuelle acceptation de la dualité divin-démoniaque suggérée par cette polarité. Carduner, qui malheureusement ne consacre que dix pages à ce sujet, signale avec justesse trois fonctions de l'éclairage chez Malraux: dramatique, psychologique et symbolique. Il est intéressant de voir que malgré le fait qu'il analyse la création malrucienne par le biais du cinéma, Carduner considère que cet éclairage soigné résulte d'une puissante imagination visuelle, conséquence logique "chez un homme qui a toujours été fasciné par les arts plastiques."[1] C'est bien l'imaginaire visuel dans toutes ses formes qui contribue à constituer l'univers particulier de Malraux. Harris ne consacre à l'éclairage que deux pages, mais il y en parle d'une manière extrêmement pertinente, car il relie la lumière au point de vue défini et aux correspondances plastiques. Selon lui, c'est par ces trois procédés que Malraux effectue la transformation du réel qui est à la base de sa technique créatrice. "La lumière malrucienne, dit-il, semble avoir pour objet la transfiguration de la réalité de tous les jours."[2] Cette dernière prise de position résume le mieux l'esthétique malrucienne et nous dictera

par conséquent notre approche analytique.

La description suivante, tirée de La Voie Royale, souligne bien le rôle de la lumière comme source de transfiguration ainsi que le lien très fort qui existe entre le style descriptif de Malraux et le monde plastique de la peinture. Il s'agit de la scène où Perken et Xa partent à cheval afin de trouver un guide qui puisse les conduire jusqu'aux montagnes. Du point de vue visuel, leur départ et leur retour sont métamorphosés en valeurs plastiques:

> Les deux silhouettes durement secouées par le trot des petits chevaux s'enfonçaient dans la tranchée de feuilles, comme des mineurs dans la terre; noires, elles apparaissaient soudain en vert, de loin en loin, lorsque quelque rayon de soleil s'écrasait sur la piste...(VR,93).

Les quelques imparfaits aident à prolonger les effets visuels dans l'esprit du lecteur:

> (...)les chevaux approchaient. Enfin, il distingua des ombres, soulevées et abaissées par le galop: puis, les deux cavaliers traversant une tache de soleil, il les vit nettement, penchés sur le cou des chevaux, le casque en arrière; personne ne courait entre eux. Il eut l'impression, non d'un effondrement mais d'une décomposition lente, fade, irrésistible...Les deux hommes, redevenus des ombres, traversèrent un autre rayon et furent éclairés de nouveau: Xa de plus en plus penché, deux taches blanches sur les épaules--des mains-- se détachait sur une forme vague: un homme était en croupe derrière lui. (VR,94).

Nous voyons une alternance de taches de soleil et d'ombres noires qui rehausse l'impact optique tout en traduisant le mouvement accéléré des formes. Or, la dichotomie visuelle suggérée par cet éclairage contrasté projette dans l'espace romanesque les émotions profondes et contradictoires qui s'emparent de Claude lorsqu'il regarde ces cavaliers: d'un

côté, l'espoir démesuré du succès de sa mission, de l'autre, l'inquiétude envahissante d'un échec susceptible de compromettre toute son aventure. En un sens, on pourrait dire que cette lumière recoupe les trois catégories d'éclairage envisagées par Carduner: dramatique en ce que cette lumière donne un relief certain aux éléments conflictuels qui sont représentés, psychologique dans le sens que le drame émotionnel de Claude se confond avec l'image extérieure, et symbolique par sa dualité même. La lumière qui fait voir avec clarté ces cavaliers dans une pose de détermination symbolise la volonté de l'homme de prendre en main les forces des ténèbres qu'il veut maîtriser.

La transformation de la réalité que Harris voit dans la lumière malrucienne est bien évidente. La leçon que nous en dégageons est que Malraux travaille consciemment avec la lumière et l'obscurité afin de créer une image puissante, manière qui rattache l'auteur à la communauté des artistes imagiers et plus précisément à l'ordre des peintres. Toutefois, aucun des critiques mentionnés n'a étudié la lumière et l'éclairage dans un contexte proprement pictural. Au dire de Leymarie, "on a parfois relevé, sans marquer assez la valeur plastique et sa signification spirituelle, le rôle du clair-obscur dans les romans de Malraux. La création artistique, que l'usure du temps et la métamorphose du regard transforment en fiction artistique, est soumise à la même flexion haletante, au même battement impérieux que la fiction romanesque."[3] Rima Drell Reck fait la même obser-

vation en soulignant l'importance de l'influence du monde de l'art plastique dans les romans de Malraux. Elle affirme qu'il est possible d'analyser les différentes scènes "in terms of chiaroscuro, lighting effects, or images drawn from art history. One only has to think of the opening scene of La Condition Humaine, or the hospital scene in L'Espoir to envisage the possibilities of such an analysis."[4] C'est justement sur cette valeur plastique de l'éclairage que nous voulons maintenant insister

Le Caravage et Latour, Goya et Rembrandt, voilà les noms qui reviennent le plus souvent sous la plume de Malraux lorsqu'il parle de l'éclairage dans les arts représentatifs. Le cinéma, dit-il, a repris la lumière des peintres, celle des Vénitiens et du Tintoret surtout. (Voir Ir,235). Et c'est précisément par la lumière tragique que le cinéaste (le romancier aussi pourrions- nous dire), qui veut exprimer un sentiment avec la même force qu'un dessin de Goya, peut espérer rivaliser avec ce génie de la peinture. (Voir S,83). L'imaginaire visuel qui inspire l'esprit créateur se manifeste évidemment de différentes façons selon les intentions de l'artiste. La lumière s'avère néanmoins toujours le moyen d'une séparation et d'une transposition.

En reliant l'emploi de la lumière chez Malraux à ses essais sur l'art, nous en dégagerons plusieurs aspects qui sur un plan global recoupent les classements énumérés par Carduner, mais qui sur un plan plus spécifique, voire pictural, se réfèrent au monde visuel des grands maîtres de la

peinture. Il s'agit de 1)la lumière comme moyen de mise en relief de la matière, 2)la lumière harmonique, lien avec l'éternel, 3)la lumière tragique de Goya et 4)la lumière inventée dont la source ne s'explique pas— sous le signe de Rembrandt. Afin d'éviter tout malentendu, précisons dès maintenant que les noms et les fonctions que nous signalons n'ont d'autre valeur que celle d'organiser nos analyses de la lumière. Ils ne représentent pas une schématisation absolue. Nous ne voulons suggérer en aucune façon que l'auteur imite, sciemment ou non, l'oeuvre de Goya ou du Caravage. Pourtant, nous voulons montrer que Malraux reconnaît la puissance expressive de la lumière telle que manifestée chez ces peintres. Au fur et à mesure que nous décelons les points communs que la lumière malrucienne partage avec l'éclairage des grands maîtres tel que conçu par Malraux lui-même, son rôle se précisera et sa signification donnera une nouvelle dimension à l'oeuvre de l'auteur. Ceci dit, regardons maintenant la lumière qui intensifie la matérialité des objets.

La Mise en Relief de la Matière: Penchant Caravagiste

A) Le Volume Accentué

Chez le Caravage, la lumière tombe brutalement sur les éléments de la toile pour intensifier la qualité sculpturale des formes et pour les investir d'une valeur tactile qui ironiquement refuse la ressemblance au réel par son ampleur démesurée. Méfions-nous cependant de vouloir trop

généraliser, car l'art du Caravage (comme celui de tout artiste original) est une métamorphose perpétuelle. La lumière des premières toiles et son rapport avec l'ombre ne sont pas tout à fait les mêmes dans ses dernières oeuvres, tout comme la structure romanesque de Malraux subit de nombreuses transformations depuis Les Conquérants jusqu'aux Noyers de l'Altenburg. Retenons donc ce qui semble une constante dans la production du peintre, ce qui a frappé Malraux et qui ressort de ses commentaires sur l'éclairage du Caravage, notamment la mise en relief de la matière, la lumière contrastée et le dialogue qu'elle entame avec la matière.

Dans la première scène de La Condition Humaine, Malraux souligne l'épaisseur matérielle de l'homme couché en illuminant seulement le pied et en laissant le reste du corps dans l'ombre. Tchen est en fait "fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant, quand même de la chair d'homme." (CH,7). L'intensification de la forme afin d'insérer celle-ci dans un contexte plus dramatique, voilà un procédé qui rappelle bien la peinture du Caravage. Il est intéressant de voir que, selon René Huyghe, "Caravage met en évidence les parties les plus matérielles du corps, les pieds en particulier."[5] Dans cette scène, Malraux insiste surtout sur le pied au moyen de la lumière qui entre par la fenêtre, tombant sur "le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie." (CH,7). Cet élément

matériel envoûte Tchen comme nous l'indiquent ces deux phrases: "Rien n'existait que ce pied" (CH,7) et "Ce pied vivait comme un animal endormi" (CH,8).

L'intensité du contraste lumière-obscurité ne peut laisser le lecteur-spectateur indifférent; elle l'invite à participer intimement à la scène, à s'identifier à elle. Dans cette scène, comme pour la peinture du Caravage, le fond d'ombre est là pour faire saillir la lumière, et la lumière pour éclairer la matière afin qu'elle devienne une surmatière. Dans cette lumière caravagesque qui accentue "le volume et la vie" le pied de la victime atteint à cette surréalité qui transfigure la forme matérielle en une poésie du concret et établit une dialectique du subjectif et de la substance.

Selon Malraux, l'éclairage du Caravage "(...)servait à arracher à un fond sombre ses personnages, dont il accentuait les traits." (VS,388). C'est justement une accentuation qu'effectue la lumière dans la première scène de La Condition Humaine. Or, la lumière revient dans maintes descriptions pour séparer une personne ou une chose de l'arrière-plan. Dans Les Conquérants, par exemple, la lumière aveuglante arrache les formes et les couleurs au fond brun de la scène pour enrichir la matière d'une qualité plastique presque tactile:

> La lumière frisante du soleil joue autour des arêtes des sampans et détache violemment de leur fond brun les blouses et les pantalons des femmes, taches bleues, et les enfants grimpés sur les toits, taches jaunes. (C,94).

Ce qui nous frappe ici, c'est la violence avec laquelle la lumière happe les formes lointaines. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce passage dans le chapitre sur la couleur. La même technique d'éclairage en modelé met en valeur les formes de Tchen et de Peï après l'échec du premier attentat contre Chang-Kaï-Shek:

> La lumière très forte malgré les nuages détachait le profil d'épervier bonasse de Tchen et la tête rondouillarde de Peï, isolait ces deux personnages aux mains tremblantes, plantés sur leurs ombres courtes de début d'après-midi parmi les passants affairés et inquiets. (CH,143).

Comme nous pouvons le voir, Malraux utilise cette lumière pour faire ressortir le contour et les caractéristiques de ses personnages. La description du "profil d'épervier" établit de nouveau un lien entre Tchen et le royaume animal. Cette métamorphose de l'homme en bête est conforme à la description que l'auteur nous a donnée de Tchen lorsque celui-ci se regardait dans la glace pour voir son nez "comme un bec" (CH,12). De plus, cette image d'oiseau prolonge la vie animale suggérée par le petit objet sculpté que Tchen acheta chez l'antiquaire peu avant cette scène: "une petite tête de renard en cristal." (CH,140).

Souvent dans L'Espoir Malraux a recours à la lumière pour mettre en valeur un trait essentiel qui ainsi accentué transcende l'ordinaire. Quand Manuel est blessé dans un accident de voiture, nous lisons:

> Sous son visage, son sang brillait, éclairé par le bec électrique. (E ,22).

Ainsi mis en relief, le sang devient symbolique: il pourrait

signifier le sang qui sera versé pour la libération de l'Espagne. Mais plus particulièrement, il représente chez ce personnage une sorte de baptême, sa coupure d'avec une ancienne forme d'existence (sa voiture, symbole des agréments bourgeois, est détruite) et son initiation à une nouvelle vie (son engagement politique).

Un des meilleurs exemples de la valorisation de la matière par l'éclairage se trouve dans les descriptions successives du visage de Carine où les passages, (c'est-à-dire les changements de l'intensité des couleurs qui nous permettent de 'passer' par les tons d'une profondeur à une autre) sont supprimés. Sous une lumière qui ne dissimule rien, la détérioration progressive du héros se reflète dans les traits qui deviennent de plus en plus marqués par la maladie et la mort:

> La lumière accuse les saillies et les rides de son visage penché. (C,175).

La lumière aiguë cisèle les traits de ce personnage pour leur donner un volume plus convainquant. C'est donc une lumière qui comme celle du Caravage existe d'abord pour rendre ce qu'elle éclaire "plus réel que réel." (VS,382).

Le soleil éblouissant donne un relief inquiétant à ce visage. En accentuant les signes de la maladie, il souligne l'élément fondamental de conflit qui est au coeur de l'oeuvre: l'exercice d'une volonté quasi surhumaine contre les restrictions imposées par notre état d'homme:

> Il a peu vieilli, mais, sous la doublure verte du casque, chaque trait porte l'empreinte de la maladie: les yeux sont cernés jusqu'au milieu des joues: le nez s'est aminci encore; les deux rides qui joignent les ailes du nez aux commissures des lèvres ne sont plus les rides profondes, nettes d'autrefois; ce sont des rides larges, presque des plis, et tous les muscles ont quelque chose à la fois de fiévreux, de mou et de si fatigué que, lorsqu'il s'anime, tous se tendent et que l'expression de son visage change complètement. (C,99).

La plasticité de cette description est évidente. Contrairement à Perken, ce ne sont pas les traces de la vieillesse qui sont mises en relief mais les lignes accusatrices de la déchéance que provoque la maladie.

Sur le plan technique, la blessure subie par Perken et la maladie de Garine accélèrent dans le temps le processus biologique irréversible de la détérioration. Elles soulignent donc l'inévitabilité de la mort. La lumière du soleil couchant qui "lançait sur la clairière de longues ombres diagonales, avec un dernier reflet sur la crosse du revolver" (VR,131) transfigure l'image de Perken marchant vers les Mois comme elle avait transformé les traits de Garine. C'est dans cette lumière que Claude voit Perken tomber et se blesser mortellement au genou; c'est également par la lumière que Malraux accorde au visage de Garine son caractère à la fois dramatique et symbolique. Maladie et blessure sont métamorphosées par la lumière en signes transcendants de la condition humaine.

Après l'attentat manqué contre Garine, celui-ci, blessé, subit une autre transformation grâce à la lumière. Son visage se réduit cette fois à une série de lignes:

> Lorsqu'il se tient ainsi, presque dans l'ombre, je ne distingue de son visage que des lignes dures: la barre presque droite des sourcils, l'arête mince et éclairée du nez, les mouvements de la bouche qui, lorsqu'il parle, se tend vers le menton. (C,245-6).

Notons en passant qu'il se trouve sur un "lit de bois noir" (245), couleur même de la mort. La lumière particulière, (la mention de l'ombre), justifie l'exagération de ses traits, et reviendra de nouveau afin de souligner la gravité de la condition de Garine:

> (...)les taches de ses joues, plus creuses que jamais, apparaissent lorsque nous croisons des lumières et disparaissent aussitôt. (C,269).

Par la description et par la lumière Garine est nettement séparé de l'espace qui l'entoure.

B) La Lumière Contrastée

Lehmann dit qu'il est toujours impressionné par la tension des contrastes de la lumière et de l'obscurité dans <u>La Condition Humaine</u>:

> Chaque fois que je relis ce roman, je suis encore plus frappé par la façon dont Malraux suggère que l'action se déroule dans une obscurité sinistre et pesante, à travers laquelle la ville luit vaguement comme un tison, sinistre à cause de l'imminence de terribles événements, pesante du poids de la perpétuelle méditation des principaux personnages sur leur destin tragique. [6]

Cette obscurité pesante, intensifiée par la lumière qui illumine soudain les formes pour les animer d'une vie surmatérielle est au coeur de la technique d'éclairage caravagesque à laquelle Malraux était fort sensible.

Dans les études du style descriptif de Malraux, l'opposition bien marquée entre l'ombre et la lumière est devenue

un lieu commun. Rima Drell Reck note, par exemple, que la lumière nocturne constitue l'éclairage de la plupart des scènes de drame. Ceci a pour fonction d'approfondir les lignes du visage des personnages qui y participent et aussi de donner à leurs gestes un relief qui renvoie aux arts plastiques.[7] Pontcharra dit:

> Malraux aime les lumières d'eaux-fortes, les oppositions violentes,--falot dans la nuit, flamme qui éveille sur les visages une vie intense et colorée, clarté crue des lampes. Le jeu varié de ces contrastes durcit les traits, creuse les rides en entailles profondes, accentue les reliefs. Sur la face de cet homme, une âme tout à coup est venue s'appliquer comme un masque,--le masque de ses passions secrètes ou de ses inquiétudes.[8]

Fitch réitère ces observations sur le style malrucien quand il dit: "Now Malraux's mature novels are characterized by the use of an illumination which throws objects into relief and determines the perspective in which the reader sees them."[9] C'est ce lieu commun que nous espérons utiliser comme point de départ pour relier d'une manière plus concrète les techniques visuelles chez Malraux au musée imaginaire de la peinture tel que conçu par son inventeur.

Outre cette accentuation de la matière, il y a dans cette première scène de <u>La Condition Humaine</u> un autre rappel de la peinture du Caravage: la source extérieure d'éclairage qui découpe l'obscurité du logis clos en formes géométriques illuminées: "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(...)."(CH,7). Selon Brée et Guiton, cette indication intercale dans la scène le dessein prémédité d'un peintre anonyme.[10] Signalons

que la localisation de la source de lumière que nous voyons ici est omniprésente dans la description malrucienne. Malraux parle de cette technique d'éclairage chez le Caravage qui laisse pénétrer la lumière par une ouverture bien désignée: "L'éclairage du Caravage venait d'une coulée de jour, souvent le rais de son fameux soupirail." (VS,388). L'obscurité nocturne de cette première scène, bien qu'elle se rattache à l'inconscient de Goya comme nous l'avons vu, renforce l'illumination contrastée si chère au Caravage. Nous pouvons dire qu'il existe ici la même coupure dramatique de l'espace que dans les tableaux du peintre italien, et la même modification de la scène représentée. Tchen et sa victime se détachent de l'obscurité grâce à cette lumière qui leur donne une forme. L'opposition fonctionnelle que nous voyons chez le Caravage entre la lumière et la matière se dramatise avec les faisceaux lumineux qui sont souvent présents dans ses toiles. Selon René Huyghe, "le Caravage use de l'éclairage en coups de projecteur pour disloquer l'apparence accoutumée des formes."[11]

Sans évoquer le nom du Caravage, Carduner note ce même penchant dans les romans de Malraux: "Malraux aime, dit-il, les éclairages sombres que soudain balaye une vive lueur, phare, torche, projecteur."[12] Il suffit de se rappeler les phares d'automobile qui tranchent les ténèbres de la nuit dans L'Espoir et la lumière du fanal des gardiens dans la prison où sont détenus Kyo et Katow dans La Condition Humaine pour se rendre compte de la véracité de cette affirmation.

Cette lumière qui semble façonner le vide augmente le volume de l'espace et des objets qui l'habitent.

La lumière, qui dans la première scène de La Condition Humaine accentue et agrandit les objets et les êtres reparaît dans l'évocation suivante:

> Les hommes emmêlés s'agitaient dans la pleine lumière des lampes--il n'y avait pas de soupiraux--et le volume de ces corps épais autour de la caisse, rencontré après les ombres qui filaient sous les ampoules voilées du corridor, le (Hemmelrich) surprit comme si, devant la mort, ces hommes-ci eussent eu droit soudain à une vie plus intense que celle des autres. (CH,208-209).

Le "fameux soupirail" du Caravage était assurément présent à l'esprit de Malraux quand il a composé cette image où lumière et obscurité se disputent. La "coulée de jour" que nous avons vue tout à l'heure est pourtant remplacée ici par "la pleine lumière des lampes." L'effet est le même: intensification de la forme matérielle des hommes et donc de l'impression de vie. Les forts contrastes constituent un des procédés de base tant pour le Caravage que pour Malraux. Ajoutons que la lumière qui souligne la volonté et la vie des formes est aussi une mise en relief de l'ombre qui cache l'inconscient et la mort. Leur rencontre devient nécessairement plus intense,ce qui change les images en 'peinture' et la prose en 'poésie'.

La découpure radicale opérée par la lumière produit une géométrisation spatiale très marquée. Nous avons déjà vu le rectangle de lumière dans cette scène de La Condition Humaine que nous venons de signaler. Cette technique, loin de baigner les objets dans une atmosphère harmonique, re-

hausse l'antagonisme de la matière: "Avec Caravage et ses disciples, l'antagonisme éclate entre la forme et la lumière."[13] A cet égard, la description de la salle où Hong prononce son discours semble bien se dérouler sous le signe du Caravage:

> Je ne distingue que les deux grands prismes de soleil criblés d'atomes, que projettent 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. (C,187).

La voluminosité de la lumière s'oppose nettement à l'obscurité amorphe de la salle donnant une opacité certaine à la poussière et à la fumée. Forme et matière se déploient dans une lumière sculptée.

Les nombreuses formes géométriques qui transforment l'espace romanesque en espace pictural chez Malraux sont souvent dues à la lumière. Nous reprendrons la question des multiples formes inhérentes à la construction des images dans le chapitre suivant. Voyons maintenant de plus près la lumière caravagesque qui arrache les formes à l'obscurité, qui les fait saillir de la surface plane de l'arrière-plan et amplifie leur volume. C'est surtout cet aspect de la lumière qui fait le génie de l'artiste italien et qui a retenu l'attention et l'intérêt de Malraux.

C) Dialectique de la Matière et de l'Esprit

Nous trouvons dans L'Espoir une scène en particulier où la lumière et l'obscurité semblent bel et bien tranchées par les coups de pinceau du Caravage. Cette scène se déroule à l'intérieur du musée de Santa-Cruz:

> Deux tables à angle droit occupaient le coin d'une salle du musée de Santa-Cruz. Quelques boute-en-train s'agitaient dans la pénombre. Les points de lumière qui venaient toujours des trous des briques accrochaient les fusils croisés sur les dos; dans l'odeur espagnole d'huile d'olive brute, au milieu d'un amoncellement de fruits et de feuilles, brillaient vaguement les taches suantes des visages (...)
>
> (...)Le capitaine, une tache de lumière sur le front, une autre sur le menton en galoche de compagnon de Cortez, ne semblait pas d'une autre nation que le journaliste russe, mais d'une autre époque. Tous les miliciens étaient pointillés de soleil. (E,200).

Aucun doute, c'est bien la lumière qui anime les formes et les figures. Le fait que ces discussions sur les raisons personnelles de l'engagement des combattants se passent dans un musée est significatif. L'interrogation qu'est l'art selon Malraux ressort symboliquement de cet échange d'idées sur le sens de la lutte, le courage, la fraternité, l'organisation de l'offensive, et l'efficacité d'une action commune. Ces hommes en train de créer leur destin et de se donner une raison d'exister sont entourés des signes du passé, les formes par lesquelles leurs ancêtres ont essayé de structurer leur lutte contre l'absurde et d'exprimer métaphoriquement leur réponse à la menace de l'inconnu.

A un moment donné, on a l'impression grâce à l'éclairage, que ces oeuvres du passé participent directement aux discussions:

> Dans l'ombre, les statues des saints semblaient l'encourager de leurs gestes exaltés. (E,206).

L'esprit de l'homme rencontre toujours les limitations de la matière. En accentuant la substance des êtres et des choses les rehauts soulignent leur matérialité. C'est peut-être

justement pour enraciner les idées dans le concret que Malraux prend tant de soin à éclairer la matière de ces scènes. Spirituel et matériel se rencontrent et se parlent éternellement.

Pradas est décrit dans une pose qui rappelle les gestes exagérés du Caravage, "la main derrière son oreille, une tache de lumière sur la barbiche." (E,201). Cette accentuation revient sous une autre forme plus tard dans la conversation: "Pradas, sa barbiche dans la main." (E,205). N'oublions pas qu'il s'agit d'une "cène", activité nettement corporelle : "Un des points de lumière brillait sur le couteau de Manuel, qui mangeait au soleil." (E,207).

En plus de cette lumière qui isole et met en relief un aspect particulier de la matière, nous trouvons une richesse chromatique due surtout à la couleur rouge du chapeau de Shade (mentionné trois fois au cours de cette scène, pp.203, 203 et 204) et du képi du Négus, "rouge et noir" (207). Cet emploi du rouge est selon Malraux, un des moyens par lesquels le Caravage atteint une surmatérialité picturale "parente de celle des Flamands." (VS,382 et 374).

Le rapprochement entre cette scène de L'Espoir et le monde de la peinture ne s'arrête pas là. Nous remarquons que dans des gestes symboliques de détente et de réflexion le Négus pose son révolver sur la table, tandis que Garcia fait de même avec sa pipe. L'image qui suit est celle d'une nature morte et Malraux n'hésite pas à employer le terme. Nous voyons que la substance se fige dans une composition

remarquable qui, à coup sûr, a un lien avec le musée imaginaire pictural qui habitait l'esprit de l'auteur:

> Les assiettes et les carafes à col d'alambic réverbéraient comme des vers luisants les mille points de lumière des briques trouées à travers l'énorme nature morte. Le long des branches brillaient les fruits, et les courtes lignes bleuâtres des canons des revolvers. (E,204).

Couleur et lumière métamorphosent ces objets en poésie visuelle. Tout le chapitre s'en trouve enrichi: une épaisseur matérielle et finalement symbolique le distingue nettement d'un récit journalistique. Ce rapprochement entre les fruits et les canons de revolver par la lumière qui les fait briller tous deux dans une même image pourrait suggérer la foi en l'action révolutionnaire telle qu'envisagée par Malraux à cette époque. Dans Les Noyers, quand le père du narrateur quitte les membres du colloque et part dans les champs il voit que la lumière solaire fait vibrer la rougeur des pommes:

> Le soleil se couchait, allumant les pommes rouges des pommiers. (NA,150-151).

Cette richesse de la matière à la flamande rappelle le rouge des étoffes dans la scène qui se déroule dans la salle du musée de Santa-Cruz. Elle surgit immédiatement après l'ajournement du colloque, soit tout de suite après que Walter pose la question capitale qui semble orienter non seulement les discussions à l'Altenburg, mais toutel'oeuvre de Malraux ainsi que sa conception de l'histoire de l'art: "Existe-t-il(...) une donnée sur quoi puisse se fonder la notion de l'homme..."(NA,150). La présence imposante de l'image perçue par le père du narrateur suggère que la

substance tente de répondre à la pensée. Malraux veut nous rappeler encore une fois la dualité caractéristique de l'homme qui est à la fois ce qu'il fait et ce qu'il pense. La pensée pure qui fait abstraction de l'existence ne pourrait jamais détenir la clef du mystère de la vie. Il faut que l'homme enracine ses réflexions dans le concret s'il veut qu'elles soient valables.

Dans le contexte des techniques visuelles nous pouvons dire que la lumière donne une intensité accrue à certains éléments pour qu'ils puissent jouer un rôle actif dans l'ensemble de l'oeuvre. La lumière qui fait briller les pommes dans toute la splendeur de leur forme matérielle orientera la pensée de Vincent Berger dans la quête d'une réponse à la question lancée par Walter.

La Lumière Harmonique: Lien Avec L'Eternel

A) La Transparence Immobile

Latour aussi utilise la lumière pour agencer ses tableaux. Pourtant, comme nous le signale Malraux, il aboutit à un art opposé à celui du Caravage. Le duel lumière-obscurité est, semble-t-il, dépourvu de violence. Les contrastes qui faisaient surgir le volume de la matière et la profondeur des plans chez le Caravage s'adoucissent dans l'art de Latour pour doter les êtres et les choses d'une transparence lumineuse.

L'oeuvre de Malraux, nous l'avons bien vu, est marquée à tous les niveaux par la polarité. La lumière n'échappe

pas à cette vérité. Comme le yin et le yang tantôt s'opposent, tantôt se réconcilient, la lumière malrucienne traduit la double nature (antagonisme-harmonie) de l'homme et de la matière. La lumière harmonique a la possibilité d'unir l'homme au cosmos. C'est pourquoi Malraux dit que si la lumière intense du Caravage servait à détacher ses personnages du fond sombre, "les pâles flammes de Latour servent à unir les siens." (VS,388).

Dans La Voie Royale, les Moïs préparent un grand feu dont les lueurs rappellent l'éclairage de Latour. C'est au moment où Perken affronte courageusement les guerriers dans l'espoir que ce geste les étonnera tellement qu'ils ne tueront pas les hommes blancs. Ceci se passe à la tombée de la nuit de sorte que les effets d'éclairage traduisent une ampleur à la fois visuelle et symbolique:

> L'immobilité de tous était telle qu'il semblait que la nuit seule ne se fût pas arrêtée (...).(VR,137).

Autour du feu, les guerriers se détachent furtivement de l'obscurité à la faveur des flammes qui loin de rendre ces formes plus volumineuses les replongent aussitôt dans l'ombre dont elles sont sorties:

> Les lances s'agitaient maintenant sur le ciel criblé des mêmes étoiles que la veille. Elles disparurent: la flamme du bûcher venait de jaillir en chuintant, fouettant tout de ses battements inégaux. Elle montait et des têtes apparaissaient, nettes aux premiers plans, perdues aux derniers. (VR,139).

La description des personnages crée une distance qui sépare les visages du premier plan de ceux du second plan. Cette distance, si faible soit-elle, est essentielle

à la différenciation des personnages. Ceci rappelle l'art de Latour et non pas celui du Caravage, qui selon Malraux "peint ses personnages du second plan--il n'aime pas le second plan--comme ceux du permier; Latour les peint, même lorsqu'ils sont à peine plus éloignés, tout autrement(...)." (VS,383-386) Dans cette scène, Malraux prend soin de relier "le ciel criblé des mêmes étoiles que la veille," signe de ce qui est hors du temps, à ce feu qui, par son jaillissement soudain, captive le regard avec une puissance aussi envoûtante que celle des astres. C'est donc la montée sporadique de ces flammes qui permet des effets lumineux dans la nuit sans âge. En fait, les êtres qui surgissent ici naissent de la nuit:

> Les hommes entrèrent dans la lumière rouge, attachés à la nuit par leurs ombres qui s'y perdaient. (VR,141).

Malraux nous dit que dans les tableaux de Latour, la nuit et les personnages jouissent de la même complicité intime: "Ses personnages n'en sont pas séparés, ils en sont l'émanation." (VS,388). Comme chez le Caravage, lumière et obscurité s'opposent ici. Toutefois leur conjugaison est radicalement différente. Ce qui était source d'un contraste devient maintenant l'instrument d'une grande harmonie. Notons que ce n'est pas vraiment au cosmos ou à la nature que Latour, et ici Malraux, relient leurs personnages, mais à un sentiment plus ancien, l'aspect primitif et éternel suggéré par la nuit.

Le rapprochement que fait Rima Drell Reck entre l'éclai-

rage malrucien et les techniques de Latour s'inscrit dans notre perception de cette scène:

> Just as the individual characters are portrayed with an art akin to drawing and painting, so the masses of persons, the movement of active moments are set off by a careful use of light and shadow like the paintings of Georges de Latour, whom Malraux greatly admires.[14]

N'oublions pas que le nom de Latour, à qui Malraux a consacré quelques pages dans ses essais, est évoqué dans les conversations sur l'art entre Scali et le père de Jaime. (Voir E,317). Quant aux observations de Reck, nous tenons à faire remarquer que le mouvement, contrairement à ce que nous trouvons chez le Caravage, est rarement associé aux tableaux de Latour. Ce que Reck dit de la lumière est juste, pourtant il ne faut pas voir dans le mouvement, malgré son éclairage nocturne, un rappel de l'art de Latour. Selon Malraux, "Latour ne gesticule jamais. En un temps de frénésie, il ignore le mouvement." (VS,380).

La scène tirée de <u>La Voie Royale</u> que nous venons de voir semble au premier abord caractérisée par un climat d'agitation, mais en réalité le mouvement des personnages y est minimisé. Malraux insiste à plusieurs reprises sur l'inertie des figures qui ont "les bras immobiles."(VR,139). C'est plutôt dans cette pose immobile que s'établit le rapport avec Latour, pose qui fige à jamais les figures dans la nuit:

> La fièvre qui montait toujours leur donnait une immobilité minérale; la nuit se soulevait à l'assaut de cette sauvagerie décomposée, la recouvrait comme la forêt avait recouvert les temples, puis sa vague s'effondrait et les têtes reparaissaient avec les points fixes et rouges de leurs yeux qui reflétaient le feu jusqu'aux profondeurs de l'obscurité.(VR,142-143).

Ces lueurs qui transportent les figures dans un royaume où le temps est avalé par les ténèbres semblent s'inspirer du flambeau de Latour: "sa bougie, dit Malraux, est source d'une lumière diffuse malgré la netteté de ses plans et cette lumière n'est nullement réaliste, elle est intemporelle comme celle de Rembrandt." (VS,388).

B) La Lampe de Latour

Les lampes qui éclairent si souvent les personnages de La Condition Humaine procèdent parfois de ce désir de rattacher les figures à l'ombre, et le jeu entre la lumière et l'obscurité est très marqué. Dans l'encadrement de la porte apparaît le marchand de lampes:

> Un affreux petit Chinois resta debout devant eux, mal éclairé par derrière: de l'auréole de lumière qui entourait sa tête, son moindre mouvement faisant glisser un reflet huileux sur son gros nez criblé de boutons. Les verres de centaines de lampes-tempête accrochées reflétaient les flammes de deux lanternes allumées sur le comptoir et se perdaient dans l'obscurité, jusqu'au fond invisible du magasin. (CH,21).

Ce reflet huileux, malgré la laideur de l'image qu'il suggère, rappelle la qualité translucide des figures de Latour qui semblent faites de cire. Mais plus important est le symbolisme évident de cet éclairage nocturne: les actes et le dévouement de ces deux insurgés seront repris et répétés par la masse des pauvres qui luttent pour la dignité de la même façon que la lumière émanant de ces deux lanternes est reflétée par les centaines de verres de lampe-tempête qui les entourent. Kyo et Katow deviennent par

cette métaphore visuelle l'étincelle par laquelle se propagera le feu révolutionnaire. Tous ces verres à perte de vue sont comme un défilé de révoltés qui émergent de l'obscurité et s'y enfoncent aussitôt. Cette lumière délivre la lutte de l'incertitude des circonstances pour en faire un geste intarissable destiné à donner aux hommes une noblesse qu'ils ne trouvent pas dans le hasard de l'existence.

Si Latour, comme le suggère Elie Faure, "transpose aisément la légende dans l'humanité parce qu'il sent l'humanité de la légende",[15] le mouvement chez Malraux est inverse. C'est à partir de cette humanité lourde et maladroite que les images aspirent à une luminosité mythique. Tandis que Latour va de la légende à l'humain, Malraux part de l'homme pour arriver à la légende épique. C'est ainsi que la lumière déracine les images du réel passager pour les faire entrer dans la vérité intemporelle du mythe. Les figures illuminées de Malraux (malgré le fait qu'elles soient bien enracinées dans le temps)s'éloignent du monde des hommes. Ce n'est plus l'histoire qui les éclaire mais une lueur éternisante.

Ces verres qui se perdent dans les fonds obscurs du magasin rappellent vaguement les Moïs unis aux ténèbres par les lueurs palpitantes du feu. Nous voyons à quel point l'éclairage s'accorde à son contexte. Tandis que les Moïs représentent les forces de la nuit dans son aspect le plus primitif et l'inconnu que l'homme veut faire plier à sa volonté, ces lampes englouties par la noirceur reflètent,

dans un cortège sans fin, la signification des gestes de Kyo et Katow.

Cette flamme nocturne ressemble davantage à celle de Latour dans le paragraphe qui suit. Le marchand de lampes cherche un papier sur lequel se trouvent des renseignements sur le train blindé. Il revient et s'approche de la lampe comme tant de personnages de Latour:

> Il lut le papier qu'il apportait, la tête éclairée par dessous, presque collé à l'une des lampes.(CH,21).

La lumière qui éclaire d'en bas le visage humain, on l'a déjà vue dans La Madeleine au Miroir, mais elle est également présente dans Le Prisonnier, L'Adoration des Bergers, Saint Joseph Charpentier et le Saint Sébastien (non celui du musée Kaiser-Friedrich de Berlin mais celui du Nelson Gallery-Atkins Museum à Kansas City). Si Malraux ne développe pas cette image de l'homme à la lampe, son importance est toutefois considérable. En effet un éclairage semblable revient à plusieurs autres moments dans La Condition Humaine. Ainsi lors de la conversation entre Gisors et Ferral nous lisons:

> "Pensez-vous qu'on puisse connaître--connaître-- un être vivant?" demanda-t-il à Gisors. Ils s'installaient auprès d'une lampe dont le halo se perdait dans la nuit qu'emplissait peu à peu la brume. (CH,182).

Cette lumière, comme la flamme intérieure, suggère les émotions cachées qui rongent Ferral en même temps qu'elle immortalise en la reliant à la nuit millénaire la question qu'il pose. De la nuit et de la brume sort la triste image de la solitude,l'impossible connaissance de la vie subjective d'autrui et ceci en dépit des motifs égoïstes de Ferral.

