

Le Miroir des limbes, les limbes de la Chine

par Jacques Lecarme

Principal texte de référence :

- *Le Miroir des limbes*

« [...] être saint Augustin ne conférait aucun privilège à l'égard du bouddhisme. Alors que notre amputation du monde donne aux sentiments fondamentaux des civilisations disparues une survivance de limbes, qui n'est ni leur vie ni la mort. »

Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*¹

Pourquoi donc Baudelaire a-t-il voulu intituler « Les limbes » le recueil que chacun connaît sous le titre *Les Fleurs du mal*, alors que le mot « limbe » n'y figure nulle part ? Et pourquoi encore Malraux a-t-il préféré « Le miroir des limbes » à « Antimémoires » comme titre général, alors que le mot n'y figure qu'une fois dans un sens étymologique de « bordure » ou de « marge » (170) ? Sur un plan théologique, aucun concept n'est aussi vide et pauvre que celui des limbes. On oublie le limbe des patriarches sauvés par le Christ, et on retient le limbe des enfants non baptisés, damnation adoucie des enfants innocents, lequel ne pouvait que scandaliser Malraux, pour qui le Mal absolu est la souffrance de l'enfant innocent. Or nous avons cru repérer, chez Malraux comme chez Baudelaire, un lien entre la déréalisation qui accompagne la notion de limbe et l'évocation crépusculaire de la Chine, reflets perdus dans un miroir terni.

Les limbes et la Chine : de Baudelaire à Malraux

L'incipit des *Antimémoires* annonce un voyage vers l'Extrême-Orient et dont la Chine sera le but ultime, même s'il y eut de l'imprévu et de l'hasardeux dans la destination finale. On se situe dans ce grand genre des voyages vers l'Est, illustrés par Marco Polo ou par Chateaubriand ou par Morand : *Rien que la terre*. Comme chez Chateaubriand, le récit de voyage est doublement rétrospectif : on confronte les visions présentes avec les souvenirs de voyages antérieurs ou des images d'un lointain passé historique. Mais chez Malraux comme

chez Chateaubriand, le voyage a un horizon proche qui est aussi une lumière d'orage : c'est la Mort. Les voyageurs sont tous des Orphées qui approchent des rives de la Mort. Sur le bateau qui l'entraîne vers l'Extrême-Orient, le narrateur qui reprend, par ordre des médecins, cette « lente pénétration dans l'espace et le temps conjugués » s'oriente entre une jeunesse fabulée sinon fabuleuse et une Mort qui touche moins l'individu que des contrées propres à ces cultures immémoriales dont le grand enjeu a été de vaincre la mort et de se l'incorporer.

De Gaulle pensait qu'il y a un lien entre la grandeur de la France et la liberté du monde, lien mystique rigoureusement indémontrable. Malraux semble reprendre à Baudelaire une jonction mystérieuse de la Chine avec un au-delà inconnu et indéterminé, peuplé cependant, nœud du Néant et d'un être énigmatique que l'on pourrait appeler les limbes. Déjà, dans *Les Phares*, Baudelaire propose ce qui sera l'énigme de Malraux :

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !²

Dans cette contrée contradictoire, les œuvres — cris ou sanglots — viennent mourir et non vivre sur des bords, c'est-à-dire des limbes qui signifient étymologiquement des bordures. Ce sont les bords de l'éternité du dieu chrétien. Donc une frange, qui serait le lieu d'un frôlement entre le temporel et l'éternel. C'est un lieu si incertain qu'il tendrait à un non-lieu d'une jonction impossible, purement émotive — entre le témoignage humain et l'éternité divine, qui reste tout de même inaccessible au désir d'éternité humaine. En tout cas, par la médiation de l'art, on pénètre dans ces limbes, qui devaient servir de titre aux *Fleurs du mal*. Et Malraux métamorphosera toujours en voix, métaphorisera toujours en voix les œuvres que Baudelaire traduit ici obstinément en langage pathétique : « malédictions », « blasphèmes », « plaintes », « extases », « cris », « pleurs », « écho », « cri répété », « ordre », « appel », « sanglot ». Malraux épurera ce qui apparaît comme un cortège de lieux communs du romantisme. Mais il conservera pour les œuvres d'art la notion d'« appel », qu'il utilise de manière assez proche de celle d'*intentionnalité* chez Sartre d'après Husserl. L'œuvre d'art n'est pas chez lui close ou autotélique, mais tension vers un au-delà du visible ou de l'audible. Les *limbes* seraient un au-delà de la mort où s'esquissent de confuses métamorphoses. On peut trouver le final du *Voyage*³ un peu didactique, un peu trop rationnel, et programmé pour aboutir à un bien fier « Enfer ou ciel, qu'importe ! ». Mais le vrai mobile du voyage, c'est un

