

Ouvrage publié avec le soutien de l'université Paris-Sorbonne  
(équipe EA4503 « Littérature française, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle »)

# Modernité du Miroir des limbes

Un autre Malraux

Sous la direction d'Henri Godard et de Jean-Louis Jeannelle

PARIS  
CLASSIQUES GARNIER  
2011

PREMIÈRE PARTIE

LES RAISONS HISTORIQUES D'UN BLOCAGE :  
ENTRE LITTÉRATURE ET POLITIQUE

## LES LIMBES AU PURGATOIRE : LA RÉCEPTION DU MIROIR DES LIMBES AUX ÉTATS-UNIS

Le titre même de cet article suggère une manière de qualifier le statut, dans le monde anglophone et, plus spécifiquement, aux États-Unis, du grand cycle mémorial qu'André Malraux écrivit entre 1965 et 1976. Parmi les idées dont l'écrivain investit le terme « limbes », il y a celle de contiguïté entre l'art et la vie, comme entre la vie et la mort.

Rappelons-nous que « limbes », du latin *limbus*, ou « bord extérieur », signifie, pour la théologie chrétienne, le séjour des âmes des justes avant la rédemption — lieu et situation où ces âmes, qui dépendent entièrement de Dieu pour leur rachat, sont dans un état de passivité totale. Au premier abord, le mot « purgatoire » pourrait sembler n'être qu'un synonyme. Du latin *purgatorium*, ou « lieu de purification », le purgatoire est le lieu où les âmes des justes expient leurs péchés avant d'accéder à la félicité éternelle. La différence réside en ceci que l'expiation est une activité de l'âme du juste et sa rédemption relève de son propre ressort. Notons au passage que la grande innovation de Dante est d'avoir situé les limbes dans le premier cercle de l'enfer. Acculées à abandonner tout espoir, les âmes aux limbes de Dante ne peuvent se racheter. Le purgatoire de Dante n'est que promesse. Même Virgile, le païen, y évolue largement. Comme le montre la couverture d'*Anti-Memoirs* en lieu et place de celle d'un *Mirror of Limbo* qui n'existe pas, l'idée même de « limbes » s'en tire moins bien en anglais.

Même si un *Mirror of Limbo* n'a jamais existé dans son intégralité, le projet mémorial d'André Malraux se situe dans une sorte de purgatoire pour le lectorat anglophone — purgatoire au sens dantesque, où un espoir perdue et persiste, purgatoire que je tenterai de caractériser par un état des lieux du projet selon ses diverses composantes dans le monde anglophone. Je demanderai au lecteur de ne pas oublier, à travers cet historique, qu'un purgatoire en art ou *a fortiori* en littérature laisse ouvert la possibilité d'une découverte à retardement.

*Antimémoires*, paru chez Gallimard en 1967, est immédiatement traduit sous le titre : *Anti-Memoirs* par Terence Kilmartin. C'est la maison d'édition Holt, Rinehart and Winston à New York qui le fait paraître en 1968. Une première traduction des *Chênes qu'on abat* (1971) d'Irene Clephane, publiée à Londres par H. Hamilton, est remaniée par les soins de Linda Asher pour une nouvelle édition l'année suivante aux États-Unis sous le titre : *Fallen Oaks*, suivi du sous-titre explicatif : *Conversation with De Gaulle*. Jusqu'à nos jours, *Hôtes de passage* ne connaît pas de version en anglais, alors qu'il est traduit en espagnol (*Huéspedes de paso*) et en allemand (*Gäste zur Vorübergehen*). C'est à nouveau Terence Kilmartin qui livre *Lazarus* à Holt, Rinehart and Winston pour une publication en 1977. Enfin, *La Tête d'obsidienne* (1974) voit le jour en 1976 sous le titre *Picasso's Mask* dans une traduction annotée par June et Jacques Guicharnaud.

*Le Miroir des limbes* tel qu'il se présente dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade — toutes ces composantes consolidées et remaniées — n'a jamais paru en anglais. J'ajouterai que la seule partie des *Limbes* encore disponible aujourd'hui sur le marché aux États-Unis est *Picasso's Mask*, le titre étant réimprimé en une édition « *paperback* » en 1994 par Da Capo Press.

