

2m11.3000.8

Université de Montréal

Hiéroglyphes malrucciennes :
Métamorphoses du sacré dans La Condition humaine

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Septembre 2002



PQ

35

U54

2002

V.020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Hiérographies malrucciennes :
Métamorphoses du sacré dans *La Condition humaine*

présenté par
Guillaume Asselin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Éric Méchoulan
président-rapporteur

François Hébert
directeur de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

Mémoire accepté le :

SOMMAIRE

« En face des *Vies parallèles*, il serait bien intéressant d'écrire une histoire de ce que l'humanité a perdu, quand ce qu'elle a perdu a laissé sa trace. – Vous commenceriez par l'histoire des dieux... », écrit Malraux dans les *Antimémoires*. En termes derridiens, « Dieu » — l'Autre — ne subsiste, en modernité, que comme un « effet de trace ». C'est ce « mouvement d'effacement de la trace dans la présence » qui travaille le texte de *La Condition humaine* que nous étudions sous le nom de *hiéroglyphes*. À une *anthropologie* du sacré nous substituons ainsi une *entropologie* du sens usé et travaillé par la vacance du religieux. C'est dire que Malraux, en consonance avec le siècle, est beaucoup plus intéressé par le phénomène d'usure préluant aux métamorphoses du sacré que par quelque définition triomphante qui, sous couvert d'en discipliner le sens, aurait surtout pour effet de brider sa polysémie.

Mots-clés : Malraux – Roman – France – Modernité – Altérité – Dissémination – Entropologie – Hymen – Vide – Folie.

SUMMARY

“En face des *Vies parallèles*, il serait bien intéressant d'écrire une histoire de ce que l'humanité a perdu, quand ce qu'elle a perdu a laissé sa trace. – Vous commenceriez par l'histoire des dieux...”, writes Malraux in the *Antimémoires*. In derridian words, “God” — the Other — only subsists, in modernity, as a “tracing effect”. It is this “erasing movement of the trace in the presence” at work in the text of *La Condition humaine* that we study under the name of *hiéroglyphes*. To an anthropology of the sacred we thus substitute an *entropology* of the sense worn out by the workings of religious vacancy. Malraux is, indeed, far more interested in this wear and tear phenomenon preluding to the sacred's metamorphosis than in some triumphant definition that would restrict its rich semantics while pretending to master and discipline its evasive sense.

Key words: Malraux – Novel – France – Modernity – Alterity – Dissemination – Entropology – Hymen – Ellipsis – Folly.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Sommaire/Summary</i>	iii
<i>Table des abréviations</i>	v
Ouverture	1
I – Hiéroglyphes : théorie et méthode. Pour une « théologie du fantôme »	16
Le désenchantement du monde	16
Le concept de hiéroglyphes	26
Tradition et inventio	29
Métaphysique de l'agnosticisme	33
Hiéroglyphes et hétérologie	45
II – Hyméno-graphies: de la mousseline à l'hymen	52
Le temps raconté	52
De la mousseline à l'hymen	60
Seuils et traversées	63
Mysterium tremendum	68
Tremendum et Unheimliche	72
Mort et contagion	79
La bête des seuils : le chat	89
Le ciel étoilé	92
III – Choré-graphies : l'accent du vide	98
La confiance de l'univers	98
Choré-graphies : le dieu et le lieu	107
Les trouées du sacré	115
D'une esthétique de la métaphore à une esthétique de l'ellipse	119
Tolède sous l'orage	123
« Les dieux aussi pourrissent »	129
IV – Folligraphies: du manque au masque	133
Dé-figurations	133
Érotique de la vérité	138
Un cas de figure(s) : le baron de Clappique	142
La folie cosmique	154
La folie érasmiennne	162
Clown, Auguste, Trickster et Joker	164
Mots en folie	171
Folies dans la foule	174
Finale	177
<i>Bibliographie</i>	186
<i>Annexes</i>	193

TABLE DES ABRÉVIATIONS

TO = *La Tentation de l'Occident*

C = *Les Conquérants*

VR = *La Voie royale*

CH = *La Condition humaine*

E = *L'Espoir*

NA = *Les Noyers de l'Altenburg*

TM = *Le Temps du Mépris*

AM = *Antimémoires*

CS = *La Corde et les Souris*

TOb = *La Tête d'obsidienne**

Int. = *L'Intemporel*

OC = L'abréviation OC (suivie du numéro du tome : 1, 2 ou 3) renvoie aux *Œuvres complètes* des éditions de la Pléiade, lorsqu'il s'agit de citer un ou l'autre de ses commentateurs.

*Comme l'édition de *La Tête d'obsidienne* parue chez Gallimard, en 1974, diffère quelque peu de la version reproduite dans *La Corde et les Souris*, il nous est arrivé, à l'occasion de certaines citations, de la préférer à l'édition de la Pléiade.

N.B. : En matière de citation, tous les italiques — sauf indication contraire — sont de nous.

À mes parents,
auxquels je dois deux fois la vie.

REMERCIEMENTS

Merci à François Hébert, pour son soutien et sa générosité.

Merci à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour les différentes bourses qu'elle m'a accordées (dont une bourse de rédaction).

Merci au Gouvernement du Québec pour m'avoir accordé une bourse de mobilité m'ayant permis de profiter d'un important stage d'études en France lors de la session d'hiver 2001.

OUVERTURE

Lire, qu'est-ce d'autre que rassembler : se rassembler dans le rassemblement sur le non-dit dans la parole parlée?

(Heidegger)

*Nommerai-je le Haut? Un Dieu n'aime pas
[l'inconvenant.*

*Pour le saisir notre joie presque est trop petite.
Souvent il faut nous taire. Ils manquent, les noms
[sacrés*

*Les cœurs battent, et le discours ferait défaut?
Mais une lyre accorde à chaque heure le ton,
Et réjouit les Célestes, qui se font proches.*

(Hölderlin, *Retour*)

Il faut donc entreprendre de dire. De dire pour identifier le silence.

(Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*)

Disons-le tout net : parce que le sacré, comme on le verra, fait trou, parce qu'il fait différer la figure et le lieu, le plus important de ce mémoire reposera dans ce qui ne pourra être dit, dans ce qui (toujours) se dérobe — à l'image de ce chat qui, passant dans l'ombre, ouvre les *Antimémoires* sous le signe d'une « présence irréfutable et glissante » (AM, 16), en rien distincte d'une absence, (dé)matérialisant le seuil dans le mouvement même de son retrait. C'est du même coup souscrire à l'injonction de l'apophasie ou théologie négative (étymologiquement, *apophasis* signifie « négation »), par quoi toute parole mûrit le deuil d'un impossible silence. Là où la cataphase affirme ce que Dieu est, l'apophasie dit ce qu'il n'est pas. La prémisse à la base de ce parti pris : Dieu, au-delà de toute attribution, de toute conceptualisation qui chercherait à en déterminer l'*eidos*, à lui assigner quelque étendue, à le rassembler dans l'Unité, à en stabiliser la forme ou à en prescrire le Nom — Dieu ne peut s'approcher que par négation. Encore faut-il que la négation ne se fasse pas simple envers de l'affirmation, en quel cas elle retomberait sous la coupe de la logique bipolaire qu'elle cherche à éluder. Catégorique, elle prolongerait naïvement l'assujettissement idolâtrique à la catégorie dont elle veut s'abstraire. De Dieu, elle se résigne à silhouetter le contour, à

l'aune de la défalcation qui le projette en découpe de ruines sur le mobile horizon. Ainsi faudrait-il pouvoir imaginer quelque chose comme une négation *positive*.

Comme le tonneau des Danaïdes *canalise* l'eau qu'il laisse s'échapper, lui donnant forme à *l'instant* de son passage — et seulement à cet instant —, sans l'assurance du fond où elle viendrait se recueillir ne fût-ce qu'un moment (qui serait un moment de trop), sans butée par rapport à quoi mesurer sa chute —, cette positivité de la négation tiendrait alors à l'épiphanie de la forme manifestée dans le double temps de la saisie dérobante : préparant déjà la dispersion vers le vide, le sans fond du tonneau annonce (défaillant sans défaillir) le renouvellement de la perte au profit du flot à venir¹. La source, chez Blanchot (pour qui le flot, comme le livre, est toujours à *venir*), n'appelle-t-elle pas son tarissement pour devenir *ressource*? Et la perte, chez Bataille, n'est-elle pas le moment décisif de la religiosité? À propos du divin, déduire hors de la conséquence de manière à faire implorer le dire dans un

¹ À la cruche donnée en exemple par Heidegger dans un texte auquel il nous faudra revenir dans un instant (« La chose » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 194-218), il faut donc permettre le déversement. Si le philosophe affirme la supériorité du *verser* sur le *remplir* : « Mais verser (*schenken*) est plus riche (de sens) que remplir » —, puisque « [c]e qui fait de la cruche une cruche déploie son être dans le versement de ce qu'on offre », il ne pense le versement que depuis la hauteur où s'annonce le geste d'offrande ayant su recevoir et conserver : « La cruche vide, elle aussi, tient son être du versement, et bien qu'elle ne permette aucun versement hors d'elle ». Ce « non-permettre » (c'est le mot employé par Heidegger) nous apparaît faire problème, dans la mesure où il menace d'épuiser la source et d'empêcher la répétition du don. Ce qu'il faut c'est conduire le (dé)versement jusqu'au bout, réduire la cruche à ses flancs, libérer le fond et penser le rassemblement comme *instant* aussitôt appelé à s'évanouir; ce qu'il faut, c'est ennoblir le déversement qui s'esquisse vers le bas, après s'être produit d'en haut. De sorte que la cruche ne soit plus « ce qui ne laisse pas passer », mais ce qui, au contraire, laisse passer en vue d'un rassemblement sans retenue, sans cristallisation possible sur un « contenu ». Pour le dire autrement : la retenue serait celle par quoi on se retient de retenir afin d'assurer la libre circulation du don. De sorte que là où le vide de la cruche, chez Heidegger, contient (de deux façons : en prenant et en retenant), il devient ce qui empêche de retenir de façon à faire de l'offrande un véritable *sacrifice* — c'est-à-dire, pour Bataille, le moment d'une *perte* irrémédiable. La véritable cruche, s'il faut la penser en rapport avec l'inessence du don, c'est donc la cruche *manquée* — celle qui fait manquer, celle dont le fond manque et déjoue toute velléité de possession, toute violence faite à l'endroit de l'autre dans l'acte de privation, dans le geste de privatiser l'eau reçue comme *mon* don (pas celui dont je fais l'offrande, mais celui que je reçois et que je trahis en le faisant exclusivement mien). La véritable offrande suppose les yeux fermés — et contenir, c'est manquer l'abandon que suppose le don. Bref, à une ontologie occupée à déterminer l'être de la cruche, s'oppose une éthique : l'Autre y précède la chose. Pour une critique du primat de l'ontologie heideggerienne (priorité de l'être sur l'étant, de la relation de savoir sur la relation éthique, du Même sur l'Autre, de la possession sur l'indépendance), voir E. Lévinas, « 4. La métaphysique précède l'ontologie » in *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française (« Livre de poche, biblio/essais »), 1990 (1971), p. 32-9. Notons enfin que cette métaphore aquatique pour dire l'ambivalence du sacré comme don et ravissement est également utilisée par Caillois — cité par G. Mégnard, « Le bricolage des dieux. Pour une lecture postmoderniste du phénomène religieux », in Y. Boisvert (dir.), *Postmodernité et sciences humaines. Une notion pour comprendre notre temps*, Montréal, Liber, 1998, p. 89-115, p. 98 : « Le sacré est ce qui donne la vie et ce qui la ravit, la source d'où elle provient, l'estuaire où elle se perd ».

« modèle linguistique de la dépossession du sens »², un modèle antéprédicatif : tel est l'espoir qui porte la négation à se constituer comme mouvement, relation, différence, comme un pas *de plus* — comme un *pas* de plus — plutôt que de se minéraliser en visée d'objet, suivant la corrélation noético-noématique de l'intentionnalité par le biais de laquelle Husserl, curieusement, prête à la saisie l'horizon transcendant de la conscience. C'était oublier — Lévinas ne se fait pas faute de le rappeler — « le fait mémorable que, dans sa troisième *Méditation de la première philosophie*, Descartes rencontrait une pensée, une noèse, qui n'était pas à la mesure de son noème, de son cogitatum »³. Pensé débordant la pensée, présence se dérochant à toute prise, être irréductible à son *ideatum*. Nier, n'est-ce pas dédire le dit en contrariant jusqu'à la possibilité de ce nouveau dire disant sans (vouloir) dire, niant *a contrario* ce qui cherche ainsi à se dire — disant (ce) qu'il ne faut pas dire et, le disant, se dédit lui-même, inévitablement? Dédit dédié à l'aporie, condamné à endurer la contradiction où s'abîme la parole en trop, toujours en excès sur le silence rêvé. Défaire le dit dans les marges de l'exégèse (le mot *marginalia* rappelle que celle-ci, à l'origine, bordait littéralement l'écrit), seule façon d'assumer le devoir dire. Dédire sisyphéen, s'achevant en *éthique*. La parole de préface sur laquelle s'ouvre *Totalité et infini* n'est-elle pas « dans l'essence même du langage qui consiste à défaire, à tout instant, sa phrase par l'avant-propos ou l'exégèse, à dédire le dit, à tenter de redire sans cérémonies ce qui a déjà été mal entendu dans l'inévitable cérémonial où se complaît le dit »⁴?

