

Le chronotope du *Royaume-Farfelu* d'André Malraux

Ritsuko UEZU

Quelle caractéristique peut-on trouver dans le *Royaume-Farfelu*¹⁾, que Malraux a publié en 1928, en tant que roman d'aventures? Ce texte constitue la dernière de ses premières œuvres (1921-28) et se présente comme un mélange des univers farfelu et exotique²⁾, de sorte que, lorsque l'on parle des romans d'aventures de Malraux, il est placé à part ou considéré comme un échec³⁾. Mais, d'autre part, précédant *La Voie royale* (1930), roman d'aventures métaphysiques⁴⁾, il décrit aussi une expédition en Asie.

L'analyse de la structure du *Royaume-Farfelu* aboutit donc à éclaircir l'archétype du roman d'aventures malruciens, surtout quant au rôle de l'espace asiatique. Afin de retracer l'évolution du style par lequel Malraux dépeint l'aventure, nous tenterons d'étudier trois aspects principaux propres à cette même aventure : l'espace, le personnage et le temps.

I. L'espace

I. La première ville

Raconté rétrospectivement par le “je” narrateur, le récit s’ouvre sur la scène d’une frégate qui se dirige vers une ville en bordure de la mer. La ville est l’un des deux espaces où a lieu l’action, en même temps que celui qui annonce le commencement du monde de l’aventure :

Sur la grève se pressaient des ombres souples, dominées par des personnages coiffés de volumineux turbans de soie brochée, qui portaient de grandes barbes noires, ressemblaient à l’empereur Charlemagne, et étaient des Turcs.
(*RF*, pp.317-318)

1) André Malraux, *Royaume-Farfelu* (abrégé, *RF*), in *Oeuvres complètes*, t.I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989. Concernant l’expression « chronotope » employée dans le titre du présent article, nous l’empruntons à Bakhtine. Pour la définition de ce mot, voir M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit en français, Gallimard, « Tel », 1978, p.237.

2) Cf. Nous avons souligné ce thème dans « L'univers étranger dans les premières œuvres de Malraux — du motif farfelu à l'espace exotique — », in *Gallia*, n° 38, 1999, pp.33-40.

3) Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1996, p.197.

4) Cf. Sur ce point, voir notre article, « Insectes, Moïs, toxines microbiennes dans *La Voie royale* d'André Malraux — l'art de la construction de l'espace du combat — », in *Etudes de Langue et Littérature françaises du Kansai*, n° 4, 1998, pp.65-73.

A mesure que le bateau approche de la côte, la vision sur la grève devient plus claire : ce sont des Turcs. Puisqu'ils apparaissent comme ceux que le groupe du narrateur rencontre d'abord, ils constituent l'indice qui évoque l'endroit où se déroule le récit. Là, ils sont décrits avec des attributs stéréotypés : «de volumineux turbans de soie brochée» et «de grandes barbes noires», sans aucune originalité. Les Turcs n'évoquent donc pas un monde filtré par Malraux mais celui qu'on leur reconnaît, l'Asie : ils remplissent une fonction de signe symbolique d'entrée dans le monde asiatique.

Quant à la première impression sur la ville, l'accent est mis sur l'atmosphère inhabituelle : « une ville aux architectures peu humaines »(*RF*, p.317). Et une métaphore apparaît dans une autre description de la ville : « cette ville au profil de crustacés et de champignons » (*RF*, p.318). Elle est causée par la forme de l'architecture de la ville, par exemple celle des mosquées, mais rappelle aussi un monde surhumain : dans *La Tentation de l'Occident* (1926), Malraux considère « les crustacés géants » comme « les intercesseurs du surhumain »⁵), c'est-à-dire comme des êtres littéralement hors du monde humain. Ainsi la ville en bordure de la mer joue-t-elle un double rôle : l'entrée en Asie et dans un monde merveilleux ; autrement dit, l'Asie est traitée comme un monde merveilleux. Cela se voit dans la scène du marché qui a lieu dans cette ville : les marchands vendent des êtres irréels et fabuleux ; des phénix, des dragons, un poisson triste qui induit la fable des sirènes et un incubus amputé (*RF*, pp.318-319). D'après Said, l'Asie devenait jadis, pour les écrivains européens, l'espace où ils déployaient librement leur imaginaire⁶). Malraux lui-même dit : « Seuls les pays voisins étaient exotiques ; les lointains étaient fantastiques. L'imagination aime les dragons et les chimères⁷. » Au point de vue d'un tel traitement de l'Asie, on pourrait dire que Malraux suit le procédé traditionnel. Cependant, il faut noter que les motifs adoptés dans cette scène sont stéréotypés. Quelle signification y trouver? Réfléchissons sur ce point en analysant un autre espace principal du texte.

