

Evelyne Lantonnet

Inédit

**Malraux et la guerre d'Espagne :
le romancier face à l'Histoire.
De la transcription à la transfiguration**

Dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux revient à plusieurs reprises sur le cas Flaubert. Son objectif n'est pas tant de rendre hommage que de s'interroger : s'interroger sur le roman, genre que Malraux a pratiqué, avant qu'il n'atteigne ses limites et perde sa spécificité dans *Les Noyers de l'Altenburg* ; s'interroger sur la littérature ou de manière plus aiguë, sur l'acte d'écriture. Cette double investigation, dont l'origine est la remise en question, apparaît comme chargée de la méditation que Malraux a poursuivie depuis *Les Voix du silence* sur les modalités de l'oeuvre d'art et les finalités de l'artiste.

Bien avant cette phase de réflexivité critique et de questionnement théorique qui s'ouvre en 1951, Malraux a publié son second grand roman *L'Espoir* qui, après *La Condition humaine*, rend compte de l'Histoire de son temps. À peine cette qualification de roman historique est-elle recevable, car, si pour la révolution chinoise, six années séparent le commencement de l'intrigue et la parution du roman, pour la guerre d'Espagne, le récit est écrit sur le vif, l'entrelacs du vécu et du narré conduisant les contemporains à parler de "roman reportage".

Une telle qualification pourrait induire que le romancier s'est contenté de retracer les événements vécus, qu'il les a soigneusement transcrits en suivant les méthodes des romanciers réalistes, alliant observation et documentation et en respectant le parti- pris d'objectivité, dont Flaubert s'entretient dans sa correspondance avec Louise Collet. Cependant, à cette transcription, dont le mérite le plus saillant serait la fidélité au réel, ne faut- il pas substituer la transfiguration, qui laisse sa place à l'imagination, en tant que faculté d'invention et à l'imaginaire, conçu comme "domaine de formes" ?

En considérant ces deux méthodes - transcription des faits ou transfiguration de la réalité selon des perspectives historiques, symboliques ou mythiques -, peut-être sera-t-il instructif de placer en regard de la démarche de Malraux, praticien du roman dans *L'Espoir*, les schèmes qui sous-tendent *L'Homme précaire* et les écrits sur l'art, pour finalement déceler, bien au-delà de la réalité, quels processus engendrent ou stimulent la création artistique.

Aux sources de la réalité

Au cours de ses réflexions sur l'art, Malraux montre que le recours à ce qui a été objectivement vécu constitue un moyen efficace pour lutter contre l'idéalisation, qui avait été l'apanage de l'Irréel. Rendre compte de l'événementiel avec un souci d'objectivité et de distance permet de dissiper la tension du rêve et de l'illusion ou du moins de la dénoncer comme telle. Si le romancier nomme la première partie et la première section de son oeuvre "L'Illusion lyrique"¹, c'est en référence à la joie et au sentiment de fête que suscite l'élan révolutionnaire. Il n'empêche que cette aura de poésie qui nimbe les débuts de la lutte des Républicains espagnols, comme le grandissement épique auréole les héros de *L'Illiade*, laisse transparaître tout un réseau d'observations et d'expériences partagées au quotidien. Aussi, le roman de Malraux, bien que placé sous le signe de la fiction, est-il traversé par tout ce qui innerve ces années 36-37, d'un point de vue personnel comme international.

¹ Dans la préface de *Guerre et révolution en Espagne* de Georges Soria, paru en 1975, Malraux définit cette notion en relation avec le sentiment de la fête : "J'appelle donc *Illusion lyrique* le phénomène psychologique de joie qui accompagne l'action révolutionnaire."

Les conditions de cette imprégnation

La relation entre ce qui est éprouvé et transcrit, pensé et vécu puise sa force dans un principe de simultanéité, de juxtaposition qui devient rapidement confrontation. Pol Gaillard, qui rappelle que dans l'ensemble de sa production les trois ouvrages appréciés par Malraux sont *La Condition humaine*, *L'Espoir* et *Antimémoires*, insiste sur le fait que "*L'Espoir* est au centre de la vie de Malraux, comme la guerre d'Espagne est au centre de sa vie.²" Plus que sa participation à la Résistance, l'engagement pour la république espagnole est immédiat et fraternel, symbolisant les idéaux de sa jeunesse et la lutte contre la montée des dictatures. Quant au roman qui en émane, il constitue comme un pendant à l'insurrection chinoise de 1927 et un prolongement des méditations sur l'homme, appréhendé du point de vue de l'Histoire. Pol Gaillard souligne cette corrélation entre l'écriture et l'action, source de toutes les dynamiques : "Malraux fonde l'escadrille Espana dès le second jour de la guerre et il écrit son roman en même temps qu'il le vit.³" La rédaction de ces pages est donc exactement contemporaine des différentes missions, dont il se trouve investi : outre le commandement de l'escadrille qui est opérationnelle du 10/8/1936 au 11/2/1937, Malraux assure la coordination. Au début de l'année 1937, il se rend aux États-unis et au Canada pour recueillir des fonds pour l'Espagne. Au mois de juillet de la même année, il participe au deuxième Congrès international pour la défense de la culture. Retraçant ces années d'engagement et de ferveur, Clara Malraux commente : "L'important pour André était qu'il vécut son rêve.⁴" La réalité historique, en reprenant l'affrontement entre les idéaux républicains qu'il avait défendus en Indochine, et les forces coercitives qui s'incarnent dans les puissances coloniales ou dans les dictatures, rejoint le rêve intérieur de Malraux et lui donne l'opportunité de le faire advenir dans le flux de l'Histoire.

Plusieurs esprits sont prêts à témoigner de cet engagement, qui se caractérise par une présence effective sur le terrain et une réaffirmation de ses choix idéologiques. Suivant une chronologie précise, le professeur Walter G. Langlois rend compte de la naissance de l'escadrille España nommée plus tard escadrille André Malraux, en montrant les difficultés rencontrées pour décider le gouvernement français à s'engager

² P. Gaillard, "Thèmes et problèmes de *L'Espoir*" in *André Malraux*, L'Herne, Cahier n° 43, p.52.

³ *Ibidem*.