Objectera-t-on que c'est parler pour (ne) rien dire, ce sera encore parler *pour* le rien, pour dire le rien; rien qui, se disant, n'est déjà plus rien, mais parole *de* rien disant plus par

² J.-L. Marion, *L'idole et la distance. Cinq études*, Paris, Grasset, 1977, p. 183. « À sa manière, Denys n'a pas tenté autre chose, dans ce qu'il est convenu de nommer "théologie négative" ».

³ E. Lévinas, *op. cit.*, p. IV. Notons que c'est à Lévinas (en collaboration avec G. Peiffer) que l'on doit la traduction française des *Méditations cartésiennes*, publiée d'abord chez A. Colin en 1931, avant d'être reprise chez Vrin à partir de 1947. Si la précision témoigne de sa maîtrise de l'œuvre du phénoménologue, qui représentera pour lui la découverte philosophique fondamentale — la traduction des *Méditations* ne faisant que consacrer l'intérêt très précoce qu'eut Lévinas pour Husserl, puisqu'à 24 ans il lui consacrait déjà sa thèse universitaire sous le titre *La Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, ne cessant par la suite de revenir sur son œuvre, que ce soit pour en marquer les limites ou, au contraire, pour mettre en évidence les rapports étroits que tel thème husserlien entretient avec la transcendance — elle a également une tout autre importance : « Il s'agit en effet, à tous égards, d'une traduction "historique", non seulement parce qu'elle aura contribué, la première, à faire connaître Husserl en France à un plus large public que celui qui assistait aux Conférences de février 1929 à la Sorbonne, et parce que, après avoir été revue par Alexandre Koyré, elle fut soumise au philosophe de Fribourg [...], mais surtout parce qu'elle témoigne indirectement d'un état du texte original aujourd'hui perdu », nous apprend l'éditeur J.-F. Courtine, en « avant-propos » à la nouvelle édition (E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1996, p. 8).

⁴ *Ibid.*, p. 16.

le moins qu'il fait entendre. « Denys l'Aéropagite parle d'"honorer les indicibles d'un sobre silence". Mais ce silence parle encore, ou plutôt achève un discours qui se sublime en silence »⁵. Comment dire, alors, ce qui, par essence, transcende tout langage? Comment nommer ce qui, fondant le Nom, le défaisant dans l'indicible ou le multiple, s'absente de tous les noms? Comment nommer autrement que par tautologie? « Je suis celui qui suis », entend dire Moïse depuis le buisson ardent, où Dieu s'annonce par un nom que vaporise et déréalise du même coup l'incommensurabilité de sa présence, irréductible à toute prédication ontique. Interdite au regard du prophète, la flamme inscrit symboliquement le désir de l'Autre dans la subordination de la vision à l'écoute⁶ où, privé du rassasiement banal de l'image, il se fait « Désir sans satisfaction⁷ qui, précisément, *entend*⁸ l'éloignement, l'altérité et l'extériorité de l'Autre »⁹. Ce renversement hiérarchique introduit l'écart par où l'herméneutique, fondée sur la priorité de l'entendre¹⁰ (*Hören*), l'emporte sur la prééminence phénoménologique du voir (*Sehen*). Ceci sans pour autant démentir la primauté de la vue sur tous les autres sens. Car il faut bien comprendre que l'insatiabilité du désir de l'Autre — du Désir métaphysique — repose sur le ressassement d'une vision frustrée, *différée* par l'écoute. En tant qu'impossibilité de se détourner¹¹, celle-ci ménage *a contrario* la possibilité du détournement dans l'aire visuelle où l'Altérité déborde et met la relation en

⁵ J.-L. Marion, *op. cit.*, p. 182. G. Bataille, dans *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954 (1943), p. 25 — parle du travail du discours en des termes similaires (c'est Bataille qui souligne): « Tel est en nous le travail du discours. Et cette difficulté s'exprime ainsi : *le mot silence est encore un bruit* [...] J'ai voulu parler, et comme si les paroles portaient la pesanteur de mille sommeils, doucement, comme semblant ne pas voir, mes yeux se sont fermés. [...] ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent ».

⁶ Cette subordination constitue, selon Malraux, le propre du genre romanesque contemporain. C. Moatti, *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987, p. 92 : « la mise en valeur de la voix et du ton est donnée par Malraux lui-même comme une particularité du roman du XX^e siècle, sans doute liée à l'esthétique du cinéma et des médias. C'est apparemment en toute conscience que Malraux accorde tant d'attention à la voix. [...] La voix, manifestation matérielle de la part intellectuelle de l'homme, canal d'expression de sa dimension spirituelle, constitue un élément rarement négligé de la plupart de ses portraits. [...] Parmi les détails contingents qui distinguent l'apparence physique, la découverte de l'autre s'opère plutôt et d'abord par la voix ». C'est dire que le texte malrucien engage et problématise la tension entre phonocentrisme et grammatologie.

⁷ Le buisson, qui ne se consume point, *ne consomme rien*; figure du désir (visage et symbole), le feu divin, vivant de son *ardeur*, fait entendre par-delà son sens propre (*ardor*) l'évidente *ferveur* (sens figuré) du Désir — qui n'en finit pas de brûler.

⁸ Notons bien l'ambiguïté de cet italique par quoi, paradoxalement, la voix ne déborde la vision que comme *écriture*, déjouant le danger de phonocentrisme qui guette parfois la pensée lévinasienne.

⁹ Lévinas, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰ Cf. H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996 (1976), p. 487, n. 103 —, qui renvoie à Aristote.

¹¹ *Ibid.*, p. 487 : « celui à qui la parole est adressée entend nécessairement, qu'il le veuille ou non. Il ne peut pas détourner son écoute, comme dans le domaine de la vue on détourne le regard en regardant dans une autre direction ».

faillite par le don inégalé de sa présence — présence soustraite au regard pour mieux le hanter, afin de se faire désirer dans un deuil infini : « Nul ne peut voir Dieu, sans que Dieu ne meure, en termes nietzschéens »¹². Le temps et l'espace de ce deuil, J. Henric lui donne un nom : le sacré¹³. Hébergeant le désir de voir à l'enseigne du Désir, l'écoute désespère le lieu où transparait la Figure, afin de préserver la distance où l'Autre se produit comme Tout-Autre, comme Ab-solu, délié de tout lien — afin de préserver la distance où l'Autre se produit comme di(s)-stance¹⁴, comme interdiction de séjour (stance renvoie à *stanza*, proprement « séjour », du latin *stare*), à la mesure de l'écho espaçant la parole deux fois entendue (di-stance). Le geste derrière lequel Moïse abrite son visage habille ainsi l'écoute où l'Autre se fait désirer par le retrait qui le reconduit aujourd'hui jusqu'à nous.