II. La deuxième ville : Ispahan

L'autre espace, c'est la destination de l'expédition du narrateur. Différent de la ville mentionnée ci-dessus, il s'attribue un toponyme : Ispahan, ville d'Iran. Bien que la ville soit réelle, les caractéristiques documentaires ne sont pas soulignées. Lors de l'arrivée, elle ne se présente pas de façon réaliste, mais bien plutôt comme pittoresque, lorsque l'on considère la comparaison avec « les

5) André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, in *Œuvres complètes*, t.I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p.96.

6) Cf. Edward W. Said, *Orientalism*, t.I, traduit en japonais, Tokyo, Heibonsha, « Heibonsha Library », 1993, pp.381-456.

7) André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, p.213.

miniatures » et les expressions de couleur :

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

Vandegans relève une analogie entre cette description et celles de Loti, de Chardin et de Flandin :⁸) l'Ispahan de ce texte ne vise pas à restituer une image documentaire, mais celle déjà reconnue, par exemple à travers des livres et des miniatures. Ce qui traduit une fonction identique à celle de la première ville : un signe symbolique d'ancienne capitale de l'Asie. On notera, comme autre aspect, une déformation dans la description d'Ispahan : la position d'Ispahan est changée en « centre d'un cirque de montagnes », alors qu'elle se trouve en fait dans un bassin au pied des montagnes. C'est une clef par laquelle on peut éclaircir le rôle d'Ispahan dans le texte. De plus à l'intérieur de la ville, un autre centre est formé par les habitants : « Les habitants qui avaient demeuré s'étaient réfugiés au centre de la cité » (RF, p.328). Le but de l'expédition converge de plus en plus vers le centre ; l'espace où Ispahan se situe, en rapport de la topographie du cirque des montagnes, évoque l'enfer de *La Divine Comédie* de Dante : la marche du groupe du narrateur ressemble au voyage dans l'enfer de Dante. D'ailleurs, la ville se transforme en labyrinthe :

Les habitants, qui ne pouvaient songer à nous combattre puisqu'ils ne possédaient pas d'armée, avaient construit avant notre arrivée mille petits murs qui transformaient leur ville en labyrinthe, bouché toutes les portes, et sali habilement leur travail de telle façon que nous ne puissions distinguer les murs nouveaux des anciens. (RF, p.329)

Le labyrinthe, c'est, mythologiquement, le lieu où ceux qui entrent subissent des épreuves. Karl Kerényi, en lui assignant l'aspect de la mort, le relie à l'enfer⁹). Compte tenu de ces trois points, la déformation topographique, la centralisation et la transformation en labyrinthe, Ispahan est décrite donc de manière à symboliser triplement le monde merveilleux : l'enfer, lieu destiné au supplice, donc à de cruelles souffrances. Quant au déroulement du récit, après l'envahissement d'Ispahan, le groupe du narrateur y expérimente l'épouvante de la mort, en étant

8) Cf. André Vandegans, *La Jeunesse littéraire d'André Malraux, essai sur l'inspiration farfelue*, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p.389.

9) Cf. Karl Kerényi, *Labyrinth-Studien*, traduit en japonais, Tokyo, Kobundo, « Kobundo Renaissance », 1996, pp.41-46.

assailli par des scorpions ; la ville se transforme en enfer : le monde qu'Ispahan symbolise annonce celui du récit. Autrement dit, dans l'espace étranger surgit un événement extraordinaire. Il faut insister sur le fait que l'étrangeté de l'espace à la fois asiatique et merveilleux est reliée à un thème inhabituel, la peur de la mort : c'est là l'art du récit de Malraux.

Il résulte de ce qui précède que les deux villes principales du texte jouent le même rôle, celui de symboliser la ville asiatique, qui apparaît comme un monde merveilleux. Cela ne signifie pas que l'Asie est utilisée simplement pour laisser agir librement l'imaginaire, mais, en tant qu'espace étranger, pour incarner un thème hors de la vie quotidienne : la peur de la mort. Ainsi dans ce texte, ce qui importe pour les villes asiatiques, ce n'est pas le détail documentaire, mais l'indice d'appartenance à l'Asie : c'est pourquoi les motifs décrits sont stéréotypés.