⁴ C. Malraux, *Le Bruit de nos pas*, p. 161.

aux côtés de la république espagnole, pour obtenir des avions, puis rassembler des volontaires capables de les piloter⁵. Sur le plan idéologique, Jaume Miravittles, commissaire à la propagande du gouvernement de Catalogne, en faisant revivre "quelques souvenirs d'Espagne"⁶ rappelle les différentes prises de position de Malraux qui, d'une part, critiquait les stratégies du pouvoir soviétique en Espagne et tentait d'échapper au contrôle de Tzara, devenu fervent stalinien, et d'autre part, conservait son admiration pour les anarchistes, en particulier Durruti. Dans sa contribution "Un mois à New York"⁷, Walter Langlois évoque les allocutions de Malraux aux Etats-unis, au cours du mois de février 1937, et souligne la cohérence de ses positions politiques et philosophiques. Le fascisme constitue à ses yeux un repoussoir, en fait comme la quintessence de tout ce qu'il réprouve : alors que Malraux serait à la recherche d'une communion entre les hommes, l'idéologie des dictatures précipite l'individu contre les autres multipliant les divisions, au nom des races, des classes, des nationalités, tout clivage qui met en péril la notion d'homme : "Le fascisme est un système qui menace tout ce qu'il y a de plus fondamental, de plus humain dans la culture gréco-romaine et chrétienne de l'Occident."⁸

La présence de la réalité à partir de l'expérience vécue

Même si elle ne constitue pas ce qui élève le roman au rang de l'oeuvre d'art, la réalité est prégnante et polymorphe. Prégnante, parce que les compagnons d'armes sauront reconnaître ces fragments d'expériences que la mémoire aura su préserver ; polymorphe, parce qu'elle touche aussi bien aux noms, aux anecdotes qu'à la chronologie.

Une des traces les plus tangibles de la réalité dans les manuscrits reste la présence des noms authentiques des compagnons de combat. Bien des lecteurs de *L'Espoir* ont été sensibles à ce style de reportage, de carnet de bord, que prennent les premiers événements retracés : pour la première scène d'aviation, quand atterrit l'appareil chargé

⁵ W. G. Langlois, "La naissance de l'escadrille Espana de Malraux vue des coulisses : 7/8/36., in *La Revue des Lettres modernes*, XI, Minard, 2001, p. 147-172.

⁶ J. Miravittles, "Quelques souvenirs d'Espagne" in *André Malraux*, L'Herne, Cahier n° 43, p181-183.

⁷ W.G. Langlois, "Un mois à New York", in *André Malraux*, L'Herne, Cahier n° 43, p. 184- 198.

⁸ Ibidem, p. 196.

de "huit copains" (p.46), Malraux mentionne d'abord Maréchal et Soukoff, pour ceux qui deviendront Gardet et Pol.

Plus que les noms, les faits issus de la réalité perdurent. Plusieurs situations trouvent leur place dans la construction de scènes romanesques. Malraux puise dans la réalité des épisodes, qui confèrent à sa démarche comme un gage de véracité⁹. Certains fragments s'inscrivent dans la fiction, entretenant avec elle des jeux subtils. Quels enseignements peuvent se déduire de la confrontation entre l'expérience vécue et la narration? L'examen de deux scènes brèves met en lumière comment Malraux inscrit la réalité dans un ensemble qu'il compose. La scène des mercenaires qui jouent aux osselets (I^o partie, II, II) intervient à un moment important de la révolution naissante. Après avoir esquissé le cadre spatio-temporel, le romancier développe le thème du jeu sur un plan auditif – "le roulement des gros osselets d'Espagne"-, puis visuel - "le mercenaire qui venait de lancer les osselets était resté la main en l'air"- ; à la fin, il les dépeint indifférents au cours de l'Histoire -"les mercenaires avaient repris leur jeu"- . À travers ce groupe, il évoque le thème de l'argent, peut-être à partir de la réminiscence d'une scène biblique, lorsque les soldats romains jouent le manteau du Christ. Le jeu, tel que l'a montré Dostoïevski, apparaît comme une passion et surtout comme un divertissement au sens pascalien, puisqu'il captive l'attention au point d'oublier l'essentiel. Sur ce motif récurrent, Malraux greffe un crescendo, dont il a déjà usé dans *La Condition humaine*, qui part d'une rumeur confuse – "le piétinement des troupes"- et aboutit au dévoilement du sens -" Pour la première fois au monde, les hommes de toutes nations mêlés en formation de combat chantaient l'Internationale."- Cette vision, qui naît de la réalité¹⁰ atteint une dimension philosophique dans la mesure où l'arrivée des Internationaux va cristalliser la naissance de l'ordre. La seconde scène intéresse l'aveugle qui recouvre la vie, dont l'authenticité est attestée dans une conférence donnée aux Etats-unis¹¹. Se souvenant d'un camarade blessé aux yeux, le romancier construit la scène sur Jaime, qui croit percevoir "les gros globes électriques des chevaux de bois" (p.

⁹ Dans Malraux, *Oeuvres complètes II*, La Pléiade, Gallimard, 1996 p. 1306, François Trécourt répertorie un certain nombre de ces scènes vécues, qui font penser au titre de Victor Hugo, *Choses vues*. Parmi elles, une église sauvée du feu parce que s'y trouve le tombeau de Cervantès, la descente de la montagne.

¹⁰ Cette anecdote, mentionnée dans une conférence du 10/3 à l'université de Columbia, est rapportée par W. Langlois in "Malraux au service de la République espagnole : un mois à New York (février- mars 1937)", p. 104.

¹¹ *The Fascist threat to culture*, p.10., cité par François Trécourt, La Pléiade, p. 1550.

364) d'un manège qui tourne devant lui. Ce manège recoupe l'univers de l'enfance et du merveilleux, en même temps qu'il circonscrit les hommes dans un cercle qui peut faire songer au Destin. Le dialogue idéologique qui oppose Scali à Karlitch se trouve scandé par les assertions au style direct de Jaime. À mesure que sa vision se précise, les lumières sont personnifiées : "Les lumières tournent ; les lumières s'arrêtent ; voilà qu'elles repartent, les lumières." Le manège semble doté d'une vie autonome, le monde s'offre à la connaissance de Jaime, tandis que ceux qui raisonnent n'y voient pas clair : Scali reconnaît se "casser la tête" sur la notion de l'homme. Malraux ne reprend-il pas la dialectique entre aveuglement et clairvoyance, telle que Sophocle l'a traitée dans *Oedipe-Roi* ? Ces ténèbres de la condition humaine qui s'éclairent sont explicitées par Malraux : "Je pense que chacun de nous est un peu comme mon camarade qui, du fond de son obscurité, voyait des lumières revenir."¹² La réalité constitue donc un ancrage initial dans une situation : l'anecdote représente un fragment de la scène. Elle se révèle parcellaire, récurrente, symbolique. La première démontre un aveuglement par rapport à l'Histoire, comme Brecht a su en montrer ; la seconde se transforme en une initiation au sens caché de l'Histoire.