Temps destructeur comparé à un rétiaire, au dompteur des voyageurs. Après le voyage des conquérants, il y a le voyage des mortels condamnés, de ceux qui cherchent les alentours de la mort. Le poème oppose les départs juvéniles et hardis pour la Chine, tels Maxime du Camp et Flaubert partant pour l'Égypte au départ pour un dernier voyage funèbre, qui fera trouver ou retrouver les spectres, Pylade ou Électre par un Oreste poursuivi par les Érinyes :

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger

Le lotus parfumé ! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin ! »

Homère le dit : le lotus fait oublier, à qui le mange, le souvenir de sa patrie. Mais il est aussi ce poison d'une mort très douce, dont il est question dans le final du *Voyage*. Il introduit à l'empire de la mort, du moins à ses marges, puisque les après-midi y sont infinies, dans un intemporel qui n'est sans doute pas l'éternel. La connexion du voyage en Asie avec la Mort voyageuse est constante chez Baudelaire comme chez Malraux. Ce dernier l'a mise en scène dans l'incipit de 1967 aux *Antimémoires*

[...] mais [je parle] de la mort qui affleure dans tout ce qui est plus fort que l'homme, dans le vieillissement et même la métamorphose de la terre (la terre suggère la mort par sa torpeur millénaire comme par sa métamorphose, même si sa métamorphose est l'œuvre de l'homme) et surtout l'irréversible, le : tu ne sauras jamais ce que tout cela voulait dire⁴.

Dans ce très bel andante, Malraux n'évoque pas directement la Chine, mais plutôt l'Asie — ce qui le préserve d'évoquer directement une expérience de la Chine, qui pourrait se révéler fictive, — et cette Asie est placée dans une lumière funèbre, qui correspond assez bien à la tonalité de *La Tentation de l'Occident* (1927) ; Malraux « ayant vécu dans le domaine incertain de l'esprit et de la fiction qui est celui des artistes, ayant connu à vingt ans une Asie dont l'agonie mettait encore en lumière ce que signifiait l'Occident [...] »⁵ s'engage dans des interrogations sur la Mort, qu'entrave son agnosticisme profond. Il met au premier plan le religieux, mais en énonçant simultanément la mort de tous les dieux. Obsédé par les métaphores chrétiennes et par la figure de Lazare, il n'en récuse pas moins toute forme de

résurrection et de survie, et c'est bien pourquoi la Mort est chez lui un absolu, et le Néant un trou noir capable d'absorber tous les existants. Au travail de la Mort, Malraux ne peut opposer que les monuments de l'Art ou les traces de la littérature. Dans cette citation, il suggère deux types de limbes, si on entend par là des sous-ensembles flous entre des zones déterminées : celui de la fiction irréalisante produisant de l'incertitude, et celui d'une Asie en agonie et métamorphose. La connexion a donc bien été établie. L'agonie de l'Asie en 1927, la montée en puissance de la Chine en 1965, mettant également en question un Occident, aussi puissant que vacillant dans ses croyances.

