



Shanghai dans *La Condition humaine* : une ville hantée par la mort

TANG Na

Université des Études internationales du Sichuan, Chine

tangna@sisu.edu.cn

<https://orcid.org/0000-0002-6194-8490>

Reçu le 26-12-2024 / Évalué le 28-04-2025 / Accepté le 04-05-2025

Résumé

Dans *La Condition humaine*, Shanghai occupe une position centrale. Malraux structure la ville en quatre espaces distincts – la ville chinoise, les concessions européennes, le quai et le préau de Chapeï – qui relèvent davantage d’une construction romanesque que d’une stricte réalité géo-historique des années 1920. Chacun de ces espaces, hanté par la présence de la mort, suscite chez les personnages des réactions révélatrices de leur rapport à l’existence. Cette étude montre comment la représentation de la métropole orientale constitue le cadre d’une réflexion profonde sur la condition humaine, où se mêlent révolte, fraternité et confrontation à l’absurde.

Mots-clés : Shanghai, mort, révolution, absurdité, transcendance

《人的境遇》中的上海：一座被死亡萦绕的城市

摘要

在《人的境遇》中，上海这座城市占据核心地位。马尔罗将其解构为四个极具象征意义的空间场域 – 中国城、欧洲租界、滨江大道和闸北监狱。这些空间与其说是1920年代上海的历史复刻，毋宁说是经过文学淬炼的隐喻性建构。每个空间都弥漫着死亡的气息，迫使人物做出生存选择。本文通过解析城市空间与人物命运的辩证关系，试图揭示马尔罗如何将这座东方城市转化为一个存在主义的实验场，在这里，斗争、团结与荒诞等人类终极命题以戏剧化的方式得以呈现。

关键词：上海；死亡；革命；荒诞；超越

Shanghai haunted by death in *The Human Condition*

Abstract

In *The Human Condition*, Shanghai occupies a central position. Malraux divides it into four distinct spaces - the Chinese city, the European concessions, the Bund, and Chapei Prison - which constitute more of a literary construct than a strict geo-historical representation of the 1920s. Each space, permeated with the presence of death, provokes different reactions from the characters. This study aims to reveal the interactions between these urban spaces and characters within this oriental city, demonstrating how Shanghai becomes a stage for manifesting the human condition,

thereby prompting profound reflection on existential themes such as struggle, fraternity, and the absurd.

Keywords : Shanghai, death, revolution, absurdity, transcendence

Introduction¹

La Condition humaine constitue l'œuvre phare de Malraux, celle qui condense le plus clairement sa vision de l'homme confronté à l'histoire, à l'engagement et à la mort. Dans ce roman, la ville de Shanghai n'est pas un simple décor exotique : elle occupe une place particulière. « Avant d'être un lieu réel pittoresque » (Gosselin, 1995 : 135), Shanghai se donne comme le théâtre de la révolution des communistes de 1927. L'écart entre les concessions européennes et la ville chinoise en fait, selon Gosselin, « un lieu idéal du conflit entre deux cultures ou deux visions du monde » (Gosselin, 1995 : 135). Ensermée par le fleuve Huangpu et les voies ferrées, la ville orientale apparaît comme un espace clos, chargé de tension dramatique, où l'enfermement géographique résonne avec le sentiment d'étouffement existentiel qui traverse les personnages.

Ces spécificités culturelles, géographiques et politiques permettent à Malraux d'articuler la ville autour de quatre espaces distincts – la ville chinoise, les concessions européennes, le quai et le préau près de la gare du Chapeï – qui fonctionnent comme des lieux d'épreuve, de passage ou de confrontation. Pourtant, cette dimension référentielle, si elle donne au roman son ancrage historique, n'est qu'un trompe-l'œil. Elle dissimule une visée plus essentielle : l'élaboration d'un espace romanesque hanté par la mort, érigée en « élément incontournable à l'essence même de la forme artistique » (Yang yijun, 2007 : 86). Pour Malraux, la mort dépasse la simple fatalité biologique : elle représente la « face mystérieuse de la vie », une expérience par laquelle l'homme accède à la connaissance de soi et du monde. Dans *L'Espoir*, à travers son personnage Hernandez, l'écrivain souligne que l'instant de la mort, doté d'une « extrême gravité », possède

¹ Cet article a été réalisé dans le cadre du programme « Les écritures de la ville chinoise dans le roman français moderne : topologie spatiale et récit interculturel » (2025BS026), avec le soutien financier de la Fédération des Sciences sociales de Chongqing.

