

Inédit

Interartialité et la critique de la gestion du pouvoir dans les romans d'André Malraux

Yacouba KONÉ,
enseignant-chercheur, assistant
Université Péléforo Gon Coulibaly – Korhogo (Côte d'Ivoire)
Contact : 07 07 81 52 54
E-mail : koney1@live.fr

Résumé : Loin de se réduire à un divertissement, la littérature est une forme de connaissance pratique qui peut répliquer les valeurs et les croyances d'une société, les incarner, les illustrer ou les contester. Elle a ainsi le pouvoir de mettre en cause l'idéologie dominante, la *doxa*, ce qui va de soi, voire de changer notre vision du monde. *La Condition humaine* et *L'Espoir* de Malraux, avec un style spécifique, se présentent comme une des assises fondamentales de cette orientation de la littérature contemporaine d'engagement. Ils s'approprient le thème du pouvoir ou de la gestion du pouvoir qu'ils traitent sous le sceau de l'interartialité. Ces romans apparaissent alors comme une sorte de miroir fragmenté et brisé dont les multiples facettes reproduisent les opinions de leur auteur et montrent plus d'un aspect de l'attitude des impérialistes. Cet article montre que, par l'insertion des procédés artistiques, d'une part, l'écrivain français délivre ses personnages de leur condition existentielle angoissante et, d'autre part, il interpelle l'humanisme de ses contemporains sur la disparité des conditions humaines. Aussi, utilise-t-il ce procédé pour atteindre le cœur des hommes afin d'aider les communautés humaines à s'affranchir des conditions défavorables à leur liberté, à leur épanouissement. Ce faisant, l'on assiste à un changement de paradigme littéraire autorisant les auteurs à s'approprier les structures exogènes et favoriser des échanges esthétiques divers.

Mots-clés : Arts – Interartialité – idéologie impérialiste – pouvoir.

Abstract: Far from being reduced to entertainment, literature is a form of practical knowledge which can replicate the values and beliefs of a society, embody them, illustrate or challenge them. It thus has the power to question the dominant ideology, the *doxa*, which goes without saying, even to change our vision of the world. *La Condition humaine* and *L'Espoir* by Malraux, with a specific style, stand out as one of the fundamental foundations of this orientation in contemporary literature on engagement. They appropriate the theme of power or the management of power which they treat under the seal of interartiality. These novels then appear as a kind of fragmented and shattered mirror whose multiple facets reproduce the opinions of their author and show more than one aspect of the attitude of the imperialists. This article shows that by the insertion of artistic processes, on the one hand, the French writer frees his characters from their distressing existential condition and, on the other hand, he challenges the humanism of his contemporaries on the disparity of human conditions. . Also, he uses this process to reach the hearts of men in order to

help human communities to free themselves from conditions unfavorable to their freedom, to their development. In doing so, we are witnessing a change of literary paradigm allowing authors to appropriate exogenous structures and promoting various aesthetic exchanges.

Keywords: Arts - Interartiality - imperialist ideology - power.

*

Introduction

La littérature a souvent été définie par sa capacité à exercer un pouvoir, par sa puissance d'action sur les sociétés. L'on doit une telle croyance aux enjeux sociaux et politiques du discours littéraire. Ce point de vue s'impose dans la littérature du XX^e siècle lorsque l'écrivain utilise la narration pour affronter l'autorité politique et le malaise social. Par ce jeu de rôle, le pouvoir devient l'apanage de la parole littéraire, mais aussi du langage artistique et du discours politique. Le traitement de la question du pouvoir dans le roman, inspiré par cette nouvelle qualité, ne saurait se faire selon l'ancienne logique mimétique simple, celle qui se tourne candidement vers la vie pour la refléter. Le roman contemporain n'est donc plus « le miroir que l'on promène le long du chemin » (C. Dédomon, 2018, p. 36.), mais la critique du mal-être social qui a pour corollaire une gestion approximative des crises, des conflits et, donc, du pouvoir.

Le roman de Malraux, avec un style spécifique, se présente comme une des assises fondamentales de cette orientation de la littérature contemporaine d'engagement. Il s'approprie le thème du pouvoir ou de la gestion du pouvoir qu'il traite par le procédé de l'interartialité. En mêlant, en effet, les écritures issues des différents domaines de l'activité humaine, en intégrant les discours des arts visuels, des arts du spectacle, des médias, des genres non-littéraires dans son roman, André Malraux donne à son style une caractéristique originale, et avec cela un véritable pouvoir contre le non-sens social et politique.

Le discours malrucien a pour enjeu fondamental la condition de l'homme, même au-delà du continent européen auquel il appartient. Aujourd'hui encore cette même condition est mise en jeu, de part en part du monde, par différents types de pouvoir : politique, économique, militaire, extrémiste religieux, entre autres. Cette réalité constitue une invitation, pour le littéraire, à repenser son discours. Son souci est désormais :

comment s'exprimer au mieux sur la problématique du pouvoir pour y faire face ? Quelle forme du discours peut-on identifier comme adapté dans un monde vivant au rythme de conflits asymétriques ? Il faut, aujourd'hui, un type de discours qui assume sa propre complexité comme l'est la situation de l'homme actuel.