Une consultation de la page publicitaire pour *Picasso's Mask* sur le site internet de la librairie Amazon ne révèle le commentaire que d'un seul lecteur, rédigé en 1997 dans un anglais douteux. Si l'on considère qu'au moment où il publie ses *Antimémoires* en France, André Malraux est pour les États-Unisiens l'un des Français contemporains les plus célèbres (plus que Sartre, un peu moins que Piaf) c'est tout de même un peu triste... Mais pas tant que cela : si je puis me permettre d'anticiper le dernier mouvement de cet article, *La Tête d'obsidienne* est la partie du *Miroir* qui se rapporte le plus à tous ses écrits sur l'art pictural et la sculpture... Rappelons-nous le long passage où Malraux y décrit, une fois de plus et en détails de manière passionnante, le concept du musée imaginaire.

Que *Picasso's Mask* soit l'unique partie du *Miroir* disponible à l'heure actuelle ne permet en rien de mesurer le capital culturel dont Malraux jouissait dans le monde anglophone à l'époque où il élabora sa somme mémoriale. L'une des mesures de sa notoriété aux États-Unis à ce moment-là n'est autre que la spéculation financière que ses œuvres pouvaient encore susciter. Un article du *New York Times* du 22 septembre 1967 fait état de la « vive [fièvre] compétition » entre les plus grandes maisons d'édition new-yorkaises pour obtenir les droits de traduction des

*Antimémoires*. L'offre de Doubleday semblait non seulement imposante par son montant, mais avantageuse à longue terme puisque la maison se tenait prête à publier les quatre volumes de *Mémoires* que Malraux envisageait à ce moment-là, alors que Holt s'en tenait au premier volume. Mais le *New York Times* du 3 octobre 1967 confirme que « Holt publiera le mémoire de Malraux » avec une avance de 350 000 dollars pour le contrat avec Gallimard. Ajustée par rapport à l'inflation, cette somme ferait 2 150 000 dollars aujourd'hui, soit 1 600 000 euros.

Ce même article rapporte ce qui est sans doute l'une des principales motivations de cette course entre les maisons d'édition pour acquérir les droits de cette œuvre : 60 000 exemplaires d'*Antimémoires* se seraient vendus en France dans sa seule première semaine. Selon Arthur Cohen, l'éditeur de Holt à l'époque, on accorda à Malraux le droit d'approuver le traducteur éventuellement choisi ; de plus — et l'on précisa qu'il s'agissait d'une chose tout à fait « inhabituelle » de ce contrat avec Malraux et Gallimard —, c'est à l'éditeur étatsunien qu'il revenait de payer les frais de traduction et les honoraires (des plus élevés) du traducteur alors que ces sommes étaient généralement déduites des droits d'auteur.

Mais les prévisions de succès des *Antimémoires* en anglais se sont avérées désastreusement optimistes. Si la France de 1967 pouvait se jeter avidement sur le nouveau Malraux, il fallut à peine un an pour qu'aux États-Unis le grand écrivain français fasse un véritable bide. Quelques années plus tard des dizaines de milliers d'inventus d'*Anti-Memoirs* ont fini au pilon. Une autre grande maison d'édition new-yorkaise, Random House, qui avait publié *Man's Fate* (*La Condition humaine*) et avait participé aux enchères pour les *Antimémoires* en proposant l'offre, fort modeste, de 100 000 dollars, avait sans doute mieux évalué le sort du capital Malraux à une époque de grandes mutations politiques et sociales dans le monde.