La composition de *L'Espoir* emprunte à la réalité le déroulement des faits. De la guerre d'Espagne, qui s'achève en mars 1939, le romancier de *L'Espoir* ne rend compte que des neuf premiers mois. Il construit les chapitres 1 à 4 de la première partie sur un rythme haletant qui couvre les bouleversements du 18 au 21 juillet 1936. Il choisit d'achever son roman sur la victoire des Républicains à Brihuega le 18 Mars 1937, ce qui lui permet de maintenir son titre et la symbolique qui s'y rattache. Cet ami de Picasso interrompt sa transcription cinq semaines avant le bombardement de Guernica (26 avril). Cette fidélité à la chronologie s'explique sans doute par un souci de lisibilité, sachant que le lecteur doit faire face à deux ordres de complexité. D'une part, une multiplicité de lieux, privilégiant Madrid et Barcelone, mais aussi Tolède dans "Exercice de l'apocalypse", sans compter la sierra de Guadarrama au nord de Madrid et de Teruel à l'est. D'autre part, une diversité de points de vue politiques à l'intérieur du camp républicain, comprenant des libéraux, tel Hernandez ou Mercery, des socialistes comme Magnin ou Jaime, des communistes, à l'instar de Ramos ou Manuel, ou des anarchistes, représentés par Puig, le Négus ou Barca. Il est assez rare que le romancier

¹² W.G. Langlois, "Un mois à New York", in *André Malraux*, L'Herne, Cahier n° 43, p. 195.

s'écarte de la suite des événements, mais lorsqu'il procède ainsi, il cherche à susciter un effet de dramatisation ou à déployer l'inventivité de l'imaginaire. C'est ainsi qu'il date la bataille aérienne de Medellin, retracée dans "L'illusion lyrique", du 14 août, et non du 17, ce qui lui permet de créer un puissant effet de contraste entre les bombardiers espagnols lançant des foudrards au-dessus de Badajoz, qu'ils croient libre, et cette cité passée aux mains des franquistes et subissant plusieurs massacres. La violence de l'antithèse prend une dimension épique, comme dans les films d'Eisenstein et illustre le thème de l'illusion qui gouverne cette première partie.

Outre des changements de dates, le romancier intervient sur le temps en pratiquant l'ellipse. Bien que l'intrigue se déroule environ sur neuf mois, retraçant une crise historique resserrée, Malraux éprouve le besoin d'éliminer des pans de temporalité pour dégager ce qui est saillant. Il recourt donc à l'ellipse. Dans "L'illusion lyrique", il enchaîne le chapitre 4 de la première partie, daté du 21 juillet et le chapitre 1 de la seconde au début d'août : il obtient ainsi un effet de contraste entre les scènes populaires de Madrid, où le peuple exprime sa foi en la révolution et la tension tragique qui accompagne l'attente des aviateurs sur l'aérodrome. L'ellipse peut aussi intervenir comme scansion entre les grandes parties du roman : entre la seconde et la troisième partie, le romancier insère un laps de temps de deux mois : du 2/12/36 (II.17 p. 484) au 8/2/1937 (III.1 p.495). Le lien entre ces deux chapitres se focalise sur l'action de Sembrano : au chapitre 17, les avions de chasse républicains mettent en fuite les bombardiers fascistes ; au chapitre 1, Sembrano et ses amis secourent les civils qui fuient sur les routes, mais ils sont pris en chasse par l'aviation ennemie. Malraux, en soulignant ce retournement de situation, condense l'effet dramatique, comme Eisenstein le fait par l'entremise du montage¹³.

Jorge Semprun confronté au foisonnement des scènes romanesques, à cette multiplicité du réel que l'écriture peine à restituer, propose de dégager deux axes : d'une part, l'escadrille de Magnin ; de l'autre, la création d'une nouvelle armée populaire¹⁴. Ce dispositif a l'avantage de donner tout son sens à la formule de Garcia qui clôt la première section de la première partie "organiser l'apocalypse", dans la mesure où elle

¹³ Sur cette question, Joseph Jurt apporte d'intéressants éclairages dans son compte-rendu "Malraux et le cinéma", in *La Revue des Lettres modernes*, IV, Minard, 1978, p. 105-115.

¹⁴ J. Semprun, *Malraux, Le combattant de la guerre d'Espagne*, Hachette, 1979, p. 109.

met en lumière le passage au sein des forces républicaines du désordre à l'ordre. Dans son analyse consacrée à la création romanesque, Jean Carduner relève cette même dynamique qui, progressant "de l'anarchie vers la discipline, du désordre vers l'ordre, de la multiplicité vers l'unité¹⁵" témoigne à la fois de l'organisation du réel qui se fait jour au sein des forces révolutionnaires et de la nécessité de structurer le propos en vue de lui donner sens. Ainsi se superposeraient deux ordres : l'ordre du réel qui transforme l'insurrection spontanée en conflit armé et l'ordre romanesque qui organise une pluralité d'instantanés vécus en mouvement de contestation.

La suggestion de la réalité à partir des documents

Il est bien des épisodes, auxquels Malraux n'a pu assister et pour lesquels il lui faut recourir à des sources d'informations fiables. François Trécourt répertorie scrupuleusement les différentes stratégies du romancier. Au premier chef, la communication directe avec plusieurs intellectuels, tels Ilya Ehrenbourg¹⁶, José Bergamin ou l'épouse du poète Rafael Alberti. En second lieu, une grande attention est portée à la presse : le chroniqueur s'inspire des reportages de Louis Delaprée parus dans Paris- soir, de même qu'il sollicite Le Petit Parisien quant à l'interview du général Franco ou les articles d'Andrée Viollis¹⁷ sans compter quelques lectures de L'Intransigeant ou Le Temps. Dans les archives de l'écrivain, ont été retrouvés plusieurs passages découpés de "Ceux de Barcelone", témoignage entrepris par l'allemand Hanns Erich Kaminski. En outre, la présence de cartes postales et cartes géographiques pouvait signifier son besoin de fixer les lieux avec précision. L'érudition n'est donc pas au premier plan, mais le travail de documentation a permis d'assurer une évocation plus plausible et plus synthétique des événements, répondant à un souci de véracité et de maîtrise. Malraux insère dans son roman plusieurs journalistes, de façon à suggérer comment l'opinion internationale va appréhender ce qui se passe en Espagne. Opposant le journaliste français Nadal, épris de pittoresque, à la recherche de sensations et d'émotions et le correspondant américain Shade, qui couvre en particulier les

¹⁵ J. Carduner, *La Création romanesque*, Nizet, 1968, p. 121-129.