²

le pouvoir de « transformer la vie en destin » (Malraux, 1947 : 646). La mort devient ainsi un révélateur de la vérité humaine, conférant à l'existence une densité tragique et une valeur éthique. En associant la ville orientale à cette présence obsédante de la mort, Malraux dévoile diverses conditions humaines et, ce faisant, engage une quête du sens de l'existence.

1. Dans la ville chinoise : la mort comme prélude à une révolution

Dès l'incipit, Malraux emploie deux termes pour caractériser la ville chinoise : « abandon et silence » (Malraux, 1960 : 17). Il la dépeint comme « un monde nocturne, inquiet », peuplé par « une multitude qui ne veut pas dormir » (Malraux, 1960 : 18). Cette atmosphère troublante prend une dimension plus oppressante encore à travers le regard de Tchen, qui perçoit un « monde du meurtre » :

Monde d'où les hommes avaient disparu, monde éternel ; le jour reviendrait-il jamais sur ces tuiles pourries, sur toutes ces ruelles au fond desquelles une lanterne éclairait un mur sans fenêtre, un nid de fils télégraphiques ? [...]. Aucune vie, aucune présence, aucun bruit proche, pas même le cri des petits marchands, pas même les chiens abandonnés. (Malraux, 1960 : 18).

L'obscurité qui règne sur la ville chinoise est « tantôt légère et tantôt intense » (*Ibid.* : 24), évoquant la robe noire de la Faucheuse. Ensermée des murs « sans fenêtre », traversée de « fils télégraphiques » et recouverte des « nuages très bas lourdement massés » (*Ibid.* : 24), la ville chinoise devient un vaste cachot où toute échappée semble impossible. Les « tuiles pourries », le sol boueux et l'unique lanterne vacillant au fond des ruelles témoignent d'un espace délabré et inhospitalier. Ici, on ne trouve « aucune vie, aucune présence, aucun bruit proche, pas même le cri des petits marchands, pas même les chiens abandonnés », seulement des « fusils brillants de pluie » (*Ibid.* : 41) veillant sur cette prison à ciel ouvert. Loin de se limiter à l'absence de mouvement, ce silence oppressant traduit un enfermement absolu. La ville chinoise semble figée : les volets sont posés, les magasins barricadés, les ruelles désertes.

Pourtant, différente de la ville d'Oran dont Camus a fait un espace d'isolement par l'épidémie, la ville chinoise chez Malraux révèle un

« dynamisme souterrain ». Sous cette chape de plomb, elle vibre d'une énergie latente. Elle abrite « un demi-million d'hommes » : « ceux des filatures, ceux qui travaillent seize heures par jour depuis l'enfance, le peuple de l'ulcère, de la scoliose, de la famine » (*Ibid.* : 24). Invisibles aux yeux du pouvoir, ils se terrent dans les lieux intimes, comme les usines, les maisons et les boutiques, œuvrant dans l'ombre à une insurrection imminente. Kyo et Katow, figures de la révolte, sillonnent les magasins, recueillent des informations sur l'ennemie, coordonnent les ripostes.

Ainsi, les éléments de la mort – l'obscurité, le silence et l'enfermement – ne sont pas seulement les signes d'oppression mortifère : ils deviennent un refuge, une couverture protectrice pour les préparatifs révolutionnaires. Mieux encore, ils cristallisent la solidarité entre insurgés. Derrière les façades closes, les commerçants de lampes, les vendeurs de phonos et les militants communistes s'unissent, se protègent, tissent un réseau souterrain en vue du soulèvement. La ville chinoise, en apparence « vidée de vie », se révèle être « une forêt saturée d'insectes », un monde grouillant où les forces révolutionnaires s'accumulent, prêtes à jaillir au grand jour.

