

## **Les charges mystiques les plus significatives des *Noyers de l'Altenburg* et du *Miroir des limbes***

Puisque le mot *mystique* est fréquemment galvaudé (on se souvient de certaine réflexion salutaire de Jean Baruzi à ce sujet<sup>1</sup>) et que son emploi abusif peut aboutir à en étouffer toute signification véritable, il semble nécessaire de commencer par préciser dans quelle acception on va l'entendre ici. J'ai évoqué Baruzi à dessein, pour préciser que c'est à lui que j'emprunterai telle signification ou telle notion qui permettront de comprendre comment on peut pratiquer ou plutôt esquisser une lecture «mystique» des Mémoires de Malraux.

Baruzi, comme d'ailleurs après lui et autrement Charles André Bernard ou Jean-Pierre Jossua<sup>2</sup> par exemple, signale trois traits propres à «l'intelligence mystique»<sup>3</sup> qui sont parfaitement centraux et essentiels à une compréhension claire du phénomène mystique : les rapports au silence et à la religion, et l'avènement d'une nouveauté radicale.

Si le mysticisme le plus connu et le plus étudié en Occident relève du christianisme, il semblerait bien que l'intelligence qu'il suppose (ou telle pratique de l'intelligence ou de la spiritualité qu'elle induit) ne se limitât pas à lui. Baruzi note avec fermeté que «la mystique n'est pas essentiellement liée à la religion en tant que religion» et ajoute qu'«elle existe et peut se fonder elle-même»<sup>4</sup>. D'autres iront plus loin

---

<sup>1</sup> Jean Baruzi, «De l'emploi légitime et de l'emploi abusif du mot "mystique"» (1946), in *L'intelligence mystique*, Paris, Berg International – L'île verte, 1985, p. 51-58.

<sup>2</sup> Par exemple : C. A. Bernard, *Le Dieu des mystiques*, t. I, Paris, Cerf, 1994, p. 187-189. J.-P. Jossua, «Entretien. L'expérience de la présence de l'absolu », *Revue des deux mondes*, mai 2008: «XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles. L'art, le sacré», p. 125-134.

<sup>3</sup> C'est Vieillard-Baron intitula ainsi le volume de textes de Baruzi.

<sup>4</sup> Jean Baruzi, «De l'emploi légitime et de l'emploi abusif du mot "mystique"» (1946), in *L'intelligence mystique, op. cit.*, p. 55.

et tout autrement et parleront de «mysticisme athée» (Jean-Claude Bologne<sup>5</sup>) ou de «mystique sauvage» (Michel Hulin<sup>6</sup>) non pour inverser le processus de resserrement sémantique réclamé par Baruzi, mais pour montrer que toute expérience mystique authentique concerne bien l'humanité profonde et essentielle, universelle même (celle qui préexiste en quelque sorte aux manifestations culturelles diverses dont elle est capable ?), ce terrain vif, pourrait-on dire, que le Christ choisit d'habiter et qu'il assume pleinement (c'est peut-être parce qu'il l'assume qu'il fonde la plus glorieuse et la plus pérenne pratique mystique). Selon ce point de vue, si l'expérience mystique reste rare et discrète dans ses traits, elle est possible (théoriquement) partout où il y a l'homme et partout où il y a l'esprit – on devrait ajouter sans doute partout où il y a le cœur –, si tant est que l'intelligence mystique relève de l'intelligence spirituelle et thymique.

Si la mystique a partie liée au silence, ce n'est pas par choix expressif, on le sait bien. C'est certainement parce qu'il est l'indicateur nécessaire de sa rareté et de sa discrétion, elles-mêmes signes extérieurs de son avènement dans le secret du cœur. «[...] La pensée mystique, en ses plus hauts moments, se complaît en un silence [...] dont le mystique, au plus profond de la contemplation, est le seul témoin», écrit Baruzi.<sup>7</sup> L'événement mystique est secret (c'est le sens même du mot *mystique*) non qu'il n'aime pas les bruits mais parce que le silence qui l'accompagne est la seule forme sensible qu'il puisse prendre.

Michel de Certeau<sup>8</sup> a montré à quel point l'expression verbale de l'expérience mystique peut surmonter cette sorte d'aporie dans laquelle elle semble se fourvoyer. C'est même sa capacité à surmonter toute impasse, sans doute tout silence comme toute incapacité à exprimer ce qui semble être l'inexprimable, qui la caractérise le plus. On sait son goût des figures de style manifestant l'impossibilité, l'impasse, l'erreur ou l'échec ; on connaît son recours aux images du renversement, de l'inversion, de la contradiction et du paradoxe. Il faut comprendre que ce recours à ce type de langage participe intimement au processus mystique même qui tord l'esprit comme un linge ou

---

<sup>5</sup> Jean-Claude Bologne, *Le mysticisme athée*, Monaco, éd. du Rocher, 1995.

