

L'esthétique picturale dans les romans d'André Malraux



LIU Haiqing

Université Renmin de Chine

marinehq@163.com

Reçu le 12-04 -2015/Évalué le 23-06-2015/Accepté le 11-10-2015

Résumé

En tant que romancier et critique d'art, Malraux fait appel aux formes artistiques de son Musée Imaginaire pour s'interroger sur la condition humaine, dans le but de dépasser le nihilisme absurde et de fonder les valeurs permanentes de l'homme moderne. Son œuvre romanesque picturalise l'espace fictif, et révèle ainsi la mission sublime de l'art dans un monde chaotique et irrationnel. Sous l'éclairage de ses pensées sur l'art, cette recherche vise à analyser les fonctions multiples des techniques picturales dans les romans malruziens. Par l'entrecroisement des schèmes entre art verbal et arts plastiques, Malraux établit un domaine intertextuel où littérature et peinture échangent leurs termes.

Mots-clés : Malraux, Musée Imaginaire, peinture, espace, condition humaine

安德烈·马尔罗小说中的绘画美学探析

摘要：作为小说家和艺术批评家的马尔罗借助于他缔造的“想像的博物馆”中的艺术形式来质询人类的境遇，旨在逾越荒诞的虚无主义，缔造现代人的永恒价值。他的小说作品通过对虚构空间的“绘画化”演绎了艺术创造在混沌无序的非理性世界中的崇高使命。本文结合马尔罗的艺术思想，致力于探讨其小说叙述中绘画手法的多重功能。透过语言文字与造型艺术之间的循环交织模式，马尔罗建构了文学与绘画艺术对话交流的互文领域。

关键字：马尔罗，想像的博物馆，绘画，空间，人类的境遇

The Painting aesthetics in the novels of Andre Malraux

Abstract

As a novelist and art critic, Malraux resorted to the artistic forms of his Imaginary Museum in order to question the human condition, transcend the absurd nihilism and create the permanent values of modern people. His writing is engaged in the picturisation of fictional space and then reveals the sublime mission of art in a chaotic and irrational world. Based on the artistic thoughts of Malraux, this research is devoted to analyzing the multiple functions of pictorial techniques used in his novels. Through the cyclical and interlacing modes between verbal art and

plastic arts, Malraux established an intertextual field where literature and painting dialogue.

Key Words: Malraux, Imaginary Museum, painting, space, human condition

Introduction

De ses premiers romans jusqu'à ses essais sur l'art, la réflexion d'André Malraux (1901-1976) accorde une place considérable au rôle et à la mission de l'art : l'art est considéré comme le moyen d'échapper à la déchéance, de vaincre les fatalités. En fait, sa période romanesque (1928-1943) correspond précisément à ses années de formation artistique. Les textes subséquents, *La Psychologie de l'Art* (1947-1949), *Les Voix du silence* (1951), *La Métamorphose des Dieux* (1957), *Le Musée Imaginaire* (1965), etc., constituent une synthèse de sa théorie sur l'art élaborée depuis 1920 et une amplification de ses réflexions antérieures à 1943. Cette intersection explique pourquoi ses réflexions sur l'art ont servi de médiateur à son écriture romanesque. Même si elle se fonde aussi sur des enjeux d'ordre éthique, philosophique et métaphysique, c'est à des valeurs foncièrement artistiques que se réfère la création du roman malrucien.

S'appuyant sur l'essor, au XX^e siècle, des moyens de communication de masse, et aussi sur la reproduction photo-mécanique et l'audiovisuel, Malraux a conçu la notion de Musée Imaginaire² : « J'appelle Musée Imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par la reproduction, ce qu'ils connaissent par les bibliothèques, etc. » (Stéphane, 1984 : 103) Le Musée Imaginaire est un « lieu mental » où se rassemblent les arts plastiques qui habitent notre esprit. Avec la mondialisation de la culture, notre monde de l'art désigne « le monde de la présence - *intemporelle* - de toutes les œuvres des civilisations passées. » (Zarader, 1996 : 77) Cette conception de l'art est surtout une réponse à la crise morale de l'Occident, il s'agit d'un « anti-destin » dans la création littéraire de Malraux.