2. Dans les concessions européennes : la mort comme un ornement du paraître

À la lisière de la ville chinoise délabrée s'étendent les concessions européennes, perçues comme un îlot de luxe et d'insouciance. En contraste frappant avec la misère environnante, ces enclaves apparaissent comme un paradis artificiel, peuplé d'hôtels somptueux, de bals, de maisons de jeu et de prostitution. C'est là que capitalistes, étrangers et réactionnaires mènent une existence de plaisirs, à l'abri des mitrailleuses, des tirailleurs et des factionnaires qui en interdisent l'accès aux insurgés.

Pourtant, sous cette façade d'opulence, la mort rôde. Selon Malraux, l'attitude face à la mort est indissociable du sens que l'on donne à la vie. Or, dans les concessions européennes, la mort n'est pas dissimulée : elle devient un élément de mise en scène, un capital d'ostentation.

Le bal *Black Cat* incarne parfaitement ce paradoxe. Dès son nom, il suggère une connotation funeste, puisque le chat noir étant souvent associé à la superstition et au malheur. Mais plus encore que son décor, ce sont les

figures qui l'habitent qui témoignent de cette fascination ambiguë pour la mort. Clappique, ancien antiquaire à l'allure fantasque, y évolue vêtu de son smoking, avec son « œil droit meurtri », débitant un « discours bouffon » devant un parterre de danseuses et de prostituées qui l'observent comme un « fantôme » (*Ibid.* : 29). Il évoque l'épouvante qui règne dans la ville chinoise, décrivant « la promenade du bourreau » et « les têtes coupées dans les cages noires, avec leurs cheveux qui ruisselaient de pluie » (*Ibid.* : 29). Il exalte la mort héroïque, citant Attila, figure du courage face au danger. Se projetant lui-même dans une fin théâtrale, il déclare que si Chang Kai-Shek accède au pouvoir, il deviendra « astrologue de la cour » et « mourra en allant cueillir la lune dans un étang » (*Ibid.* : 30).

Mais lorsque la menace devient réelle, la mise en scène s'effondre. Confronté à un véritable péril, Clappique fuit, abandonnant Kyo à son sort (*Ibid.* : 235). Celui qui glorifiait l'héroïsme se révèle poltron. Ses envolées lyriques sur la mort n'étaient que des ornements vains, des illusions aussi inconsistantes que la « lune dans un étang ». Le moment de vérité expose l'incohérence de ses discours et de ses actes, révélant la supercherie derrière son masque d'audace. Clappique n'est rien de plus qu'un « fantôme déguisé », figure tragique d'un monde où la mort se travestit en spectacle.

L'omniprésence de la mort dans cet espace privilégié ne prend donc pas la forme d'un refoulement, mais plutôt d'un jeu ambigu entre attraction et dérision. Loin d'être tue, elle est stylisée, exhibée, presque célébrée comme un élément de spectacle au sein même du divertissement mondain. La maison de Ferral porte elle aussi l'empreinte de la mort. Sur l'un des murs est accroché un grand lavis de Kama : « sur un monde décoloré où erraient des voyageurs, deux squelettes exactement semblables s'étreignaient en transe » (*Ibid.* : 222). Ce tableau, qui rappelle les danses macabres et les transis du Moyen Âge, semble offrir une mise en abyme du rapport de Ferral à l'existence. Par cette représentation où l'étreinte amoureuse se confond avec l'étreinte de la mort, l'image suggère une satire de sa quête effrénée de possession, qu'elle soit financière, politique ou charnelle. Pour Ferral, la mort ne constitue pas une interrogation existentielle : elle n'est qu'un ornement, une esthétique du pouvoir et du désir, intégrée à la mise en scène de sa propre vie.