Du choix de l'Asie dans les fictions et autofictions d'André Malraux

Il n'est pas ordinaire de voir un écrivain français créer dans ses deux premiers livres — *La Tentation de l'Occident* et *Les Conquérants* — des protagonistes chinois, sans doute fictifs, mais porteurs pour les lecteurs d'une vérité plus révélatrice que tout reportage ou que toute étude historique. Cet effet d'authenticité est sans doute une illusion produite par le génie du romancier. Mais la photographie d'un rebelle chinois figurant sur la couverture de *La Condition humaine* originale impose la croyance en la réalité de ce Chinois, romanesque, romancée, ou révélée dans son essence platonicienne — qui peut le dire ? Malraux, en ses fictions et en ses autofictions, n'a jamais représenté des Français de France, sauf des expatriés dans des guerres lointaines ou des Alsaciens à double appartenance, allemande et française. Et cette désertion littéraire du territoire français entraîne un déplacement, pour ne pas dire une déterritorialisation de l'imaginaire romanesque vers l'Asie : la Chine, bien sûr, mais aussi vers ce qu'on nomme alors l'Indochine. Dans *Le Miroir des Limbes*, d'abord conçu sur le mode du voyage sentimental et rétrospectif, l'Inde occupe la première place, mais la Chine inspire la séquence la plus lue et la plus commentée en 1967 ; le Japon est réintroduit en 1972, et l'Indochine toujours revisitée, à travers les dialogues testamentaires avec Méry. Dans la première partie, plus que dans la seconde (où l'Asie ne revient que par des leitmotifs obsédants de la mémoire rêveuse involontaire) la question centrale, la question impériale, c'est la métamorphose, quasi-indescriptible, de l'Asie entre les années 20, vécues ou rêvées par le jeune Malraux, et les années 60, où un ministre meurtri ne veut écrire que de ses dialogues avec les grands de ce monde asiatique ou avec ses hautes figures spirituelles. Mais ces géants d'un Olympe — non : d'un Chomolungma — de l'Asie, demi-dieux ou prophètes consacrés, appartiennent peut-être aussi à l'espace de la fiction.

C'est pourquoi sur un tout autre plan nous avons voulu montrer que *Le Miroir des Limbes* appartient au genre de l'autofiction⁶ : Malraux est le seul écrivain (avec Chateaubriand peut-être) qui ait théorisé et pratiqué la réconciliation par l'écriture littéraire du fictif et du vécu, dont toute analyse rationnelle doit conclure à l'incompatibilité. Pour cet écrivain qui ne peut vivre et écrire que dans l'*Ailleurs* le plus lointain, l'Asie restera la fontaine de jouvence et la présence de l'Éternité. Pour qu'il s'intéresse à la France et à l'Europe, il lui faut un grand mythe : celui du Général de Gaulle, incarnation d'une France épique, et de la geste épique de la Résistance française, dont il est le héros exclusif. Ou alors c'est la France de Saint-Bernard et des soldats de l'an II. Dans *Le Miroir des Limbes*, l'Europe n'existe que dans ses lointains légendaires, toujours liés au temps des guerres et des croisades. A sa manière, comme Oswald Spengler, Malraux « décline » le déclin de l'Occident.

D'un titre l'autre : l'élection des limbes

Il y a un hommage éclatant à la littérature comme activité littéralement sublime, au sens où Freud voyait dans l'art et dans la littérature les seuls accomplissements valables de la sublimation des instincts : c'est le travail permanent, prométhéen et sisyphéen, qui, chez le vieux Malraux, des années 1970-1976 lui fait réécrire, réélaborer, recomposer, réintituler ce qui devait être une tétralogie nommée *Antimémoires* (1967) et qui devient un diptyque, dont le premier volet reste intitulé *Antimémoires* (avec des modifications qui prennent l'allure de métamorphoses) et dont le second volet s'intitule *La Corde et les souris* (réaménageant et métamorphosant les volumes déjà publiés : *Les Noyers de l'Altenburg*, *Les Chênes qu'on abat...*, *La Tête d'obsidienne*, *Hôtes de passage*, *Lazare*). Le titre global, qui relègue celui d'*Antimémoires*, trop moderniste pour être tout fait pertinent, devient, pour l'éternité littéraire, *Le Miroir des Limbes*. Ce nouveau titre collectif n'apparaît qu'en 1974 avec la publication en collection blanche de *La Tête d'obsidienne* (un dialogue posthume avec Picasso, qui se veut un mémorial du peintre) : « Comme *Les Chênes qu'on abat...* et *Roi, je t'attends à Babylone...*, ce livre est un fragment du *Temps des Limbes*, dont la première partie a été publiée sous le titre *Antimémoires*, et dont la seconde le sera sous le titre *Métamorphoses*. »⁷. Si la dernière annonce se révélera inexacte, c'est que Malraux reprendra son titre de 1957, *La Métamorphose des dieux*, pour servir de titre courant à sa grande trilogie des *Écrits sur l'art*. Il peut paraître fastidieux de scruter toutes les variations du texte malrucien publié entre collection Blanche, collection folio, volumes séparés des années 1971-1975 et refonte de 1976