Les romans malruciens participent de nombreuses façons au Musée Imaginaire, les réminiscences visuelles offrent à l'écrivain ses meilleures inspirations : « A chaque instant, l'écrivain fait appel aux ressources d'une mémoire visuelle que hantent les mille spectacles du Musée Imaginaire » (Xu Zhenhua, 2000 : 231). Doté d'un riche savoir artistique, Malraux est habité par un univers de formes : « Un poète ne se conquiert pas sur l'informe, mais sur les formes qu'il admire. Un romancier aussi. » (Malraux, 1977 : 273) D'après Édouard Morot-Sir, « les règles qui gouvernent la pratique du roman malrucien dérivent de l'expérience picturale » (Morot-Sir : 238).

Pascal Sabourin a analysé le rôle croissant de l'artiste et de l'art en général dans l'univers romanesque de Malraux (Sabourin, 1972). En tant que signe qui assure la permanence pour l'homme, la création artistique se voit valorisée de roman en roman. Malraux a tenu à préciser : « Ce qui compte essentiellement pour moi, c'est l'art. Je suis en art comme on est en religion » (Stéphane, 1954 : 69) ; « Je comprends mieux l'art que la littérature » (Malraux, 1976 : 31). Malraux a vécu l'expérience complice des arts plastiques et de la littérature.

On établira donc des rapprochements entre les romans de Malraux et ses pensées sur l'art. Dans un film de Clovis Prévost, lors de son entretien avec Walter Langlois, Malraux déclare lui-même : « Je ne fais pas de différence très sensible entre mes livres sur l'art et mes livres de fiction » (Prévost, 1974). Il souhaite voir ses essais d'art servir de point de départ pour éclairer ses œuvres romanesques, ainsi que ses préoccupations morale, philosophique et esthétique. Malraux a ressuscité et métamorphosé les formes picturales dans ses romans pour transcender une réalité hostile et absurde, et permettre à l'homme de reconquérir grandeur et dignité. Nous nous pencherons sur le domaine intertextuel où art verbal et arts plastiques échangent leurs termes, réalisant ainsi l'unité de ses idées littéraires et artistiques au niveau des structures profondes.

1. Les symboles du chromatisme

Le chromatisme occupe une place importante dans les romans malrucciens. Les couleurs provoquent des images colorées très vives et érigent un univers perceptible. Dans ses nombreux écrits sur l'art, Malraux a admiré le charme des flammes et fumées sous le pinceau de Delacroix³. A noter que la découverte de l'Orient a permis au peintre Delacroix de réaliser une harmonie chromatique faite de rouge, de noir, de brun et de blanc dans ses tableaux, il tend à dissoudre les formes nettes du décor et préfère créer une ambiance plus vaporeuse et irrelle. Dans un appartement de la ville Shanghai, avant la brouille entre le grand bourgeois Ferral et sa maîtresse Valérie, une scène d'incendie forme un tableau exotique en couleurs vives, comme chez Delacroix :

Il [Ferral] se déshabillait dans la salle de bain. 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 abandonné 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. (Malraux, 1946 : 118)

Cet espace nocturne reflète une atmosphère à la fois sensuelle et métaphysique, il se caractérise par deux éléments : le rouge de l'incendie, et le noir de la foule qui s'agite comme une mer trouble. Puisque Malraux a été beaucoup influencé par les philosophies traditionnelles chinoises, nous essayons encore de démêler ici les fibres du Taoïsme qui est un système cyclique en fonction de l'harmonie et de la complémentarité du Yin et du Yang. Les éléments du Yin et du Yang apparaissent comme les suivants : Yin (l'eau, l'ombre, la mort, le sexe féminin, l'humidité) et Yang (le feu, la lumière, la vie, le sexe masculin, l'ensoleillement) . D'un côté, l'eau sombre qui symbolise la passivité féminine de Valérie et l'inconnu de la mort ; de l'autre, le feu rouge qui signifie le désir masculin et le sang viril des révolutions. Ces deux couleurs soulignent une situation conflictuelle et un affrontement d'impulsions chez Ferral : l'une le tire vers un destin obscur et l'autre l'appelle vers le désir ambitieux de la vie. En s'identifiant aux flammes de la nuit chinoise, Ferral sent qu'il doit agir contre les forces hostiles du contexte historique.