Dans le bureau de König, la mort s'impose comme un sujet incontournable. Au fil de sa conversation avec Clappique, ce chef de la police du Kuomintang déclare sans ambages : « *ma dignité, c'est de tuer [les gens]* » (*Ibid.* : 256). Pour lui, le meurtre n'est pas seulement un acte de violence, mais un moyen de « *gratter jusqu'au sang l'humiliation* » qui le hante. Il devient un instrument de vengeance, une réponse brutale à ses propres tourments intérieurs.

Si, dans les autres lieux, la mort demeure une présence diffuse, elle s'impose avec force à l'hôtel, où Tchen commet son premier assassinat. La scène, d'une intensité saisissante, est marquée par une imagerie sanglante : « *Le long du poignard, le sang commençait à sourdre* » (*Ibid.* : 14-15). La mort y est nommée sans détour : Tchen se retrouve « seul avec la mort, seul dans un lieu sans hommes, mollement écrasé à la fois par l'horreur et par le goût du sang » (*Ibid.* : 14). Dans la rue, la frontière entre les concessions européennes et la ville chinoise se révèle aussi à travers les sensations : à l'« *odeur amère* » (*Ibid.* : 235) de l'Europe – celle des buis et des fusains – se mêle l'« *odeur des cadavres de la ville chinoise* » (*Ibid.* : 236). Après avoir exécuté le trafiquant d'armes, Tchen observe le corps sans vie :

Le manche du poignard ayant porté à faux, sur le drap une tache sombre commença à s'étendre, grandit comme un être vivant. Et à côté d'elle, grandissant comme elle, parut l'ombre de deux oreilles pointues. (Ibid. : 14).

Cette scène macabre est riche en symboles : le terme « faux », homophone de la faux de la Faucheuse, la tache de sang qui semble s'étendre comme un organisme vivant, et enfin l'ombre d'un chat aux « oreilles pointues », animal nocturne associé à la mort. À travers la lente diffusion du sang et l'apparition fugace de cette silhouette animale, l'écrivain rend la mort tangible, presque organique.

Pourquoi Malraux choisit-il d'ouvrir son roman sur cette scène ? Pour Tchen, ce meurtre est une épreuve initiatique, une source de fierté grâce à laquelle, il a prouvé son courage à ses camarades. Pourtant, loin de lui apporter une révélation, la confrontation avec la mort ne fait que le précipiter dans une radicalisation aveugle. Il n'en saisit ni la portée ni le sens, et s'abandonne au terrorisme.

Dans un entretien de 1982, Malraux rappelle que « la mort est importance dans la pensée humaine » (Malraux, Montalbetti, 1982 : 41). Selon lui, la manière dont un individu l'affronte « conditionne la profondeur d'une vie » (Gaulupeau, 1969 : 32). Or, dans les concessions européennes, la mort n'a pas cette dimension existentielle. Elle y est vidée de sa signification profonde et réduite à un simple ornement du paraître, une mise en scène où elle est exhibée sans être réellement comprise.

3. Sur le quai : la mort comme une fatalité, une absurdité

Longeant le fleuve Huangpu, le quai est un espace liminaire, un seuil entre la ville et l'eau, entre la vie et la mort. Accessible à tous – insurgés, capitalistes, réactionnaires –, il devient un lieu d'affrontement symbolique où se joue, en creux, le destin des personnages. Sa description fait écho à celle de la ville chinoise : plongé dans une « obscurité complète », il est « presque abandonné » (Malraux, 1960 : 222). Les lumières s'éteignent progressivement, la fumée des navires dissout les contours du paysage, les passants déambulent mécaniquement, « l'un derrière l'autre », dans une errance silencieuse et désincarnée. Cette atmosphère suggère une forme de dissolution ontologique : non seulement celle des repères spatiaux, mais aussi celle des existences humaines vouées à l'effacement.

