

Title	L'univers étranger dans les premières œuvres de Malraux : du motif farfelu à l'espace exotique
Author(s)	Uezu, Ritsuko
Citation	Gallia. 1999, 38, p. 33-40
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3723
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

L'univers étranger dans les premières œuvres de Malraux — du motif farfelu à l'espace exotique —

Ritsuko UEZU

Selon Gaëtan Picon, dans ses premières œuvres des années 1921-1928, André Malraux n'a pas encore découvert son domaine propre et elles résultent de la maladresse du débutant ;¹⁾ on dit qu'en 1928 a lieu une rupture dans son univers romanesque, qui représente un tournant et une nouvelle maturité littéraire : les premières œuvres de Malraux contiennent un archétype des grands livres postérieurs, mais entre ces deux univers romanesques apparaît une différence. Quel univers construisent ses premières œuvres et comment se produit le changement ?

Depuis le début jusqu'en 1928, Malraux a publié quatre œuvres, sans compter articles et essais : les *Lunes en papier* (1921), *l'Écrit pour une idole à trompe* (1927), *Les Conquérants* (1928) et le *Royaume-Farfelu* (1928) ; mais puisque *Les Conquérants* appartiennent à une autre catégorie que les trois autres récits, ce roman ne sera pas traité ici. Pour décrire le décor des premières œuvres et son changement, il faut les examiner chronologiquement.

I. Un univers farfelu

Les *Lunes en papier*²⁾ sont composées de quatre parties, dont la première diffère des trois autres quant à l'intrigue, et a pour fonction d'anticiper sur l'univers commun ; l'incipit surtout devient le décor où l'histoire se déroule :

Ainsi qu'une annonce lumineuse, la lune jaune se colora successivement en rouge, en bleu et en vert ; puis, ding ! elle fut jaune à nouveau. Une note aiguë en tomba, comme une petite grenouille, et, sur le lac, les perspectives nacrées des jeux d'eau devinrent infinies. (LP, p.3)

Parmi les objets décrits, « la lune » et « une note », l'un se mécanise et l'autre se matérialise : ici apparaît un univers irréel. Puis « la lune » se caractérise par un changement successif de couleurs, qu'on peut qualifier de réaction

1) Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1953, p.13.

2) André Malraux, *Lunes en papier* (abrégé, LP), in *Œuvres complètes*, t.1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

circulaire, et « une note » par un mouvement vertical, qui cause un autre mouvement horizontal à la surface de l'eau, donc une réaction en chaîne. Par ailleurs on note une transformation : « le bouchon qui flottait se changea en boîte à surprises » (*LP*, p.3). Ce qui provoque un univers irréel et éternel comme un rêve fantastique et infini d'enfant. Dans l'article « Des origines de la poésie cubiste³⁾ », Malraux introduit la théorie de Max Jacob⁴⁾, qui traite de la situation et du style de l'œuvre, et d'après laquelle il faut « transplanter », c'est-à-dire créer autour de l'œuvre une « marge », une « atmosphère spéciale » grâce aux actes ou aux dessins évoqués par l'imagination. Dans sa première œuvre, Malraux pratique cette théorie, en construisant un univers rempli d'objets imaginaires.

Dans un tel décor, ce sont les ballons qui apparaissent comme personnages principaux à travers toute l'œuvre : ce sont des aérostats gonflés d'un gaz plus léger que l'air. De quels autres traits cet espace où flottent les ballons est-il chargé ? Dans la première partie, ils sont décrits comme « légers bien que dodus » (*LP*, p.3) et s'agitent en rebondissant. Puis, dans les autres parties, ils se transforment en péchés, marchant en groupe pour tuer la reine du Royaume-Farfelu, la Mort ; ils réalisent leur dessein, mais ce dessein perd sa raison première et leur acte finit par devenir absurde. Les caractéristiques de leur apparence, de leurs mouvements et de leurs actes correspondent au sens du mot « farfelu⁵⁾ », qui fait partie du nom du pays où règne la mort. Ce qui montre que les ballons incarnent l'image évoquée par le mot « farfelu » et explique que cette œuvre présente une atmosphère farfelue, c'est-à-dire inattendue, bizarre. L'univers romanesque que créent les *Lunes en papier* devient farfelu en même temps qu'irréel.