La pluralité de procédés et d'instruments artistiques et interculturels que l'on entend et voit dans les romans de Malraux constitue une ouverture de cet auteur à l'humanité, à la rencontre d'autres humains et d'autres peuples en vue de la prise en compte de leurs préoccupations. Ce faisant, cet auteur capte le sens de leurs actions, de leur émotion et de leur pensée. La réflexion qui va suivre s'intéresse particulièrement à la manière dont Malraux dénonce les crises et le mal-être de l'homme qui sont, bien souvent, le corollaire de la mauvaise gestion du pouvoir et de l'impérialisme politique, économique, etc. de certains États dominants. Par cet engagement, il donne le pouvoir à l'écriture littéraire de reformer l'ordre social, politique et économique. En ce sens, l'on pose l'hypothèse que dans l'écriture de Malraux dans *Les Conquérants*, *La Condition humaine* et *L'Espoir*, l'insertion des arts répond à la volonté de l'auteur d'atteindre le cœur des hommes afin qu'ils prennent conscience du sort de ces opprimés et autres afin d'y apporter des réponses adéquates.

Notre contribution va se construire par l'herméneutique du discours de Malraux afin de montrer que, plus qu'un outil littéraire, l'interartialité dont il use est un outil militant, un moyen de combat afin d'aider les communautés humaines à s'affranchir d'une condition défavorable à leur épanouissement politique et social. Cette réflexion vise à examiner la question du traitement du pouvoir en rapport avec le concept de l'interartialité dans le texte malrucien. Il s'agira donc de présenter brièvement, dans un premier moment, ce concept. Il s'agira ensuite de déterminer dans les œuvres choisies comment cet outil permet de dénoncer l'impérialisme occidental tout en valorisant une gestion collective ou communautaire de la vie politique.

1. Brève présentation du concept de l'interartialité

C'est en appliquant les principes et les pratiques de la peinture à l'éloquence que Horace a fondé le discours à partir duquel a pris forme une sorte de confrontation entre

les arts dans l'Antiquité¹ (G.E Lessing, 1802). Au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, en effet, dans son célèbre *Ars poética*, ce écrivain élabore effectivement, au vers 361, une pensée qui propose de comparer la poésie et la peinture pour les poser, sur le plan esthétique, dans un rapport d'équivalence : « *Ut pictura poësis* » (Horace, 1950, p. 1) écrit-il. Ce qui signifie : « un poème est un tableau » ou « il en va de la poésie comme de la peinture ». Selon l'auteur latin, un poème particulier peut, tel un tableau, donner une impression de plaisir grâce à un savoir-faire et un tour de main particulier. Selon Horace, la peinture fournissait donc un modèle à partir duquel pouvait être pensé le poème. Même si pendant longtemps, cette position a été attaquée et critiquée par les critiques de la période moderne tel que Lessing, il n'en demeure pas moins qu'elle reste le principe fondateur des intégrations multiples que l'on voit aujourd'hui dans la littérature. Cela met l'accent sur le fait que le concept de l'interartialité est certes nouveau, mais ses applications littéraires datent depuis la période antique. Elle émerge ces dernières décennies sous l'appellation formelle de l'interartialité pour servir d'outil à l'enrichissement de la littérature, mais surtout comme moyen efficient pour faire passer des messages.

À l'époque contemporaine, l'interartialité est davantage perceptible à travers des arts dont les préoccupations s'accroissent de celles du monde actuel. Elle établit des ponts entre des arts visuels comme le cinéma, la photographie, la peinture et les arts du spectacle tels que la musique, l'art dramaturgique et autres. Cette notion, en tant qu'« ensemble des interactions possibles entre les arts » (W. Moser, 2007, p. 60), est un mode d'expression, un style qui assume le rôle de facteur de diffusion d'informations sur les pratiques et idéologies des auteurs contemporains. Dans le roman, notamment, l'on perçoit le style interartial à travers des outils d'analyse comme la « transposition interartiale ou la référenciation littéraire » (I. Rajewsky, 2005, p. 44) et les diverses formes de modélisation que les écrivains empruntent aux arts.