pour *La Corde et les souris*, sans parler des manuscrits, évoqués par l'éditeur de la Pléiade en 1996 et fort bien étudiés aujourd'hui par Jean-Louis Jeannelle. Mais nous voyons là un travail de métamorphose chez un grand écrivain septuagénaire, qui le met au niveau de création permanente et de résurrection continue d'un Flaubert ou d'un Proust : jamais la formule joycienne d'un « work in progress » n'a été mieux illustrée ni mieux incarnée. Comme dans les migrations des âmes du Bouddhisme, Malraux va d'avatars en avatars et de secondes naissances en renaissances, jusqu'à la dissolution de l'être et à la sagesse de l'écrit enfin accompli, et visible dans le processus même de la création.

Pour parler plus modestement, il y a eu un changement de titre collectif entre 1971 et 1974 qui correspond à un renversement des valeurs et peut-être à une conversion métaphysique à un nouveau mode de l'Être. En effet, en préfaçant *Les Chênes qu'on abat...*, en 1971, Malraux indique d'emblée, sur le ton impérieux qu'il affectionne : « Les raisons pour lesquelles je publie aujourd'hui ces fragments du second tome des *Antimémoires* seront claires pour quiconque les lira »⁸. Il maintient donc ce titre d'*Antimémoires* (dont la signification reste instable), mais passe d'une tétralogie à un ensemble en deux gros volumes, tels qu'ils paraissent dans la collection Folio. Le changement d'intitulé va être marqué et même textualisé à la fin de la troisième partie de *Hôtes de passage* (1975) qui portait déjà le surtitre « Le Miroir des Limbes ». Ce tournant va se voir accusé dans *La Corde et les souris* III, puisque le volume s'ouvre sur le livre de 1975 et se continue par celui de 1971 en inversant l'ordre chronologique. Ainsi le passage du premier au second volume du *Miroir des Limbes* va-t-il avoir pour charnière mai 1968. En effet Malraux met en scène un long dialogue qu'il aurait eu avec son ami Max Torrès, au Ministère de la culture, dans les journées les plus chaudes de ce mois de mai. Max Torrès est un nom fictif, qui correspond en partie à Max Aub, en partie à un double de Malraux, qui aurait étudié la chimie à l'Université de Berkeley, en partie à l'image qu'on se faisait d'Herbert Marcuse, penseur d'un freudo-marxisme aussi séduisant qu'incertain : c'est surtout le vieux révolutionnaire désenchanté qui interroge la jeunesse d'alors, ne la comprend guère, et n'arrive plus à penser l'avenir de la société, informe et insaisissable. Ce ne sera plus l'illusion lyrique, l'Apocalypse ni la construction d'un nouvel humanisme. Ce sera à la fois le point extrême de la décadence et un chaos informe d'où pourra émerger une renaissance incertaine : voici donc le *Temps des limbes*, qui ajoutant à des ombres des reflets intermittents, deviendra *Le Miroir des limbes*.

Une constante de déréalisation dans la poétique des limbes

La plus grande constante de Malraux c'est, évoquant des situations dramatiques (Guyane) ou macro-historiques (rencontres avec des souverains charismatiques, tels de Gaulle ou Nehru), d'ôter toute réalité brute à ces événements pour en faire des ombres et des fantômes. Mais il n'est ni assez religieux ni assez métaphysicien pour alléguer une autre existence, transcendante, comme celle des idées platoniciennes ou d'un panthéon polythéiste. Autrement dit les réalités les plus compactes — ou les plus lourdes de signification — deviennent des ombres et des reflets, ombres et reflets qui ont perdu leur modèle d'origine, miroirs qui se détacheraient des objets réfléchis, eux-mêmes affaiblis ou disparus. En ce sens, le titre choisi en appel « Miroir des Limbes » correspond parfaitement à ces reflets sans objets, à ces ombres sans corps, à ces survivants pourtant bien morts qui peuplent les limbes. Le réalisme que Malraux a tant de fois condamné, en esthétique, se voit ici renversé en un art de l'irréalisme ou de la fantômisation. Peut-être l'intuition de Malraux serait que nous sommes tous des fantômes, déjà morts, par la mort des autres, coupables d'être survivants, privés de la grâce et du baptême. Déjà, chez Pascal, le péché originel avait fait des hommes des condamnés, pris entre-deux-morts, la mort imminente redoublant la mort massive instituée par l'une ou l'autre des guerres mondiales. A l'être-pour-la-mort de Martin Heidegger, on peut joindre l'être-entre-deux-morts de Malraux. Orphée, qui a échoué à faire revivre Eurydice, est déjà, à jamais, un être mort — et vivant, et coupable de survivre.