<sup>6</sup> Michel Hulin, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993, (coll. «Perspectives critiques»).

<sup>7</sup> Baruzi, *op. cit.*, p. 56.

<sup>8</sup> Michel de Certeau, «Mystique», *Encyclopaedia universalis*, t. 11, éd. Encyclopaedia universalis France, 1971, p. 521-526 ; *La Fable mystique, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard 1987 (1982), (coll. «Tel»). On peut aussi consulter François Trémolières, «Approche de l'indicible dans le courant mystique français (Brémond et Certeau, lecteurs de mystiques)», *XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. 52, n° 207, avril-juin 2000, p. 273-298.

qui retourne la conscience comme un gant. Le dispositif verbal (qui varie évidemment d'un écrivain à un autre, ou d'un courant de sensibilité littéraire à un autre) est inévitablement, dans le cas de l'expression littéraire d'une expérience mystique, le médiateur par lequel tel fait de vie «secret» passe du silence vécu à son sens exprimé, et, aboutissant à ce sens, traverse l'impasse du langage en le retournant pour dire à quel degré l'expérience vécue fut elle-même un retournement. L'être qui a traversé la nuit pour découvrir un matin renouvelé, d'obscurité mortifère deviendra lumière vivante, de silence deviendra texte, de fait dénoté et référentiel deviendra sens symbolique et poétique et, cela assumé, de chose dite deviendra être vrai. Et cette vérité ne sera atteinte ou accomplie que si l'être dont il s'agit est, au bout de cet étrange processus de retournement, complètement renouvelé lui-même, tout retourné qu'il est littéralement pourrait-on dire.

Peu de confidences chez Malraux, on le sait, et encore moins de signes d'une quelconque vie spirituelle intime. C'est dire que nous n'avons pas, chez lui, de récit d'expérience mystique. Rien qui soit référentiel en tout cas. Rien non plus qui relèverait d'une forme d'expression que nous pourrions qualifier de baroque et qui cultiverait systématiquement ces figures du renversement et cette pratique du paradoxe dont il vient d'être question. Pourtant les signes de quelque chose qui s'apparente à tel processus de renouvellement ou à telle pratique du renversement total sont nombreux dans toute son œuvre et particulièrement manifestes, à mon sens, dans ses *Mémoires*, à commencer par le titre qu'il leur donne : *Le Miroir des limbes* dont le sens échappe encore, semble-t-il, à l'exégèse malrucienne.<sup>9</sup> Même type d'énigme quoique un peu plus facilement explicable pour le roman intitulé en 1943 *La Lutte avec l'Ange*. D'ailleurs Malraux liera lui-même ces deux titres dès le texte liminaire de ses *Antimémoires* (autre titre étrange, n'est-ce pas ?) : «Ce livre s'appelait *La Lutte avec l'Ange*, écrit-il. Qu'entreprends-je d'autre ?», y écrit-il page 13 (OC3<sup>10</sup>).

Il faut se souvenir que lorsqu'il rédigeait ce roman qui était une considérable entreprise littéraire, il travaillait à trois autres chantiers qui absorbaient tout son temps et

---

<sup>9</sup> J'ai proposé quelques pistes dans *Le sens ou la mort, essai sur Le Miroir des limbes d'André Malraux*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 409 *sqq.*

<sup>10</sup> Ce type d'abréviation renvoie à l'édition des œuvres de Malraux que l'on a choisie ici : *Œuvres complètes*, t. I à V, Paris, Gallimard, 1989 pour OC1, 1996 pour OC2 et 3, 2004 pour OC4 et 5, (coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).

toute son énergie (on oublie trop vite ces nécessités littéraires quand on remarque que Malraux vivait sur la Côte d'Azur pendant l'Occupation et qu'il refusait de s'engager dans de vagues et très aléatoires projets de Résistance) : un livre sur Mayrena, un autre sur Lawrence d'Arabie et surtout sa *Psychologie de l'art* qui devait débusquer le secret ressort de la création artistique et montrer enfin ce que l'art signifie dans l'aventure humaine. *Les Noyers de l'Altenburg* (c'est le titre sous lequel *La Lutte avec l'Ange* paraîtra dès 1948) seront remplis d'échos de ces recherches et de ces méditations, dont le plus net est exprimé par Vincent Berger au colloque de l'Altenburg :

«Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisirons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps. Qu'il y a entre chacun de nous et la vie universelle, une sorte de... crevasse. Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent – et presque toujours tragiquement – l'indépendance du monde à son égard. » / [...] Qu'est-ce que l'acanthé grecque ? Un artichaut stylisé. Stylisé, c'est-à-dire humanisé : tel que l'homme l'eût fait s'il eût été Dieu. L'homme sait que le monde n'est pas à l'échelle humaine ; et il voudrait qu'il le fût. Et lorsqu'il le reconstruit, c'est à cette échelle qu'il le reconstruit. / [...] Notre art me paraît une rectification du monde, un moyen d'échapper à la condition d'homme. La confusion capitale me paraît venir de ce qu'on a cru [...] que représenter une fatalité était la subir. Mais non ! c'est presque la posséder. Le seul fait de pouvoir la représenter, de la concevoir, la fait échapper au vrai destin, à l'implacable échelle divine ; la réduit à l'échelle humaine. Dans ce qu'il a d'essentiel, notre art est une humanisation du monde.» (OC2, 680.)<sup>11</sup>

Cette réflexion portant directement sur la création artistique avait été préparée pour le lecteur par telle autre de Walter Berger racontant comment il avait accompagné Nietzsche malade de Turin à Bâle et comment, dans la nuit totale du Saint-Gothard, le philosophe délirant et dangereux avait chanté un hymne sublime. Walter commentait :

«C'était la vie – je dis simplement la vie... Il se passait un... événement très singulier : le chant était aussi fort qu'elle. Je venais de découvrir quelque chose. Quelque chose d'important. Dans la prison dont parle Pascal, les hommes sont parvenus à tirer d'eux-mêmes une réponse qui envahit, si j'ose dire, d'immortalité, ceux qui en sont dignes. Et dans ce wagon / [...], les millénaires du ciel étoilé m'ont semblé aussi effacés par l'homme que nos propres destins sont effacés par le ciel étoilé... / [...] Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celles des astres ; c'est que, dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant.» (OC2, 663-664.)

---

<sup>11</sup> On lit dans la *Psychologie de l'art* : «Tout artichaut porte en lui une feuille d'acanthé, et l'acanthé est ce que l'homme eût fait de l'artichaut si Dieu lui eût demandé conseil.» (*Psychologie de l'art*, t. I : *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947, p. 90.) Repris dans *Les Voix du silence* : OC4, 272-273. Autre écho dans *Le Démon de l'absolu* : «Le Dieu le plus despotique ne peut rien contre la musique, rien contre le sculpteur grec qui fit d'une feuille d'artichaut une feuille d'acanthé, contre le romancier capable de lui arracher un misérable suicide ou une exécution pour en faire les destins maîtrisés d'Anna Karénine et de Julien Sorel.» (OC3, 1094.)

(Quand il reprend le texte dans les *Antimémoires*, Malraux complète ainsi la dernière phrase : «Et pas seulement des images... Des... enfin, vous voyez...» (OC3, 30), à l'adresse sans doute des lecteurs négligents ou pressés.)

Le recours à Pascal, dans les *Noyers* comme dans les *Antimémoires*, est très clair. Car Pascal sert dans les *Noyers* à expliquer précisément ce que Malraux appelle dans le même roman «possession de nos fatalités» et «anti-destin» dans *Les Voix du silence*, ouvrage qui reprend et prolonge la *Psychologie*.<sup>12</sup> Comme tel fragment des *Pensées* a inspiré le titre de *La Condition humaine*<sup>13</sup>, tel autre a certainement dû servir de modèle de ce renversement du destin subi en destin dominé. On y lit en effet ce célèbre fragment : «Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point, par la pensée je le comprends.»<sup>14</sup> A cela, se coordonne, chez Malraux et dans les *Pensées*, le processus propre à l'expression mystique de Pascal, que le philosophe nomme «le renversement continu du pour et contre» et «la pensée de derrière».<sup>15</sup>

Ce renversement mystique trouvé chez Pascal, théorisé dans *La Lutte avec l'Ange*, sera illustré et dans ce roman même et, plus systématiquement, dans *Le Miroir des limbes*. Les *Noyers* contiennent en effet quelques récits grandioses qui mettent en scène ce phénomène du renversement. Dans l'épisode de la «Fosse à chars», le fils de Vincent Berger vit la mort, prisonnier du char enlisé dans un trou et qui va être incessamment pulvérisé par une bombe ennemie. L'explosion n'a pas lieu et Berger et ses compagnons sortent du char quand le matin commence : le monde se présente à eux dans son état tout à fait habituel, mais eux, les rescapés du néant, découvrent une extraordinaire

---

<sup>12</sup> Pour «Anti-destin», voir OC4, 897. La *Psychologie de l'art* avait préparé l'avènement de cette formule par maintes intuitions, dont celle-ci qu'on lira aussi dans *Les Voix du silence* : «[...] le grand artiste n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival.» (*La Création artistique*, Genève, Skira, 1948, p. 215. Voir aussi OC3, 895-896 : «La vie humaine est ordonnée par la plus profonde conscience de la dépendance qui nous soumet au dieu sans temples de la Grèce, au dieu que toutes les civilisations historiques ont appelé destin — le contraire de la liberté, pour l'individu, pour l'humanité, pour le monde. / Par l'acte créateur l'artiste invente une autre corrélation fondamentale. C'est pourquoi j'ai écrit, il y a vingt-cinq ans, que nous éprouvions l'art comme un anti-destin.»