Le lien avec la Madeleine de Latour est saisissant. Le miroir et le crâne disparaissent mais la lumière de la lampe continue d'unir l'interrogation à la nuit éternelle d'où elle émerge:

> Gisors regarda ce visage aigu aux yeux fermés, éclairé du dessous par la petite lampe, un effet de lumière accroché aux moustaches. Des coups de feu au loin. Combien de vies se décidaient dans la brume nocturne? Il regardait cette face âprement tendue sur quelque humiliation venue du fond du corps et de l'esprit, se défendant contre elle avec cette force dérisoire qu'est la rancune humaine. (CH,184).

Si la tranquillité qui domine les tableaux de Latour ne figure pas dans cette image à la bougie de Malraux, la présence de la nuit est irréfutable. La reprise de cette même image, aux dernières pages de La Condition Humaine en souligne l'importance. Là, Gisors revoit le visage de cet homme en quête d'un sens de la vie, si banal soit-il:

> Il revit Ferral, éclairé par la lampe basse sur la nuit pleine de brume, écoutant: 'Tout homme rêve d'être dieu...' (CH,273).

Dans Les Noyers, Malraux se sert d'une faible lumière qui, comme dans les scènes que nous venons d'énumérer, éclaire son personnage d'en bas. Quand Walter Berger est en train de contempler les portraits et les livres de la bibliothèque de l'Altenburg où aura lieu le célèbre colloque, ce personnage assume, à cause de l'éclairage soigné, la même plasticité que les objets qu'il regarde:

> Walter regardait les portraits à peine éclairés et les files de livres dans l'ombre, comme s'il eût attendu que ce cloître de la pensée mît mon père en état de grâce. La lumière éclairait sa face du dessous, en accentuait le caractère de sculpture ébauchée. Il avait posé ses lunettes, et cette lumière basse, marquant les reliefs, faisait apparaître le visage de son frère mort. (NA,85).

Le mot "sculpture" témoigne de l'immobilité de la pose qui est caractéristique des figures de Latour. Le relief du visage est moins suggestif d'une voluminosité à la Caravage que d'une harmonie avec le passé, car cet éclairage fait ressortir en Walter le visage de son frère suicidé, Dietrich.

Comme l'étude du cadre avait fait voir la similitude de scènes apparemment disparates, l'analyse de la lumière relie sur un plan structural des images qui autrement resteraient définitivement étrangères les unes aux autres. Walter, Ferral, et les personnages dans le musée de Santa-Cruz ne sont pas tellement différents: ils essaient tous de répondre à des questions insolubles qui les rattachent chaque fois à l'éternel.

Elie Faure voit dans la lumière de Latour, la flamme souvent cachée par une main par exemple, une évocation du "drame ininterrompu du 'passage', la découverte progressive de la forme par elle-même à mesure qu'elle approche de la source de la lumière, la continuité de la vie sous ses changements d'aspects."[16] Changement et continuité s'affrontent et s'accordent dans un équilibre aussi délicat que la flamme qui les éclaire. Chez Malraux, la lumière souligne la recherche de la permanence dans un devenir fuyant. La lumière qui émane de la nuit et s'unit à elle pour saisir, sinon pour créer un mystère éternel, reparaît dans la scène chez le marchand de poissons:

> Seule lumière, une bougie plantée dans un photophore se reflétait faiblement dans les jarres phosphorescentes alignées comme celles d'Ali-Baba, et où dormaient invi-

sibles, les illustres cyprins chinois. (CH,33).

Présent et passé se fondent dans cet éclairage intemporel. Les personnages sont assimilés à l'image de l'aquarium qui représente souvent chez Malraux le monde des hommes. Remarquons que Gisors a lui aussi des cyprins et utilise leur mouvement fluctuant pour décrire la vie de Clappique qui est dominée par le hasard. (Voir CH,37). Dans cette scène le sommeil des cyprins sera symboliquement dérangé (comme autant de rêves du passé qui refont surface) par le son des voix, la sirène et l'intensification inexplicable de la bougie. Pendant un moment, cette nuit ressemble à celle de Latour:

> Le monde devient semblable à la vaste nuit sur les armées endormies de jadis, où, sous la lanterne des rondes, surgissait pas après pas, des formes immobiles. (VS,388).

C) La Sérénité de la Nuit

Si "Latour est le seul interprète de la part sereine des ténèbres" (VS,389), cette sérénité n'est pas tout à fait absente de l'univers romanesque malrucien. Dans l'obscurité de sa chambre éclairée uniquement par la petite lampe, Gisors approche un peu de la quiétude dont parle Malraux. En revenant constamment à l'image de la fenêtre qui donne sur la nuit, l'auteur souligne l'importance de la vie nocturne qui prolonge indéfiniment l'obscurité de la pièce. Perken aussi semble vouloir s'unir à la paix que recèle la nuit:

> Bien que sa cigarette fût allumée, il n'avait pas éteint son briquet. Il l'approcha du mur, regarda avec attention les sculptures et la ligne de séparation des pierres. La paix, il semblait qu'il la cherchât là. (...)

> Il éteignit enfin la petite flamme. La nuit se replaqua sur le mur, intense, à peine troublée par des lueurs (des bâtons d'encens allumés devant les Bouddhas, sans doute) (...) (VR,60-61).

Nous voyons que la lampe (ou la flamme) et la nuit sont les éléments constitutifs de base qui intemporalisent souvent les images malruciennes. Il s'agit moins d'un emprunt que d'une inspiration visuelle commune. Comme Latour emprunte au Caravage sans l'imiter, Malraux prend à l'éclairage des grands maîtres ce qui lui semble nécessaire pour créer une représentation à la fois originale et personnelle. Selon Malraux, la nuit de Latour est "(...)la forme séculaire du mystère pacifié." (VS,388). Nous voyons parfois un accord s'établir entre l'homme et ce qu'il ne possède pas, accord suggéré précisément par les ténèbres nocturnes. Kyo, par exemple, après l'aveu de May, se promène dans "la grande nuit primitive "(CH,46) et se trouve soudain "extraordinairement d'accord avec la nuit, comme si sa pensée n'eût plus été faite pour la lumière."(46). Tchen, après le meurtre, découvre, lui aussi, une complicité paisible avec la nuit: "(...) rien ne restait du monde, qu'une nuit à laquelle Tchen s'accordait d'instinct comme à l'amitié soudaine." (CH,13). Après son expérience frénétique dans la maison de jeu, Clappique sort dans la nuit et trouve une sérénité semblable:"(...)la sérénité de la nuit semblait avoir chassé avec le brouillard toutes les inquiétudes, toutes les douleurs des hommes." (CH,198). Ces trois expériences de Kyo, Tchen et Clappique ont une chose

en commun: elles succèdent toutes à un moment de conflit et de crise engageant ce qu'il y a de plus profond en l'homme, ce par quoi il s'affirme et se définit. La mise en relief de la matière selon les règles du Caravage rencontre ici sa contrepartie nocturne dans la lumière réconciliante de Latour.

Dans la conclusion des Noyers, nous remarquons des effets de lumière semblables qui évoquent visuellement l'homme et le mystère de la nuit. Sortis du char immobilisé, les hommes inspectent la fosse:

> Pradé frotte une allumette; elle n'éclaire qu'à deux mètres. Encore un sifflement qui s'approche de l'aigu au grave, se précipite; l'épaule enfouie dans la glaise, fasciné par le trou de ciel que va remplacer la rouge illumination fulgurante, nous attendons une fois de plus. On ne s'habitue pas à mourir. L'allumette est extraordinairement immobile et sa flamme halète. Comme un corps humain est vulnérable et mou! Nous sommes plaqués au mur de notre fosse commune. (NA,281).

L'immobilité de la flamme altère la scène, suspend le temps dans cette attente de l'obus de la mort. Si la sérénité nocturne de Latour ne se manifeste pas ici, elle est évoquée quelques pages plus loin quand les soldats sont hors de la fosse, délivrés de la menace immédiate de la mort:

> Et pourtant la nuit qui n'est plus le sépulcre de la fosse, la nuit vivante m'apparaît comme un don prodigieux, comme une immense germination...(NA,284).

Les valeurs protectrices de la nuit à nouveau s'affirment.

La lumière qui immobilise l'homme devant son char dans un décor infini et ténébreux est la variante d'une expérience éprouvée par le père du narrateur dans l'ombre des sapes. Un soldat dit: "L'électricité, elle, a' (sic) doit rester

allumée..."(NA,198). Cette phrase, prononcée dans l'attente éternelle des hommes sous terre rappelle à Vincent Berger une autre lumière atemporelle:

> Mon père se souvint de la ville des Mille et une nuits où tous les gestes humains, la vie des fleurs, la flamme des lampes ont été suspendus par l'Ange de la Mort...Il était là tout près, avec ses têtes de bonbonnes. Mais la coulée du temps mène si bien à la mort, elle aussi, que le vieux rêve du destin suspendu reparaissait comme s'il eût été le secret de la terre, tapi dans ces hommes aux casques à pointe recouverts de toile grise, comme il l'avait été sous les heaumes des soldats de Saladin. (NA,198).

Encore une fois une flamme mystérieuse rend intemporelle l'attente de la mort. Cette image du destin suspendu à la faveur de lueurs qui émanent de la nuit est peut-être ce à quoi se réfère Malraux lorsqu'il parle du mystère pacifié par l'éclairage de Latour.

Il existe une similitude frappante entre la flamme immobile de Pradé et l'image extraordinaire que la clarté lunaire dévoile à Clappique. Ce "secret de la terre" se manifeste par une nuit de clair de lune:

> Tout à coup, à travers ce qu'il restait de brume, apparut à la surface des choses la lumière mate de la lune. Clappique leva les yeux. Elle venait de surgir d'une grève déchirée de nuages morts et dérivait lentement dans un trou immense, sombre et transparent comme un lac avec ses profondeurs pleines d'étoiles. Sa lumière de plus en plus immense donnait à toutes ces maisons fermées, à l'abandon total de la ville, une vie extraterrestre comme si l'atmosphère de la lune fût venue s'installer dans ce grand silence soudain avec sa clarté. Pourtant,derrière ce décor d'astre mort, il y avait des hommes. Presque tous dormaient et la vie inquiétante du sommeil s'accordait à cet abandon de la cité engloutie comme si elle eût été, elle aussi, la vie d'une autre planète. "Il y a dans Les Mille et une Nuits des p'petites villes pleines de dormeurs, abandonées depuis des siècles avec leurs mosquées sous la lune, des villes-au-désert-dormant...N'empêche que je vais peut-être crever."

> La mort, sa mort même, n'était pas très vraie dans cette atmosphère si peu humaine qu'il s'y sentait intrus. (CH,198-199).

Ce long extrait relie très explicitement l'homme, la nuit et les reflets qui les transforment en irréalités transcendantes. La lumière de cette scène, comme celle de Latour, est "le moyen d'un relief qui fait du réel le décor de quelque palais de recueillemeht." (VS,388). C'est justement la sérénité des ténèbres que Malraux dépeint dans "(...)ce décor qui cachait la folie du monde sous un apaisement d'éternité." (CH,199). Loin de souligner l'antagonisme de la matière, la lumière cette fois relie l'homme et les choses à la nuit sans âge qui détient les secrets et les mystères de la mort et de l'éternité. Cette lumière particulière légitime l'étrangeté révélatrice des images qu'invente Malraux.

La Lumière Tragique de Goya

A) La Lumière Organisatrice

C'est bien dans la nuit que réside la grandeur cachée de l'homme. En raison de sa complicité avec la mort et l'éternel la nuit est évoquée par Malraux dans presque chaque oraison funèbre qu'il a prononcée. La nuit grecque devient donc "la nuit millénaire" (OF,35) et, selon l'auteur, l'Egypte divinisa la nuit et "traduisit le périssable en éternel." (OF,53 et 54). Il y a alors des génies nocturnes qui savent puiser aux ténèbres les trésors scintillants qui

constitueront leur art. Goya, comme Latour, trouve dans l'obscurité profonde un autre aspect immortel. "Comme les yeux des chats, nous dit Malraux de Goya, son imagination ne s'allume que dans la nuit." (S,133). Sacrée et intemporelle pour Latour, la nuit devient chez Goya signe de l'éternelle tragédie de l'existence. Nous passons de l'harmonie entre les formes et l'ombre, à la nuit goyesque. Elle s'annonce saturnienne, enracinée dans la sorcellerie et l'inconscient qui envoûtent l'homme. La mise en relief que les caravagistes effectuaient par la lumière, Goya l'obtient dans ses gravures par l'ombre. L'art de Goya s'avère le chant douloureux et parfois terrifiant de l'angoisse de l'homme, ce qui l'apparente au style malrucien qui se déroule également sous le signe de l'imaginaire tragique.

Malraux nous révèle le secret de la lumière dans tous les arts visuels quand il dit: "L'éclairage de Goya ne tend pas à établir un espace. Comme celui de Rembrandt, comme celui du cinéma, il tend à relier ce qu'il sépare de l'ombre, à une signification qui le dépasse, exactement le transcende." (S,55). L'éclairage dans les romans de Malraux a une importance et une fonction semblables. Plus qu'une simple ornementation du décor romanesque, la lumière est un moyen primordial de structuration. Il faut signaler par ailleurs que la lumière n'est pas forcément symbolique en elle-même, mais permet plutôt l'assemblage de certains objets ou éléments qui, eux, peuvent avoir une valeur spécifique sur un autre plan. La lumière malrucienne, comme celle des peintres,

tire toute sa signification des objets qu'elle éclaire ou laisse dans l'ombre selon le cas. En parlant des maîtres de Venise, Malraux dit que "(...)l'irréel pictural tire sa valeur de relations spécifiques entre les formes, la matière picturale, l'ombre et la lumière picturales, et les couleurs que l'on broie dans l'atelier." (Ir,227). L'éclairage est, en effet, un moyen efficace d'établir un ordre relationnel entre les objets (et les personnages) propre à cette combinaison alchimique qu'est l'oeuvre d'art. Sa participation à l'élaboration de l'agencement de La Voie Royale est très évidente dans l'extrait suivant:

> (...) il (Perken) semblait regarder les lumières qui au fond de la rade tremblaient toujours dans le vent.
> Claude se sentit maladroit.
> --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. (VR,27).

Cet éclairage, notons-le, n'instaure pas un espace pictural ou romanesque. Il est, par contre, un instrument d'association intentionnelle. En fait, l'association d'éléments disparates par la lumière atteste le pouvoir transfigurateur de l'éclairage tel que décrit par Malraux dans l'art de Goya. Demi-lumière de la nuit étoilée et lumière fulgurante du paquebot, toutes deux transforment comme des chiromanciennes les entailles de la main de Perken en courbes noires révélatrices de son destin. L'accentuation de la main par la lumière la relie aux feux de la rade, avenir et

passé de Perken. Cette main avec ses entailles en spirales évoque inéluctablement les heures de torture qu'a passées Perken chez les Jaraï (voir VR,13), mais surtout, elle reviendra le fasciner à l'heure de sa mort: "vivante comme un oeil. La mort, c'était elle." (VR,178-179).

Nous voyons que la lumière du début du roman transforme un moment banal et insignifiant en un tableau diachronique qui enveloppe la vie romanesque du personnage. L'obscurité qui constitue le fond sombre de cette image de Perken est importante en ce qu'elle se rattache nettement à la tradition goyesque. Dans Saturne, Malraux dit que chez ce grand artiste espagnol, "la nuit n'est pas seulement noire, elle est aussi la nuit." (S,55). Malraux avait dit la même chose à propos de Latour. Pourtant, la nuit pour l'un et pour l'autre signifie des choses tout à fait différentes, comme nous le verrons.

A l'instar de Goya, Malraux fait appel ici aux pouvoirs poétiques de l'obscurité de la nuit: tragédie, éternité, mystère, fatalité. La valorisation par l'éclairage de quelques éléments choisis dans les lignes tirées de La Voie Royale crée un tableau saisissant qui exprime avec beaucoup plus de force la vie et l'âme de ce personnage imaginaire que ne le pourrait jamais toute une biographie détaillée. Nous accédons non seulement à l'histoire, mais aussi à l'inexprimable de l'univers romanesque.

Dès le début de La Voie Royale, l'éclairage joue avec les traits de Perken pour en changer la signification:

> Son visage accentué sortait à peine de la pénombre, mais la lumière luisait entre ses lèvres, sur le bout de sa cigarette, doré sans doute. (VR,8).

Ce "sans doute" à la fin de la phrase nous oblige à imaginer le ton doré de la cigarette. Le blanc et le noir de cette image rappellent les gravures de Goya qui réduisent les nuances chromatiques à des tons variés du noir, puis à des taches. L'accentuation de la bouche de Perken par la lumière, en plus de donner un relief inattendu à ses paroles, établit un lien entre sa volonté (exprimée par ces mots) et l'action, car la lumière accentue aussi le bras des rameurs: on voit "le reflet des feux du bateau sur les bras parallèles des rameurs." (VR,8). Il est clair que la lumière n'existe pas uniquement pour rendre le personnage visible. Puisqu'il s'agit d'un roman, l'auteur pourrait facilement s'en passer. La lumière existe pour conférer aux objets qu'elle éclaire une cohérence particulière.

Dans la description qui suit, la monochromie se fait sentir:

> Perken reposa sa tête sur le dossier de sa chaise longue: son masque de brute consolaire apparut en pleine lumière, accentué par l'ombre des orbites et du nez. (VR,9).

Deux détails nous renvoient à l'art de Goya et à ce que nous avons vu à propos du miroir, notamment l'idée du masque et la métamorphose des yeux en taches d'ombre. Perken dans l'ombre nocturne participe au mystère et à l'angoisse évoqués par la nuit goyesque. Dans la nuit, ces yeux devenus des taches noires donnent à la tête de Perken l'apparence d'un crane, signe ultime de la mort. Le fond sombre qu'est

la nuit dans la description de Perken aux premières pages de La Voie Royale nous indique que c'est moins dans les éléments de la représentation que dans leur harmonie artistique qu'il faut chercher la signification de l'oeuvre. Ici c'est "l'intensité de la nuit" (VR,9) qui altère les choses.

B) Le Cauchemar Goyesque et Les Flammes du Surréel

La lumière de Goya s'infiltre dans certaines scènes des romans pour éclairer le cauchemar inéluctable, le fantastique impitoyable qui nous fait prendre conscience de cet asservissement dont nous tentons de nous délivrer. Les spectacles quasi surnaturels de boucherie humaine et d'animalité répugnante que l'on trouve dans de nombreux dessins de Goya ne sont pas inexistants chez Malraux, surtout si l'on pense à certaines images de L'Espoir. Les articles que prépare Shade semblent conçus sous le signe de Goya:

> POUR REUTER : "Une femme portait une petite fille à peine âgée de deux ans à laquelle manquait la mâchoire inférieure. Mais la petite vivait encore, les yeux grands ouverts, elle semblait demander avec étonnement qui lui avait fait cela. Une femme traversait la rue--l'enfant dans ses bras n'avait plus de tête..." (E,376).

L'image suivante que voit Maringaud lors des combats à Guadalajara semble une transposition littéraire des dessins de guerre de Goya où figurent des corps sectionnés (voir, par exemple, S,111):

> Encore une fusée entre les arbres; au-dessous, les taches convulsives des grenades, des branches, et un bras arraché, les doigts écartés. (E,446).

Les scènes de combat dans La Condition Humaine et dans

L'Espoir, ainsi que les images de prison et de souffrance qui s'y trouvent, accusent le destin avec la même véhémence, que les massacres peints par Goya. Outre ce réalisme horrifiant qui rapproche l'oeuvre de Malraux de celle de Goya, il faut signaler également l'éclairage tragique qui enrobe les êtres et les événements de l'ombre de l'irrémédiable chez ces deux artistes. Ne suffit plus à Goya, nous dit Malraux, la réponse chrétienne à la question qui ne cesse de tracasser l'homme: "Quel est le sens de la vie, puisque l'homme est mortel?" (S,111). L'art de Goya témoigne d'une rupture avec la société et avec les hommes, et se nourrit justement de ce désaccord. Le refus du monde de Dieu mène l'artiste à pactiser avec les démons. Comme ses contemporains tentent de rejoindre l'inconnu en suivant les chemins de la piété, Goya s'efforce lui aussi de communiquer avec ce qui le transcende, mais par des moyens différents. C'est alors le chemin de l'obsession et de la diablerie qu'emprunte l'artiste pour s'unir aux puissances de la poésie, et de la nuit.

Si la lumière du Caravage est dramatique, celle de Goya ne l'est pas moins. Selon Malraux, l'apport particulier des petites toiles et des gravures de Los Capricios

> ...c'est surtout l'emploi dramatique de la lumière. Sans doute, beaucoup de ses tableaux représentent des cavernes, et la lumière brutale arrivée du jour par quelque trou. Mais la recherche est la même lorsque, au lieu de se servir d'un trou qui précipite la lumière dans l'ombre, Goya doit se servir d'un feu. (S,107).

Ce feu n'est pas celui de Latour, mais, par contre, s'intègre

à l'élaboration du monde selon les nouvelles références que Goya lui donne: la hantise et l'agonie. Nous verrons maintenant comment la lumière rivalise avec la conscience et rend sous une forme picturale la partie subliminale de l'homme. Ceux qui ne voient dans l'oeuvre de Malraux que l'éloge de la raison et de la lucidité ignorent l'influence de la lumière de Goya. L'oeuvre malrucienne reconnaît aussi les menaces de l'irrationnel. Malraux se sert parfois d'un éclairage à la Goya dans Les Conquérants pour rattacher ses images à la surréalité obsédante de l'inconscient.

Nous avons parlé dans le chapitre consacré au cadre du délire fébrile de Garine et de sa description du souvenir obsessionnel du viol du jeune soldat. Nous voudrions maintenant revoir ces scènes afin de regarder plus attentivement la lumière qui les éclaire. Tout de suite, le narrateur souligne l'atmosphère impérissable du décor de l'hôpital en dirigeant notre regard vers les lampes entourées d'insectes qui brûlent "comme si elles devaient brûler toujours." (C,194-5). Cette image revient souvent chez Malraux comme une métaphore visuelle de l'état transitoire de l'homme. L'irréalité qu'elle suggère s'intensifie grâce à la lumière jetée par les flammes du bûcher qui éclairent l'hallucination de Garine. C'est dans cet éclairage qui perpétue le sort de l'homme en l'assimilant à ces "insectes qui bourdonnent, en masses agitées, autour des ampoules" que Garine avoue que "l'absurde retrouve ses droits" (C,195) sur lui. La maladie, en affaiblissant le corps de Garine, entraîne son esprit

vers le gouffre de l'inconscient. Le rappel de son procès est en réalité cette évocation de l'absurde qui lui fait prendre conscience du peu de maîtrise qu'il a sur sa vie: "Ah! cet ensemble insaisissable qui permet à un homme de sentir que sa vie est dominée par quelque chose...C'est étrange la force des souvenirs, quand on est malade." (C,195). La lumière tragique de "ces lampes tristes"(195) devient l'éclairage de l'état métaphysique de l'homme, car ces éphémères (Malraux utilise le mot dans d'autres images semblables, voir CH,129), sont la transposition symbolique des hommes qui sont soumis eux aussi à une force qu'ils n'arrivent pas à contenir. "C'est idiot, la fièvre, mais on voit des choses..."(C,196). Comme chez Goya, les images bizarres baignées dans la fantasmagorie de l'imaginaire sont des commentaires aigus sur la condition de l'homme. L'image qui sortira de cette fébrilité se nourrira d'une lumière aussi tragique que celle qui éclaire l'hôpital. La scène vaut d'être citée intégralement:

> "A Kazan, la nuit de Noël 19, cette procession extraordinaire...Borodine était là, comme toujours...Quoi? ...Ils apportent tous les dieux devant la cathédrale: de grandes figures comme celles des chars du Carnaval, une déesse-poisson, le corps dans un maillot de sirène ...Deux cents, trois cents dieux...Luther aussi. Des musiciens hérissés de fourrures font un chambard du diable avec tous les instruments qu'ils ont trouvés. Un bûcher brûle. Sur les épaules des types, les dieux tournent autour de la place, noirs sur le bûcher, sur la neige...Un chahut triomphal! Les porteurs fatigués jettent leurs dieux sur les flammes: une grande lueur claque les têtes, fait sortir la cathédrale blanche de la nuit...Quoi? La Révolution? Oui, comme ça pendant sept ou huit heures! J'aurais voulu voir l'aube!... Pourriture!...On voit des choses. La Révolution, on ne peut pas l'envoyer dans le feu: tout ce qui n'est pas

> elle est pire qu'elle, il faut bien le dire, même quand on en est dégoûté...Comme soi-même! Ni avec, ni sans. Au lycée, j'ai appris ça... en latin. On balaiera. Quoi? Peut-être aussi, y avait-il de la neige...Quoi?"
> Il est à la limite du délire. (C,196-197).

Un homme malade couché dans un lit, entouré de visions fantastiques, voilà ce qui fait penser au dessin de Goya "De Quel Mal Mourra-t-il?"(Voir S,47). Bien que Goya incorpore la couleur à ses spectacles extraordinaires, Le 3 Mai le prouve, c'est la combinaison spéciale du blanc et du noir qui fait le génie de ses dessins et de ses gravures. Nous voyons que ce sont en effet les deux couleurs qui dominent dans cette image des Conquérants: le noir de la nuit et des dieux contre la blancheur de la neige et de la cathédrale. Pourtant, la véritable analogie avec l'art de Goya se dégage du ton carnavalesque, voire fantasmagorique qui gouverne cette image. C'est ainsi que la ressemblance avec L'Enterrement de la Sardine de Goya s'impose. Il est difficile de dire si Malraux s'est inspiré consciemment de cette oeuvre. Mais ce qui est certain, c'est que Malraux reproduit l'atmosphère goyesque en réunissant les éléments les plus caractéristiques du peintre. Il emprunte à cette toile la féerie du carnaval et du déguisement en y ajoutant la nuit et l'éclairage transfigurateur. Bien que le tableau de Goya jouisse d'un décor diurne, nous voyons que la nuit qui entoure l'incendie chez Malraux constitue un élément de base de l'inconscient. Malraux a médité très tôt sur les implications du monde du carnaval. Selon P. Galante,



GOYA: L'ENTERREMENT DE LA SARDINE

l'auteur assistait dans sa jeunesse aux défilés d'anges et de diables des jours de kermesse: "Les images de cet univers, dit-il, qui occupent une place si importante dans la vie folklorique de la Flandre et en particulier de Dunkerque, influenceront l'oeuvre de Malraux."[17] Les oeuvres farfelues soutiennent cette affirmation. Pourtant le véritable sens du phénomène du carnaval, Malraux l'explique brièvement dans ses écrits sur l'art, (voir Ir,105-106), surtout dans Saturne:

> Le carnaval n'est pas seulement le rêve apprivoisé, il est aussi l'appel de l'homme délivré, au monde inconnu qu'appelle sa délivrance. (S,128).

La délivrance est aussi passagère que les jours de fête sont courts. L'irréel pour Goya alors n'est pas dans les masques, mais dans la lumière qui les anime: "Le surnaturel, pour lui, c'est d'abord un éclairage, qu'il déploie au-dessus de ses masques comme Rembrandt précipite sa lumière sur ses figures de piété." (S,128-129).

Chez Malraux, toute la scène en question s'organise autour de la lumière du bûcher. C'est finalement le feu qui dramatise les oppositions, rendant ainsi le blanc plus brillant et le noir plus sombre. L'activité chaotique des hommes devant le feu reprend le bourdonnement éternel des insects autour des lampes de l'hôpital. Une image nourrit l'autre et leur lumière commune donne à toutes deux une signification transcendante.

Malraux considère la toile L'Enterrement de la Sardine comme une des oeuvres capitales de Goya. Selon lui, ce

tableau représente "les funérailles du carnaval, la mort du temps où les hommes se croyaient libres, et étaient joyeux parce qu'ils oubliaient qu'ils venaient de porter les visages des morts." (S,133). Il semble donc qu'il y ait inversion du thème du Carnaval tant chez Goya que chez Malraux. Cette fête foraine ne délivre pas l'homme du réel, mais le rend conscient du carnavalesque de la vie qui n'est qu'un déguisement de la mort. L'Enterrement de la Sardine, c'est le Mercredi des Cendres.

Dans la vision de Garine, les hommes tentent de se délivrer de leurs obsessions symbolisées par les figures qu'ils portent. Les hommes autour du bûcher, lourdement chargés de ces dieux du Carnaval, s'efforcent de consumer leur fardeau. "Les porteurs fatigués jettent leurs dieux sur les flammes." (C,197). Prise de conscience identique à celle de Goya: la liberté de l'homme est un masque, un déguisement. Garine sait qu'il est aussi soumis à son action révolutionnaire que les insectes à la lumière de la lampe. "La Révolution, on ne peut pas l'envoyer dans le feu." (C,197). L'inconscient se transforme en surconscience. L'homme n'est pas libéré de ses monstres, mais forcé de les regarder en face.

Dans le souvenir du faux mariage, les mêmes éléments surgissent: air de carnaval, éclairage de flammes, déguisement, absurdité, et irréalité:

> Une cinquantaine de bataillonnaires enfermés dans une grande salle, où le jour pénètre par une petite fenêtre grillée. La pluie est dans l'air. Ils viennent d'allumer des cierges volés à l'église voisine. L'un vêtu en prêtre, officie devant un autel de caisses recouvertes de chemises. Devant lui, un cortège sinistre: un homme en frac, une grosse fleur de papier à la boutonnière, une mariée tenue par deux femmes de jeu de massacre et d'autres personnages grotesques dans l'ombre. Cinq heures: la lumière des cierges est faible. J'entends: "Tenez-la bien qu'elle s'évanouisse pas, p'te chérie!" La mariée est un jeune soldat arrivé hier Dieu sait d'où, qui s'est vanté de passer sa baïonnette au travers du corps du premier qui prétendrait le violer. Les deux femmes de carnaval le tiennent solidement; il est incapable de faire un geste, les paupières presque fermées, à demi assommé sans doute. Le maire remplace le curé, puis, les cierges éteints, je ne distingue plus que des dos qui sortent de l'ombre accumulée près du sol. Le type hurle. Ils le violent, naturellement, jusqu'à la satiété. Et ils sont nombreux. Oui, je suis obsédé par ça, depuis quelque temps...Pas à cause de la fin de l'action, bien sûr: à cause de son début absurde, parodique... (C,246-247).

Nous voyons qu'il y a deux sources d'éclairage dans cette scène. Ceci est une technique souvent employée par Goya. Selon Picasso, nous dit Malraux dans La Tête d'Obsidienne, le tableau El Tres de Mayo a un éclairage double qui projette une lumière presque irréelle sur les figures: "L'éclairage, il y en a deux." (A,II 361). Malraux nous signale également que "(...)dans les Cannibales, le foyer de lumière est double." (S,107). C'est certainement la lumière plus que les costumes qui transforme cette scène en image obsessionnelle pour Garine. Chez Malraux, lorsque l'irréel ou le subconscient surgit, une lumière particulière, de préférence celle d'une bougie ou des flammes, illumine la scène pour noircir les ombres et rendre la présence des ténèbres nocturnes plus intenses. Cette lumière crépusculaire rattache les

figurants à l'ombre de l'inconnu, comme la lampe dans l'hôpital et le bûcher avait illuminé la condition tragique de l'homme. Il s'agit, comme dans les autres scènes, d'une image de la soumission de l'homme à des forces absurdes. La lumière surréelle dissipe la raison tout en frayant les voies qui mènent à l'irrationnel. Les monstres qu'elle éclaire nous révèlent une part cachée de nous-mêmes.

C) La Lumière Accusatrice de la Tragédie Humaine

Comme Garine, Claude est lui aussi troublé par un souvenir récurrent: l'image des prostituées dans un bordel somalis. Une analogie évidente existe entre cette scène et celles que nous venons de voir. Encore une fois, la similitude est due à l'éclairage:

> Il revoyait les taches des lampes à pétrole entourées d'insectes, les filles au nez droit, sans rien qui appelât le mot "négresse", sinon le blanc éclatant de l'oeil entre la prunelle et la peau sombre; soumises à la flûte d'un aveugle, elles avançaient en rond, chacune frappant avec rage la croupe trop forte de celle qui la précédait. Et, d'un coup, leur ligne se rompant avec la mélodie; chacune, soutenant de la voix la note charnelle de la flûte, s'arrêtant, la tête et les épaules immobiles, les yeux fermés, tendue, se libérant en faisant vibrer sans fin les muscles durs de ses fesses et des seins droits dont la sueur accentuait le frémissement sous la lampe à pétrole...(VR,8-9).

Cette image licencieuse de la chair vibrante se rattache à l'art de Goya, surtout si l'on pense à ces paroles de Malraux: "Goya n'invente pas de peindre le nu individuel, il invente de peindre un nu qui soit érotique sans être voluptueux." (S,68). C'est parce que la femme, en tant qu'abstraction idéalisée participe à ce monde de signes

expressifs de l'art. Ici c'est le dénigrement de cet idéal. Nous avons déjà vu comment la femme et le monde extérieur sont abordés de la même façon par le personnage malrucien.

Nombre d'éléments de cette image des femmes rappellent les scènes tirées des Conquérants: les contrastes marqués blanc-noir, lumière-ombre, la marche en rond qui évoque le cirque ou le carnaval (et qui est une reprise du geste des hommes autour du bûcher, ainsi que des figures dans l'Enterrement de la Sardine), les yeux fermés (comme ceux du soldat violé), et surtout les insectes qui bourdonnent autour des lampes à pétrole. Les insectes dans le bordel et dans l'hôpital, les hommes portant leurs dieux autour du bûcher, Garine et son activité politique, le soldat et son sort vulgaire, sont tous, comme ces femmes, des êtres soumis. "(...)l'accent de Goya vise la sexualité même. 'De l'absurdité d'être humain.'" (S,76). Voilà le sentiment qui se dégage de cette scène de l'avilissement de la chair humaine. A l'instar de Goya, Malraux "s'attache à ce qu'il suggère et non à ce qu'il représente." (S,71). C'est alors la lumière qui détient les pouvoirs suggestifs de cette image, car c'est elle qui fait de ce mouvement répété des prostituées le signe de l'éternelle soumission qu'est la vie.

Comme les dessins de Goya révèlent le côté difforme et horrible de l'homme dans toute la bassesse de sa soumission, les images malruciennes de l'homme incarcéré procèdent elles aussi de cette atmosphère saturnienne. Le vieillard de

La Condition Humaine qui crie et qui se fait battre par les gardiens dans un climat de folie ressemble beaucoup à L'Idiot de Goya (S,178) qui a la bouche ouverte dans un hurlement affolant. L'obscurité des lieux transforme les êtres en des ombres monstrueuses semblables à celles qui peuplent le monde de Los Capricios:

> Si conforme aux légendes, l'abjection du gardien ne lui (à Kyo) semblait pas pleinement réelle; et, en même temps, elle lui semblait une immonde fatalité, comme si le pouvoir eût suffi à changer presque tout homme en bête. Ces êtres obscurs, qui grouillaient derrière les barreaux, inquiétants comme les crustacés et les insectes colossaux des rêves de son enfance, n'étaient pas davantage des hommes. Solitude et humiliation totales. (CH,229).

Cette lumière lugubre, liée aux cris du vieux fou qu'on fouette, évoque chez Kyo le souvenir des monstres qui hantaient Tchen le soir. Mais cette fois c'est le cauchemar d'un homme éveillé:

> C'était la même horreur paralysante, bien différente de la peur, une horreur toute-puissante avant même que l'esprit ne l'eût jugée, et d'autant plus bouleversante que Kyo éprouvait à en crever sa propre dépendance. (CH,231).

Cette bête qui rôdait furtivement dans son esprit, qu'il voulait ignorer ou dompter, rompt ses chaînes et montre sa laideur terrifiante dans cette représentation humiliante de l'épouvante.

La même atmosphère domine la salle de préau où l'on met Kyo après son interrogatoire: "l'épouvante était là-- pas la peur, la terreur, celle des bêtes, des hommes seuls devant l'inhumain."(CH,241). Sans compter la dépendance et l'épou-

vante, il y a beaucoup de points communs entre le Préau des Fous de Goya (S,82) et la salle de préau dans La Condition Humaine (scène qui commence à la page 240). Structuralement nous voyons 1) le même grand espace ouvert ("Dans la grande salle", p. 240, et "dans cette vaste salle," 241), 2) des hommes couchés par terre ("Tous étaient allongés sur le sol", 240), 3) la présence de grandes fenêtres ("déjà obscur malgré les grandes fenêtres européennes", 241), 4) l'opposition lumière-ombre, 5) et finalement les mêmes murs nus, écran de l'angoisse.

Les nombreux jeux de lumière, rendus possibles par la porte ouverte et le fanal de la sentinelle, suscitent l'image suivante:

> A sa droite, il n'y avait que l'espace libre et le mur blanc. Le soldat montra l'espace, du fusil. Katow sourit amèrement, avec un orgeuil désespéré. Mais personne ne voyait son visage: la sentinelle, exprès, ne le regardait pas, et tous ceux des blessés qui n'étaient pas en train de mourir, soulevés sur une jambe, sur un bras, sur le menton, suivaient du regard son ombre pas encore très noire qui grandissait sur le mur des torturés. (CH,243).