Quand Malraux commence à rédiger *La Condition humaine*, il vit une période intense de découverte de l'art oriental. En 1931, il est parti en Asie à des fins artistiques, ses voyages successifs en Chine et au Japon lui ont permis de connaître le pouvoir suggestif du lavis chinois et japonais : il s'agit d'une technique où le dessin baigne dans une vacuité vaporeuse par des couleurs peu nuancées. Face à la rupture de l'homme moderne avec le monde, Malraux sent le besoin de retrouver l'unité perdue à travers l'art oriental qui cherche à réconcilier, à unir et à élever, « L'Orient propose une certaine unité parce qu'il a toujours conçu la vie comme un ensemble indissoluble. » (Sabourin, 1972 : 111) C'est ainsi que dans cette description de paysage, Malraux vise à produire les mêmes effets picturaux que cet art de la sérénité en Asie : « Feux perdus dans la montagne, rues de village que dissolvait la pluie, vols d'échassiers sur la neige, tout ce monde où la mélancolie préparait au bonheur » (Malraux, 1946 : 189) Par cette association subtile des couleurs et aussi par ce dépouillement des lignes, l'auteur recherche « un état de pureté et de communion de l'âme avec l'Univers », car « l'art occidental peut apprendre de l'Orient à vaincre ses chimères pour finalement atteindre à la sérénité. » (Sabourin, 1972 : 113)

Dans la stylisation des figures et des paysages, Malraux pratique surtout « une esthétique du noir et blanc » (Saint-Cheron, 1996 : 58). La ville Hong-Kong est « une petite tache noire », Canton est « une masse grise avec ses pointillés qui indiquent des faubourgs incertains » (Malraux, 1928 : 12), « Secouée par son angoisse, la nuit bouillonnait comme une énorme fumée noire et pleine d'étincelles » (Malraux, 1946 : 13). Son inspiration vient des gravures de Goya⁴. Sa préface des *Dessins de Goya* (1947) fut reprise dans *Le Triangle noir* sous un titre *Goya en blanc et*

noir. Le noir des fonds de ses gravures est « une matière qui exprime la réalité sans l'imiter » (Malraux, 1950 : 60). En outre, Goya déclare vers la fin de sa vie : « Il n'y a dans la nature que du noir et du blanc » (Malraux, 1970 : 88). Malraux abandonne les nuances chromatiques pour accentuer l'aperçu général. Dans *Les Conquérants* et *La Condition humaine*, on perçoit un espace en mouvement, où couleurs et lumières se plombent de noir et de mort. Dans l'évocation de la ville chinoise, Malraux a l'habitude d'utiliser les ombres et reflets, ainsi que les couleurs indécises (verdâtres, jaunâtres, bleuâtres) et vacillantes, d'un jaune boueux, brun, plombé. Cet emploi de couleurs sombres contribue à créer un mystère inquiétant ou à symboliser les incertitudes du monde asiatique : « A travers une lumière bleuâtre du soir de printemps, la ville apparut enfin avec toutes ses banques à colonnes dans les trous d'un premier plan net et noir » (Malraux, 1946 : 133) ; « Les nuages bas et lourds avançaient dans le sens de leur marche, au-dessous du jour jaunâtre, avec un mouvement incertain et pourtant impérieux de destinées » (*Ibid.* : 183). Cet espace pathétique est habité aussi par un lyrisme symbolique qui transcende un monde supplicé.