C'est dans ce décor que se joue la scène tragique du suicide de Tchen. Face au fleuve, il observe les silhouettes anonymes qui avancent vers l'eau, entraînées par un « mouvement inexplicable et constant » :

Tchen regardait toutes ces ombres qui coulaient sans bruit vers le fleuve, d'un mouvement inexplicable et constant ; n'était-ce pas le Destin même, cette force qui les poussait vers le fond de l'avenue où l'arc allumé d'enseignes à peine visibles devant les ténèbres du fleuve semblait les portes mêmes de la mort ? (Ibid. : 224).

Ce passage revêt une dimension allégorique puissante : la marche silencieuse des passants évoque une procession funèbre, une humanité aveugle qui avance inexorablement vers la mort sans en avoir conscience. L'image des « portes de la mort » suggère une issue inévitable, un au-delà vers lequel tous sont irrémédiablement entraînés. Le fleuve, élément liquide et mouvant, renforce cette impression de passage et d'effacement, rappelant le Styx de la mythologie. Le quai devient ainsi une métaphore du

passage, du transit vers l'inconnu. Cette fatalité sans visage, que Malraux ne cesse de nommer par l'expérience de la mort, enveloppe l'espace et les êtres d'une même menace sourde, qui confère à chaque geste, à chaque silence, une gravité tragique. Dans ce contexte, l'apparition de l'auto de Chang-Kaï-Shek marque un basculement :

La Ford passa, l'auto arrivait : une grosse voiture américaine flanquée de deux policiers accrochés à ses marchepieds ; elle donnait une telle impression de force que Tchen sentit que, s'il n'avancait pas, s'il attendait, il s'en écarterait malgré lui. Il prit sa bombe par l'anse comme une bouteille de lait. L'auto du général était à cinq mètres, énorme. (Malraux, 1960 : 224).

L'auto, qui est « énorme », incarne une puissance écrasante, une matérialisation du Destin. L'instant du suicide de Tchen, marqué par une « joie d'extatique », s'inscrit dans cette logique tragique : il « courut vers elle avec une joie d'extatique, se jeta dessus, les yeux fermés ». Ce geste, à la fois héroïque et absurde, illustre l'aveuglement du personnage. Animé par un idéal révolutionnaire, Tchen croit prendre en main son destin, mais il ne fait que s'abandonner à une force qui le dépasse. Son sacrifice, en apparence volontaire, est en réalité dicté par une mécanique implacable – la « force aveugle » dont il est l'instrument.

Ce suicide met en lumière un paradoxe fondamental : alors que Tchen cherche à donner un sens à sa mort, il s'efface dans un acte qui ne change rien à l'ordre établi. Chang-Kaï-Shek n'est même pas présent dans la voiture. Cette ironie tragique souligne la vanité de l'acte et l'illusion du libre arbitre.

Sur le quai, la mort ne relève plus d'un choix ou d'une conséquence : elle devient un engrenage fatal, une puissance qui dépasse les individus et les absorbe. Malraux transforme cet espace en un théâtre du destin, où l'homme, croyant agir, ne fait que reproduire une trajectoire tracée d'avance. L'écrivain anticipe ici une réflexion qu'il approfondira dans *L'Espoir* : « l'extrême gravité de l'instant de la mort » (Malraux, 1947 : 646) conditionne la manière dont l'homme interroge le sens de son existence.

Ainsi, le quai devient le lieu de l'absurdité : aveuglement de Tchen, persuadé d'être maître de son sort, aveuglement des passants qui avancent sans conscience vers leur propre fin, aveuglement d'un monde où la mort est à la fois omniprésente et dénuée de sens. La mort, à la fois omniprésente

et absurde, est le reflet de l'inéluctabilité du destin, qui semble, dans la ville de Shanghai, comme partout ailleurs, se jouer des individus.