Nous voyons que l'ombre joue un rôle foncièrement plastique. Elle n'est "pas une ombre, mais un accent." (S,82). Elle a déjà accentué les entailles de la main de Perken ainsi que ses yeux. Maintenant, en prolongeant la forme dans l'espace, l'ombre accentue cette figure qui marche vers la mort. C'est contre ce mur que sont placés les condamnés à mort. Ce mur devient si significatif que l'auteur l'utilisera pour identifier les prisonniers en parlant des infortunés comme



GOYA: LE PREAU DES FOUS

les "hommes du mur." (CH,244). Le mur nu soulignera la solitude de Katow après le suicide de Kyo, car nous lisons que Katow était "seul entre ce mur et ce sifflet perdu dans la nuit." (CH,249). Et quand celui-ci se lève pour rencontrer la mort, la lumière et l'ombre se rejoignent pour magnifier l'image de cet homme:

> Comme naguère sur le mur blanc, le fanal projeta l'ombre maintenant très noire de Katow sur les grandes fenêtres nocturnes; il marchait pesamment, d'une jambe sur l'autre, arrêté par ses blessures, lorsque son balancement se rapprochait du fanal, la silhouette de sa tête se perdait au plafond. Toute l'obscurité de la salle était vivante, et le suivait du regard pas à pas. (CH,252).

La fenêtre remplace le mur comme lieu de ce théâtre d'ombres, peut-être pour mieux lier l'ombre de Katow à la nuit de la mort, cette ombre qui est plus noire que la nuit.

Dans le Préau des Fous, nous dit Malraux, "Goya supprime le décor. Sur ses murs sinistres et nus, le fou n'est plus un déguisé, mais un accusateur."(S,83). L'ombre de Katow sur le vide de ce préau semble elle aussi accusatrice de l'angoisse et de la souffrance qui caractérisent la condition de l'homme. Rappelons en passant que la chambre de Kyo, comme cette salle de prison, a également des "murs blancs: austérité prémiditée" (CH,156) nous dit Malraux. La vie de Kyo, comme l'ombre de Katow dans la prison, se plaque contre cette nudité blanche pour mettre l'homme en accusation.

Dans L'Espoir, Malraux utilise les oppositions du blanc et du noir pour transfigurer les paysans espagnols en une foule d'ombres anonymes et accusatrices. Il ne s'agit pas

cette fois du mur blanc du préau, mais du mur nu d'une église qu'ils ont incendiée:

> Manuel s'approcha d'un groupe de paysans, noirs et droits sur un mur encore blanc dans l'ombre.
> (...)
> Les paysans ne répondaient pas. La nuit était presque venue, les statues de l'église commençaient à disparaître. Les deux officiers voyaient les silhouettes immobiles adossées au mur, les blouses noires, les larges chapeaux, mais non les visages. (E,179).

Ces paysans accusent toute voix (ici celle du curé) qui prêche "la soumission devant l'injustice." (E,179). Ces ombres si noires contre le mur de l'église au crépuscule parlent d'une voix aussi profonde, aussi grave que la nuit qui vient. En fait, les voix continuent après le coucher du soleil, car c'est dans la nuit que les paysans répondent aux interrogations de Manuel. L'obscurité accentue leurs paroles.

Au dire de Malraux, il serait difficile d'imaginer le Préau de Goya car l'artiste accorde les figures "(...)à son domaine dramatique de lumière et d'ombre imaginaires, à un monde plastique devenu l'expression de la folie, non sa représentation." (S,83). Claude Mauriac s'attaque vivement à l'idée "d'ombres imaginaires" et dit: "Imaginaires, les clairs-obscurs d'un préau d'asile? Etes-vous si sûr? Et ne croyez-vous pas qu'expression et représentation coïncident ici (...)?" [18] Pourtant, est-ce à la réalité que ces ombres font concurrence? Nous ne le croyons pas. Ce n'est pas pour sa fidélité aux ombres réelles que nous admirons Goya, mais pour l'accent particulier qu'il donne à ses représentations. La lumière et les ombres qu'elle projette

altèrent le spectacle de sorte qu'il se réfère maintenant à la surréalité que ce clair-obscur tente d'évoquer. C'est précisément à cette alliance ésotérique de jour et de nuit, de clarté et d'ombre que Malraux travaille dans cette scène de prison. Façon d'attirer l'attention sur ce que l'auteur juge important, bien sûr; mais en plus, moyen de transformer les éléments représentatifs d'une réalité concrète en signes. L'art, dit Malraux, est "un domaine de signes expressifs." (S,57).

La lumière dans Le Trois Mai démontre clairement ce glissement de la représentation au domaine du mystère expressif. Dans Tête d'Obsidienne, on lit:

> Et puis, il y a la lanterne par terre, énorme, au centre. Elle, qu'est-ce qu'elle éclaire? Le type aux bras dressés, le martyr. Vous regarderez bien: elle n'éclaire que lui. La lanterne, c'est la Mort. Pourquoi? On ne sait pas. Goya non plus. Mais Goya, lui, il sait que ça doit être comme ça. (A,II, 361).

Dans la scène de détention de La Condition Humaine, Malraux place lui aussi une lanterne par terre:

> Dans l'espace vide qui les séparait de ceux qui n'étaient condamnés qu'à mort, les soldats s'accroupirent auprès de leur fanal. Peu à peu têtes et regards retombèrent dans la nuit, ne revinrent plus que rarement à cette lumière qui au fond de la salle marquait la place des condamnés. (CH,248).

Ce fanal, comme celui dans le tableau de Goya, et pour des raisons aussi inexplicables, devient l'évocation visuelle de la mort. Sa lumière fait des gardiens les figures déformées du néant. C'est à l'éclairage d'un fanal qu'on viendra chercher Katow pour le brûler vif dans la chaudière de la locomotive:

> Au milieu de la nuit, l'officier revint. Dans un chahut d'armes heurtées, six soldats s'approchèrent des condamnés. Tous les prisonners s'étaient réveillés. Le nouveau fanal, lui aussi, ne montrait que de longues formes confuses--des tombes dans la terre retournée, déjà--et quelques reflets sur des yeux. (CH,251).

Il s'agit bien de la lumière de la mort, et ces figures qui l'entourent sont les représentants de l'inconnu.

Comme Tchen et Kyo, Katow est une créature nocturne. On le voit pour la première fois à peine sorti de l'ombre, éclairé par la lampe que Tchen fait basculer; et maintenant il disparaît dans cette "obscurité vivante", voué à la torture et à la condamnation. La lumière du fanal l'appelle à la mort et devient la voix même de celle-ci. Dans cette lumière redoutable, Katow retourne aux ténèbres de la nuit. De même que le Saturne de Goya dévore ses enfants encore vivants dans une nuit sidérale, la chaudière consomme dans cette nuit funeste Katow et ces condamnés, enfants de la nouvelle Chine.

Selon Malraux, l'artiste n'a que trois choix dans l'art: s'accorder au destin, l'ignorer ou l'accuser. (Voir S,114). Le choix de cette troisième voie artistique rapproche l'art de Malraux de celui de Goya, car tous deux, par leur lumière accusatrice, s'opposent au destin qui est constamment présent sous une forme ou une autre dans leurs oeuvres.

D) "Ydioma Universal": l'Ombre de l'Intemporel

Une lueur particulière éclaire la salle d'hôpital dans L'Espoir changeant les victimes de la guerre en représentants

du sort de l'homme:

> La salle était très élevée, éclairée du haut par des soupiraux presque entièrement bouchés de plantes à larges feuilles, que traversait la lumière du plein été. Ce jour verdâtre, ces murs immenses et sans trous, sauf si on levait la tête, et ces personnages en pyjamas dont les corps noués glissaient sur leurs béquilles dans la paix inquiète de l'hôpital, ces ombres vêtues de pansements comme d'un costume de mi-carême, tout cela semblait un royaume éternel de la blessure, établi là hors du temps et du monde. (E,95).

Les soupiraux du Caravage sont partiellement obstrués pour transfigurer la lumière diurne en lumière goyesque. Les blessés sont transformés en ombres anonymes, représentatifs de l"Ydioma Universal." (S,65). L'assimilation des pansements à des costumes de mi-carême n'est pas sans nous rappeler le carnaval de Goya où règne la même folie inquiétante. La faible lumière immortalise cette salle de sorte qu'elle devient "la cave d'Inquisition où glissaient les fantômes pansés." (E,95). Inquisition de quoi? De la vie. Comme chez l'artiste espagnol, "cette folie-là n'est pas la fantaisie. Ce qui rend péremptoire l'accent de ses fous, de ses flagellants, de son carnaval, c'est qu'il est le millénaire accent religieux de la vaine souffrance..." (S,90).

Quand Malraux décrit l'image de l'hôpital en temps de guerre comme "un royaume éternel de la blessure, établi là <u>hors du temps et du monde</u>" (nous soulignons) c'est justement cet accent millénaire qu'il impose. Les images de la souffrance éternelle ont besoin d'une lumière éternisante. L'évocation de statues pourrait faire penser aux figures immobiles de Latour qui sont "des statues nocturnes,

non par leur poids, mais par leur immobilité d'apparitions antiques (...)" (VS,389). La dénonciation de la souffrance humaine qu'elles suggèrent les relie pourtant au génie ténébreux de Goya. Malraux dit à propos de Goya que "quand ce qu'il figure appartient à l'atroce--qu'il l'ait vu, qu'on le lui ait décrit, qu'il l'imagine--il en maintient le lien avec l'intemporel." (S,110). Le mélange de l'insolite et du familier chez Goya, nous dit Malraux, arrache "ces scènes à l'instant, les prolonge dans leur propre vie." (S,52). La lumière aussi a sa part dans ce prolongement souhaité par l'artiste. Chez Malraux, la lumière relègue souvent l'homme à son ombre. Nous voyons cette technique surtout dans La Condition Humaine où les hommes qui agissent perdent leur identité dans le noir et deviennent des profils d'ombres ou de simples silhouettes. Katow devient dans la lumière des lampes-tempête "la haute silhouette connue de tous les groupes de choc." (CH,30). Tchen, lors des combats "sentait tous les regards des siens fixés sur cette porte ouverte, sur sa silhouette trapue, bleue sur le fond sombre du couloir." (CH,80). Les combattants deviennent eux aussi des "silhouettes" que Tchen "vit moins bien dès qu'elles ne se découpèrent plus sur le ciel." (CH,84). Après la rencontre avec Vologuine, Malraux décrit Tchen dans la nuit comme une "ombre trapue sur le trottoir." (CH,120). Devant la nuit, devant la mort, tous les hommes sont égaux. Il ne s'agit plus d'un individu mais de l'abstraction Homme-Mort.La veille de l'insurrection la lumière fait abstraction de Kyo et de

Possoz:

> La lumière du phare revint, porta sur le mur blanc du fond leurs ombres énormes, retourna à la nuit à l'instant même où les déchargeurs entraient: quatre, cinq, six, sept. En bleus de travail, l'un le torse nu. Menottes. Des visages différents, peu visibles dans l'ombre; mais, en commun, une belle haine. (CH,125).

De même, l'identité des combattants disparaît dans l'ombre. Anonymes ils deviennent les représentants de l'Homme engagé dans la plus profonde des actions auxquelles il puisse se livrer: la quête du sens de l'existence à travers l'action.

Nous pouvons dire que l'éclairage de L'Espoir véhicule un processus d'abstraction auquel il faut pourtant ajouter un autre leitmotif goyesque: celui du torse nu. La fréquence de cette image témoigne de son importance:

> A travers les torses nus et les manches de chemise, parmi les femmes qu'on chassait et qui revenaient, gardes civiles en bicornes d'assaut tentaient en vain d'organiser la foule(...).(E,42).

et

> D'abord sortirent les soldats, brandissant leurs carnets syndicaux, beaucoup le torse nu. (E,46).

et encore:

> (...)Pepe expliquait le coup aux copains en sueur, le torse nu. (E,72).

Nous lisons que Garcia "quittait le grand soleil plein de torses nus." (E,125).

La qualité intemporelle de ces torses nus les unit à la lumière dépersonnalisante. Selon Malraux, ce qui transcende le moment historique, ce qui fait partie de l'éternel de l'homme (la souffrance, l'atroce, la quête de la dignité) est traité de cette façon par Goya: "L'empalé, l'homme aux

bras coupés pendus aux branches, qui évoquent la torture millénaire et le passage, à travers la Bible, des armées d'Assyrie, sont nus--hors du temps." (S,110). C'est en dénudant, si l'on veut, ces hommes de leurs habits que Goya et Malraux les universalisent. Le torse nu, justifié chez Malraux par la chaleur écrasante, permet de souligner l'effort viril des révolutionnaires. En plus, cette image donne lieu à des descriptions nettement picturales:

> Les miliciens tiraient, dans une atmosphère de chambre de chauffe, leur torse nu ocellé de taches de lumière comme les panthères de taches noires. (E,132).

Grâce à la plasticité des images les détails précis cèdent la place à un éternel universel. Si, selon Malraux, Goya "fait appel aux puissances des ténèbres" tandis que Saint Just "à celle de l'action"(TN,10), c'est peut-être la synthèse de ces deux réponses à l'existence que poursuit le romancier.

Sous le Signe de Rembrandt

A) L'Enigme du Passager

Jusqu'à présent, nous avons vu que la nuit chez Malraux recèle parfois les mêmes mystères que chez Goya et Latour. Dans un article intéressant, Romanowski signale quatre sortes de nuits dans l'oeuvre malrucienne: 1) la nuit accablante, inhumaine, telle qu'elle apparaît dans La Voie Royale, 2) la nuit stellaire des Conquérants, indifférente à l'homme, symbole du destin, 3) la nuit humaine, remplie

d'une humanité angoissée comme dans La Condition Humaine et Le Temps du Mépris, et enfin 4) la nuit fantastique ou apocalyptique, illuminée par les incendies de l'holocauste de L'Espoir.[19]

Ces divisions traitent d'une autre façon de l'emploi du clair-obscur chez Malraux. Nous voulons tout simplement attirer l'attention du lecteur sur le fait que ces catégories ne sont nullement absolues. La nuit sidérale que nous trouvons dans Les Conquérants, par exemple, n'est pas absente de La Condition Humaine et la nuit de souffrance humaine de ce dernier roman apparaît dans L'Espoir à certains moments. A ce propos, il serait pertinent de rappeler la remarque de Carduner: "Cette nuit, ce ciel, ces étoiles ne sont même plus un décor, mais un personnage essentiel. Ils donnent sa vraie dimension métaphysique au dialogue."[20] En tant que personnage, la nuit est sujette aux mêmes transformations que les éléments qui l'habitent. La personnification de la nuit la rapproche du personnage qui, lui, est chosifié. Accablante, indifférente, humaine ou apocalyptique, la nuit malrucienne est d'abord un éclairage, un accent, un moyen plastique d'expression qui, comme le personnage, participe à l'agencement des différentes atmosphères de l'oeuvre. Ce sont ces atmosphères qui serviront d'intermédiaires entre le spectacle du monde et la révélation particulière et personnelle que le lecteur peut y voir.

En parlant de l'éclairage dans le monde de la peinture et dans les oeuvres de Malraux, il serait difficile de ne

pas mentionner le nom de Rembrandt qui, lui aussi, est un grand poète de la nuit. C'est justement la nuit qui unit Goya, Rembrandt et Michel-Ange dans une constellation que Malraux appelle "la triade majeure." (In,9). Regardons maintenant ce que l'oeuvre de Malraux partage avec celle de Rembrandt.

L'éclairage de Goya qui met l'homme en accusation devient chez Rembrandt une lumière qui l'interroge: "(...)Rembrandt trouvait un pouvoir de mise en question devant lequel le spectateur devenait moins un triomphateur qu'un accusé, et qui, parfois, comme celui de Shakespeare, jetait le temps 'hors des gonds.'"[21] Cette citation, qui date de 1956, est à rapprocher de la version définitive dans L'Irréel (1974) où le mot "accusé" disparaît: "(...)Rembrandt trouve un pouvoir de mise en question devant lequel modèles et spectateurs, le monde même, deviennent moins des triomphateurs que des énigmes (etc.)." (Ir,263). L'élargissement de la portée de cette mise en question et surtout l'introduction du mot "énigmes" ne sont pas sans importance. C'est justement en tant que mystère que Rembrandt veut nous faire voir l'homme, à commencer par les modèles qu'il peint. Selon René Huyghe, "c'est le jeu dramatique des ombres et des lumières qui crée l'action expressive de Rembrandt." Par son clair-obscur, Rembrandt introduit la méditation et le songe dans la peinture.[22] Cette méditation est conforme à la conception malrucienne de l'art en général. Il s'agit maintenant d'explorer cet autre moyen par lequel Malraux

lui-même atteint ce but.

Nous savons déjà le penchant de Malraux pour le crépuscule. La plupart des scènes dramatiques qui ne se déroulent pas la nuit se passent au coucher du soleil. Perken affronte les Moïs et se blesse fatalement dans une lumière crépusculaire. Kyo entre dans la salle de préau à la fin du jour. La liste de scènes crépusculaires pourrait s'allonger. C'est surtout dans L'Espoir que la lumière du coucher du soleil se fait sentir le plus en vertu de son retour cyclique. Cette lumière nécessite fréquemment un langage d'ombres qui n'est pas celui de Goya:

> La lumière descendante allongeait derrière eux de longues ombres. (E,106).

et:

> Le soleil emplissait maintenant les rues d'ombres. (E,107).

Cette fois les ombres nous rendent sensibles au passage du temps. Leurs dimensions changeantes soulignent le rapport inconstant jour-nuit, vie-mort, passé-présent en fonction duquel l'homme tente de se situer.

Dans la scène où l'on attend l'arrivée tardive de l'avion de Marcelino, il s'établit une véritable interaction entre la nuit et l'homme. Les atterrissages nocturnes sont dangereux pour un pilote blessé; alors l'arrivée du soir assume dans cette scène une valeur dramatique ainsi que symbolique:

> Les mécaniciens semblaient regarder le soir tomber; ce qu'ils regardaient, tendus dans la paix inquiète du crépuscule, c'était l'invisible course entre l'avion et la nuit. (E,162).

Ici la nuit valorise l'action de l'homme qui ne se défend pas contre un ennemi définissable, mais qui lutte contre la nuit même et contre l'inconnu qu'elle voile. Si la nuit chez Dostoïevski est "parente de celle de Rembrandt"(VS,352), la lumière crépusculaire de Malraux l'est aussi, et peut-être pour les mêmes raisons. Selon Malraux, la lumière de Rembrandt engendre "un retour éternel par quoi les crépuscules sont moins des moments du jour, que des heures intemporelles." (Ir, 278). La description du paysage qui suit dans une lumière crépusculaire à la Rembrandt semble motivée par le désir de relier l'homme à un secret éternel:

> Ramos et Manuel marchaient le long du remblai. Le soir est semblable aux soirs sans canons. Sur le crépuscule de portrait équestre, dans l'odeur des pins et des herbes de pierrailles, la Sierra s'incline en collines décoratives jusqu'à la plaine de Madrid sur quoi la nuit descend comme sur la mer. Insolite, le train blindé tapi dans son tunnel semble oublié par une guerre partie avec le grand soleil. (E,90).

Les éléments qui composent ce tableau sont surnaturalisés dans un continuum qu'on dirait étranger à l'homme. Nous avons l'impression qu'il existe un inconnu spatio-temporel et que le soleil emporte avec lui le cours des événements vers un passé préhistorique. Les nombreuses scènes bibliques peintes par Rembrandt s'accordent bien à son génie car, comme le dit Malraux, sa lumière "suggère un très ancien passé: 'la gloire des cités dans les soleils couchants.'" (Ir,276). Bien que les scènes ne soient pas bibliques, elles suggèrent néanmoins un moment aussi riche en implications cosmiques. Il y a souvent chez Malraux fusion, sous une lumière de fin

de jour, de la lutte révolutionnaire et de la cathédrale, lieu émancipé du temps des hommes:

> Magnin pensait au soleil de cinq heures allongé sur les rues de cette calme ville de pierraille.(...) Cette ville où le sang ruisselait, il n'avait cessé de la voir calme et amie...De trop haut, comme Dieu. 'Les tanks à la Cathédrale...' La Cathédrale avec une grande ombre à côté d'elle, les rues étroites, les arènes...(E,116).

Cette lumière de l'irréel revient plus loin dans le roman pour créer un temps autonome semblablement détaché de la contingence:

> Une dernière trace de lumière folâtrait autour de ses cheveux tondus, barrés par la grande croix du taffetas anglais. Manuel regardait se déployer les feux des miliciens; le soir tombant donnait une vanité infinie à l'éternel effort des hommes qu'enveloppaient peu à peu l'ombre et l'indifférence de la terre. (E,176).

Malraux, comme Rembrandt, tente de saisir le lien précaire entre le temps passager et le temps immémorial par la lumière indécise de la fin du jour qui fusionne présent et passé dans un éternel accord sans cesse renouvelé

> Les pierres semblaient retourner à quelque vie misérable dont les eût tirées la lumière. Chaque fois que les formes des rochers tiraient le colonel vers son enfance, il pensait à sa jeunesse. (E,176).

La lumière crépusculaire qui surnaturalise les choses devient aussi la lumière nocturne ranimant par son irréalité un passé qu'on croyait mort:

> Eclairée par une puissante lampe à arc, absolument vide, la place où jadis les rois de Castille combattaient à cheval le taureau était beaucoup plus irréelle que celle de la cathédrale,--plus semblable à une place d'astre mort que tout autre lieu au monde, dans cet inquiétant mélange d'odeur de brûlé et de fraîcheur nocturne. (E,190).

Malraux cite souvent cette pensée de Shakespeare qu'il dit venir originalement de la Bible:

> C'est par une nuit pareille Jessica, quand le vent faisait trembler en silence les feuilles des arbres...
> --C'est par une nuit pareille Lorenzo quand Médée cueillait les herbes enchantées...(voir Lazare, A,II,591).[23]

La nuit ressuscite un moment passé de grande importance pour confier au présent une profondeur historique. La nuit de Shakespeare est aussi la nuit antique de Rembrandt. Chez Malraux, la hantise du passé suscitée par la lumière irréelle revient à plusieurs reprises dans L'Espoir. A un moment donné, un personnage dit:

> Cette rue a dû être à peu près comme ça, une nuit, sous Charles Quint...(E,230).

Et quand Manuel va au ministère de la guerre, illuminé par des bougies mourantes, le poids du passé ressurgit dans "ces salles immenses et lugubres, dont les derniers rois d'Espagne ont fait écho misérablement cossu de Charles Quint." (E,326).

La volonté commune de pénétrer le monde des formes, séparé du temps et des hommes, rapproche les maîtres de sorte qu'en un sens toutes leurs oeuvres se ressemblent. Si Malraux nous dit alors que la lumière de Latour et celle de Rembrandt sont toutes les deux "intemporelles"(voir VS,388) , que l'éclairage de Goya et celui du Caravage sont "dramatiques" (voir VS, 382, et S,107), et que tous ces peintres font appel aux puissances mystérieuses de la nuit pour exprimer la part éternellement énigmatique de l'homme, ce n'est pas parce que leur production artistique manque d'inspiration, ou qu'ils ont peint tous de la même façon. C'est plutôt la façon personnelle dont Malraux

conçoit ces artistes qui lui fait établir ces parallèles.

Chaque artiste croit au sacré de l'art. En utilisant les ressources de l'irréel, la lumière surtout, Rembrandt veut "(...)faire accéder ce qui est advenu dans le temps et dans l'apparence, à ce qui est, hors du temps et de l'apparence." (Ir,268). La recherche du millénaire est au coeur du travail de chaque artiste. Selon Malraux, "ce n'est pas aux prophètes d'Israël que Goya fit appel; mais c'est peut-être de Rembrandt qu'il apprit l'accent souverain d'un univers particulier, lorsque celui-ci porte en lui les plus vieux sentiments des hommes." (S,87). De façon analogue, ce n'est pas à l'aventurier ou au guerrier que Malraux fait appel pour relier l'homme à ce qu'il y a d'énigmatique dans l'existence, mais plutôt à Goya et à Rembrandt, à la lumière qui traduit visuellement ce que l'homme n'arrive pas a formuler au moyen des mots.

B) La Lumière Inventée

Tandis que Goya est le magicien des ombres imaginaires, Rembrandt "est un déformateur de la lumière. Une lumière inexplicable c'est l'expression même du surnaturel." (Ir,276). Cette déformation créatrice fait dire à René Huyghe: "Si Rubens est le maître de la vie, Rembrandt est celui de la lumière." Dans "La Descente de Croix," par exemple, "tout y est ordonné, disposé par la répartition des clartés."[24] C'est ici que nous trouvons un lien spirituel, sinon technique, avec Malraux. Lui aussi tord ses rayons qui éclairent

ses personnages pour les rendre conformes à la surréalité que cette déformation suscite. La scène entre Kyo et May, où elle avoue son infidélité, est l'un des rares moments où Malraux ne précise pas au préalable la source d'éclairage:

> Elle le regardait, exténuée, les pommettes accentuées par la lumière verticale. Lui aussi regardait ses yeux sans regard, tout en ombre, et ne disait rien. (CH,40).

Le manque de détails quant à la source lumineuse est extrêmement révélateur de la fonction avant tout artistique, même picturale, de l'éclairage chez Malraux. Cette lumière, comme cette ombre, surgit de la métamorphose que l'auteur veut réaliser. Les yeux de May noyés dans l'ombre constituent un des éléments principaux de la structuration de cette scène qui repose sur le regard et le miroir, comme nous l'avons vu précédemment. Ce sont des rappels de l'énigme et de l'inaccessibilité qui caractérisent la condition humaine. Le fait que l'auteur n'a pas cherché à expliquer son ombre et sa lumière nous permet de dire que la façon dont la lumière malrucienne éclaire les choses est plus importante que le réalisme qu'elle <u>semble</u> suggérer. L'ombre chez Malraux, comme chez Rembrandt, est "moyen de création et non transcription de spectacles." (Ir,272).

Dans ses romans, Malraux se montre sensible à la tension entre la lumière imaginaire de la métamorphose créatrice et la lumière réelle, comme nous l'avons vu avec la scène de la salle de préau. La vraisemblance apparente qu'il veut conférer à son éclairage n'est en réalité qu'un artifice

propre à plusieurs peintres. A cet égard, Rembrandt, un peu comme le Caravage, veut nous faire oublier l'irréalité de la lumière par des figures qui apparaissent hautement réalistes: "Rembrandt attend de l'accord entre l'apparent réalisme de son dessin et l'irréalisme de sa lumière(...)" (Ir,265). Souvent dans ses romans, Malraux résout cette difficulté en identifiant très clairement la source de son éclairage. La lumière d'un briquet, par exemple, justifie l'esquisse de certains traits du visage de Perken et de Clappique dans les ténèbres. La lumière du building voisin dans la première scène de La Condition Humaine sert à motiver la métamorphose de la chambre en drame intense entre la lumière et l'ombre, la vie et la mort, la lucidité et l'irrationnel. Le fanal des sentinelles dans l'obscurité de la salle de préau suffit à rendre plausible le long jeu d'ombres.

Parfois l'auteur ressent une contradiction entre l'effet de lumière qu'il veut obtenir et l'éclairage qu'il a déjà établi. Afin de mieux persuader le lecteur de la plausibilité de sa lumière, il ajoute alors des propositions qualificatives introduites la plupart du temps par la préposition "malgré." Par exemple, lors de l'attaque du poste central, le ciel "bas" et "inquiet" (CH,75,76) est décrit à plusieurs reprises comme rempli de nuages, permettant une faible lumière. La fumée aussi assombrit la scène: "La fumée qui sortait lentement par la fênetre l'empêchait de voir les insurgés de gauche." (CH,79). Dans ce décor sombre, Malraux veut placer des "rehauts" sur le débris du combat. Nous lisons

donc que "des morceaux de verre brillaient malgré le jour terne" (c'est nous qui soulignons ici comme dans les citations qui suivent). La même justification paraît dans la description de l'image des profils de Tchen et de Pei que nous avons déjà vue: "la lumière très forte malgré les nuages." (CH,143). On détecte le même procédé de justification dans L'Espoir où on lit par exemple: "Malgré les lampes électriques, on devinait la profonde lueur rouge du dehors." (E,385). Par l'emploi de ces expressions, Malraux cherche à dissimuler le rôle structurant de la lumière, à voiler son irréalité foncière afin qu'elle ne perde pas toute sa force de persuasion et d'illusion. Quant à Latour et à Rembrandt, les maîtres de la lumière intemporelle selon Malraux, "il ne s'agit pas pour eux de copier les accents de lumière, mais de les susciter avec assez de justesse pour ne pas perdre la 'crédibilité' dont se passe mal leur poésie." (VS,388). Pour Rembrandt, l'éclairage justifie l'ombre, "(...)à condition que l'on n'y regarde pas de trop près." (Ir,273). Chez Malraux, nous pouvons dire que sa lumière explique la transfiguration de la matière pourvu que l'on ne lui demande pas trop d'exactitude. Ce n'est plus la lumière des hommes conforme aux lois de la physique que décrit le romancier, mais autre chose.

Malraux évite la contradiction qui pourrait découler de la lumière dans la scène suivante en juxtaposant lui-même cet éclairage à celui qu'avaient vu Garcia et Guernico:

> 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. Çà et là, au milieu d'un corridor intérieur à arcades, des petites lanternes, les mêmes que celles qui indiquent, la nuit, les rues barrées et les voitures à bras, éclairent des marches d'escalier monumental qui se perdent dans l'ombre. (E,326).

L'auteur trouve que l'enchaînement source-effet, comme le réalisme figuratif de Rembrandt, suffit à désamorcer toute réfutation éventuelle du lecteur. Il reste néanmoins cette réalité indéniable: le même éclairage donne une lumière différente, ceci sans explication logique. Voilà ce qui nous indique que ces bougies n'appartiennent pas à notre monde; leurs flammes ne brûlent pas dans le cadre des heures terrestres, mais éclairent une dimension temporelle plus vaste: le passé des rois d'Espagne. Les mots suivants de Claudel sur l'art de Rembrandt s'appliquent admirablement à ces emplois de lumière chez Malraux:

> Nulle part devant un tableau de Rembrandt, on n'a la sensation du permanent et du définitif: c'est une réalisation précaire, un phénomène, une reprise miraculeuse sur le périmé.[25]

Nous trouvons dans La Condition Humaine une autre déformation de la lumière dans le but de souligner le mystère évoqué par le rapport fragile entre la clarté et l'obscurité. Il s'agit cette fois d'une scène diurne. Tchen fait savoir son intention de se jeter avec la bombe sous l'auto de Chang-Kai-Shek. Malraux nous indique l'heure: une heure de l'après-midi. Malgré cela, l'auteur ressent le besoin de créer un éclairage crépusculaire susceptible de repousser la scène vers les limites de l'énigme éternelle. L'arrière-

boutique où se trouvent Tchen, Souen et Pei n'est éclairée que par le jour qui pénètre à travers le magasin. L'explication réaliste suivante rend plausible une lumière crépusculaire en plein jour:

> Le jour baissait dans la pièce sans fenêtre: sans doute les nuages s'amassaient-ils dehors. (CH,150).

Le mot "baisser" rappelle inévitablement les couchers de soleil qui participent si souvent à la poésie picturale malrucienne. L'expression "sans doute" chasse toute question quant à la 'crédibilité' de cet éclairage truqué. Cette déformation de la lumière s'adresse bien à la transcendance du temps:

> Presque complètement assombri, le mauvais jour de l'après-midi restait là sans disparaître tout à fait, éternel. (CH,151).

L'évocation de la source lumineuse apporte à l'image le 'réalisme' nécessaire que cet éclairage refuse. Il suffit d'imaginer cette scène sans aucune mention de la provenance de la lumière pour mesurer la force persuasive que ces inclusions fournissent aux descriptions. Sans cet élément justificateur, la lumière se révèle dans toute sa nudité surnaturelle, et son rôle organisateur saute aux yeux.

C) La Lumière Spirituelle et l'Intemporel

Que tente de faire Rembrandt avec la lumière qu'il invente? Selon Malraux, "ce n'est pas le réalisme qu'il poursuit, c'est la spiritualité. (...) La communion qu'il poursuit dans tous ses chefs-d'oeuvre (...) est une

communion avec l'inconnu..." (Ir,269 et 283). Malraux ne dit pas que Rembrandt veuille lier son oeuvre au monde divin; ses scènes bibliques n'illustrent pas telle ou telle révélation. Son oeuvre est un moyen d'accéder à la révélation. "Elle n'exprime pas l'autre monde: elle le crée." (Ir,286). Sa lumière nous invite à la transcendance. Ainsi peut-être s'expliquent "ses clochards rayonnants," (Ir,264), et "son nimbe de lumière sans lequel le tableau changerait de nature." (Ir,269).

Chez Malraux, nous trouvons une luminosité semblable entourant parfois ses personnages. L'auteur prend soin de justifier un tel éclairage en présentant ses figures à contre-jour, ou à contre-lumière. Jean Mouton, dans son oeuvre Les Intermittences du Regard Chez L'Ecrivain, voit chez Claudel l'emploi de la même technique: "Pourquoi donc Claudel adhère-t-il pleinement à la lumière de Rembrandt qui éclaire la toile par l'arrière? Parce que sa lumière baigne entièrement dans la mémoire;" et plus important, cette lumière d'arrière-plan est "signe qu'elle vient d'ailleurs."[26] Nous avons déjà vu l'évocation de Shia, une "auréole de lumière qui entourait sa tête." (CH,21). Nous nous souviendrons que Shia accueille Kyo et Katow à la porte de sa boutique, les deux lampes-tempête se trouvant derrière lui. Clappique est peint dans une lumière similaire:

> Le visage du baron était à peine visible, mais le chat lumineux, enseigne du Black Cat, l'entourait comme une auréole:
>
> "Le Shan-Tung", dit-il.
>
> L'obscurité et sa position--à contre-lumière--lui

> permettaient de ne rien exprimer; et il n'ajoutait rien. (CH,28).

En prison, Katow remarque un effet semblable autour des gardiens:

> Les gardes masquaient la lumière, qui les entourait d'une auréole trouble; mais n'allaient-ils pas bouger? (CH,249).

Le Négus aussi est éclairé d'un halo surréel. Cette fois, l'effet est dû à la lumière phosphorescente du lance-flammes:

> A l'instant où le cuivre du lance-flammes arriva à l'angle du mur, il le prit à pleine main gauche, ses cheveux flous en auréole bleue sur la lumière de l'essence, et lâcha aussitôt, y laissant la peau. (E,136).

Le visage de Leclerc, illuminé par la lune, devient une cible pour les mitrailleuses ennemies:

> Une mitrailleuse suivait sa silhouette qui venait d'entrer dans le halo de la lune. (E,220).

Perken, Garine, Borodine sont chacun, à un moment donné, présentés à contre-jour. Cette accumulation d'exemples nous permet de voir comment ce rayonnement fait aussi partie intégrante de l'éclairage malrucien. C'est une lumière commune, motivée par des sources tout à fait différentes, qui réunit les personnages malruciens. Comme Rembrandt, Malraux utilise cette lumière afin de tirer de "la nuit d'humbles figures pour les accorder à l'éternité" (VS,378), non pour les unir au sacré de Dieu, mais pour créer un sacré artistique, une réalité imaginaire significative: "La lumière et l'ombre de Rembrandt arrachent aussi son oeuvre au monde de l'apparence, mais elles n'annexent pas l'apparence au sacré: elles apportent à l'imaginaire le prolongement du surnaturel."

(Ir,278). Nous pourrions substituer au nom de Rembrandt celui de Malraux sans amoindrir la justesse de cette remarque. La déshumanisation des personnages changés en valeurs plastiques n'est pas une déification mais sûrement une 'surhumanisation', si l'on peut dire. C'est plutôt dans l'ensemble de l'oeuvre qu'il faut chercher le sens de cette sanctification: la lumière, le personnage et/ou les objets éclairés, l'action qui les définit se conjuguent pour devenir le signe d'une vérité énigmatique et éternelle. Comme les nombreux autoportraits exécutés par Rembrandt les visages qui reviennent constamment dans les romans de Malraux tantôt représentent leur créateur,"tantôt détachent ostensiblement son visage de la vie sur terre, jusqu'à ceux où semblent l'obséder l'énigme par laquelle un visage éphémère devient, sans se perdre, autre chose que lui-même." (Ir,282). C'est donc cette "autre chose" que l'artiste veut atteindre au moyen de son oeuvre. L'art tolère mal le profane.