<sup>13</sup> «Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant l'un l'autre avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour.» Pascal, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, t. III, éd. de Le Guern, Paris, Gallimard, 2000, («La Pléiade»), p. 693, fragment 405.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 574-575, fragment 104.

<sup>15</sup> «Il est donc vrai de dire que tout le monde est dans l'illusion, car encore que les opinions du peuple soient saines, elles ne le sont pas dans sa tête. Car il pense que la vérité est où elle n'est pas. La vérité est bien dans leurs opinions, mais pas au point où ils se la figurent. Il est vrai qu'il faut honorer les gentilshommes, mais non pas parce que la naissance est un avantage effectif, etc.» *Ibid.*, p. 568-569, fragment 85. Aussi fragments 83, 84, 86.

«aube biblique» où tout se présente autrement comme dans une résurrection. Malraux écrit :

«Mais, ce matin, je ne suis que naissance. Je porte encore en moi l'irruption de la nuit terrestre au sortir de la fosse, cette germination dans l'ombre tout approfondie de constellations dans les trous des nuages en dérive ; et, comme j'ai vu surgir de la fosse cette nuit grondante et pleine, voici que se lève de la nuit la miraculeuse révélation du jour.» (OC2, 765-766.)

La scène et le roman se terminent par ces phrases :

«Je sais maintenant ce que signifient les mythes antiques des êtres arrachés aux morts. A peine si je me souviens de la terreur ; ce que je porte en moi, c'est la découverte d'un secret simple et sacré. / Ainsi, peut-être, Dieu regarda le premier homme...» (OC2, 767)

Dans la scène de l'«Attaque de Bolgako» a lieu la première attaque chimique sur le front polonais en 1915. Vincent Berger, officier alsacien dans l'armée impériale, parcourt le champ de bataille où aucune vie n'est plus possible («mortes les herbes, mortes les feuilles, morte la terre», OC2, 728) et où l'homme n'a plus sa place («l'homme n'est pas fait pour être moisi», dit un soldat, OC2, 734). L'état et la réaction des soldats allemands inquiètent Berger qui assiste à une scène saisissante : «Du plus proche, un corps poussé par-dessous, en manches de chemise encore, surgit avec les bras pendants des descentes de croix.» (OC2, 731.) Berger s'avance pour comprendre :

«Ce qu'il atteignait n'était pas une clairière, mais un nouvel espace de prés murés par les arbres de vase : l'effondrement de l'herbe révélait d'innombrables toiles de petites araignées de terre, intactes, toutes perlées d'une rosée visqueuse ; elles brillaient dans la lumière frissante d'un bout à l'autre des prés comme s'ils eussent été abjectement fleuris. Et sur toute cette scintillation nauséuse flamboyait un minuscule point de lumière, comme une fenêtre qu'un éclat du soleil couchant fait soudain surgir d'une ville dans la brume crépusculaire. Il tremblotait à la poitrine d'un soldat courbé sous un Russe ; une breloque dans le triangle de la chemise ouverte jusqu'au ventre, et l'homme était assez près maintenant pour que mon père [Vincent Berger] devinât la colombe et le crucifix, la double goutte de la croix huguenote ; dans ce délire, il retrouvait cette petite croix comme un visage d'ami.» (OC2, 732-733.)

Bien entendu, il ne s'agit pas dans nos deux épisodes du récit d'expériences mystiques. A y regarder plus près, nous avons néanmoins, dans la première, les éléments propres à rendre signifiants un complet renversement de perspective qui devient renaissance voire résurrection ; et dans le second, des détails oh combien significatifs : descente de croix, croix solaire, assomption par les soldats allemands de la mort de leurs ennemis russes – assomption qui se trouve être une forme d'imitation de Jésus-Christ, comme en une application humaine de l'assomption christique de la condition des hommes – clef de l'une des formes les plus hautes de la mystique

chrétienne puisqu'elle prépare son complet renversement qu'est cette kénose dont parle déjà Paul de Tarse.<sup>16</sup>

