

La Chine dans *La Condition humaine* : une esthétique du mystère par Yves Moraud

Principal texte de référence :
- *La Condition humaine*

Quels que soient les genres littéraires – essais, romans d’aventures exotiques et métaphysiques, romans de l’engagement politique ou révolutionnaire, écrits sur l’art –, à travers lesquels il a tenté de rendre intelligible l’aventure humaine, Malraux n’a cessé de buter sur l’fracassable noyau du mystère de l’homme et du monde.

Un mystère que l’auteur de *La Condition humaine*, en dépit de ses efforts, n’a pu réduire ; mais dans lequel, au contraire, à des moments décisifs de l’expérience humaine, il a vu ce en quoi, ce par quoi, en dépit de tout, s’affirme en l’homme son humanité victorieuse, et se révèle l’énigme fondamentale de la vie.

De ce mystère, Malraux a fait une catégorie non moins esthétique que métaphysique, dont sa conception du roman et sa conception de l’homme, de même que sa palette lexicale, sont profondément révélatrices, comme en témoigne la fréquence de mots tels que « secret », « inconnaisable », « inconnu », « insaisissable », « énigme », « mystérieux », « infini », « silence », « nuit », « brume » etc. qui nous conduisent à penser que Malraux, comme Dostoïevski, n’écrit qu’aux abords de cette zone mystérieuse dans l’homme et dans ses rapports avec le monde où le dire n’est jamais que défi à l’indicible qui est langue silencieuse du sacré.

Mais ce mystère qui, comme nous le verrons, tient aux paysages, aux personnages, à la nature du discours romanesque, et plus largement à ce que Malraux appelle dans sa réponse à Trotski « l’optique du roman », fait de *La Condition humaine*, comme roman, non seulement « une dépendance de la poésie »¹, mais aussi l’expression de l’exotisme au sens où l’entendait Victor Segalen².

Ainsi la Chine – et plus précisément Shanghai – ne doit pas apparaître dans *La Condition humaine* seulement comme le théâtre d’un conflit sanglant entre les milices

ouvrières organisées par les communistes et l'aile droite du Kuomintang dominée par Tchang Kaï-chek, ou comme la métaphore d'une mise à distance géographique et culturelle « racinienne » mais comme ce monde, exotique entre tous pour les occidentaux, où ce voyageur-né qu'est Malraux « ouvert, selon Clara, aux imaginaires du monde entier, dominé par la nécessité d'unir ses possibilités et ses rêves »³, a senti qu'il était « dans le Tout autre »⁴, dans un univers différent et mystérieux de formes, de forces et de sensations, où l'existence, surprise et fascinée, accède à son plus haut niveau d'exaltation.

C'est la place et les effets dans *La Condition humaine* de cette esthétique du mystère dont la Chine est à la fois l'inspiratrice, le support et le produit que je voudrais examiner.

Sur les innombrables routes, de préférence lointaines et souvent risquées, sur lesquelles depuis l'adolescence s'est engagé Malraux, il y avait en effet les meilleures raisons pour que cet aventurier qui se cherche « aux frontières du réel, du rêve, de l'errance et de l'histoire »⁵, rencontrât le mystère, ou même le fabriquât, au point d'en faire un élément permanent de son esthétique et de la psychologie de ses personnages en même temps qu'une valeur métaphysique.

Raisons permanentes et primordiales chez Malraux : le refus comme homme et comme poète de la soumission au réel, c'est-à-dire le refus de tout ce qui définit une identité intellectuelle, psychologique, sociale précise : l'école, d'abord, qui eût pu, s'il ne s'en était affranchi très tôt, dresser autour de lui ce que Segalen appelle « les murs de la Connaissance »⁶, et développer en lui cet esprit occidental, rationnel, analytique qui, à seule fin de produire ordre et lumière, ne cesse de refouler le mystère ; ensuite le métier, l'état civil, la famille, l'obligation de gagner sa vie, le souci de la considération, toutes choses qui inscrivent l'homme dans un système de rapports et d'identifications contraignant, connu et reconnu, impliquant un ordre du monde, une organisation de la vie qui exclut l'inconnu, l'aléatoire, le mystérieux.

Une des formes dynamiques de ce refus du réel est l'inassouvissement, ce sentiment qui fait de Malraux, comme de tout aventurier, un voyageur, un nomade ne cessant de traverser les frontières, de confronter les civilisations, de multiplier les expériences existentielles les plus disparates auxquelles rien ne l'avait préparé, allant jusqu'à écrire des romans sans être,

dit-il, romancier, à mener des hommes au combat sans avoir appris à commander : un homme qui ne se nourrit au fond que de sa propre faim : l'inassouvissement, ou pour Malraux, le refus d'un confort spirituel et religieux, qui fait de lui un agnostique ouvert à la présence d'un inconnaissable, à la fascination d'un ailleurs, d'un au-delà, à la brûlure d'une passion nietzschéenne ou gidienne qui l'arrache à toute sédentarité, abat les frontières culturelles pour lui ouvrir ou lui faire entrevoir les espaces illimités du merveilleux ou du mystère, « lieux où les hommes, dit-il lui-même, échappent à la condition humaine »⁷.