Considérons une dernière scène, tirée des Noyers, qui montre très bien l'emploi plastique de l'éclairage à la manière des grands maîtres:

> Il y avait quelque chose d'intolérable dans cette attente. Il fallait pourtant la tolérer, et le temps redevint le temps militaire, le temps transparent qui ne dépend que des ordres supérieurs--comme la mort. Dans la sape, les barres éclatantes du soleil qui montait éclaboussaient des jambes mornes en promenade, dont les souliers brillaient soudain. Sous un des rayons, très net sur le sol charbonneux, un jeu de tarots était étalé; une main en tirait de temps à autre une carte, avec un murmure qui s'efforçait de prévoir la vie...Dans l'ombre peuplée de glissements, cette main sans corps semblait courir sur les cartes de toute éternité. (NA, 199-200).

Nous voyons que la triade lumière-espace-temps (reflet précaire de son triple ennemi: obscurité-néant-oubli) forme la matière première de cette description. Le temps transparent, comme une exécution plastique digne de Latour, est inévitablement associé à la mort. Cette "ombre peuplée de glissements", ne rappelle-t-elle pas la surréalité prémonitoire de Goya? Malraux signale chez Goya l'importance de la main, "la main--où s'inscrit le destin" et son lien avec le démoniaque. (S,142). Comme chez Goya donc, la lumière surnaturalise cette main qui sort de l'ombre. Pourtant, ces barres de soleil évoquent-elles les coulées de jour du Caravage ou les rayons de Rembrandt?

En affirmant une influence ou une parenté spirituelle avec un artiste en particulier, on le fait bien sûr au détriment des autres artistes qui habitent le musée imaginaire de Malraux. Cette scène, par exemple, résulte de l'influence que tous les artistes ont exercée sur l'auteur. Toutefois, la fusion de ces influences, leur combinaison particulière nous permettent de dire en dernier lieu que la scène ne se déroule pas sous le signe de Rembrandt ou de Latour, mais sous celui de Malraux."Dans le roman comme en peinture, le créateur finit par son génie, et commence par celui des autres." (HP,158). La main dans cette image, signe du sort humain, répond moins à Goya qu'à la main ouverte de Kyo, mort, "où déjà les lignes commençaient à s'effacer..." (CH,253). Ces barres de lumière reprennent le thème de la prison dont se sert si souvent Malraux pour définir la vie. Cette

description témoigne de l'originalité de l'auteur: il s'inspire de plusieurs artistes, a recours à plusieurs techniques. C'est l'ensemble des représentations de la main dans l'oeuvre de Malraux qui répond à Los Capricios, comme c'est l'ensemble des images de la prison qui rattache ces images à Dostoïevski, à Pascal et aussi à Goya. Malraux épouse les hantises de ses ancêtres pour donner au clair-obscur une nouvelle expression.

Jour ténébreux, nuit illuminée, la lumière dans les romans de Malraux structure des images qui comme les paysages de Rembrandt "expriment le mystère dont la tombée du soir sur les forêts nous donne la révélation furtive, le mystère qui tente de capter l'énigmatique dialogue d'ombre et de lumière picturales (...)." (Ir,286-288). Le conflit et la résolution de forces antithétiques permettent aux oeuvres malruciennes de participer à la transcendance du musée imaginaire tel qu'élaboré par l'auteur. "Le chef d'oeuvre plastique, dit Charles Clément, est le drame résolu entre ces deux ennemies inséparables: la lumière et l'ombre."[27] C'est justement par ce drame de peintre que Malraux souhaite écarter le monde réel et épouser l'intemporel.

NOTES

L'ECLAIRAGE

[1]Jean Carduner, La Création Romanesque Chez Malraux (Paris: Nizet, 1968), p. 178.

[2]Harris, L'Ethique Comme Fonction de l'Esthétique, op. cit., p. 84.

[3]Jean Leymarie, "Malraux et la Création Artistique", Etre et Dire, op. cit., p. 248.

[4]Rima Drell Reck, "Malraux on Cinéma and the Novel", Criticism, V, no 2, (Spring 1963), p. 116.

[5]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, op. cit., p.282.

[6]John Lehmann, "Le Mythe et l'Ecrivain", Etre et Dire, op. cit., p. 197.

[7]Voir Rima Drell Reck, "Malraux's Novels and the Arts", op. cit., p. 229.

[8]Pontcharra, op. cit., p. 464.

[9]Fitch, "The Imagery of Malraux's Royaume Farfelu and Its Influence for the Novels", Mélanges Malraux, II, no 2 (1970), p. 23.

[10]Voir Brée et Guiton, op. cit., p. 185.

[11]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, op. cit., p. 147.

[12]Carduner, op. cit., p. 181.

[13]René Huyghe, Art et Ame, op. cit., p. 91.

[14]R. D. Reck, "Malraux's Novels and the Arts", op. cit., p. 229.

[15]Elie Faure, Histoire de l'Art, op. cit., p. 214.

[16]Ibid., p. 217.

[17]P. Galante, Malraux (Paris: Plon, 1971), p. 23.

[18]Claude Mauriac, "Malraux et le Cinéma", Le Figaro Littéraire 13 mai 1950, p. 8.

[19]Voir Sylvia Romanowski, "La Nuit dans l'Oeuvre Romanesque d'André Malraux", Revue des Sciences Humaines, Tome XXXIII, no 129, (janvier-mars 1968), pp. 91-105.

[20]Carduner, op. cit., p. 201.

[21]Malraux, "André Malraux Parle de Rembrandt", L'Express, (20 avril 1956), p. 18.

[22]René Huyghe, Art et Ame, op. cit., p. 32.

[23]Bien que Malraux ne nous le dise pas, ces lignes sont tirées du Marchand de Venise (Acte V, scène 1).

[24]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, op. cit., p. 22.

[25]Claudel, L'Oeil Ecoute, op. cit., p. 41.

[26]Jean Mouton, Les Intermittances du Regard de l'Ecrivain (Chamacey, Nièvre: Desclée Brouwer, 1973), p. 243.

[27]Charles Clément, "Notes sur la Peinture", Mélanges Malraux I, no 1 1969, p. 28.

CHAPITRE SIX

L'ESPACE ROMANESQUE: LIGNE, FORME, COULEUR

L'ESPACE ROMANESQUE: LIGNE, FORME, COULEUR

L'Espace et le Temps

Il nous reste à voir encore un autre aspect de l'univers romanesque malrucien nettement enraciné dans le monde de la peinture: l'emploi de lignes, de formes géométriques et de couleurs comme éléments organisateurs. Jusqu'à présent nous avons étudié l'inspiration picturale qui préside à l'optique narrative, la mise en cadre de certaines images, et la lumière qui relie les objets dans un ordre à la fois imaginaire et transcendental. Sans répéter ce que nous avons déjà dit à propos de ces facteurs déterminants, nous voulons, dans ce chapitre, montrer comment ils travaillent de concert avec les structures de la géométrie pour créer un espace rigoureusement construit. La lumière et le cadre, par exemple, en étant souvent créateurs de formes colorées font que, comme chez le peintre, l'intensité dramatique s'élabore dans la spatialité et non dans le temps. C'est par l'espace que Malraux organise son univers afin de subjuguer ce qui lui est étranger, y compris le temps.

Temps et espace, étant les deux coordonnées qui situent l'homme et ses actes, constituent logiquement les objets principaux de toute réflexion philosophique. Face à sa propre finitude, l'homme espère comprendre et même maîtriser les éléments qui le définissent et le limitent. L'homme et la mort se rencontrent immanquablement

à l'intérieur d'un 'cadre' qui ne se borne pas à la géographie. L'artiste pensant, dans ses efforts de se libérer des contraintes de l'existence, s'occupe, sciemment ou non, de ces données inéluctables. "Pantocrator" d'une réalité qui paradoxalement le dépasse, l'artiste se sert des dimensions spatio-temporelles afin de suggérer un double qui n'en est pas un.

Gershman voit dans les écrits de jeunesse de Malraux une bidimensionnalité de la représentation du réel qu'il considère plus importante que le développement temporel. Il y a une "utilisation consciente ou non- de la forme spatiale, c'est-à-dire d'une forme insistant sur la simultanéité visuelle des composantes, et reléguant le temps à un rôle secondaire."[1] Il reste à savoir si Malraux abandonne complètement ce procédé créateur dans ses romans. Les moments qui constituent le roman malrucien ne sont jamais explicitement reliés mais sont juxtaposés dans un récit linéaire. Par la description spatiale, l'auteur semble bien vouloir conquérir le temps, ou du moins mettre espace et temps en opposition. C'est A.D. dans La Tentation de l'Occident qui dit: "Il y a en lui (l'Occidental) une tentative de conquérir le temps, d'en faire le prisonnier des formes." (TO,137). Il est vrai que le temps pour Malraux est métamorphose, ce qui explique pourquoi il n'y a pas habituellement de retour en arrière dans ses romans. Quoi qu'il en soit, les souvenirs qui hantent Garine dans Les Conquérants, par exemple, se dressent dans l'espace. Ce sont

avant tout, des images puissantes qui s'opposent à la réalité du présent et excluent de ce fait le temps. Ce conflit métaphysique entre temps et espace s'élabore en termes de spatialité comme nous le montre la découverte du temple par Claude dans La Voie Royale:

> Il se souvint soudain du mur des fourmis: comme alors, un trou brillant, peuplé de feuilles, semblait s'être évanoui dans la grande lumière trouble, rétablie une fois de plus sur son empire pourri. Des pierres, des pierres, quelques-unes à plat, presque toutes un angle en l'air: un chantier envahi par la brousse. Des pans de mur de grès violet, les uns sculptés, les autres nus, d'où pendaient des fougères; certains portaient la patine rouge du feu. Devant lui, des bas-reliefs de haute époque, très indianisés (Claude s'approchait d'eux), mais très beaux, entouraient d'anciennes ouvertures à demi cachées sous un rempart de pierres éboulées. Il se décida à les dépasser du regard: au-dessus, trois tours démolies jusqu'à deux mètres du sol, leurs trois tronçons sortant d'un écroulement si total que la végétation naine seule s'y développait, comme fichés dans cet éboulis; des grenouilles jaunes s'en écartaient avec lenteur. Les ombres s'étaient raccourcies: le soleil invisible montait dans le ciel. (VR,76).

Les mots "il se souvint" semblent nous indiquer que la conscience narrative a pris possession de la subjectivité, de l'âme intime de Claude. Mais nous voyons que l'effet n'est que passager; le souvenir ne fait que refléter (et redoubler) l'image perçue par Claude en ce moment, fusionnant ainsi le passé et le présent dans l'espace. Le regard du narrateur est souvent l'instrument qui spatialise le monde ambiant. L'aspect pictural s'impose ici par les jeux de lumière (la grande lumière trouble/le soleil invisible qui raccourcissait les ombres), l'importance des couleurs (violet/rouge/jaune), et l'évocation de plans bien

définis (des pans de murs/ trois tours démolies, etc.). Cette description des ruines répond aux théories artistiques que Claude avait exposées à Ramèges: "On dirait, dit-il, qu'en art le temps n'existe pas. Ce qui m'intéresse, comprenez-vous, c'est la décomposition, la transformation de ces oeuvres, leur vie la plus profonde, qui est faite de la mort des hommes." (VR,42). La métamorphose de ces pierres sculptées opérée par le temps les rappelle à la vie. L'espace de l'oeuvre, grâce à sa vie prorogée par les transformations successives, nie les emprises du temps, et entre dans le domaine de l'intemporalité.

Ici, l'espace décrit refuse le temps en créant un monde tout à fait à part qui ne connaît pas les règles auxquelles nous sommes assujettis. Dans La Métamorphose des Dieux, Malraux parle du phénomène du temps comme de "la marque de la condition humaine." (MD,367). La Voie Royale est axée sur la lutte contre le temps et l'effort de l'homme pour transcender sa condition. Jeanne Delhomme, dans son étude remarquable Temps et Destin, analyse à fond cet élément et ses conséquences métaphysiques pour Malraux. "Le temps, dit-elle, est ce qui n'existe pas dans l'espace où tout est donné simultanément- ouverture et succession."[2]

Le temple que voit Claude le transporte momentanément dans un monde insolite: "Appartient au mystère tout ce qui échappe au temps," dit Malraux dans La Tête d'Obsidienne (A,II,460). Il faut la présence de Perken, être vivant et mortel, pour briser le surnaturel de ce spectacle. Une

fois que Claude voit Perken pénétrer dans les lieux, la force inhumaine des formes s'épuise. Chez Malraux, le temps inéluctable perdra par moments son poids écrasant et destructeur devant les actes intensément dramatiques qui remplissent l'espace romanesque. "Toute communion avec l'inconnu attaque l'âme même de l'apparence: le temps." (Ir,286).

Un peu analogue à cet arrêt brusque du temps éprouvé par Claude est la première scène de La Condition Humaine où le temps n'existe plus pour Tchen. Dans la chambre du meurtre, Kronos cesse sa marche obstinée grâce à l'acte individuel et prémédité de Tchen. C'est par ce geste qui se fait dans un espace donné que le temps insignifiant est transformé en moment de conscience lourd de conséquences. Malraux se sert de l'espace pour créer un autre monde qui exclut dans la mesure du possible la durée mesurable, et donc le poids de la destruction aberrante du temps.

C'est peut-être parce que le temps empirique et absurde se déroule dans l'horizontalité de l'espace que Malraux tente de créer un autre espace qui sera générateur de ce que Delhomme appelle le "temps véritable" qui par sa transcendance verticale dépassera les limites du temps des horloges. L'espace devient le lieu sacré où l'homme prend contact avec l'inconnu. Selon Proust, en effet, "le temps ressemble à de l'espace."[3] Chez Malraux, l'apparente soumission à la chronologie n'est en réalité qu'une technique pour rendre le monde créé plus imposant et persuasif. Si

on le regarde de près, on remarque que le temps dans son oeuvre est aussi morcelé et transformé que l'espace.

Pour Chua, temps et espace sont les coordonnées qui structurent La Condition Humaine. Ce critique conçoit les six premières parties du roman comme organisées dans le temps et la septième partie comme structurée dans l'espace. "Dans la septième partie, l'espace devient le principal moyen de contraste et le temps devient un agent de distanciation."[4] Globalement, oui. Les dates et les heures sont remplacées par des noms de villes. Mais l'espace a sa fonction à travers tout le roman.

Par la multiplication de l'espace, le temps est relégué à une place secondaire dans la hiérarchie des coordonateurs de la vie. Si Malraux, dans un chant poétique, décrit l'espace de la prison dans La Condition Humaine comme suit: "O prison, lieu où s'arrête le temps- qui continue ailleurs. .." (CH,246), ce n'est pas une simple méditation de romantique. Les implications touchent aux bases anthropologiques mêmes du concept de l'existence. Cette réflexion, que Carduner appelle "intervention lyrique" de la part du narrateur, est la réponse poétique, le lyrisme qui complète l'espace cellulaire déjà décrit avec soin. Ce monde est séparé du réel, comme nous l'avons vu, par l'insistance sur les effets de lumière qui créent une atmosphère particulière proche de celle que l'on trouve dans certains dessins de Goya où encre et papier concourent à former une réalité qui signifie plus que ce qui est représenté en noir et en

blanc. Revenons sur cette scène importante de la prison afin d'étudier le rapport espace-temps:

6 heures

> Dans la grande salle - ancien préau d'école - deux cents blessés communistes attendaient qu'on vînt les achever. Appuyé sur un coude, Katow, parmi les derniers amenés, regardait. Tous étaient allongés sur le sol. Beaucoup gémissaient, d'une façon extraordinairement régulière; quelques-uns fumaient comme l'avaient fait ceux de la Permanence, et les ramages de fumée se perdaient jusqu'au plafond, déjà obscur malgré les grandes fenêtres européennes, assombries par le soir et le brouillard du dehors. Il semblait très élevé, au-dessus de tous ces hommes, couchés. Bien que le jour n'eût pas encore disparu, l'atmosphère était une atmosphère nocturne. (...) Quatre factionnaires chinois marchaient de long en large au milieu des blessés, baïonnette au canon, et leurs baïonnettes reflétaient étrangement le jour sans force nettes et droites au-dessus de tous ces corps informes. Dehors, au fond de la brume, des lumières jaunâtres - des becs de gaz sans doute - semblaient aussi veiller sur eux... (CH,240-241).

Dès les premières lignes, le narrateur fusionne admirablement temps et espace, car ce lieu clos est marqué par l'attente. De nouveau, le rôle du souvenir n'est pas sans importance. L'obscurité du lieu est alourdie par la fumée des cigarettes de quelques prisonniers, ce qui rappelle à Katow l'image de la Permanence. Malraux se sert souvent de cette répétition qui superpose deux espaces tirés de moments chronologiques bien séparés pour les unir, un peu à la Proust, dans une nouvelle image significative. Ce procédé a des conséquences sur le temps. "Répéter, dit Durand, c'est nier le temps et il s'agit bien plutôt d'un 'non-temps' mythique."[5] Nous pouvons donc faire nôtre cette constation qui s'accorde parfaitement au cas Malraux. Selon Durand, l'image immédiate, par le fait qu'elle dissout le temps, est incompatible avec

le concept de la durée sur lequel repose la théorie bergsonienne du temps et de la mémoire. Pour Bergson, la mémoire découle de la durée et s'oppose par conséquent à la matière qui existe dans l'espace. Bergson cherche alors la pérennité dans le temps. Durand s'attaque à cette hypothèse en citant l'expérience de Proust, le "temps retrouvé", qui transforme le moment périssable en durée éternelle. Finalement, ce n'est pas le temps qui est recréé mais un espace passé. Le souvenir, le fantastique, les rites, la création, toutes les formes de l'imaginaire qui veulent déposséder le temps de ses pouvoirs souverains et destructeurs existent d'abord dans l'espace et non dans le temps. "C'est contre le néant du temps que se dresse la représentation dans toute sa pureté d'anti-destin."[6] C'est justement dans l'espace de la prison que le héros malrucien transfigure le temps et le devenir en conscience et en actes qui transcendent les limites de l'empirisme. Kyo et Katow, victimes de la lutte révolutionnaire, deviendront chacun maîtres de leur sort.

C'est effectivement le rôle de l'art pour Malraux. "La littérature apporte, au plus haut degré, la substitution du destin dominé au destin subi." (HP, 274). Le roman qu'écrit Malraux remplit cette fonction rédemptrice. Mais sur le plan thématique, le héros s'efforce de transformer l'expérience immédiate en valeur permanente. Si le narrateur nous transmet cette expérience par la création d'un espace

perceptible, c'est pour rendre plus convaincant ce qui est en réalité un espace symbolique.

Vue Plongeante et Découpage: La Plasticité des Composantes

Malraux compare le style du romancier à la palette du peintre:

> Les éléments de l'oeuvre: intrigue, personnages, affrontements, analyses, atmosphères, s'assemblent comme des couleurs. Il existe une palette de Dostoïevski et une de Stendhal, comme de Rembrandt et de Vermeer. (Nc,320).

Nous avons déjà vu qu'à partir des premiers écrits fictifs, Malraux démontre un penchant pour tout ce qui évoque le tangible, surtout sur le plan visuel. La plupart des évocations se font "en peinture." Nous lisons,par exemple, dans Les Conquérants la description suivante du visage de Garine:

> Sous ses yeux, deux rides profondes, parallèles à celles qui vont du nez aux extrémités de la bouche, limitent de larges taches violettes...et une tache bleue s'étend des sourcils à la moitié des joues. (C,238-239).

Retenons les trois termes: 'parallèles', 'limitent' et 'taches'. Le visage de Garine, découpé par le narrateur en rides parallèles et en lignes limitant des taches de couleurs, n'est-il pas plus proche du monde des visages de Vlaminck ou de Braque que de celui de la réalité ambiante? Et encore, dans la première scène de La Voie Royale, lorsque Malraux décrit "une adolescente noire, nue, (épilée), une éblouissante tache de soleil sur le sein droit pointé..." (VR,8), ne nous renvoie-t-il pas aux plages colorées de

Gauguin?

Si comme nous l'avons vu, l'enchâssement par la fenêtre signale l'entrée dans la "psyché" du protagoniste malrucien, il a une autre fonction visuelle non moins intéressante, notamment celle de donner au monde une perspective inhabituelle et nouvelle. Rousset a déjà fait ressortir la richesse de cette technique en rapport avec le découpage scénique du roman flaubertien où elle s'emploie dans le but de multiplier l'angle de la narration et de produire ainsi des effets optiques surprenants. La vue plongeante justifiée par la fenêtre par exemple, éloigne l'objet du désir et "traduit le mouvement de l'élévation qui caractérise l'entrée d'Emma dans la vie passionnelle."[7] Par sa recherche constante de nouveaux points d'observation, Malraux partage ce goût pour les images fortes. Or, si la fenêtre ne déclenche pas nécessairement une rêverie chez ses personnages elle leur fait voir les choses d'une façon différente, ce qui transforme la contemplation ou le regard du monde en expérience de découverte. La fenêtre comme lieu de la subjectivité intime, en vertu du regard personnalisé qu'elle impose et que nous voyons chez Flaubert, devient chez Malraux le moyen d'une déformation optique du réel manifestement picturale; qualité qui, dans le monde occidental, signifie 'conquête'.

Il s'agit de faire du spectacle du monde une voix vive qui nous appelle vers l'énigmatique de la vie. En étudiant le modèle d'en haut comme le faisaient souvent les impressionnistes, il prend une apparence imprévue. C'est

ainsi que l'artiste métamorphose le quotidien en chose vivante, qu'il le fait parler. La déformation des objets est signe de la magie de l'imaginaire créateur, la preuve de son refus de se soumettre à la matière. La vue plongeante a la possibilité d'assigner aux choses cette aura de nouveauté insolite. Degas, grâce à ses études de photographie, pratiquait cette dislocation de la perspective. Nous n'avons qu'à regarder ses danseuses ou encore son tableau Le Tub pour voir l'effet inattendu obtenu par l'angle de vision surélevé. Le monde semble régi par de nouvelles lois. Pour Proust, "un changement de temps suffit à recréer le monde et nous-mêmes." [8] Pour Degas et pour Malraux, ce sont les changements de perspective, et surtout la perspective inattendue, qui recréeront le monde. Chez Malraux, c'est dans les scènes de combat que la recherche optique est la plus poussée. La présence de la fenêtre y permet une vue plongeante en même temps qu'elle investit les objets qu'elle enchâsse d'une apparence rebelle à la ressemblance.

Paradoxalement, c'est l'exactitude optique que l'artiste semble reproduire, la conséquence des lois de la physique, qui sont la source de cette vision inhabituelle qui nous entraîne vers les limites de l'énigme. Cette représentation contredit souvent l'intellect, du moins au premier abord. On sait que les danseuses qu'a peintes Degas n'avaient pas le corps déformé, par exemple, et que Nicolaïeff dans Les Conquérants n'a pas réellement les bras trop courts pour

son corps, comme veut nous le faire croire la vue plongeante. Il en résulte un choc qui change notre perception.

Malraux fait se dérouler toute une scène des Conquérants en se servent de la vue plongeante. Ceci confie à la scène une ampleur de fresque et aussi permet à l'auteur d'exploiter les jeux d'ombre et de lumière qui autrement seraient impossibles à obtenir. Il s'agit des événements cruciaux lors de l'attaque lancée par Feng-Lia-Dong. La scène est trop longue pour être reproduite ici, mais à titre de référence nous signalons qu'elle se trouve au milieu de la deuxième partie, intitulée "Puissances." Le prolongement soutenu de cette scène dans le temps, le va-et-vient mouvementé qui la caractérise, et les effets sonores qu'elle contient nous font penser au cinéma. Mais les effets optiques qui orientent la trame de l'action ont bien leur origine dans le fonds commun de l'imaginaire visuel. Le raccourci, invention de la peinture, a étonné les spectateurs quelques siècles avant le cinéma et son travelling. Son emploi dans le but de nous faire voir différemment les objets du monde est peut-être plus récent. Mais quand nous lisons: "Nicolaïeff, déjà en bas, se démène, agite les bras, en raccourci, le visage sous son casque blanc "(C,147), il faut garder en mémoire les éléments proprement picturaux de cette description évoqués par les mots "raccourci" et "blanc." La perspective qui atrophie le personnage et réduit la tête de cette figure à une tache blanche transforme le monde en peinture, ou plus précisément le change en ordre qui suit une idéo-

logie différente où la plasticité prédomine.

La division de l'espace regardé en zones d'ombre et de lumière (en plus de ses valeurs symboliques d'antithèse), suggère une structuration picturale. Vue d'en haut, c'est la ligne formée par l'ombre et la lumière qui définit le lieu et qui fige l'action dans l'image qu'elle suscite:

> A la limite de la ligne d'ombre, des disputes se produisent. (147)

Et encore:

> Nous regardons encore par la fenêtre: maintenant la foule s'étend jusqu'à l'extrémité de la rue--toujours limitée par la ligne d'ombre--(...) (C,150).

Des effets visuels semblables sont obtenus dans L'Espoir où le regard à travers la vitre de l'avion motive la vue en plongée et transforme ainsi le spectacle du monde en couleurs et en lignes. Bien qu'en mouvement, les images nous font penser à la peinture à cause du vocabulaire pictural que nous avons souligné dans les phrases suivantes:

> La barre de la route commença à apparaître comme si elle se fût peinte sur du brouillard, puis les maisons rousses du village, comme des taches de sang séchées sur la charpie des nuages...il y avait plusieurs champs allongés, et tous étaient bordés du même côté par de petits bois. (E,459).

Le fait que ce dessin soit vu par la fenêtre de l'avion ("le nez du paysan s'écrasait sur la vitre") souligne l'effet d'encadrement déjà suggéré par le mot "bordé." Le décor pictural s'affirme par la description des bois, "quatre taches" qui se présentent au lecteur d'abord comme des valeurs chromatiques. C'est donc sur "le fond sombre des feuilles", ce "fond vert noir du bois" que se joue la scène du bombardement dont la description devient le prétexte à des effets

de lumière et de couleur dans la profondeur de la nuit. L'homme est en train de peindre sa vie. C'est pourquoi il ne s'agit pas ici d'une représentation champêtre désintéressée ou gratuite, mais d'un tableau de grande conséquence. En renfermant le réel, le cadre le change à la fois en peinture et en fatalité. De l'avion, Magnin et le paysan voient "un panneau-réclame de vermouth, noir et jaune." (E,460). Cette forme rectangulaire, qui sert ici de rappel du monde publicitaire, si éloigné de la réalité immédiate de la guerre, s'intègre dans le tableau entier par les couleurs qui définissent sa forme. Mais comme le rapprochement d'objets explicitement dissociés chez un de Chirico, par exemple, débouche sur l'insolite, Malraux recherche le même effet de choc dans le but de modifier notre perception du visible. Les formes colorées qui sont la conséquence de ce point d'observation élevé font souvent du monde un assemblage d'objets insolites:

> Vus des avions, les camions semblaient fixés à la route, telles des mouches à un papier collant. (E,105).

Et aussi:

> Sauf à l'instant de l'éclatement rouge des bombes, la mort semblait ne jouer aucun rôle dans cette affaire: il ne voyait que des taches kaki fuyant la route sous les points blancs des turbans, comme des fourmis affolées emportant leurs oeufs. (E,106).

En survolant la ville de Talavera "en sens inverse", nous voyons très clairement le changement qui résulte d'une perspective différente:

> Talavera, vue maintenant en sens inverse, venait de changer comme un homme qui se retourne: à la lumière

> confuse projetée sur les chaussées par les bureaux militaires, venaient de se substituer partout les rectangles éclairés par des fenêtres. La tache de l'usine était moins nette. (E,220).

Ce regard en plongée produit un recul qui sépare nettement l'observateur de l'action. Pourtant, le mouvement de l'avion, ainsi que la mission dangereuse de ceux à son bord, aident ces personnages à dépasser le stade de simples observateurs. Ceci coïncide plus ou moins avec l'activité de Garine. Par la fenêtre de son bureau au premier étage il donne des ordres à Nicolaïeff qui se trouve en bas. De cette façon Garine transgresse la barrière naturelle imposée par la fenêtre et tente de supprimer cette distance. Ainsi, la distance qui résulte de la vue plongeante chez Malraux suggère moins une attitude de non-intervention qu'une recherche certaine d'une vision englobante. Or, elle se révèle en même temps une objectivité plastique. Ceci est le cas avec le cortège qui transporte la dépouille mortelle de Tcheng-Daï:

> Je me penche à la fenêtre: le cortège ne passe pas devant moi, mais à l'extrémité de la rue. Un tourbillon d'enfants qui courent en regardant derrière eux, le cou retourné, comme des canards, un nuage de poussière sans contours qui avance, une masse indistincte de corps vêtus de blanc, dans laquelle semblent piquées des oriflammes de soie cramoisie, pourpre, cerise, rose, grenat, vermillon, carmin: tous les tons du rouge. La foule forme la haie, et je ne vois qu'elle: le cortège est caché...Pas tout à fait: deux grands mâts passent, soutenant une banderolle horizontale de calicot blanc, oscillant comme des mâts de navire, et accompagnant en s'inclinant les coups sinistres des grosses caisses qui dominent tous les cris. Je distingue les caractères qui couvrent la banderolle: "Mort aux Anglais..." Puis, rien que la haie au bout de la rue, la poussière qui s'élève lentement et la musique martelée par les gongs. Voici maintenant les offrandes:

> fruits, énormes natures mortes tropicales, surmontées d'écriteaux couverts de caractères; elles aussi oscillent, se balançent, portées par des hommes, comme si elles allaient tomber; et le catafalque passe, traditionnel, longue pagode de bois sculpté rouge et or, élevé sur les épaules de trente porteurs très grands dont j'entrevois les têtes et dont j'imagine la marche rapide, la claudication, les jambes lancées d'un coup, toutes à la fois, dans ce mouvement commun qui fait tanguer et rouler comme un navire, lentement, l'énorme masse rouge sombre. Qu'est-ce donc qui la suit?...On dirait une maison de calicot...Oui, c'est une maison de toile tendue sur une ossature de bambous, portée, elle aussi, par des hommes, et qui avance par saccades...Rapidement, je passe dans la pièce voisine et prends, dans le tiroir de Garine, ses jumelles. Je reviens: la maison est encore là. Sur les murs sont peintes de grandes figures: Tcheng-Dai y est figuré, mort, au-dessous d'un soldat anglais qui le perce d'une baionnette. La peinture est entourée d'une légende en caractère vermillon: "Mort à ces brigands d'Anglais", puis-je lire au moment même où l'étrange symbole disparaît, caché par le coin de la rue comme par un portant de théâtre. Maintenant, je ne vois plus que d'innombrables petites pancartes, qui suivent la maison de toile comme des oiseaux un navire, et proclament, elles aussi, la haine de l'Angleterre... (C,221-223).

Dans ce long extrait, nous voyons que l'élévation caractérise le point de vue de ce spectacle. Le mouvement des gens est forcément ralenti par l'éloignement de l'observateur. puisque le narrateur des Conquérants n'existe pas vraiment en tant que personnage, la fenêtre ici, loin de refléter une subjectivité individuelle, a une fonction ouvertement picturale, celle de fixer l'angle de vue et d'organiser ainsi la perspective du tableau.

Malraux, à la lumière des définitions de Maurice Denis, décrit la peinture ainsi: "Un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane couverte de couleurs, assemblées selon l'ordre qui les émancipe du temps." (In,164).

En littérature, les mots remplacent les couleurs. Pour le romancier qui crée par images, le rapprochement est d'autant plus saisissant, comme nous le montre cette scène des funérailles de Tcheng-Daï. Nous remarquons un assemblage fort recherché de couleurs: "corps vêtus de blanc", "oriflammes de soie cramoisie, pourpre, cerise, rose, grenat, vermillon, carmin: tous les tons du rouge", "une banderolle horizontale de calicot blanc", "longue pagode de bois sculpté rouge et or," "l'énorme masse rouge sombre", "la peinture est entourée d'une légende en caractère vermillon", et ainsi de suite. Les mots "horizontale" et "entourée" démontrent la construction picturale des formes. Les gens aussi se réduisent à une ligne structurante dans l'ensemble de l'image: "La foule forme la haie." De même, dans le langage métaphorique du romancier, la foule se transforme en navire, s'éternisant ainsi comme la mer immortelle. Malraux compare souvent le mouvement onduleux de la masse des êtres anonymes au flux des eaux: le courant intarissable du fleuve, l'agitation de la houle. L'image des pancartes qui suivent le cortège "comme des oiseaux un navire" s'intègre bien dans la description générale tout en détachant ce spectacle d'un reportage obligatoirement limité à un événement historique précis. Ces "enfants qui courent en regardant derrière eux, le cou retourné" sont plus qu'un détail descriptif; ils ajoutent à la plasticité de la structure compositionnelle. En contrebalançant la disposition des formes (enfants courants ⟷ foule du cortège) sur le plan visuel, cet élément prend

une valeur tout autre en ce qui concerne l'agencement conceptuel du texte. A la rigueur, les enfants, comme les gamins dans La Liberté Guidant le Peuple, pourraient représenter l'avenir du pays; ici, la Chine. Regard en arrière vers le passé traditionaliste de l'Asie, la mort de Tcheng-Daï, et le cortège en son honneur marquent le commencement de la nouvelle Chine. Le rouge, signe du sang, de la vie, et de la mort; le blanc, évocateur de la pureté, de l'innocence, du deuil en Orient et de l'éternel (la neige); l'or, couleur du sacré et donc de la tradition; toutes ces couleurs s'assemblent ici dans un tableau fort provoquant. La technique d'encadrement est redoublée par l'emploi des jumelles qui permettent au narrateur de mieux voir la maison en toile qui figure dans le cortège. Comme à l'aide d'un gros plan de cinéma, le narrateur voit l'image de Tcheng-Daï encadrée par une légende "en caractère vermillon." Tableau à l'intérieur d'un tableau, c'est bien une mise en relief que le cadre effectue ici. Cette représentation résume la situation: prise de conscience de la vérité par le peuple chinois, mise en accusation du colonisateur anglais. Par ce tableau, Malraux exprime la tension politique, il suggère l'état critique des choses.

Nous voyons que ce spectacle disparaît "caché par le coin de la rue", coupure qui s'explique par le point de vue immobile du narrateur. Encore une fois, il ne faut pas minimiser l'importance de ce détail dans le contexte de la construction par images visuelles. Le découpage, ici impli-

cite, ne fait que refléter un procédé présent dans l'oeuvre malrucienne, mais qui existait déjà dans le monde de la peinture, et plus spécifiquement chez Degas. En plus des prises de vues inattendues, Degas utilise les limites de la toile pour rompre avec la perspective classique. Si dans le passé on se servait des lignes du cadre pour orienter ou centrer la représentation, on voit un peu avec les derniers Lautrec et surtout avec Degas[9] un emploi qui est tout à fait différent. Maintenant on utilise ces lignes pour trancher les figures et les objets, pour les découper de façon inattendue, ce qui réitère le message fondamental de l'art moderne: le sujet est secondaire. On peut le découper comme on le veut ou plus exactement comme il le faut pour l'annexer à l'idéologie qui guide l'artiste, pour le rendre conforme à son schème initial. Voilà la raison pour laquelle le monde pictural de Degas est tellement distinct de celui d'un Delacroix. Le tableau L'Orchestre de l'Opéra de Paris est le paradigme du style de découpage offert par Degas. Dans cette oeuvre révolutionnaire, les danseuses sont coupées comme le sont les joueurs de l'orchestre dans une composition tout à fait originale. Les libertés que se permet le peintre nous renseignent sur la fonction du personnage littéraire.

Nous voyons souvent chez Degas une main ou un pied coupé du corps soit par les limites de la toile soit par une porte ou un mur. Chez Malraux aussi, la présentation des personnages est fragmentée comme nous l'avons vu, surtout

sur le plan biographique. Nous nous intéressons moins à la vie personnelle de Tchen ou de Perken qu'aux actes dont nous sommes témoins. Ce sont ces images qu'ils nous livrent par leurs gestes qui rendent leur existence cohérente. Parfois sur le plan visuel, les personnages de Malraux subissent cette même fragmentation. La scène avec Clappique dans la chambre d'hôtel, éliminée de la version finale, nous montre clairement le personnage objectivé par une découpure à la Degas:

> ...la porte était déjà à demi-écartée et coupait en deux le corps nu d'une femme de haute taille, le bras appuyé au chambranle le plus haut possible pour rendre le sein plus beau, au-dessus d'un visage de sémiramis fatiguée (...)[10]

Comme les personnages et les objets sont transfigurés par le peintre, métamorphosés en valeurs plastiques pour accéder à l'harmonie de la composition, les personnages de Malraux se réduisent à des choses, sont réifiés, si l'on peut dire, pour mieux participer à la structure totale de l'oeuvre qui, elle, devient signe et symbole. M. Zéraffa définit ainsi la "chosification" des personnages malruciens et bernanosiens:

> (...)en regard de la réalité actuelle du monde, Kyo et le Curé sont des objets, et ils le savent (...) Kyo et le Curé sont triplement objectivés: par rapport à une crise concrète qu'ils assument, mais dont ils ne sont pas les maîtres,(...) par rapport à un sens qu'ils représentent et affirment, mais qui dépasse de loin leur destin singulier; en fonction enfin, d'autres personnages dont les uns sont leurs adversaires (Ferral...), tandis que d'autres incarnent eux aussi l'idée, mais à un niveau inférieur: Tchen, Katow (...) [11]

Le traitement foncièrement pictural des personnages par Malraux souligne pour nous leur qualité circonstancielle.