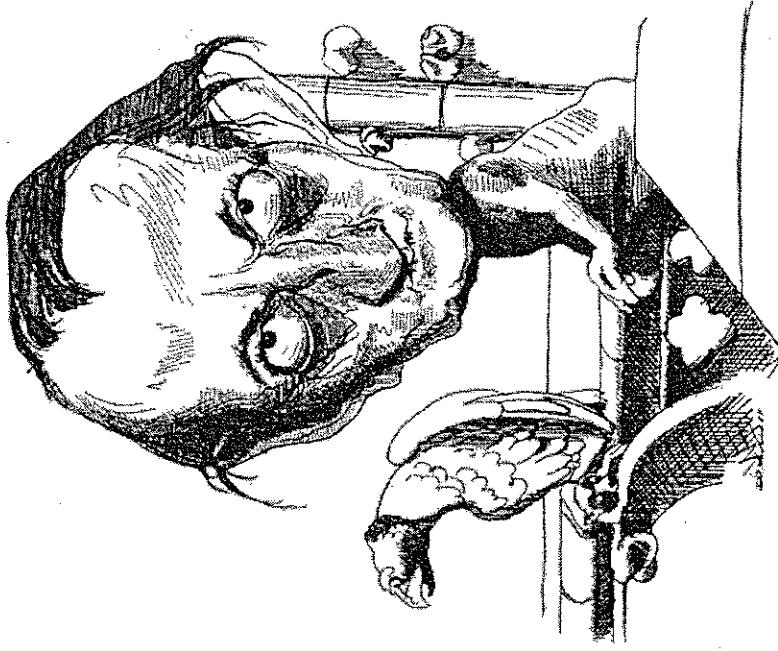
Avant d'examiner le « phénomène Malraux » durant la conjoncture 1967-1968 à la loupe, jetons un coup d'œil encore à l'actualité anglophone du *Miroir des limbes*. Mettrons-nous à la place de l'amateur qui cherche des exemplaires d'occasion d'un volume. Sur le site de Powell's Books — une des trois ou quatre meilleures sources — se trouvent deux exemplaires d'*Antimémoires* et un chacun des *Cibênes*, un de *Lazarus* et un de *La Tête d'obsidienne*<sup>1</sup>. Pour quatre ou cinq dollars, on ne peut pas dire que l'on soit devant des raretés convoitées. Quant au site d'AbeBooks, qui est la

1 Recherche menée à la date du 15 décembre 2008.

plus grande librairie en ligne au monde avec le chiffre historique sur Internet de 110 millions de livres neufs, d'occasion, anciens, rares et épuisés mis en vente par plus de 13 500 libraires partenaires du monde entier, une recherche des Mémoires de Malraux donne les résultats suivants : *Anti-Mémoires* et *Lazarus* se vendent à un dollar l'exemplaire d'occasion ; *Fallen Oaks* pour entre quinze et vingt-cinq dollars, sans doute parce qu'il n'a paru qu'en édition reliée, jamais en poche. *Picasso's Mask* pour entre un dollar et demi et quatre dollars – il est vrai que *La Tête d'obédienne* comporte des illustrations.

Si les romans de Malraux – du fait de leur mentir-vrai historico-héroïque – maintiennent encore aujourd'hui une rémanence d'intérêt pour un lectorat anglophone, pourquoi les *Antimémoires* sont-ils passés à la trappe de l'oubli et pourquoi *Le Miroir des limbes* est-il encore (et sans doute encore pour un certain temps) inconnu aux États-Unis, comme dans le reste du monde anglophone ? Comment, de même, le monde de l'édition à New York a-t-il pu se tromper en 1967-1968 au point de provoquer un fiasco si coûteux ? La réputation d'un auteur peut-elle basculer entièrement du jour au lendemain ? Ou est-ce le monde (que les Mémoires mettent par définition en dialogue avec la vie individuelle) qui a subi des changements si inattendus et radicaux entre la rentrée 1967 et la rentrée 1968 que le vieux *cornet* et ses éditeurs soient dépassés par les événements ? Que s'est-il passé dans ce si bref laps de temps pour que David Levine, caricaturiste de la *New York Review of Books*<sup>1</sup> croque ainsi, dès janvier 1968, cet auteur jadis si vénéré aux États-Unis ?

Avec notre recul de plus de quatre décennies, cette période entre la rentrée 1967 et celle de 1968 présente des bouleversements en série ininterrompue, parfois enchevêtrés, dont les causes ne relèvent que de façon ténue des grandes lignes de l'histoire de ce milieu du siècle et que Malraux connaissait parfaitement. Nous pouvons citer comme exemples tirés d'une multiplicité d'aires politico-culturelles : la naissance puis l'écrasement du Printemps de Prague ; l'intensification de la guerre au Vietnam ainsi que les protestations diverses aux États-Unis, dont les émeutes policières à Chicago lors de la convention démocrate ; l'assassinat de Martin Luther King en avril, suivi en juin de celui de



André Malraux

© *New York Review of Books*, n° 10, janvier 1968.

1 *The New York Review of Books* est un magazine bimensuel new-yorkais fondé en 1963. Il traite de questions littéraires, culturelles, et plus généralement de grandes questions d'actualité. Il se base sur une importante revue de presse de la production éditoriale internationale. Le magazine *Esquire* l'a qualifié de « premier magazine intellectuel et littéraire du monde anglophone ».

Robert F. Kennedy ; le massacre de Tlatelolco à Mexico, suivi des J.O. et le poing levé de la Black Power ; l'année de Rudi Dutschke en Allemagne ; sans oublier, bien sûr, Mai 68 en France.