C'est dans cette même atmosphère d'absurdité que Malraux nous invite à une interrogation plus profonde, presque métaphysique, sur la condition humaine, l'incompréhensibilité du destin et la révolte silencieuse contre cet ordre. Les personnages, dévorés par leurs propres illusions de pouvoir changer ce qui les dépasse, finissent par se retrouver piégés dans ce cercle d'une existence qui ne semble plus signifier que la mort inévitable et sans raison. Mais c'est aussi dans cet abîme que se dessine, parfois imperceptible, l'émergence de la transcendance, là où la confrontation avec la mort devient une forme d'affranchissement, une quête ultime du sens, ou du néant.

4. Dans le préau : la mort comme une transcendance

Selon Malraux, « il y a dans une époque assez peu de lieux où les conditions d'un héroïsme possible se trouvent réunies » (Picon, 1953 : 57). Or, la gare du Chapeï incarne précisément un de ces espaces d'exception, où la densité tragique du réel appelle une forme de dépassement :

Dans la grande salle – ancien préau d'école – deux cents blessés communistes attendaient qu'on vînt les achever. (Malraux, 1960 : 284).

Non loin de la gare du Chapeï, un « ancien préau d'école » est transformé en une antichambre de la mort où « deux cents blessés communistes attendent qu'on [vienne] les achever ». La nature des prisonniers – des condamnés à mort – imprime à ce lieu une aura funèbre, en faisant le réduit le plus terrifiant de « la prison orientale » où, ne résonnent que les murmures et gémissement des blessés et le sifflement lancinant de la locomotive.

Cet espace d'horreur, par son intensité visionnaire, convoque irrésistiblement *La Cosa de locos* (1812-1819) de Goya. Mêmes « grandes fenêtres européennes » aux vitres souillées par les brumes du crépuscule, mêmes corps effondrés dans des postures de dérélition, même clair-obscur où se devinent des convulsions d'ombres. Comme chez le peintre espagnol, Malraux transforme l'espace en une chambre noire de la condition humaine, où la violence politique se sublime en allégorie métaphysique.

Dans ce huis clos où la mort plane à chaque instant, l'existence se réduit à des souffrances anonymes : les révolutionnaires, « allongés sur le sol », gémissent « d'une façon extraordinairement régulière » (Malraux, 1960 : 284). Tout bruit extérieur est effacé, ne laissant entendre que « le pas des sentinelles et la dernière clarté des baïonnettes au-dessus des mille bruits de la douleur » (*Ibid.* : 286). Certains condamnés seront jetés vivants dans la chaudière de la locomotive. L'attente de l'exécution fait du préau un espace suspendu entre la vie et la mort, où les corps deviennent « informes », où les hommes ne sont plus que des murmures. Ici, les prisonniers ne sont plus simplement face à leurs bourreaux, mais confrontés à l'inhumain lui-même : la mort comme certitude.

Cependant, Malraux ne se contente pas de décrire un lieu d'anéantissement. On peut supposer que cette ancienne école, devenue prison, acquiert une dimension exemplaire. Il en fait une scène de transcendance, où certains prisonniers, par la manière dont ils affrontent la mort, parviennent à dépasser leur condition.

D'abord, Lou, éternellement « plein de joie chinoise » (*Ibid.* : 22), choisit d'accueillir la mort avec gaieté. Son exécution devient un acte théâtral : il récite, « d'une voix haute et sans timbre, la mort du héros d'une pièce fameuse » (*Ibid.* : 290), transformant son dernier instant en un défi à la terreur. Cette théâtralisation de l'instant fatal permet à Lou d'affronter la mort debout, de faire de la prison le lieu d'une conquête de soi.

Ensuite, c'est le cas de Kyo. Refusant l'humiliation d'une mort imposée, il se suicide au cyanure :

Allongé sur le dos, les bras ramenés sur la poitrine, Kyo ferma les yeux : c'était précisément la position des morts. [...]. Il avait beaucoup vu mourir, et, aidé par son éducation japonaise, il avait toujours pensé qu'il est beau de mourir de sa mort, d'une mort qui ressemble à sa vie. Et mourir est passivité, mais se tuer est acte. Dès qu'on viendrait chercher le premier des leurs, il se tuerait en pleine conscience. (Ibid. : 290).