Une existence autonome leur étant défendue, ces personnages existent uniquement en fonction de l'univers artistique qui les suscite.

Pour Malraux, comme pour le peintre, ce n'est pas seulement le cadre qui coupe les composantes de son monde, mais toute ligne, toute forme colorée, et même la lumière. Dans La Voie Royale, nous voyons la figure du boy "rayé de haut en bas, comme un forçat, par les ombres des branches." (VR,90). A un moment donné dans La Condition Humaine, les lignes découpent l'image d'une façon inattendue:

> Les barbelés emmêlés au travers de la porte rayaient en noir ce spectacle mort et le jour gris, comme les craquelures d'une faience. (CH,222).

Lorsque Kyo est en prison, il veut mettre fin à la torture du fou. Il appelle le gardien qui apparaît devant lui curieusement segmenté:

> L'homme était en face de Kyo, le corps coupé verticalement par un barreau. (CH,231).

Ces barreaux dévalorisent le côté humain de cet être au profit d'une valorisation plastique. Pensons au tableau La Capeline Rouge de Monet où la figure que nous voyons à travers la grande vitre des portes est coupée en deux par le bois qui enchâsse ces fenêtres. En réalité, il s'agit d'un portrait de Mme Monet, mais le titre du tableau nous indique que c'est le fait pictural, la plasticité de l'oeuvre qui prédominent et qui poussent le modèle dans l'anonymat. Dans cette scène, Malraux insiste sur le caractère impersonnel de ce gardien, qui a les traits "réguliers, anonymes."

(CH,231). Ce que Malraux dit en langage pictural par le découpage est repris verbalement un peu plus loin lorsque Kyo affronte König: "Un homme qui va sans doute vous faire tuer ressemble décidément à n'importe quel autre." (CH,233). Ce gardien, en raison de son anonymat, représente un aspect du sort de l'homme, sa dépendance dégradante.

De même, Jaime dans L'Espoir n'est pas important en tant qu'individu blessé dans ce combat; il incarne plutôt dans l'oeuvre romanesque le thème de la cécité qui obsède l'auteur. Les implications de ce thème sont vastes, reliées à toute une symbolique psycho-sexuelle. L'opposition entre la vue et l'aveuglement, la lumière et l'obscurité, la possession et la dépendance est concrétisée dans la description de ce visage chosifié:

> Depuis que Jaime était aveugle il venait au champ comme autrefois, le visage coupé en deux par un pansement. Des médecins disaient qu'il retrouverait la vue. Mais il ne pouvait plus supporter la présence d'un chien près de lui. (E,217).

Le découpage nettement plastique ici nous aide à voir ce personnage comme un objet domestiqué par l'auteur. Malraux, créateur d'images, l'intègre dans le régime de son oeuvre pour en faire un signe.

Dans Les Noyers, l'auteur tranche son personnage avec la même force picturale, bien que le moyen soit différent:

> Mon père m'a peint le fossoyeur de Reichbach, engagé à mi-corps dans la fosse, écoutant, la tête levée, dans l'odeur du grès rose chaud de soleil, un de mes oncles (...)(NA,36).

Cet homme à demi avalé par la terre relie les morts aux

vivants; et comme les arbres, il schématise d'une manière visuelle la dualité de l'existence: attache tellurique-ascension céleste. Inutile d'insister sur l'importance du verbe "peindre" qui souligne la primauté de l'image sur le message verbal.

La plasticité exagérée de ces images est également obtenue par l'insistance sur le regard. Pour ce faire, l'auteur recourt à l'emploi des jumelles que nous avons vu en considérant la technique d'encadrement et encore dans ce chapitre en rapport avec l'image du cortège funéraire dans Les Conquérants. Les jumelles reviennent dans La Voie Royale afin d'augmenter la plasticité de l'image:

> Claude fixait du regard le point lumineux: marmite, objet de campement? loin en avant de la rivière. Tout près, des lignes minces, croisées, des formes humaines, des surfaces géométriques plus grandes. Celles-là, il les connaissait: des tentes. Les lignes croisées étaient des faisceaux. (VR,163).

Comme Cézanne recompose les choses en cubes et en cônes, Malraux dissèque les objets de sorte qu'il devient nécessaire de repenser le monde. Les "surfaces géométriques" et les "lignes croisées" qui s'organisent dans le cadre du regard sont aussi tentes et faisceaux, comme les cercles et les quadrangles de Cézanne sont aussi les pommes et les serviettes de sa nature morte. Voyons donc de plus près ces éléments individuels qui constituent l'espace romanesque chez Malraux.

Ligne

La valeur structurante de la ligne explique pourquoi le mot revient constamment dans la description chez Malraux. Dans L'Espoir, par exemple, l'auteur décrit la lumière des phares d'automobile comme des "lignes courtes." (E, 164). Dans La Condition Humaine, nous lisons: "Au côté de sa masse noire, une ligne de lumière marquait l'arête de son pistolet." (CH,223). Dans Les Noyers, le narrateur parle des "lignes des sapins presque noirs" (NA,92), de "deux lignes de bois" (183), de "la sombre ligne de forêt" (184), et des "lignes jaunes de tournesols" (229). Ces lignes contribuent souvent à simuler la profondeur par leur convergence vers un point de fuite. Ainsi, nous rencontrons la description suivante dans Les Noyers de l'Altenburg:

> Il distingue au loin des points blancs de chemises, petits, nombreux, par lignes presque parallèles; de chaque promontoire de forêt, les porteurs, leurs lignes coupées et recoupées par une fourmilière de fuyards, descendent lourdement dans le vent jusqu'à la clairière. (...) (NA,234 et dans A,II,522).

L'image suivante tirée du même roman pousse encore plus loin cette technique:

> (...) les lignes solennelles des sapins sous le ciel où le vent du mauvais été poussait une sombre charpie de nuages, le pas des chevaux et le grincement assourdi de la voiture qui suivait, s'accordaient à la marche silencieuse des béquilles caoutchoutées. A quatre cents mètres devant eux, le prieuré, vers quoi convergeaient les lignes sombres de la vallée, était apparu enfin, d'une beauté austère et massive. (NA,84-85 et dans A,I,35).

De même, un espace profond est évoqué dans l'esprit de Berger lorsqu'il se souvient des lignes formées par les "clôtures aux perspectives sans fin." (NA,27). Selon

Cézanne, "les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la Nature. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur." [12] Malraux en semble conscient quand il décrit le paysage siamois dans les termes suivants:

> Le guide montra le village siamois de sa lance: trois cents mètres plus bas, sur une tache de la fôret, près de quelques bananiers, des paillotes serrées, avec leur éternel aspect de bêtes des bois; jusqu'à l'horizon, les lignes décroissantes, presque parallèles, des collines: le Siam. (VR,146).

Cette recherche pour représenter la profondeur explique la raison pour laquelle Malraux dit: "L'auto de Chang-Kai-Shek arriverait dans l'avenue par une étroite rue perpendiculaire." (CH,137). De même, sous des "oriflammes verticales couvertes de caractères" Ferral regarde la foule chinoise qui "se perdait, du côté du quai, jusqu'au fond des rues perpendiculaires." (CH,65).

René Huyghe discerne dans l'oeuvre de Manet un véritable "leitmotiv de l'horizontale et de la verticale", [13] leitmotiv qui imprègne également les romans de Malraux. C'est justement contre "l'immense horizon silencieux de campagne et de paix" parmi "trois routes immobiles" (E,104) que l'auteur dépeint la chute des bombes qui tombaient "à la verticale de la route." (E,105). Cette combinaison revient lorsqu'on bombarde la ville de "Talavera (qui) apparaissait au ras de l'horizon." (E,219). Malgré l'appareil incliné de Leclerc, la chute des bombes "devenait verticale." (E,219). Ce leitmotiv se manifeste souvent comme une ombre verticale

qui construit un angle droit avec la figure humaine:

> Mètre par mètre, la piste s'allongeait sous les ombres maintenant verticales (...) (VR,82).

Il aide à structurer le tableau suivant qui se trouve dans L'Espoir:

> (...)partout la pierre, cette pierre d'Espagne jaune et rouge au soleil que le ciel blanc rendait blafarde, plombée dans ses grandes ombres verticales: elles descendaient en deux ou trois traits brisés, depuis la neige coupée par le plafond du ciel jusqu'au fond de la vallée. (E,470).

Et encore:

> (...)le cortège, de profil, se déployait sur l'immense pan de roc aux ombres verticales. (E,477).

Or, la dimension créée par une ligne qui coupe l'horizon ne se limite pas uniquement à la verticale. Selon Flocon et Taton, "en règle générale les obliques indiqu(ent) la profondeur(...)."[14] Comme Manet "ajoute quelques diagonales",[15] Malraux en incorpore aussi dans son alchimie visuelle:

> Le soleil abaissé lançait sur la clairière de longues ombres diagonales, avec un dernier reflet sur la crosse du revolver. (VR,131).

Et dans Les Conquérants, nous lisons:

> (...)l'auto sort en grinçant de la grande ombre oblique du bâtiment et disparaît dans une poussière pleine de soleil. (C,145).

Selon René Huyghe, "les dispositifs en diagonale sont chers à Rubens pour leur instabilité."[16] Ces deux situations romanesques où paraît la ligne diagonale sont en fait marquées par l'instabilité ou l'incertitude: Perken devant les Mois pour la première, l'organisation de la défensive contre les troupes de Feng-Lia-Dong pour la seconde. Les

lignes verticales, horizontales ou diagonales font toutes partie intégrante de l'organisation des images. Elles contribuent à créer un espace romanesque imaginaire aussi convaincant, aussi déterminant que celui d'un tableau. Ainsi, les lignes obliques suggérées par la pluie dans l'extrait suivant tiré des Conquérants, présentent un intérêt d'abord plastique. C'est en effet au moyen de ce découpage du paysage oriental que ressort la beauté visuelle irréfutable de cette image:

> (...)un Océan battu de pluie oblique et bordé par la longue ligne grise des hauts plateaux de Ceylan surmontée de nuages immobiles et presque noirs...(C,88).

Dans L'Espoir cette pluie oblique aide à élaborer un tableau beaucoup plus développé:

> Sous un grand voile de pluie oblique, la brigade de Manuel avançait de la Sierra de Guadarrama dans un paysage de 1917 aux clochers démantelés. Les silhouettes se détachaient pesamment de la boue, descendaient peu à peu. Un horizon de soir en plein matin, de longues lignes d'anciens labours orientés vers une vallée basse qui remontait jusqu'au ciel en charpie et derrière laquelle la plaine de Ségovie dévalait sans doute à l'infini, comme la mer derrière une falaise. La terre semblait s'arrêter à cet horizon;(...) (E,355).

Nous remarquons que tandis que la première image baigne dans la fluidité de la perspective orientale, la seconde jouit d'une structure extrêmement serrée grâce aux lignes de fuite (la terre labourée) qui approfondissent l'espace selon les règles géométriques de la perspective occidentale. La construction de ce paysage rappelle un peu la technique employée par Breughel pour susciter l'idée de la vitesse dans Le Berger et le Loup, "procédé qu'on trouve chez

les modernes."[17] Toutefois, chez Malraux, ces lignes de fuite accélérées ne suggèrent pas le déplacement hâtif d'un être, mais plutôt le parcours rapide visuel coupé par les lignes obliques de la pluie. De même, ces lignes de la pluie qui structurent si souvent les tableaux s'imposent dans l'image suivante vue par Manuel: "Autour de chaque bonnet de police contre sa hache, dans la tache confuse des torches, des gouttelettes qui semblaient monter du sol voltigeaient entre les lignes serrées de la pluie." (E,390-391).

Il serait inutile de multiplier les exemples car ces tableaux se succèdent sans fin dans les romans de Malraux. C'est donc par les orthogonales et par les obliques que Malraux, comme le peintre, suggère la profondeur. Souvent les lignes de fuite déterminent l'organisation de l'image visuelle comme dans l'image du Siam que nous avons signalée. Encore une fois, ce n'est pas l'exactitude mathématique (à la Brunelleschi) que recherche Malraux dans sa représentation de la distance, mais le sentiment qu'elle nous communique. Pour l'artiste moderne, nous dit René Huyghe, "les lignes et les couleurs, loin d'avoir une tâche descriptive du monde extérieur, sont révélatrices, projectives du monde intérieur."[18] Malraux exprime la même idée, et presque mot à mot, dans Esquisse D'Une Psychologie du Cinéma: "lignes et couleurs deviendront de plus en plus l'expression d'un monde intérieur." (Es, non-numérotée). Il est alors significatif que Garine couvre "son buvard de dessins fantastiques pleins de courbes." (C,153). (Ce geste se répétera

plus loin dans le texte: "(...)il dessine des oiseaux fantastiques sur le buvard." (C,210).) Si comme le dit Malraux, "les lignes permettent au peintre de parler de lui-même mieux encore que la nature morte,"[19] les courbes dessinées par Garine deviennent hautement révélatrices. C'est lors d'une attente agitée que Garine trace ces lignes ondulées qui semblent dans ce contexte les projections de la vie intérieure de leur auteur. Dans l'arabesque nous dit Malraux, "Baudelaire voyait la ligne la plus chargée de spiritualité," (In,237), spiritualité non pas sans lien avec la volupté. (Voir S,71). Les lignes sinueuses dessinées par Garine touchent à tous ces aspects. La lutte est synonyme de la vie pour lui et, comme pour la majorité des personnages malruciens, est étroitement liée à la délectation sensuelle. La spiritualité qui s'en dégage est baudelairienne en ce sens qu'elle évoque moins un surmonde religieux qu'un transport exalté. Les dessins fantastiques, comme la volupté, sont des moyens de se délivrer des confins de l'immédiat. Ce sont les lignes qui nous renseignent et qui, par là, participent étroitement à la formation d'un décor suggestif--ce qui porte Gauguin à dire: "la ligne droite donne l'infini,la courbe limite la création."[20]

Pour beaucoup d'artistes d'ailleurs, la ligne verticale suggère généralement la mobilité et la vie, l'horizontale, la passivité, l'éternel, et l'infini. "Avec l'horizontale, nous dit René Huyghe, cesse toute lutte de la vie pour surgir, elle est la position du corps qu'elle abandonne, du cadavre

inerte."[21] Dans la première scène de La Condition Humaine, Malraux se sert effectivement de ces valeurs expressives de la verticale et de l'horizontale. L'horizontalité du corps de la victime de Tchen semble avoir un lien étroit avec l'inertie cadavérique dont parle Huyghe. Mais en plus, il y a un glissement évident vers le sexuel à cause de la passivité associée à cette position. Nous voyons en effet que le sang et la sensualité de la chair transforment le meurtre de Tang-Yen-Ta en un accomplissement symbolique de l'acte sexuel. Les détails comme "le volume de la vie", "la résistance de la chair", "le toucher...ce corps immobile", "un choc sourd", "un courant d'angoisse s'établissait entre le corps et lui", et le sang qui coulait sur le bras de Tchen qui "semblait celui de l'homme couché", nous suggèrent une union physique entre Tchen et sa victime: la Vie et la Mort. Le sentiment de Thanatos est éveillé chez Tchen, mais celui d'Eros aussi. Plus tard, Tchen dit qu'il considère tout homme qui n'a pas tué comme puceau. Le meurtre pour lui est bien quelque chose de personnel, d'érotique, qu'il attaque avec une fureur sexuelle, surtout si on pense à l'importance des lignes pour Mondrian. "Dans des textes antérieurs, Mondrian donnait dans des idées symbolistes où la verticale était masculine et l'horizontale féminine."[22]

L'existence romanesque de Tchen commence par cet acte de meurtre dans la royaume mystérieux des ténèbres. Elle se termine dans des circonstances semblables par l'attentat contre Chang-Kai-Shek. Dans cette dernière scène nous voyons

que la verticalité prend le dessus grâce à la présence de "pancartes verticales couvertes de caractères dorés." (CH,189). La ligne verticale de ces enseignes s'avère significative dans l'expression du sentiment qui domine la scène. Selon Huyghe, "tout ce qui tend à la verticale semble le signe d'un affranchissement du monde positif, de l'élévation vers le haut."[23] Il suffit de penser à la Cascade de Nachi (Japan, XVI^{e} s.) dont parle Malraux dans L'Intemporel pour voir l'importance que prend la ligne verticale. C'est justement à l'émancipation transcendentale que tend Tchen dans cette dernière scène. Nous pouvons ajouter en passant que la couleur dorée des pancartes verticales renforce cette idée de spiritualité. Dans la nuit, surgissent les caractères dorés, couleur de l'action et de la lumière céleste. Nous avons déjà vu les enseignes en or comme vaguement symboliques de la vieille tradition orientale dans la scène des Conquérants où le narrateur entre chez le président du Kuomintang. L'or ici suggère un monde basé sur des valeurs spirituelles et ce sont les paroles mêmes de Tchen qui justifient cette présomption. Il sait comment le hara-kiri est relié à la spiritualité. "...le Japonais qui se tue, dit-il, risque de devenir un dieu, ce qui est le commencement de la saloperie." (CH,149). La ligne verticale et dorée nous aide à voir ce mouvement ascendant, comme le Jean-Baptiste de de Vinci qui montre du doigt en position verticale la Vérité du surmonde qui dépasse le nôtre. Il faut noter que la spiritualité que vise Tchen est d'un ordre très spécifique,

car il dit qu' "il faut que le sang retombe sur les hommes--et qu'il y reste." (CH,150).

Ces deux scènes se répondent admirablement: la tension psychologique qu'éprouve Tchen lors de son premier meurtre, soulignée pas le logis clos qui le renferme, contraste avec le dernier meurtre qui se passe à l'extérieur. Le mouvement vers le dedans de la première scène ouvre sur la transcendance verticale dans la seconde. Tchen, agent actif, accomplit un acte qui n'a d'importance que pour lui. Nous savons qu'il se suicide surtout pour lui-même et non pour la cause des révoltés. Il y a ainsi un parallèle percutant qui s'impose: Tchen-victime, Ferral-femme et même perken-femme. Dans tous les cas, il s'agit de l'érotisme personnel. Le fait que le premier meurtre n'aboutisse à rien (le billet dont s'empare Tchen est inutile car les armes ne sont pas payées) et que l'attentat contre Chang-Kai-Shek soit un échec sur le plan révolutionnaire n'a aucune importance pour Tchen. Ces deux actes qui n'ont pas de conséquence séparent définitivement le geste de Tchen (le meurtre) de l'action concrète positive. Ceci repousse encore plus loin ces deux scènes dans le domaine de l'irréel, tout en les détachant de l'ordre des événements révolutionnaires. La tragédie dépeinte ici ne réside pas dans la réussite ou l'échec de la révolution, mais dans le drame humain qu'elle suscite.

Vandegans trouve deux fois le même emploi symbolique de la verticale dans l'oeuvre malrucienne:

> L'image de personnages soudés en une sorte de chaîne verticale, qui se balancent dans le vide apparaissait déjà dans les Lunes en Papier, à la fin du prologue, associée à une situation "tragique", le suicide du chat ...Il est curieux de retrouver beaucoup plus tard, cette même image de personnages liés les uns aux autres dans un plan non plus vertical mais incliné, au coeur d'une situation dont le tragique ne réclame plus les guillemets: dans La Condition Humaine, lors de l'attaque du poste de police par les insurgés de Shanghai. [24]

Ajoutons que Tchen fait partie de cette chaîne humaine. Un peu comme les aveugles de Breughel, la chaîne humaine crée une ligne de mouvement non dépourvue de valeur expressive chez Malraux; il s'agit de l'action virile qui, malgré son aspect fraternel, ne donne pas à Tchen le sentiment communautaire dont il a tellement besoin, et le repousse par conséquent dans la solitude.

Nous voyons donc que Malraux est extrêmement sensible aux valeurs de suggestion de la composition linéaire. La verticalité des arbres des Noyers qui longent les collines de l'Altenburg nous laisse pressentir ce même élan vers le 'céleste' suggéré par les pancartes verticales. Lors de sa visite au Japon, Malraux dit: "Vous voyez, ces cèdres coupent verticalement la ligne horizontale de cette branche de pin, sa 'brisure.' Les arbres s'élèvent tout droits de la terre: c'est là le véritable axe vertical de la civilisation japonaise tel qu'il est révélé dans le Bushido!"[25] Les lignes qui découpent et restructurent l'espace des romans sont secondées par un autre procédé, soit celui de la création de formes géométriques. Etroitement reliées à la ligne, les géométrisations occupent une place de première

importance dans les romans de Malraux.

Les Formes Géométriques

Vandegans voit chez Malraux une "prédilection pour les formes géométriques."[26] Les premiers écrits de l'auteur sont en fait remplis d'objets polymorphes. Dans les romans, Malraux parle souvent de formes géométriques en termes généraux, sans en préciser d'avantage la structure. Dans L'Espoir, par exemple, un mandrier énorme est décrit comme "un monstre géométrique." (E,44). Dans la forêt cambodgienne, "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 (...)" (VR,65). Les toiles d'araignée "apparaissent de loin sur la confusion des formes, phosphorescentes et géométriques." (VR,66). Grabot, aveugle, est décrit comme un prisonnier "de son univers de formes." (VR,123).

Cette structuration géométrique rappelle les origines artistiques de Malraux qui fut très influencé par le milieu cubiste qu'il fréquentait à Paris au début des années vingt. Dans son texte sur les peintres cubistes, Apollinaire dit:

> On a vivement reproché aux artistes peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tous temps la règle même de la peinture.[27]

D'après Lemaître, les cubistes étaient persuadés que la

géométrie pure reflétait l'architecture fondamentale de l'univers.[28] Pourtant, ce vif intérêt pour les formes que démontrent les cubistes n'est en réalité que le point extrême d'une logique déjà enracinée dans l'esprit de l'homme. Dans son introduction à Sumer, Malraux parle de l'art antique où "...une géométrie aiguë semble symboliser une victoire de l'esprit sur le chaos..." [29]

Les formes dans les romans sont souvent reliées à l'éclairage. La fenêtre, la porte, et toute ouverture vers l'extérieur permettent la pénétration de la lumière selon des contours précis qui ont un intérêt esthétique spécial. Triangles, cercles et rectangles, les éléments de base pour tout peintre, les cubistes surtout, s'infiltrent dans l'espace romanesque avec une fréquence qui étonne le lecteur non averti. Nous avons déjà vu par exemple, le rectangle de lumière pâle dans la première scène de La Condition Humaine. Dans le dernier chapitre des Noyers, nous voyons que la lumière de la porte du char prend une forme géométrique plus ou moins déterminée: "la figure géométrique de sa porte ouverte seule éclairée dans la nuit..." (NA,280). A un moment donné dans La Voie Royale, la lumière crée un rectangle qui participe visuellement à l'action. Il s'agit de la scène au cours de laquelle Claude affronte Ramèges, directeur de l'Institut français. Le carré de lumière jeté par la fenêtre encadre Ramèges de façon à le détacher de la réalité du monde de Claude et à l'enfermer dans un univers à part. (Voir VR,41). La forme de quadrilatère que prend la lumière

suggère une fermeture, une rigidité qui s'incorpore dans le contenu même de la scène. Ramèges représente l'esprit administratif arriéré qui risque de compromettre le projet de Claude. C'est ici le terrain de rencontre de deux idéologies contradictoires: l'individualisme aventurier de Claude contre l'esprit fermé et réactionnaire de Ramèges et de tout bureaucrate. "La ligne, dit Ling dans La Tentation de l'Occident, est le symbole de l'espèce morte." (TO,121). La ligne limitative de la lumière renferme cet homme dans sa propre stagnation et le réduit à un objet de conquête. Claude ne peut se soumettre à la volonté de ce fonctionnaire conformiste et conservateur.

Les implications symboliques des formes géométriques sont souvent moins évidentes. Parfois elles servent tout simplement à élaborer d'une manière définie l'espace imaginaire. Elles soulignent en même temps la qualité ouvertement plastique des composantes de l'univers romanesque, qualité si chère à l'auteur.

Il arrive donc que Malraux inclue ces figures géométriques dans son oeuvre pour l'agencement pictural qu'elles suscitent plutôt que pour un symbolisme éventuel qu'on pourrait leur attribuer. Ceci est bien le cas dans la description suivante tirée des Conquérants:

> Banlieue éclairée par de rares réverbères: pan de murs noircis, arroyos où tremblent de grosses étoiles presque effacées, nuit informe trouée çà et là de taches carrées, les échoppes annamites où veillent des marchands immobiles entre des piles de bols bleus. (C,32).

Les rues chinoises sont décrites avec un souci plus marqué

pour la géométrie:

> (...)la rue semble fermée comme une cour. Partout, à tous les étages, des caractères: noirs, rouges, dorés, peints sur des tablettes verticales ou fixés au-dessus des portes, énormes ou minuscules, fixés à la hauteur des yeux ou suspendus là-haut, sur le rectangle du ciel, ils m'entourent comme un vol d'insectes. Au fond des grands trous sombres limités par trois murs, les marchands aux longues blouses, assis sur un comptoir, regardent la rue. (C,48).

Couleurs et formes prédominent dans cette description créant une plasticité indéniable. Nous remarquons que les formes carrées et rectangulaires sont aussi présentes dans La Condition Humaine:

> (...)la lumière semblait aspirer de grands morceaux de nuit, ne laissant devant les maisons que des rectangles noirs. (CH,220).

Lorsque Kyo rencontre Clappique devant le Black Cat dans la nuit obscure, c'est d'abord le côté plastique du visage de celui-ci qui est mis en relief par cette faible lumière:

> Clappique alluma une cigarette. Kyo ne vit que la tache du carré de soie noire sur le visage confus. (CH,44).

Nous connaissons déjà la transformation que subit la salle d'hôpital dans L'Espoir grâce à une lumière particulière. La plasticité du spectacle s'intensifie au moyen de formes précises qui structurent l'ensemble de ces images. En entrant dans la chambre des grands blessés, Manuel ne voit que "les grands cubes de mousseline des moustiquaires, et une infirmière assise à côté de la porte."(E,95). Ces cubes, le rectangle de la porte, et la forme suggérée par les "vraies fenêtres" mentionées par l'auteur contribuent à une géométrie spatiale certaine. L'auteur semble en avoir

besoin pour élaborer un espace, à ses yeux, distinct et persuasif. Nous voyons que la forme précède la mention de l'objet en question. L'auteur ne dit pas, par exemple, 'la mousseline formait des cubes' mais plutôt "cubes de mousseline." Le même phénomène se produit plus loin dans le texte lorsque le Négus et ses miliciens luttent contre les fascistes à l'aide d'un lance-flammes:

> Un emmêlement de miliciens courait dans le rectangle du couloir, où le jet bleuâtre de l'essence était maintenant retourné (...) (C,136).

Formes et couleurs, espace et émotion se dégagent de ces descriptions. Lorsque Perken et Claude pénètrent dans la case de Grabot, le spectacle de "l'horreur de l'inhumain" (VR,118) qui les hypnotise est construit à partir d'éléments relevant surtout d'un espace géométrique. Nous y voyons: "une barre de soleil oblique, aux atomes serrés, d'un bleu foncé," "des masses d'ombres," "une traverse horizontale" et aussi un "rectangle de soleil qui tombait de la porte." (VR,116). Toute la scène qui suit est agencée par la lumière, l'obscurité et le regard. Un sentiment d'emprisonnement se dégage des ténèbres et de la lumière géométrique. L'impact de cet espace fictif se nourrit d'abord et surtout d'une plasticité manifeste.

Il faut dire que le triangle aussi se révèle essentiel dans la planimétrie malrucienne. Rappelons "le triangle de la chemise ouverte" (NA,226) du soldat qui tente de sauver le Russe, victime des gaz dans Les Noyers. Souvent reliée à la lumière, cette figure géométrique découpe l'espace

d'une façon particulièrement symétrique. Elle est logiquement justifiée par la lumière de phare. Dans Les Conquérants par exemple nous lisons:

> Près des autos, dans la lumière triangulaire des phares, des silhouettes de cadets se croisent, noires, rayées de barres qui brillent: des armes. (C,158).

Ce sont encore des phares de voiture qui introduisent cette forme dans le décor de L'Espoir:

> Une auto passa, le double triangle de ses phares chiné de pluie. (E,390).

Dans La Voie Royale la lumière d'un phare tranche l'obscurité de la nuit de la façon suivante:

> Brouillard rayé, la pluie enveloppait le bateau. Le long triangle du phare de Colombo ramait la nuit, au-dessus d'une ligne de points: les docks. (VR,21).

Et plus loin dans le texte nous retrouvons cette géométrisation triangulaire de l'espace par la lumière:

> La percée de la ligne du chemin de fer, très loin en arrière, lançait son phare vers le ciel (...éclairant les Mois) dans le triangle lumineux projeté par les blancs. (VR,161).

Claudel, en parlant de la peinture espagnole, dit que "le visage humain est une géométrie."[30] Parfois chez Malraux, le visage procède de cette géométrisation dont parle Claudel. Gardet, par exemple, dans L'Espoir, est décrit de la façon suivante:

> Sa brosse longue, ses pommettes lui donnaient l'air d'un chat pour enfants: mais, dès qu'il souriait, ses petites dents séparées les unes des autres donnaient une énergie aiguë à son visage triangulaire. (E,110).

Et l'auteur nous présente la figure de Siry ainsi:

> Siry, c'est un large visage triangulaire tout noir(...) (E,331).

A propos de la géométrie des visages, ajoutons que le narrateur décrit la figure de la femme interrogée par Wurtz dans Les Noyers avec une même rigueur formelle. Cette fois, le visage n'est pas triangulaire mais ovale: "Son visage était d'un ovale rigoureux, l'ovale éblouissant et bizarre d'oeuf de Pâques de certaines femmes russes." (NA,161).

Géométrisation des visages ou structuration de l'espace, les formes géométriques ne cessent de s'introduire dans les multiples images qui composent les romans. Dans La Voie Royale, par exemple, avant le serment de loyalisme dans le village stieng, la case du chef est éclairée de façon à découper l'espace en formes simples et régulières:

> Le soleil pénétrait en triangle dans la hutte; il coupait le vieillard de l'épaule à la hanche, sa tête d'eunuque laissée dans l'obscurité, la saillie des clavicules et des côtes très accusée. (VR, 112).

Ce triangle de lumière coupe la figure humaine d'une manière chère aux peintres. Dans "L'Hôtel des Sensations", Clappique remarque un découpage géométrique très net. La faible lumière rouge de la veilleuse des boys crée une obscurité qui lui permet de voir "un triangle allongé de lumière (qui) apparut obliquement sur le tapis; la porte de l'une des chambres était entr'ouverte. Le triangle s'élargissait à mesure que Clappique s'en approchait."[31] Nous voyons dans cette description à quel point une géométrie, puissamment établie, peut créer une poésie visuelle. Doté d'un symbolisme aussi riche que varié, le triangle ici, à cause de la scène érotique qu'il annonce, est peut-être lié dans l'esprit

de l'auteur aux statues anciennes: "les triangles sexuels qui envahissent les ventres des statuettes de Crète et de Mésopotamie sont un lien avec la fécondité, et n'en sont pas la représentation. Le monde est, en même temps que profusion de formes, profusion de significations." (VS,322). Les connotations sexuelles qui entourent la prise des statues par Claude dans la forêt sauvage sont évidentes:

> Dépendance, abandon de la volonté, de la chair même. Comme si le sang, pulsation à pulsation, s'écoulait... Il s'imagina là, les bras serrés contre la poitrine comme par la fièvre, recroquevillé, perdant toute conscience, obéissant avec le sentiment d'une libération aux sollicitations de la brousse et de la chaleur. (VR,83).

Chose curieuse, l'objet convoité se trouve dans une fente triangulaire:

> Dans l'entaille triangulaire, la poussière du grès coulait doucement, brillante et blanche comme du sel, accentuant, par sa chute de sablier, la masse de la pierre, de la pierre qui reprenait une vie indestructible, une vie de montagne: le regard en restait prisonnier. Il se sentait lié à elle par la haine comme à un être animé; et c'était bien ainsi qu'elle se chargeait soudain de l'élan qui depuis des mois portait sa vie. (VR,83).

Mais là où la sexualité est présente, la mort n'est pas loin. La forme triangulaire s'associe au trépas dans certaines cultures comme nous le voyons dans les Antimémoires lorsque Malraux, en parlant des musées qu'il a visités, décrit le "Repas des Morts": "Voici le pain triangulaire des morts, et toutes ces graines dont on dit qu'elles germent lorsqu'on les plante..." (A,I,67). Les photos de la Fête des Morts à Mexico qui montrent les pains funéraires en formes de crâne "font rêver, dans ce Caire où

les pains funéraires sont des triangles..." (A,I,73). Qu'il s'agisse d'un symbole de la sexualité ou de la mort ou des deux à la fois, nous ne saurions le dire. Quoi qu'il en soit, il est sûr que Malraux manifeste une prédilection pour cette forme qui est omniprésente dans son univers romanesque.

Dans La Condition Humaine, quand Tchen casse une des lampes-tempête, nous lisons:

> Il ramassa l'un des morceaux de verre de la lampe cassée. Un large éclat triangulaire, plein de reflets. D'un coup, il l'enfonça dans sa cuisse. (CH,151).

Ce geste qui rappelle la blessure au bras qu'il s'était infligée lors de son premier meurtre nous indique jusqu'à quel point érotisme et mort sont liés chez ce personnage.

Le reflet triangulaire reparaît dans un autre roman et dans un autre contexte, notamment dans La Voie Royale au moment où Perken lutte contre la végétation immobilisante de la forêt:

> A travers le tunnel, au-delà des pierres écroulées dont les angles noirs, à contre-jour, obstruaient le passage, était tendu un rideau de pariétaires, de plantes légères ramifiées en veines de sève. Perken le crève, découvrant un éblouissement confus d'où ne sortaient que les triangles des feuilles d'agave, d'un éclat de miroir. (VR,76).

Le rideau de pariétaires agit comme le cadre séparateur qui désigne le voile derrière lequel se trouve une autre réalité. Comme nous l'avons bien vu, la structure de La Voie Royale repose sur le double et l'antithèse. Sur le plan visuel, cet éclat de lumière en forme triangulaire donne plus de relief à l'opposition picturale entre la lumière et l'obscu-

rité: les "angles noirs" des pierres écroulées contrastent nettement avec "les triangles de feuilles d'agave" dans un reflet éclatant. Nous voyons que Claude "franchit le passage", qu'il traverse le miroir en quelque sorte, et entre dans l'espace qui se révèle l'antinomie de la brousse amorphe qui enveloppe le corps et l'esprit de l'homme. Cet espace s'oppose également au présent et fascine le spectateur par l'intemporel qui le caractérise. C'est en partie l'éclat triangulaire à l'entrée de ce tunnel obscur menant vers l'insolite qui signale l'intrusion de la volonté dans l'axe du temps. Ces formes brillantes deviennent la manifestation d'une énigme que l'homme tente de sonder car une ambiguïté séductrice et une inaccessibilité envoûtante marqueront cette scène étrangement inhumaine et presque sacrée qui ankylosera Claude.

Dans la géométrie malrucienne, les triangles et les rectangles sont enrichis du cercle. L'auteur parle souvent de configurations circulaires. Dans Les Noyers le visage de Pradé s'inscrit dans un cercle de lumière: "Un visage apparut, éclairé en plein par le petit cercle d'une lampe électrique." (NA,256). Et dans les Antimémoires, le visage de l'interrogateur devient un cercle sous la plume de l'auteur qui rivalise avec le pinceau des peintres:

> Les traits de mon interrogateur frisé -- yeux rapprochés, petit nez, petite bouche -- s'inscrivaient dans un cercle beaucoup plus petit que sa face. (A,I,254-255).

La vue en plongée permise par le regard à travers la vitre de l'avion dans L'Espoir crée une abstraction à la fois

géométrisée et colorée du paysage espagnol. Notons que le cercle s'y impose comme point de repère:

> Enfin, une tache grise sembla glisser sur les nuages. Quelques toits la traversèrent, glissèrent eux aussi d'un bord à l'autre de la tache, comme d'immobiles poissons rouges; puis des veines: des sentiers, tout cela sans volume. Encore quelques toits et un énorme cercle blême: les arènes. (E,458).

Dans La Condition Humaine, Kyo voit "çà et là, sur les trottoirs , de petites affiches rouges, rondes comme des disques d'égout; un seul caractère y figurait: Faim." (CH,130). Ici la forme circulaire est indubitablement symbolique. Traditionellement elle représente l'éternité, ce qui porte Blumenthal à dire du mouvement en rond de Kassner dans sa cellule circulaire:

> The circle reflects the eternel movement of the planets in their heavenly orbit.[32]

Cette qualité éternelle était sûrement dans l'esprit de Malraux lorsqu'il a décrit la ronde des prostituées dans le bordel somalis (voir VR,12), mouvement qui préfigure prophétiquement l'humiliation de Grabot qui "marchait lentement en rond -- comme autour de la meule -- une épaule en avant, retourné à son esclavage." (VR,130). Parfois les êtres humains forment un cercle symbolique. Claude rappelle "qu'à Pnom-Penh il avait découvert, au centre d'un cercle misérable, un aveugle qui psalmodait le Ramayana en s'accompagnant d'une guitare sauvage. Le Cambodge en décomposition se liait à ce vieillard qui ne troublait plus de son poème héroïque qu'un cercle de mendiants et de servantes." (VR, 48-49). Les Mois aussi forment une "ligne mystérieuse" où:

> (...)les minutes étaient prisonnières de ce cercle de brutes qui prenait un caractère d'éternité comme si rien ne dût plus arriver par le monde qui pût franchir leurs têtes (...) (VR,126).