PEKIN 1905, PEKIN 1965. PIERRE LOTI ET ANDRE MALRAUX

En 1883, Pierre Loti, lieutenant de marine, participe à la prise d'Huế, et donne au *Figaro* un reportage sur « La prise du Tonkin vue de l'escadre » si réprobateur qu'il faillit être destitué. Plus tard, il accusera le trait : « L'absurde et folle expédition du Tonkin venait d'être décrétée par l'un des plus néfastes de nos gouvernants ». Ne faisons pas de Pierre Loti un anticolonialiste ami de l'Asie, mais bien un témoin sévère du pillage et du massacre de l'Indochine. En 1900, commandant sur le cuirassé *Le Redoutable*, il intervient pour écraser la révolte des Boxers, et libérer les légations européennes de Pékin. Mais il va arriver après la bataille pour découvrir des ruines, des cadavres, des palais violés par la troupe européenne. Ses dix jours à Pékin vont donner lieu, en 1901 pour *Le Figaro*, en 1902 pour le volume *Les Derniers jours de Pékin*, « fantasmagorie impériale », selon lui, chant funèbre pour un empire

détruit, autant par les soldats de l'Europe que par les exactions des Boxers. Comment ne pas y voir une dénonciation du dépeçage de la Chine par les puissances coalisées du monde, même si en bon chrétien Pierre Loti vibre au récit des martyrs des ecclésiastiques ? Il découvre et décrit les splendeurs perdues de la Chine, comme les pyramides de cadavre des Boxers vaincus. Amateur de rites funèbres, Loti, six mois plus tard, trouvera Pékin « parmi les irrémédiables ruines [...] fini, sans résurrection possible »⁹. Mieux, visitant les tombeaux des empereurs, Pierre Loti prévoit le réveil du « vieux colosse jaune ». Il va prendre les armes pour la revanche, et avec ses « millions de jeunes paysans », une fois dotés de « nos moyens modernes de destruction », il va former une terrifiante armée¹⁰. Pourquoi, écrit cet officier de marine en opération, avoir semé « tant de germes de haines et tant de besoins de vengeance » ? Il définit ici, dès 1901, ce qui sera le principe de la Longue marche, victorieuse épopée d'une armée populaire de paysans.

On a pu trouver fastidieux le récit d'une expédition guerrière à Pékin, en 1900-1901, sans rapport avec le voyage d'un ministre français, pacifique et diplomatique, dans la même capitale en 1965. Notre hypothèse pourtant est que le récit du second est littérairement influencé par le récit du premier, même si leurs écritures, issues de l'alliance du reportage et de la poésie, sont très éloignées. Il suffit d'ailleurs d'invoquer Malraux lui-même : à plusieurs reprises, dans *Le Miroir des Limbes*, il évoque avec faveur Pierre Loti, et cite *Un pèlerin d'Angkor* comme la source de son expédition cambodgienne comme du roman si bien nommé *La Voie royale*¹¹. Et dans l'épisode pékinois, Malraux se souvient d'un détail des *Derniers jours de Pékin* fort précis : « La Cité interdite, elle, n'est pas abandonnée. C'est dans sa grande salle que Loti trouva les reliefs du repas des mânes, mangé par les soldats européens le premier jour de leur conquête ; et les instruments de musique que l'impératrice avait disposés là pour les ombres. » (384). La note, funèbre et farfelue à la fois, caractérise bien les deux récits, qui se situent, pour ainsi dire, de l'autre côté de la mort, dans une lueur crépusculaire qui fait songer aux limbes de Dante. Naturellement la chute d'un Empire et l'essor d'une grande puissance sont antithétiques, mais ils participent d'un même processus de mort et de transfiguration. Les limbes peuvent ici fournir un espace symbolique commun. Ils figurent à la fois la fin absolue du vivant et le début informe d'une gestation imprévisible. En 1900, le vieil empire chinois, déjà mort et survivant comme une ombre immense, appartient à l'univers des ruines et des limbes (au sens où l'on parlait des limbes des patriarches), mais la nouvelle Chine est déjà dans les limbes (au sens profane du terme), son réveil est déjà annoncé, et son

