



HAL
open science

La refiguration du temps dans "Le Miroir des Limbes" d'André Malraux

Isabelle Ligier-Degauque

► To cite this version:

Isabelle Ligier-Degauque. La refiguration du temps dans "Le Miroir des Limbes" d'André Malraux. Revue André Malraux Review, 1999, 28, pp.10-25. <hal-03838558>

HAL Id: hal-03838558

<https://hal.science/hal-03838558v1>

Submitted on 3 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Isabelle Ligier-Degauque, « La refiguration du temps dans *Le Miroir des Limbes* », article paru dans la *Revue André Malraux Review*, vol. 28 n° 1/2, 1999, p. 10-25.

« La refiguration du temps dans *Le Miroir des Limbes* »

Écrire *Le Miroir des Limbes* ne revient pas à reposséder ce qui n'est plus, à en faire l'inventaire méthodique (au contraire le narrateur malrucien manifeste un désintéret évident pour son passé, ce qui doit disparaître avec lui), mais à accueillir ses souvenirs personnels, des bribes d'Histoire, des rencontres marquantes, des emprunts faits à des récits de fiction... et de saisir, au sein de ce matériau composite, la « voix de la gorge », ce qui survit à « l'écoulement visqueux des vies et leur envoi par le fond¹ ». L'enjeu d'un tel projet d'écriture consiste alors à rompre avec le genre codifié des « Mémoires », à refuser de se soumettre à un récit linéaire et vectorisé, à retrouver le temps vécu en somme : seul ce retour au temps phénoménologique permet de mettre en exergue une dimension essentielle de l'expérience temporelle, à savoir sa discontinuité. Ainsi, partant de la faille entre le temps du monde et le temps vécu, Malraux consomme le divorce entre le temps linéaire et ce que nous appellerons le temps cubiste (dénomination justifiée dans le corps de l'article). Mais la refiguration du temps dans *Le Miroir des Limbes* ne se limite pas à cette dichotomie : si tel était le cas, l'œuvre tirerait sa complexité de la coexistence de diverses perceptions de la temporalité, mais elle ne pourrait prétendre à aucune cohérence véritable. La « métamorphose » vient remédier au risque d'éclatement de l'œuvre. Le dictionnaire du *Petit Robert* donne de la métamorphose la définition suivante : « changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable ». Cette profonde modification de l'individu le rend-il pour autant autre ? Il l'est pour qui reste fasciné par le langage de l'apparence, pour qui raisonne en termes de « mêmeté », selon la terminologie de Paul Ricoeur. Dans *Le Miroir des Limbes*, Malraux s'interroge sur le concept d'identité, prenant soin de distinguer l'identité biographique d'une réalité plus fondamentale qu'il baptise le « Je-sans-moi² » ; nous retrouvons donc les deux modalités de l'identité humaine que Ricoeur nomme « identité-idem » et « identité-ipse³ ». Le recours à ces notions permet de ne pas opposer radicalement les deux manifestations du « Je », et de donner un nouveau sens à la métamorphose : alors que J-Cl. Larrat⁴ (qui s'appuie pourtant en partie sur *Soi-même comme un autre*) fait de la métamorphose un refus du récit de sa vie, une transformation ou du moins une tension vers l'Autre, il nous semble que cette notion prend dans *Le Miroir des Limbes* le sens d'une réconciliation entre des manifestations de l'être humain perçues jusqu'alors comme incompatibles ; elle reste synonyme de transformation, mais d'une réalité unique et muable. La métamorphose prend chez J-Cl. Larrat une résonance angoissée, dans la mesure où son étude intitulée « Malraux séducteur : discours poétique et métamorphose » ne considère que les romans de Malraux : il s'agit alors pour le héros de prouver qu'il ne se réduit pas au « je » raconté, au récit de sa vie, et de se transformer, par exemple, en « roi des Sedang » pour Mayrena ou bien en l'autre aimé. La métamorphose est l'autre nom de la rupture radicale, pour accéder au tout autre. Dans *Le Miroir des Limbes*, le narrateur consent au contraire aux changements incessants de son identité, sur le plan de la « mêmeté », mais n'en est pas dupe : il se montre attentif à de tels changements pour mieux ressaisir la réalité dernière qui se dit derrière des identités d'emprunt. Étudier la métamorphose, avec l'appui de la terminologie de Paul Ricoeur, permet de dévoiler, derrière une impression d'anarchie, le principe directeur à l'œuvre dans *Le Miroir des Limbes* : l'« identité-ipse ».

Le brouillage du temps

Malraux conteste une approche univoque du temps, à savoir la perception linéaire, en réintégrant à l'homme la donnée temporelle : si le temps « vulgaire⁵ » ne peut être engendré à partir du temps phénoménologique, il en va de même réciproquement. Revenant au temps vécu, il en découvre la discontinuité fondamentale. La critique de toute vision continuiste de l'existence est notamment

sensible dans le prologue des *Antimémoires*, où est exposé le principe directeur de l'oeuvre. « Dans la création romanesque, les guerres, les musées vrais ou imaginaires, la culture, l'Histoire peut-être, j'ai retrouvé une énigme fondamentale, au hasard de la mémoire qui — hasard ou non — ne ressuscite pas une vie dans son déroulement⁶. » Comment comprendre cette incise ? Soit la mémoire ne ressuscite pas une chronologie exhaustive de la vie individuelle à cause de défaillances (elle le devrait mais présente des lacunes), soit elle ne présente pas la possibilité d'une telle restitution parce qu'une vie ne peut aucunement être réduite à son déroulement dans le temps. C'est la seconde hypothèse que retient Malraux.