La transposition ou la référenciation littéraire est une adaptation, une réécriture des pratiques d'un art dans un texte littéraire. Elle est manifeste lorsqu'un texte évoque, fait des références explicites aux pratiques de cet art. Mais comment cette transposition s'opère-t-elle dans le texte ? En vérité, pour qu'un texte puisse intégrer les préoccupations

¹ D'après Lessing, Aristote aurait encouragé (plus que les autres) cette application dans sa *Poétique* et sa *Politique* ; Cicéron dans *Brutus*, *Orator* et *De Oratore* ; Horace dans *Art Poétique* ; et Quintilien dans *Institut oratoire*. La « confrontation » dans ce passage ne doit pas nécessairement être saisie ou perçue sous l'angle d'une querelle ou d'une discorde mais plutôt dans le sens d'un rapprochement, d'une analogie.

ou les techniques d'un art, il doit, selon André Goudreault et Philippe Marion (1998, p. 31) subir une série de « contraintes informantes et déformantes liées à la configuration intrinsèque qui est toujours plus ou moins compatible avec tel ou tel art. » C'est en se soumettant à de telles contraintes que le texte malrucien parvient à intégrer des arts comme la peinture, la photographie, le cinéma, la musique. Ce procédé est également mis en évidence par le biais de l'évocation de noms d'artistes peintres, musicaux (célèbres) de personnages artistes ou du jargon issu d'un domaine artistique. Ainsi, l'espace romanesque devient le haut lieu de corps-à-corps avec les expressions artistiques.

Malgré tout, les romans de Malraux que nous avons choisis d'analyser ont fait, à certains moments, l'objet d'une transposition artiale. Mais ils n'ont pas donné lieu, formellement, à de véritables adaptations ou à des exemples servilement recopiés. Ainsi, il est difficile de déterminer, par exemple dans *L'Espoir*, jusqu'à quel point et dans quelle mesure exactement, l'on est passé de la narrativité latente du tableau de Picasso à sa transposition littéraire. Surtout que ce roman n'est pas seulement inspiré de la peinture, mais aussi et surtout, et en même temps, du cinéma, de la musique, de la photographie, etc. Le récit de *La Condition humaine* s'adapte mieux, dans le sens bakhtinien du terme, au style de Picasso sans souscrire pour autant à la vision que ce peintre peut avoir sur la condition des Chinois à l'époque de la mise en forme de ses tableaux.

La modélisation littéraire de la pratique artistique est le fait de prendre pour parangon structurel les techniques d'un art pour la mise en forme de son contenu. Elle est manifeste lorsqu'un texte est structuré suivant le modèle de cet art. Aussi un récit peut-il emprunter des techniques de mises en cadre des arts visuels, imiter des mouvements de caméra au cinéma, simuler des techniques de composition musicale, entre autres. Pour ce qui est des arts visuels, Malraux encadre les espaces de son roman selon des valeurs nettement plastiques. Ces encadrements se font le plus souvent à travers l'ouverture de fenêtres ou de portes, à travers l'objectif de jumelles, des lignes géométriques ou des miroirs ou encore à travers de simples trous causés par des balles de revolver. Ce principe existe dans la quasi-totalité des romans de Malraux. Que ce soit dans *Les Conquérants* où le narrateur décrit la procession de Tcheng-Daï, dans *La Voie royale* où Claude regarde la marche courageuse de Perken vers les Moïs, dans *Les Noyers de l'Altenburg* où Vincent Berger contemple la scène des gaz, tous ces personnages se servent chacun de jumelles pour justifier les descriptions rapprochées. Tous ces effets de mise en cadre ont en

commun un encadrement de la condition de l'homme en proie à la souffrance, à l'angoisse, à la douleur, le plus souvent dues aux crises, aux conflits et aux guerres fratricides, émanant souvent d'une gestion approximative du pouvoir.

Par ailleurs, Malraux emploie le style de flashes ou de clignotements observés lors de la prise d'une photographie. Son texte est, en effet, marqué par un nombre considérable de fragments de textes cités qui surgissent fréquemment aux yeux du lecteur tels des flashes. Il en est ainsi de *L'Espoir* qui intègre régulièrement dans le récit le discours d'un peuple qui souffre sous la domination d'un autre. Cet auteur privilégie également le montage par discontinuité qui est l'apanage de la pratique cinématographique mais aussi de la photographie. Le montage « par discontinuité » se manifeste chez Malraux à travers des paragraphes (ou textes courts) qui mettent en scène des actions précises. Pendant qu'une action a l'air de n'avoir pas pris fin, d'autres paragraphes proposent subitement une autre action, totalement différente et qui ne partage rien avec la précédente. Hormis, peut-être, le fait que ces actions peuvent appartenir, par exemple, chacune à un souvenir malheureux. L'absence de transition entre ces actions est sensible et crée un effet de collage similaire à celui des photos d'album². Ces courts textes s'offrent sous la forme de « morceaux fragmentaires [qui] cadrent chaque incident ou image (...) comme le ferait la photographie d'instant de vie. » (M. P. Huglo, 2007, p. 47) Ces morceaux font de « la coupe spatio-temporelle et de sa fixation un principe de composition en prise avec la mémoire, elle aussi fragmentaire et imagée. » (*Idem*) La condensation des morceaux ou bouts d'actions qui sont présentés, leur choix et leur sélection parmi d'autres, met le lecteur en présence d'une réalité qu'il embrasse partiellement dans chaque cas. À l'image de ce qui se fait avec la photographie, en effet, le lecteur est amené à imaginer ce qui lui est caché, ce qui déborde le cadre du fragment, ce qui a été le noème.³ (R. Barthes, 1980, p. 49)

En somme, la modélisation de la pratique artistique semble davantage s'adapter à notre projet qui vise à mettre en lumière un certain nombre de travers révélés dans le récit malrucien. En usant des procédés interartiaux tels qu'évoqués, Malraux dénonce subtilement l'intrusion impérialiste dans la gestion politique, économique de certains États

² La parenté qui lie l'art photographique au septième art, c'est-à-dire au cinéma explique bien que l'on puisse interpréter les effets créés par nombre de procédés d'écriture chez Malraux autant d'un point de vue cinématographique que photographique.