Dans un article de mars 1976 sur diverses publications de et autour de Malraux, John Russell, critique d'art et correspondant de la *New York Review of Books*, remarque qu'en Mai 68, tout se passait comme si Malraux avait depuis dix ans été tellement ébloui par les feux de la rampe et des podiums qu'il ne voyait plus les gens venus pour le voir. Mais rien ne traduit mieux les démêlés de Malraux avec le courant culturel et politique qui éclate en Mai 68 en France que la fameuse « affaire Langlois » durant laquelle, en tant que ministre chargé des Affaires culturelles, il tente de s'accaparer la Cinémathèque française en donnant son congé de manière péremptoire à son fondateur historique.

Cet épisode culmine avec l'annulation du Festival de Cannes et montre à quel point Malraux sous-estime la puissance symbolique des personnalités culturelles qu'il tente de gérer — dont certains sont des héros pour la jeunesse estudiantine aux États-Unis : Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais...

Ensuite, il y a, en effet, Mai 68 et ses séquences, dont le *New York Times* rapporte le 3 septembre 1968 l'un des épisodes en sympathisant manifestement avec la victime vénérable du courroux de Malraux : il s'agit du limogeage de Jean-Louis Barrault quelques mois après l'évacuation des occupants du théâtre de l'Odéon par les forces de l'ordre. Après le printemps, l'été et la rentrée 68, Malraux ne prend même plus soin de dissimuler à ses amis étatsuniens qu'il s'est ravisé — et c'est un euphémisme — sur un certain nombre de points.

Un article du *New York Times* du 22 octobre 1968 — numéro qui annonce la parution de la traduction des *Animématoires* — porte sans ambages le titre suivant : « Malraux explique quelques changements de son point de vue ». L'article s'articule sur un entretien que l'envoyé du journal, Henry Tanner, a réalisé avec Malraux au ministère de la Culture au Palais Royal. Malraux pétoce de façon caractéristique sur une crise de civilisation — non pas celle qui vient de bouleverser le monde entier, mais celle de l'Asie face à la modernisation (à force de passer son temps dans les limbes de l'Histoire, on finit par condamner son œuvre au purgatoire...) Il ravive le souvenir de son passé de révolutionnaire, mais fait presque totalement abstraction des remous révolutionnaires qui sont d'actualité en 1968. L'envoyé du *Times* note que « Malraux subit des comparaisons peu flatteuses entre son passé de révolutionnaire

et son rôle actuel de pilier patriotique de l'établissement gaulliste ». Si l'écrivain-ministre n'évoque les événements de mai en France qu'à un seul moment de l'entretien, c'est pour affirmer que la critique de la société de consommation est erronée et dangereuse : « Le problème fondamental est que notre civilisation, qui est une civilisation de machines, ajoutée-t-il, peut tout apprendre à un homme sauf comment être un homme. »

Toutefois l'abrupte révélation à la fin des années 1960 du décalage événementiel qui frappe Malraux, ayant perdu tout contact avec le présent, la soudaine découverte de son dépassement générationnel ne suffit pas à expliquer l'échec des *Animématoires* et la panne de la traduction en anglais du *Miroir des limbes*. La réception de toute œuvre peut être liée à son créateur, mais ne le doit pas nécessairement. Par contre, le goût et le jugement du public — y compris celui de la critique — sont toujours, obligatoirement, dans chaque cas, fonction de l'assemblage qu'est l'œuvre elle-même. C'est à ces considérations intrinsèques à l'œuvre mémoriale d'André Malraux que je voudrais consacrer le dernier mouvement de cette réflexion.

Jean Carduner s'efforça en 1978 de cerner les caractéristiques saillantes du *Miroir des limbes* ; sa tentative est révélatrice, à mon sens, d'une réception avortée de l'œuvre qui dépend étroitement de la *conceptualisation* même du projet, autrement dit de l'idée qui l'a propulsé. Quelle fut l'idée génératrice du *Miroir* ? Afin de livrer la complexité de la figure historique et littéraire qui se nomme « Malraux », un certain André recourra à tout ce qu'il connaissait de la méthode cubiste. André construisit un montage de scènes de mémoire, d'entretiens entretenus, de choses vues comme si *Le Miroir des Limbes* était un film ou un collage à l'instar des *Voix du silence*.