Aussi doit-on éviter de confondre le « crépuscule des idoles » avec la « mort de Dieu ». J.-L. Marion, dans *L'idole et la distance* :

Une évidence d'abord : ce qu'on nomme, suivant la dernière (ou l'avant-dernière) parole métaphysicienne, la "mort de Dieu", ne signifie pas que Dieu passe hors-jeu, mais indique le visage *moderne* de son insistante et éternelle fidélité ». « Hegel, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger (dont, bien sûr, Feuerbach n'est pas), ont lu dans cet énoncé tout autre chose qu'une réfutation de (l'existence de) Dieu. Ils y ont reconnu la manifestation paradoxale, mais radicale, du divin¹⁵.

La figure périphérique du *deus otiosus*, du dieu lointain, retiré dans le ciel montre bien qu'il commence par ça, Dieu, qu'il commence par mourir, c'est-à-dire à se faire oublier¹⁶ dans le mystère de son retrait. La preuve en est que des religions primitives au judéo-christianisme, en passant par les religions de l'Afrique, d'Australie, de l'Orient antique et du monde indo-méditerranéen, on observe sensiblement le même phénomène : à l'Être Suprême, au Demiurge que caractérise la pauvreté cultuelle et son passage à l'arrière-plan, se substituent toutes sortes de divinités inférieures, païennes. Nulle part dans la religion primitive les Êtres célestes n'occupent un rôle de premier plan. À la divinité ouranienne se substituent presque systématiquement d'autres formes religieuses :

La morphologie de cette substitution est assez variée; mais le sens de chaque substitution est en partie le même : le passage de la transcendance et de la passivité des Êtres célestes aux formes religieuses dynamiques, efficaces, aisément accessibles.

¹² J.-L. Marion, *op. cit.*, p. 47.

¹³ J. Henric, *Le roman et le sacré*, Paris, Grasset, 1990, p. 34.

¹⁴ Qui est aussi bien l'Autre lacanien comme *in-stance*.

¹⁵ J.-L. Marion, *op. cit.*, p. 9 et 19.

¹⁶ L'oubli de l'être par lequel Heidegger caractérise toute l'histoire de la philosophie occidentale est oubli onto-théologique. L'oubli théologique de Dieu ouvre sur et conduit à l'oubli métaphysique de l'Être.

Nous assistons, pourrait-on dire, à une “chute progressive dans le concret” du sacré; la vie de l’homme et le milieu cosmique qui l’entoure immédiatement s’imprègnent toujours davantage de sacralité¹⁷.

D’où le remplacement du Dieu céleste par des divinités telluriques, agraires et procréatrices, qui en figurent la « spécialisation » et la dégradation en hiérophanies sublunaires; c’est le sens des différents animismes, totémismes, fétichismes, polydémonismes ou polythéismes, ainsi que des croyances concernant le *mana*, l’*orenda*, le *wakan*, etc. Les hommes étant naturellement plus concernés par la fécondité que par la transcendance, le *deus otiosus* cède ainsi la place au *deus pluviosus* taurin et génésique. Les forces dynamiques, immanentes, riches en valences mythiques l’emportent sur l’Être Suprême, indifférent aux affaires du monde et trop éloigné des hommes pour leur être d’une quelconque utilité¹⁸. Même Jaweh, dont la toute-puissance semble pouvoir se concilier avec l’idée d’une présence assurée au plus près (le buisson ardent, comme on l’a vu, concilie majesté et proximité dans le respect d’une distance¹⁹), n’échappe pas au phénomène : combien de fois les Hébreux ne se détournent-ils pas de Lui, préférant adorer les Ba’als et autres Ashtartés, chaque fois qu’une période de prospérité le leur permet!

Ce repli de la divinité fait écho jusque dans la Kabbale (*Qabbalah*, en hébreux). Aussi, selon Isaac Luria, la création du monde se confond-elle avec le retrait (*Tsimtsum*) du Créateur, inhérent à l’essence divine. Écart sans lequel ce qui est à naître ne pourrait venir au monde, à défaut d’espace vital. La *majestas* fulgurante du Démiurge ruinerait toute promesse d’existence au sens où, chez Bonnefoy par exemple, la Beauté « ruine l’être »; l’existence du Pantocréateur a une telle densité que l’homme en serait anéanti, comme Faust devant l’Esprit de la Terre. Une faille de néant doit s’ouvrir pour que l’étant puisse venir y respirer à l’abri de l’Être — préservé de sa proximité fracturante. Cet entre-deux où se donne à penser la mesure de l’habitation humaine dans la distance entre ciel et terre, Heidegger — au moment de s’ouvrir au sacré, précisément, par la lecture d’Hölderlin —

¹⁷ M. Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, p. 57. Voir aussi G. van der Leuw, « § 18. — L’arrière-monde sacré. Puissance et volonté à l’arrière-fond », in *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, trad. J. Marty, Paris, Payot, 1970, p. 155-66.

¹⁸ Sauf en d’exceptionnelles circonstances (maladie, intempéries), où l’on se souvient alors soudain de l’Être Suprême pour lui offrir des prières et des offrandes, en le suppliant de manifester sa toute-puissance et sa souveraineté.

¹⁹ Heidegger, *op. cit.*, p. 194-5 : « la proximité ne consiste pas dans le peu de distance. Ce qui [...] est en distance le moins éloigné de nous, peut nous demeurer lointain. Ce qui en distance est immensément loin peut nous être proche. Petite distance n’est pas encore proximité. Grande distance n’est pas encore éloignement ».

l'appelle la *Dimension*. C'est dire que le ciel — qui porte naturellement le regard vers le haut —, la contemplation de la voûte céleste suffisent à constituer une révélation: « La catégorie transcendante de la "hauteur", du supra-terrestre, de l'infini, se révèle à l'homme tout entier, à son intelligence et à son âme »²⁰, moyennant une simple prise de conscience de son inaccessibilité symbolique. La hiérophanie ouranienne peut très bien se transformer en révélation métaphysique, en concept philosophique, comme le fait remarquer Eliade²¹. « Concept » n'est pourtant pas le bon mot, et c'est à l'intuition poétique que Heidegger demande de pouvoir penser la « Dimension ».