¹⁶ Malraux a rencontré précédemment à Moscou ce correspondant des *Izvetia*.

¹⁷ Malraux rédige en 1935 une préface pour le recueil d'articles d'Andrée Viollis : *Indochine SOS*. Il y soutient l'idée que toute présentation d'événements est déterminée par des choix. Au lieu de faire croire à une prétendue objectivité, il est du devoir du romancier d'afficher ce qu'il veut exprimer, afin de faire réagir son lecteur.

bombardements de Madrid dans toute leur atrocité, il pose la question de ce que peut être, doit être le reportage. Le journalisme ainsi que le roman moderne doivent s'affranchir de toute tentation romanesque, de toute complaisance pathétique.

Par ailleurs, Malraux reprend la tradition du roman historique, ouverte par Balzac, en insérant au cœur de sa fiction, des figures historiques réelles. Comme l'avait fait Hugo pour rendre compte de Quatre-vingt treize, deux catégories d'individus sont surtout représentées : les idéologues et les politiques. C'est surtout dans les chapitres VIII et IX de "Sang de gauche" que Malraux donne la mesure des différents idéologiques, qui se cristallisent autour de Franco. Parmi les penseurs, se détache la figure de Miguel de Unamuno¹⁸ ; Malraux salue son rayonnement, n'hésitant pas à le qualifier "le plus grand écrivain espagnol"¹⁹ (p. 445/323)²⁰, mais mentionne également sa position délicate. Ayant soutenu pendant un temps certains points de vue du Caudillo, le philosophe rompt avec le franquisme, en faisant l'apologie de la vérité contre le mensonge et en soutenant le courage des miliciennes. Franco le destitue de sa charge de recteur, se coupant ainsi de l'appui d'un des intellectuels les plus en vue. À travers Unamuno, Malraux pose le problème du rôle de l'intellectuel dans l'action, comme le fera Sartre, il montre la nature de son refus -"L'opposition d'Unamuno est une opposition éthique", mais souligne son appartenance à un monde révolu -"J'ai eu l'impression de quitter le XIX^e siècle." (p. 450/326) -. Cet homme qui vit parmi les livres ressemble par son intelligence et son érudition à Alvear. Il incarne une figure d'intellectuel dont les penseurs de la génération de Malraux vont se détacher. Ils vont s'extraire de leur refuge hors du monde pour faire de leur existence, selon la formule de Lacouture, "une vie dans le siècle". Du côté des politiques, le romancier fait allusion aux généraux Millan Astray et Mola, le premier, fondateur du Tercio, étant devenu pendant la guerre civile le responsable de la propagande, de la presse et de la radio. Quant au Président de la république Azaña, Malraux rappelle l'antagonisme entre sa

¹⁸ M. de Unamuno (1864-1936), recteur de l'Université de Salamanque à partir de 1900, auteur du *Sentiment tragique de la vie*, paru en 1913. Poète, philosophe et romancier, il est banni par le dictateur Primo de la Rivera de 1924 à 1930. A son retour, il proclame la République à Salamanque. Mais déçu par celle-ci, il considère le soulèvement militaire comme une source de renouveau. Le Président Azaña le destitue. Rétabli dans ses fonctions, il sera à nouveau destitué par Franco, parce qu'il prend le parti de la vérité et condamne la violence, dans son discours du 12/10/1936.

¹⁹ La première référence provient de A. Malraux, *L'Espoir*, Folio Gallimard, 1996 ; la seconde émane de l'édition de A. Malraux, *Oeuvres complètes II*, La Pléiade, Gallimard, 1996.

²⁰ La première référence provient de A. Malraux, *L'Espoir*, Folio Gallimard, 1996 ; la seconde émane de l'édition de A. Malraux, *Oeuvres complètes II*, La Pléiade, Gallimard, 1996.

conception de l'Espagne et celle, défendue par Unamuno, qui porte essentiellement sur fédéralisme et centralisation : "Il déteste Azaña. Il voit encore dans la république, et dans elle seule, le moyen de l'unité fédérale de l'Espagne." (p. 449/325) En mettant à jour ces clivages, Malraux pointe les distorsions entre la pensée et l'action, problématique au coeur de toute révolution. C'est au cours d'une discussion entre Scali et Garcia au chapitre XII de "Sang de gauche", qu'il explicite le paradoxe de l'intellectuel, homme de la nuance, qui ne saurait s'épanouir dans l'action, laquelle suppose outre convictions et certitudes, une vision du monde manichéenne. En toute conscience, Malraux porte le débat sur le plan axiologique.

L'insertion de données en prise avec la réalité ne sert pas seulement à cautionner la fiction, à l'accréditer de véracité, elle est l'occasion pour le romancier de débattre des enjeux idéologiques, qui innervent les bouleversements du XX^e siècle : la place qui est accordée à l'information, les dérives de la propagande, le statut de l'intellectuel confronté à la dictature. Plus que dans le cycle des romans asiatiques, la relation au vécu se fait dans l'immédiateté, l'écriture s'astreint à l'urgence, mais ce resserrement spatio-temporel n'exclut pas pour le romancier, non seulement le désir, mais la nécessité de s'abstraire de ce *hic et nunc* trop partiel pour élucider les mouvements de l'Histoire, ses contradictions, ses régressions.

L'avènement de l'imaginaire

Dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux prend la précaution de définir la réalité comme "le système des rapports que nous prêtons au monde au plus vaste englobant possible" et il s'empresse de démystifier ce qu'il pense être un égarement de l'esprit : "La création (...) semble la transcription fidèle ou idéalisée de ces rapports, alors qu'elle se fonde sur d'autres."²¹ Réfutant l'asservissement de l'oeuvre d'art au réel, il s'emploie à mettre en lumière le concept d'imaginaire. L'essayiste se propose d'explorer celui du romancier qui dialogue avec la bibliothèque, comme l'artiste échange avec le musée. Du fait que Malraux relie chaque esthétique à un imaginaire spécifique, il pourrait être intéressant d'examiner dans quelle mesure *L'Espoir* pourrait représenter

²¹ *L'Homme précaire et la littérature*, p. 159.

l'imaginaire de *Métamorphose*, spécifique de l'Intemporel. Dans ce roman, l'imaginaire s'interpose par un jeu de transfigurations historiques, symboliques et mythiques.