À parcourir toute son œuvre, nous constatons que le mystère qui l'obsède et qu'il ne cesse d'interroger, comme s'il voulait élargir l'espace propre de la réflexion à l'infini de l'indicible et de l'impensé, le mystère donc, André Malraux, tout au long de sa vie le voit sous diverses occurrences surgir partout : au cœur de la civilisation occidentale en crise, « première civilisation consciente d'ignorer, dit-il, la signification de l'homme »⁸, et qui ne connaît pas sa raison d'être, bref une civilisation inquiète où le sens s'est perdu ; au cœur de l'homme dont les fondements métaphysiques et religieux se sont effondrés et qui se demande, à l'instar de Tchen « que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ » (556) ; au cœur de la vie, où l'action, valeur occidentale jusque-là incontestable, fait l'objet d'une interrogation sur sa validité, et n'apparaît plus, nous le verrons, que comme le masque de l'unité factice d'un sujet en réalité déchiré entre son esprit et sa sensibilité, entre la puissance ordonnatrice de sa volonté et les débordements de ses pulsions profondes. Vie qui « devient mystère quand elle est interrogée par la douleur »⁹, ou submergée et sublimée par l'ivresse de la fraternité dont l'incomparable puissance unificatrice « fait partie des mystères que les hommes cachent en s'embrassant »¹⁰, et à laquelle pas même la mort ne paraît imposer de limites ; au cœur de l'œuvre d'art enfin qui, pour Malraux, doit se donner pour fin, non pas de reproduire dans le détail le réel qui n'est qu'apparence, mais de nous faire entrevoir « l'existence de quelque réalité inaccessible aux sens et à la raison »¹¹, de nous révéler comme le souhaitait Mallarmé le sens mystérieux de l'existence.

Pas de grand roman, selon Malraux, sans la transformation par l'auteur de ce qui le fascine, sans la circulation sous « un vêtement de faits » d'une intention cachée qui s'impose souvent à nous comme une « énigme à décrypter »¹².

Si, comme il l'écrit, « l'optique du roman domine le roman », si le romancier saisit « les éléments du réel dont il a besoin pour créer son univers », alors dans chaque grand roman il y a deux livres en un : un livre réaliste, profane, développant un sujet ou un thème plus ou

moins reconnaissable, suscitant notre curiosité, mais dont la transparence, par endroits, trahit la présence d'un autre livre enfoui en lui ; livre austère, secret, produit d'une écriture affranchie du temps, lisible à travers le mot qu'elle transcende et qui fait naître le silence et le mystère qu'elle cherche en vain à percer.

Écrire *La Condition humaine*, n'est-ce pas pour Malraux passer du visible – assassinats, combats, prison, exécutions des chefs communistes – à la non visibilité ; de la représentation à la non représentation ; de la mise en scène de l'histoire à l'expérience sensible et spirituelle de l'inexprimable ? Comme si, pour reprendre une phrase de Braque qui hante Malraux, « le plus important du tableau [ou du roman], c'est toujours ce qu'on ne peut pas dire », ou qu'on ne voit pas.

En dépit de sa dimension historique, *La Condition humaine*, on le sait, « n'est donc en rien la chronique d'événements vécus, ni un reportage a posteriori »¹³. Et la Chine en laquelle Malraux voit un cadre naturellement pas fondamental doit, en effet, être considérée moins comme le lieu et le support concret d'un combat révolutionnaire que comme une instance d'énonciation où le silence le dispute à la parole, l'étrangeté au familier, où la réalité s'efface devant un assemblage de signes qui, d'après ce que Malraux a retenu de l'art extrême-oriental, a pour fonction moins de représenter que de suggérer.

* * *

N'est-elle pas en effet pour Malraux cet espace-temps illimité et intemporel qui tient tout à la fois des origines et de la fin de l'humanité, le lieu mystérieux de tous les possibles, qui porte en lui-même sa puissance poétique, la patrie « d'un peuple riche, comme le dit Clara Malraux, de tout ce qui diffère de nous »¹⁴ ?

N'est-elle pas pour ce voyageur boulimique, bien représentatif de ces occidentaux des années 30, « las d'eux-mêmes, las de leur individualisme qui s'écroule, las de leur exaltation »¹⁵ ce pays fascinant qui a peut-être trouvé, toujours selon Clara Malraux, « une solution à tous les problèmes qu'impose le fait d'être homme » et dont il attend une révélation.

N'est-elle pas surtout, symbolisée par Shanghai et son odeur de sang et de mort, la figuration romanesque de l'univers intérieur d'un homme qui, à travers paysages, personnages, situations, atmosphère, met en scène ses angoisses, ses contradictions, ses

attentes, et leur cherche une issue ? Et qui, plus précisément, dans sa confrontation avec le bouddhisme et le taoïsme, met à l'épreuve sa vision dualiste du monde, un homme qui, non sans surprise ni effarement, découvre en lui une part de lui-même irréductiblement inconnue et mystérieuse qui lui échappe ?

Paysages et atmosphère d'abord... Assurément, c'est avec beaucoup de pertinence que l'on a déjà montré comment Malraux, fasciné par la peinture, et défenseur de l'esthétique cubiste, fait de l'univers de ses romans un univers plastique où les sons et les lumières ont une valeur dramatique, psychologique, symbolique, et contribuent à transformer la réalité.

C'est dire que, dans *La Condition humaine*, le décor sonore (sirènes, détonations, crépitements, silence) et les éclairages (brouillard, pluie, nuits déchirées de lumières vives) sont sans doute moins accordées à la Chine révolutionnaire, même si elle en a été l'incomparable occasion, qu'à une voix dont Malraux est obsédé comme poète¹⁶. Moins au désir de faire vrai et de produire du pittoresque, qu'à la nécessité de répondre à une fascination, d'obéir à des schémas initiaux qui commandent, comme il le dit, une « suite de manœuvres tantôt de l'esprit, tantôt de l'instinct »¹⁷ à quoi le roman doit de n'exister que dans l'imaginaire.

Sans doute cette atmosphère nocturne qu'il a inventée et dans laquelle il plonge Shanghai, cette atmosphère mystérieuse et trouble de nuits pluvieuses, de brumes gluantes et blêmes, de reflets de réverbères dans les flaques d'eau, de silences inquiets et déchirés par les bruits de sirènes, est bien celle de la vie souterraine de ces hommes à l'affût, pris entre l'angoisse et l'espoir, qui se préparent d'abord à combattre pour l'insurrection, puis un peu plus tard à disparaître, vaincus, traqués, assassinés ou exécutés par les troupes de Tchang Kai-chek.

Chaque tableau, peint avec la plus grande minutie, est d'une puissante vérité atmosphérique, psychologique, et historique ; mais pour Malraux, fasciné par Rembrandt, l'essentiel est ailleurs.