Ce vif sentiment de la discontinuité se traduit formellement par une technique de narration faisant éclater le temps linéaire. Dans le prologue des *Antimémoires*, Malraux se démarque clairement des autres Mémoires (d'où le nom d'« antimémoires »). Il faut donc supposer une divergence par rapport à la pratique habituelle de ce genre. Certes, un semblant de chronologie est respecté, si nous considérons les têtes de chapitres. En fait, Malraux s'appuie sur des repères temporels familiers pour mieux les détourner de leur fonction habituelle. Le « temps refiguré⁷ » est d'abord un temps éclaté. Malraux recourt abondamment aux analepses et aux prolepses. Il est possible de dégager une structure linéaire, sur laquelle se greffe une série de décrochements en série. Ainsi, l'axe directeur des *Antimémoires* correspond aux principales étapes du voyage entrepris en 1965, étapes qui vont susciter une confrontation avec le passé du narrateur et donner également lieu à des échappées sur l'avenir : il s'agit d'un parcours « dans l'espace et dans le temps conjugué⁸ ». Quant à la seconde partie du *Miroir des Limbes*, elle respecte globalement le fil des jours mais le vécu ici restitué est lui aussi traversé de retours en arrière et de considérations prospectives.

La greffe sur une époque donnée d'autres époques n'est bien sûr qu'une première étape dans la déconstruction du temps linéaire. Cette déconstruction prend aussi la forme d'un brouillage, voire d'une confusion des époques. Pour illustrer les ambiguïtés temporelles que recèle *Le Miroir des Limbes*, reportons-nous à l'épisode anciennement intitulé « Les Noyers de l'Altenburg ». Le narrateur y relate une discussion qu'eut son père avec l'oncle Walter, dans la bibliothèque de l'Altenburg. L'évocation du suicide du grand-père donne lieu à un décrochage dans le temps : le père se souvient de la chambre funèbre⁹. C'est précisément cette première insertion dans la conversation d'une réminiscence qui pose problème. Le souvenir (nous verrons comment nous pouvons l'interpréter comme tel) commence ainsi : « depuis la chambre funèbre mon père revoyait le lit, bouleversé par les hommes de l'hôpital qui venaient d'emporter le corps [...]. » Si nous ne tenons compte que du texte, comment voir dans ce début une réminiscence ? Certes, le paragraphe s'ouvre sur « depuis la chambre funèbre », qui nous transporte à l'évidence dans un autre lieu et dans un autre moment que ceux où Walter et le père sont en train de converser. Mais un flottement peut s'installer dans la lecture avec l'emploi du verbe « revoir » : ce verbe conviendrait à une réminiscence surgissant à l'esprit du père dans le cours de sa conversation avec Walter ; une telle réminiscence nécessiterait l'emploi d'un imparfait identique aux imparfaits d'arrière-plan¹⁰ constituant la série précédente. Or, l'imparfait utilisé pour évoquer l'atmosphère régnant dans la chambre du défunt l'est aussi au cours de l'entretien, et peut d'abord paraître appartenir à la même série que les précédents. Le lecteur perçoit nettement que le passage commençant par « depuis la chambre funèbre » se situe en retrait par rapport au temps de l'entretien, mais une telle distinction entre premier et second plan s'est déjà produite précédemment sans pour autant renvoyer à une époque plus reculée dans le temps que la conversation ici relatée. Il est donc tenté, ne serait-ce qu'un instant, de mettre le souvenir et le précédent second plan sur un pied d'égalité. Seule l'indication du lieu (« depuis la chambre funèbre ») dissipe l'ambiguïté temporelle. De plus, ce qui choque le lecteur est l'absence de toute transition narrative entre les deux scènes : celle de la conversation avec Walter et celle de la contemplation du lit, et nous sommes donc libres (et même tentés) de supposer que la seconde est une réminiscence surgissant au cours de la première. D'ailleurs, lorsque nous revenons à la conversation, avec une réplique de Walter à la page 27 (« J'ai connu ce... sentiment, dit Walter. ») qui ne peut être dans la continuité de celle de la page 26, nous sommes en droit de nous demander si Walter ne répond pas à des paroles du père, non reproduites dans le texte, mais représentées, en quelque sorte, par la scène de la réminiscence qui se termine sur le sentiment d'un « secret » qui paraît « sourdre » de « la simple présence des gens qui passaient là ». L'écriture malrucienne non seulement néglige la construction narrative (le « liant »), mais remplace même une

réplique à l'intérieur du dialogue par la réminiscence d'un des interlocuteurs, et mélange de la sorte ce qui ne relève pas du même niveau temporel, en estompe les différences.