Le symbolisme des couleurs participe aussi d'une intention d'ordre éthique. Malraux utilise en effet le chromatisme dans la représentation visuelle des éléments idéologiques. Une sémiologie des couleurs se dessine. Par exemple, dans *La Condition humaine*, le blanc et le bleu signifient parfois la vieillesse et la mort : « Il toucha le front bleuâtre de Kyo, le front qui ne porterait jamais de rides : il était froid, du froid sans équivoque de la mort » (*Ibid.* : 312). De plus, les couleurs distinguent deux partis opposés, le bleu devient la couleur du Kuomintang, le rouge, celle des révolutionnaires : « Les chefs bleus et rouges ont fait ensemble une grande proclamation d'union » (*Ibid.* : 228). A travers ces couleurs représentatives, nous distinguons une manière de dessiner un espace accusateur de la condition humaine.

2. La transfiguration de l'éclairage

En vue de créer un espace à la fois visuel et suggestif, Malraux travaille aussi avec la lumière et l'obscurité. Un grand nombre de critiques ont traité la question de l'éclairage dans les romans de Malraux, notamment Jean Carduner, G. T. Harris, Paul-Raymond Côté et Joël Loehr. Jean Carduner signale trois fonctions de l'éclairage chez Malraux : dramatique, psychologique et symbolique, et estime que cet éclairage soigné provient d'une puissante imagination visuelle, conséquence logique « chez un homme qui a toujours été fasciné par les arts plastiques » (Carduner, 1968 : 178). G. T. Harris relie la lumière au point de vue défini et

aux correspondances plastiques, il affirme que c'est par ces trois procédés que Malraux effectue la transformation du réel (Harris, 1972). Paul-Raymond Côté analyse l'imaginaire artistique de l'écriture en se référant aux grands peintres qui fascinent Malraux (Côté, 1984). Joël Loehr insiste sur la signification spirituelle du clair-obscur malrucien dans un style expressionniste (Loehr, 2004).

Dans *Les Voix du silence*, Malraux dit que l'éclairage du Caravage⁵ « servait à arracher à un fond sombre ses personnages, dont il accentuait les traits » (Malraux, 1951 : 388) , dans *Les Conquérants*, sous une lumière claire, la détérioration du héros Garine se reflète dans les traits marqués par la maladie et la mort : « La lumière accuse les saillies et les rides de son visage penché » (Malraux, 1928 : 81). En accentuant les signes du visage, la lumière dévoile un conflit fondamental de l'œuvre : l'exercice de la volonté contre les restrictions de la condition humaine. Dans *L'Espoir*, la lumière transcende aussi le monde ordinaire. Quand Manuel est blessé dans un accident de voiture, nous lisons : « Sous son visage, son sang brillait, éclairé par le bec électrique » (Malraux, 1937 : 22). Le sang mis en relief pourrait symboliser le sang versé pour la libération de l'Espagne. Dans une autre scène à l'intérieur d'un musée : « 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 » (*Ibid.* : 200). La lumière anime les figures des combattants dans l'espace d'un musée. Ces hommes en train de lutter contre leur destin sont entourés des formes d'art créées par leurs ancêtres. Grâce à cet éclairage, il semble que ces œuvres du passé participent aux discussions sur le sens de la lutte, le courage et la fraternité : « Dans l'ombre, les statues des saints semblaient l'encourager de leurs gestes exaltés. » (*Ibid.* : 206). Lumière et esprit dialoguent pour combattre l'absurde et l'irrationnel.

La transparence lumineuse des scènes malruciennes nous fait penser aux « pâles flammes de Latour⁶ » (Malraux, 1951 : 388). Selon Malraux, la nuit de Latour est « la forme séculaire du mystère pacifié » (*Idem.*). Dans une conversation entre Gisors et Ferral, la flamme nocturne ressemble à la lueur éternelle de Latour : « Gisors regarde 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... 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 » (Malraux, 1946 : 227). Le lien de cette image avec la bougie de Latour vise à traduire l'état de l'âme humaine et le mystère de la mort.