Le grandissement héroïque : le passé glorieux de l'Espagne

La référence historique peut intervenir dans des dialogues entre protagonistes, au cours d'échanges qui tentent de prendre de la distance et d'interpréter un vécu foisonnant et parcellaire. C'est le cas d'un débat auquel prend part Hernandez, officier fidèle à la République, resté à Tolède tandis que Heinrich et Manuel sont partis à Madrid chercher du renfort. Cet humaniste médite sur la permanence entre l'Espagne contemporaine et celle du grand Empire : "Cette rue a dû être à peu près comme ça, une nuit sous Charles-Quint... Et quand même le monde a changé depuis Charles-Quint."²² Heinrich rappelle que les hommes se sont investis dans ce changement et que cette action à laquelle il participe n'a d'autre motivation. La référence est ici repère, jalon pour construire une interprétation. C'est peut-être aussi pour Malraux l'occasion de rappeler au peuple espagnol, précipité dans la tourmente, ses temps d'apogée, comme une dignité qu'il suffit d'exhumer pour que chacun s'y reconnaisse.

Au lieu d'être un retour sur l'histoire de l'Espagne, la référence peut inscrire ce soulèvement populaire dans une geste épique, qui retracerait ces temps forts de l'Histoire où les peuples, à la manière d'Antigone, se sont dressés pour dire "Non. Cette visée synthétique est esquissée par Garcia et ses amis, lorsqu'ils tentent à la fin de jeter un regard rétrospectif sur huit mois de guerre. Colonel de la garde civile, fidèle à la République, Ximénès évince un rapprochement inadéquat : "Cette bataille n'est nullement une bataille de la Marne." (p. 428) Sensible à la fusion des forces, il parvient à identifier ce que cet événement remémore, voire commémore : "C'est notre Valmy."²³ Plus que la réaction d'un protagoniste espagnol, il n'est pas difficile de percevoir dans cette allusion le symbole de la révolution qui s'incarne pour Malraux dans ses patriotes complètement démunis et portés par une ferveur qui constitue comme un ressourcement, auquel le peuple espagnol va pouvoir puiser. Le rappel historique a valeur de

²² Malraux, *Oeuvres complètes II*, La Pléiade, Gallimard, 1996. p. 196.

²³ Cette bataille qui opposa le 20/9/1792 l'armée française conduite par Dumouriez et Kellermann à l'armée prussienne fut la première victoire de la République. Goethe, y ayant assisté, déclara : "D'aujourd'hui et de ce lieu date une ère nouvelle dans l'histoire du monde."

grandissement héroïque et d'identification idéologique ; c'est pour cette même cause que s'insurge le peuple espagnol.

Entrer dans la remémoration de l'Histoire ne signifie nullement pour Malraux revenir à ce qui pourrait être source de nostalgie. Il ne s'agit pas d'un retour ; plus exactement il ébauche chez ses personnages un repli réflexif qui permet de discerner, malgré l'opacité du présent, une conjonction de signes qui alertent la conscience. À la fin de "Être et faire", Malraux plante le décor dans le Parc de l'Ouest à Madrid : attaquées par les Maures, les Brigades internationales ripostent à la baïonnette, au cri de "Pour la révolution et pour la liberté". L'opacité du présent est traduite, comme dans la célèbre attaque de Bolgako, par le brouillard. Il revient au romancier de parler d'au-delà de cette brume, brume qui assaille aussi Tchen au moment de l'attentat contre Chang. Il lui revient de percevoir et recueillir comme un fragment de sens abandonné par les hommes : sa mission devient au sens propre, poétique, parce qu'en rapprochant les signes, il met à jour le sens. Ces combattants qui résistent à l'oppression vont devenir, à la suite d'une conjonction de signes, des figures allégoriques. Le romancier s'apprête à développer, comme le ferait un musicien, comme le fera Manuel, le thème de la fraternité. Il l'inscrit dans les faits : "Siry et Kogan ont passé la nuit dans la même couverture." Il la fait transparaître dans le monologue intérieur : "Jamais, je n'ai eu tant d'amitié pour un homme en si peu de temps." Il lui confère enfin une dimension d'universalité par l'allégorie : "Les soldats saluent les blessés le poing levé, un blessé découvre pour répondre de son poing sanglant le visage même de la Guerre."(p. 283) Qui ne songerait au tableau hallucinant de Dali intitulé "La Guerre civile"? Malraux parachève cette composition qui va en crescendo par cette constatation très simple : "Dans ce matin de brume, ils sont l'histoire." Cette conscience interprétative transcende le temps afin de dégager de l'ambiguïté des phénomènes un processus de signification. Par la remémoration, la conscience advient, qui nomme ce vivre aléatoire.

Le déploiement symbolique : les représentations de la Révolution

Dans un article du Figaro littéraire, Malraux aimait à rappeler : "Il n'y a d'art qu'à partir du moment où quelque chose s'oppose à la réalité. Ce quelque chose, les hommes

ne l'ont trouvé que dans la transcendance.²⁴ S'agissant du XX^e siècle, il serait erroné de restreindre la transcendance au seul divin, elle recouvre un ensemble de valeurs qui dépasse la contingence de l'existence humaine pour l'inclure dans un destin collectif, qui, dans certains contextes historiques, se trouve bouleversé et chargé d'enjeux décisifs. Se libérant de la relativité historique et géographique, le romancier s'affranchit de situations pittoresques ou réalistes pour en extraire une dialectique universelle, opposant des forces qui, d'une société à une autre, entrent en rivalité ou en écho. "Tout se passe dès lors comme si l'art du roman (...) renonçait au souci premier de raconter et de représenter, au bénéfice d'un travail de stylisation et de symbolisation.", énonce Joël Loehr dans son étude sur "Le local et l'universel dans *L'Espoir*"²⁵ Le concept de révolution, qui sous-tend *L'Espoir*, sert de support à de longs développements, où se déploie l'imaginaire du romancier. Est-il nécessaire de préciser que ce terme de "révolution" est marqué par son sens astronomique, en même temps que politique? Il désigne dans ces pages de *L'Espoir*, ce moment où un peuple accède à la conscience de son identité.