Ces jeux d'ombre, de silence et de lumière, caractéristiques d'un peintre ou d'un cinéaste expressionniste, qui forment la tonalité dominante de *La Condition humaine*, ne sont-ils pas semblables à cette lumière et à cette ombre de Rembrandt, qui, d'après Malraux, apportent à l'imaginaire « le prolongement du Surnaturel »¹⁸ ? En effet, si « tout est signe », comme le dit Kama, et si tout signe produit un sens, comme l'enseigne la peinture orientale,

c'est par ces fonds lyriques de jeux d'ombre, de lumière et de silence qui suggèrent l'immensité du temps et de l'espace, l'inscription de l'éphémère dans la durée infinie, du particulier dans l'universel, la profondeur sourde d'une attente buttant sur l'inconnu, « comme si quelque animal énorme enveloppé dans ce silence eût annoncé ainsi son approche » (573), que Malraux libère le monde de l'apparence, le métamorphose en un « autre monde » aux couleurs et aux formes de ses songes, nourris par des légendes et par son expérience des œuvres d'art, et qu'il lui impose la présence du destin.

Ainsi, à titre d'exemples, la nuit qui enveloppe ses personnages est tantôt « ce monde du silence d'où tous les hommes auraient disparu » (517), tantôt « une nuit de Jugement dernier » (524) animée par une « invisible foule », ou bien encore « la grande nuit primitive derrière cette nuit dense et basse sous quoi guettait la ville déserte, pleine d'espoir et de haine » (548). Les étoiles, quant à elles, sont saisies dans leur mouvement éternel, indifférentes aux drames qui se jouent dans leur lumière et synonymes d'une vie plus puissante que la mort ; les nuages, à un autre moment, sont comme d'immenses ombres qui approfondissent la nuit, la rendent d'autant plus mystérieuse et menaçante, et, de la lumière qui passe sur les murs en décomposition du quartier ouvrier de Shanghai, « sembl[e] émaner une sordide éternité » (522), symbole d'un prolétariat figé dans sa misère et son humiliation.

De même, l'attentat de Tchen contre Tchang Kaï-chek a lieu dans « la nuit désolée de la Chine des rizières et des marais », et, au fond de l'avenue où doit surgir l'auto, « les « énormes caractères » chinois se perdent « dans [un] monde tragique et flou comme dans les siècles » (682-683).

Ailleurs, c'est « le grand silence de la nuit chinoise [...], endormi lui aussi jusqu'au Pacifique, qui recouvre Valérie hors du temps » (598), jeune femme tout entière immergée par son désir comblé dans l'éternité de l'instant, et comme emportée, « en allée », dirait Rimbaud, ou retournée, diraient les taoïstes, dans la sereine immensité de la Chine nocturne et dans la paix de l'unité originelle.

Que dire en effet de ces expériences existentielles ? Sinon que les aubes et les crépuscules silencieux et sombres sont moins des moments du jour que des heures intemporelles ; que la réalité la plus concrète, voire la plus triviale, à l'image de ce pied dont la lumière – un grand rectangle d'électricité pâle – accentue aux yeux de Tchen le volume et la vie, peut basculer dans le fantastique ou le surnaturel ; que l'orchestration par Malraux de la nuit, du silence, des bruits et des cris, en estompant ou en faisant disparaître les contours et

les traces du réel, substitue au véritable espace sonore de Shanghai une sorte d'oratorio de musique concrète, révélateur poétique des figures et des mythes de l'imaginaire d'un écrivain fasciné par la dimension fictionnelle de l'écriture. Préoccupé aussi, en grand lecteur de Mallarmé et de Baudelaire, de répondre à l'appel de l'invisible et de faire surgir le mystère infini de la transcendance.

De la grande nuit chinoise, des brumes, du brouillard et de la fumée où semble en permanence s'engloutir Shanghai, mais aussi « du dernier éclat à Han-k'Eou de ce soir unique qui se passait très loin, quelque part dans les mondes, et dont seul un reflet venait baigner la terre » (607), sourdent tout à la fois ou tour à tour la voix de l'immémorial, l'appel de l'inconnu qui est peut-être, si l'on en croit E. Jabès « de ce que nous connaissons, tout ce qui nous reste à connaître, autrement dit cette partie non dévoilée d'un savoir universel auquel nous n'accéderons jamais »¹⁹, ou encore la nostalgie d'une communion avec un mystère fondamental dont « la révélation furtive » est apportée entre autres exemples, lors de la mise à mort de Katow, par l'obscurité grandissant sur toutes les têtes qui, « battant de haut en bas, suivaient le rythme de la marche de Katow, avec amour, avec effroi, avec résignation, comme si, malgré les mouvements semblables, chacun se fût dévoilé en suivant ce départ cahotant » (740).

Cette communion nocturne de tous avec celui-là qui, par le partage de son cyanure, puis par sa marche consentie, silencieuse et douloureuse vers le sacrifice, accède à un royaume autre que celui de la mort, qui, en annexant de son vivant l'inconnu et l'insaisissable, s'est emparé d'une force mystérieuse qui le transcende et lui apporte cette joie et cette sérénité que Nietzsche confère aux héros de la grande tragédie grecque, Malraux ne l'attend pas de la foi religieuse, mais, sur un fond d'ombre fraternellement hantée, de la transfiguration de ses personnages qui n'expriment pas ce qu'ils sont, mais affirment par leurs actions un autre monde, un « au-delà présent ».

À la confluence de la métaphysique et de l'esthétique, « aussi obscure que l'amour, étrangère comme lui aux bons sentiments, aux devoirs »²⁰, écrira plus tard Malraux, d'une puissance non moins mystérieuse et impérieuse que celle du Mal, cette fraternité qui correspond à un dépassement du moi par lui-même, que Malraux vient de découvrir et dont il fera une notion clé et familière dans ses œuvres ultérieures, substitue la communion à la

dialectique, ressource l'homme en cette part de lui-même qui lui échappe et fait de l'existence humaine une véritable et mystérieuse création de soi jetée comme un défi à la face de la mort.