À celle-ci il joint un néologisme : *Geviert*, le « Quadriparti ». Forgé à partir du préfixe synthétique *ge-* et de l'adjectif cardinal *vier* (« quatre »), il désigne par un chiasme le rassemblement réunissant « la terre et le ciel, les divins et les mortels ». Les Quatre « se tiennent ensemble » dans une proximité dont le propre est de conserver l'éloignement. Ce qui implique, pour Heidegger, l'impossibilité de les soumettre à une simple énumération: « si nous disons la terre », « si nous disons le ciel », « si nous nommons les divins », « si nous disons les mortels », reprend-il chaque fois en refrain —, « nous pensons les trois autres avec eux, à partir de la simplicité des Quatre. La terre et le ciel, les divins et les mortels se tiennent, unis d'eux-mêmes les uns aux autres, à partir de la simplicité du Quadriparti uni. Chacun des Quatre reflète à sa manière l'être des autres »²². Heidegger ne saurait non plus les ordonner selon la hiérarchie du *Gorgias* (« le Ciel et la Terre, les Dieux et les Hommes »), qu'il préfère inverser, donnant ainsi priorité à la Terre. Regarder en haut, pour le philosophe de la *Schwarzwald*, s'entend dès lors prioritairement comme ce qui nous permet de rester ici-bas, les deux pieds ancrés en terre : « Ce sont les hommes comme mortels qui tout d'abord obtiennent le monde comme monde en y habitant »²³. C'est à partir de la Terre, « qui porte et demeure, celle qui fructifie et nourrit », qu'il s'agit d'amorcer le mouvement d'élévation du regard, avant de l'accoupler au ciel pour *dire l'être* comme mesure de la Dimension prise en rapport avec le sol. De là — de là seulement — devient alors possible d'introduire ceux que soude une même communauté de parole, les Divins et les Mortels, pour *nommer le sacré* — de sorte que les quatre « régions » (*Gegenden*) du monde

²⁰ Eliade, *op. cit.*, p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² Heidegger, *op. cit.*, p. 212-3.

²³ *Ibid.*, p. 218.

s’embrassent dans le chiasme et « la réflexion qui libère en liant », dans le « jeu qui confie chacun des Quatre aux autres, à partir de la transpropriation qui les tient dans son pli »²⁴. Jeu de miroir qui fait paraître le monde comme « jeu du monde » pour lequel « causes, fondements et choses de ce genre demeurent inadéquats »; ne prévaut que la simplicité de sa Quadrature :

Aussitôt qu’ici la connaissance humaine réclame une explication, loin de s’élever au-dessus de l’être du monde, elle tombe au-dessous de lui. La volonté humaine d’expliquer ne pénètre aucunement dans le Simple de la simplicité du jeu du monde. Les Quatre, unis entre eux, sont étouffés dans leur être, dès qu’on les représente comme des morceaux épars de réalité, qu’il faut fonder les uns sur les autres et expliquer les uns par les autres²⁵.

Ainsi les Quatre sont-ils ramenés à « l’énigme de leur être », dissimulant en réalité un quinaire, puisqu’ils s’ajointent grâce à une unité première, « centre » (*Mitte*) ou « destin » (*Geschick*). Leur appartenance mutuelle dessine la forme d’une croix qui barre l’être de la tradition, tel que le révèle la lettre adressée en 1955 à Jünger²⁶. Cette fameuse « biffure en croix » (*kreuzweise Durchstreichung*), reprise par Derrida au chapitre deux de *La grammatologie* pour critiquer le logocentrisme métaphysique, ne se réduit nullement à une rature « nihiliste », mais déploie au contraire « les quatre régions du quadriparti » (*die vier Gegenden des Gevierts*) autour du *centre*, « lieu où se croise cette croix » (*Ort der Durchkreuzung*). La croix, en ce sens, *écartèle* l’être (du latin *ex-quartare* : partager en quatre), « au point que l’on pourrait risquer, pour sauvegarder l’étrangeté du *Geviert*, le vieux terme français d’“écartèlement” qui, dans le langage du blason, désigne la division de l’écu en quatre parties », suggère J.-F. Mattéi²⁷. Rapprochée par J. Beaufret du symbolisme gothique mis en lumière par H. Jantzen à l’occasion de ses travaux sur la « croisée du transept », cette figure sacrée du monde se retrouve également dans les églises chrétiennes, « depuis l’architecture byzantine qui imposa le plan à croix grecque ». Cette orientation de l’espace, Mattéi la retrouve également dans des civilisations très différentes, « du système chinois de correspondances cosmiques, avec l’école des cinq éléments (*wusing*) et les cinq positions cardinales (*wou wei*), au symbolisme religieux aztèque et maya (les cinq points

²⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁵ *Ibid.*, p. 214.

²⁶ *Über « die Linie »* (repris dans *Zur Seinsfrage*, « Contribution à la question de l’être », *Question I*).

²⁷ Cf. l’article « *Geviert* », rédigé par J.-F. Mattéi in A. Jacob, (dir.), *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, PUF, 1990, 2 vol., vol. 1, p. 1071 — auquel nous empruntons l’essentiel des éléments et références afin de les adapter à notre propos.

sur le visage de Quetzalcoatl) », en passant par le principe de classification indonésien du *Moncapat*, moins connu. En résonance avec l'ambivalence quatre/cinq du *Geviert* heideggerien, ce dernier signifie « les quatre différents », distribuant tous les êtres selon une tétrade originelle; « pourtant, il incarne plus fondamentalement l'idée des "cinq sacrés", *i. e.* des quatre orientes et de leur centre, qui embrassent l'ordre politique et social des îles indonésiennes comme l'organisation du cosmos ou la répartition des dieux ».

Ajoutons, pour notre part, qu'il s'agit là d'une idée archaïque très répandue. Toute consécration de l'espace, dans les sociétés pré-modernes, se produit de la même façon : à partir d'un Centre (*Axis mundi*) identifié au moyen d'une technique traditionnelle (*l'orientatio*). Issue d'un système cosmologique, celle-ci consiste à projeter les quatre horizons dans les quatre directions cardinales:

Un Univers prend naissance de son Centre, il s'étend d'un point central qui en est comme le "nombril". C'est ainsi que, d'après le *Rig Veda* (X, 149), naît et se développe l'Univers : à partir d'un noyau, d'un point central. La tradition juive est encore plus explicite : « Le Très Saint a créé le monde comme un embryon. Tout comme l'embryon croît à partir du nombril, de même Dieu a commencé à créer le monde par le nombril et de là il s'est répandu dans toutes les directions »²⁸.

Toute construction ou habitation humaine se veut ainsi répétition de la cosmogonie primordiale. L'Italie ancienne et les anciens Germains présentent une conception similaire : « Le *mundus* romain était une fosse circulaire, divisée en quatre; il était à la fois l'image du Cosmos et le modèle exemplaire de l'habitat humain. On a suggéré avec raison que la *Roma quadrata* doit être comprise non pas comme ayant la forme d'un carré, mais comme étant divisée en quatre »²⁹. Même symbolisme chez les tribus algonkines et sioux :

la cabane sacrée, où ont lieu les initiations, représente l'Univers. Son toit symbolise la coupole céleste, le plancher représente la Terre, les quatre parois les quatre directions de l'espace cosmique. La construction rituelle est soulignée par un triple symbolisme : les quatre portes, les quatre fenêtres et les quatre couleurs signifient les quatre points cardinaux. La construction de la cabane sacrée répète donc la cosmogonie³⁰.