L'archétype : la Révolution française

Dans *La Tête d'obsidienne*, Malraux définit le symbole comme exprimant "ce qui ne peut être exprimé que par lui", rappelant le mot d'Aristote, "le secret des choses qui n'est pas dans leur apparence."²⁶ Bien que l'intrigue s'ancre dans la terre espagnole, la révolution soulève d'abord des images de 1789. Malraux ressuscite les illustrations anciennes qui ornaient les livres d'Histoire : "Les miliciens de Lopez, leurs bras nus tendus aux rayons de ses roues comme dans les gravures de la Révolution française." (p. 48/32) Au-delà de la représentation, il retient de la révolution les moments forts, où selon Michelet est né le concept de peuple. La victoire des patriotes sur les monarchies européennes revient hanter ces pages, comme si en émanait un pouvoir de cohésion, voire de fusion. Comme chez Victor Hugo, les soldats de l'an II jouent dans l'imaginaire de Malraux un rôle de référence incontournable du peuple qui donne sa vie pour sauver

²⁴ Le Figaro littéraire, 9-15/10/1967, N°1121, p. 115.

²⁵ In La Revue des Lettres modernes, XII, Minard, 2004, p. 76.

²⁶ *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, 1974, p. 257.

la patrie²⁷. Le roman s'élève à plus d'abstraction encore lorsqu'il extrait de ces moments de cohésion des valeurs qui pourront être partagées de tous. Le romancier, qui montrera l'échange de cigarettes et de lames entre les deux camps adverses, présente la fraternité sous un jour ironique : "Le contraire de ça : l'humiliation, comme il dit, c'est pas l'égalité. Ils ont compris quand même quelque chose, les Français avec leur connerie d'inscription sur les mairies : parce que le contraire d'être vexé, c'est la fraternité." (p. 115/82) À travers ce réseau de références la Révolution française apparaît initiatrice et porteuse de valeurs. Grâce aux revendications des Lumières, elle fait une large place aux revendications politiques et semble ouvrir la voie aux bouleversements à venir.

L'expérimentation historique : la Révolution russe

Comme pour tous les hommes de sa génération, Malraux appréhende la Révolution russe comme une mise en pratique de la doctrine marxiste. Elle se situe à l'articulation, non pas d'être et de faire, mais de penser et agir. Déjà, dans *La Condition humaine*, Katow apportait aux insurgés chinois des préceptes de la doctrine communiste ainsi que son savoir-faire, acquis lors des soulèvements contre le tsarisme. Dans *L'Espoir*, c'est Garcia qui, s'entretenant avec Magnin, assure le lien entre les révolutions française et russe : "Nous sommes soutenus et empoisonnés à la fois par deux ou trois mythes assez dangereux. D'abord, les Français : le Peuple - avec une majuscule - a fait la Révolution française. (...) La révolution russe a encore compliqué les choses. Politiquement, elle est la première révolution du XX^e siècle ; mais notez que militairement, elle est la dernière du XIX^e." (p. 136/98) Cette distorsion entre les idées que draine la révolution et les moyens dont elle dispose se retrouve dans l'affrontement entre le camp républicain sociologiquement novateur et les forces fascistes, soutenues par un matériel performant. Dans la suite de cette conversation, Garcia tient à préciser que les hommes de son parti n'incarnent pas la révolution, faite de penseurs et d'idéologues, mais représentent simplement le peuple, c'est-à-dire une force.

De la Révolution russe, Malraux cultive avant tout la présence emblématique de Lénine. L'instigateur de la révolution d'Octobre incarne une référence pour certains

²⁷ Dans les *Oraisons funèbres*, Malraux met sa rhétorique au service de l'exaltation d'un idéal républicain. Ayant qualifié Jean Moulin de "Carnot de la résistance", il ne peut s'empêcher d'évoquer "les soldats de l'an II" avant d'atteindre l'allégorie "de la France en armes et de la France en haillons", *Oeuvres complètes, III*, la Pléiade, Gallimard, p. 955-957.

protagonistes ou au cours de débats politiques. Puig porte en lui cet idéal révolutionnaire, par l'apparence qu'il se donne et la culture à laquelle il se réfère. Lui qui a attaqué des camions contenant l'or des banques pour soutenir les grévistes de Saragosse calque sa personnalité sur Lénine : "Il ressemblait à un Mazarin qui eût fait épointer sa barbiche pour ressembler à Lénine." (p. 227/166) Ce lecteur de Bakounine se réclame de l'anarchie, mais il construit son action en ayant à l'esprit les faits et gestes de Lénine : "Il se souvint de Lénine dansant sur la neige le jour où la durée des Soviets dépassa de vingt- quatre heures celle de la Commune de Paris." (p. 36/23)²⁸ Présenté par Manuel, comme émanant du comité technique du parti, Pradas démontre que la révolution ne cesse d'exiger de ses membres une adaptation et il concède qu'il est prêt à remplir différentes fonctions, pourvu que se construise l'État révolutionnaire. Il mentionne à ce sujet l'opposition entre le socialiste- révolutionnaire Steinberg, partisan de la forteresse Pierre et Paul, symbole du tsarisme et Lénine qui décide d'y transférer les prisonniers blancs (p. 238/174). C'est à Garcia, intellectuel et homme d'action, que Malraux confie le rôle de méditer sur le bien- fondé et les limites de l'anarchie : il réfute leur idéologie, cristallisée sur Être, par opposition aux communistes, qui préconisent de Faire, mais considère que leur expérience du syndicalisme est précieuse. Il déclare à Pradas : "Cette attitude-là, je l'ai connue en Russie en 1917. (...) C'est l'adolescence de la révolution." (p. 245/179) Tout au long du roman la Révolution de 1917 transparaît comme un modèle, une entité idéologique qui permet de penser le monde et l'action.

Que le concept de révolution fasse surgir chez Malraux des images de la Révolution russe semble en accord avec l'imaginaire de l'artiste, marqué par l'inventivité du réalisateur d'*Octobre*. À Eisenstein, à celui qui a magistralement mis en scène la révolte des marins du cuirassé Potemkine, comme la descente hallucinante du landau sur les marches du palais ²⁹, il emprunte d'abord le sens de l'épopée. Dans sa Préface au *Temps du mépris* de 1935, Malraux rappelait qu'une des vocations du romancier épique était de "donner conscience aux hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux" (I, p. 777). Il loue aussi chez le cinéaste russe cette volonté de faire participer l'observateur à

²⁸ A cet égard, François Trécourt rappelle combien les héros de romans de Malraux, qu'il s'agisse de Garine, de Tchen ou de Kyo, aiment à se comparer à Lénine, *Oeuvres complètes*, II, p. 1358.