Sa décision d'absorber le poison marque un refus de subir et une affirmation de soi dans l'ultime instant. Cette mort assumée, inspirée par son héritage culturel, lui permet d'accéder à une forme de liberté absolue : en assimilant la mort à la vie, il échappe au dualisme et s'inscrit dans une transcendance existentielle.

Enfin, Katow pousse cette logique encore plus loin en offrant son cyanure à deux jeunes prisonniers. Ce geste d'abnégation extrême, réalisé dans la conscience claire de son propre destin, fait de lui une figure sacrificielle : « C'est moi qui leur ai donné le cyanure ! » s'écrie-t-il, « avec une joie profonde » (*Ibid.* : 296). Sa résistance ultime face à l'horreur – tenter d'étrangler un soldat pour être abattu au lieu d'être brûlé vif – puis son ultime acceptation, transfigurent son exécution en un acte de victoire intérieure. Dans la scène finale, Katow avance seul vers la chaudière, mais la manière dont le groupe le regarde crée un moment d'unité transcendante :

Toute l'obscurité de la salle était vivante, et le suivait du regard pas à pas. Le silence était devenu tel que le sol résonnait chaque fois qu'il le touchait lourdement du pied ; toutes les têtes, battant de haut en bas, suivaient le rythme de sa marche, avec amour, avec effroi, avec résignation, comme si, malgré les mouvements semblables, chacun se fût dévoilé en suivant ce départ cahotant. Tous restèrent la tête levée : la porte se refermait. (Ibid. : 297).

Cet extrait représente le point culminant du roman. Le préau se transforme en une communauté des « êtres-pour-la mort » (Gaulupeau, 1969 : 32). L'obscurité devient « vivante », et le silence est remplacé par la résonnance du sol sous les pas. Le mouvement des têtes des combattants suit le rythme « cahotant » de Katow, tandis que les émotions atteignent leur apogée. Comme l'a souligné Rachel Bepaloff : « Tout converge vers l'instant où l'imminence du péril devient insoutenable, où l'exaltation furieuse de l'homme qui va s'écraser contre sa fatalité atteint sa limite extrême » (Bepaloff, 1938 : 23). « Tous restèrent la tête levée » : la mort de Katow incarne, de manière sublime, la dignité humaine. La mort devient ainsi « le sommet de la vie » (Gaulupeau, 1969 : 31). Ce moment d'intense communion inscrit la mort dans une dynamique collective : Katow ne disparaît pas seul, il est porté par le regard de ses compagnons, par leur reconnaissance silencieuse. Ainsi, dans le préau, la mort cesse d'être un anéantissement pur pour devenir une révélation : face à l'inhumain, l'homme accède à une grandeur tragique qui le dépasse.

Le préau, dernier espace de la tragédie, est un lieu où la mort n'est pas seulement une fatalité, mais une épreuve permettant aux personnages de

se hisser au-delà d'eux-mêmes. Ce dépassement s'opère de différentes manières : par le théâtre chez Lou, par la lucidité philosophique chez Kyo, par l'acte de sacrifice chez Katow. Si la mort est omniprésente dans *La Condition humaine*, elle n'est pas seulement destruction, elle devient aussi le point culminant d'une trajectoire existentielle où l'homme, dans l'ultime instant, affirme son sens et sa dignité. Ce que Malraux met en scène ici, c'est moins l'anéantissement que la possibilité d'une ultime victoire sur la peur et l'absurde : mourir, dans ces conditions, n'est plus une fin, mais une transcendance. Comme le dit Kyo : « Ce n'est pas pour mourir que je pense à ma mort, c'est pour vivre » (Malraux, 1960 : 109).