Les ambiguïtés temporelles peuvent être le fait du narrateur qui rassemble en lui tous les temps : étant parvenu à faire dialoguer les époques les plus éloignées, il échappe à une inscription précise dans le temps, il est source de confusion pour qui le prend comme repère. C'est le cas tout particulièrement dans la partie anciennement intitulée « les chênes qu'on abat ». Le narrateur malrucien y ressuscite la figure du général de Gaulle, à l'occasion notamment de son renoncement au pouvoir présidentiel : « qu'amis et adversaires s'interrogent sur les causes réelles de son départ, il le sait. Il l'avait annoncé, peu importe. Pour le pays, il y a dissonance entre le référendum, les régions, le Sénat, tout le matériel de la dernière consultation, et le départ du général de Gaulle après des élections ultra-gaullistes. Le Général ne pouvait affronter que des événements historiques – ou la mort – ou le secret. Son premier départ avait déconcerté. On sait qu'il ne reviendra plus. Ce qu'on appelle la politique française continue à l'écoute de ce silencieux Veilleur¹¹. » Le passage commence en 1969 avec les interrogations suscitées par la démission du général de Gaulle, puis rappelle la similitude des réactions lors du premier départ du Général en 1946, et revient finalement au départ de 1969 avec la phrase : « on sait qu'il ne reviendra plus. » Le choix du présent ou des temps du passé sont des instruments de repérage dans le temps ; pourtant, non seulement le passage d'une époque à l'autre est abrupt, mais la similitude de ces deux moments historiques (du point de vue de l'étonnement suscité) entretient la confusion. Malraux semble vouloir faire fi de l'écart temporel et rassembler des moments différents dans une même « époque », en instaurant entre eux un lien logique (ainsi, les réactions à l'annonce du départ du général de Gaulle, appartenant respectivement aux années 1946 et 1969, paraissent ici s'enchaîner ; l'impression de passage abrupt des unes aux autres provient de la conscience chez le lecteur d'une distance temporelle bafouée.). Mais c'est à la page 579 que le flottement de l'inscription temporelle du narrateur rend la refiguration du temps assez retorse. Nous y relevons cette phrase : « il avait vingt-quatre ans en 1914, et je me suis demandé si ce qu'il appelle ambition nationale ne se confond pas avec la volonté de revanche de son adolescence... Mais il ajoute : [...]. » Le passé composé, selon Benvéniste, « établit un lien vivant entre un événement passé et le présent où son évocation trouve sa place. C'est le temps de celui qui relate en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps de celui que choisira quiconque veut faire ressentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent¹² ». Présentement, le passé composé renvoie à une interrogation qui se posait au narrateur dans le passé et qui continue à le préoccuper. Mais le recours au présent (« ce qu'il appelle ») fait référence à « l'ambition nationale » dont il est question dans la conversation de 1969 : nous pouvons donc interpréter ce paragraphe soit comme un recul du narrateur, participant à la conversation de 1969, vis-à-vis de ce qu'il entend, soit comme le regard du narrateur, rédigeant ses « antimémoires », sur cette discussion, avec un curieux emploi du présent. La suite de la page 579 débutant par les mots « on a souvent essayé de le peindre par la psychologie [...] » nous donne le sentiment que les commentaires ici livrés sont certes directement inspirés par la conversation de 1969, mais appartiennent plutôt au présent du rédacteur des « antimémoires ». Mais le paragraphe s'achève ainsi : « et le général de Gaulle est à mille lieues de penser que la France l'a trahi pour ses successeurs. » Faut-il alors y voir finalement des réflexions que se ferait le narrateur en 1969 ? Le premier verbe au présent s'inscrit dans le temps de la rencontre avec de Gaulle, mais le second morceau de la phrase est bien plus le regard de l'après-coup du mémorialiste. Ici encore, le choix du présent ne permet pas de trancher la question de savoir s'il s'agit du rédacteur des « antimémoires » faisant part de ses remarques ou si nous entendons la voix du Malraux conversant avec le général de Gaulle. Ce temps est en effet problématique car, étranger à la notion d'actuel et, en général, à toute notion d'époque, il possède une valeur sémantique nulle qui lui permet d'être employé dans un énoncé situé à n'importe quelle époque. Il nous manque des indicateurs temporels accompagnant le présent et nous aidant à situer les réflexions du « Je ». Or, spontanément, le lecteur identifie, par défaut, le moment de l'énoncé à celui de l'énonciation... Le narrateur nous invite à considérer les a parte comme faisant partie du déroulement de la pensée du « Je » en 1969, et s'y immisce en même temps. L'ambiguïté temporelle est à son comble.

Un temps refiguré : le temps cubiste

L'application d'un terme pictural à une réalité littéraire a de quoi surprendre. Pourquoi donc l'avoir choisi ? A la suite de J-F Lyotard¹³, nous adoptons ce qualificatif parce qu'il suggère une contestation du temps objectif, forme parmi d'autres de la « réalité », et une mise en évidence, par un « geste de désengluer », de moments isolés et arrachés au temps linéaire (comparables à des cubes). Dès son premier article publié, « Les Origines de la poésie cubiste », Malraux manifeste son intérêt pour l'œuvre des Max Jacob, Picasso ou Kandinsky, pour le mouvement qui prend forme au Bateau-Lavoir. Les cinémas russe et allemand des années trente exercent aussi sur lui une attraction en raison des syncopes de plans ou de séquences par lesquelles le récit s'émancipe de l'imitation réaliste. Malraux prend goût aux œuvres qui contestent la nullité des apparences et s'affranchissent de la tutelle du ressemblant. J.-F. Lyotard va jusqu'à écrire : « [...] tout Malraux, jusqu'au bout, sera signé cubiste », ajoutant encore : « il avait besoin de sec, de cube, et que la vie facile et bête se cassât les dents sur l'os d'une discipline¹⁴. » Se détachant de l'appréhension ordinaire du temps, Malraux entreprend de refigurer le temps et de favoriser l'émergence de ce qu'il appelle un « au-delà présent¹⁵ ». Fidèle à son goût pour la photographie, il fait le choix d'une convocation pêle-mêle d'images : du rapprochement elliptique de deux ou plusieurs faits se fera sentir un lien secret, la présence.

Précédemment, la refiguration du temps se traduisait par des ambiguïtés temporelles, qui n'affectaient que des moments indistincts, du moins mal identifiés ; à présent, les moments sont à la fois clairement perçus, inconfondables, et mis pourtant sur le même plan. Ainsi, à l'extrême fin du *Miroir des Limbes*, le narrateur hospitalisé à la Salpêtrière est assailli de souvenirs, où la fraternité est rarement absente¹⁶. Comment ces souvenirs nous sont-ils livrés ? La majeure partie commence par une phrase nominale : « le retour des blessés du bombardier abattu dans la sierra de Teruel, civières portées par les paysans et suivis par tous les villages que le cortège a traversés¹⁷ », « pendant la Résistance, un des passeurs du colonel Rémy », « une vieille dont j'ai oublié le nom, bien que je l'aie fait décorée à la Libération¹⁸ »... De plus, le détachement typographique de la quasi totalité des paragraphes donne à voir l'autonomie des souvenirs évoqués : ils sont insérés dans le texte à la manière de photographies. Malraux s'efforce de rendre toute leur présence à ces images : en effet, alors que le récit implique toujours une progression dans le temps (dans un sens ou dans l'autre), Malraux produit un effet de simultanéité. Pour cette raison, le terme de succession ne nous paraît pas approprié pour rendre compte de ce qui se joue dans ce passage : il n'évoque pas l'idée d'une mise sur le même plan de réalités appartenant à des époques pourtant différentes. L'influence du cubisme est sensible à travers une telle pratique du collage, dans la mesure où Malraux s'appuie sur un matériau emprunté à son vécu, appartenant à la « réalité », pour le transformer et l'arracher à toute dépendance à l'égard de cette même réalité. Il s'affranchit de toute représentation figurative du temps.