C'est sûrement le cercle des noix mortes qui exploite le plus profondément les valeurs symboliques de cette forme géométrique. Dans Les Noyers, la vie et l'art, ainsi que la métamorphose qui les caractérise, s'unissent dans un cercle éternel:

> Mon père pensait aux deux saints, à l'Atlante; le bois convulsé de ces noyers, au lieu de supporter le fardeau du monde, s'épanouissait dans une vie éternelle en leurs feuilles vernies sur le ciel et leurs noix presque mûres, et toute leur masse solenelle au-dessus du large anneau des jeunes pousses et des noix mortes de l'hiver. (NA,152).

Dans les Antimémoires, l'auteur se souvient lorsqu'il est en Inde de ce cercle significatif:

> Au-dessus de moi, un corps qui crépitait au centre d'un cercle d'hommes immobiles et silencieux faisait rayonner leurs ombres comme une roue de la Loi. On entendait encore le psalmodiant: ...Et je suis la Mort de tout, et je suis la Naissance de tout, la parole et la mémoire, la constance et la miséricorde, Et le silence des choses secrètes...
> Je pensais à l'anneau de noix, là-bas, en Alsace, autour d'un tronc noueux -- comme cet anneau de vivants autour d'un corps qui semblait brûler à regret. (A,I,278).

Cette image qui commence par des "lueurs rouges à l'entrée des temples" (278) nous invite à considérer un dernier aspect de la structure romanesque malrucien: le régime chromatique.

La Couleur

Comme les formes géométriques, la couleur se révèle un élément fonctionnel dès les premiers écrits. Le Voyage aux

Iles Fortunées (1927) nous offre de nombreux emplois de la couleur. On y voit par exemple des enfants couleur chocolat,[33] des hommes aux grandes barbes noires (96), des coquillages de toutes couleurs, des poissons argentés, dorés, striés, tachés (96) des oeufs orangés (98),des rats verts (101), des peaux de chats bleus (104), etc. Lapins Pneumatiques parlent de démons verts et rouges à travers les immenses plaines enneigées de l'Enfer. Ce surcroît de couleurs ne diffère pas radicalement des extraits que nous avons vus jusqu'à présent qui eux aussi témoignent de la fréquence soutenue de la couleur dans la majeure partie de l'oeuvre romanesque. Nous étudierons d'abord le lien entre la couleur et le monde de la peinture, ensuite son importance dans les romans.

Une anecdote racontée par André Holleaux montre la sensibilité extrême de Malraux à la couleur:

> (...)il m'a parlé plusieurs fois du bleu du drapeau français,car il avait remarqué que la nuance n'était pas toujours la même: nous fîmes des recherches sur les bleus des drapeaux de la Révolution et de l'Empire, pour en déterminer la 'légitimité', mot qu'il affectionnait.[34]

Dans ses écrits, Malraux reconnaît à la couleur de nombreux pouvoirs expressifs:

> Or Rome, comme sans doute la Grèce,ignorait que les formes et les couleurs pussent exprimer le tragique par des moyens spécifiques. (VS,198).

Même plus que la ligne la couleur a une fonction foncièrement suggestive. Voilà pourquoi les peintres romantiques s'intéressaient tellement à la couleur . D'après Hautecoeur, "le roman-

tisme avait introduit le goût du pittoresque, de la couleur, aussi bien en peinture qu'en littérature." [35] La raison est impuissante devant la couleur qui affecte d'abord le côté émotionnel du spectateur. "Une couleur, dit Huyghe, se révèle avoir une action directe quasi mécanique, déterminée, sur les centres nerveux et par la suite, sur la vie affective."[36] Mais avant les romantiques, les Vénitiens avaient découvert la magie transfiguratrice du chromatisme: "La couleur n'y est plus ni celle de la forme connue, ni celle de la forme éclairée; elle devient une couleur suggestive dont la liberté se conjuge avec celle de la lumière, sans toujours s'y soumettre." (Ir,238). La couleur pour l'artiste de Venise signifie d'abord un système: "Ce n'est pas seulement l'intensité de la couleur qui a changé, c'est aussi sa fonction." (Ir,222).

Les impressionnistes aussi attribuaient à la couleur une place de première importance, créant ainsi une nouvelle harmonie chromatique. En fait, la couleur joue un rôle analogue à celui du cadre lorsqu'il s'agit de caractériser l'art occidental dans son intégralité. Il souligne l'antagonisme ressenti par l'artiste face à la matière. Selon Malraux, l'artiste asiatique "découvre cet antagonisme jusque dans la relation entre le carré du tableau et l'intensité de la couleur." (In,221). La couleur, surtout vive, est symptomatique de notre état d'esprit: "couleur veut dire pour nous peinture à l'huile, tableau, vitrail: Occident."(In,175). Voilà pourquoi le vitrail, poésie par excellence de la couleur,

est une invention occidentale. Son langage chromatique s'apparente à l'expression colorée de certains peintres: "Le vitrail avait un langage spécifique, celui de la couleur; qu'un vitrail de Chartres ressemble infiniment plus, en tant qu'expression lyrique, à Van Gogh et même à Cézanne, qu'il ne ressemble à une peinture flamande."[37] C'est ici que s'établissent des parallèles bien précis avec les romans de Malraux. L'image suivante tirée des Conquérants se fonde sur l'expressivité des couleurs exagérées qui la composent:

> La lumière frisante du soleil joue autour des arêtes des sampans et détache violemment de leur fond brun les blouses et les pantalons des femmes, taches bleues, et les enfants grimpés sur les toits, taches jaunes. (C,94).

Le fond brun est probablement les sampans. Ces embarcations ne sont pas des éléments d'une réalité reconnue et familière, mais se définissent comme des formes et des couleurs qui créent "un langage indépendant des choses représentées."[38] La valeur primordiale des éléments qui composent ici le décor romanesque se dégage non pas de leur réalité intrinsèque, mais plutôt de leur couleur dominante dans la composition de l'ensemble. Pour Proust, "les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que la mémoire leur impose quand nous les avons reconnus."[39] Nous voyons que contrairement à Proust, Malraux abandonne les nuances chromatiques pour donner plus d'impact à l'aperçu initial.

Le mot 'tache' est révélateur de la technique picturale dont use Malraux pour créer une image immédiate chez le lec-

teur. Dans Les Noyers de l'Altenburg (scène reprise dans Lazare), Malraux emploie le mot 'tache' à maintes reprises pour souligner l'insignifiance de l'homme. Berger, regardant les soldats à travers le cadre des jumelles, voit "les taches humaines (qui) commencent à s'emberlificoter dans le réseau des fils, à y gigoter comme des mouches dans une toile d'araignée." (A,II,507). Ils portent "des hommes en manches de chemise, taches blanches " (A,II,508), "...taches blanches, ...comme des fourmis leurs oeufs --" (A,II,509). Ces taches mouvementées créent une atmosphère étrange, une irréalité aussi incompréhensible que les événements qui se passent. "Au loin, les couleurs existent toujours, les taches fauves et vertes de la terre, les ramages du vent sur la rivière et sur l'immensité." (A,II,518). Comme la tache de Goya, la tache de Malraux "arrache la scène à la réalité, la situe immédiatement, comme la scène byzantine, dans un univers qui n'appartient pas à l'homme." (S,60). Dans Les Conquérants, l'auteur décrit les rues de Marseille comme "éclairées par un pâle soleil d'hiver et tachées par des capotes bleues des soldats..." (C,80). Ici, les chapeaux, comme les sampans, changent de fonction dans l'univers romanesque. Plus que des bateaux ou que de simples chapeaux ce sont maintenant des formes et des couleurs qui composent un tableau imprégné d'une atmosphère particulière. La couleur primaire reliée au mot 'tache' est génératrice de l'image chromatique. Selon Kandinsky, "le mot rouge ne peut avoir,

dans la représentation que nous en faisons en l'entendant, aucune limite...Le rouge qu'on ne voit pas, mais que l'on conçoit de la manière la plus abstraite, éveille, néanmoins, une certaine représentation tout intérieure, à la fois précise et imprécise, d'une sonorité intérieure."[40] On passe directement du verbal au pictural, car ce n'est pas l'intellect qui analyse et reconstruit le sens mais plutôt l'image qui est transmise dans son état pur. Ces taches de couleurs variées font penser au ballons multicolores qui se trouvent dans Lunes en Papier. Chaque fois, la description est née de cette même recherche d'une image visuelle. La fréquence du mot 'tache' non seulement dans les passages que nous venons de voir mais à travers tous les romans, nous indique que ce n'est pas par hasard que Malraux l'emploie. Dans L'Espoir, par exemple, le sang de Pol, blessé, fait "des taches rouges dans l'eau déjà rose de la carlingue," (E,434), et la pipe de Garcia devient une "petite tâche(sic) rouge" qui "décrivit une courbe." (E,397). Les hommes, vus de loin, deviennent comme dans Les Noyers des "taches humaines" (NA,213) ou des taches de couleurs ("taches blanches")(NA,215):

> Dans le gris universel, de petites taches humaines d'un gris plus foncé suivaient les tanks: les dynamiteurs. (E,356).

Et plus loin nous voyons "les taches noires des dynamiteurs et des lanceurs de grenades" qui contrastent avec "le chapelet rouge de la dynamite et des grenades." (E,418). En s'assimilant aux autres éléments picturaux, l'élément humain se réduit à l'état de chose. De même que les couleurs laissées

par les larges coups de pinceau des peintres modernes, l'homme et les choses deviennent une valeur chromatique, une impression, ou plutôt une suggestion. Selon Malraux, "l'art de la tache suggère une 'peinture pure' dont participeraient à des degrés divers les oeuvres de jadis. N'oublions pas que le triomphe de l'art moderne est aussi celui de la couleur." (VS,604).

Si la forme reflète le côté intellectuel de l'homme et la couleur sa vie affective, les deux sont curieusement réunies par Cézanne pour qui "l'espace naturel se traduit... par un espace coloré d'une densité cristalline. A ses yeux, peinture et dessin sont tout un."[41] Autrement dit, couleur égale forme. Il nous vient alors à l'esprit une scène en particulier où la couleur structure les images perçues: la scène de l'émission des gaz dans Les Noyers. Les champs sont encadrés par la baie des créneaux, ce qui rehausse la qualité picturale des formes colorées qui s'y déploient:

> Dans la sape, on se battait pour les créneaux. La nappe de gaz continuait à monter, noyant jusqu'à la même hauteur les troncs parallèles de tous les pommiers, puis leurs branches. Bientôt, le fond de la vallée ne fut plus qu'un brouillard jaune, rougeâtre le long des sapins verts, et d'où sortait seul absurde et fantomatique, un haut poteau de télégraphe. (...)
>
> Puis elle continua sa molle ascension, unissant dans sa même tonalité jaune et rougeâtre les champs dont les rubans dévalaient vers les sapes, les prés violets de trèfles, les seigles, et de vastes rectangles tout piqués de meules; enfin au plus haut, vers les tranchées russes, les boqueteaux de plus en plus serrés, et le lambeau de forêt haché de clairières qu'avait pilonné l'artillerie. Rien ne bougeait. (NA,203-204).

Toutes les composantes renvoient à la peinture: le cadre du créneau, la géométrisation de l'espace (troncs parallèles,

poteau, vastes rectangles), suite de plans et perspective linéaire suggérées par les expressions: le fond de la vallée, le long des près, les rubans qui dévalaient, au plus haut, le lambeau de forêt haché de clairières. Pourtant, ce sont les couleurs qui dominent cette image et lui donnent une unité picturale: le jaune et le rouge du brouillard contre les sapins verts et les prés violets. Ce paysage est chargé de signification car il prépare le lieu d'une action intensément dramatique. Ni l'action, ni ce paysage ne seront interprétés verbalement par le narrateur. Tout travail d'exégèse réside dans la présentation plastique des choses. De même que Le Semeur de Van Gogh refuse l'explication, ce paysage doit être d'abord ressenti. On sait instinctivement qu'il y a dans cette configuration colorée quelque chose qui dépasse la matière représentée. Son importance est telle que l'auteur le décrit trois fois: avant, pendant et après les gaz. La couleur qui domine la troisième description est évidemment le noir:

> (...)toute l'herbe était noire, d'un noir jamais vu. Noirs les arbres qui fermaient l'horizon, gluants eux aussi. (NA,218).

L'auteur justifie ces effets chromatiques par les gaz qui transforment la couleur des choses qu'ils touchent:

> Car le gaz s'annonce, notez! la cornée opaque devient d'abord bleue, (...) l'iris --c'est même très curieux! -- passe presqu'au noir. (NA,179).

Le narrateur répète ce renseignement (NA,207) peut-être pour mieux préparer le lecteur à accepter la transformation des couleurs des images à suivre. Dans la confusion de la

bataille, nous voyons un cheval "les yeux ouverts et gris" (NA,219) et aussi la description suivante:

> Les lèvres et les yeux du Russe étaient violets dans sa peau grise. (NA,224).

Le paysage, ainsi que les autres objets sont métamorphosés par la couleur pour devenir un monde indépendant. Malraux, comme les peintres de Venise et de Ravenne "fait appel au pouvoir irrationnel par lequel la couleur peut devenir créatrice d'un univers autonome." (Ir,233). Ces couleurs qui ignorent le réalisme nous révèlent un aspect primordial de l'univers pictural de Malraux que les lignes suivantes de Merleau-Ponty pourraient très bien décrire:

> Il ne s'agit donc pas des couleurs 'simulacre des couleurs de la nature', il s'agit de la dimension de la couleur, celle qui crée d'elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose.[42]

Comme les formes géométriques, les couleurs semblent créer un espace, un univers matériel et tangible. "Sur l'espace...la 'couleur' remplace les 'lignes' et les 'formes'. Elle crée elle-même ses propres 'dimensions'."[43] L'espace romanesque de Malraux est analogue à l'espace pictural en ce que les deux sont en fin de compte des espaces imaginaires qui semblent bel et bien posséder des dimensions, une texture colorée. L'univers imaginaire ne connaît pas les lois de notre espace. Ses dimensions et son chromatisme se placent hors de notre axe spatio-temporel.

L'Espoir possède une coloration aussi riche que celle des Noyers comme nous le montre la scène suivante:

> Par la lucarne qui permet de communiquer avec le chauffeur, Scali voit des carrés de paysage nocturne; çà et là un morceau de rempart de Sagunte, les cyprès solides et noirs dans le clair de lune plein de brume, de la brume qui protège des bombardements de nuit; des maisons blanches irréelles, les maisons de la paix; des oranges phosphorescentes dans les vergers noirs. (E,481).

Il s'agit ici du retour à la vie de Scali après l'écrasement de son avion et la célèbre descente de la montagne. Ce thème de "résurrection" est fréquent chez Malraux. Pensons à Tchen après le meurtre,au retour en Europe de Vincent Berger après son long séjour dans le monde musulman, à Kassner qui sort de prison dans Temps du Mépris. Il souligne l'insolite qu'on peut voir dans le quotidien à condition de bien le regarder. Cette image offre des éléments structurants semblables. Toutefois, l'expérience se présente sous la forme d'un tableau en vertu du cadre, de la perspective géométrique et de la couleur. La lumière lunaire colore les choses d'une qualité quasi surnaturelle. Les maisons sont "blanches" et "irréelles" contre les cyprès "solides et noirs." Les oranges sont même "phosphorescentes", adjectif qui rappelle la fluorescence des couleurs du Greco qui, elles aussi, veulent ouvrir les portes du surnaturel. Ceci est à rapprocher des flammes bleuâtres du lance-flammes dont le jet est "phosphorescent"(E,135) et aussi des becs de gaz qui "faisaient sur les coupoles violettes des églises désaffectées de grandes taches phosphorescentes." (E,454).

Selon Alain, "la peinture est l'expression immédiate du sentiment par la forme colorée...Par le pinceau et la couleur naît l'expression du sentiment..." [44] Le paysage-tableau

qui influe sur l'émotivité du spectateur est courant dans les romans. Les couleurs suggèrent (et même provoquent) des sentiments intenses dans l'image suivante:

> Après des corridors, des pièces obscures, ils arrivèrent sur le toit. Au-delà des tuiles blêmes de lumières, la Castille couverte de moissons flambait avec ses fleurs roussies jusqu'à l'horizon blanc. Garcia, possédé par toute cette réverbération, près de vomir d'éblouissement et de chaleur, découvrit le cimetière: et il se sentit humilié, comme si ces pierres et ces mausolées très blancs dans l'étendue ocre eussent rendu tout combat dérisoire. (E,132).

Nous voyons ici que l'auteur exploite la valeur foncièrement picturale de la couleur. D'après René Huyghe, la forme a une fonction essentiellement plastique et la couleur un rôle surtout pictural.[45] Malraux se sert des deux lorsqu'il écrit:

> Partout, à trois cents mètres, on devinait la couleur des maisons,--saumon, bleu pâle, pistache --, et les formes des camions. (E,107).

Cette combinaison de couleurs revient dans une description également picturale:

> Magnin partit vers le poste avec un des délégués du comité, sous les balcons de bois, à travers les rues aux maisons bleues, roses et pistache, et les ponts en ogive dominés à chaque tournant par les ruines d'un château de romancero. (E,467).

La couleur, comme manifestation du pictural, métamorphose considérablement nombre de scènes chez Malraux: elle transforme une représentation en une expression. Souvent les flammes de la guerre colorent le tableau et altèrent l'impression de l'image reçue. Dans "la lumière rose des perspectives royales"(E,266), nous voyons que le blanc des statues est teinté de rose:

> Le long du parc, les célèbres bustes de plâtre, éclairés en rose par la réverbération des briques anciennes, étaient intacts sous les plantanes de contes. (E,266).

Le bureau de Garcia subit une transformation chromatique semblable:

> Garcia posa la lettre devant lui sur le bureau poli, qui reflétait le ciel rouge. (E,380).

A un moment donné dans L'Espoir, le violet voile la scène de sorte que "la nuit (devient) couleur d'aubergine, les miliciens aussi." (E,227). Il est intéressant de voir ce que dit Kandinsky des sensations provoquées par cette couleur. Pour lui, le violet est "un rouge refroidi au sens physique et psychique. Il y a en lui quelque chose de maladif, d'éteint (mâchefer), de triste."[46] Chose curieuse, cette couleur surgit au moment où Moreno annonce son intention d'abandonner la lutte, et de rentrer en France. Les flammes ardentes de la révolution se sont éteintes en lui, ce qui est suggéré picturalement par ce triste simulacre du rouge qu'est la couleur aubergine.

Il est évident que la couleur sert à agencer beaucoup de scènes de L'Espoir, ce qui nous indique une fois de plus que ce n'est pas l'intention de l'auteur de faire concurrence au cinéma. Rappelons que Sierra de Teruel fut tourné en noir et blanc.

Parfois la couleur introduit dans la scène un élément d'équivoque ou d'incertitude comme c'est le cas pour Gonzalez:

> (...)le ciel reste rouge: l'incendie ou l'aube? (E,235).

L'émotion suscitée par la couleur devient un atout dans la

scène de la récupération des corps des otages, dont celui de Klein dans Les Conquérants:

> Bien que tamisée par des vitres bleues du toit, la lumière est éclatante et, dès que je lève les yeux, je vois les quatre corps debout. Je les cherchais à terre. Ils sont déjà raides, et on les a posés contre le mur, comme des pieux. J'ai d'abord été saisi et presque étourdi: ces corps droits ont quelque chose non de fantastique, mais de surréel, dans cette lumière et ce silence. (C,234).

"Cette lumière", c'est le bleu qui la rend si particulière. L'image n'évoque-t-elle pas les tableaux de la période métaphysique de G. de Chirico où l'on trouve des mannequins inertes? Les paupières coupées qui font que les corps ressemblent à des statues, à des gisants même, et la lumière bleue dans laquelle baigne la pièce recréent cette atmosphère insolite caractéristique des toiles de ce peintre surréaliste. Notons que la couleur domine la description de la figure de Klein qui n'est plus qu'une "large tache au milieu du visage: la bouche agrandie au rasoir." (C,236). Les corps torturés sont horriblement déformés par des "blessures ouvertes, grandes taches noires de sang caillé, yeux révulsés." (C,236). Ces "yeux blancs" (C, 236) hanteront Garine et le narrateur comme le regard même de l'inconnu.

Selon René Huyghe, "la couleur est dans le tableau l'élément le plus indépendant du réalisme."[47] La description du champ de bataille dans Les Noyers prouve que ceci est également vrai pour l'emploi de la couleur chez Malraux. Ici, c'est moins le réalisme qui est recherché par le chromatisme que l'expression d'un sentiment particulier: l'insolite

terrifiant.

L'emploi répété des couleurs dans chaque roman donne lieu à une espèce d'accumulation qui affecte l'impression générale du lecteur. Le rouge et le noir, par exemple, dominent sans aucun doute L'Espoir comme l'a dit G. Picon. Nous avons déjà vu cette alternance lors de l'étude du cadre, notamment à propos du tableau vu à travers la fenêtre par Ferral et ensuite par Clappique. Pourtant, les couleurs les plus employées dans La Condition Humaine sont le blanc et le noir. Nous comptons à peu près trente-trois mentions du blanc et vingt-huit emplois du noir. Le rouge suit avec seize mentions.

Dans les Antimémoires, au chapitre intitulé "La Condition Humaine", Malraux raconte comment Meyerhold lui fit visiter à Moscou le logis de Dostoïevski adolescent. La gardienne leur montra la Bible que l'écrivain russe avait en prison. Ce souvenir revient dans un tableau accentué par le noir et le blanc:

> En quittant la rue Saint Jacques, je me souviens de ce portrait entre les fenêtres qui encadraient la cour de caserne aux mornes pavés, du balayeur somnolent(sic) dans la brume, de cette communiste, le châle noir de la vieille Russie sur ses cheveux blancs, qui attendait que Meyerhold lui rendît le livre. (A,I,602).

Ces couleurs et ces événements nous invitent à regarder une autre scène qui se trouve toujours dans les Antimémoires, celle où l'auteur nous parle de sa détention entre les mains des Nazis. Les mêmes couleurs s'imposent de nouveau:

> Il ouvrit la porte, tout noir sur le ciel encore éclatant. (A,I,222).
> (...)
> On me déposa sur les dalles noires et blanches... (A,I,224).

La patronne qui lui apporte du pain blanc a des "cheveux blancs" et elle porte "une robe noire" et "un tablier blanc" (231). Le général qui l'interroge a "des lunettes noires et la lumière brillait sur ses cheveux blancs." (237). Nous devons chercher la raison de ce choix chromatique dans ce qui relie ces deux descriptions et les rattache à La Condition Humaine. Il s'agit chaque fois de la prison, de l'impuissance devant autrui. A l'instar de Dostoïevski qui, lui, avait une Bible par laquelle il espérait découvrir l'avenir (voir A,I,601), Malraux, prisonnier, demande l'évangile selon Saint Jean. La patronne lui apporte une Bible (A,I, 233). Il veut s'en servir pour interroger la mort: "Même cette nuit-là, le trépas me semblait banal. Ce qui m'intéressait, c'était la mort." (234). Comme dans l'univers de Dostoïevski, un ton nettement manichéen marque l'action. Le Bien et le Mal qui imprègnent l'atmosphère sont mis en opposition picturalement par le contraste affirmé de ces deux couleurs contradictoires. Malraux introduit par la couleur un autre élément: la souffrance. Ses blessures qui s'étaient rouvertes pendant la nuit ensanglantent les carreaux du plancher. Par conséquent, la patronne a "deux grandes taches rouges sur le tablier blanc" (A,I,232) et "sur les carreaux blancs, il y avait maintenant de grandes semelles de sang vers le bureau, et des petites." (232). La souffrance est un

élément capital dans l'univers dostoïevskien. En visitant l'ancienne demeure de cet écrivain, Malraux ressent "les nuages de l'irrémédiable et de la souffrance, l'énigme suprême du 'Que fais-tu sur la terre où règne la douleur?'" (A,I,601).

Le sentiment commun éprouvé par Ferral et Clappique exprimé en rouge et noir et les deux expériences de prison rapprochées par le noir et le blanc sont tous liés aux pouvoirs émotifs des couleurs. Au dire de Philippe Sers, "l'effet sensoriel de la couleur est de courte durée, et de peu d'importance. Ce qui compte, c'est la résonance spirituelle, l'action directe de la couleur sur l'âme."[48] Cela est vrai dans ces deux textes: Eros et Thanatos dans le premier, manichéisme spirituel et moral dans le second.

Cet emploi soigné des couleurs confirme ce que les critiques avaient soupçonné; les Antimémoires ne sont pas des mémoires mais un roman. Le travail créateur, la construction picturale des images les relient indéniablement à l'oeuvre romanesque. Ceci referme en quelque sorte le cercle ouvert par cette scène des crémations au bord du Gange que nous avons vue au début de nos remarques sur la couleur, scène où se mêlent le bleu et le rouge.

> Le Gange emportait des reflets bleus et rouges dans la nuit. (A,I,281).

Selon Kandinsky, le rouge évoque la puissance, l'ardeur, l'énergie et même le triomphe. Le bleu "attire l'homme vers l'infini,il éveille en lui le désir de pureté et

une soif du surnaturel."[49] Pour lui alors, "le rouge et le bleu, qui n'ont entre eux aucune connexité physique", sont juxtaposés "à cause de leur grand contraste spirituel(...).[50] L'élément spirituel de ce contraste hante Malraux à tel point qu'il y revient de nouveau dans Lazare:

> Je sais ce que signifie la course des ombres autour des crémations, les cendres qui descendent la Gange nocturne entre les reflets bleus et rouges. (A,II,553).

Un peu comme les peintres romains et les mosaïstes, Malraux fait appel "à la couleur plus encore qu'à la forme, pour entraîner dans cet autre-monde" ce qu'il représente. (MD,129). Les valeurs chromatiques dans son oeuvre, en vertu des sensations et des contrastes qu'elles nourrissent manifestent une création régie par des impératifs picturaux. L'interrogation de la vie et de la mort se déploie en grande partie à la faveur de ces rencontres de couleurs auxquelles l'auteur est attentif.

NOTES

L'ESPACE ROMANESQUE: LIGNE, FORME, COULEUR

[1]Herbert Gershman, op. cit., p. 26.

[2]Jeanne Delhomme, Temps et Destin: Essai sur André Malraux (Paris: Gallimard, 1955), p. 18.

[3]Proust, cité dans Jacques Nantet, "Marcel Proust et la Vision Cinématographique", Cinéma et Roman dans Revue des Lettres Modernes, nos 36-38 (été 1958), p. 179.

[4]Cheng Lok Chua, "Structure et Image dans La Condition Humaine d'André Malraux", Revue des Lettres Modernes, nos 304-309 (1972), p. 38.

[5]Gilbert Durand, op. cit., p. 477.

[6]Ibid., p. 468.

[7]Jean Rousset, op. cit., p. 124.

[8]Proust, Guermantes II, 36, cité dans Chernowitz, op. cit., p. 149.

[9]Voir René Huyghe, La Relève du Réel, op. cit., p. 420 et passim.

[10]Malraux, "Hôtel des Sensations", op. cit., p. 4.

[11]Zéraffa, op. cit., p. 315.

[12]Cézanne, cité dans Huyghe, La Relève du Réel, p. 213.

[13]Ibid., p. 71.

[14]Flocon et Taton, op. cit., p. 21.

[15]René Huyghe, La Relève du Réel, p. 62.

[16]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, p. 219.

[17]Ibid., p. 150.

[18]René Huyghe, La Relève du Réel, p. 337.

[19]André Malraux, "Exposition Fautrier", La N.R.F. 21e année, no 233 février 1933, p. 345.

[20]Gauguin, cité dans D. Valeton, L'Espace et le Temps (Paris: Nizet, 1973), p. 21.

[21]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, p. 278.

[22]Mondrian (carnet de notes de 1914) cité dans René Passeron, L'Oeuvre Picturale et les Fonctions de l'Apparence (Paris: Vrin, 1974), p. 281.

[23]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, op. cit., p. 276.

[24]Vandegans, "Un Fragment Négligé d'Ecrit Pour une Idole à Trompe", Revue des Lettres Modernes no 304-309, 1972, p. 26.

[25]André Malraux, cité dans Tadao Takémoto, "Malraux et le Japon", Etre et Dire, p. 164.

[26]Vandegans,"Un Fragment Négligé d'Ecrit Pour une Idole à Trompe, op. cit., p. 19.

[27]Apollinaire, op. cit., p. 17.

[28]Georges Lemaître, From Cubism to Surrealism (Cambridge: Harvard University Press, 1945), p. 80.

[29]Malraux, préface à André Parrot, Sumer (Paris: Pléiade, 1960), p. xiii.

[30]Claudel, op. cit., p. 23.

[31]André Malraux, "Hôtel des Sensations", op. cit., p. 4.

[32]Gerda Blumenthal, op. cit., p. 23.

[33]André Malraux, "Voyage aux Iles Fortunées", op. cit., p. 95.

[34]André Holleaux, "Le Ministre", Etre et Dire, p. 109.

[35]Hautecoeur, op. cit., p. 127.

[36]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, p. 270.

[37]André Malraux, "L'Homme et la Culture Artistique", op. cit., p. 80.

[38]Ibid., p. 83.

[39]Proust (Côté des Geurmantes) cité dans Huyghe, La Relève du Réel, p. 98.

[40]Kandinsky, op. cit., p. 94.

[41]Flocon et Taton, op. cit., p. 69.

[42]Merleau-Ponty, L'Oeil et l'Esprit, op. cit., p. 67.

[43]D. Valeton, op. cit., p. 37.

[44]Alain (Emile Chartier) Système des Beaux Arts (Paris: Gallimard, 1926), pp. 246 et 279.

[45]Voir René Huyghe, Dialogue avec le Visible, pp.76 et 207.

[46]Kandinsky, op. cit., p. 134.

[47]René Huyghe, Dialogue avec le Visible, p. 204.

[48]Philippe Sers, introduction à Kandinsky, op. cit., p. 15.

[49]Kandinsky, op. cit., p. 123.

[50]Ibid., p. 142.

CONCLUSION

CONCLUSION

La préoccupation visuelle chez Malraux a mené plusieurs critiques à voir dans son oeuvre une influence du cinéma de la même façon que d'autres ont vu une certaine cinématographie chez Proust et même Flaubert. Tout récit qui recourt à la figuration par images emprunte nécessairement quelques "procédés immuables" nous dit Marion, si bien que "l'Enéide possède les qualités d'un excellent scénario. Certaines pièces de Shakespeare ont été portées à l'écran sans changer le texte, sauf quelques coupures, et sans être du théâtre filmé." [1] Qu'il s'agisse d'oeuvres précinématographiques ou de la période cinématographique même, l'inspiration visuelle témoigne d'un besoin inné chez l'artiste de représenter dans l'espace les phantasmes de l'inconnu, ce qui explique le fort développement spatial que nous trouvons dans l'univers romanesque malrucien. Durand reformule en d'autres mots la perspective de conquête du temps et de l'irrémédiable qui oriente le travail artistique et que nous pouvons appliquer à l'oeuvre de Malraux ainsi qu'à sa conception de l'art en général:

> (...) figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. [2]

La création visuelle puise aux images archétypales de l'imaginaire pour ensuite les réintégrer d'une façon originale dans la structure qu'elle élabore. Ce qui nous concerne ici est le désir de l'homme de détemporaliser l'expérience artistique par la construction rigoureuse de l'espace. C'est le souhait secret de tout artiste. "Représenter le temps par l'espace, dit

Gershman, Bosch eut aimé cela, et Van Eyck avant lui, et beaucoup d'autres peintres de cette époque-là." [3] C'est la quête de l'éternel chez l'homme à travers l'oeuvre d'art qui nous rend notre destin présent. L'artiste créateur, en maîtrisant ses moyens d'expression, fait d'un moment et d'un lieu éloignés, voire imaginaires, les instruments d'une révélation profonde. Le Comte Rabaud dans Les Noyers résume nettement cette idée lorsqu'il dit:

> Ainsi certains hommes ont-ils ce grand privilège, cette part divine, de trouver au fond d'eux-mêmes pour nous faire présent, ce qui nous délivre de l'espace, du temps et de la mort. (NA, 113).

D'une part, Malraux veut réduire l'art à l'échelle de l'homme par le style, chasser le mystère de l'inconnu, faire du destin une chose domestiquée; mais d'autre part, il espère que sa création dépassera la dimension de l'homme. L'inexprimable qui s'y trouve est cependant ce que l'homme choisit d'y mettre.

Puisque l'artiste crée en fonction des dieux qu'il sert, il essaie d'annexer sa création à cette valeur 'divine'. Comme l'espace irréel créé par les fonds d'or ou de bleu de l'artiste de Byzance éloigne ses figures du quotidien pour les relier à une vérité suprême, le destin chez Malraux se manifeste sous forme d'éléments éternels du cosmos (ciel, nuit, étoiles, nuages) susceptibles de créer une toile de fond qui relie les objets de sa représentation à cet autre monde qui gouverne ses pensées. Dans son oeuvre, Malraux cherche l'harmonie qui distinguera les images qu'il représente du monde de l'apparence. Mort, solitude, humiliation et dépendance constituent la matière première qui permet la transformation de l'oeuvre en une

autre réalité, celle de l'art où le temps réel n'existe pas. La corrélation des composantes est transformée de façon à ce que l'accidentel devienne l'intentionnel et que le monde nouveau tire de ce fait tout son sens.

Avec le temps, les valeurs spécifiques disparaissent mais l'oeuvre reste, se métamorphose et devient puissance artistique. Ce que l'oeuvre du passé représente a moins de signification pour nous que la façon dont elle le représente. Elle devient pour nous découverte technique. Si nous ne croyons plus de la même façon au monde sacré auquel l'oeuvre tend, la réalité artistique d'un monde distinct du nôtre ne nous échappe pas et elle exerce toujours ses pouvoirs mystificateurs sur nous. Icône ou mosaïque, roman ou tableau, ils créent tous un éloignement qui aide l'homme à participer à ce qui sans art resterait mystère inexprimable.

En associant ses romans à une valeur qui dépasse l'homme, Malraux établit lui aussi un dialogue avec l'insaisissable. La mise en question de l'existence qui en découle est le but de l'art et peut-être la raison d'être de cette vie éphémère. Malraux est conscient des pouvoirs transfigurateurs de la couleur, de la lumière et de la forme compositionnelle. Il traduit donc sa représentation en tableau, ou mieux encore, crée un équivalent littéraire. La nouvelle forme qui en résulte repose sur une série de moments dramatiques, métaphysiques même. Ce n'est pas la longue souffrance d'un personnage que l'oeuvre développe et explore, mais plutôt des moments intenses au moyen de tableaux saisissants. Ceci fait penser aux tableaux de Delacroix avec leur vaste arrière-plan qui situe l'homme dans le cosmos, un décor

infini et éternel qui rend d'autant plus profond le tragique de l'existence. En juxtaposant certaines scènes, images, couleurs et formes ainsi que le sens que ces éléments ont pour leur auteur, nous espérons avoir montré une autre dimension de leur signification. La voix angoissée qui nous parle lorsque nous voyons Kyo en prison, Gisors devant son fils mort, Hernandez devant le peloton d'exécution, s'intensifie à la lumière des oeuvres de Goya et de Delacroix.

La "magie" poétique de la création malrucienne ressort moins de la juxtaposition minutieusement étudiée de mots que de la rencontre inattendue d'images choisies, de moments privilégiés. Les rapports nouveaux qui s'établissent entre les objets ainsi juxtaposés convergent vers un foyer visuel bien articulé. Film, tableau, roman ou poème, il y a chaque fois une illusion spatiale. Ceci nous renvoie à la définition malrucienne de la création artistique: "l'art est un continent aux frontières indistinctes." (VS, 418). Les romans de Malraux ressemblent alors d'avantage à un film qu'à la vie pour la simple raison que l'art est d'abord un travail intentionnel, une construction qui exclut le hasard. Malraux affirme sa domination sur le réel par le système constructif manifestement visuel qui régente son oeuvre, ce que Morawski appelle le caractère "créationniste"[4] de l'esthétique malrucienne. "On veut toujours que l'imagination soit la faculté de <u>former</u> des images, nous dit Bachelard. Or elle est plutôt la faculté de <u>déformer</u> les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté (...) de <u>changer</u> les images." [5]

Le champ perceptif des romans de Malraux a une double

fonction. D'abord, la sensorialité motive les images de l'oeuvre tout en médiatisant le monde dit réel et l'univers inventé de l'art. L'immédiateté et la spontanéité apparentes des images cachent parfois leur structuration rigoureuse. Ensuite, cette perspective sensorielle, en permettant un agencement dicté par le regard, fait que le glissement vers le pictural se produit de manière tacite. C'est en revoyant l'ensemble romanesque que l'on discerne des techniques ouvertement reliées au monde de la peinture, soit l'encadrement séparateur, l'éclairage truqué, le chromatisme transformateur et la géométrisation compositionnelle.