Conclusion

Plutôt qu'une reconstruction mimétique, la ville de Shanghai dans *La Condition humaine* de Malraux devient une scène dramatique où la mort, érigée en prisme, éclaire les ultimes arbitrages de l'homme face à son destin. La ville chinoise, par son atmosphère de silence et d'enfermement, offre un terrain propice à la révolte et à l'unité des opprimés, où la mort, loin d'être un terme, devient un catalyseur d'action. Les concessions européennes, en revanche, révèlent une mort banalisée, transformée en ornement d'une vie de luxe et de paraître, comme un divertissement pour les privilégiés. Le quai, séparant le fleuve de la ville, confère à la mort une dimension fatale, où l'individu semble être pris dans une absurdité qu'il ne maîtrise pas. Enfin, Le préau devient le lieu où la mort atteint son apogée tragique, se transformant en un acte de transcendance, qu'il s'agisse d'un dernier défi à la peur, d'un geste d'abnégation ou d'un sacrifice assumé. Tous ces lieux et moments incarnent l'ambivalence profonde de la mort, comme l'a souligné Serge Gaulupeau : « la mort est ambiguë parce qu'elle est maîtresse d'absurdité et de sens en même temps » (Gaulupeau, 1969 : 46).

L'angoisse mortelle « marque le passage de la pragmatique à l'ontologique, de la pensée des choses à la pensée de l'être » (Tison-Braun, 1995 : 49). Cette dialectique fonde la puissance au roman : en montrant la mort à la fois comme une absurdité et un dépassement, Malraux interroge l'essence même de l'existence humaine. Shanghai, sous la révolution, n'est

plus simplement un décor historique, mais devient un lieu où l'homme, confronté à son destin, révèle tant sa grandeur que son impuissance, un espace où le chaos du monde se heurte à l'aspiration humaine à trouver du sens. *La Condition humaine* dépasse ainsi le cadre d'un simple roman politique pour se faire méditation sur le tragique de l'être humain, qui, cherche, même dans la défaite, à maîtriser sa propre fin. La mort, chez Malraux, devient ainsi une clé pour comprendre l'humanité, non pas comme une fin, mais comme un catalyseur de transformation, une force qui peut redéfinir les limites de l'individu. Le préau représente ce lieu de passage, où les hommes, face à la mort, peuvent transcender leur souffrance et trouver une forme d'héroïsme même dans l'abandon de soi. C'est dans cette vision que la ville de Shanghai, par l'entrelacement de ses espaces et la diversité des réactions face à la mort, devient un lieu où se joue non seulement la révolution politique, mais aussi une révolution existentielle.

Bibliographie

Bespaloff, R. 1938. « Notes sur André Malraux », *Cheminements et Carrefours*. Paris : Vrin.

Gaulupeau, S. 1969. *André Malraux et la mort*. Paris : Lettres modernes Minard.

Gosselin, M. 1995. « Poétique de l'espace dans *La Condition humaine* », Jean-Claude Larrat (dir.), *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*. Orléans : Paradigme.

Malraux, A. 1960. *La Condition humaine*. Paris : Gallimard.

Malraux, A. 1947. *Romans : Les Conquérants, La Condition humaine, L'Espoir*. Paris, Gallimard.

Malraux, A., Montalbetti, J. 1982. « André Malraux face à la mort ». *Tel Quel*, n° 92, p.41-43.

Picon, G. 1953. *Malraux par lui-même*. Paris : Seuil.

Tison-Braun, M. 1995. « L'univers romanesque d'André Malraux », Jean-Claude Larrat (dir.), *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*. Orléans : Paradigme.

YANG Yijun, 2007. « Dialogue entre un vivant et la mort- analyse de la guerre dans *Antimémoires* de Malraux ». *Littérature étrangère contemporaine*, p. 80-87. (杨亦军 · 2007. 《一个生者与死亡的对话—解读马尔罗的〈反回忆录〉与战争》 · 载《当代外国文学》, 第80-87页.)



© *Synergies Chine*, n° 20, Année 2025.

Revue du GERFLINT.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42696471q>

Bibliothèque nationale de France - Novembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chine>