Loin de mettre en scène des personnages mystiques ou des faits mystiques, Malraux compose là des images littéraires «capables de nier notre néant», comme disait Walter Berger à l'Altenburg. Se servant de références liées à la mystique chrétienne, Malraux met en scène le renversement dont l'art est capable : transformer le destin subi en un destin dominé. Ce n'est pas tout. Ces scènes sont elles-mêmes par la puissance de transformation non seulement qu'elles disent (cela ne suffit pas pour faire une œuvre artistique ou littéraire) mais qu'elles réalisent doublement (une première fois dans leur monde fictif : ce sont les personnages qui agissent ; une seconde fois dans leur puissance pragmatique : impossible d'être indifférent à ces passages : ou on est ébloui si l'on accepte d'être touché, ou on refuse catégoriquement si l'on est rebelle à ce genre d'expérience littéraire, croyant qu'elle relève de la fantaisie la plus gratuite.

Les refus furent malheureusement nombreux (particulièrement chez ceux qui avaient admiré les romans de la révolution) et celui de Gide particulièrement cruel. Malraux, qui voulait compléter le roman par deux volumes qui ne parurent jamais parce qu'ils n'ont été que vaguement ébauchés, admit que le livre fut un échec littéraire. Mieux et plus significativement, il considéra que ce livre avait été sinistré : une première fois par la Gestapo qui aurait détruit les manuscrits qui devaient suivre, une seconde fois par la censure militaire suisse puisque le livre parut à Lausanne en 1943. On sait bien maintenant que la Gestapo ne perquisitionna jamais chez Malraux et qu'elle ne brûla aucun de ses manuscrits. Mes recherches ont montré que les coupures de la censure furent fort modestes : vingt-trois mots tout à fait insignifiants furent supprimés avec l'approbation explicite de Malraux.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Saint Paul, Epître aux Philippiens, 2, 6-11 : «Lui étant dans la forme de Dieu n'a pas usé de son droit d'être traité comme un dieu mais il s'est dépouillé prenant la forme d'esclave. Devenant semblable aux hommes et reconnu à son aspect comme un homme il s'est abaissé devenant obéissant jusqu'à la mort et à la mort sur une croix. C'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé et lui a conféré le nom qui est au-delà de tout nom afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse dans les cieux et sur la terre et sous la terre et que toute langue proclame que le Seigneur c'est Jésus-Christ à la gloire de Dieu le Père.» (Traduction de la Bible de Jérusalem, édition de 1998.)

<sup>17</sup> Voir Claude Pillet, «Le Haut-Pays : repli littéraire de Gide et de Malraux en Suisse», communication proposée au colloque *Les Exils a-lémaniques*, Université de Valenciennes, 10-11 mai 2007. In Emmanuel Cherrier et Karl Zieger [édit.], *Une Suisse, des exils...*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, (coll. «Recherches valenciennes», n° 26), p. 233-250.

Tout se passe donc finalement comme si, *La Lutte avec l'Ange*, dont la gestation a été si difficile et dont la composition avait demandé une peine énorme à son auteur, se retrouvait en fin de compte mutilée après un long combat : quelle ressemblance avec la nuit de Peniel qui justifie parfaitement le titre choisi !

Quand Malraux reprend de larges passages des *Noyers* dans *Le Miroir des limbes*, il désarticula le texte, ainsi que sa structure en polyptyque le permettait, et en reprit les trois fragments (trois panneaux ou trois tableaux) les plus importants : précisément ceux desquels on vient de parler. *La Lutte avec l'Ange* peut donc continuer avec le nouveau livre auquel elle s'intègre dans son caractère mutilé (accentué même par le démembrement de ses chapitres-panneaux). Elle se prolonge aussi dans la pratique littéraire du renversement pascalien ou mystique en le liant à un livre qui sera non l'illustration de l'anti-destin mais l'opération même de la puissance d'anti-destin des œuvres d'art.

Tout commence avec le caractère autobiographique de la nouvelle œuvre. Jusqu'en 1967, Malraux avait toujours manifesté de péremptoires et grandes réserves envers la littérature personnelle. Fidèle son opinion, il intitule son nouvel ouvrage *Antimémoires* parce que, dit-il, «il répond à une question que les Mémoires ne posent pas, et ne répond pas à celles qu'ils posent» (OC3, 16). Quoi qu'il en dise, le livre ressortit nettement (mais peut-être pas absolument) à l'autobiographie qu'il faut alors considérer sans son sens large. Si Malraux refuse la confession, le récit d'enfance, le parti pris de sincérité et la chronologie de l'histoire, il respecte sans réserve la double équation que constitue le pacte autobiographique, nécessité fondamentale du genre. Plus tard, avec *Lazare* (1974), récit de l'hospitalisation de 1972 qui l'a amené dans les voisinages de la mort, Malraux ira plus loin encore : c'est le genre du journal qu'il pratiquera et n'hésitera pas à se montrer «seul et nu» comme l'a écrit François Mitterrand qui détestait les autres livres du ministre du Général.<sup>18</sup> C'est que *Le Miroir des limbes* assume le *je* d'un auteur qui ne parle jamais de soi afin de pouvoir, par cette assomption et le retournement qu'elle induit, répondre à «une question de les Mémoires ne posent pas», question qui pourrait bien être celle que «la mort pose à la signification du monde.» (OC3, 12.)