Etant donné le caractère intemporel de tout art véritable, il faut noter en dernier lieu que les techniques picturales ne sont pas une fin en soi mais un moyen. Ce qui compte avant tout, la valeur suprême qui gouverne la création artistique depuis la mort de l'imaginaire fictif est une valeur plus ou moins aléatoire. Comme l'art et la littérature de la Renaissance ont pressenti la désagrégation du sacré chrétien, l'art d'aujourd'hui annonce ce que Malraux appelle l'homme précaire. Face à la mort, la torture et la souffrance, l'aléatoire est impuissant. Le mieux qu'il puisse nous offrir ce sont des statistiques. Georg Lukács avait déjà signalé en 1908, dans La Métaphysique de la Tragédie, le problème pour l'homme dépourvu de toute valeur capitale devant la mort. Goldmann résume en disant que "la réalité absolue de la mort comme limite et l'absence de toute réalité transindividuelle rendaient impossible dans le monde toute vie authentique, toute action valable."[6] La quête d'une vie significative est en réalité la recherche de la "transcen-

dance verticale". Pour Malraux, c'est tout ce qui dépasse l'homme. Lukács trouvera plus tard, dans le marxisme, un peu comme Malraux, le pouvoir transindividuel de la communauté.

Manet (et son époque), en substituant à une vérité extérieure l'art lui-même comme surmonde, signale la transition qui affectera toute la création artistique, c'est-à-dire, l'abandon des valeurs capitales au profit d'un art marqué par l'aléatoire. L'homme n'est pas statique et l'art non plus. Dans une phrase qui reprend une idée de Valéry, Malraux résume clairement le problème qui pèse sur l'homme actuel: "Nous autres chrysalides, nous savons maintenant que nous sommes provisoires." (HP, 329). La production littéraire de Malraux reflète cette période de transition, les derniers efforts de créer des valeurs authentiques. Ses romans se situent entre le monde de la fiction et celui des images. C'est peut-être en cela que les romans de Malraux sont le plus marqués par leur siècle. Il y a des valeurs qui orientent son univers romanesque: l'action collective, la fraternité virile, l'amour. Ce sont des émotions qui transcendent l'absurde et relient l'homme à l'insaisissable, à tout ce qui va au-delà de sa condition. Ainsi, malgré le tragique de l'existence, cette foi optimiste dans l'avenir et dans le destin de l'homme (peut-être pour contrebalancer la réalité du monde déchiré), caractéristique de la production littéraire des années trente et quarante, témoigne de la croyance que l'homme est toujours capable de former lui-même son essence. Or, la dépersonnalisation de la technologie moderne a finalement miné cette assurance et le héros d'aujourd'hui nous le montre par sa précarité. "...en littérature comme en peinture, un art

qui tire ses valeurs de lui-même ne suscite plus une esthétique, il suscite une problématique." (Nc, 305).

Malraux envisage le fondement de l'art futur (peut-être à cause de l'audio-visuel), comme étant la métamorphose, l'évolution de plus en plus accélérée de l'homme. L'idée de métamorphose (et paradoxalement de permanence) est donc à la base même de son concept de l'être humain ainsi que de celui de la création artistique. Comme le papillon, l'homme se transforme à travers les siècles avec les civilisations successives qu'il crée. Chaque culture ressemble à la vie par le fait qu'elle est transitoire, et que, avant d'expirer, elle enfante normalement une autre culture à la fois différente et semblable. Le grand nombre d'images de papillons et d'éphémères dans l'oeuvre de Malraux est révélateur de cette hantise.

La question fondamentale, telle que posée dans Les Noyers de l'Altenburg est de savoir s'il existe une valeur permanente chez l'homme qui permettrait la construction d'une idéologie valable. L'art a toujours tenté de refléter sinon de créer cette valeur. Les "voix du silence" ne sont pas seulement les oeuvres des peintres et des sculpteurs, mais toutes les formes d'art de notre héritage culturel qui forment un choeur chantant l'angoisse et le tragique de l'homme. L'homme ne doit pas s'attendre à une solution venant des forces extérieures, car comme dit Walter dans Les Noyers, c'est "entre la profusion de la matière et des astres" qu'il tire de lui-même "des images assez puissantes pour nier (son) néant." (NA, 98-99). L'art ne se souscrit pas à une valeur unique mais plus généralement à une qualité qui comprend tout ce qui dépasse l'homme et lui confère

une existence qui n'est pas purement biologique. Au dire de Goldmann, "il n'y a création littéraire et artistique que là où il y a aspiration au dépassement de l'individu et recherche de valeurs qualitatives transindividuelles." [7]

Objet d'une profonde méditation artistique, les techniques picturales qui structurent en grande partie les romans de Malraux sont le moyen d'expression par quoi l'auteur espère faire accéder sa création au domaine intemporel de l'art, au monde de l'interrogation éternelle. Bien que son oeuvre ait trait à un temps et à un espace définis, ces éléments ne sont finalement que les reflets de ce qui les dépasse. La quintessence de l'art est la dissolution de la contingence. Malraux la dissout par les techniques picturales. "La conscience de l'intemporalité, dit Malraux, naît avec le fait pictural, parce que c'est lui, non le spectacle peint qui échappe au temps."(In, 136). Si le récit est primordial pour Malraux, le fait littéraire ne l'est pas moins. Le fait littéraire est la spécificité du récit, ce qui dans le cas Malraux est immanquablement relié au pictural car chez lui le pictural devient le scriptural et vice versa. C'est au moyen du fait littéraire que l'auteur compte exprimer l'informulable.

"Notre art n'est pas le premier art sans surmonde, c'est le premier dont le surmonde soit le monde de l'art."(In, 166). Malgré les principes sociologiques ou philosophiques qui dictent les différents romans, c'est à des valeurs foncièrement artistiques que se réfère invariablement l'oeuvre malrucienne. Les images qui constituent le récit, ainsi que la lumière, les couleurs et les formes qui les composent à leur tour, convertissent

l'espace imaginaire en prise de conscience visuelle des forces contraignantes que l'art veut conquérir. Si Malraux est un plasticien, c'est pour mieux dominer, dans le contexte artistique, les limitations qui définissent l'homme. Comme en peinture, lumière, formes et couleurs nous disent plus sur notre sort qu'une représentation "réaliste" d'un homme ou d'un événement parce que ce sont ces éléments qui déclenchent en nous les émotions les plus profondes. Selon les frères Brincourt, les ellipses et l'obscurité qui caractérisent l'oeuvre de Malraux font souvent que "l'essentiel du roman n'est pas exprimé." [8] Les techniques picturales de Malraux nous aident à ressentir ce que les mots seuls sont incapables de transmettre. Nous pouvons dire que l'art est comme une série de signifiants où le signifié est inexprimable. Le voile qui sépare ces deux réalités, c'est ce que l'artiste s'efforce de percer. Ainsi, dans l'art, "ce qu'on ne peut pas dire" peut "devenir parfois ce qu'on peut dire."(Nc, 318).

Dans "La Genèse des Chants de Maldoror" (1920), Malraux, en guise de conclusion, pose la question suivante: "Quelle est la valeur littéraire d'un procédé?". Il parle évidemment de procédés fixes qui refusent la souplesse exigée par le travail créateur. Ce n'est pas le procédé qui compte mais ce qu'il communique. Il ne devrait jamais subjuguer l'artiste mais doit au contraire être subordonné aux intentions esthétiques de celui-ci. En ce sens, nous pouvons dire que les techniques picturales chez Malraux sont moins un procédé artistique que l'épiphénomène de la plus profonde expression d'un sentiment hiératique, d'une spiritualité transcendentale. Il n'est pas question de struc-

tures latentes, mais plus justement d'une esthétique préméditée qui cherche une pluridimensionnalité. Comme le message du sphinx, l'oeuvre d'art est à décrypter. Selon Dorenlot, "chaque fois que Malraux rencontre ce que l'intelligence discursive ne peut expliciter, son style devient éminemment lyrique." [9] Ce lyrisme se dégage en grande partie de la poésie visuelle créée par les techniques picturales, la couleur et l'éclairage, la composition des images qui marquent les romans.

L'harmonie entre la forme et le contenu d'une oeuvre détermine sa grandeur: "La valeur d'une oeuvre n'est fonction ni de la passion ni du détachement qui l'animent, mais de l'accord entre ce qu'elle exprime et les moyens qu'elle emploie."(TM, 9-10). Le contenu chez Malraux est bien sûr le tragique humain que l'auteur soumet à une interrogation qui se renouvelle avec chaque oeuvre et même à chaque scène. "En définitive, dit-il, je n'ai jamais écrit un roman pour écrire un roman. J'ai poursuivi une sorte de méditation ininterrompue qui a pris des formes successives, dont celle de romans." [10]

L'esprit interrogatif de l'auteur touche à coup sûr le lecteur. La perpétuelle mise en question de l'être humain, de sa nature, de sa raison d'être ne se compartimente pas. C'est pourquoi une analyse des techniques picturales débouche forcément sur la conception que se fait l'auteur de l'humanité. Selon lui l'art est finalement l'instrument d'une révélation paradoxale: "La révélation est que rien ne peut être révélé. L'inconnu de l'impensable n'a pas de forme ni de nom."(A, II, 621). La victoire que procure l'art à l'artiste est donc de nature équivoque puisqu'elle ne change rien à la réalité de sa

situation matérielle. Bien que l'art relie l'homme à l'éternité, il "ne délivre pas l'homme de n'être qu'un accident de l'univers." (VS, 637). Mais pour l'instant, le seul moyen dont l'homme dispose pour justifier son existence, c'est le défi constant qu'il lance au destin, aux forces qui l'écrasent.

L'étude d'une oeuvre dynamique comme celle de Malraux ne peut jamais avoir de fin; c'est plutôt un point de départ. De Socrate à Malraux, en passant par Montaigne, la quête de soi et des secrets du monde est constante. Les plus récentes découvertes scientifiques de l'astronomie qui ont révélé l'existence de mystérieux "trous noirs" dans le cosmos risquent de bouleverser notre conception préexistante de l'univers. Nous doutons d'ores et déjà d'une des théories de base de la physique: l'indestructibilité de l'énergie. Le cosmos n'est plus l'incarnation de la tranquillité éternelle que nous trouvons parfois dans les romans de Malraux. La conceptualisation de la galaxie, l'image qui découle de la littérature de notre époque ne représentent en dernière analyse qu'une étape pour comprendre l'homme et l'univers. En contribuant de plus en plus à l'évolution accélérée de l'espèce, les ordinateurs prennent la relève des papillons pour représenter la métamorphose permanente de l'homme. Le grand danger qui menace l'homme précaire, ce n'est pas la disparition de toute valeur suprême, mais l'abandon du dialogue avec l'énigme de l'univers.

NOTES

CONCLUSION

[1]Denis Marion, op. cit., p. 49.

[2]G. Durand, op. cit., p. 135.

[3]H. Gershman, op. cit., p. 23.

[4]Voir Stefan Morawski, L'Absolu et la Forme (Paris: Klincksieck, 1972), p. 112.

[5]Bachelard, cité dans Pierre Picon, op. cit., p. 54.

[6]L. Goldmann, op. cit., p. 92.

[7]Ibid., p. 55.

[8]Brincourt, Les Oeuvres et les Lumières, op. cit., p.194.

[9]F. Dorenlot, Unité de la Pensée, op. cit., p. 247.

[10]Malraux, "Malraux Parle III", Le Figaro Littéraire no 1123, 23-29 octobre 1967, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. MALRAUX: ROMANS ET ECRITS SUR L'ART

Lunes en Papier. Paris: Editions de la Galerie Simon, 1921.

La Tentation de l'Occident. Paris: Grasset, 1926.

Les Conquérants. Paris: Grasset, 1928.

Royaume Farfelu. Paris: Gallimard, 1928.

La Voie Royale. Paris: Grasset, 1930. (Censée être la première partie d'une oeuvre plus étendue intitulée Les Puissances du Désert).

La Condition Humaine. Paris: Gallimard, 1933.

Le Temps du Mépris. Paris: Gallimard, 1935.

L'Espoir. Paris: Gallimard, 1937.

Les Noyers de l'Altenburg. Lausanne: Editions du Haut-Pays, 1943, et Paris: Gallimard, 1948. (Texte destiné à être le premier tome de La Lutte Avec L'Ange).

Esquisse d'une Psychologie du Cinéma. Paris: Gallimard, 1946.

Saturne, Essai sur Goya. Paris: Gallimard nrf, 1950.

Les Voix du Silence. Paris: Gallimard nrf, 1951:

I. Le Musée Imaginaire (publié en 1947 dans les Editions Skira pour La Psychologie de l'Art).
II. Les Métamorphoses d'Apollon
III. La Création Artistique (texte publié en 1948 dans les Editions Skira pour La Psychologie de l'Art).
IV. La Monnaie de l'Absolu (texte publié en 1949 dans les Editions Skira pour La Psychologie de l'Art).

Le Musée Imaginaire. Paris: Gallimard Idées/Arts, 1965 (version définitive).

Le Triangle Noir. Paris: Gallimard nrf, 1970.

Oraisons Funèbres. Paris: Gallimard nrf, 1971.

Le Miroir des Limbes. Paris: Gallimard Folio, 1976:

I. Antimémoires I, déjà publié en 1967, version définitive, 1972.
II. La Corde et les Souris. Paris: Gallimard Folio, 1976:
1) Hôtes de Passage. Texte publié séparément par Gallimard en 1975. Le chapitre deux existe dans une édition spéciale sous le titre Roi, je t'attends à Babylone..., Skira, 1973.
2) Les chênes qu'on abat..., publié par Gallimard en 1971.
3) La Tête d'Obsidienne, publié séparément par Gallimard en 1974.
4) Lazare, publié par Gallimard en 1974 également.

Néocritique dans Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976.

La Métamorphose des Dieux (trois tomes):
1) La Métamorphose des Dieux. Paris: Gallimard nrf, 1957, titre définitif: Le Surnaturel.
2) L'Irréel. Paris: Gallimard nrf, 1974.
3) L'Intemporel. Paris: Gallimard nrf, 1976.

L'Homme Précaire et la Littérature. Paris: Gallimard nrf, 1977.

II. MALRAUX: ARTICLES, PREFACES ET INTERVIEWS (en ordre chronologique)

"Des Origines de la Poésie Cubiste." La Connaissance, 1ère année, no 1, janvier 1920, pp. 38-43.

"Trois Livres de Tailhade." La Connaissance, 1ère année, no 2, février 1920, pp. 196-197. Réimprimé dans Mélanges Malraux II, no 2, 1970, pp. 12-14.

"La Genèse des Chants de Maldoror." Action, no 3, avril 1920, pp.33-35.

"Mobilités." Action, no 4, juillet 1920, pp. 13-14.

"Prologue." Action, no 5, octobre 1920, pp. 18-20.

"Les Champs Magnétiques, par A. Breton et Ph. Soupault." Action, no 5, octobre 1920, p. 69.

"La Négresse du Sacré-Coeur, par André Salmon." Action, no 5, octobre 1920, pp. 69-70.

"Les Hérissons Apprivoisés." Signaux de France et de Belgique, no 4, 1er août 1921, pp. 171-177. Les numéros de mai 1921 à juin 1922 de cette revue ont été réimprimés dans Le Disque Vert

"Journal d'un Pompier du Jeu de Massacre." Action, no 8, août 1921, pp. 16-18.

"L'Entrepreneur d'Illuminations, par André Salmon." Action, no 9, octobre 1921, p. 33.

"La Peinture de Galanis." Préface au catalogue de l'Exposition D. Galanis, du 3 au 18 mars 1922, Galerie de La Licorne, 110, rue de la Boëtie, Paris, Imprimerie Couloma, Argenteuil. Texte réimprimé dans Edouard-Joseph, Dictionnaire Biographique des Artistes Contemporains, tome 2, Paris: Art et Edition, 1931, pp. 89-91. Reproduit aussi dans Mélanges Malraux, I, no 1, 1969, pp. 7-10.

"Aspects d'André Gide." Action, mars-avril 1922, pp. 17-21.

"Des Lapins Pneumatiques dans un Jardin Français."(Extrait du 'Journal du Jeu du Massacre'." Dés, no 1, avril 1922, pp. 25-27. Reproduit dans Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 155-158.

"L'Abbaye de Typhaines, par le Comte de Gobineau." La N.R.F., 9e année, no 106, 1er juillet 1922, pp. 97-98.

"L'Art Poétique, par Max Jacob." La N.R.F., 9e année, no 107, 1er août 1922, pp. 227-228.

"Malice, par Pierre Mac Orlan." La N.R.F., 10e année, no 116, 1er mai 1923, pp. 836-837.

"Lettres d'André Malraux à Marcel Arland (1924)." Nouvelle Revue Française, no 286, octobre 1976, pp. 63-67.

Collaboration à L'Indochine, journal fondé par André Malraux et Paul Monin en 1925. Walter Langlois, dans son édition française d'André Malraux: L'Aventure Indochinoise, Paris: Mercure de France, 1967, publie les textes suivants:

"Première Lettre de Jacques Tournebroche à Jérome Coignard." (18 juin 1925), pp. 303-305.

"A Monsieur Je-Menotte." (25 juin 1925), pp. 306-307.

"Sur Quelles Réalités Appuyer un Effort Annamite?" (4 juillet 1925), pp. 307-309.

"Sur le Rôle de l'Administration." (16 juillet 1925), pp. 309-311.

"L'Expédition d'Ispahan." (6 août 1925), pp. 311-313. Reproduit aussi dans Mélanges Malraux, V, no 2, 1973, pp. 27-30. Ce texte sera repris dans Royaume Farfelu.

"Sélection d'Energies." (14 août 1925), pp. 314-316.

Collaboration à L'Indochine Enchaînée (Saïgon). Journal fondé par Malraux après la cessation obligatoire de la publication de L'Indochine. Langlois publie les textes suivants:

"Réouverture." (les numéros de ce journal ne sont pas datés) pp. 317-319.

"Questions Annamites, le Gouvernement par les Traîtres." pp. 319-321.

"Considérations sur le Livre Vert"(Editorial). pp. 321-323.

"A M. le Gouverneur Général de l'Indochine, Saïgon"(Editorial). pp. 324-326.

"Ce Que Nous Pouvons Faire".(Editorial). pp. 327-328.

"Les Bonnes Institutions et la Manière de s'en Servir." (Publié après le départ de Malraux pour la France), pp. 329-330.

"Lettres d'un Chinois." La N.R.F., 13e année, no 151, 1926, pp. 409-420.

"D'une Jeunesse Européenne." Ecrits par A. Chamson, A. Malraux, J. Grenier, H. Petit, R-J. Jouve, Paris: Grasset, "Les Cahiers Verts", 1927, pp. 129-153.

"Histoire de la Bienheureuse Raton, Fille de Joie, par Fernand Fleuret." La N.R.F., 14e année, no 163, avril 1927, pp. 550-551.

Défense de l'Occident, par Henri Massis." La N.R.F., 14e année, no 164, mai 1927, pp. 813-818.

"Le Voyage aux Iles Fortunées." Commerce, XII, été 1927,pp 95-131.

"Bouddha Vivant, par Paul Morand." La N.R.F. , 14e année, no 167, août 1927, pp. 253-255.

"Histoire Comique de Francion, par Ch. Sorel." La N.R.F. , 15e année, no 170, novembre 1927, pp. 686-688.

"Où le Coeur se Partage, par Marcel Arland." La N.R.F., 15e année, no 173, février 1928, pp. 250-252.

"L'Imposture, par Georges Bernanos." La N.R.F., 15e année, no 174, mars 1928, pp. 406-408. Reproduit dans Revue des Lettres Modernes, nos 409-412, 1974, pp. 121-123.

"A Propos des Illustrations de Galanis." Arts et Métiers Graphiques, no 4, avril 1928, pp. 225-232. Texte réimprimé dans Mélanges Malraux, I, no 2, 1969, pp. 11-15.

"Contes, Historiettes et Fabliaux; Dialogue d'un Prêtre et d'un Moribond, par le Marquis de Sade." La N.R.F., 15e année, no 177, juin 1928, pp. 853-855.

"L'Enfant et l'Ecuyère, par Franz Hellens." La N.R.F. , 15e année, no 179, août 1928, pp. 291-292.

"Introduction à Lettre du Prestre-Jehan à l'Empereur de Rome." Texte établi par L. Chevasson. Commerce, XVII, automne 1928, non-paginé.

"Battling le Ténébreux, par Alexandre Vialatte." La N.R.F., 16e année, no 183, décembre 1928, pp. 869-870.

"Notes sur l'Expression Tragique en Peinture à Propos d'Oeuvres Récentes de Rouault." Formes (édition française) décembre 1929, Paris: Editions des Quatre Chemins, pp. 5-6. Reproduit dans Mélanges Malraux, I, no 2, 1969, pp. 19-21.

"Journal de Voyage d'un Philosophe, par Hermann Keyserling." La N.R.F., 16e année, no 189, juin 1929, pp. 884-886.

"Les Problèmes des Conquérants." Union Pour la Vérité, débat du 8 juin 1929. Extraits dans Les Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard, éd. Paris: Garnier, 1970, pp.27-31.

"Pont-Egaré, par Pierre Véry." La N.R.F., 17e année, no 195, décembre 1929, pp. 838-839.

"Les Conquérants" (fragments inédits). Bifur, no 4, 31 décembre 1929, pp. 5-15.

"Exposition Gothico-Bouddhique et Exposition Gréco-Bouddhique." La N.R.F., 19e année, no 209, février 1931, pp. 298-300.

"Préface à Méditerranée" (Lithographies de Charles Clément). Paris: Budry, 1931. Ce texte est reproduit dans Mélanges Malraux, I, no 1, 1969, pp. 15-16 et encore dans Mélanges Malraux, I, no 2, 1969, pp. 22-23.

"Réponse à Trotsky." La N.R.F., 19e année, no 211, avril 1931, pp. 501-507. Aussi dans Les Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard, éd. Paris: Garnier, 1970, pp.43-47.

"Jeune Chine." La N.R.F., 20e année, no 220, janvier 1932, pp. 5-7.

"D.H. Lawrence et l'Erotisme, à propos de L'Amant de Lady Chatterley." La N.R.F., 20e année, no 220, janvier 1932, pp. 136-140.

"Exposition d'Oeuvres de Sémirani." La N.R.F., 20e année, no 223, avril 1932, pp. 771-773.

"Documents Secrets, par Franz Hellens." La N.R.F., 20e année, no 224, mai 1932, pp. 915-916.

"La Condition Humaine." La N.R.F., 21e année, nos 232-237, janvier-juin 1933.

"Exposition Fautrier." La N.R.F., 21e année, no 233, février 1933, pp. 345-346.

"Réponse à Robert Brasillach"(lettre du 23 août 1933). Les Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard, éd. Paris: Garnier, 1970, pp. 57-58. Texte déjà dans Oeuvres Complètes de Robert Brasillach, Club dc l'Honnête Homme, tome VII.

"Réponses d'André Malraux"(aux questions posées par l'Avant-Poste). Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 160-161. Texte déjà dans Avant-Poste, no 3, octobre-novembre 1933, pp. 147-148.

"A l'Hôtel des Sensations inédites." Marianne, 13 décembre 1933, p. 4. (Chapitre inédit de La Condition Humaine).

"Préface à William Faulkner, Sancuaire,"traduit par R.W. Raimbault et Henri Delgove, Paris: Gallimard, 1933, pp. 7-9.

"Lettre au Ministre de la Propagande Goebbels." (jeudi 4 janvier 1934) dans Littérature Engagée, Yvonne Davet, éd. Paris: Gallimard, 1950, pp. 41-42. (Lettre signée par Malraux et Gide).

"L'Homme et le Moteur." Gnome-Rhone Journal, 7e année, no 38, avril 1934, pp. 2-3. Réimprimé dans Mélanges Malraux, II, no 2, 1970, pp. 17-19.

"Conversation avec André Malraux." (traduit de Literatournaïa Gazeta, Moscou, 16 juin 1934) dans Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 135-137.

"Les Traqués, par Michel Matvéev." La N.R.F., 22e année, no 249, juin 1934, pp. 1014-1016.

"Extraits du Discours de Nikouline devant le Congrès et Réponse d'André Malraux à ce Discours." (Literatournaïa Gazeta, Moscou, 16 et 28 août 1934). Reproduit dans Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 145-146.

"Réponses d'André Malraux aux Questions Posées par la Pravda" (Pravda, Moscou, 3 septembre 1934). Reproduit dans Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 147-148.

"L'Art est une Conquête." Commune, no 13-14, septembre-octobre 1934, pp. 68-71. Reproduit en anglais dans Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 27-28.

"L'Attitude de l'Artiste." Commune, no 15, novembre 1934, pp. 166-174. Déjà dans Le Monde, 2 novembre 1934 et reproduit dans Magazine Littéraire, nos 79-80, septembre 1973, pp. 20-21.

"Interview avec André Malraux." (Texte traduit de Literatournaïa Gazeta, Moscou, 24 août 1934). Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 137-142. Texte reproduit en anglais dans Mélanges Malraux, III, no 1, 1971, pp. 8-15. Cette version "officielle" est à comparer avec une troisième reproduction qui semble la plus fidèle dans Mélanges Malraux, IV, no 1, 1972, pp. 19-24.

"Préface au Temps du Mépris." Paris: Gallimard, 1935, pp. 7-13.

"Journal d'un Homme de Quarante Ans, par Jean Guéhenno." La N.R.F., 23e année, no 256, janvier 1935, pp. 148-151.

"L'Oeuvre d'Art" (Discours pour le Congrès International des Ecrivains Pour la Défense de la Culture, du 21 au 25 juin 1935). Commune, no 23, juillet 1935, pp. 1264-1266.

"Sans Reprendre Haleine, par Ilya Ehrenburg." La N.R.F., 24e année, no 266, novembre 1935, pp. 770-772.

"Le Sens de la Mort." (Sur Le Sang Noir de Louis Guilloux). Marianne, 20 novembre 1935, p. 4.

"Réponses aux 64." (Discours prononcé aux premières assises des Ecrivains Pour la Défense de la Culture, le 4 novembre 1935, au Palais de la Mutualité). Commune, no 28, décembre 1935, pp. 410-416. Publié en anglais dans Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 28-31. Idées réexprimées dans "Les Ecrivains, la Culture et la Guerre." dans Vendredi, 8 novembre 1935, p. 3.

"Les Nouvelles Nourritures, par André Gide." La N.R.F., 24e année, no 267, décembre 1935, pp. 935-937.

"Sur l'Héritage Culturel." (Discours prononcé au Secrétariat Général Elargi de l'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture, à Londres, le 21 juin 1936). Commune, no 37, septembre 1936, pp. 1-9. Texte en anglais dans Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 31-38.

"Pour une Culture Vivante: André Malraux nous parle des assises tenues à Londres par l'Association Internationale des Ecrivains." Interview accordée à une publication pro-communiste et reproduite dans Mélanges Malraux, IV, no 1, 1972, pp. 15-18.

"Intervention au 2e Congrès International des Ecrivains à Madrid (du 4 au 8 juillet 1937)." Commune, no 49, septembre 1937, pp. 41-43.

"La Psychologie de l'Art." Verve, 1ère année, décembre 1937, pp. 41-48. (Publié en français et en anglais).

"Psychologie des Renaissances." Verve, no 2, printemps 1938, pp. 21-25.

"De la Représentation en Orient et en Occident." Verve, no 3, été 1938, pp. 69-72.

"Men in Spain." The New Republic, 12 octobre 1938, pp. 261-265. (Chapitre de L'Espoir).

"Laclos." Tableau de la Littérature Française, XVIIe-XVIIIe siècles, préface d'André Gide, Paris: Gallimard, 1939, vol. 2, pp. 377-389. Ce texte est repris dans Le Triangle Noir, Paris: Gallimard, 1970, pp. 23-51.

"L'Occident et l'Héritage planétaire" (Interview). Labyrinthe, no 5, 15 février 1945. Reproduit dans Preuves, 5e année, no 49, mars 1955, pp. 5-9.

"A Propos de 'L'Art et de la Culture'" (Interview avec Albert Ollivier). Combat, 5e année, no 764, 15 novembre 1946, pp. 1-2. Texte repris dans Preuves, 5e année, no 49, mars 1955, pp. 9-13.

"Dessins de Goya au Musée du Prado." Genève: Skira, 1947, pp. ix-xxxix. Texte reproduit dans Le Triangle Noir, Paris: Gallimard, 1970, pp. 53-95.

"L'Homme et la Culture Artistique." Les Conférences de l'UNESCO, Paris: Fontaine, 1947, pp. 75-89.

"The Double Crisis: A Dialogue Between André Malraux et James Burnham." Partisan Review, tome XV, avril 1948, pp. 407-438.

"Adresse aux Intellectuels." Le Cheval de Troie, no 78, juillet-août 1948, pp. 973-998. Repris dans "Postface 1949" de la version définitive des Conquérants.

Toute l'Oeuvre Peinte de Léonard de Vinci, textes de Standhal, Valéry, Goethe, Malraux. Paris: Gallimard, 1950, pp. 141 et 148, extraits de La Psychologie de l'Art, I, 1947.

"André Malraux nous dit..." (Propos recueillis par André Parinaud). Arts, no 335, 30 novembre 1951, pp. 1 et 10.

Tout Vermeer de Delft, Paris, Gallimard, Collection de la Pléiade, 1952. Texte établi sous la direction de Malraux. Textes de Malraux, pp. 15-24, 58, 64-65, 111, 127-128, tirés des Voix du Silence.

"Fidélité" avant-propos à Van Gogh et les Peintres d'Auvers, Paris: L'Amour de l'Art, 1952, pp. 5-6.

"Préface" à Manès Sperber, Qu'une Larme dans l'Océan, traduit de l'allemand par l'auteur et Blanche Gidon, Paris: Calmann-Lévy, 1952, pp. ix-xxi. Publié aussi sous le titre "Les Vérités Meurtrières" dans Arts, no 358, mai 1952.

"Préface" (sous forme de lettre) à P. E. Jacquot, Essai de Stratégie Occidentale, Paris: Gallimard, 1953, pp. vii-xvi.

"Préface" à Albert Ollivier, Saint-Just ou la Force des Choses, Paris: Gallimard, 1954, pp. 11-29. Texte repris dans Le Triangle Noir, Paris: Gallimard, 1970, pp. 97-135.

"La Métamorphose des Dieux." La N.R.F., 22e année, no 17, mai 1954, pp. 769-792; no 18, juin 1954, pp. 961-992.

Texte liminaire à Israël, oeuvre inédite d'André Neher, Lausanne: La Guilde du Livre, 1955, pp. 7-11.

"L'Homme et le Fantôme." Réponse à un questionnaire adressé à Malraux par le journal danois Daglig Nyhiter en 1955. Texte reproduit dans Mélanges Malraux, III, no 1, 1971, pp. 5-7.

"André Malraux parle de Rembrandt." L'Express, 20 avril 1956, pp. 18-19.

"Discours de Clôture du Festival de Cannes" mai 1959. Voir Denis Marion, André Malraux, Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970, pp. 90-91.

"Entretien entre André Malraux et Frédéric Grover sur Drieu La Rochelle."(Paris, octobre 1959). Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 149-160.

"Préface" à André Parrot, Sumer, Paris: Galerie de la Pléiade, 1960, pp. xi-xlvii.

"Débat sur le Cinéma à l'Assemblée Nationale." Déclarations de Malraux dans Le Film Français, no 909, 3 novembre 1960. pp. 5-6.

"Discours" au dîner à la Maison Blanche, mai 1962. Voir Pierre Galante, Malraux, Paris: Plon, 1971, pp. 271-272.

"Discours" prononcé le 9 janvier 1963 à Washington pour présenter La Joconde. Voir Pierre Galante, Malraux, Paris: Plon, 1971, pp. 273-275. Aussi Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 131-132.

"Braque, Oraison Funèbre." Notre République, 6 septembre 1963. Voir Oraisons Funèbres, Paris: Gallimard, 1971, pp. 75-81.

"Discours" pour l'inauguration de la Maison de la Culture de Bourges, le 13 avril 1964, dans Denis Marion, André Malraux, Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970, pp. 91-92.

"Discours" pour défendre le budget de la culture, octobre 1965, extraits dans Pierre Galante, Malraux, Paris: Plon, 1971, p. 279.

"Ma Rencontre avec Mao." Le Figaro Littéraire, no 1119, 25 septembre- 11 octobre 1967, pp. 6-13. (Chapitre des Anti-mémoires).

"Malraux nous parle I." Le Figaro Littéraire, no 1120, 2-8 octobre 1967, pp. 6-9. (Entretien avec Michel Droit).

"Malraux nous parle II." Le Figaro Littéraire, no 1121, 9-15 octobre 1967, pp. 12-15.

"Malraux nous parle III." Le Figaro Littéraire, no 1123, 23-29 octobre 1967, pp. 12-15.

"Discours" prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Nouvelle Maison Française d'Oxford, le 18 novembre 1967, dans Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 54-55.

"Discours" aux assises de la francophonie à Niamey, février 1969 dans Denis Marion, André Malraux, Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970, pp. 92-93.

"Le Triangle Noir." Le Figaro Littéraire, no 1247, 13-19 avril 1970, pp. 10-11. Aussi la préface au Triangle Noir, Paris: Gallimard, 1970, pp. 9-19.

"La Mort qui n'est pas loin." La N.R.F., avril 1971, pp. 1-42. Ce texte figure dans la réédition du Tome I des Antimémoires au chapitre intitulé "Singapour".

"André Malraux parle de Jean Vilar. Jean Vilar: Un Entretien avec André Malraux." Magazine Littéraire, no 54, juillet-août 1971, pp. 8-9, 10-24.

"Préface" à Pierre Bockel, L'Enfant du Rire, Paris: Grasset, 1973, pp. 9-23.

"Préface" à Michel Renaudeau, Musée de Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1974, pp. 1-2.

Extrait de La Tête d'Obsidienne. Paris-Match, no 1296, mars 1974, pp. 44-50.

Extrait de Lazare. Paris-Match, no 1330, 2 novembre 1974, pp. 84-86, 100.

"L'Homme Face à la Civilisation de Demain." (Une Entrevue exclusive par Robert Guy Scully). Forces, no 29, 1974, pp. 20-31.

"Pour la Survie de Notre Civilisation." Le Figaro Littéraire, no 1494, samedi 4 janvier 1975, p. 14.

"Le Mythe de la Science et le Destin de l'Homme." Revue des Deux Mondes, no 10 F février 1975, pp. 265-269.

"Malraux Par Malraux." (Entretien avec Olivier Todd). Le Nouvel Observateur, 573, 3 novembre 1975, pp. 96-...138.

"Préface" à Jean Guéhenno, L'Indépendance de l'Esprit, Paris: Albin Michel, 1975, pp. 5-13.

Extrait de La Corde et les Souris. Paris-Match, no 1401, 3 avril 1976, pp. 36-37.

"Allô, ici les chats de Malraux..." (Une interview exclusive de Claudine Vernier-Palliez). L'Express, no 1306, 19-25 juillet 1976, pp. 44-47.

"Deux Fantômes Amis." (Entretien avec Dominique Desanti). Le Nouvel Observateur, no 629, 29 novembre-5 décembre 1976, pp. 84-85.

"La Dernière Interview de Malraux: Que signifie la mort pour vous?" Interview avec Madeleine Chapsal). L'Express, no 1325, 22 novembre- 5 décembre 1976, pp. 85-86.

"Le Dictionnaire d'André Malraux." (Extraits d'émissions de télévision). Paris-Match, no 1437, 10 décembre 1976, pp. 69-70; no 1438, 17 décembre 1976, pp. 70-71.

III. OUVRAGES CONSACRES A MALRAUX

Blumenthal, Gerda. André Malraux: The Conquest of Dread. Baltimore: The John Hopkins Press, 1960.

Carduner, Jean. La Création Romanesque Chez Malraux. Paris: Nizet, 1968.

Carrard, Philippe. Malraux ou le Récit Hybride: Essai Sur les Techniques Narratives dans "L'Espoir". Paris: Minard,1976.

Courcel, Martine de, éd. Malraux: Etre et Dire. Paris: Plon,1976.

Delhomme, Jeanne. Temps et Destin: Essai sur André Malraux. Paris: Gallimard, 1955.

Dorenlot, Françoise. Malraux ou l'Unité de Pensée. Paris: Gallimard, 1970.

Duthuit, Georges. Le Musée Inimaginable. 3 vols. Paris: Corti, 1956.

Fitch, Brian. Les Deux Univers Romanesques d'André Malraux. Paris: Minard, 1964.

Frohock, W.M. André Malraux and the Tragic Imagination. Stanford: Stanford University Press, 1952.

Gaillard, Pol, éd. Les Critiques de Notre Temps et Malraux. Paris: Garnier, 1970.

Gaillard, Pol. Malraux. Paris: Bordas, 1970.

Galante, Pierre. Malraux. Paris: Plon, 1971.