imprévisible grandeur est destinée à étonner le monde. Certes les armées européennes ont humilié la Chine et son impératrice, mais le glas a déjà sonné pour l'impérialisme européen en Chine. Une lumière crépusculaire baigne la Chine, mais on ne sait si c'est un crépuscule du matin ou un crépuscule du soir, pour reprendre les titres du recueil de Baudelaire qui devait s'appeler *Les Limbes* : ils en définissent bien la clarté ténébreuse. Pierre Loti, comme plus tard Paul Morand dans sa nouvelle « Fleur-du-ciel », a bien compris que la profanation de l'espace sacré chinois par la soldatesque internationale marquerait le début d'une Apocalypse et la fin d'une barbarie occidentale. En 1965, Malraux va faire le même parcours qu'avait fait Loti, et qui va le mener du lieu de la grandeur temporelle et spirituelle, Pékin, aux tombeaux des empereurs de Chine. L'un et l'autre de ces deux écrivains ne respire vraiment qu'outre-tombe, dans l'empire de l'Hadès. Mais, pour définir l'indéfinissable de cette mort qui n'est pas tout à fait le néant et qui n'est pas non plus une vie, c'est le terme de limbes qui convient le mieux, dans une acception étendue à partir des « limbes des patriarches » et des « limbes des enfants », reprenant à la fois les vers de Virgile et ceux de Dante sur ces limbes contradictoires.

On nous opposera ici que ce que rencontre Malraux en 1965 en Chen-Yi, Chou-en-Laï, Mao Tse-Toung, c'est la plus forte puissance politique, qui a libéré la nation des emprises étrangères, et une grandeur épique, à laquelle un ministre du Général de Gaulle, compagnon de la Libération, se montre, plus que quiconque, sensible¹². Il s'agit bien, dans l'épopée d'un nouveau monde, encore dans les limbes, de saluer les héros et les géants : de Gaulle, Trotski, Nehru, Mao Tse-Toung. Mais tous ces Titans sont placés dans une grandeur funèbre, comme si la transfiguration posthume avait déjà eu lieu. Si de Gaulle, l'homme du 18 juin 1940, devient en 1958 celui qui renaît, nimbé de mystère, d'entre les morts, le Mao de la Longue marche (que Malraux a mis en scène en s'aidant un peu trop de l'excellent Edgar Snow¹³) devient en 1965 lui aussi une statue du Commandeur, le gourou impénétrable en qui la Chine s'incarne et qu'habitent des songes invincibles. On ne reviendra pas ici sur le fait que le dialogue de Mao avec Malraux a été ici, non pas « fictionnalisé », mais « épicié » et « recréé », selon la poétique des Grecs et des Romains de l'Antiquité, qui n'ont jamais confondu mémoires et sténographie. La vérité que poursuit Malraux a toujours à voir avec la mort des guerriers, des empires, ou des cultures, et ses héros parlent toujours d'un lieu situé de l'autre côté de la vie, comme si on pouvait s'aventurer, vivant, dans les Enfers et les Limbes, et revenir d'entre les morts, pourvus de secrets intransmissibles et de pouvoirs

charismatiques. Mao, qui est alors au sommet de sa puissance selon Malraux (mais en pleine crise d'autorité selon des sinologues tels que Simon Leys), se trouve bien étrangement représenté comme un mort invincible, à la manière du cavalier de l'Arioste, redoutable quoique défunt. Ce paradoxe inquiétant et étrange est hardiment assuré par Malraux :