Or, en décrivant le tissu complexe de liens unissant les observations et les conversations disparates dont le *Miroir* se compose, Carduner souligne une évidence pour tout lecteur : à savoir que l'exposition écrite signée « Malraux » est tout sauf discursive. Et pour appuyer cette remarque, Carduner cite Roger Caillois :

[Malraux] ne raisonne ni n'argumente : une pensée aussi peu discursive que possible. Il part de l'évidence entrevue et redistribue pour l'imposer les données du problème. Il modifie les relations, la perspective, écarte une apparence, met l'accent sur tel détail négligé. Et voici que des éléments renouvelés par une disposition imprévue, fulgure une vérité qui d'emblée semble irrécusable et qui demeure féconde même après que l'examen lui ait apporté quelque nécessaire tempérament<sup>1</sup>.

1 Cité par Jean Carduner dans « *Le Miroir des limbes and Its Challenges* », *Twentieth Century Literature*, vol. 24, n° 3, automne 1978, p. 387. Je souligne.

Prenons le soin d'isoler certains des termes que déploie Roger Caillois et de spéculer sur leur pertinence à l'égard de la reconstruction mémorielle d'André Malraux. Quel est l'objet de cette pensée lorsqu'elle se penche sur l'être même de celui qui signe le texte ? Est-ce une série de faits accomplis par un homme ? L'enchaînement de ces événements qui alimentent l'Histoire ? Ou est-ce, à l'inverse, le *produit* de cet homme, c'est-à-dire l'une de ces œuvres dont le musée imaginaire est censé se composer ?

Si Carduner, dans son article, s'attache au *Miroir des limbes*, Caillois se réfère à la perspective et à l'apparence, empruntant une terminologie propre à l'esthétique lorsqu'elle prend comme objet une œuvre peinte ou sculptée — tout, en quelque sorte, sauf une œuvre écrite. Ce détail négligé que Malraux semble si désireux de souligner, de quoi fait-il partie ? D'un acte, certes ; d'une idée concrétisée, il est vrai. Mais sur la scène politique ou dans un atelier pour faire un tableau destiné à l'examen de tous ? De quel tout est-il la composante sinon d'une sculpture, d'une icône ?

Caillois pensait certes à Malraux comme lecteur, mais lecteur des arts plastiques. Caillois songeait, en écrivant ce passage que Carduner lui emprunte à l'appui de ses réflexions sur le *Miroir*, à ce collagiste des œuvres peintes du monde entier de *La Psychologie de l'art* et non pas au Malraux mémorialiste. Si Carduner écrit sur *Le Miroir des limbes*, Caillois développe ces observations à partir d'un texte bref et très spécifique : le *Catalogue André Malraux* de 1973 qui accompagnait une exposition du musée imaginaire à la Galerie Maeght. L'objet, le tissu d'associations auquel se réfère Roger Caillois est un collage de reproductions d'œuvres d'art alors que *Le Miroir* est une association complexe de souvenirs. De souvenirs malgré tout. De souvenirs attribués à une multiplicité de personnages, mais qui n'appartiennent qu'à une seule personne : André Malraux.

On peut dire *grosso modo*, trop schématiquement, trop vite... que l'œuvre entière de Malraux se déploie selon cette logique relationnelle de fragments arrangés en patchwork telle que Roger Caillois la décrit :

- Il y a ses romans, couronnés par *L'Espoir* (selon mon opinion tout à fait individuelle, subjective) : incroyable patchwork de fiction fondé sur l'histoire d'une action d'homme.
- Il y a son film tiré de *L'Espoir*, *Sierra de Teruel* : montage du parfait élève de Sergei Eisenstein.
- Nous avons ses écrits sur l'art...
- ... et nous avons *Le Miroir des limbes*...

Pour Germaine Brée, grande dame des études littéraires françaises aux États-Unis durant la seconde moitié du siècle dernier, Malraux ne s'améliore pas à travers cette succession de moyens et d'objets. Écrivant au sujet des *Antimémoires* et leurs séquences, cette professeure à Wake Forest University, disparue en 2001, s'exprimait en 1970 avec impatience et sarcasme. Outre le fait qu'il manquerait au commun des mortels étatsuniens (et même français) les ressources culturelles suffisantes pour suivre la démarche de Malraux, la pédanterie boursoufflée qui accompagne toujours ses fresques interminables accentue le caractère inaccessible de ces références intellectuelles<sup>1</sup>.