*L'Écrit pour une idole à trompe*⁶⁾, œuvre inachevée, est le nom générique de quatre fragments publiés en revue de 1921 à 1927 : « Les Hérissons apprivoisés » (1921), le « Journal d'un pompier du Jeu de massacre » (1921),

3) André Malraux, « Des origines de la poésie cubiste », in *L'Herne*, Editions de l'Herne, 1982, pp.89-92. Cet article a été paru d'abord dans *La Connaissance*, n°1, janvier 1920.

4) Max Jacob, *Le Cornet à dés*, préface de 1916, Gallimard, « Poésie », 1945, pp.19-24.

5) Cf. André Vandegans, *La Jeunesse littéraire d'André Malraux, essai sur l'inspiration farfelue*, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p.118 : « Le sens [du mot farfelu] a passé parallèlement de « bulle d'air » à celui de « chose gonflée, enflée », « chose vaine, bagatelle », suivant ainsi une évolution semblable à celle du sens de *follis* : « ballon » à « fou » » ; le terme souligné l'est par A. Vandegans.

6) André Malraux, « Les Hérissons apprivoisés, Journal d'un pompier du Jeu de massacre » (abrégé, HA), « Journal d'un pompier du Jeu de massacre, où vont les chats qu'on voit la nuit ? » (abrégé, JP), « Lapins pneumatiques dans un jardin français » (abrégé, LJ), « Écrit pour un ours en peluche » (abrégé, EO), *Écrit pour une idole à trompe*, in *Œuvres complètes*, t.1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. Quant à la genèse de cette œuvre, voir A. Vandegans, *op.cit.*, pp.143-153.

les « Lapins pneumatiques dans un jardin français » (1922) et l'« Écrit pour un ours en peluche » (1927). Quelles analogies et quelles différences remarque-t-on parmi ces fragments ? En les comparant avec les *Lunes en papier*, examinons les fragments dans leur ordre chronologique.

Dans l'auberge, scène des « Hérissons apprivoisés », surviennent des faits curieux après la visite d'un gentilhomme venu d'un autre pays :

Hier soir, tous mes boutons dorés sont tombés à terre où ils sont devenus des yeux de chat. Dès que ma lampe a été éteinte, je les ai vus grimper après le mur comme des papillons lumineux, se poursuivre, s'amuser grâce à divers jeux. [...] Cette nuit, je me suis réveillé : mes brandebourgs avaient quitté mon dolman, et changés en tiges de métronomes, battaient la mesure. (HA, p.36)

L'apparition d'un étranger cause des événements anormaux et étranges, qui se caractérisent par la transformation des « boutons » et des « brandebourgs », et par les mouvements verticaux de chute, dans le jeu des animaux et le mouvement mécanique : l'auberge devient un espace « fantastique » (HA, p.36), donc irréel. Après ce changement de l'univers, une autre visite des étrangers fait pressentir sa mort au héros, en provoquant sa peur. (HA, pp.36-37) L'être étranger joue le rôle d'un adversaire qui menace le héros de mort, ainsi que d'un intermédiaire entre l'univers réel et irréel. *La Voie royale* présente l'être étranger comme celui qui incarne la menace de la mort :⁷⁾ bien que le héros de ce fragment soit passif au contraire de ceux de *La Voie royale*, on y trouve un archétype de la dernière œuvre ; en comparaison avec les *Lunes en papier*, où la mort règne en pays étranger, la relation entre la mort et l'être étranger est ici mise en relief. De plus, dans l'auberge, d'autres visiteurs apparaissent comme « les canards danseurs » (HA, pp.37-38) ; ils sont décrits « comme des ballons de baudruche » (HA, p.38) et ressemblent, quant à leur apparence dodue, leur mouvement frivole et leurs actes absurdes, aux ballons de la première partie des *Lunes en papier*. L'univers irréel des « Hérissons apprivoisés » est ainsi chargé d'images farfelues de même que celui des *Lunes en papier*.