Si « nul ne prend de croquis de l'insaisissable », comme l'écrit Malraux dans *L'Irréel*²¹, il appartient à l'œuvre d'art, roman, tableau ou sculpture, d'en capter une part et de se donner comme un moyen d'atteindre le mystère et de faire accéder « à cette autre chose qui existe, qui n'est pas apparence et qui ne s'appelle pas toujours Dieu »²².

C'est, comme on l'a vu, par le silence et le clair-obscur, c'est-à-dire par des moyens musicaux et picturaux qu'il emprunte sans doute d'une part aux recherches musicales de l'entre-deux guerres, celles d'un John Cage par exemple, d'autre part à Rembrandt à qui nous fait penser « cette lumière sans source qui semble rejoindre très haut dans le ciel d'Han-k'eu, l'apaisement de la nuit » (607), ou au Goya du *Tres de Mayo*, à qui renvoie ces « baïonnettes éclairées de bas en haut par le fanal » (731) dans le préau où les prisonniers attendent la mort, c'est donc par ces procédés récurrents que l'appel de l'inconnu dont Malraux est obsédé devient sa « confuse présence »²³, que la communion avec le mystère fondamental en devient l'émanation.

C'est par ces jeux d'ombre et de lumière qui, en dissimulant les visages, font tous les hommes égaux dans la souffrance, c'est dans ce déchirement par le sifflet lointain de la locomotive du silence nocturne qui semble « affranchir le monde de l'ordre du temps », que se manifeste « l'énigme par laquelle un visage éphémère devient sans se perdre, autre chose que lui-même »²⁴ (il en est ainsi de celui de Kyo ou de celui de Katow).

* * *

Engloutie dans la profondeur de ce silence et de cette obscurité qui émanent d'elle ou la recouvrent, et objet d'une transposition picturale inspirée sans doute, comme on l'a montré, des grands peintres tragiques qu'admirait Malraux, la Chine est, comme telle, dans *La Condition humaine*, ce qui ne se voit pas. Mais c'est justement parce qu'on ne la voit pas, en vertu même de ce manque à voir, qu'elle acquiert une incomparable présence poétique et métaphysique, en devenant pour les personnages et les lecteurs ce monde mystérieux et insaisissable où réel et irréel, visible et invisible, raison et folie, vérité et illusion se

confondent conformément à cette esthétique de l'indistinct et du flottant qui trouve sa source dans les philosophies de l'Extrême-Orient.

Et cette obscurité qui est moins une lumière naturelle qu'un éclairage – aussi bien pour les scènes d'extérieur que pour les scènes d'intérieur – ces jeux d'ombre, de lumière et de silence derrière lesquels Malraux fait disparaître Shanghai, la Chine et ses foules massives et anonymes, au profit d'un paysage flou et intemporel où le moment vécu se trouve placé dans un rapport d'immanence avec l'infini de la terre, du cosmos et du temps, toute cette atmosphère de clair-obscur si présente du premier au dernier chapitre de *La Condition humaine* apparaît comme la métaphore poétique d'individus confrontés tragiquement dans des circonstances et des lieux particuliers – boutique, chambre, prison, rues obstruées par l'ombre et la pluie – à leur propre dualité, à des contradictions insurmontables, à une angoisse identitaire de coloration shakespearienne liée à la fulgurante découverte en eux-mêmes d'un double inconnu et mystérieux, voire monstrueux, surgi des profondeurs insondables de l'être, perçu tantôt comme un étranger énigmatique, tantôt comme un ennemi insaisissable.

À ces contradictions, la Chine elle-même n'échappe pas. N'est-elle pas en effet perçue par Malraux dès *La Tentation de l'Occident* sous l'angle d'une double dualité qui la rend à ses yeux peu déchiffrable : aristocratie culturelle et spirituelle des élites chinoises, recherche de la sagesse et de la beauté d'une part ; « canaillerie sage et basse »²⁵ d'autre part. Chine ancienne et traditionnelle dont le confucianisme et le taoïsme ont sculpté l'image du bonheur en supprimant l'individualisme et en inscrivant les Chinois dans des rythmes fondamentaux et universels d'un côté, Chine nouvelle fascinée par les valeurs européennes (culte de l'individu, de l'action, de la puissance et des valeurs matérielles ...) de l'autre côté.

C'est peut-être moins aux contenus respectifs de ces cultures contradictoires que Malraux est sensible qu'à ce vide identitaire d'une Chine où « rien de ce qui fut détruit n'a été remplacé »²⁶.

Pour Malraux l'Occidental, comme pour Ling le Chinois dans *La Tentation de l'Occident*, l'essentiel est en effet de prendre conscience de notre incapacité à comprendre la nature mystérieuse des ressorts et de la finalité de l'histoire chinoise - « une Chine nouvelle se crée qui nous échappe à nous-mêmes » - , et de l'inaptitude du discours à dire la réalité - « comment exprimer l'état d'une âme qui se désagrège ? »²⁷. Questions que pose la Chine des années 30, et qui demeurent sans réponses ; une Chine qui suggère l'image d'un vide, un au-

delà des apparences, l'idée d'un destin d'autant plus mystérieux qu'il est commandé par des éléments contradictoires et imprévisibles.

Quant aux principaux personnages de *La Condition humaine*, tout commence pour eux par l'étonnement et parfois même la stupeur devant cette créature énigmatique, surprise par elle-même, qu'est chacun pour soi.