Comme le rappelle John Russell dans son compte rendu de la *New York Review of Books* en 1976 lors de la parution de *Lazarus*, Malraux est peut-être l'écrivain de la première moitié du siècle dernier le plus influencé par le cinéma. Les films et écrits théoriques de Vsevolod Poudovkine et de Sergei Eisenstein ont eu des effets déterminants sur son esthétique et sur son style.

Ce commentateur hors pair de la culture littéraire française aux États-Unis qu'était Roger Shattuck exprime l'idée spéculative, à la fin de son article sur *Les Antimémoires*, que ce sont les arts plastiques qui suscitent chez Malraux la plus grande fascination, sa principale préoccupation. En cela, Shattuck est d'accord avec Gaëtan Picon qui disait carrément (dans *Malraux par lui-même*) que l'auteur les *Voix du silence* aurait voulu manipuler les couleurs et les formes au lieu d'écrire des phrases. La célèbre photo de Malraux en 1950 à La Lanterne, surplombant les reproductions — aussi photographiques — déployées sur la moquette et destrimées aux *Voix du silence* en dit long sur ce métier manqué. Métier manqué ou presque... Son goût et ses dons pour mener à bien le montage filmique de *Sierra de Teruel* se traduit admirablement en collage dans les *Voix du silence*. Simplement, tout cela peine à trouver une adéquation dans le genre mémorial.

Terminons avec une envolée kantienne à partir de ce livre — *Signé Malraux* — de Jean-François Lyotard. Aussi inadmissible que cela puisse être pour certains adeptes du postmodernisme, cette biographie révèle que le philosophe de *La Condition postmoderne* nourrissait, à l'insu de tous, une intense fascination pour l'homme Malraux, comme pour Malraux l'esthète. Au crépuscule de sa vie, Lyotard devient l'auteur d'un des derniers livres à succès en date sur Malraux. Et pourtant cette

1 Voir Germaine Brée, « The Anti-Memoirs of André Malraux », *Contemporary Literature* 11, n° 2, printemps 1970, p. 273 et 276.

affinité inattendue entre l'un des derniers avant-gardistes et celui que la génération de 68 considérerait comme un « social traître » n'empêche pas Lyotard de déployer tout de même son ironie mordante au sujet, précisément, qui nous préoccupe : la démarche historico-mémoriale malrucienne ne fonctionne à merveille que dans ses romans, dans son cinéma et dans ses écrits sur l'art. Le corollaire est dévastateur : lorsqu'il se livre au genre mémoire proprement dit, le référent autobiographique absorbe toute la puissance associative.

Si l'art nous semble immortel, c'est parce que sa fréquentation nous prête l'illusion d'immortalité, son contact et le travail qui naît de ce contact semblent servir de talisman contre les effets mortifères qui pullulent autour de nous et nous assaillent. Malraux — et Lyotard d'une autre manière, que je n'ai pas la place ici d'explicitier — croyait fermement en cette force de l'imagination au-delà et en nous. Ainsi Malraux fait-il partie d'une constellation d'auteurs — je pense au Samuel Beckett de *L'Innommable*, mais aussi de *Cap au pire*, à Primo Levi d'un bout à l'autre de son œuvre aussi, à Maurice Blanchot dans la série qui va de *L'Arrêt de mort* à *L'Instant de ma mort* en passant par *Le Pas au-delà* : dans tous ces textes, l'illusion d'immortalité est productrice de l'œuvre, et ensuite ou par conséquent, l'art devient le signe de notre être-ensemble malgré tout. Le Malraux qui fascinait Lyotard parce qu'il lui ressemblait est ce Malraux vaincu qu'une politique et même une éthique peuvent surgir du creuset de la comparaison esthétique. Dans ce contexte, je pense aussi au dernier Kant qui aurait tant souhaité couronner son entreprise avec une quatrième critique, qui — à en croire les derniers séminaires de Hannah Arendt — aurait été sa philosophie politique dérivée de la *Critique du Jugement*.

Pour tous ces penseurs comme pour André Malraux, tant qu'il y a de la vie, notre devoir *a priori* naturel est d'œuvrer contre la déchéance de nous-mêmes, bien sûr, mais par-dessus tout contre celle d'autrui. Après, on lègue tout. Il n'y a pas d'autre raison au fait qu'Emmanuel Levinas répète comme un mantra la citation des *Frères Karamazov* : « Chacun de nous est coupable devant tous pour tous et moi plus que les autres<sup>1</sup> ». Avant Jacques Derrida (*Donner la mort*), déjà parmi les pages de *Lazare*, on trouve cette idée de la mort comme don — mais un don concédé en dernière instance, après une lutte acharnée pour rester entre deux tableaux, entre deux œuvres, entre deux êtres, et pas au-delà.