---

<sup>18</sup> François Mitterrand, *L'Abeille et l'Architecte*, Paris, LGF, 1978, (coll. «Le livre de poche»), p. 230.

On ne peut pas dire que le *Miroir* fut rédigé autour des trois panneaux repris des *Noyers* ; c'est plutôt le hasard de la composition du livre qui les appela en guise d'écho ou mieux de réponse au dialogue qu'entretiennent scènes ou chapitres du *Miroir*. Ceux-ci composent deux séries réparties chacune dans les deux livres de l'ensemble : I. *Antimémoires*, II. *La Corde et les Souris*. Les *Antimémoires* suivent un itinéraire autour de l'Asie (un décentrement de l'Europe) qui finira en boucle : Egypte, Yémen (I), Inde (II et III), Singapour (IV), Chine, Japon, Europe (V). *La Corde et les Souris* prolongent cette exploration du monde par l'Afrique (I), mais proposent ensuite une série de sortes de déprises de soi organisée en étoile : Khodari-Pacha et Alexandre le Grand (II), l'illusion lyrique de Mai 68 (III), de Gaulle retiré à Colombey (IV), Picasso le créateur incessant (V), la pratique des avenues de la mort (VI). Chaque livre ou chaque étape est l'occasion d'une révélation : le sacré opposé au profane en Egypte (I, I, 2) ; la révélation du monde après la tempête traversée en avion au-dessus de l'Aurès (I, I, 3) ; la découverte de présence de Shiva invisible dans le temple de Chidambaram (I, III, 1) ; Mao révolutionnaire, empereur fondateur de la Chine de toujours (I, V, 1) ; le Naiku d'Ise détruit et reconstruit sans cesse (I, V, 2) ; les rescapés des camps et l'impossibilité de rendre compte de l'indicible (I, V, 3) ; l'Afrique et la France dialoguant comme la Grèce a été capable de comprendre la douleur des Perses après Salamine (II, I) ; la puissance de création du divin et du mythe chez Alexandre évoquée par une voyante fictive (II, II), la vanité des rêves freudo-marxistes de la jeunesse de Mai (II, III) ; le découragement de la retraite opposée au retournement historique du 18 Juin (II, IV) ; la découverte de l'art nègre au musée du Trocadéro («Les Nègres» sculptent «pour aider les gens à ne plus obéir aux esprits, à devenir indépendants», OC3, 697) et l'émotion de chaos-germe<sup>19</sup> vécue par Malraux dans les ateliers déserts de Mougins (II, V) ; la fraternité des images qui permet au malade d'éloigner provisoirement la mort (II, VI).

Chacune de ces scènes ou évocations propose une réponse que l'on peut opposer à la mort : une réponse qui rend caduque, un instant du moins, «l'irréparable, le tu ne sauras jamais ce que tout cela voulait dire.» (OC3, 6.) La mort ni l'impossibilité de connaître ce qui passe outre l'homme ne seront jamais abolies, certes, mais le temps d'un retournement, le temps d'une perception renouvelée du monde, le temps que la

---

<sup>19</sup> Voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, t. I, Paris, éd. de la Différence, (coll. «La vue le texte»), p. 66-67.

forme esthétique exprime quelque sens mystique de ce retournement, mort et inconnaissable sont saisies... provisoirement. Si elle est souvent fulgurante, la connaissance mystique en effet toujours est fugace.

*Le Miroir des limbes*, dont la rédaction n'a pas été préméditée et l'écriture non préparée, construite au gré du combat avec l'Ange que Malraux mena l'écrivain (le livre est «fort contre l'Inconnu» et ce que certains ont cru opportun de nommer ses difficultés «hautaines» ou ses «temps faibles» participent de l'enjeu et de l'issue de ce combat<sup>20</sup>, ce *Miroir* est l'œuvre de la réalité vécue dans sa puissance de désert (la suite de *La Voie royale*, livre de la mort, devait s'intituler *Les Puissances du désert*) en même temps que l'assomption de cette réalité. C'est bien parce que Malraux est aux prises avec l'Inconnu qu'il écrit ce livre et que ce livre est – au-delà des détails foisonnants qu'il contient (leur rôle dans le livre peut-il être comparé à celui que Proust assigne aux mondanités et aux propos qu'elles génèrent dans la *Recherche* ?), au-delà des scènes qui en constitue les étapes, au-delà des livres qui le construisent, que ce livre est le livre de la réalité secrète, «intransmissible et sacrée» (OC3, 240) comme ce sur quoi débouche la résurrection finale de la *Lutte*, de la réalité mystique, envers du réel alors retourné ?