C'est Kyo, nous le savons, qui, entendant sa voix enregistrée sur disque, ne la reconnaît pas ; mais quand il l'entend à travers sa gorge, le mystère n'est pas levé pour autant, car elle ne lui transmet de sa vie qu'« une affirmation absolue, une affirmation de fou » (548). Plus loin, c'est sur un autre mystère qu'il bute quand, apprenant de May, la femme qu'il aime, et à qui il a laissé sa liberté, qu'elle a « couché » avec un collègue de l'hôpital, il découvre en lui « une souffrance sur laquelle il ne se reconnaissait aucun droit » (545) et en elle « un corps qui reprend le mystère poignant de l'être connu transformé tout à coup – du muet, de l'aveugle, du fou – » (546). Cette souffrance imprévisible et incompréhensible jaillissant comme par effraction chez Kyo, métis franco-japonais, d'une double fracture jusque là masquée : d'une part entre son esprit qui se veut libre et son corps tyrannique, et d'autre part entre les deux cultures dont il semble être pourtant l'harmonieux produit : la culture occidentale des années 30, individualiste et permissive, et la culture japonaise traditionnelle. Quelque chose d'incontrôlable se manifeste et lui échappe dans la découverte effarée d'un interdit d'autant plus interdit qu'il avait été volontairement et lucidement surmonté, dépassé.

Même étonnement chez Tchen quand, devant le négociant qui dort, il « découv[r]e en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur » (511-512), et, plus tard, quand il reconnaît que le sang et la mort suscitent en lui horreur et fascination.

Mais plus encore, ce qui domine en lui, c'est la peur de ce monde mystérieux des profondeurs qui l'obsède, un monde « de bêtes et de pieuvres surtout », plus opaque et plus insondable que la nuit chinoise, qui lui rend le sommeil insupportable.

C'est aussi une incompréhension teintée d'hostilité devant la solitude angoissée qui l'enferme en lui-même comme une prison et le coupe des autres depuis son meurtre, son désir d'absolu n'étant chez lui que la réplique contradictoire mais naturelle à une propension trouble à descendre, comme en enfer, au plus profond de lui-même, à ce niveau d'angoisse primordiale « où l'on trouve toujours l'épouvante en soi » (620).

Entre lui et le terrorisme, c'est la rencontre « fatale » de deux univers aussi mystérieux l'un que l'autre, qui s'interpénètrent, et se nourrissent l'un de l'autre. La force aveugle à

l'allure de fatalité qui, selon Kyo, domine Tchen et lui donne « quelque chose du fou, mais aussi quelque chose de sacré, ce qu'a toujours de sacré la présence de l'inhumain » (620), s'accorde parfaitement à la nature religieuse, voire mystique, de l'acte terroriste.

En Tchen aussi, le métissage culturel qui accouple des valeurs chinoises et occidentales contradictoires constitue un puissant facteur d'interrogation sans fin sur soi-même et de poursuite d'une identité introuvable et irréalisable. Seul le sacrifice de soi-même que Tchen accomplit volontairement avec une joie d'extatique en se jetant avec sa bombe sur ce qu'il croit être la voiture de Tchang Kaï-chek, et qui est tout à la fois l'expression d'une volonté de fuir et de se retrouver, l'arrache à la fascination morbide de son monde nocturne, dont il est prisonnier, ainsi qu'aux contingences de l'histoire, et lui permet de réaliser, au paroxysme de l'ultime sensation, la fusion de l'être et du faire, de réconcilier les inconciliables, d'étancher toutes les soifs, sexuelles, politiques, spirituelles, et d'accéder « à la possession complète de soi-même » (640).

Réalisant peut-être en lui-même la synthèse du sens de l'anéantissement du bouddhisme, du sens du hara kiri japonais et du sens de l'ascèse chrétienne, Tchen n'en vient-il pas à atteindre à travers ce qu'il appelle une « extase vers le bas » (620), ce certain point mystérieux de l'esprit entrevu par le surréaliste André Breton, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »²⁸ ? Comme tel, il meurt plus en poète et en philosophe qu'en révolutionnaire politique. Car ce qu'il expérimente et nous propose, c'est, en dehors de toute idée de responsabilité à l'égard de la classe ouvrière chinoise luttant pour améliorer ses conditions de vie, une forme radicale de dépassement qui, en accord avec la pensée chinoise, ne débouche pas sur une conversion : l'au-delà de l'affranchissement n'étant pas constitué en Être ou en Dieu, ce qui pour Tchen, serait « le commencement de la saloperie » (645), cette transcendance ne s'oppose pas à l'immanence, mais y conduit. Tchen ne parle-t-il pas lui-même d'une « naissance qui se faisait en lui sans qu'il en fût le maître » (646) ?

Constatons-le : Tchen accomplira l'acte dont il attend qu'il lui donne « le sens de la vie » (645), mais jusqu'au bout, la réalité, la sienne, et celle du monde, lui échappent, et son acharnement à connaître, à se connaître, est voué à l'échec.

Demeurent seulement en lui, à l'ultime moment de sa vie, l'étonnement, la perplexité, l'inconscience, l'indifférence d'un homme qui « n'a ni senti, ni entendu le craquement d'os qu'il attendait », qui ne peut appréhender une « douleur qui est au-delà de la conscience », qui ignore toujours que Tchang Kaï-chek n'était pas dans la voiture, qui, enfin, se tue « en tirant sans s'en apercevoir » (684).

Mystère donc, pour lui-même, d'un homme condamné à ne jamais savoir s'il a voulu détruire ou se détruire, mystère d'un monde se décomposant dans la nuit chinoise, intemporelle et de plus en plus opaque, qui se donne comme le signe d'une part du caractère indéchiffrable d'une activité humaine qui semble n'avoir aucun but, d'autre part de la présence du destin qui gouverne les hommes sans qu'ils en prennent conscience et qui « impos[e] à la ville un ordre tout-puissant » (683).

Si l'homme et le monde doivent en ce soir d'attentat sortir des ténèbres, si la lumière doit jaillir, ce sera sous forme d'un « globe éblouissant » (684), aussi vite éteint qu'allumé.