L'éclairage malrucien révèle très souvent les « sentiments extrêmes comme la souffrance, l'angoisse et la folie » (Loehr, 2004 : 126). Dans la description des scènes nocturnes, Malraux a bien interprété l'inconscient, la tragédie et la fatalité, comme sous le pinceau de Goya. « Comme les yeux des chats, nous dit Malraux de Goya, son imagination ne s'allume que dans la nuit » (Malraux, 1950 : 133). « L'art de Goya s'avère le chant douloureux et parfois terrifiant de l'angoisse humaine, ce qui l'apparente au style malrucien » (Côté, 1984 : 124). Les spectacles de boucherie humaine et d'animalité chez Goya sont aussi fréquents chez Malraux pour révéler les menaces irrationnelles. Le vieillard de *La Condition humaine* qui crie et qui se fait battre par les gardiens dans un état de folie ressemble à *L'Idiot* (1822) de Goya qui a la bouche grande ouverte dans un hurlement affolant. Comme *Le Préau des fous* (1794) de Goya, la salle du préau, où Kyo se trouve en compagnie d'autres prisonniers communistes qui vont être enfournés vivants dans la chaudière d'une locomotive, est aussi épouvantable. « De même que le Saturne de Goya dévore ses enfants encore vivants dans la nuit sidérale, la chaudière consomme dans cette nuit sinistre Katow et ses camarades, enfants de la nouvelle Chine. » (*Ibid.* : 136). Comme dans *Les Fusillades du 3 mai 1808* (1814) de Goya, Malraux place aussi des lanternes par terre : « Encore des baïonnettes, éclairées maintenant de bas en haut par le fanal » (Malraux, 1946 : 299); « Dans l'espace vide qui les séparait de ceux qui n'étaient condamnés qu'à mort, les soldats s'accroupissaient 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 » (*Ibid.* : 305). La lumière du fanal fait des gardiens les figures déformées du néant démoniaque. C'est à la lumière d'un fanal qu'on viendra chercher Katow pour le brûler vif dans la chaudière de la locomotive.

3. La signification des cadres

En plus de l'éclairage, le peintre organise souvent l'espace de l'œuvre grâce à la découpe. La technique de l'encadrement est aussi constante chez Malraux, elle tranche la toile romanesque pour lui conférer une dimension plus significative, c'est une structure créatrice. Paul-Raymond Côté distingue trois cadres dans les romans malruciens : d'abord, *le cadre verbal* qui influe sur l'organisation textuelle de l'œuvre ; ensuite, *le cadre visuel* qui élabore des images picturales ; enfin les cadres *psychologique, idéologique et culturel* qui structurent intrinsèquement les romans. (Côté, 1984 : 47) Le cadre verbal enchâsse des expériences sur le plan structural. On constate souvent une histoire à l'intérieur d'une histoire, comme une mise en abyme. Dans *Les Conquérants*, le thème de l'humiliation domine 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... » (Malraux, 1928 : 199). Ce qui obsède Garine, c'est l'image du viol du jeune soldat pendant la guerre, soit la prise de conscience de l'absurde qui aboutit à la dégradation. Ce souvenir encadré nous permet de mieux comprendre l'action révolutionnaire des héros. Dans *La Voie royale*, le portrait que Claude nous dresse de son grand-père est aussi une mise en abyme qui se détache du récit par l'emploi de verbes au plus-que-parfait (Malraux, 1930 : 17-21). Cette anecdote nous aide à mieux saisir les gestes du héros qui n'agit plus dans le vide, mais contre l'image de ses ancêtres. Ces micro-histoires deviennent des micro-tableaux pour interroger l'homme et le monde.