Cette investigation portant sur la capacité mystique du *Miroir des limbes* ne serait pas équilibrée si nous n'évoquions l'agnosticisme de Malraux que l'on vient justement d'entrevoir. On sait que ce point constitue l'une des plus célèbres confidences de l'auteur des *Voix du silence* au sujet de son rapport vécu avec la ou les religions. « [...] Je pense que [la transcendance] existe fondamentalement et que les hommes ne sont les hommes qu'en liaison avec une transcendance, très variable, pas forcément religieuse», affirme-t-il dans un passage de *La Légende du siècle*, la série d'émissions télévisuelles de Claude Santelli.<sup>21</sup> Quand il rédige les textes destinés à entrer dans *La Corde et les*

---

<sup>20</sup> Hélène Jaccomard dira que ce livre est «pour le moins difficile, voire hautain» ; Marius-François Guyard, éditeur du livre dans «La Pléiade», considérera comme des «temps faibles» les *Hôtes de passage* ou *La Tête d'obsidienne*. Voir OC3, 1139. H. Jaccomard, «Le statut du lecteur dans les *Antimémoires*», *Revue André Malraux review*, vol. 25, 1994-1995, p. 43-54.

<sup>21</sup> On lit ce passage chez Michel Cazenave, *Malraux, le chant du monde*, Paris, Bartillat, 2006, p. 165. Le texte complet est le suivant : «Etre agnostique, ça veut dire : penser qu'il n'y a pas de lien possible entre la pensée humaine et la conception d'une transcendance absolue. Alors, ça ne veut pas dire du tout qu'on est athée, parce qu'être athée, ça veut dire : C'est faux, la transcendance n'existe pas. Je ne pense pas du tout que la transcendance n'existe pas; je pense qu'elle existe fondamentalement et que les hommes ne sont les hommes qu'en liaison avec une transcendance, très variable, pas forcément religieuse, mais les grandes figures de l'humanité sont toutes liées à une transcendance.» Dans *Le*

*Souris*, il termine aussi son immense trilogie de *La Métamorphose des dieux*. Il s'y demande à quoi ressortit l'art dans ses manifestations successives, au travers précisément de ce qu'il a nommé la «métamorphose». Trois «surmondes» se sont succédé auxquels les formes artistiques se sont référées : le «Surnaturel» lié au sacré («l'imaginaire-de-Vérité» pour les hautes époques, les civilisations extra-européennes et l'Occident jusqu'à la Renaissance), «L'Irréel» à la beauté ou à l'idéal («l'imaginaire-de-Fiction»), de la *Vénus d'Urbain* du Titien à *Olympia* de Manet), enfin «L'Intemporel» dont le domaine de transcendance générateur de significations semble être le monde-de-l'art lui-même (et tout ce qu'il suppose pour Malraux : le musée imaginaire et la métamorphose en premier lieu). Alors qu'il écrit *L'Intemporel*, le troisième volume de *La Métamorphose des dieux*, Malraux lie sa découverte du surmonde qui le concerne à celle d'Englobant – nouvelle d'ailleurs dans tous les textes de cette époque (*La Tête d'obsidienne*, 1974 ; *L'Intemporel*, 1976 ; *L'homme précaire et la littérature*, 1977). S'il a pu trouver le mot chez Karl Jaspers<sup>22</sup>, la notion qu'il conçoit là prend un sens particulier du fait de la liaison ou des échos qu'elle entretient avec trois autres vocables qui émergent alors aussi et qui sont «l'impensable», «l'inconcevable» et «l'inconnaissable» (OC3, 875-876, 878 et 894), sur lesquels insiste beaucoup *Lazare* (1974).