À l'inverse de Tchen qui ne songe qu'à se posséder, il y a Clappique, ce personnage gigogne qui, lui, ne pense qu'à se déposséder, à devenir un autre. Clappique, l'auteur et le produit de biographies imaginaires, masques changeants et pittoresques derrière lesquels s'approfondit le mystère de sa véritable identité. En multipliant les identifications, généralement dépréciatives, ne se transforme-t-il pas devant la glace en « samouraï de Carnaval », « en singe, en idiot, en épouvanté, en type à fluxion, en tous les grotesques que peut exprimer un visage humain » (701) ? En se dispersant dans une altérité multiple, en s'inscrivant dans un tourbillon de mensonges et d'illusions, autant de moyens (avec l'opium et l'érotisme) « d'ignorer la vie » (705), le mythomane Clappique tente d'oublier l'artiste raté qu'il est, et le monde, insupportable à ses yeux. Mais ces usurpations d'identité désignent en lui une étrange absence de consistance, un vide intérieur, un néant de l'être, tels qu'il peut se proclamer « le seul homme de Shanghai qui n'existe pas, absolument pas » (653). Demi-vérité d'un personnage de fiction qui n'ignore pas que son existence tient justement au mystère qu'il entretient sur lui-même et à l'injonction faite au lecteur de chercher à atteindre le mystère qui est au fond de ce mystère. Est-ce l'influence du taoïsme ? Sa vie consiste à « flotter », il demeure toujours en mouvement, mais sans direction projeté, sans destination et même sans aspiration. Les masques souvent fantasques qu'il revêt ne lui permettent pas de saisir l'être qui se dérobe derrière eux, mais qui néanmoins, comme en coulisse, tire jouissance, dans le

moment même, de la représentation farfelue ou mystérieuse à laquelle il se livre : « Moi-même, en licorne, je serais épatant avec mon nez » (704).

Qui sait cependant si ce comédien masqué ne pourrait pas dire comme Jean Cocteau : « Je suis un mensonge qui dit la vérité » ? Laquelle pourrait être celle-ci : comme la volonté de se connaître et de transformer le monde se solde par un échec, le mieux est peut-être de se rendre soi-même invisible et d'escamoter le monde en empruntant comme au théâtre, au gré de la fantaisie, de la peur, du hasard ou de la nécessité, des déguisements dont l'excès et la nature dénoncent leur irréalité. Vérité d'un poète, plutôt farfelu, qui cherche moins à comprendre et à maîtriser le monde qu'à le nier en lui substituant un univers romanesque qui appartient au domaine de la poésie et fait du mystère le principe même de la vie et de la création. Volupté de devenir un autre soi-même, mystérieux, indifférent, dans un monde dépourvu de toute réalité, et pourtant plus vrai que l'autre, parce que plus constant, un monde où tout est rêve, « un univers délivré » (539), n'est-ce pas l'enseignement commun proposé à la fin de *La Condition humaine* par le mythomane Clappique et par Gisors le fumeur d'opium, l'un et l'autre « libéré[s] de tout, même d'être homme[s] » (759) ?

Autre spécialiste du déguisement et de la métamorphose par lesquels elle se rend aux yeux de Malraux mystérieuse et insaisissable : la femme. Qu'il s'agisse de Valérie dont le sourire énigmatique « fait penser au fantôme du chat qui, dans *Alice au pays des merveilles*, ne se matérialisait jamais » (596), ou de May, mélange paradoxal de virilité et de féminité sensuelle, ces deux femmes illustrent parfaitement dans l'ordre de l'érotisme et de l'amour les propos de Gisors selon lesquels il n'y a pas de connaissance des êtres. En effet, la première récuse pour la femme toute forme d'identification en prétendant que « tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amour proposent une nouvelle âme » (594) ; quant à May, qui aime Kyo et en est aimée, elle devient pour lui, après sa trahison, une créature incompréhensible dont il est séparé par un sentiment sans nom, aussi destructeur que le temps ou la mort : « Elle lui échappait complètement » (546). Reste que l'amour qui les lie leur échappe aussi, car il excède leurs biographies respectives pour ne s'adresser qu'« au fou, au monstre incomparable que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur » (548).

* * *

Mais si, dans *La Condition humaine*, le mystère, comme on l'a suggéré, est au fond moins une caractéristique du paysage urbain, nocturne et silencieux, de la Chine, que le paysage lui-même, qui se trouve ainsi placé sous le signe de l'indéterminé et de l'insaisissable, c'est-à-dire d'une angoisse diffuse et permanente, d'une mise à l'épreuve de la raison, d'une interrogation inquiète de l'être sur lui-même – Tchen en étant le meilleur exemple – si le mystère est aussi, comme on vient de le voir, dans cette indémontrable identité qui fait le tourment de certains personnages de Malraux, dans cette présence en eux-mêmes d'une profonde animalité qui menace de les déborder, d'un en deçà de la pensée, permanent et irréductible, il n'en demeure pas moins qu'il est encore, comme on va le montrer succinctement pour finir, le produit d'une technique romanesque bien particulière, familière à Malraux, à savoir celle du point de vue, personnel et restreint, du personnage, et plus largement d'une écriture ou d'une parole qui se met elle-même en question en tentant de rendre compte, au-delà des apparences et des clichés, du réel, toujours inconnu ou insaisissable, qui se dresse devant elle comme un interdit ou qui lui signifie son impuissance.

Le point de vue d'abord.

« Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? [...] Ce pied vivait comme un animal endormi. Terminait-il un corps ? 'Est-ce que je deviens imbécile ?' Il fallait voir ce corps » (511-512).

C'est généralement, en effet, du point de vue du personnage que l'auteur nous fait vivre les événements, un point de vue qui, parce qu'il est subjectif, nécessairement limité, soumis aux aléas de la sensibilité, et qu'il ne peut immédiatement comprendre ce qui se passe, introduit dans la vie et dans le monde une atmosphère d'étrangeté et de mystère.