Harris, G.T. André Malraux: L'Ethique Comme Fonction de l'Esthétique. Paris: Minard, 1972.

Hébert, François. Triptique de la Mort. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.

Hoffmann, Joseph. L'Humanisme de Malraux. Paris: Klincksieck, 1963.

Lacouture, Jean. André Malraux: Une Vie dans le Siècle. Paris: Seuil, 1973.

Langlois, Walter, éd. Cahier Malraux 1: Du "Farfelu" aux Antimémoires. Paris, Minard, 1972.

_____, Cahier Malraux 2: Visages du Romancier. Paris: Minard, 1973.

_____, Cahier Malraux 3: Influences et Affinités. Paris: Minard, 1975. (Pour les articles qui composent ces trois volumes voir la rubrique ARTICLES sous le nom de l'auteur).

_____, André Malraux: L'Aventure Indochinoise. Paris: Mercure de France, 1967.

Marion, Denis. André Malraux. Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970.

Morawski, Stefan. L'Absolu et la Forme, l'Esthétique d'André Malraux. Paris: Klincksieck, 1972.

Patry, André. Visages d'André Malraux. Montréal: L'Hexagone, 1956.

Picon, Gaëtan. Malraux, Par Lui-Même. Paris: Seuil, 1953.

Richter, William. The Rhetorical Hero, An Essay on the Aesthetics of André Malraux. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Sabourin, Pascal. La Réflexion sur l'Art d'André Malraux: Origines et Evolution. Paris: Klincksieck, 1972.

Vandegans, André. La Jeunesse Littéraire d'André Malraux. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964.

IV. OEUVRES PARTIELLEMENT CONSACRES A MALRAUX

Albérès, R.-M. Histoire du Roman Moderne. Paris: Albin Michel, 1962, pp. 257-263.

Arland, Marcel. Essais et Nouveaux Essais Critiques. Paris: Gallimard, 1952, pp. 271-280.

Bespaldoff, Rachel. Cheminements et Carrefours. Paris: Vrin, 1938, pp. 22-58.

Blanchet, André. "La Religion d'André Malraux". La Littérature et le Spirituel, Tome I, Paris: Aubier, 1959, pp. 193-231. Voir aussi Etudes, T. 261, juin 1949, pp. 289-306; T. 262, juillet-août 1949, pp. 45-65.

Blanchot, Maurice. La Part du Feu. Paris: Gallimard, 1949, pp. 212-215.

Boisdeffre, Pierre de. Métamorphose de la Littérature, Tome I. Verviers(Belgique): Marabout Université, 1973, pp.337-424.

Brasillach, Robert. "André Malraux ou le Mal de l'Héroïsme." Portraits. Paris: Plon, 1935, pp. 217-225.

Brée, Germaine, et Guiton, Margaret. "André Malraux Maker of Myths." An Age of Fiction. New Jersey: Rutgers University Press, 1957, pp. 182-192.

Brincourt, André et Jean. Les Oeuvres et les Lumières. Paris: Table Ronde, 1955, pp. 59-104, 131-144, 175-205.

Brombert, Victor. The Intellectual Hero, Studies in the French Novel. Philadelphia and New York: J.B. Lippincott Co., 1960, pp. 165-180. Voir aussi Yale French Studies, no 18 1957, pp. 63-76.

Caute, David. Le Communisme et les Intellectuels Français, 1914-1966. Paris: Gallimard, 1967, pp. 296-303.

Chaigne, Louis. "André Malraux". Vies et Oeuvres d'Ecrivains. Tome 4. Fernand Lanore, 1954, pp. 135-180.

Domenach, Jean-Marie. Le Retour du Tragique. Paris: Seuil, 1967, pp. 172-205.

Ethier-Blais, Jean. Signets I. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1967, pp. 133-141.

Frohock, W.M. "Malraux and the Poem of the Walnuts." Style and Temper, Studies in French Fiction, 1925-1960. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1967, pp.62-77.

Germain, André. La Bourgeoisie qui Brûle. Paris: Editions Sun, 1962, pp. 265-267.

Goldmann, Lucien. Pour une Sociologie du Roman. Paris: Gallimard, 1964, pp. 58-277.

Halda, Bernard. Berenson et André Malraux. Paris: Minard, 1964.

Lacasse, Rodolphe. Hemingway et Malraux, Destins de l'Homme. Montréal: Editions Cosmos, 1972.

Magny, Claude-Edmonde. L'Age du Roman Américain. Paris: Seuil, 1948, pp. 96-103.

Mauriac, Claude. "Malraux et Les Voix du Silence." Hommes et Idées D'Aujourd'hui. Paris: Albin Michel, 1953, pp. 181-203.

Moeller, Charles. "L'Espoir des Hommes." Littérature du XXe Siècle et le Christianisme, Tome 3, Paris: Casterman, 1957, pp. 11-192.

Morino, L. La Nouvelle Revue Française dans l'Histoire des Lettres. Paris: Gallimard, 1939, pp. 192-195 et 205-211.

Mounier, Emmanuel. L'Espoir des Désespérés: Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. Paris: Seuil, 1953, pp. 13-63. Texte sur Malraux déjà publié dans Esprit, no 149 octobre 1948, pp. 469-512.

Müller, Henri. Sans Tambour Ni Trompette. Paris-Genève: La Palatine, 1968, pp. 87-95 et 154-159.

Picon, Gaëtan. "Malraux et 'La Psychologie de l'Art'." L'Usage de la Lecture, Tome I, Paris: Mercure de France, 1960, pp. 131-153.

_____, "Malraux et La Métamorphose des Dieux." L'Usage de la Lecture, Tome II, Paris: Mercure de France, 1961, pp. 223-234.

Reck, Rima Drell. "Malraux's Novels and Art." Studies in Comparative Literature. Louisiana.State University Press, 1962, pp. 219-238.

Riffaterre, Michel. "Les Antimémoires d'André Malraux." Essais de Stylistique Structurale. Paris: Flammarion, 1971, pp. 286-306.

Simon, Pierre Henri. L'Homme en Procès. Neuchâtel: la Braconnière, 1950, pp. 27-50.

_____, Témoins de l'Homme, la Condition Humaine dans la Littérature Contemporaine. Paris: Armand Colin, 1951, pp. 135-153.

Stephane, Roger. Portrait de l'Aventurier. Paris: Grasset, 1965, pp. 175-188.

Tarica, Ralph. "Ironic Figures in Malraux's Novels." Image and Theme, W.M. Frohock, éd. Cambridge(Massachusetts): Harvard University Press, 1969, pp. 38-73.

Wyczynski, Paul. Poésie et Symbole. Montréal: Librairie Déom, 1965, pp. 229-233.

V. OUVRAGES SUR L'ART

Alain (Chartier, Emile). Système des Beaux Arts. Paris: Gallimard, 1926.

Apollinaire, Guillaume. Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques. Genève: Pierre Cailler, 1950.

Claudel, Paul. L'Oeil Ecoute dans Oeuvres Complètes, vol. 17. Paris: Gallimard, 1960.

Faure , Elie. Fonction du Cinéma. Genève: Editions Gonthier, 1963.

_____, Histoire de l'Art: L'Esprit des Formes, 2 vols. Paris: Livre de Poche, 1964.

Flocon, Albert, et Taton, René. La Perspective: Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Hatzfeld, Helmut. Literature Through Art, A New Approach to French Literature. New York: Oxford University Press, 1952.

Hautecoeur, Louis. Littérature et Peinture en France du XVIIe au XXe Siècle. Paris: Librairie Armand Colin, deuxième édition, 1963.

Hourticq, Louis. L'Art et la Littérature. Paris: Flammarion,1946.

Huyghe, René. Dialogue avec le Visible. Paris: Flammarion, 1955.

_____, L'Art et l'Ame. Paris: Flammarion, 1960.

_____, La Relève du Réel. Paris: Flammarion, 1974.

Kandinsky, V. Du Spirituel dans l'Art. Paris: Denoël/Gonthier, 1969.

Mayer, Ralph. A Dictionary of Art Terms and Techniques. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1969.

Merleau-Ponty, Maurice. L'Oeil et l'Esprit. Paris: Gallimard, 1964.

Paris, Jean. L'Espace et le Regard. Paris:Seuil, 1965.

Passeron, René. L'Oeuvre Picturale et les Fonctions de l'Apparence. Paris: Vrin, 1974.

Rewald, John. Histoire de l'Impressionnisme, 2 vols. Paris: Albin Michel, 1955.

Rousseau, René-Lucien. Les Couleurs, Contribution à une Philosophie Naturelle Fondée sur l'Analogie. Paris: Flammarion, 1959.

Rudel, Jean. Techniques de la Peinture. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Valeton, D. L'Espace et le Temps, d'après un Texte Critique d'Apollinaire sur la Peinture Moderne. Paris: Nizet,1973.

VI. TEXTES CRITIQUES ET ETUDES GENERALES

Albérès, R.M. Bilan Littéraire du XXe Siècle. Paris: Nizet, 1970.

_____, Littérature, Horizon 2000. Paris: Albin Michel, 1974.

Barthes, Roland. Critique et Vérité. Paris: Seuil, 1966.

Baudouin, Charles. Psychanalyse de Victor Hugo. Paris: Armand Colin, 1972.

Bernard, Suzanne. Le Poème en Prose de Baudelaire Jusqu'à Nos Jours. Paris: Nizet, 1959, pp. 226, 772-773.

Chantal, René de. Marcel Proust, Critique Littéraire. 2 tomes. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1967.

Chernowitz, Maurice E. Proust and Painting. New York: International University Press, 1945.

Durand, Gilbert. Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Paris: Bordas, 1969.

Genette, Gérard. Figures I, Paris: Seuil, 1966.

_____, Figures II. Paris: Seuil, 1969.

_____, Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Gracq, Julien. Préférences. Paris: Corti, 1961.

Lemaître, Georges. From Cubism to Surrealism in French Literature. Cambridge(Massachusetts): Harvard University Press, 1941.

Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la Perception. Paris: Gallimard, 1945.

Michaud, Guy. L'Oeuvre et ses Techniques. Paris: Nizet, 1957.

Mouton, Jean. Les Intermittances du Regard Chez l'Ecrivain. Clamecy (Nièvre): Desclée de Brouwer, 1973.

Naaman, A. Youssef. Les Débuts de Gustave Flaubert et sa Technique de la Description. Paris: Nizet, 1962.

Parsons, Clarence. Vision Plastique de C.-F. Ramuz. Québec: Les Presses de l'Université de Laval, 1964.

Piaget, Jean. Le Structuralisme. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

Picon, Pierre, éd. L'Oeuvre d'Art et l'Imagination. Paris: Hachette, 1955.

Praz, Mario. Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Richard, Jean-Pierre. Littérature et Sensation. Paris: Seuil, 1954.

Rousset, Jean. Forme et Signification. Paris: Corti, 1962.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

Todorov, Tzvetan. Littérature et Signification. Paris: Librairie Larousse, 1967.

Van Rossum-Guyon, Françoise. Critique du Roman: Essai sur "La Modification" de Michel Butor. Paris: Gallimard, 1970.

Zeltner, Gerda. La Grande Aventure du Roman Français au xxe Siècle. Paris: Gonthier, 1967.

Zéraffa, Michel. Personne et Personnage: Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950. Paris: Editions Klincksieck, 1969.

VII. ARTICLES

Agee, James. "Man's Fate." Films, II, no 1, novembre 1959, pp. 51-61.

Albérès, R.M. "André Malraux and the 'Abridged Abyss'." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 45-54.

Albersmeier,Franz-Josef. "Deux Thèses Allemandes Consacrées à l'Oeuvre d'André Malraux." Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 163-173.

_____, "Malraux et le Cinéma, Essai de Bibliographie." Mélanges Malraux, IV, no 2, 1972, pp. 3-24.

Alphand, Nicole Hervé. "Chevalier Servant de la Jaconde." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 126-132.

Aragon, Louis. "The New Epic." The New Republic, 10 août 1938, pp. 22-24.

Arland, Marcel. "Sur un Nouveau Mal du Siècle." La N.R.F., 11e année, no 125, février 1924, pp. 149-158.

_____, "A Propos du Temps du Mépris." La N.R.F., 23e année, no 262, juillet 1935, pp. 106-110.

Arnold, James A. "La Condition Humaine as Nietzschean Tragedy." Mélanges Malraux, VI, no 1 1974, pp. 15-24.

Aub, Max. "Prólogo" à Sierra de Teruel, (México, septembre 1967), dans l'édition du scénario original. México: Editiones Era, 1968, pp. 7-14. Ce prologue paraît en français dans Malraux,Denis Marion, Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970, pp. 134-140.

Ayer, A.J. "Les Premiers Romans." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 72-80.

Ball, B.L. "Nature, Symbol of Death in La Voie Royale." French Review, 35, 1961-1962, pp. 390-395.

Baudry, Jean. "Le Temps du Mépris." La Revue Hebdomadaire, 44e année, no 39, 28 septembre 1935, pp. 482-485.

Baumgartner, Paul. "Solitude and Involvement: Two Aspects of Tragedy in Malraux's Novels." French Review, vol. xxxiii, no 6, May 1965, pp. 766-776.

Bazin, André. "Du Style au Cinéma." Les Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard, éd. Paris: Garnier, 1970, pp. 101-104. Déjà dans Poésie 45, no 25.

Berlin, Isaiah. "Malraux et la Russie des Années 30." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 43-54.

Bernier, Conrad. "Pour un Hommage Vrai à Malraux: Relire Son Oeuvre." La Presse (Montréal) 92e année, no 284, samedi 27 novembre 1976, p. E 2.

_____, "Un Livre de Questions sur André Malraux." La Presse, 93e année, no 12, samedi 15 janvier 1977, p. D 2.

Blanchet, André. "La Religion d'André Malraux." Etudes, Tome 261, juin 1949, pp. 289-306; tome 262, juillet-août 1949, pp. 45-65.

Blend, Charles D. "The Rewards of Tragedy." Yale French Studies, no 18 Winter 1957, pp. 97-106.

_____, "Early Expressions of Malraux's Art Theory." Romantic Review, no 53, octobre 1962, pp. 199-213.

Boak, Denis. "Malraux's La Voie Royale." French Studies, no 1, vol. xiv, January 1965, pp. 42-50.

_____, "A German Source for Elements in Malraux's Novel Les Noyers de l'Altenburg." Mélanges Malraux, V, no 2 Autumn 1973, pp. 9-15.

_____, "Malraux et Gide." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 7-30.

Bockel, R.-P. Pierre. "Métaphysique de l'Agnosticisme." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon 1976, pp. 81-91.

_____, "André Malraux Face à la Mort." Paris-Match, no 1436, 3 décembre 1976, pp. 48-49.

Bodart, Roger. "André Malraux et la Création Artistique." Synthèses, no 6, 1948, pp. 337-343.

Boisdeffre, Pierre de. "Situation d'André Malraux ou les Etapes d'une Révolution." Etudes, vol. 258, 1948, pp. 197-211.

_____, "Le Retour de Malraux." Revue des Deux Mondes, janvier-mars 1975, pp. 407-416.

Bott, François. "André Malraux Derrière ses Masques, Le Triangle Noir." Le Monde, 23 mai 1970, supplément au numéro 7886, p. 2.

Bourneuf, Roland. "L'Organisation de l'Espace dans le Roman." Etudes Littéraires,(Québec), vol. 3, no 1, avril 1970, pp. 77-94.

Bourniguel, Camille. "Malraux et l'Humanisme des Chimères." Esprit, janvier 1951, pp. 146-151.

Bourrel, Jean-René. "Malraux et la Pensée Allemande de 1921 à 1949." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 103-134.

Brenner, Jacques, et Manrino, Jean. "Entretien du Polyèdre, Les Antimémoires." Etudes, vol. 328, 1968, pp. 22-31.

Brincourt, André. "Après Les Chênes qu'on abat.., Malraux et le Lecteur Inconnu." Figaro Littéraire, no 1302, 30 avril 1971, pp. 27-28.

Brombert, Victor. "Malraux: Passion and the Intellect." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 63-76. Voir aussi The Intellectual Hero, Studies in the French Novel. Philadelphia and New York: J.B. Lippencott Co., 1960, pp. 165-180.

Bulhof, Francis. "Le Portrait Littéraire d'André Malraux dans l'Oeuvre d'Edgar du Perron." Revue des Lettres Modernes, nos. 355-359, 1973, pp. 53-73.

Cattaui, Georges. "Esthétiques et Poétiques Contemporaines." Critique, 12e année, tome xv, no 141, février 1959, pp. 141-159.

_____, "André Malraux, Antimémoires." Table Ronde, nos 239-240, décembre-janvier 1967-1968, pp. 292-293.

Charpentier, John. "L'Espoir de Malraux." Mercure de France, mars 1938, pp. 349-354.

Chevalier, Haakon. "André Malraux: The Legend and the Man." Modern Language Quarterly, tome xiv, 1953, pp. 199-208.

Chiaromonte, Nicola. "Malraux and the Demon of Action." Partisan Review, no 7, July 1948, pp. 776-789; no 8, August 1948, pp. 912-923.

Chua, Cheng Lok. "Structure et Image dans La Condition Humaine d'André Malraux." Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 29-46.

Clément, Charles. "Notes sur la Peinture." Mélanges Malraux, I, no 1, 1969, pp. 28-31. Texte déjà imprimé dans Présence, Revue de littérature, de philosophie et d'art (Genève), no 2, avril-juin 1932, pp. 34-37.

Cluny, Claude Michel. "L'Histoire et L'Espoir." Nouvelle Revue Française, no 209, 1970, pp. 772-776.

Cordle, Thomas. "The Royal Way." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 20-26.

Cotta, Michèle. "Malraux et de Gaulle." L'Express, no 1325, 29 novembre-5 décembre, 1976, pp. 64-65.

Daniel, Jean. "Le Voyage au Bout de la Vie." Le Nouvel Observateur, no 629, 29 novembre - 5 décembre 1976, pp.36-37.

Darzins, John. "Malraux and the Destruction of Aesthetics." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 107-113.

Davezac, Bertrand. "Malraux's Ideas on Art and Method in Art Criticism." Journal of Aesthetics and Art Criticism, 22, 1963-1964, pp. 177-188.

Delmas, Claude. "L'Aventure d'André Malraux." Synthèses, 5e année, no 57, février 1951, pp. 334-346.

Dorenlot, Françoise. "A la Recherche d'André Malraux." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 186-203.

_____, "L'Unité de la Pensée à Travers l'Art et l'Action." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 167-182.

Douthat, Blossom. "Nietzschean Motifs in La Tentation de l'Occident." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp.77-86.

Elsen, Claude. "Malraux Romancier." Table Ronde, no 67, juillet 1953, pp. 135-137.

Ferrier, Jean-Louis. "L'Art ou l'Antidestin." L'Express, no 1325, 29 novembre- 5 décembre 1976, p. 76.

Fitch, Brian T. "Georges Bernanos et André Malraux: Confrontation de Deux Univers Romanesques." Revue des Lettres Modernes, nos 127- 129, 1965, pp. 7-24.

_____, "The Imagery of Malraux's Royaume Farfelu and Its Significance for the Novels." Mélanges Malraux, II, No 2, 1970, pp. 20-29.

Florence, Yves. "Malraux devant son Peintre." Revue des Deux Mondes, juillet-septembre 1973, pp. 310-319.

Fortier, Paul A. "Structuration Mythique de La Voie Royale." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp.41-52.

Fosca, François. "Les Idées d'André Malraux sur l'Art." Revue de Paris, 56e année, janvier 1949, pp. 147-150.

Frank, Joseph. "Malraux's Metaphysics of Art." The Sewanee Review, LXX, no 4, Autumn 1962, pp. 620-650.

Frohock, William M. "Notes on Malraux's Symbols." Romantic Review, vol. XLII, no 4, December 1951, pp. 274-281.

_____, "The Intellectual as Novelist." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 26-37.

Gabory, Georges. "André Malraux." Mélanges Malraux, II, no 1, 1970, pp. 6-14. Extrait d'un volume de mémoires intitulé Cinquante Ans Après.

Galante, Pierre. "Adieu à Malraux, Son Musée Familier." Paris-Match, no 1437, 10 décembre 1976, pp. 66-73.

Gallant, Mavis. "André Malraux by Jean Lacouture." The New York Times, 11 January 1976, section 7.

Gallo, Max. "La Trajectoire de Malraux." L'Express, no 1325, 29 novembre - 5 décembre 1976, pp. 40-45.

Gershman, Herbert S. "La Forme Spatiale dans les Premiers 'Romans' d'André Malraux." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 21-39.

Gide, André. "L'Aventure Humaine." Terre des Hommes, no 10, 1er décembre 1945. Voir Les Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard,éd. Paris: Garnier, 1970, pp. 99-101. Quelques extraits dans Malraux, Denis Marion, Paris: Seghers, Cinéma d'Aujourd'hui, 1970, pp. 165-166.

Girard, René. "Le Règne Animal dans les Romans de Malraux." French Review, vol. XXVI, no 4, février 1953, pp.261-267.

_____, "Les Réflexions sur l'Art dans les Romans d'André Malraux." Modern Language Notes, vol. LXVIII, no 8, December 1953, pp. 544-546.

_____, "L'Homme et le Cosmos dans L'Espoir et Les Noyers de l'Altenburg d'André Malraux." PMLA, LXVIII, 1953,pp.49-55.

_____, "Man, Myth and Malraux." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 55-62.

Giroud, Françoise. "Malraux." L'Express, no 1325, 29 novembre-5 décembre 1976, pp. 32-34.

Gombrich, E.H. "André Malraux and the Crisis of Expressionism." Burlington Magazine, December 1954, pp. 374-378. Voir aussi The Observer, 9 October 1960.

_____, "La Philosophie de l'Art de Malraux dans une Perspective Historique." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 216-234.

Grosjean, Jean. "Les Antimémoires d'André Malraux." La N.R.F., no 178, 15e année, octobre 1967, pp. 658-666.

Grover, Frédéric. "Malraux et Drieu La Rochelle." Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 61-93.

Guyon-Cesbron, Jean. "André Malraux." Le Cahier, 3e année, no 1, janvier 1931, pp. 25-35.

Harris, G.T. "André Malraux et l'Esthétique de Max Jacob." Modern Language Review, vol. 66, 1971, pp. 565-567.

_____, "Rodolphe Lacasse, Hemingway et Malraux, Destins de l'Homme." Mélanges Malraux, VI, no 1, 1974, pp. 25-27.

_____, "Hemingway, Malraux et la Jeunesse d'Occident." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 51-81.

Hartman, Geoffrey H. "The Taming of History, A Comparison of Poetry with Painting, Based on Malraux's The Voices of Silence." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 114-128.

_____, "Camus and Malraux: The Common Ground." Yale French Studies, no 25, Spring 1960, pp. 104-110.

Herz, Micheline. "Woman's Fate." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 7-19.

Hewitt, Nicholas. "Malraux et Nietzsche: Un Rapport qu'il faut nuancer." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 135-160.

Hoffmann, Joseph. "Notes sur la Technique Romanesque de Malraux." Bulletin des Jeunes Romantistes, no 2, décembre 1960, pp. 7-12.

Holleaux, André. "Le Ministre." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 107-125.

Hoog, Armand. "Malraux et la Validité du Monde." La Nef, T. 4, mars 1947, pp. 121-126.

_____, "Malraux, Möllberg and Frobenius." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 87-96.

James, Geneviève. "André Malraux et l'Orient: Influence ou Affinité?" Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 83-102.

Jurt, Joseph. "Malraux et Bernanos." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 7-30.

Juquin, Pierre. "Malraux et le Roman." Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard, éd. Paris: Garnier, 1970, pp. 151-153. Texte déjà publié dans L'Avenir Avant-Garde, mars 1960.

Kattan, Naim. "Antimémoires d'André Malraux." Culture, XXIX, 1968, pp. 62-65.

Kline, Jefferson T. "Le Temps (du Mépris) Retrouvé." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 75-92.

Lacasse, Rodolphe. "Hemingway-Malraux: L'Art du Roman." (Résumé d'une conférence). Comparative Literature, Canada IV, (Spring) 1972, p. 10.

Lacouture, Jean, et Magnan, Jean-Marie. "Entretien à Propos de Malraux." Revue des Lettres Modernes, nos 425-431, 1975, pp. 175-184.

Lacouture, Jean. "Un Montreur d'Absolu." Le Nouvel Observateur, no 629, 29 novembre- 5 décembre 1976, pp. 80-83.

Langlois, Walter G. "The Debut of André Malraux, Editor (Kra 1920-1922)." PMLA, tome LXXX, no 1, March 1965, pp. 111-122.

_____, "A 'Lost' Malraux Text. The Méditerranée Preface, 1931." Mélanges Malraux, I, no 1, 1969, pp. 4-20.

_____, "Malraux et Galanis." Mélanges Malraux, I, no 2, 1969, pp. 3-6.

_____, "Malraux on Georges Rouault (1929)." Mélanges Malraux, I, no 2, 1969, pp. 16-18.

_____, "A Literary Friendship: André Malraux and Georges Gabory." Mélanges Malraux, II, no 1, 1970, pp. 3-5.

_____, "Malraux's Debut as Literary Critic (1920)." Mélanges Malraux, II, no 2, 1970, pp. 3-5.

_____, "Malraux and the Message of Aviation: A Forgotton 1934 Text." Mélanges Malraux, II, no 2, 1970, pp. 15-16.

_____, "A Banner Malraux Year: 1970-1971." Mélanges Malraux, III, no 1, 1971, pp. 16-26.

_____, "André Malraux, 1939-1942 d'après une correspondance inédite." Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 95-127.

_____, "Aux Sources de L'Espoir, Malraux et le Début de la Guerre Civile en Espagne." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 93-133.

_____, "Malraux Romancier devant le monde Anglo-Saxon." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 137-152.

_____, "Indochine, l'Initiation." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 29-42.

Leavitt, Richard P. "Music in the Aesthetics of Malraux." French Review, no 30, Winter 1956-1957, pp. 25-30.

Leblon, J. et Pichois, C. "La Condition Humaine, Roman Historique?" Revue d'Histoire Littéraire de la France, nos 2-3, mars-juin 1975, pp. 437-444.

Leenhardt, Roger. "André Malraux et le Cinéma." Fontaine, juillet 1945, pp. 403-405.

Lehmann, John. "Le Mythe et l'Ecrivain." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 183-197.

Leiner, Jacqueline. "Autour d'un Discours de Malraux: 'L'Art est une Conquête', Congrès de Moscou, 1934." Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 47-59.

Levy, Karen D. "The Significance of Malraux's Le Règne du Malin." Mélanges Malraux, VI, no 2, 1974, pp. 21-32.

Leymarie, Jean. "Malraux et la Création Artistique." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 235-258.

Magny, Claude-E. "Malraux le Fascinateur." Esprit, 16e année, no 149, octobre 1948, pp. 513-534. Repris en partie dans Critiques de Notre Temps et Malraux, Pol Gaillard, éd. Paris: Garnier, 1970, pp. 111-114.

Mei-Yuan, Chang. "André Malraux et la Chine à travers le Confucianisme et le Taoisme." Mélanges Malraux, V, no 1, 1973, pp. 8-20. Aussi dans Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 135-145.

Malraux, Clara, et Arland, J. "Sur la Peinture Française d'Aujourd'hui." France Libre, tome 9, no 52, février 1945, pp. 270-273.

Mambrino, J. "Hôtes de Passage." Etudes, T. 344, janvier-juin 1976, pp. 145-146.

Marion, Denis. "L'Espoir, Film d'André Malraux." La Nef, no 7, juin 1945, pp. 7-17.

Martel, Réginald. "La Littérature Peut-Elle Expliquer Quelque Chose?" La Presse(Montréal), 93e année, samedi 2 avril 1977, p. D 3.

Maulpoix, Jean-Michel. "André Malraux et les Hôtes de la Métamorphose." La N.R.F., no 277, janvier 1976, pp. 73-76.

Mauriac, Claude. "Malraux et le Cinéma." Figaro Littéraire, 13 mai 1950, p. 8.

_____, "L'Amour du Cinéma." Table Ronde, no 78, juin 1954, pp. 59-74.

_____, "Le Temps Immobile, sur L'Espoir d'André Malraux." Figaro Littéraire, no 1241, 1970, pp. 36-37.

Megret, Frédéric. "Pour Malraux le Musée Imaginaire devient Réalité." Figaro Littéraire, no 1413, 16 juin 1973, pp. 15 et 20.

Merleau-Ponty, Maurice. "Le Langage Indirect et Les Voix du Silence." Les Temps Modernes, no 80, juin 1952, pp. 2113-2144; no 81, juillet 1952, pp. 70-90.

Michalczyk, John, J. "André Malraux in Canada on Behalf of the Spanish Republic." Mélanges Malraux, V, no 1, 1973, pp. 21-32.

Monguet, Philippe. "A Propos de la Théorie de l'Art d'André Malraux, Expression et Création." Synthèses, 123-125, 1956, pp. 101-110.

Monnerot, Jules. "Malraux et l'Art." Critique, no 22, mars 1948, pp. 206-220.

Mookerjee, Girija. "Dans les Jardins Nocturnes des Grands Rêves de l'Inde." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 146-156.

Mounier, Emmanuel. "André Malraux ou l'Impossible Déchéance." Esprit, 16e année, no 149, octobre 1948, pp. 469-512. Repris dans L'Espoir des Désespérés, Paris: Seuil, 1953, pp. 13-63.

Nadeau, Maurice. "Malraux et la Psychologie de l'Artiste." Mercure de France, T. 305, no 1028, avril 1949, pp. 684-687.

Nantet, Jacques. "Marcel Proust et la Vision Cinématographique." Cinéma et Roman dans Revue des Lettres Modernes, nos 36-38, été 1958, pp. 179-184.

Nathan, Monique. "'Visualisation' et Vision Chez Virginia Woolf." Cinéma et Roman dans Revue des Lettres Modernes, nos36-38, été 1958, pp. 142-146.

Nichols, James C. "Malraux's Use of Sexual Metaphor in La Voie Royale." Mélanges Malraux, VI, no 1, 1974, pp. 4-14.

Nizan, Paul. "André Malraux par Paul Nizan." (Traduit de Literatournaïa Gazeta, Moscou, 12 juin 1934). Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 131-134.

Ocampo, Victoria. "Le Temps de Malraux." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 283-294.

Ollivier, André. "La Mythologie d'André Malraux." Critique, vol. 6, novembre 1946, pp. 483-493.

Onimus, Jean. "Malraux ou la Religion de l'Art." Etudes, 87e année, T. 280, janvier 1954, pp. 3-16.

Palewski, Gaston. "Malraux et de Gaulle." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 92-106.

Parinaud, André. "Lire Malraux." Galerie-Jardin des Arts, no 162, octobre 1976, pp. 19-25.

Peyre, Henri. "Malraux le Romantique." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 7-20.

Picon, Gaëtan. "Malraux et la Psychologie de l'Art." Liberté de l'Esprit, no 3, avril 1949, pp. 66-77; no 4, mai 1949, pp. 88-90. Ce texte a été repris dans L'Usage de la Lecture, 1960.

_____, "Man's Hope." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 3-6.

Pontcharra, Jean de. "André Malraux Révolutionnaire et Romancier." Etudes, T. 235, mai 1938, pp. 451-465; T. 235, juin 1938, pp. 608-629.

Quintana, J. Terrie. "L'Art ou l'Homme? Sur un Livre de Pascal Sabourin." Revue des Lettres Modernes, nos 355-359, 1973, pp. 163-170. Voir aussi Mélanges Malraux, IV, no 2, 1972, pp. 25-27.

Reck, Rima Drell. "Malraux's Transitional Novel: Les Noyers de l'Altenburg." French Review, vol. 34, May 1961, pp.537-544.

_____, "Malraux on Cinéma and the Novel." Criticism, V, no 2, Spring 1963, pp. 112-118.

Rees, G.O. "Types of Recurring Similes in Malraux's Novels." Modern Language Notes, 1953, pp. 373-377.

_____, "Animal Imagery in the Novels of André Malraux." French Studies, IX, no 2, April 1955, pp. 129-142.

_____, "Sound and Silence in Malraux's Novels." French Review, janvier 1959, pp. 223-230.

Ricard, François. "Le Décor Romanesque." Etudes Françaises (Montréal), Vol VIII, no 4, novembre 1972, pp. 343-362.

Rinaldi, Angelo. "Littérature: Malraux après Malraux." L'Express, no 1325, 29 novembre- 5 décembre 1976, pp. 72-74.

_____, "Le Testament de Malraux." L'Express, no 1339, 7-13 mars 1977, pp. 19-20.

Rivier, André. "André Malraux et la Création Romanesque." Labyrinthe, 2e année, no 15, 15 décembre 1945, p. 12.

Robbe-Grillet, Alain. "Notes sur la Localisation et les Déplacements du Point de Vue dans la Description Romanesque." Cinéma et Roman dans Revue des Lettres Modernes, nos 36-38, été 1958, pp. 128-130.

Robbins, Kittye Delle. "Legends of Good Women: Mediaval Images in the Novels Of André Malraux." Mélanges Malraux, V, no 2, 1973, pp. 3-8.

Robert, Guy. "Malraux, la Rédemption par l'Action ou par l'Art?" La Revue Dominicaine, no 64, septembre 1958, pp. 88-89.

Roedig, Charles F. "Malraux on the Novel." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 39-44.

_____, "A Bibliographical Note on Malraux's Art Criticism." Yale French Studies, no 18, Winter 1957, pp. 129-130.

Romanowski, Sylvia. "La Nuit dans l'Oeuvre Romanesque d'André Malraux." Revue des Sciences Humaines, Tome XXXIII, no 129, janvier-mars 1968, pp. 91-105.

Rousseaux, A., et. al.,"Point de Vue." Esprit, 16e année, no 149, octobre 1948, pp. 449-460.

Saisselin, Rémy G. "Malraux: From the Hero to the Artist." Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol XVI, no 2, décembre 1957, pp. 256-260.

Salgues, Yves. "Une Conversation avec Malraux." Historia, no 348, novembre, 1975, pp. 84-93.

Salles, Georges. "Un Poème Plastique." La Nef, VI, no 65, mai 1958, pp. 866-873.

Schumann, Maurice. "André Malraux, la Biologie et l'Anti-Destin." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 259-273.(Extraits). Pour le texte intégral voir "De La Condition Humaine à la Logique du Vivant; la Biologie et l'Anti-Destin." Revue des Deux Mondes, avril-mai,1976.

Senghor, Leopold Sedar. "L'Homme des Profondeurs." Le Nouvel Observateur, no 629, 29 novembre- 5 décembre 1976, pp. 86-87.

Signaux, Gilbert. "Malraux et le Monde de l'Art." Preuves, no 85, mars 1958, pp. 74-76.

Simon, Pierre Henri. "L'Esthétique d'André Malraux." Les Etudes Classiques, T. XVIII, no 4, octobre 1950, pp. 449-451.

Sperber, Manès. "André Malraux et la Politique." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 198-215.

Stephane, Roger. "Malraux et la Révolution." Esprit, 16e année, no 149, octobre 1948, pp. 461-468.

Sulzberger, C.L. "L'Humaine Condition de Malraux." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 274-282.

Takémoto, Tadao. "André Malraux et le Japon." Mélanges Malraux, IV, no 1, 1972, pp. 2-13.

_____, "Malraux et le Japon, Rencontre sous une Cascade." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 157-164.

Terrasse, Antoine. "André Malraux et l'Intemporel." La N.R.F., no 288, décembre 1976, pp. 108-113.

Thomas, Hugh. "L'Illusion Lyrique: Espagne 1936." Etre et Dire, Martine de Courcel, éd. Paris: Plon, 1976, pp. 56-71.

Thompson, Brian. "The Image of Blindness in Malraux's Meditations on Art." Mélanges Malraux, III, no 2, 1971, pp.16-25.

Tint, H. "Les Voix du Silence and the Novels of Malraux." French Studies, vol XI, no 4, octobre 1957, pp. 323-332.

Tison-Braum, Micheline. "Le Colloque de l'Altenburg ou les Démons de la Contingence." Revue des Lettres Modernes, no 425-431, 1975, pp. 161-173.

Toupin, Gilles. "Le Dernier Message de Malraux." La Presse (Montréal), 92e année, samedi 11 décembre 1976, p. C 24.

Truffaut, François. "L'Adaption Littéraire au Cinéma." Cinéma et Roman dans Revue des Lettres Modernes, nos 36-38, été 1958, pp. 115-118.

Vandegans, André. "Malraux a-t-il fréquenté les grandes écoles?" Revue des Langues Vivantes, Tome XXVI, no 5, 1960, pp, 336-340.

_____, "Un Fragment Négligé d'Ecrit Pour une Idole à Trompe." Revue des Lettres Modernes, nos 304-309, 1972, pp. 7-28.

Uspensky, Boris. "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Arts." Poetics, 5, 1972, pp. 5-39.

Wolfromm, Jean Didier. "Malraux: Un Ecrivain aux Portes de la Légende." Magazine Littéraire, no 116, septembre 1976, pp. 53-54.

Zucker, Wolfgang M. "Reflections on Reflections." Journal of Aesthetics and Art Criticism, XX, no 3, Spring 1962, pp. 239-250.