Les cadres visuels sont plus fréquents. Malraux découpe son espace selon des valeurs plastiques, telles que l'embrasement de la porte, le morcellement de la pièce, les fenêtres, les jumelles, les arbres vivants, les lignes géométriques, etc. Comme *Les Ménines* (1656) de Vélasquez⁷ qui multiplie l'espace par le fractionnement, Malraux encadre son espace avec des triangles, cercles et rectangles. Quand Perken et Claude pénètrent dans la case de Grabot, le spectacle d'horreur inhumaine est construit à partir d'un espace encadré : « une barre de soleil oblique, aux atomes serrés, d'un bleu foncé ; des masses d'ombre », et aussi un « rectangle de soleil qui tombait de la porte » (*Ibid.* : 116). C'est la plasticité des images qui donne un aspect d'emprisonnement et entame un dialogue visuel avec le destin. Le cadre visuel peut introduire aussi une dimension psychologique. Et après la mort de Kyo, le vide qu'encadre l'ouverture qui mène à la chambre de Kyo est frappant : « 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 l'on avait apporté le corps de Kyo. » (Malraux, 1946 : 311) La porte vide a une parenté avec le contexte dramatique et constitue la géométrisation de la solitude éprouvée par le père Gisors. Quand May rejoint Gisors à Kobé au printemps, elle le voit un moment immobile et solennel comme un personnage du tableau : « Gisors l'attendait, debout dans l'encadrement de la porte. » (*Ibid.* : 331). Ce vieil homme encadré par la porte révèle une communion spirituelle avec autrui. Après les vicissitudes d'une vie tourmentée, il semble qu'il soit bien ancrée dans l'Histoire comme une œuvre d'art.

On voit aussi les cadres spirituels du système des conflits. *La Condition humaine* fait de Shanghai le lieu d'un système spatial qui structure les conflits. La ville se métamorphose en un espace spirituellement encadré. Toutes les représentations de Shanghai sont jalonnées par l'évocation verticale des hautes grilles des concessions, des lignes horizontales ou obliques des rails, des barrières qui rayent la ville et dessinent les barreaux d'une prison : « Les concessions, les quartiers riches, avec leurs grilles lavées par la pluie, à l'extrémité des rues, n'existaient plus que comme

des menaces, des barrières, de longs murs de prison sans fenêtres. » (*Ibid.* : 24). L'espace de Shanghai offre une opposition binaire symbolique. D'un côté l'Europe, celle du consortium, symbolisé par Ferral et sa volonté de puissance, de l'autre, l'Asie des révolutionnaires communistes ou nationalistes. Shanghai devient un microcosme du conflit entre deux cultures ou deux visions du monde.

4. L'allégorie des masques et miroirs

Il semble que dans les romans de Malraux, les visages soient davantage décrits que les corps humains. Ainsi, beaucoup de personnages sont porteurs d'un masque, par exemple, le vieux Gisors a un « masque d'abbé ascétique » (*Ibid.* : 44). Son fils Kyo a un « masque de japonais » (*Ibid.* : 52), et, à la veille de la révolution, il voit chez sa femme May un « masque mortuaire - la douleur » (*Ibid.* : 202). Cette multiplicité de masques exprime une solitude humaine et une obsession de l'incommunicabilité.

Selon Christiane Moatti, Malraux est un des premiers romanciers à avoir pris conscience des « fondements culturels » des personnages fictifs. (Moatti, 1987 : 423) Malraux a créé ses portraits allusifs à l'instar de Goya en disant que : « Pour dramatique que nous semble l'art de Goya, il fut une furieuse simplification » ; « Lui substitua au grand opéra jésuite un théâtre de masques. » (Malraux, 1970 : 80). Goya a préféré le carnaval dramatique de monstres masqués, présidé par *Saturne*, le dieu des métamorphoses et de la fascination. Ce théâtre de masques permet à Malraux de suggérer l'absurdité du monde et l'angoisse humaine. Beaucoup de masques sont des variantes du crâne, comme celui de Tcheng-Daï : « Dès que j'ai entendu prononcer son nom, je l'ai regardé attentivement. Son visage comme celui de nombre de vieux lettrés, fait songer à une tête de mort. Cela tient à la saillie de ses pommettes qui ne laisse voir de sa face que les deux taches profondes et sombres des orbites, un nez imperceptible et les dents, surtout lorsqu'on la voit à quelque distance. » (Malraux, 1928 : 83) Par la métamorphose de la tête en crâne terrible, le masque révèle la dégradation de l'homme.