La refiguration du temps sur le mode cubiste est-elle pleinement satisfaisante ? Outre le fait qu'elle ne prend en compte qu'un seul aspect du temps, elle présente le risque d'un manque de cohérence : le sentiment de discontinuité aurait alors atteint le projet même de transcription de l'expérience temporelle. Malraux a été particulièrement sensible à cet écueil : entreprendre la sommation des siècles, de ses souvenirs personnels, etc, sans parvenir à faire entendre sa **voix**, garant de l'unité de l'œuvre. Jean-Claude Larrat¹⁹ nous rappelle que la crainte de ne pas faire entendre sa voix habite déjà Malraux à ses débuts de romancier. Il a été profondément marqué par l'exemple malheureux de Franz Hellens²⁰. Ce dernier manifeste sa déception : au lieu de faire entendre les variations d'une voix unique, il ne propose à son lecteur que des voix multiples et discordantes. Dans *Documents secrets*, son incapacité à faire de ses livres un matériau pouvant nourrir une autobiographie lui fait écrire de lui-même : « il ne veut pas entraîner le lecteur dans sa fuite, mais dans sa maison. Le malheur est qu'il en change. ». Il nous faudrait aussi souligner le rôle extrêmement important dans le développement de la pensée de Malraux de Daniel Halévy et de Bernard Groethuysen : dans *Les Cahiers de la Quinzaine*, D. Halévy publie des aperçus biographiques et des réflexions sur *Ainsi parlait Zarathoustra*, avant de faire paraître, en 1909, sa *Vie de Frédéric Nietzsche*, où il s'efforce de retracer l'évolution de la pensée nietzschéenne; quant à B. Groethuysen, spécialiste attiré des lettres allemandes à la NRF, il présente également, d'une façon parfaitement claire (et par là même peut-être

infidèle), la pensée de Nietzsche. Malraux en retient une certaine conception du projet littéraire : l'écrivain doit faire transparaître une conscience de l'univers comme ensemble ordonné par des valeurs, valeurs non plus données (par une transcendance quelconque) mais créées. Cessant d'être un pur esprit distinct du monde, il devient un sujet menacé par le discours qu'il tient : il pose à travers son œuvre la question même de son identité. Cette philosophie où le philosophe est lui-même l'enjeu se confond avec la « philosophie tragique » de Nietzsche. Le symbole de la **voix** est celui que propose B. Groethuysen, dans son *Introduction à la pensée philosophique allemande depuis Nietzsche* (1926) : « s'il y a un Dieu, écoutons-le. S'il n'y a pas de Dieu, ne cherchons pas à écouter, il n'y a que le vide. Ce sera alors à nous d'interrompre le silence : il n'y a pas d'autre **voix** qui chante. » Il n'y pas de monde en soi, de vérité objective ; le romancier moderne doit renoncer au « roman divin » et prendre conscience que sa **voix** est créatrice de valeurs : l'univers qu'il offre au lecteur ne trouve de soutien que dans l'affirmation initiale de sa subjectivité.

La métamorphose

Malraux ne nie à aucun moment la composante linéaire du temps mais conteste seulement sa prétention à dire la totalité de l'expérience temporelle. Il adresse le même reproche au temps cubiste. Aussi, plutôt que de considérer le temps linéaire et le temps cubiste comme deux refigurations antagonistes du temps, mieux vaut les envisager comme les manifestations particulières d'un seul et même phénomène : la métamorphose.

Le prologue du *Miroir des Limbes* (plus précisément le passage relatif à l'existence d'un « invisible soleil ») nous donne à penser qu'il existe, au sein d'un ensemble pouvant paraître anarchique, un principe directeur. « Eclairées par un invisible soleil, des nébuleuses apparaissent et semblent préparer une constellation inconnue²¹. » Malraux s'efforce ici d'expliquer les mécanismes de la mémoire à l'œuvre dans *Le Miroir des Limbes* grâce à un langage métaphorique. Un ordre s'y cherche : le terme de « constellation » renvoie à un certain ordonnancement, une configuration déterminée. Si l'apparition de ces « nébuleuses » semble de prime abord floue, elle laisse néanmoins transparaître une tension vers un tout cohérent (non effectivement atteint). Etant à l'origine de cette recherche d'ordre, l'« invisible soleil » est donc facteur de cohérence. Cet ordre reste inscrutable : Malraux affirme son existence mais souligne en même temps l'impossibilité de la manifester clairement ; le lecteur doit le supposer. *Le Miroir des Limbes* est marqué par une volonté évidente de rapprochements inattendus, de comparaisons surprenantes et significatives ; l'arbitraire du discours est si souvent sensible à la lecture que nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas là d'un moyen pour attirer l'attention sur l'instance narratrice, au détriment du moi-objet. Comment se présente-t-elle ? Reportons-nous à la dernière partie de l'œuvre : à la suite d'un malaise passager, le narrateur se voit soudain dépouillé de son « moi » et assiste à l'émergence d'une conscience primordiale, dépassant son individualité propre²². Ce retour de « terribles limbes²³ » l'obsède, le fait s'interroger sur ce qui peut rester après que l'être humain a été dépouillé de tout prédicat. « Sans en avoir conscience, sinon par le souvenir, j'ai vécu ce que je pressens depuis mon arrivée à la Salpêtrière : un **je-sans-moi**²⁴. » Le « moi » renvoie à une vie singulière, irréductible à aucune autre, mais il englobe un ensemble de particularités extérieures au « je ». L'expérience de la Salpêtrière lui permet d'atteindre la connaissance immédiate d'une réalité primordiale : celle d'« un *je suis* bien au-delà du *je pense*²⁵ » (Descartes est expressément visé). Elle ne se déduit pas de l'activité cognitive : en effet, tout retour réflexif sur soi-même empêche l'adéquation de soi à soi (toute connaissance de quelque chose implique une distanciation par rapport à cet objet). C'est une conscience d'exister précédant toute pensée. D'autre part, cette conscience n'est pas évolutive : « [elle] ne se confond ni avec un moment élu de mon passé ni avec sa totalité ; même en face de la mort, car elle eût été de même nature dix ans plus tôt²⁶. » L'exemple que nous venons de citer pourrait nous induire en erreur : il semble s'agir ici d'une pure actualité, d'une affirmation au présent. En fait, cette présence se distingue du présent défini par contraste avec le passé et le futur (elle abolit le cloisonnement traditionnel du temps). Elle revient donc à tenir la chronologie pour une apparence et à sentir fusionner en soi tous les temps.