A partir du monde de l'art qui intègre la métamorphose elle-même capable de métamorphose (c'est ce qu'affirme la dernière page de *L'Intemporel*), l'Englobant est donc cette sorte de vaste et complexe réseau de références créant du sens par sa puissance à dépasser ou à transcender précisément ses propres limites ou sa propre clôture.<sup>23</sup> Elle est aussi ce sens que ce monde capable de transcendance, mais qui refuse toute Révélation, se donne à soi-même dans ses propres limitations et ses étonnantes capacités à passer outre à celles-ci. Car l'Englobant est variable : ce n'est pas dire qu'il est instable, c'est dire qu'il s'étend spontanément, pour ainsi dire, au-delà de ce qu'il circonscrit quand cette fermeture est connue. Tout se passe ici comme si l'Englobant,

---

*Miroir des limbes*, Malraux dit qu'il est un agnostique ami du christianisme et de l'hindouisme. (OC3, 643).

<sup>22</sup> K. Jaspers, *Introduction à la philosophie*, trad. par Jeanne Hersch, Paris, Plon, 2003 [1950], (coll. «10/18»), p. 27-37.

<sup>23</sup> «Si ce n'est pas la première fois que l'homme s'interroge sur l'art du passé, c'est bien la première fois que l'énigme fait partie de sa relation fondamentale avec lui», écrit Malraux dans *L'Homme précaire et la littérature* (Paris, Gallimard, 1977, p. 293). Plus haut il avait parlé de «l'informe univers» (p. 160).

dont la limite extérieure est l'Inconnaissable, assimilait ce qui l'excède au moment même où il est conscience de cette limite. Cela en un retournement pascalien (qui ressemble beaucoup d'ailleurs à la relève hégélienne voire à l'énantiodromie junguienne – Malraux a toujours été attentif à Jung – ; Jean-François Lyotard a parlé du «principe malrucien du renversement»<sup>24</sup>), cela en un retournement pascalien (christique, hégélien, junguien ou malrucien) qui débouche fort mystiquement sur une connaissance tout à fait renouvelée (même si elle reste fondamentalement provisoire) de ce qui dépasse le monde comme de ce qui la dépasse elle-même.

L'Englobant est cette zone de l'expérience qui échappe à l'intelligibilité comprise comme ce qui obéit strictement au principe de non-contradiction<sup>25</sup> et qui «englobe» précisément ces domaines flous (ils le sont pour la pratique habituelle de la raison) qui bordent le domaine strictement connaissable. Malraux nomme à dessein «limbes» ce monde situé en bordure de l'Inconnaissable (comme il a nommé *limbes*, en 1947, le monde des consciences «qui ne croyaient plus guère à l'homme traditionnel»<sup>26</sup>) et qui est aimanté par ce qui le dépasse qui pourrait ou peut lui donner sens. Limbes donc, et comme monde privé de certitude et comme univers confinant à son Englobant et peut-être au-delà comme je l'ai suggéré. L'instrument métaphorique de la connaissance de ces limbes sera alors le miroir dans toute son ambiguïté : fidèle, trompeur et créateur à la fois. Fidèle par qu'il restitue le monde des limbes dans ce qu'il a d'incertain et trompeur parce qu'il permet d'entrevoir, comme beaucoup de miroirs intégrés dans une peinture (*Les Ménimes* sont sans doute à la fois le cas le plus illustre et le plus proche de notre propos<sup>27</sup>), ce qui dépasse même ces limbes : leur forme peut-être, l'Inconnaissable vu sans doute qui fera donc partie des limbes comme de l'Englobant, tout à fait mystiquement. Car si la pensée créatrice de Malraux est partout visiblement et sensiblement à l'œuvre dans le *Miroir* (ce sont les formes qu'il montre), sa pensée mystique est située au-delà d'elles, comme si elle était une force (une charge ou un tropisme transcendants) qui infléchit en les doublant les formes du *Miroir*, leur donnant

---

<sup>24</sup> Jean-François Lyotard, «Le monstre a occupé mes décombres. (D'une biographie de Malraux)», *Critique*, n<sup>os</sup> 591-592, août-septembre 1996, p. 628-645 (p. 644).

<sup>25</sup> Malraux, agnostique «ami de l'hindouisme», a toujours été extrêmement sensible à la pensée non dualiste de l'Inde telle qu'il a pu la découvrir chez Shankara dès sa jeunesse quand il fréquentait la bibliothèque du musée Guimet et telle qu'il l'a actualisée dans les passages indiens des *Antimémoires*.

<sup>26</sup> Malraux, *Psychologie de l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 128.

<sup>27</sup> Voir évidemment Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990 (1966), (coll. «Tel»), p. 318 *sqq.*

*Claude Pillet : «Les charges mystiques les plus significatives  
des Noyers de l'Altenburg et du Miroir des limbes»*

une dimension ou une fonction autres que les précédentes : celles de l'Englobant, précisément, qui est de ne pas être limité puisqu'il débouche toujours sur de nouvelles aurores.

*Institut catholique de Paris,  
Colloque Les Mondes de Malraux,  
Paris, 15-16 octobre 2010*