Malraux exploite à la fois le motif des masques et la qualité révélatrice du miroir. Le terroriste Tchen se voit dans le miroir de l'ascenseur après son meurtre commis dans un hôtel : « pommettes aiguës, nez très écrasé, mais avec une très légère arête, comme un bec » (Malraux, 1946 : 15). Ce visage caricaturé jusqu'à l'animalisation incarne la perplexité d'un révolutionnaire passionné qui débute dans sa carrière terroriste. Le choix d'un portrait au miroir à l'ouverture du roman n'est pas gratuit. Il engage une réflexion sur l'identité de l'être. A travers le regard sur son double,

son propre reflet est devenu pour lui une énigme. Tchen pressent qu'il deviendra un autre, il est entré déjà dans l'univers de la violence, du sang et de la mort. L'allégorie des masques est aussi explicite chez Clappique, sa peur éclate lorsqu'il tente de s'en libérer en faisant un masque démoniaque devant la glace. Voici la série des visages diaboliques que fait Clappique : « Il déforma son masque, bouche ouverte, par une grimace de gargouille [...], il transforma son visage, bouche fermée et tirée vers le menton, yeux entrouverts, en samouraï de carnaval. Et aussitôt, [...] il commença à grimacer, se transformant en singe, en idiot, en épouvanté, en type à fluxion, en tous les grotesques que peut exprimer le visage humain. » (*Ibid.* : 258). Le visage déformé de Clappique ressemble au masque bestiaire des tribus primitives et incarne un déguisement de la mort épouvantable. Clappique oppose ses masques farfelus aux sentiments de la peur et de la solitude, mais sa délivrance n'est qu'illusoire. En bref, le masque témoigne d'une rupture irrémédiable entre l'homme et la société, il n'est pas seulement un portrait psychologique : pour le héros, le masque est aussi l'expression du destin mortel et de ce qui le transcende.

En créant un espace double en face de l'homme, le miroir devient lieu de réflexion métaphysique. Selon Jean Paris, « Toute glace irrealise son objet, elle insinue un doute sur sa situation, sur son caractère. » (Paris, 1965 : 249) Dans *La Condition humaine*, Kyo regarde May avec son pékinois blanc devant le miroir et dit que ce chien lui ressemble : « 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. » (1946 : 49) Ces traits germaniques éloignent May de Kyo, dont le visage de métis ne semble pas s'accorder avec la physionomie européenne de sa femme. C'est devant le miroir que May dévoile son infidélité et avoue avoir couché avec un autre homme. Le miroir signale le double intérieur et l'humiliation qui déchirent Kyo. Il reconnaît à May la liberté d'agir, mais n'arrive pas à dominer ses frustrations amplifiées par la glace. Au moyen du miroir, Malraux cherche à établir un dialogue entre l'homme et lui-même, entre l'homme et le monde.

Conclusion

A travers cette recherche sur l'élaboration de l'espace malrucien, on peut conclure que la peinture joue un rôle capital dans son écriture lorsqu'elle permet à l'écrivain de traduire une vision du monde et de formuler une esthétique. L'invocation du monde de l'art a pour effet de transformer le chaos en ordre et de conjurer l'aspect tragique de l'existence humaine. Malraux écrit : « On peut aimer que le sens du mot art soit : tenter de donner conscience à des hommes

de la grandeur qu'ils ignorent en eux. » (Malraux, 1935 : 9) Quels que soient les procédés esthétiques qu'utilise Malraux, ils ne contribuent pas au pittoresque ou au beau, mais plutôt à dépasser le nihilisme et à rechercher des valeurs permanentes qui puissent fonder l'homme moderne. En quelque sorte, l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'œuvre. Son style pictural a le pouvoir de rectifier l'absurdité du monde et de réaliser une communion humaine. Ainsi Malraux interprète-t-il l'art comme anti-destin.