³ Le noème correspond, selon Barthes, à ce que montre l'image photographique, quelque chose qui a été et qui n'est plus.

tout en promouvant ou valorisant une gestion collective ou communautaire de la vie politique des États dominés. Les techniques d'encadrement et de cadrage proprement issues des arts visuels lui permettent de circonscrire sur l'espace romanesque les événements sanglants et douloureux afin de tourner le regard du lecteur (exclusivement) sur les travers engendrés par les conflits et les crises. La couleur, matériau pictural, lui permet, par exemple de dédramatiser et d'atténuer la situation malheureuse de ces lieux et des personnages, en faisant des bombardements un spectacle haut en couleurs. Malraux utilise donc le procédé de l'interartialité comme subterfuge pour exprimer subtilement et publiquement ses opinions politiques et ses prises de positions relatives au pouvoir néo-impérialiste.

2. De la pratique interartialité à la dénonciation de l'impérialisme occidental

Le roman de Malraux est un véritable récit retraçant la vie des révolutionnaires en quête de liberté dans leurs milieux de vie. L'œuvre de cet auteur est une immersion dans l'histoire des révolutions en Chine et en Espagne au XX^e siècle. À travers un langage teinté de discours politiques incrustés dans des expressions artistiques, Malraux remet au goût du jour toute l'attitude de l'impérialiste occidental qui tend à instaurer un système dominant en vue d'une exploitation efficiente des autochtones. *La Condition humaine*, *L'Espoir*, *Les Conquérants* sont les romans qui recèlent et mettent en avant ce type de discours. Il convient d'indiquer que les discours dont il est question dans ces œuvres sont un ensemble de propos à caractère politique qui fustigent, parfois ironiquement, l'attitude du colon-impérialiste. Pour ce faire, il met en cadre un ensemble de comportements de ses protagonistes afin de les circonscrire pour mieux les faire voir ou les critiquer.

Dans *La Condition humaine*, le personnage Ferral est le dépositaire de la plupart des propos qui se rapportent aux relations tumultueuses entre le pays dominateur dont il est issu et les peuples dominés chez qui il tient d'importantes entreprises. L'auteur circonscrit ce protagoniste se caractérisant par une forme de volonté de puissance. Il est le représentant de la bourgeoisie et du pouvoir impérialiste en Chine. C'est lui qui s'occupe des Traités pour installer le « Consortium Franco-Asiatique » (*La Condition humaine*, 1946, p.82) dans ce pays où la population souffre des conditions exécrables de travail et de vie. À ce titre, il apporte toute son aide, y compris en armement, aux troupes

de Chang-Kaï-Chek, pour écraser le communisme qui commence à prendre de l'ampleur et auquel le peuple chinois semble avoir confié son destin. Il est présenté dans l'œuvre comme la personnification du pouvoir capitaliste et impérialiste marqué par l'arrogance, le dédain à l'égard de l'Autre. Il qualifie, par exemple, les Chinois de « quarts-de-révolutionnaires qui n'osent pas dire franchement ce qu'ils sont. » (A. Malraux, 1946, p. 82).

À travers la peinture de ce personnage, c'est le système dominant et les rouages politiques funestes que l'auteur fait voir. En fait, dans la perspective du romancier, le système colonial est dégradant et avilissant. Ainsi, dans sa monstration, Malraux présente l'envers et le revers de ce pouvoir en en faisant un univers cocasse et sordide ayant l'image pitoyable d'une organisation en décomposition avancée. C'est ce type de rapport qui justifie l'exploitation des peuples de cette partie du monde : « Pour garder la voie ferrée, le gouvernement a mobilisé des milliers d'hommes. » (*La Condition humaine*, p. 83)

Le corollaire de ce regard sur l'Autre, sur les États faibles est la naissance de conflits asymétriques, de crises, des guerres et mêmes des révolutions. Malraux met en cadre certaines séquences de ses romans pour mieux circonscrire et faire voir les conséquences des révolutions à travers les guerres qui elles-mêmes résultent d'une gestion arrogante et méprisante du pouvoir colonial. Dans *La Condition humaine*, Malraux prend soin de décrire et dénoncer cette situation suivant des procédés de cadrage et de montage cinématographique.