Le titre « Journal d'un pompier du Jeu de massacre », est le sous-titre des « Hérissons apprivoisés » ; les deux fragments ont le même héros : « je », un pompier du Jeu de massacre. Mais entre eux existe une différence d'espace et de situation : se déroule le premier fragment dans le parc et pendant le dîner,

7) Nous avons souligné ce sujet dans « Insectes, Moïs, toxines microbiennes dans *La Voie royale* d'André Malraux — l'art de la construction de l'espace du combat — », in *Etudes de Langue et Littérature françaises du Kansai*, n°4, 1998, pp.65-73.

le héros regarde le spectacle des squelettes et bavarde avec le diable. Avec l'existence du diable, dans la lumière des projecteurs, sur le grand canal, le spectacle exécuté par les squelettes de chats, de chiens, de singes et de femmes évoque une image irréelle :

[...] les chiens turbulents et joyeux, sautaient en tous sens, remuant la queue, effrayant les singes [...] les chats, dont les squelettes élastiques ondulaient voluptueusement, se frottaient les uns contre les autres, et miaulaient. Les femmes marchaient. L'une d'elles leva un bras. Tous les squelettes se baissèrent, se relevèrent, puis tournèrent autour de la tache claire avec une rapidité inattendue. (JP, p.41)

L'action « turbulente et joyeuse » des chiens est semblable à celle des « yeux de chat », qui parcourent joyeusement le mur (HA, p.36) ; le mouvement ondulant des chats nous rappelle celui des « canards danseurs » déjà notés plus haut : « ils ont avancé en se dandinant jusqu'au milieu de la salle » (HA, p.37). La danse tournante des squelettes reproduit aussi celle des canards : « les douze canards danseurs tourbillonnaient par couples suivant un air dont le mouvement allait s'accélération » (HA, p.38). Le « Journal d'un pompier du Jeu de massacre », bien que dénué de transformation, sinon le reflet dans le miroir d'une figure mauvaise (JP, p.40), à cause de l'existence d'êtres irréels et l'analogie du mouvement des animaux, succède aux « Hérissons apprivoisés » dans la construction d'un univers farfelu. D'ailleurs ces faits bizarres ne suscitent pas la peur chez le héros comme dans les autres œuvres, mais plutôt l'étonnement et l'inquiétude, qui présentent la possibilité d'évoluer vers la peur ; les squelettes, quoiqu'ils soient décrits de façon ridicule et ironique, sont chargés de l'image de la mort : depuis les *Lunes en papier*, celle-ci se prolonge donc.

Si l'on tient compte de l'intrigue, les « Lapins pneumatiques dans un jardin français » deviennent la suite du « Journal d'un pompier du Jeu de massacre », à la fin duquel le héros reçoit du diable le petit sifflet qui suscite l'aide de deux démons ; les « Lapins pneumatiques dans un jardin français » commencent par l'entrée en scène de ces démons, nommés Jazz et Hyzz. Le héros, avec leur aide, va voir sa petite amie, en évitant l'attaque de l'ennemi :

Jazz enfle étonnamment et prend la forme d'une montgolfière. [...] Hyzz introduit la main dans son veston ainsi que s'il voulait prendre un portefeuille ; il en sort son cœur phosphorescent et l'élève comme une flamme légère au-dessus de sa tête. Puis il monte sur Jazz et croise ses

jambes autour du cou de celui-ci ; je saisis le gros démon par ses jambes fluettes et nous commençons de nous élever. (LJ, pp.53-54)