Nous retrouvons ainsi chez Malraux la distinction que se propose de faire Paul Ricoeur, dans *Soi-même comme un autre*, entre deux significations majeures de l'identité, selon que nous entendons par identique l'équivalent de l'idem ou de l'ipse latin. Le « moi » est l'autre nom de « l'identité-idem » (fondé sur la reconnaissance à travers le temps d'un invariant), que Paul Ricoeur rapproche encore du « caractère », défini comme « l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne²⁷ ». En se rattachant à la notion d'habitude, « avec sa double valence d'habitude en train d'être, comme on dit, contractée, et d'habitude déjà acquise²⁸ », la « disposition » permet de mettre à nu la sédimentation de l'innovation qui l'a précédée et de donner une histoire au caractère. Aussi prenons-nous à tort les traits accidentels de caractère pour une réalité intangible et primordiale. Le caractère n'est que le point limite où la problématique de l'ipse se rend indiscernable de celle de l'idem. Mais le recouvrement de l'ipse par l'idem n'est pas tel qu'il faille renoncer à les distinguer. Que dire alors du « Je » lorsque, dans l'expérience limite de la Salpêtrière, le sujet dit qu'il n'est rien ? Soit la réponse reste vide, soit elle s'appuie sur un mode de permanence dans le temps opposé à celui du caractère : le respect de la parole donnée. Cette autre forme de permanence « paraît bien constituer un défi au temps, un déni du changement : quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination, “je maintiendrai”. [...] Se suffit à elle-même la justification proprement éthique de la promesse, que l'on peut tirer de l'obligation de sauvegarder l'institution du langage et de répondre à la confiance que l'autre met dans ma fidélité²⁹. » Les « variations imaginatives » du *Miroir des Limbes* explorent la dialectique des deux modes d'appréhension de l'identité humaine, dans l'espoir de mettre à nu l'« identité-ipse », que Malraux désigne par le « Je-sans-moi ». Le brassage de souvenirs (conversations, images fortes et entêtantes...) opère une décantation du « Je » malrucien pour en ôter les éléments biographiques, la part accidentelle de l'individu. Notons à cet égard la réflexion que suscitent chez le narrateur les illustrations accompagnant une étude qui lui est consacrée : « mes photos d'enfant, de collégien, de soldat, de ministre, de passant, expriment moins encore ma vie que la succession de ceux qui m'accompagnent. [...] Des images ne composent pas une biographie, des événements non plus. C'est l'illusion narrative, le travail biographique, qui créent la biographie³⁰. » La biographie est rejetée dans la mesure où elle n'offre qu'une connaissance médiatisée, donc faillible, de l'individu. Le discrédit qui frappe le « moi », c'est-à-dire une considération trop superficielle de l'identité, fait du « Je-sans-moi » (ou « identité-ipse ») la seule manifestation authentique de l'être humain : il serait ce qui reste après la disparition des prédicats illusoire. Malraux rêve d'« antimémoires » qui parviendraient à se déprendre du personnage romanesque traditionnel et feraient du « Je-sans-moi » leur seul objet. En effet, ainsi que l'a analysé Ricoeur dans *Temps et récit*, le roman traditionnel opère une « synthèse de l'hétérogène » ou « concordance discordante » : l'identité, au niveau de la mise en intrigue, est dynamique puisqu'elle intègre à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'« identité-mêmeté », à savoir l'événement ; elle joue aussi le rôle de médiation « entre les composantes disparates de l'action, intentions, causes et hasards, et l'enchaînement de l'histoire ; enfin, entre la pure succession et l'unité de la forme temporelle³¹ ». La thèse de Ricoeur est la suivante : la notion de mise en intrigue transposée de l'action aux personnages du récit engendre la dialectique du personnage, qui est précisément une dialectique de la mêmeté et de l'ipséité. Autrement dit, l'identité narrative revêt une fonction médiatrice entre ces deux modèles de l'identité humaine, fonction attestée par les « variations imaginatives » auxquelles le récit soumet cette identité. Peut-on parler de « synthèse de l'hétérogène » à propos du *Miroir des Limbes* ? Il semble que Malraux préfère le renforcement de la cassure à la préservation d'une fragile unité entre les deux modalités de l'identité que nous venons de dégager. Il s'agit de mettre à nu l'ipséité par un art de l'ellipse. Le rapprochement de deux réalités éloignées dans le temps ou dans l'espace permet d'éclairer ce dont elles sont la manifestation ; il suggère une béance où vient prendre place l'« identité-ipse ». *Le Miroir des Limbes* n'est pourtant pas une œuvre disparate, éclatée, d'où ne se ferait entendre aucune **voix**. Certes, Malraux tend vers une dissociation des deux pôles de l'identité humaine, au profit de la seule permanence du « Je-sans-moi », mais cette tentation de l'ipséité s'avère n'être qu'une saisie jamais acquise de la « **voix** de la gorge ». L'œuvre de Malraux ne peut s'ancrer durablement dans cette réalité fondamentale ; il lui faut passer par les manifestations extérieures du « Je-sans-moi » pour le désigner négativement. Malraux est contraint d'opérer une « synthèse de l'hétérogène », qui prend chez lui le