Sur ce plan, la scène où Kyo et Katow quittent une des quatre-vingt permanences du Kuomintang pour en rejoindre une autre est caractéristique d'un montage particulier. Bien que les phrases qui la décrivent ne la découpent pas en divers plans visuels proprement dits, elles ne la décomposent pas moins en une succession d'images hétérogènes. Le lecteur peut y lire des phrases qui se succèdent ainsi : « Ils sortirent, reprirent leur marche. Encore l'avenue des Deux-républiques. Taxi. La voiture démarra à une allure de film. » (*La Condition humaine*, 1946, p. 43) Ce passage fait passer le lecteur brutalement, et sans transition autre que celle offerte par la ponctuation, d'une marche dans une rue à une voiture déjà en route pour sa destination. Il demeure déstabilisant pour le lecteur. Le principe qui se cache derrière une telle composition est la mise en évidence des préparatifs de l'insurrection mise en place par Kyo et ses amis. Les communistes, en effet, dans une perspective d'efficacité et de célérité, doivent instaurer un plan de

libération de leur ville (Shanghai) occupée par le colon dominant qui y mène des activités de négoce peu avantageuses pour le peuple. Dans cet élan, Malraux use d'un certain nombre de « subterfuges scénaristiques » (R. Darragi, 2011, p. 176) pour captiver l'attention du lecteur sur les actions insurrectionnelles à venir.

Un phénomène similaire se produit dans certaines scènes de *L'Espoir*. Cette œuvre met en évidence deux propositions qui se suivent et dont aucune ne semble traité du même sujet que l'autre. La première proposition est une phrase descriptive présentant de façon panoramique l'espace qui sert de décors à la prochaine bataille entre fasciste et communiste, lors de la guerre d'Espagne. La deuxième surgit inopinément pour mettre le lecteur dans le feu de l'action ou de la contre-attaque républicaine. Ces deux phrases s'enchaînent de la façon suivante : « (...) d'où sortent des morceaux de jarres énormes, et qui monte, monte, dans la lumière fixe de la lampe électrique, jusqu'à leurs épaules, jusqu'à leurs bouches, jusqu'à leurs yeux. La contre-attaque républicaine est terminée : Maringaud et ses copains délivrés. » (*L'Espoir*, 1977, p. 491)

Plus qu'un moyen de divertissement, d'enjouement et de vulgarisation pour la jeunesse, un simple exercice mêlant d'une façon fantaisiste histoire et fiction, le roman interartial malrucien apparaît comme un puissant moyen d'expression, une caisse de résonance répercutant les préoccupations de son auteur. Il s'agit, à travers ce style, de mettre le doigt sur les conséquences des dérives des pouvoirs impérialistes qui dénie les libertés individuelles. L'individu doit se battre pour sa survie, pour sa liberté même si pour cela il doit périr, car « il y a du repos dans le suicide... » (*L'Espoir*, 1977, p. 250)

Par ailleurs, le principe de brutalité dans les enchaînements des phrases est aussi perceptible au niveau des paragraphes. Dans *L'Espoir*, un des passages relate des échanges de tirs entre les Internationaux et les fascistes. Ce paragraphe se termine par une phrase chaude dans laquelle il y a le fracas des balles, où il y a des mines qui sautent. Cette séquence se termine par la phrase suivante : « des maisons de l'autre trottoir où ils sont assiégés, les Internationaux tirent aussi : rasant le mur, ceux de Tercio filent de la maison rose : la maison est minée et elle va sauter. » (*L'Espoir*, 1977, p. 489) Pendant que le lecteur s'attend effectivement à des explosions de bombes, à un moment difficile dans la lecture, l'auteur propose subitement une phrase dans le paragraphe suivant qui casse le rythme de la narration. Cette séquence annonce que : « Le Négus avance dans la contre-mine. Depuis un mois, il ne croit plus à la Révolution. » (*Idem*)

Malraux juxtapose les phrases et les paragraphes au mépris des règles classiques. Ainsi, les développements de ces phrases tournent court, les transitions sont supprimées et les liaisons de cause sont réduites au strict minimum. Face à de telles indications, le lecteur tombe dans une forme d'illusion qui le maintient dans un état profond de distraction lui permettant de vivre le tragique de la condition des personnages qui doivent combattre pour survivre. Quoi qu'il en soit, l'effet de cinéma et de film est bien réel dans le roman malrucien. À partir des actions, des enchaînements des phrases et des scènes, par le système de cadrage et de montage, l'auteur met le lecteur dans une esthétique cinématographique.