L'un des démons, « Jazz », se change en un ballon, dont on retrouve l'image ici, avec la transformation, de même que dans les autres œuvres ; le « je » qui se suspend à la chaîne des ballons rappelle « le génie du lac » des *Lunes en papier* (LP, p.6) : l'identité de la description apparaît peu à peu dans ce fragment. La transformation, l'arrachement du cœur, et l'existence des démons, tout construit un univers irréel. Quant à l'action, les efforts des personnages n'aboutissent à rien puisque la petite amie du héros est absente de sa chambre, ce qui présente une analogie avec les *Lunes en papier*, où les héros, après avoir tué la Mort, oublie la raison pour laquelle ils ont exécuté ce meurtre (LP, p.25) : il s'agit donc d'un acte vain et sans signification. L'image farfelue se base sur celle des ballons, sur l'acte vain et sur le monde irréel : on le voit à nouveau dans ce fragment. Quant au combat, il est décrit seulement comme un jeu peu dangereux, malgré le lancer des fléchettes par les ennemis ; l'image de la mort n'y apparaît que comme une allusion.

II. Le mélange des univers farfelu et exotique

Entre l'« Écrit pour un ours en peluche » et les écrits précédents de Malraux, il y a un écart temporel, à cause de l'affaire d'Angkor (1923-24), soulevée par Malraux lui-même et à cause de l'action anticolonialiste menée à Saïgon (1924-26). Une différence quelconque est-elle visible entre ce fragment et les précédents ? L'intrigue se compose de quatre parties : le concours de musique pour choisir le plus habile musicien de la ville ; la marche du musicien, choisi pour séduire et capturer le monstre qui adore la musique, en direction de son château ; la capture du monstre non pas par la musique, mais par la beauté du musicien ; la parade triomphale, l'exécution du monstre, et la dépression des villageois. Quant à la marche contre l'adversaire, l'assassin et l'échec final, l'intrigue de ce fragment ressemble à celle des *Lunes en papier*, bien que son héros soit singulier, ce qui montre qu'il existe un type d'intrigue pour lequel Malraux a une prédilection ; et cette préférence se poursuit jusqu'à *La Voie royale*. Les objets irréels apparaissent dans la scène du château du monstre (EO, pp.47-49), et dans celle de la parade triomphale sur le canal principal de la ville (EO, pp.49-51) ; les espadons surtout sont décrits comme analogues aux ballons : « des espadons roses, au nez en trompette, volent de l'une à l'autre, ventrus comme des ballons » (EO, p.48). Depuis les *Lunes en papier*, se construit ainsi un univers farfelu, soutenu par l'image des ballons, par l'acte vain, et par l'existence d'êtres irréels. Mais une différence apparaît dans la description des fleurs tombées sur l'eau, quand les bateaux chargés de

fleurs se heurtent sur le canal principal le matin de la parade triomphale :

[...] les fleurs, par massifs, s'écroulaient dans le canal. Elles demeuraient quelque temps réunies ; puis elles se disséminaient, s'écartant les unes des autres avec un balancement lent. (EO, p.50)

Ici n'est pas simplement décrit le mouvement vertical ou horizontal, mais son évolution : « les fleurs » sont représentées dans une succession temporelle, ce qui suggère le regard de celui qui décrit la scène devant ses yeux, donc une impression réelle. Le fragment contient le décor réel en même temps que l'univers irréel. Que signifie cette émergence d'une description réaliste ? L'image du grand canal parsemé de fleurs évoque les Mémoires de Clara Malraux, qui est allée avec Malraux à Angkor : « La rivière de Saïgon est large, recouverte de fleurs violettes venues comme des oiseaux migrants d'Australie⁸⁾. »

Le *Royaume-Farfelu*⁹⁾ se déroule dans trois espaces : les déserts, où se trouvent les ruines des égouts déserts de Rome, la ville des Turcs et Ispahan, dont les noms propres authentifient l'Histoire, sous-titre de cette œuvre en décrivant un univers exotique. Et la ville d'Ispahan apparaît découpée comme une sorte de photo :

Au centre d'un cirque de montagnes aussi bleues que celles des miniatures, la ville reposait dans la brume qui montait des jardins ; seules, émergeaient d'innombrables coupôles plus bleues encore que les montagnes ; là-haut, des cigognes décrivaient de vastes figures dans le ciel décoloré. (RF, p.327)