nom de **métamorphose** ; mais sa résignation n'est pas amère : alors que ses romans laissaient transparaître un souci angoissé d'échapper à la « mêmété », *Le Miroir des Limbes* met en scène un spectateur détaché du passage de la maya. La contemplation de « ce qui passe³² » se fait désormais sur un mode plus apaisé. Le narrateur malrucien consent à la métamorphose.

Dès lors apparaît le lien entre la « conscience fondamentale » et la poétique du *Miroir des Limbes* : alors que le « moi » suggère une impression de discontinuité irrémédiable, le « je-sans-moi », support de la **métamorphose**, fait entendre sa **voix** et remédie ainsi au risque d'incohérence. Cette voix constitue à proprement parler l'ipséité de l'œuvre et, à ce titre, en assure seule la **cohérence**. En revanche, la **composition**, qui prétend donner à l'œuvre une structure stable, appelant toujours la même lecture, est toute entière du côté de la mêmété. La disparition du noyau dur de la personnalité, du « moi », entraîne alors inmanquablement la mise à mal de la composition de l'œuvre, non de sa cohérence. Les « antimémoire » s'affranchissent du modèle traditionnel des Mémoires qui, concevant l'individu comme un « caractère » (au sens défini plus haut), ne lui est plus d'aucune utilité lorsque ce qui semblait constitutif de l'individu en question vient à manquer. Le liant n'est plus assuré par le récit méthodique d'une vie, mais par la saisie de la **métamorphose** du « Je-sans-moi » : en effet, cette notion de métamorphose assure, au-delà de la multitude des faits autobiographiques, la pérennité d'une réalité fondamentale. Son jeu réside précisément en la mutation d'un seul et même élément, dont la diversité des incarnations peut induire en erreur et conduire à voir plusieurs réalités là où il n'y en a qu'une. Le cloisonnement du temps en présent, passé et futur, ne prend en compte que la succession des apparences ; trop superficielle, cette approche ne peut prétendre à totaliser l'expérience temporelle. Est aussi dépassée l'ordinaire opposition entre les notions de « permanence » et d'« éphémérité ». En effet, l'« éphémérité » laisse entendre qu'elle s'oppose à une réalité stable, ayant pour principale caractéristique de durer dans le temps et de rester égale à elle-même. La « métamorphose » remplace cette notion trop figée en mettant en valeur l'existence d'une réalité unique et muable (seules ses diverses manifestations suggèrent un sentiment de discontinuité ; le fondement ne subit aucune altération). Elle trouve son emblème dans le petit bonhomme des Cyclades, qui fait incursion dans l'entretien avec Picasso.

Sa traduction formelle passe notamment par le recours au leitmotiv : ce dernier désigne à la fois le retour d'un même motif (musical) et un traitement différent du motif en question (par exemple dans l'orchestration, le rythme...). Le leitmotiv est un procédé si fréquent dans *Le Miroir des Limbes* qu'il serait vain (et ennuyeux) d'en vouloir épuiser l'inventaire. Nous en garderons deux exemples, à commencer par le rappel de la phrase de l'aumônier des Glières. Cette phrase (« Et puis, le fond de tout, *c'est qu'il n'y a pas de grandes personnes...* ») apparaît pour la première fois dans la sorte de préface aux *Antimémoires*. Elle s'accompagne d'un geste solennel d'élévation des bras vers le ciel : « Il leva ses bras de bûcheron dans la nuit pleine d'étoiles. ». La gravité de cette vérité délivrée par l'aumônier des Glières est encore renforcée par le détachement de son geste sur la nuit : en effet, la pénombre du soir est très souvent rattachée chez Malraux à l'éternité et atteste l'importance du moment rapporté. L'assertion pleine de lyrisme contenu, détachée par la mise en italique, se termine par des points de suspension : le silence vient ainsi prolonger les résonances d'une telle affirmation. La phrase de l'aumônier des Glières devient un leitmotiv des *Antimémoires*. Elle revient sous une forme ramassée, mais néanmoins reconnaissable, à la page 225 : « et sa bouche épaisse avançait, ses noirs sourcil s'élevaient, et il semblait que son masque de « terreur » arraché dévoilât soudain son âme, incurablement infantile. » (Nous soulignons). C'est encore pour commenter le visage du camarade Bonneau que la phrase, ou plutôt une allusion à cette phrase, resurgit un peu plus loin (à la page 233) : « sa gueule de terreur de cinéma avait pris devant la mort quelque chose d'affreusement innocent. ». A la page 234, c'est la voix de Léonard qui est « enfantine ». Enfin, dans la section consacrée en partie à la Chine de Mao, l'aumônier des Glières se fait de nouveau entendre, dans son entier. Elle résonne sur fond de nuit, comme lors de sa première apparition : « lorsque la voiture repasse par la grand-place de la Paix Céleste, la nuit est tombée. Une dernière lueur découpe la Cité interdite, en face du Palais du Peuple dont la masse informe se perd dans l'ombre³³. » La nuit est ici synonyme de disparition, celle d'une certaine idée de la Chine : « Pendant que s'enfonçait dans l'ombre ce qui fut l'Asie, je pense au Vieux de la Montagne, à ses deux bras sombres lourdement levés au-dessus de toutes les immobiles épaulées de toile blanche : « Nos alliés ! » « Nos alliés... ». Je pense

aussi aux bras de l'aumônier des Glières — dressés sur les étoiles de Dieulefit : « Il n'y a pas de grandes personnes... » Les italiques ont disparu, mais les points de suspension finals ont été conservés (Leur effet de prolongement de la vérité transmise par l'aumônier est renforcé par la position conclusive de cette vérité : elle achève la première section de la dernière partie des *Antimémoires*). Le rapprochement avec le geste de Mao (qui est d'ailleurs transformé lui aussi en leitmotiv) grandit encore l'aumônier des Glières et le fait participer au dialogue des souvenirs que Malraux affectionne tant.