Outre cet aspect, Malraux use également d'une technique bien connue dans le milieu photographique pour donner sa position qui est aussi celle des peuples qu'il défend. Ainsi, dans la plupart de ces livres, cet auteur intègre un nombre considérable de fragments de textes cités qui surgissent fréquemment aux yeux du lecteur tels des flashes. Ils sont assimilables à des clignotements du matériau verbal. Dans le récit de *L'Espoir*, sous la forme de citations, Malraux insère régulièrement le discours d'un peuple qui souffre sous la puissance dominatrice d'un autre. Les cas de figure suivants sont représentatifs de cette pratique chère au roman malrucien. Nous soulignons en caractère gras les citations pour faire ressortir leur fréquence d'apparition :

(...) sur certaines églises, l'écriteau ne porte pas, comme de coutume, « **contrôlé par le peuple** », mais « **propriété de la vengeance du peuple** ». Seulement, sur la place de catalogne. (*L'Espoir*, p. 214)

Dimitroff contre Durruti, enfin, c'est une morale contre une autre, ce n'est pas une combine contre une morale, « **nous renoncerons à tout sauf à la victoire** » (*L'Espoir*, p. 240)

Il ne souriait pas avec ironie, « **il y a du repos dans le suicide...** ». Il montra du doigt de vieilles affiches de vermouth et de film, sous lesquelles ils marchaient, et sourit davantage (...) (*L'Espoir*, p. 250)

Perdues dans la fatigue, des phrases de chefs d'armée bourdonnaient dans sa tête, mêlées au bruit du feu « **le courage n'admet pas l'hypocrisie. – ce qu'on écoute, on l'entend, ce qu'on voit, on l'imite.** », l'une de Napoléon, l'autre de Quiroga. (*L'Espoir*, p. 258-259)

« **Regarde ce que je fais, n'écoute pas ce que je dis** », a dit un philosophe (*L'Espoir*, p. 433)

Lorsqu'il n'est pas un interchangeable héritier, s'accommode mal de la dispersion érotique : « **le capitalisme moderne est beaucoup plus volonté d'organisation que de puissance...** » (*L'Espoir*, p. 236)

La mise en relief de ces citations, en gras et à valeur incitative, a pour effet d'inviter le peuple à lutter pour sa liberté. Il s'agit d'un appel à la révolte, à la prise en main de son destin spolié par le pouvoir impérialiste. L'on remarque donc que le discours de Malraux est un discours humaniste qui tend à donner à l'Homme sa place sur l'échiquier de l'humanité. L'idéologie qui sous-tend les actions et les intentions de cet auteur est la liberté de l'homme. En tant que tel, l'ensemble des fragments des citations (non exhaustives) relevés dans ses différents romans est relatif à cette dimension de sa pensée. Cela explique que cet auteur s'est souvent engagé physiquement ou en critiquant certaines injustices dans le monde. Cela explique également son intervention directe dans la guerre d'Espagne où il est intervenu en tant qu'aviateur pour un escadron de combat. C'est aussi la raison qui fait qu'il prend position dans les crises de Chine en faveurs de ceux qu'il considère comme les opprimés, comme les laisser-pour-comptes, comme les marginaux. Cette dimension de son idéologie est perceptible dans sa volonté de promouvoir une gestion collective de la vie politique et communautaire.

3. Le style interartial comme mode de valorisation d'une gestion collective de la vie politique

Dans son roman, Malraux privilégie la collectivité au détriment de l'individualité. Il préfère, pour ainsi dire, une gestion collective de la vie politique et sociale. C'est la raison pour laquelle, il intègre, dans ses œuvres, un nombre important de personnages qui doivent combattre ensemble pour se libérer du joug de la domination en vue d'une gestion commune des affaires publiques. Dans *La Condition humaine*, l'on dénombre neuf personnages centraux qui ont chacun un rôle déterminant dans la révolution devant aider Chang-Kaï-Chek dans la lutte contre l'envahisseur européen, avant que ce dernier ne se rétracte. Kyo, Katow et leurs compagnons communistes ont, en effet, compris que Chang-Kaï-Chek utilise leur combat pour assouvir le complot des affairistes européens contre la Chine. Cette trahison du chef du Kuomintang (armée nationaliste chinoise) crée chez les révolutionnaires communistes un sentiment de solidarité et de soutien mutuel qui sera, d'ailleurs, renforcé par les représailles à leur encontre. Ce faisant, les protagonistes communistes sont animés par un sentiment de fraternité que Malraux utilise comme le socle idéologique de ses œuvres.

Pour Malraux, l'homme est aliéné par les angoisses, la peur, la souffrance, la solitude et la mort qui sont bien souvent le fruit des crises qu'il rencontre dans son environnement : crises politiques, crises sociales, crises physiologiques. Pour lui, donc, il faut éradiquer les intrusions dominatrices dans les affaires internes des états afin que ceux-ci, dans un élan de collectivité, de confraternité, de solidarité, puissent s'affranchir des conditions défavorables à leur épanouissement.