[Mao] marche pas après pas, raide comme s'il ne pliait pas les jambes, plus empereur de bronze que jamais, dans son uniforme sombre entouré d'uniformes clairs ou blancs. [...] Mao n'est pas foudroyé : il a l'équilibre mal assuré de la statue du commandeur, et marche comme une figure légendaire revenue de quelque tombeau impérial (417)

En cette figuration surnaturelle se rejoignent le plus haut degré de la puissance et la présence du trépas, les forces de la vie et les pulsions de la mort. La grandeur de Mao, vu par Malraux, n'est pas liée, pour revenir à Dante, au Paradis des vainqueurs, à l'Enfer des perdants, au Purgatoire des méritants : elle est liée aux Limbes, tels que Malraux les réinvente enfin, zone sans frontières de la vie ou de la mort, où la régénération vient se substituer à l'extinction radicale. Le génie de Malraux est sans doute de faire de sa visite aux tombeaux des empereurs une méditation sur les métamorphoses à venir d'une Chine, que la France vient de reconnaître. Il a souvent dit que la civilisation moderne n'avait pas su édifier un tombeau, mais, lui-même, invente un tombeau de papier pour l'Ancienne Chine, tombeau qui, comme un berceau, peut figurer la Chine nouvelle en ses métamorphoses. Les peuples, comme les âmes, ont leur migration.

Retour à la vie : un propos de Picasso

C'est ici Picasso qui parle à Malraux, dans les années 60, à Malraux-le-Chinois, selon une interpellation bien plaisante :

Vous connaissez les proverbes chinois, vous, le Chinois. Il y en a un qui dit ce qu'on a dit de mieux sur la peinture : il ne faut pas imiter la vie, il faut travailler comme elle. Travailler comme elle. Sentir pousser ses branches. Ses branches à soi, sûr ! pas à elle ! C'est ce que je fais maintenant, non ? (718)

Ce vitalisme organiciste, sur fond d'orgueil démiurgique, est assurément propre à Picasso, mais il définirait assez bien le modèle chinois de la création dans la perspective de Malraux. L'art ne serait plus fondé sur la relation distante du sujet et de l'objet, il ne reposerait plus, comme un anti-destin, sur la révolte contre ce qui est, une nature déchue ou une vie imparfaite, en somme le refus du réel au nom d'un idéal exigeant. Il serait une

participation au règne de la vie. Et l'artiste aurait comme vocation un devenir-arbre, sur la figure infinie de l'arborescence. Or le plus souvent Malraux a conçu le paysage chinois comme le domaine des limbes, le royaume confus et décoloré de la mort. Ce serait alors une chorégraphie d'ombres chinoises dans un mouvement d'extinction. Si on veut bien attribuer à Malraux la formule prêtée à Picasso, on devrait supposer qu'on est passé de la vision qui était celle de Pierre Loti sur la Chine, celle d'un fantomatique funèbre, à celle de Paul Claudel, tirée vers la célébration de la vie. Et, pour citer cet écrivain devenu arbre, on citera son poème « Le banyan » :

Ce géant ici, comme son frère de l'Inde, ne va pas ressaisir la terre avec ses mains, mais, se dressant d'un tour d'épaule, il emporte au ciel ses racines comme des paquets de chaînes. À peine le tronc s'est-il élevé de quelques pieds au-dessus du sol qu'il écarte laborieusement ses membres, comme un bras qui tire avant le faisceau de cordes qu'il a empoigné.¹⁴

Et Malraux, comme Claudel, a bien su tirer, tel l'Arbre de Chine tiré en avant, le plus haut possible, ce faisceau de cordes, que nulle souris ne viendra ronger. En un sens il est bien un fils du ciel. Mais, chez Malraux comme chez Claudel, alternent les images de la Chine qui meurt, dans le décombre principal d'un vieil empire où « l'Empereur du sol foncier trace son sillon et lève les mains vers le Ciel utile d'où vient le temps bon et mauvais »¹⁵, et la Chine qui revit pour fasciner et étonner le monde. Et c'est alors que triomphe la tentation, organique, de cet Extrême-Orient. Si les Limbes, dans la tradition chrétienne, ne laissent aucun espoir de salut et de résurrection, aucune autre perspective que celle de l'attente vaine et du désir sans espérance, au contraire dans la vision de Malraux, au nœud des visions de Loti et de Claudel, les limbes de la Chine deviennent le royaume confus des germinations où apparaîtront de nouvelles puissances imprévisibles. Ici Thanatos ne s'oppose plus à Eros : il opère aussi comme résurrection, et ce serait Arès ou Mars qui à travers la Longue marche fascinerait le plus Malraux, écrivain essentiellement guerrier.