La constatation demeure également valable pour les pays asiatiques :

À l'image de l'Univers qui se développe à partir d'un Centre et s'étend vers les quatre points cardinaux, le village se constitue à partir d'un croisement. À Bali aussi bien que dans certaines régions de l'Asie, lorsqu'on s'apprête à bâtir un nouveau

²⁸ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 40-1.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 42-3.

village, on cherche un croisement naturel, où se coupent perpendiculairement deux chemins. Le carré construit à partir du point central est une *imago mundi*. La division du village en quatre secteurs, qui implique d'ailleurs un partage parallèle de la communauté, correspond à la division de l'Univers en quatre horizons³¹.

Il est toutefois remarquable que la « chose » (*Ding*) venant à naître dans le « rassemblement » (*thing*) des Quatre au centre de cette disposition croisée du monde — cette chose unifiant tous les éléments du Quadriparti en leur donnant un lieu, une place, afin que soit assemblé le monde, Heidegger l'identifie à un *pont* : « Le bâtir en effet amène le Quadriparti dans une chose, le *pont*, et il place la chose devant (nous) comme lieu, il la place au sein de ce qui est déjà présent et qui maintenant, justement par ce lieu, est aménagé en espace »³². Le pont n'est pas seulement ce qui unit les deux rives; il est déjà, dans la mythologie, le trait d'union entre terre et ciel, divins et mortels :

Ce passage est celui de la terre au ciel, de l'état humain aux états supra-humains, de la contingence à l'immortalité, du *monde sensible au monde supra-sensible* (Guénon), etc. [...] Le passage de la terre au ciel identifie le pont à l'arc-en-ciel, cette passerelle jetée par Zeus entre les deux mondes et que parcourt la belle Iris, sa messagère de bonne nouvelle. La parenté est spécialement évidente dans le cas des ponts en arc de l'Extrême-Orient; ainsi, ceux qui donnent accès aux temples shintoïstes, images du pont céleste, introduisant au monde des dieux et dont le franchissement s'accompagne de purifications rituelles. Il l'identifie aussi à l'axe du monde sous ses diverses formes, et notamment à l'échelle, auquel cas il faut considérer le pont comme étant *vertical*³³.

Mais ce qui est d'autant plus remarquable, c'est que « le titre de **Pontifex**, qui fut celui de l'empereur romain et demeure celui du **Pape**, signifie *constructeur de ponts*. Le Pontife est à la fois le *constructeur* et le pont lui-même, comme *médiateur* entre le ciel et la terre »³⁴. Remarquable parce qu'on met ainsi à jour une troisième étymologie du mot *religion*, beaucoup moins connue, que R. Caillois affirmait tenir de M. Mauss. Au *religare* (« relier ») de Lactance et au *relegere* (« rassembler ») de Cicéron, elle s'ajoute comme un sens beaucoup plus ancien et beaucoup plus concret, plus matériel du mot : celui d'un *nœud de paille*.

³¹ *Ibid.*, p. 42.

³² Cité par B. Honoré, « En chemin avec Heidegger sur la pensée de l'espace-lieu. Brève méditation », in M. Mangematin, P. Nys et C. Younés (éds), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 83-96, p. 85.

³³ J. Chevalier et A. Gheerbrant (dir.), article « pont » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter (« Bouquins »), p. 777-8.

³⁴ *Ibid.*, p. 777 : « Nichiren dit du Bouddha qu'il est *pour tous les êtres vivants... le Grand Pont*, celui qui permet de franchir le carrefour des Six Voies. Le pont véritable, enseigne la *Chândogya Upanishad*, est le Soi qui relie ces mondes pour les empêcher de se disperser. En traversant ce pont, la nuit devient pareille au jour, car ce monde de l'Immensité n'est que Lumière ».

Elle évoque plus précisément ces nœuds de paille qui servaient, à l'époque romaine archaïque, à fixer les poutrelles des ponts, et dont on confiait l'exécution au chef des prêtres — qui deviendra de ce fait *pontifex*, pontife, faiseur de ponts. Ce chef des prêtres, du fait de sa plus grande familiarité avec les puissances surnaturelles, était en somme considéré comme le seul à pouvoir ériger impunément cette *transgression* dans le paysage : relier entre elles deux rives que les dieux eux-mêmes avait pourtant pris la peine de séparer par un infranchissable fossé — qu'il était donc périlleux de vouloir franchir, en même temps qu'il était aussi parfois nécessaire de pouvoir le faire³⁵.

Or, comme le Quadriparti, énantiomorphe, est uni par le jeu libérateur d'un reflet, voici que ces quatre éléments : *Geviert*, « *nœud de paille* », *religere* et *relegere*, sont tous liés par une rigoureuse cohérence; ceci en vertu de la fonction unificatrice du symbole³⁶ — en l'occurrence : le *pont*³⁷, qui est pour ainsi dire mis en abyme à travers cette nouvelle

³⁵ G. Ménard, *loc. cit.*, p. 96. Ce caractère périlleux du passage, propre à tout voyage initiatique, s'explique par la forme même de certains ponts, à l'architecture menaçante — cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant (dir.), *loc. cit.*, p. 777-8: « Diverses légendes d'Europe orientale font état de ponts de métal franchis successivement à cheval; Lancelot franchit un *pont-sabre*; le pont **Chinvat**, le *diviseur*, de la tradition iranienne, est un passage difficile, large pour les justes, *étroit comme une lame de rasoir pour les impies*; ces ponts étroits, ou tranchants, sont parfois réduits à une liane tremblante. L'Orient ancien, la *Vision de saint Paul*, les *Upanishads* font mention de pareils symboles. Le voyage initiatique des sociétés secrètes chinoises se fait aussi par le passage de ponts : il faut *passer le pont (kouokiao)*, soit un *pont d'or*, figuré par une bande d'étoffe blanche, soit un *pont de fer et de cuivre*, réminiscence alchimique, fer et cuivre correspondant au noir et au rouge, à l'eau et au feu, au Nord et au Sud, au **yin** et au **yang**. Il n'est pas superflu de préciser que ce pont est parfois symbolisé par une épée ». G. Ménard ajoute en note, à propos du statut de « pontife » : « Les empereurs romains, chefs du culte public, hériteront de ce titre (*Cæsar fecit pontem!*) — avant que celui-ci ne serve à désigner leur successeur — spirituel, et parfois temporel! — sur la colline vaticane : l'évêque de Rome... » Ce chef des prêtres, à qui on reconnaît ainsi le pouvoir de médiation entre ciel et terre, rappelle évidemment, renchérit Ménard, « le grand-prêtre des temps bibliques seul autorisé à pénétrer — et encore, une seule fois l'an — dans le Saint des Saints du Temple d'Israël (là où étaient conservés l'Arche d'Alliance et les Tables de la Loi), afin d'intercéder pour tout le peuple et de recueillir en sa faveur la bénédiction divine ». Cette qualité de chef reconnue aux anciens pontifices romains, J. Chevalier et A. Gheerbrant la rapportent à une autre légende : « Dans le Mabinogi de *Branwen fille de Llyr*, les armées galloises envahissant l'Irlande pour venger le triste sort fait à Branwen par son mari Matholwch, roi d'Irlande, sont arrêtées par le Shannon, fleuve magique sur lequel il n'existe aucun pont et qu'aucun navire ne peut traverser. Le roi Bran se couche donc au travers de la rivière, d'une rive à l'autre, et les armées passent sur son corps. Le récit gallois voit dans cet épisode mythique l'origine de l'aphorisme *Que quiconque est chef soit pont*. On le trouve aussi mis dans la bouche du roi Arthur qui, en tant que roi, est l'intermédiaire parfait, donc le pont entre le ciel et la terre ».