Ainsi *Les Conquérants*, *La Condition humaine* et *L'Espoir* sont-ils une exaltation de la fraternité. Cela dit, l'homme, sous le joug de l'aliénation, de quelque côté qu'il se tourne, découvre sa finitude : « quand je dis chaque homme ressent avec force la présence de son destin, j'entends qu'il ressent – et presque toujours tragiquement, du moins à certains instants – l'indépendance du monde à son égard. » (A. Malraux, 1976, p. 127) C'est pourquoi, pour Malraux, « la seule défense d'un homme contre l'asservissement [est] la présence des hommes. » (A. Malraux, 1977, p. 388) C'est la raison pour laquelle l'être humain doit lutter contre la tyrannie, contre l'oppression dans laquelle se battent les personnages malruciens par l'« affection virile » (A. Malraux, 1946, p. 215), par « l'amour viril » (A. Malraux, 1977, p. 310), par « le cœur viril des hommes qui est un refuge à morts qui vaut bien l'esprit. » (A. Malraux, 1977, p. 311)

Aussi, en affirmant que l'homme se définit par ce qu'il fait non par ce qu'il rêve, qu'« un homme est la somme de ses actes, de ce qu'il fait, de ce qu'il peut faire », que « le Faire vaut bien mieux que l'Être », Malraux invite le peuple, dans un élan collectif, à la prise en main de son destin. Ainsi, il favorise les échanges culturels dans un esprit de partage, et non d'imposition dans ses œuvres. Selon sa conception, cela doit permettre à chaque parti, à chaque pays ou États, une gestion harmonieuse de ses affaires. C'est l'une des raisons pour lesquelles ses romans font une part belle à l'intégration et la rencontre de diverses origines et de nationalités. L'objectif de Malraux, à partir des rencontres interculturels interartiales, est de favoriser le métissage et de rejeter toutes les idées exclusionnistes en créant de l'harmonie entre les hommes sur la terre. C'est pourquoi il insère, dans ses œuvres, des personnages venus de tous les horizons pour concevoir son « monde » où les « identités [ne sont plus] fragmentées et fracturées [mais], une identité composée » (O. Miok, 2010, p. 30) de toutes les appartenances, c'est-à-dire, une identité unifiée et complète. Car, ce sont les différences réelles ou imaginaires, les exclusions qui sont à la base des conflits asymétriques que vit le monde.

Au-delà donc des antagonismes et des conflits d'idées relevées entre certains personnages, le roman malrucien a le mérite de créer un véritable effet de *melting pot* culturel et interartial. En dépit des cas de mésententes qui relèvent davantage de circonstances ponctuelles, la majorité des relations se fait dans un moule de soutiens mutuels. En faisant se croiser des personnages issus d'origines et cultures diverses, en incorporant des arts issus de domaines différents, Malraux veut pallier les crises qui surgissent partout dans le monde. Ainsi, c'est la problématique du « vivre ensemble » que cet auteur semble régler par le rapprochement des protagonistes aux différences multiples par leur langue, par leur croyance, par leur condition sociale, etc. Le rôle et la communication interculturelle de ses personnages sont importants dans la mesure où les conflits dans le monde aujourd'hui ne sont plus seulement idéologiques, mais aussi et surtout identitaires.

L'interartialité se présente comme un outil littéraire qui sert à Malraux à véhiculer son message d'inclusion des masses. Mais elle est surtout, pour cet auteur, un outil militant. Malraux utilise ce procédé pour atteindre le cœur des hommes afin d'aider les communautés humaines à s'affranchir des conditions défavorables à leur liberté, à leur épanouissement. Par l'insertion des divers arts, d'une part, l'écrivain français délivre ses personnages de leur condition existentielle angoissante et, d'autre part, il interpelle l'humanisme de ses contemporains sur la disparité des conditions humaines. Ainsi donc, plus qu'un outil littéraire, l'interartialité devient pour Malraux un outil militant en ce sens que cet auteur s'approprie le destin des communautés auxquelles il n'appartient pas nécessairement lui-même. De fait, il dépasse le cadre de son existence personnelle pour se projeter vers l'Autre, vers son prochain. De cette façon, il ouvre son humanité pour rencontrer d'autres peuples, pour rencontrer d'autres humains. Il capte le sens de leurs actions, de leurs émotions, de leur pensée tout en les invitant à s'unir contre le pouvoir impérialiste et ses avatars. En diffusant ces éléments, il utilise de tous les langages possibles, tous les langages des pratiques sociales : le langage de la peinture, le langage de la photographie, de la musique et même des canons pour porter son message plus loin et plus profondément. C'est cette volonté d'intégrer tous types de langages qui fait de son roman un roman subversif, une œuvre hybride et protéiforme.

Conclusion

Au terme de cette étude, il convient de retenir que l'écriture de Malraux est fortement marquée par les procédés artistiques divers. Cet auteur utilise ce procédé pour la mise en récit de ses idées. Celles-ci prennent appui dans la dénonciation de l'intrusion impérialiste dans la gestion des pouvoirs locaux. De manière pratique, les modalités d'aperception d'une telle représentation ou esthétique se lisent, au cœur de la diégèse, à travers les nombreux jeux de montage-agencements, les fragments de témoignages réels, de citations, de procédés d'encadrement, en un mot, un ensemble cosmopolite de procédés interartiaux. La transposition de l'ensemble de ces éléments a pour conséquence de faire vaciller le récit dans le sillage des narrations marquées par les expressions artistiques et des récits indécidables, poétiques à partir desquelles Malraux fait passer subtilement des leçons de vie dans le sens de la valorisation de la gestion collective du bien public.