II. Le personnage

I. Les actions

Suivant l'itinéraire du voyage, réfléchissons aux actions du protagoniste, afin de mettre en lumière sa fonction. Le récit se compose principalement de cinq actions : l'arrivée à la ville en bordure de la mer, la visite du marché de cette ville, la rencontre du prince de ce pays-là, l'expédition à Ispahan et la déroute d'Ispahan. On commencera d'abord par la scène où le groupe du narrateur arrive sur la côte de la première ville : « Le courant nous poussait toujours vers la côte en silence » (*RF*, p.317). Cette arrivée n'est pas décrite comme une action volontaire des personnages. Ce qui les conduit à la ville, c'est le courant de la mer, c'est-à-dire la nature : leur attitude est passive. Dans le marché de cette ville, le narrateur apparaît aussi comme passif : « Poussé, serré, je passai devant des éventaires » (*RF*, p.318). Lors du changement d'actions, de la visite du marché à la rencontre du prince, la passivité des personnages est indiquée plus clairement :

Là, un fonctionnaire vêtu d'une robe de soie sur laquelle des poussahs brodés jouaient à colin-maillard nous atteignit. Depuis un moment il nous poursuivait, et c'est pourquoi la foule nous poussait sans cesse. Il nous fit jeter dans une litière et l'on nous mit en prison. *(RF*, p.319)

Dans cette scène, le « nous », répété cinq fois, est traité toujours comme objet de l'action, alors que les agents en sont « un fonctionnaire » et « la foule » : ils jouent le rôle d'hommes puissants. L'état passif est souligné par l'aspect verbal. Pareillement, après la rencontre du prince, le narrateur est lancé dans l'expédition à Ispahan par un mot de ce prince : « Qu'on le [= le narrateur] mène à l'armée. » (*RF*, p.323) Il est évident que, jusque-là, toutes les actions du protagoniste sont

dominées par des forces extérieures : la nature et les hommes puissants. Au contraire, ce qui provoque la déroute d'Ispahan, c'est l'« épouvante » causée par l'assaut des scorpions qui ont déjà tué beaucoup d'hommes de la campagne, c'est-à-dire un phénomène psychologique, les forces intérieures :

En quelques minutes, ce mot [= « Les scorpions! les scorpions! »], et la vue de l'immense nappe frangée de pinces nous soulevèrent d'une telle épouvante que l'armée se décomposa : en un vaste tourbillon, emportant officiers et princes, la terreur nous lassa hors du faubourg, dans un tumulte d'armes, de clamours, de hennissements... La démence, tout à coup surgie, jetait à poignées cette multitude aux vautours des déserts, comme des grains.

(RF, p.333)

Dans cette scène, l'« épouvante », la « terreur » et la « démence », c'est-à-dire les forces intérieures font agir les personnages. Cependant, « la terreur » et « la démence » se présentent métaphoriquement comme des agents incarnés, d'autant qu'elles sont trop violentes ; les personnages deviennent passifs devant de telles forces. A travers tout le récit, le protagoniste se décrit donc comme un jouet des forces hors de lui : c'est l'homme même qui se livre au destin. Selon Bakhtine, dans le premier type de roman antique, « roman d'aventures et d'épreuves » (p.239), qui correspond au roman « grec » ou « sophiste » (p.239), les aventures sont gouvernées par le hasard, donc par des « forces inhumaines : fatalité, dieux, malfaiteurs » (p.246), et les personnages sont passifs :¹⁰⁾ le *Royaume-Farfelu*, au point de vue d'un tel rapport entre les aventures et les personnages, présente la même caractéristique que le roman grec. Mais comment considérer le temps, qui est un des éléments par lesquels est défini le genre du roman grec?

II. Le temps

Dans le roman grec, le temps est une juxtaposition : les aventures ne s'enchâînent pas et les héros n'évoluent pas, ce qui signifie que les aventures n'ont aucune influence sur les héros ni sur le dénouement et ainsi qu'elles ne sont qu'une sorte de divertissement¹¹⁾. Dans le *Royaume-Farfelu*, d'une part, le héros n'évolue guère : il rêve d'un voyage en bateau en Asie à la fois au début et à la fin du récit (RF, p.320, p.334). Sur ce point, l'aventure n'influe pas sur lui. C'est une des analogies. Et on remarquera que le récit est circulaire. D'autre part, le dénouement de l'intrigue est lacunaire : le texte finit par montrer l'attente du héros, qui espère partir de nouveau en voyage. Ainsi, il n'est pas possible de se demander si les aventures ont une influence sur le dénouement. Mais, malgré des

10) Cf. M. Bakhtine, *op.cit.*, pp.239-260.