L'écriture à l'épreuve de l'indicible ou la dialectique du profane et du sacré

Dans ses romans, et notamment dans *La Condition humaine*, on le sait, l'écriture de Malraux, délaissant sa fonction informationnelle ou spéculative, fait parfois place à la poésie. Loin d'être des défaillances techniques, comme le pense Carduner, ces interventions lyriques, dans la perspective qui est la nôtre, jouent, tant sur le plan esthétique que métaphysique, un rôle essentiel. Comme le confirment les deux extraits suivants, qui concernent Kyo : « 'Avec

elle seule j'ai en commun cet amour déchiré ou non [...]'. Ce n'était certes pas le bonheur, c'était quelque chose de primitif qui s'accordait aux ténèbres et faisait monter en lui une chaleur qui finissait dans une étreinte immobile, comme d'une joue contre une joue - la seule chose en lui qui fût aussi forte que la mort » (549). Et, beaucoup plus loin : « Ô prison, lieu où s'arrête le temps, – qui continue ailleurs [...]. Mort saturée de ce chevrottement fraternel, assemblée de vaincus où des multitudes reconnaîtront leurs martyrs, légende sanglante dont se font les légendes dorées ! » (734-735).

C'est dans ces deux moments symboliques de la vie de Kyo que la poésie fait irruption, deux moments décisifs où le personnage se heurte à une réalité tragique, synonyme de solitude et de mort, qu'il lui faut exorciser. Comment ? En enchantant le réel, c'est-à-dire en le privant de sa cruauté qui tient à son caractère unique et par conséquent irrémédiable, en élevant la prose à la hauteur du chant. Au plus près de la musique, les mots alors disposés sous l'empire de la fascination qui les suscite – une fascination que Blanchot définit comme la passion de l'image – ces mots ont valeur d'acte et comme tels constituent une échappatoire au présent, au profit d'une présence permanente, une échappatoire à une existence fugace contrainte de se percevoir dans sa précarité et sa vulnérabilité, au profit d'une existence affranchie du temps, triomphante dans l'ordre de l'imaginaire, où l'homme devient le participant d'un rituel qui le fait accéder au domaine mystérieux du mythe et du sacré. Ainsi le froid de l'incompréhensible séparation se transmue pour Kyo en la chaleur d'une étreinte immobile sans commencement ni fin, les vaincus sanglants de l'histoire se métamorphosent en martyrs désincarnés et immortels de la légende dorée, l'angoisse devant le tragique de la réalité le cède à un sentiment de plénitude et paradoxalement de joie. Mystérieux effet de l'alchimie verbale qui ne repose que sur la croyance qu'on en a : l'homme possède la fatalité à laquelle il eût dû être soumis. Certes le sacré demeurera toujours un monde inaccessible, inexprimable. Mais, ainsi que Malraux en tant que poète nous le laisse entendre, c'est dans « la relation au profane et à travers lui que le sacré se donne à éprouver, non plus comme sacré, mais comme sacralisation du profane ivre de dépassement »²⁹. À l'instar des grandes œuvres de son Musée imaginaire, *La Condition humaine* confirme que, pour Malraux, le salut de l'homme, s'il dépend du combat qu'il mène contre l'histoire³⁰ au nom de sa dignité et de son sens de la fraternité, repose davantage encore sur le mystère de la création poétique en laquelle il voit un exorcisme hallucinatoire du réel et de la mort.

Même non poétique, la parole peut être perçue comme un recours : c'est ainsi que Kyo et Katow prisonniers, et sachant ce qui les attendait, « avaient besoin d'échapper à cette veillée funèbre, de parler, de parler » (732), sans doute parce que, comme l'écrit par ailleurs Malraux, il y a des problèmes qu'on n'utilise que par la parole, et que, comme chez Beckett, celle-ci s'institue le fondement même de l'homme et son dernier rempart contre le néant et l'absurde. Mais le plus souvent, quand le personnage est débordé par lui-même, par sa vérité intérieure (Tchen en l'occurrence), ou quand il se heurte à l'inconnu de l'autre – May pour Kyo – ou au vertige d'une expérience – celle de la mort ou de l'amour – bien réelle, mais au fond inconcevable ou inavouable, il advient que le langage doive reconnaître ses limites³¹, ses manques³², mesurer son impuissance³³ et finir par renoncer à soi-même – « Il faut que tu comprennes sans que je dise rien, dit Katow à Hemmelrich, il n'y a rien à dire » (665) – en cédant la place au silence, que celui-ci soit l'expression d'une carence ou d'un refus. Participant de cette esthétique du silence et de la nuit qui caractérise le paysage urbain de la Chine, il y a dans *La Condition humaine* une poétique du silence, où les mots font apparaître ce qu'ils manquent, et où le silence, sur lequel la parole vient s'abolir comme pour se réfugier dans l'indicible, ramène à l'essentiel en laissant entendre ce que cette parole fragmentée ne peut ou ne veut exprimer. Parole qui se tait, silence qui parle, le langage chez Malraux, dans son désir insensé et vain d'aller au cœur des choses, sauf à passer le relais au langage du corps (gestes, regards, la seule présence) ou à la musique « qui seule », selon Gisors, « peut parler de la mort » (758), est condamné à l'inachèvement. Inachèvement fondateur auquel la métaphore philosophique de Patrice Loraux donne peut-être pleinement sens : « Tout mur emmure une fissure, tout mur est construit depuis la fissure qui le rend possible, mais la fissure indique le radicalement inconstructible »³⁴. Comme le laisse entendre Malraux, la parole est bien construite sur le vide dont le silence est une forme informelle d'énonciation et que les mots inappropriés ou manquants révèlent. C'est ainsi que Malraux, quelque part entre les poètes, Mallarmé, Saint-John Perse, Reverdy d'une part, et les philosophes du langage, Wittgenstein, Heidegger et Derrida d'autre part, voit lui aussi dans l'écriture romanesque ou poétique la même et constante tentative de savoir ce qu'elle se dissimule à elle-même, autrement dit de révéler le mystère comme mystère, sans le trahir ni le résoudre.

Constatons, pour conclure, que s'« il faut à la clarté - comme le pense Jabès - beaucoup d'ombre pour éblouir », *La Condition humaine* se donne comme une parfaite illustration de ce

faux paradoxe. Car, nous venons de le voir, Malraux n'a cessé de soumettre paysages, atmosphères, personnages à une esthétique du mystère qui fait une place essentielle à l'ombre et au silence, et de développer une écriture romanesque qui doit sa force moins aux vérités et certitudes qu'elle communique qu'aux manques et aux incertitudes créatrices qui l'interrogent, qu'à sa capacité à faire entrevoir en deçà et au-delà des mots une réalité inconnue ou insaisissable qui la fascine – comme le dit Tchen qui sent bien que son meurtre n'est pas seulement de l'ordre du souvenir : « Il y a autre chose, l'essentiel. Je voudrais savoir quoi » (552).