²⁹ En 1928, *Le Cuirassé Potemkine*, frappé d'interdiction, est défendu par Malraux. Ce dernier rencontre Eisenstein à Paris, en 1930, tandis que quatre ans plus tard, il se rend en URSS. C'est au cours de ce voyage, que l'idée de tourner *La Condition humaine* est avancée (les 2/3 du synopsis sont esquissés), mais le projet est abandonné pour des raisons idéologiques.

la construction du sens. Cette implication est rendue nécessaire par la conception du montage, "idée qui se manifeste comme le résultat du choc de deux éléments indépendants l'un de l'autre"³⁰. Pressentant que le découpage filmique est l'affirmation de l'indépendance du créateur, Malraux est convaincu que le montage infléchira l'élaboration du sens³¹. De même qu'*Octobre* repose sur une répétition discontinue des thèmes, de même Malraux, lorsqu'il tourne *Sierra de Teruel* suscite un rythme dramatique soutenu, alternant les conflits et leurs résolutions. Il veille à ce qu'aucun personnage ne domine les autres, afin que soit restituée intacte la force du peuple.

Outre l'admiration portée à Eisenstein, reposant sur des affinités esthétiques, cette présence de la Révolution russe dans le roman dévolu à l'Espagne s'explique par des raisons idéologiques : l'idéologie communiste voulant rompre l'asservissement économique du peuple se cristallise autour du "Faire", alors que les anarchistes peuvent accepter l'écrasement de la rébellion. Tandis que les héritiers de la Révolution russe défendent une collectivité, les anarchistes se montrent plus soucieux de l'individu.

Qu'elle soit d'ordre esthétique ou philosophique, l'adhésion à la révolution relie entre eux des moments emblématiques de l'Histoire et au-delà les particularismes conjoncturels, établit au cœur de l'insoumission une chaîne de fraternelles reconnaissances.

La dimension mythique

Souvent opposé au logos, le mythe se définit comme un récit fabuleux qui se déploie dans un temps immémorial, animé par des figures dont les ressources sont proprement extraordinaires. Dans sa préface à *L'Amant de Lady Chatterley*, Malraux revient sur cet antonyme de la raison. "Un mythe n'est pas un objet de discussion : il vit ou ne vit pas. Il ne fait pas appel en nous à la raison, mais à la complicité. Il nous atteint par nos désirs, par nos embryons d'expérience."³² S'il est clair que la trame du roman est liée au désir et aux transgressions qu'il engendre, il peut être enrichissant de rechercher

³⁰ Cité par Joseph Jurt, "Malraux et le cinéma", in *La Revue des Lettres modernes*, n°IV, p. 105.

³¹ Malraux avait déjà réfléchi à la manière d'agencer les événements dans sa Préface à *Indochine SOS* d'Andrée Viollis parue en 1935. Il estimait que l'enchaînement des compte-rendus ne devait pas feindre l'objectivité, mais plutôt obéir à une "volonté d'expression".

³² Préface à *Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, Gallimard, p.39.

comment l'atemporalité du mythe vient innover le récit d'une guerre civile des années 30.

La référence à un autre temps

De même que dans ses essais sur l'art, Malraux ne cesse, pour éclairer un tableau, de convoquer des oeuvres de contemporains, de maîtres ou d'imitateurs, faisant entrer en dialogue ces captures du monde, de même il pratique le portrait romanesque en variant le point de vue, en hélant à des siècles de distance un trait, un signe distinctif. Ainsi, il prête à Golovkine "toute la figure bosselée des paysans dans les sculptures gothiques" (p. 226/165) et comme pour atténuer l'arbitraire de cette association, il prête à Shade ses propres observations "Shade (...) avait noté que les Russes, tout près de leur origine paysanne, ressemblent souvent aux figures occidentales du Moyen âge." Dans sa passionnante communication, Brian Thompson rapporte les propos de Malraux sur la mémoire du romancier qui s'imprègne d'un phénomène et peut librement le déplacer, mémoire qu'il qualifie d'"optique, affective et émotive"³³ Cette capacité à soustraire à l'Histoire un trait saillant irradie la fiction d'un éclat héroïque, ou du moins ancestral. Multiples alors sont les stratégies. S'agit-il d'accuser un trait? Lopez est doté d'une marque de la monarchie française, qu'il soit appréhendé par Shade - "Le sculpteur avec son nez bourbonnien (...) ressemblait à Washington"(p. 56/36 - ou dépeint par le narrateur - "Lopez amical et bourbonnien" (p. 175/126) -. Le romancier peut aussi évoquer une personne. Le Narrateur se plaît à tisser un lien entre Sembrano et Voltaire. Sans doute Malraux a-t-il à l'esprit le buste réalisé par Houdon lorsqu'il met ce détail en exergue : "Sa mince lèvre inférieure avançant de profil sur la lumière du bar, il ressemble de plus en plus à Voltaire ; à un Voltaire bon, en combinaison blanche."(p. 97/68) Par-delà les réminiscences précises, le romancier peut relier un personnage à un type. Manuel sur qui s'ouvre le roman est saisi de loin, comme le serait une sculpture : "Ce visage de romain un peu alourdi, aux yeux vert clair, sous des sourcils très noirs, devenait une tête de matelot méditerranéen". (p. 73/49)

³³ Brian Thompson, "L'art et le roman : l'imagination visuelle du romancier." Entretien avec André Malraux, in *La Revue des Lettres modernes*, IV, Minard, 1978, p. 89.

Cette fusion permanente entre la fiction et l'Histoire permet d'inscrire la guerre d'Espagne dans un flux historique. C'est aussi pour Malraux la possibilité de s'abstraire d'une lecture marxiste, trop marquée par le déterminisme historique.

La tension vers l'universel

L'inclination du romancier à doter sa fresque historique de prolongements mythiques ne se manifeste pas seulement à travers un réseau d'images, qui trouvent leur soubassement dans un fonds de culture occidentale. Elle est perceptible dans ce que Malraux nommera à l'époque des *Noyers de l'Altenburg* "l'humain fondamental". Dépassant les limites d'un conflit ancré dans une temporalité définie, la scène romanesque s'ouvre brusquement à la possible reconnaissance des lecteurs, même s'ils n'ont jamais connu une situation similaire.

Dans ce mouvement de franchissement, que le Victor Hugo des *Misérables* a largement pratiqué, le romancier, par une présentation concertée des participants, une dissémination progressive de termes abstraits, se hausse jusqu'à l'allégorie. C'est ainsi que l'ouverture des monts de piété est l'occasion pour Malraux de rendre hommage aux humbles, à ceux que Dostoïevski a appelés "humiliés et offensés". Captant tout d'abord "une vieille femme", puis "un homme", il suit les mouvements de cette foule jusqu'à en exprimer l'essence : "Toute la misère de Madrid est venue. C'est la nuit des pauvres." (p. 62/42) Le narrateur dominant cette foule cherche à en extraire le sens caché.