Le plan offert par la description se compose, depuis le sol jusqu'au ciel, de la brume, des coupôles, des montagnes et du ciel ; on y trouve la gradation du bleu, le contraste des couleurs entre la brume et les coupôles, et aussi entre les montagnes et le ciel : il s'agit bien d'un tableau exotique. Comme on le voit dans *La Tentation de l'Occident*, où les coupôles et les palmes, contemplées en bateau en voyage vers la Chine, signifient l'apparition de l'espace étranger et exotique¹⁰⁾, ici aussi se fait jour un univers exotique, donc réel. En même temps les objets exotiques évoquent l'image fantastique des êtres que l'on ne peut

8) Clara Malraux, *Nos vingt ans*, Grasset, 1986, p.98.

9) André Malraux, *Royaume-Farfelu* (abrégé, RF), in *Œuvres complètes*, t.1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

10) André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, in *Œuvres complètes*, t.1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p.61.

jamais saisir. Dans cet espace apparaissent aussi des êtres irréels et fabuleux : des démons à la queue soyeuse, des phénix, des dragons, des sirènes, des chevaux au col de cygne, des lézards roses. Les espaces exotiques de l'œuvre contiennent donc un mélange d'images réelles et irréelles ; ils ont pour rôle de souligner l'image du monde quotidien mais irréel à la fois. La description réelle, apparue pour la première fois dans l'« Écrit pour un ours en peluche », se développe jusqu'à produire un univers fantastique. D'ailleurs l'image des ballons, continuellement répétée depuis la première œuvre, disparaît ; mais, malgré la perte de cette composante farfelue, l'atmosphère farfelue demeure, provoquée par les objets irréels, par l'acte vain des personnages et par les espaces étrangers. Il va de soi que les espaces exotiques se substituent au motif des ballons comme l'élément qui suscite un univers particulier. Comme dans les autres écrits, dans cette œuvre, il existe une terreur de la mort causée par des « scorpions noirs » (RF, p.329) : les espaces étrangers sont empreints de l'image de la mort, ce qui souligne la ressemblance entre le *Royaume-Farfelu* et *La Voie royale*.

Dans les premières œuvres d'André Malraux, se construit continuellement un univers particulier, c'est-à-dire un univers farfelu : basé sur l'irréel, il se compose des images des choses vaines, des faits fous. Avant l'affaire d'Angkor, donc l'expérience en Asie, l'image des ballons a pour rôle d'évoquer l'atmosphère farfelue. Mais on remarque ensuite un glissement dans l'art de créer ce monde particulier : de l'image des ballons à celle des espaces étrangers, donc du motif au lieu. Le point commun entre les deux moyens, c'est l'étrangeté : celle d'un motif qui n'existe pas dans le monde quotidien, comme le produit d'un rêve d'enfant, et des espaces lointains et inaccessibles. Ce qui prouve que le caractère étranger est nécessaire pour construire l'univers farfelu et donc que Malraux choisit le lieu, l'espace, en abandonnant le motif ; *La Voie royale* réalisera ce choix. Ici se montre l'influence de l'époque, comme le dit Jacques Rivière¹¹⁾, dans le passage du roman symbolique au roman d'aventures, à cause du besoin de renouvellement. Pour Malraux, l'être étranger devient l'incarnation de la mort, son obsession perpétuelle, et Malraux, influencé par l'époque, ne cesse d'adopter l'image étrangère dans ses œuvres. Selon Jean Carduner, « l'exotisme chez Malraux traduit l'obsession de l'immensité de l'espace¹²⁾ » ; mais l'exotisme est aussi le moyen de créer un univers particulier, exigé par l'obsession de la mort. De 1921 à 1928, apparaît

11) Jacques Rivière, « Le Roman d'aventures », in *N.R.F.*, mai 1913 (KRAUS REPRINT, t.9, Germany, 1968, pp.748-749).

12) Jean Carduner, *La Création romanesque chez Malraux*, Nizet, 1968, p.200.

l'exotisme chargé de l'image de la mort, qui annonce l'apparition de *La Voie royale*.

(大阪大学博士課程在学)