On peut donc attribuer à Malraux la paternité d'une forme de littérature révolutionnaire dans laquelle la combinaison des techniques artistiques est créateur d'un roman militant. Plus précisément l'interartialité, qui est à la base un outil littéraire, devient pour cet auteur un moyen pour dévoiler les crimes contre l'homme, contre les États faibles. On peut donc dire que l'objectif de Malraux, en procédant ainsi, est de faire échapper son lecteur à la défiguration de la réalité par l'interprétation qu'en ferait un émissaire colonial. En usant du style des arts, en en faisant son parangon structurel, Malraux se fonde, d'une part, dans la vie des autres pour mieux la décrire. Ce qui rend son langage révolutionnaire. D'autre part, cela lui permet de démocratiser le savoir contenu dans ses romans puisqu'ils deviennent ainsi accessibles à tous. Mais surtout, tous ces langages des pratiques sociales : le langage de la peinture, le langage de la photographie, de la musique et même des canons lui permettent de porter son message plus loin et plus profondément. Son écriture véhicule, d'un côté, la dispersion de la parole, par l'intégration des arts et de l'autre, par l'ouverture de ses textes aux discours philosophiques et politiques, expression de son humanisme. L'humanisme que prône cet auteur est celui qui tend à donner un sens à l'existence de l'homme. Si pour Malraux l'angoisse, la peur, la mort et leurs variantes scellent le destin humain, c'est la présence de l'Autre qui lui permet d'affirmer son humanité et de survivre dans un monde qui sombre dans diverses formes de crises et de guerres. C'est la souffrance de l'Autre qui l'amène à se saisir de son visage. Il se sent responsable de l'Autre car, « dès lors qu'autrui me regarde, j'en suis responsable sans

même avoir à prendre de responsabilité à son égard : sa responsabilité m'incombe. C'est une responsabilité qui va au-delà de ce que je fais. » (E. Levinas, 1988, p. 104) C'est au nom de cette responsabilité que Malraux se sent concerné par la condition humaine.

En définitive, on peut affirmer que le style de Malraux impose un changement de cap à l'histoire littéraire. Mais, il se veut surtout une arme, un instrument de pouvoir capable de réorienter la vision que les hommes ont de la gestion du pouvoir politique. En effet, l'immixtion de l'art dans la forme de littérature qu'il a promu crée un intérêt certain dans le milieu littéraire étant donné que l'histoire qu'il raconte suscite un élan émotif chargé de contraste entre révolte, pitié et joie tout en aidant les communautés humaines à s'affranchir des conditions défavorables à leur épanouissement politique et social. C'est avec ce particularisme révolutionnaire que l'écriture de Malraux s'impose et exige une recherche de sens dans un monde de littérature soumis aux exigences de la mondialisation actuelle où tout s'intègre, s'interactionne et s'interpénètre.

Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, Coll. « Cahiers de cinémas ».
- CARDUNER Jean, 1995, *La Création romanesque chez Malraux*, Paris, Gallimard.
- CARRARD Philippe, 1955, *Malraux ou le récit hybride*, Paris, Gallimard.
- CÔTÉ Paul Raymond, 1984, *Les techniques picturales chez André Malraux : interrogation et métamorphose*, Québec-Canada, Naama.
- DARRAGI Rafik, 2011, « Le Pouvoir dans le roman historique maghrébin » dans Isabelle Durand-Le Guern (Dir.), *Roman et politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 169-179.
- DÉDOMON Claude, 2018, « Littérature et médecine : une hybridation féconde dans *Peste et Choléra* de Patrick Déville », dans *La Revue Le Caïlcédrat* n° 006, p. 36-49.
- GOUDREAULT André et MARION Philippe, 1998, « Transécriture et médiatique narrative », dans *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene.
- HORACE, 1950, « De Arte Poetica Liber Ad Pisonem » (*Art poétique ou Épître aux Pisons*), dans *Horace – Œuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier Frères, vol. 2.

HUGLO Marie-Pascal, 2007, *Le Sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

LE GUERN Isabelle Durand, 2011, « Histoire, mythe et politique dans le roman historique révolutionnaire » dans Isabelle Durand-Le Guern (Dir.), *Roman et politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 181-192.

LESSING Gotthold Ephraim, 1802, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et le peinture*, traduction de Charles Vandebourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard.

LEVINAS Emmanuel, 1988, *À l'heure des nations*, Paris, Collection « Critique », éditions de Minuit.

MALRAUX André, 1946, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard.

MALRAUX André, 1951, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard.

MALRAUX André, 1976, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard.

MALRAUX André, 1977, *L'Espoir*, Paris, Gallimard.

MIOK Olivera, juin 2010, *D'un univers « multiculturel » à une écriture de « l'identité composée » : l'exemple d'Amin Maalouf*, Mémoire de master, Université de Haute-Alsace, Clé (2009-2011).

MOSER Walter, 2007, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14.

RAJEWSKY Irina, 2005, « Intermediality, intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on intermediality » dans *Intermédialités*, n° 6, p. 43-64.