Post-scriptum sur une étude française

Nous n'avons pas évoqué dans cette intervention la très sévère étude de Jacques Andrieu, « Mais que se sont donc dit Mao et Malraux ? », publiée dans *Perspectives chinoises* (n° 37, octobre 1996, p. 50-63). Son auteur croit triompher de Malraux en opposant au récit des *Antimémoires* les deux sténographies de l'entretien ; il ignore qu'un récit de mémorialiste n'a rien à voir avec une sténographie, dont Malraux a rendu possible la consultation ; il

suppose un Malraux tiers-mondiste, maoïste avant la lettre, ancien des Brigades internationales : autant d'erreurs. La hargne la plus constante envers le ministre gaulliste ne l'empêche pas de condamner un antiparlementarisme que Malraux a toujours professé et qu'il a laissé percevoir à Mao. Sans nous interroger sur cette tendance à transformer des résistances de Mao en rebuffades humiliantes pour son visiteur français, nous nous bornerons à redresser les erreurs du premier paragraphe, qui tend à disqualifier les intellectuels français favorables au maoïsme : Julia Kristeva n'est pas alors une « féministe », mais une sémioticienne ; Sartre, collaborateur des *Lettres françaises* clandestines, n'a présenté aucune des « ambiguïtés durant l'Occupation allemande » qui lui sont reprochées ; Roland Barthes n'a pas consacré *L'Empire des signes* à la Chine, mais au Japon. Cette dernière bévue marque une rare incuriosité intellectuelle. Quant à expliquer le maoïsme français par l'agitation des « homosexuels en quête de reconnaissance sociale », le propos joint ici l'erreur à la bassesse. Jacques Andrieu, si hostile aux intellectuels français, réserve sa dévotion aux diplomates tels qu'Etienne Manac'h... Mais les *Mémoires d'Extrême-Asie* de ce dernier ont été l'objet d'un étrillage en règle de la part de Simon Leys (*Essais sur la Chine*, p. 689-693). On nous permettra de préférer, comme mémorialiste, Malraux à Manac'h. La seule comparaison de leurs styles et de leurs engagements donnerait un sentiment de saugrenu.

¹ André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », t.I, 1952, p. 57.

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Crépet-Blin, José Corti, 1942, p. 12.

³ Baudelaire, *ibid.*, p. 159-165.

⁴ André Malraux, *Antimémoires*, Gallimard, collection blanche, 1967, p. 10.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. Jacques Lecarme, « Malraux et l'autobiographie », *Revue des lettres modernes*, 1995.

⁷ André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, collection blanche, 1974, p. 4.

⁸ André Malraux, *Les Chênes qu'on abat...*, Gallimard, collection blanche, 1971, p. 3.

⁹ Pierre Loti, *Voyages*, Robert Laffont, Bouquins, 1991, p. 1129.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1159-1160.

¹¹ André Malraux, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 764, « Je n'avais pas quinze ans quand je lisais Loti : "J'ai vu l'étoile du soir se lever sur Ankor..." »

¹² Nous avons remis en note conjointe la critique de l'étude de Jacques Andrieu — que nous refusons en son principe.

¹³ Cf. Edgar Snow, *Étoile rouge sur la Chine*, trad. française par J. Reclus, Stock, 1965 (les p. 168-170 sont fort troublantes).

¹⁴ Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 48 (tiré de *Connaissance de l'Est*).

¹⁵ *Ibid.*, p. 235 (tiré de *Cinq grandes odes*).

Pour citer ce texte :

Jacques Lecarme : «*Le Miroir des limbes : les limbes de la Chine*», *Présence d'André Malraux*, n^{os} 5-6, printemps 2006 : «Malraux et la Chine», actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 117-128.

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