Cette clarté que Tchen réclame est une exigence de tous les personnages et de Malraux lui-même, mais ce n'est pas un hasard s'il n'a voulu voir dans la Chine de Shanghai que ses nuits pluvieuses, ses rues sombres, ses intérieurs obscurs, ses foules compactes et sans visage, ses scènes nocturnes, symboles romanesques du mystère d'un pays plus fantasmé que vu, d'une situation révolutionnaire masquée par sa clandestinité, d'individus plus complexes ou opaques qu'il n'y paraît. Mystère auquel il avait besoin de se confronter pour le faire exister comme poète et pour lui arracher ses secrets comme philosophe tentant de dépasser les limites de l'intelligence rationnelle et logique telle que la conçoit l'Occident. Assurément cet homme qui fait dire à Gisors après la mort de Kyo et de ses amis qu'il ne faut pas penser la vie avec l'esprit mais avec l'opium « et que des souffrances disparaîtraient si disparaissait la pensée » (759), cet homme qui avoue « ne pas se sentir à l'aise dans l'intelligible »³⁵, est très proche d'un Pascal pour qui « toutes choses couvrent quelque mystère », ou d'un Bergson, son contemporain, qui remarque que « l'intelligence est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie » : cette vie qui en lui échappant garde tout son mystère et qui, parce qu'elle le garde, confère à l'expérience qu'on peut en avoir l'intensité la plus forte.

1. Notice pour *La Condition humaine*, p. 1277.

2. L'exotisme se définissant aux yeux de Segalen comme une esthétique du divers, qui désigne tout « ce qui est appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est autre » (*Essai sur l'exotisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1986, p. 84).

3. Clara Malraux, *Voici que vient l'été*, Paris, Grasset, p. 53.

4. *Ibid*, p. 143.

5. A. Malraux, Préface, *Le Démon de l'absolu, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 823.

6. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme, op.cit.*, p. 80.

-
7. A. Malraux, Préface, *Le Démon de l'absolu*, *op.cit.*, p. 834.
8. A. Malraux, *Lazare*, in *Oeuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 877.
9. A. Malraux, *Le Miroir des limbes*, *Oeuvres complètes*, t. III, *op.cit.*, p. 459.
- ¹⁰ A. Malraux, *Lazare*, *op.cit.*, p.858 .
11. Henri Godard, *L'Expérience existentielle de l'art*, Paris, Gallimard, 2004, p. 43.
12. E. Jabès, *Le petit livre de la subversion et du soupçon*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35.
13. Notice pour *La Condition humaine*, p. 1274.
14. Clara Malraux, *Voici que vient l'été*, *op.cit.*, p. 143.
- ¹⁵ *La Tentation de l'Occident*, in *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1989, p. 91.
16. *Les Voix du silence*, *o.c.*, t. 4, p. 555.
17. Malraux, *Neocritique*, in *Être et dire*, Paris, Plon, 1976, p. 322.
18. *L'Irréel, Ecrits sur l'art II*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2004, p. 638.
19. E. Jabès, *Le Livre du dialogue*, Paris, Gallimard, 1984, p. 108.
- ²⁰ *Lazare*, *op.cit.*, p. 848.
- ²¹ *L'Irréel*, *op.cit.*, p. 643.
22. *La Métamorphose des dieux*, *o.c.*, t. 5, p. 113.
- ²³ *L'Irréel*, *op.cit.*, p. 643.
24. *L'Irréel*, *op.cit.*, p. 642.
- ²⁵ A. Malraux, *Les Conquérants*, *Œuvres complètes*, t. I, *op.cit.*, p. 236.
- ²⁶ A. Malraux, *La Tentation de l'Occident*, *op.cit.*, p. 106.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 107.
28. André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 76.
29. E. Jabès, *Le petit livre de la subversion*, *op.cit.*, p. 56.
30. Rappelons que, fasciné par le mystère et déplorant la dégradation de l'exotisme, V. Segalen ne voyait plus dans les guerres qu'un combat « contre des forces connues, mesurées, et dont il suffit à l'une de peser plus que l'autre » (*Essai sur l'Exotisme*, *op.cit.*, p. 79).
31. « [Tchen] pouvait renseigner ces hommes, mais il ne pourrait jamais s'expliquer » (p. 517).
32. Pour dire la fascination de la mort, Tchen dit : « Je cherche un mot plus fort que joie. Il n'y a pas de mot – même en chinois » (p. 618). Ailleurs, Kyo se trouve séparé de May, « non par la haine [...], non par la jalousie », mais « par un sentiment sans nom » (p. 546).
33. Devant le désarroi d'Hemmelrich qui ne « supporte pas d'avoir foutu Tchen à la porte », Katow reconnaît que « par des paroles, il ne pouvait rien » (p. 664) ; et, devant Souen qui pleure d'angoisse devant la mort, « y a pas grand chose à faire avec la parole », pense-t-il (p. 736).
- ³⁴ Cité par G.A. Goldschmidt dans *La Matière de l'écriture*, Paris, Circé, 1997, p. 139.
- ³⁵ Cité par Christiane Moatti, in *Les Personnages d'André Malraux. Le Prédicateur et ses masques*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1987, p. 52.

*

Pour citer ce texte :

Yves Moraud : «La Chine dans *La Condition humaine* : une esthétique du mystère», *Présence d'André Malraux*, n^{os} 5-6, printemps 2006 : «Malraux et la Chine», actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 37-52.

Texte mis en ligne le 29 juillet 2009, URL : <<http://www.malraux.org>>. Texte téléchargé le [date précise du téléchargement / de la consultation].