11) Cf. *ibid.*, pp.239-260.

expressions temporelles détaillées, par exemple « le second jour de marche » (*RF*, p.326), ni la datation ni la période ne sont précisées et le récit se déroule hors du cadre habituel du temps, si bien que le temps semble suspendu : il s'agit d'un temps irréel. Il semble donc que le *Royaume-Farfelu*, aussi à propos du temps, est analogue au roman grec¹²⁾. Les personnages de ce texte, comme dans le roman grec, incarnent ceux qui vivent dans le monde mythologique, c'est-à-dire le monde merveilleux où règnent les forces hors de l'homme : ce qui correspond à la caractéristique de l'espace, bien que l'on trouve un décalage entre cet espace et celui du roman grec¹³⁾. Il en résulte que les trois éléments, l'espace, le personnage et le temps, sont indissolublement liés, et qu'ils contribuent à la représentation du monde merveilleux.

III. La narration

Pour analyser la fonction du héros qui est un narrateur à la première personne, la narration est un des éléments importants.

Comme caractéristique, nous remarquerons d'abord la description énumérative. Dans la scène du marché de la première ville, les objets divers sont décrits énumérativement, selon le mouvement du narrateur, d'un bout à l'autre du marché (*RF*, pp.318-319). C'est l'expression « des éventaires » qui souligne ainsi cet effet :

Poussé, serré, je passai devant des éventaires chargés d'œufs orangés, de chaux rose et de feuilles, de canards tatoués, de rats tapés, [...] ; d'écaillles oblongues, de petits chevaux de papier, d'images, de sucreries aux couleurs tendres et de fleurs [...].
(*RF*, p.318)

Là, le narrateur nous paraît assumer une fonction d'observateur, et de reporter, ce qui crée une atmosphère réaliste. Quand le groupe du narrateur arrive en bateau sur la côte de la première ville, la vision de la grève se présente aussi d'une manière réaliste : à mesure que le bateau approche de la côte, ce qui n'apparaît d'abord que comme « des ombres souples » puis comme « des personnages coiffés de volumineux turbans de soie brochée », enfin « des Turcs » (*RF*, pp.317-318), se précise de plus en plus selon le processus de la reconnaissance. Une narration identique est faite dans la scène de l'expédition à Ispahan : celle où les officiers pêchent à la ligne les poissons le long du bassin la nuit (*RF*, pp.332-333). De plus, on trouve une notation sensible, surtout olfactive : « nous ne cessions d'en [= de

12) D'après Bakhtine, « Il s'agit d'un hiatus extra-temporel entre deux moments d'un temps biographique. » (*Ibid.*, p.242)

13) *Ibid.*, p.252 : « le roman grec ne souligne pas l'étrangeté de ce monde, aussi faut-il se garder de le qualifier d'exotique. »

fleurs innombrables] écraser et leur parfum dominait toutes les odeurs du marché » (*RF*, p.318) : cette notation rend la narration concrète, donc réaliste. En résumé, le héros, en narrant les événements à travers les organes des sens, permet d'attribuer une vraisemblance à l'aventure.

On notera un mélange curieux des fonctions du personnage : il vise à la fois à évoquer le monde mythologique et à donner une réalité aux événements décrits. C'est, autrement dit, un mélange des genres : le roman grec et les mémoires de voyage. Il nous semble que ces fonctions s'excluent l'une l'autre. Mais, en tous les cas, le héros se caractérise par la passivité : comme intermédiaire, il a pour rôle d'annoncer la condition humaine et le monde étranger.

Dans le *Royaume-Farfelu*, nous remarquerons que Malraux adopte, au point de vue de l'espace, du personnage, et du temps, le procédé traditionnel de traiter l'espace asiatique et l'art d'un récit en mélangeant les genres, celui du roman grec et celui des mémoires de voyage : indissolublement liés, ils permettent de représenter, partiellement de façon réaliste, le monde merveilleux, et ainsi le thème métaphysique : le destin, c'est-à-dire la condition humaine. Mais ils disparaissent dans *La Voie royale*, bien qu'elle soit un roman d'aventures métaphysiques. De plus, en même temps que la passivité, qualité propre à l'homme, la volonté est présente dans le dernier texte. D'où l'évolution du style de Malraux. Nous examinerons désormais, du point de vue du roman d'aventures, cette évolution, en comparant le style du *Royaume-Farfelu* à celui de *La Voie royale*. Cependant, ce qu'on trouve toujours, c'est l'Asie comme espace du récit et le thème, déjà apparu dans sa première œuvre, de la peur de la mort. Il va de soi que ce qui importe à Malraux est de mettre en scène cette peur de la mort en Asie, de sorte que le *Royaume-Farfelu* est considéré comme une œuvre où Malraux tente de relier simplement la condition humaine à l'espace asiatique pour la première fois. En ce qui concerne la qualité du roman d'aventures, certes, une atmosphère incohérente est causée par le mélange des genres du récit. Mais il est évident que la structure du roman d'aventures apparaît déjà et qu'elle est en train de se former d'une manière cohérente.

(D. 在学中)