³⁶ Sur la cohérence et la fonction cosmothéologique des symboles, cf. Eliade, « La structure des symboles », chap. XIII in *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 367-84. Enracinant le symbolisme dans « l'activité subconsciente et transconsciente de l'homme » — très proche en cela de Jung — Eliade dégage une véritable « logique du symbole », dont voici les deux principaux traits : prolongement de la dialectique de l'hiérophanie et tendance annexionniste voulant qu'un même symbole identifie à soi, assimile et unifie — *mais sans les fusionner* — différents plans et représentations de l'expérience pour les intégrer en un système cohérent. Pour un exposé critique et une confrontation de la phénoménologie eliadienne avec la méthode herméneutique, cf. P. Ricœur, « Le symbole donne à penser », *Esprit*, juillet-août 1959, p. 60-76.

³⁷ Notons que l'image du *pont* (suspendu au-dessus de l'abîme), met en abyme l'essence même (le sens étymologique) du symbole. En grec (*sumbolon*) comme en hébreu (*mashal*) ou en allemand (*Sinnbild*), le terme implique toujours le *rassemblement* de deux moitiés : signe et signifié. N'est-ce pas ce que signifie le pont, dans le rassemblement des deux rives?

mise en relation. Qu'il s'agisse du préfixe synthétique *ge-*, du *re-* totalisant des deux autres ou de l'association du « nœud de paille » au pont, tous se laissent reconduire à la même fonction de « rassemblement ». *Ge-viert* : l'insistance, manifestée par le préfixe allemand (dont on connaît par ailleurs la fréquence dans le langage de Heidegger : *Gewesen*, *Gebirg*, *Gegend*, *Gestell*, etc.), sur l'unification des Quatre — sensée préserver le *re-cueil* de l'être de toute menace de « dissémination » —, conduit tout naturellement à *re-legere* : « *re-cueillir* », précisément, « d'où *religio*, l'attention scrupuleuse, le respect, la patience, voire la pudeur ou la piété »³⁸. *Re-legere* et *re-ligare* (« étymologie "inventée par les chrétiens" dit Benveniste, et liant la religion au *lien*, précisément, à l'obligation, au ligament, donc au devoir et donc à la dette »³⁹), de même, disent toutes deux la

possibilité de la répétition. Dans les deux cas, il y va bien d'une liaison insistante qui se lie d'abord à elle-même. Il y va bien d'un rassemblement, d'un ré-assemblement, d'une ré-collection. D'une résistance à la disjonction. À l'altérité absolue [...] Finalement, c'est dans le lien à soi, marqué par l'énigmatique "re-", qu'il faudrait peut-être tenter de ressaisir le passage entre ces différentes significations (*re-legere*, *re-ligare*, *re-spondeo*, dont Benveniste analyse ce qu'il appelle aussi, d'ailleurs, la "relation" avec *spondeo*)⁴⁰.

C'est même à « l'ellipse de ce double foyer latin » que Derrida renvoie « toute la problématique moderne (géo-théologico-politique) du "retour du religieux" », posant plus loin la question : « Où serait ici la juste ellipse qu'on nous enjoint de dire en la taisant? Où la réticence? Et si l'ellipse, si la figure silencieuse et le "se taire"⁴¹ de la réticence, c'était justement [...] la religion? »⁴².

Figure apophasique par excellence, l'ellipse marque en creux le centre autour duquel gravite ce mémoire. Centre vide où s'annonce un certain *déplacé* du langage — déplacé du monde *vers* le langage. Au « jeu du monde » paru au miroir des Quatre se substitue ainsi le jeu d'une écriture qui re-marque le « pli » où ceux-ci se tiennent — le retrait du divin appelant un re-trait⁴³ de l'écrivain, c'est-à-dire le re-pli du pli où se tiennent les Quatre. Ce repli

³⁸ J. Derrida, « Foi et savoir » in J. Derrida et G. Vattimo (dir.), *La religion*, Paris, Seuil, 1996, p. 9-86, p. 50.

³⁹ *Ibid.*, p. 50-1.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51-2.

⁴¹ Derrida se rappelle ici Heidegger (cité par J.-L. Marion, *op. cit.*, p. 32) : « Quiconque a, de la théologie, qu'elle soit celle de la foi chrétienne ou, aussi bien, celle de la philosophie, quelque expérience prise à son achèvement développé, préfère aujourd'hui *se taire*, dès qu'il aborde le domaine de la pensée de Dieu ».

⁴² Derrida, *loc. cit.*, p. 54.

⁴³ J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, nouv. éd. augm., Paris, Galilée, 1997-8, p. 81 : « Ici le mot *re-trait* (trait en plus pour suppléer le retrait soustrayant, *re-trait* disant du même coup, d'un trait, le plus et le moins) ne désigne le retour généralisateur et supplémentaire que dans une sorte de violence quasi catachrétique... »

d'un monde vers une écriture, dans une écriture, *comme* écriture réinscrit le chiasme par lequel Heidegger biffe l'être au croisement des Quatre. Sous cette biffure en croix disparaît cependant une autre croix. « Croisée du transept », « croix latine » ou « croix grecque » (cf. *supra*) redoublent celle qui les informe et les cumule toutes : la croix où l'Être paraît en Christ, où le Fils rature le Père. Ce visage de l'Invisible un instant en-visagé (tout à la fois prêté à la saisie du regard et in-formé dans les contours d'un visage), on le verra s'effacer entre deux tableaux du Greco — unis dans la différence d'un commentaire : celui de Ma-lraux — par un nouveau chiasme. Aussi l'ellipse dit-elle *l'effacement de la Figure (celle du Christ) par la figure de l'effacement*. Le Christ n'est mis en croix que pour être mis à mort — et être gommé. Dans les deux cas de figure (l'ellipse comme chiasme et/ou le chiasme comme ellipse), un effet de *littérature* (où s'entend le bruit de lime de la *rature* venu rimer avec elle⁴⁴) évacue la matière explicite de la *Figure christique* (historique, dogmatique, ec-clésiastique), au profit de la *figure rhétorique* (symbolique, anagogique, tropologique), où celle du Christ se re-marque, se re-plie et se rend (in)visible dans son insondable retrait. Un mouvement tropique réitère l'écartèlement de l'être pour le faire servir non pas au « rassemblement », comme le prône le texte heideggerien —, mais à la « dissémination », comme le suggère le texte derridien.