Le procédé du leitmotiv prend aussi pour objet l'hôtesse de Gramat. Le récit circonstancié de son geste de bravoure nous est livré aux pages 168 et 169 des *Antimémoires* : alors que le narrateur est tenu prisonnier dans un hôtel de Gramat, la vieille femme tenant cet hôtel, qui refuse d'accéder aux demandes des soldats allemands, vient lui offrir « un bol de café au lait qui fumait et de grosses tranches de pain blanc beurré » ; elle prend soin de préciser : « C'est pour l'officier français blessé ». Cette femme revient ensuite dans une conversation avec Méry portant sur le courage, à la page 350, à une différence près : le « café au lait » est devenu du « chocolat fumant ». L'épisode est assorti ici d'un commentaire qui souligne ce qui n'était qu'implicite lors de la première occurrence : le narrateur parle de « l'agressivité tranquille de la patronne au plateau de chocolat ». Enfin, les divagations du narrateur hospitalisé à la Salpêtrière ramènent à sa pensée fiévreuse le souvenir condensé du geste courageux de l'hôtesse de Gramat : « L'hôtesse de Gramat agenouillée dans mon sang : « C'est pour l'officier français fusillé³⁴. » L'attitude de la femme est dramatisée par l'agenouillement dans le sang du blessé, blessé qui devient ici un homme « fusillé » : le passage de l'adjectif « blessé » à celui de « fusillé » participe du même travail de dramatisation de la scène remémorée, puisqu'en réalité, le narrateur a échappé à un simulacre d'exécution. Les phrases ou les gestes qui scandent *Le Miroir des Limbes* ne réapparaissent pas à l'identique ; le leitmotiv n'est pas la répétition du même, mais un travail inventif de reformulation.

Enfin, c'est la structure même du *Miroir des Limbes* qui se conforme à l'image du cercle. Outre la circonférence spatio-temporelle dégagée par Marius-François Guyard dans les *Antimémoires*, nous y relevons d'autres parcours circulaires. Nous prendrons tout d'abord l'exemple des pages 426 à 448 (c'est-à-dire un exemple tiré de la cinquième partie des *Antimémoires*), dont nous nous efforcerons de reconstruire l'organisation circulaire. Le passage en question commence par la phrase : « Je regagne la France 'par le pôle'. » (p. 426). Pendant le survol du Japon, la rêverie du narrateur le conduit à se remémorer le temple des Renards (p. 426) : « depuis des siècles, les prostituées reconnaissantes, et même les geishas, y apportaient aux dieux des statuettes de renards : les plus grandes au centre, les plus petites à la périphérie. Les vrais renards, apprivoisés, accompagnaient leur maître dans des cafés semblables à ceux des estampes. On m'a dit que le temple avait été détruit par les bombardements, mais non les statuettes, toujours disposés en colimaçon. » Le temple des Renards n'est pas seulement mentionné ; certaines des pratiques qui y étaient attachées sont ici expliquées. Puis, la pensée du narrateur s'oriente vers le Jardin-Sec de Ryonji, à Tokyo, qu'il décrit précisément à la page 428. La conversation avec le Bonze qui se tiendra justement dans ce jardin ressuscite le souvenir d'un ami du narrateur, Takyo Matsui, mentionné en passant (« tué en s'écrasant sur un navire américain, à la fin de la guerre, quoique fort peu japonais, sauf lorsqu'il parlait du Japon. »). Nous arrivons enfin au cœur du cercle, à savoir la conversation en compagnie du Bonze, père du défunt ami. La partie centrale du cercle est large puisqu'elle comprend les pages 429 à 447. A partir de la page 448, le cercle se referme méthodiquement, par un premier écho à Takyo Matsui (« je pensais à mon ami Matsui, mort parmi les kamikazes »), puis une courte allusion au Jardin-Sec (« les ombres patientes des petites rochers »), une réapparition des renards (« Tout le passé que défendait le Bonze survivait dans ma Chine de 1929, où les renards se poursuivaient à travers les asters violets sur les remparts de Pékin. »), et enfin « les étendues blanches. Anchorage. » (p. 449), c'est-à-dire le pôle. Si *La corde et les souris* présente des cercles composés plus lâchement que ceux des *Antimémoires*, nous pouvons toutefois en dégager quelques uns. Ainsi, au tout début de *La corde et les souris*, et plus exactement des pages 505 à 515 se devine le motif du cercle. En mars 1966, le narrateur fait la rencontre de Leopold Senghor ; il remarque dans le bureau de son interlocuteur africain « une petite pendule » (p. 505). Puis, dans la soirée qui suit cette rencontre, un brocanteur l'invite à venir voir « des objets qui [l']intéresseront certainement » (p. 506) : le magasin est sommairement décrit, le narrateur