Si Malraux excelle à faire jaillir ce qu'une multitude d'êtres humains peuvent avoir en commun sans forcément le pressentir, il dispose aussi dans sa trame romanesque un certain nombre d'attitudes et de regards sur le monde qui de loin en loin se répondent. Évitant d'imposer une vision transcendante, qui serait le fait d'un narrateur omniscient, Malraux prête ce point de vue à un héros ou à un personnage, qui devient comme un intercesseur : c'est par sa sensibilité qu'un fragment de sens est révélé. Tantôt par les yeux de Scali confronté à l'amoncellement des pendules, le lecteur est invité à méditer sur le temps : "Ces pendules - remontées pour combien de temps - donnaient à Scali une telle impression d'indifférence et d'éternité." (p. 168/122) ; tantôt il est convié à partager l'enthousiasme de Manuel : "Il y avait cette nuit chargée d'un espoir trouble et sans limites, cette nuit où chaque homme avait quelque chose à faire sur la terre." (p. 21/11)

Ces scènes incitent à s'affranchir de ce que Nietzsche appelait "l'humain, trop humain", tout en parvenant à une conscience transcendante.

D'autres scènes s'attachent à faire disparaître les clivages dans l'espace, toutes ces séparations qui entretiennent les conflits entre les hommes. Contrastant avec le rythme haletant des journées de combat, les scènes nocturnes sont propices pour dépeindre des instants de paix retrouvée : "Un faible parfum venait des roseraies (...) comme porté par le gong étouffé du canon, de l'autre côté de la rivière." (p. 319) Par les sensations qu'il procure, le corps participe de cette libération, même si l'esprit qui veille reste conscient de la menace sous-jacente. Alors qu'au sol, les espaces paraissent comme séparés, les scènes d'aviation vont favoriser le détachement des tribulations humaines et précipiter une forme d'exaltation. C'est ainsi que dans son appareil, "Leclerc, la cape grise sur la tête, se sentait libre d'une liberté de vivre au-dessus du sommeil et de la guerre, au-dessus des douleurs et des passions." (p. 253/185) Cette ivresse, qui semble reprendre le crescendo, qui ponctue "Élévation" de Baudelaire traduit cet état de l'âme qui, ayant atteint sa véritable complétude, s'affranchit de toute contingence.

Qu'ils se libèrent du temps objectif ou d'un espace morcelé, ces moments romanesques insistent sur l'isolement du protagoniste par rapport au cours ordinaire de la vie et par cette aptitude à adopter un autre point de vue sur le monde, mettent en lumière une élévation spirituelle qui tend vers la catharsis. À l'origine de ces scènes cosmiques, la célèbre méditation de *Guerre et paix*, pour laquelle Malraux a maintes fois répété son admiration, lorsque le Prince André blessé sur le champ de bataille contemple les nuées.

Lors de son entretien avec Brian Thompson, le romancier accorde à ces images cosmiques une fonction poétique³⁴. Le témoignage de Malraux –"Je crois que les images cosmiques jouent dans le roman et dans le poème le rôle de l'accompagnement en musique, la main gauche, la partie grave."³⁵ – prouve que de la part du romancier, il s'agit non pas d'une inspiration débridée, mais d'un ajustement concerté.

³⁴ La formule de Malraux exprimée face au *Trois mai* de Goya –"Il ne s'agit pas du reportage de la guerre, mais de son poème" (*Saturne, essai sur Goya*, p.110)- pourrait s'appliquer à *L'Espoir*

³⁵ Brian Thompson, "L'imagination visuelle du romancier", p. 97.

Celui qui évoque dans *L'Intemporel* la rupture que l'art de Courbet initie, qui, dans *L'Homme précaire*, examine longuement le cas de Flaubert, ne peut souscrire à l'idée que le tableau ou le roman peut sourdre d'une observation attentive de la réalité. Ce n'est pas à partir d'elle, mais contre elle que l'artiste prend position dans le monde. L'intuition d'un art antagoniste du réel perce très tôt chez Malraux ; elle est réaffirmée avec force en 1967 : "Il n'y a d'art qu'à partir du moment où quelque chose s'oppose à la réalité."³⁶ Ni inféodé, ni soumis à ce qui l'entoure, le créateur s'appréhende comme un conquérant. Cependant, se posent à lui des problèmes de transcription. Confronté à la diversité quasi inépuisable du réel, il opère des choix, stylise, condense. Accoutumé à la linéarité de faits, il pratique l'ellipse, relie des phénomènes jusque-là indépendants. C'est à une esthétique du resserrement qu'il s'astreint. Les choix du romancier orientent sa recherche vers une rivalité, non avec le monde, mais avec d'autres transpositeurs. À travers Rembrandt ou Goya, il médite sur la qualité métaphysique d'un éclairage ; en regardant procéder Stendhal ou Eisenstein, il est à même de déduire l'effet produit par une ellipse. Alors que la pratique de la caricature le ramène aux multiples Dyables³⁷ qui hantent ses carnets d'ébauches, l'image cosmique insufflée par Tolstoï lui permet de s'élever au-dessus des petites humaines. L'imaginaire du romancier, dont Malraux s'entretient dans son essai posthume, devient d'une part un lieu de tensions, puisque les maîtres peuvent inculquer des principes contradictoires ou recourir à des méthodes aujourd'hui inusitées ; d'autre part, un espace expérimental, qui demeure ouvert. Dès lors, l'écriture, en rivalité avec la bibliothèque, participe d'une métamorphose du roman. Dès 1938, quelques mois après la parution de *L'Espoir*, Malraux soutient : "Pour posséder la vie, l'artiste ne doit pas inventer un système de représentation, mais un système de signification – un style."³⁸ Le pas est franchi : il ne s'agit plus de transcrire des faits dans la dépendance de l'Histoire, mais de conférer à cette Histoire une démesure épique et une mesure lyrique, qui rappellent le poème.

³⁶ "Malraux parle" II, entretien avec Michel Droit, in *Le Figaro littéraire*, N° 1121, 9,15/10/1967.

³⁷ *André Malraux, Dessins –1946-1966-, Dessins inédits présentés par Madeleine Malraux*, Jacques Damasse –Denoël éditeurs, 1986.

³⁸ "De la représentation en Occident et en extrême- Orient", in *Verve*, N° V, juin 1938, p. 70.