Bibliographie

- Carduner, Jean. 1968. *La Création romanesque chez Malraux*. Paris : Nizet.
- Côté, Paul-Raymond. 1984. *Les Techniques picturales chez Malraux : Interrogation et métamorphose*. Québec : Éditions Naaman.
- Harris, G. T. 1972. *André Malraux : L'éthique comme fonction de l'esthétique*. Paris : Minard.
- Loehr, Joël. 2004. « La référence picturale dans *L'Espoir* ou la fécondité du signe », *Écriture et peinture au XX^e siècle*, textes réunies par Moncef Khémiri, Paris : Maisonneuve & Larose, p.111-138.
- Malraux, A. 1928. *Les Conquérants*. Paris : Grasset.
- Malraux, A. 1930. *La Voie royale*, Paris : Grasset.
- Malraux, A. 1933. *La Condition humaine*. Paris : Gallimard. (Ici, nous citons l'édition Gallimard, 1946.)
- Malraux, A. 1935. *La Temps du mépris*. Paris : Gallimard.
- Malraux, A. 1937. *L'Espoir*. Paris : Gallimard.
- Malraux, A. 1947. *Dessins de Goya*. Genève : Skira.
- Malraux, A. 1950. *Saturne. Essai sur Goya*. Paris : Gallimard.
- Malraux, A. 1951. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard.
- Malraux, A. 1970. *Le Triangle noir*. Paris : Gallimard.
- Malraux, A. 1976. *L'Express*, 8-14 nov, p.31.
- Malraux, A. 1977. *L'Homme précaire et la littérature*. Paris : Gallimard.
- Paris, Jean. 1965. *L'Espace et le regard*. Paris : Seuil.
- Moatti, C. 1987. *Le Prédicateur et ses masques. Les Personnages d'André Malraux*, Paris : Publications de la Sorbonne.
- Morot-Sir, É. 1991. « Imaginaire de peinture et imaginaire romanesque dans l'œuvre d'André Malraux ». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 33, mai 1981, p.235-250.
- Prévost, C. 1974. *Les Métamorphoses du regard. Les Maîtres de l'Irréel*, film, INA, Aimé Maeght, ORTF.
- Sabourin, P. 1972. *La Réflexion sur l'art d'André Malraux ; origines et évolution*. Paris : Klincksieck.
- Saint-Cheron, F. de 1996. *L'Esthétique de Malraux*. Paris : Éditions SEDES.
- Stéphane, R. 1954. *Fin d'une jeunesse*. Paris : La Table Ronde.
- Stéphane, R. 1984. *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris : Gallimard.
- Xu Zhenhua, Huang Jianhua. 2000. *Raison et déraison, principaux courants de la littérature française du XX^e siècle*. Beijing : Édition de l'Enseignement et des Recherches des langues étrangères.
- Zarader, J-P. *Malraux ou la pensée de l'art*. Paris : Éditions Vinci.

Notes

1. Cette recherche a été menée dans le cadre du Programme du Ministère Chinois d'Éducation 【NCET-13-0572】 . (This article is supported by *Program for New Century Excellent Talents in University* 【NCET-13-0572】 .)
2. Par cet accueil et cette résurrection, le Musée imaginaire a joué un rôle majeur dans la communion et la métamorphose des arts de tous les continents. Le propre de notre civilisation est de recueillir tout l'art mondial.
3. Eugène Delacroix (1798-1863), peintre français, il a fait des peintures d'inspiration religieuse, littéraire et historique. Il se fait le représentant de l'orientalisme cher aux romantiques.
4. Goya (1746-1828), peintre et graveur espagnol. Ses tableaux mêlent la joie de vivre et l'angoisse de la mort.
5. Le Caravage (1573-1610), peintre italien. Son style de contrastes violents accentue le réalisme et exerce une influence majeure sur la peinture européenne.
6. Georges de La Tour (La Tour, 1593-1652), peintre français, maître du clair-obscur.
7. Vélazquez Diego (1599-1660), peintre espagnol, il excelle à découper l'espace pictural par la multiplication des cadres.