s'arrêtant bien plutôt sur « un moulage de la *Victoire de Samothrace* » (qui prépare le développement futur sur la Grèce). Nous passons, avec la proposition « J'écris devant ma fenêtre » (p. 507), au regard porté par ce narrateur sur la ville de Dakar. « Dans le fracas cristallin des bouteilles mêlé au ressac de l'Océan déployé jusqu'au cap Vert, je reprends les notes de mon dernier dialogue avec Athènes. » (p. 507) : cette relecture de notes introduit la remémoration du discours prononcé à l'occasion de l'illumination de l'Acropole, ainsi que la visite, le lendemain, du musée de l'Acropole. Le centre du cercle, sous le signe de la Grèce, s'étend des pages 507 à 512. A partir de la page 512, la seconde moitié du cercle se forme, avec tout d'abord un retour au narrateur séjournant à Dakar : « J'en suis là de mes notes feuilletées dans le tintement des bouteilles [bruit déjà mentionné à la page 507], lorsque le brocanteur me fait relancer. » Nous retrouvons, bien que différemment formulée, une invitation à venir voir « des pièces d'art africain tout à fait exceptionnelles », en l'occurrence un chemin de croix, qui suscite une réflexion sur le christianisme et le mystère du Mal. Enfin, le cercle s'achève avec « la petite pendule de Senghor » (p. 515), à laquelle il était fait allusion à l'ouverture de notre passage.

Conclusion

La refiguration du temps, telle que l'entreprend Malraux, est « un assaut contre l'Informe³⁵ », la « Redite ». Rappelons ces mots de Jean-François Lyotard déjà cités : « il avait besoin de sec, de cube, et que la vie facile est bête se cassât les dents sur l'os d'une discipline ». Pour se délivrer de la tyrannie du temps linéaire, Malraux s'efforce dans *Le Miroir des Limbes* de le disloquer, de le faire éclater en morceaux ; puis, après avoir insisté sur la discontinuité fondamentale du temps vécu, il décide de brouiller les catégories temporelles et de faire coexister des époques différentes : ces conditions étant réunies, lui et son lecteur peuvent faire l'expérience de l'« au-delà présent³⁶ ». La pratique de l'ellipse se manifeste essentiellement par des montages photographiques qui font de l'oeuvre d'art ou du souvenir, ainsi détaché du flux temporel, une apparition. Ces images apparaissent comme des fulgurations inexplicables, impérieuses ; elles ne se commandent pas, elles ne peuvent que se reconnaître. Mais le temps cubiste n'est que le point d'aboutissement de la contestation du temps linéaire. Il s'avère n'être qu'un avatar d'une réalité plus essentielle : la métamorphose. La refiguration du temps passe chez Malraux par une redéfinition de l'individu : le sujet se perçoit comme une succession de « moi » différents les uns des autres, que rien ne rend nécessaires ; une fois débarrassé de ses visages momentanés, il découvre en lui une affirmation primordiale et reconsidère alors ces diverses incarnations comme les métamorphoses d'un seul et même principe. Le narrateur malrucien est un Lazare qui, revenu des Limbes, fait entendre la « voix de la gorge ».

Notes

- ¹ Lyotard, Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, p. 331.
- ² Malraux, André, *Le Miroir des Limbes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 839.
- ³ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990.
- ⁴ Larrat, Jean-Claude, « Malraux séducteur : discours poétique et métamorphose », *Revue André Malraux Review*, n°26 : 1/2, 1996-1997.
- ⁵ Dans *Temps et récit 3* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1985, pp. 158-159), Paul Ricœur définit le temps « vulgaire », contre lequel est dirigé l'argumentation d'Heidegger, comme « une suite de “maintenant” ponctuels dont les intervalles sont mesurés par nos horloges ».
- ⁶ Malraux, André, *Le Miroir des Limbes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 12 (en bas).
- ⁷ Dénomination empruntée à Paul Ricoeur (*Temps et récit 1, 2 et 3*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983-1985).
- ⁸ Malraux, André, *Le Miroir des Limbes I Antimémoires*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 7.
- ⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.
- ¹⁰ Sur l'imparfait d'arrière-plan, voir Weinrich, Harald, *Le Temps*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. L'alternance de l'imparfait et du passé-simple dans les récits est un moyen de hiérarchiser temporellement des propositions : celles au passé-simple correspondent au premier plan du texte et reflètent son déroulement chronologique ; quant à celles à l'imparfait, elles représentent le second plan, soit tout ce qui ne s'inscrit pas dans ce que Bernard Combettes appelle le « squelette narratif » : « la chair non chronologique », « le remplissage ».
- ¹¹ Malraux André, *Le Miroir des Limbes II La corde et les souris*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 578.
- ¹² Benvéniste, Emile, *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, coll. « Diogène », 1966.
- ¹³ Lyotard, Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, chap. 4 « des cubes ».
- ¹⁴ *Ibid.*, respectivement pp. 45 et 52.
- ¹⁵ Malraux, André, *Le Surnaturel*, tome I, Paris, Gallimard, 1977.
- ¹⁶ Malraux, André, *Le Miroir des Limbes II La corde et les souris*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, pp. 858-870.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 861.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 863.
- ¹⁹ Larrat, Jean-Claude, *Malraux théoricien de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1996, chap. « à la recherche des mythes personnels ».
- ²⁰ *Ibid.*, pp. 156(en bas)-158.
- ²¹ Malraux, André, *Le Miroir des Limbes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 12.
- ²² *Ibid.*, pp. 836-837.
- ²³ *Ibid.*, p. 839.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 839.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 873.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 872.
- ²⁷ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, p. 146.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 146.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 149.
- ³⁰ Malraux, André, *Le Miroir des Limbes II La corde et les souris*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », pp. 830-831.
- ³¹ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, p. 169 : Ricœur y rappelle certains acquis de sa recherche sur l'identité narrative.
- ³² Malraux, André, *Le Miroir des Limbes I Antimémoires*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 11.
- ³³ *Ibid.*, p. 426.
- ³⁴ Malraux, André, *Le Miroir des Limbes II La corde et les souris*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1996, p. 868.
- ³⁵ Lyotard, Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, p. 55.
- ³⁶ Malraux, André, *Le Surnaturel*, tome I, Paris, Gallimard, 1977.