1 Voir, *inter alia*, Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être, ou Au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1978, p. 228.

C'est le sens, je crois, de la préoccupation de Jean-Marie Domenach dans son article sur *Lazare*, publié en 1977 dans la *New York Review of Books* au sujet du mot « trépas ». En effet, l'anglais n'offre aucun moyen de transmettre l'idée de passage dans le substantif « trépas ». Terence Kilmartin — le traducteur de *Lazare* en anglais — l'a rendu, tout directement, par « death ». Domenach s'attarde sur cette solution non pour tancer Kilmartin, mais pour méditer sur l'entre-deux chez Malraux, qui est, au fond, à mon sens, le principe de son esthétique.

Pour expliquer autrement que Malraux échoua à être au rendez-vous d'une période de transformation créatrice — période où l'esthétique et la politique parlaient, pour ainsi dire, le même idiome —, nous pouvons comparer deux couvertures de l'hebdomadaire *Time* : celle de novembre 1938 où figure l'héroïque « *coronel* » Malraux et celle datée du 18 juillet 1955 où figure le portrait de Malraux par Picasso.

Le Malraux que le monde (y compris les États-Unis) aurait pu accueillir à la fin des années soixante, le Malraux qui pouvait parler encore aux jeunes était ce Malraux jeune, très jeune, avec cette jeunesse que, malgré lui, il occulte dès l'entrée en ministère mais qui reste néanmoins — les écrits sur l'art le prouvent — en lui.

Dans les années vingt, dans un catalogue pour accompagner une exposition Galanis, voici comment il exprime l'axiome de son art : « on ne sent que par comparaison<sup>1</sup> ». C'est le fondement d'une philosophie du jugement esthétique très kantienne : cela sous-entend que l'on ne pense que dans la mesure où l'on sent et que la raison ne se complète qu'à l'aide du sentiment. Que l'imagination, et sa force — *sein Kraft* — forgent le lien entre sentiment et raison. La comparaison malrucienne est donc l'un des avatars les plus convaincants au xx<sup>e</sup> siècle de cette soudure esthétique fondamentale chez Kant — si fondamentale qu'elle devait servir de modèle pour le lien éthico-social dans la « Critique de la Raison politique » restée, malheureusement, en souffrance. La démarche comparative est aussi, bien sûr, le fondement d'une pratique artistique, d'une *tekne* — celle de la juxtaposition générale — le collage, le montage, des pontages. C'est par ce thème avec lequel Lyotard clôture son *Signé Malraux*. Pour Lyotard, c'est ce qui permet à Malraux de réaliser (tant bien que mal) non pas « une histoire de l'art, mais une histoire de la "présence"<sup>2</sup> ».

1 Cité dans Jean-François Lyotard, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, p. 337.

2 *Ibid.*, p. 346.



Deux pages avant la conclusion de son livre, Lyotard observe (en paraphrasant la théorie un peu floue de Malraux) qu'en marge des *Voix du silence*, l'apparition seule, jamais les apparences séculières, commande « la vie » des apparitions dans le musée<sup>1</sup>. C'est à cette « athéologie » de l'apparence que Roger Caillois – si proche de Georges Baraille – se réfère en parlant du catalogue Malraux pour l'exposition à la Galerie Maeght en 1973. Les écrits sur l'art d'André Malraux sont encore méconnus, délaissés dans un épuisement aux confins de la modernité et de ce qui lui donne son impulsion : le postmoderne. Par sa valeur de talisman de l'œuvre esthétique d'André Malraux, *Le Miroir des limbes* restera au purgatoire jusqu'à ce qu'une truelle d'archéologues nous permette de redécouvrir ses écrits sur l'art en les exposant à nouveau au grand jour. En attendant, je me contenterai de me souvenir, à l'instar de Dante et de Beckett – ce grand lecteur du *Purgatoire* – que le purgatoire est fait d'expiation possible, de rédemption et, surtout, de sa fin : l'espoir.

Robert HARVEY  
State University of New York



Time, 7 novembre 1938.



Time, 18 juillet 1955

1 *Ibid.*, p. 348.