Ce qui s'entend comme une autre façon d'interpréter le « pont » — « *la religion de l'Incarnation est fondamentalement une religion de l'interprétation* »⁴⁵ —, c'est-à-dire non pas comme ce qui conjoint mais comme ce qui disjoint les deux rives, non comme réduction mais comme *pratique* de l'espace. La terre et le ciel, les divins et les mortels ne sont unis en Christ que pour être dissociés et se différencier mutuellement. Le Christ, vé-ri-table *oxymore* vivant (il faudra interroger cette autre figure), ne « fait pont » que pour consacrer l'autonomie des deux règnes. La Figure christique, comme nous le démontrera dans un instant Gauchet, fonde le renversement hiérarchique entre ciel et terre par sa dis-symétrie stratégique et la position para-doxale (en marge de la loi judaïque et monarchique) qu'il occupe dans l'espace social. C'est dire que la syntaxe de sa position est en excès sur le sens du Verbe qu'il est venu proférer. Aussi l'écartèlement de l'être prend-il le sens d'une

⁴⁴ J. Derrida, « La double séance » in *La dissémination*, Seuil, 1972, p. 199-317, p. 308, n. 61: « Bruit de lime de la rature. (La) *rature* appartient à (la) *littérature*, rime avec elle ».

⁴⁵ M. Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, p. 106. Ceci dans la mesure où la médiation du Fils donne à déchiffrer le Père, qui se signifie en langage d'homme à travers une voix qui n'est pas tout à fait la sienne.

dis-location. La mort de Dieu laisse une place — vide; le Christ, en se retirant, laisse voir l'abîme qu'il était venu signifier : une figure et un lieu restent à repérer. Cette béance herméneutique ouverte dans le plein du langage et disséminée dans l'œuvre malrucienne à travers l'image itérative et obsédante de la *trouée*, fait de l'absence de l'Autre divin le support et le centre de l'inter-rogation (on verra toute l'importance qu'elle prend chez Malraux) pour la constituer en devoir de pensée.

Ce blanc structurel, ce leurre théologique dont la place est prescrite, nous enjoint de répondre à l'invite de M. de Certeau. Interrogeant l'effet de certaines vacances sur la scène mystique (XVII^e siècle) à partir de la désertion de l'Unique, l'historien en appelle à une « théologie du fantôme ». Celle-ci, imagine-t-il, « serait sans doute capable d'analyser comment il resurgit sur une autre scène que celle d'où il a disparu. Elle serait la théorie de ce nouveau statut. Jadis le fantôme du père de Hamlet devenait la loi du palais dont il n'était plus. De même l'absent qui n'est plus au ciel ni sur la terre habite la région d'une étrangeté tierce (ni l'un ni l'autre). Sa "mort" l'a placé dans cet entre-deux »⁴⁶. Ce que veut penser ici le concept de *hiéroglyphes*, c'est la théorie de ce nouveau statut. Cet entre-deux, on le verra dans *La Condition humaine* se plier et se replier selon le jeu de l'hymen — « à la fois vicieux et sacré, "vicieux mais sacré" »⁴⁷ (Mallarmé). Apparu dans le tissu d'une mousseline comme voile et seuil de l'autre, si intimement lié à la mitoyenneté du savoir et du désir, oscillant entre dedans et dehors, identité et différence, différence et non-différence, présence et absence, vide et plein, proche et lointain, fusion et confusion, entre tous les temps et tous les lieux, sur tous les bords de tous les langages où s'inscrivent des effets de milieu, se remarquant toujours comme effacement et disparition, replié dans l'ancre —, l'hymen entr'ouvre l'ancre où dort le Dieu éclipsé : ellipse allitération de l'éclipse. Cette béance herméneutique offrant à deviner la figure qui n'y apparaît *pas* — celle qu'il reste précisément à (faire) voir —, c'est au baron de Clappique qu'il reviendra de l'habiter, pour la faire *jouer*.

Que l'on ne cherche pas ici à se rassurer sur le religieux en espérant trouver quelque chose comme l'assiette d'une définition paisible qui viendrait prévenir le péril de ses énergies, tranquilliser la labilité de ses contours ou réduire à l'Un la pléthore de ses phantasmes

⁴⁶ M. de Certeau, *La fable mystique, 1. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 10.

⁴⁷ J. Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 245.

et de ses symptômes. L'*effet*, en ce domaine, en vient toujours à supplanter et à déjouer la *cause* qui fournirait, en permettant de remonter l'échelle des conséquences, la clé censée donner accès à ce mystère où le sacré se tient en réserve — c'est-à-dire *comme* réserve, vivier, pépinière et matrice de sens — *Schonung*. « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit », écrivait Mallarmé. On verra à maintes reprises qu'il suffit souvent d'une lettre — au sens où, chez Lacan, la lettre fait « trou » — pour désorbiter l'astre autour duquel gravitent les idées reçues en matière de religion. Et, comme le fait entendre Méry, dans les *Antimémoires* : « Mais je suis beaucoup plus sensible à ce qui s'est effacé, à ce qui s'efface » (AM, 351) —, Malraux est beaucoup plus intéressé par le phénomène d'usure préluant aux métamorphoses du sacré que par quelque définition triomphante qui, sous couvert d'en discipliner le sens, aurait surtout pour effet de brider sa polysémie et de stériliser son formidable pouvoir d'évocation. À une *anthropologie* nous jugeons dès lors préférable (et plus pertinent) de substituer une *entropologie*⁴⁸ poétique du sacré.

⁴⁸ L'emprunt de ce mot à Lévi-Strauss veut donner suite à une suggestion de l'auteur des *Tristes tropiques*, proposant d'étudier sous cette variation dénomminative les processus et les lois préluant aux phénomènes, complexes, d'entropie et d'usure. Remarquons, au surplus, que le mouvement qui préside au passage d'une lettre ("a") à une autre ("e"), observe lui-même la loi d'entropie, puisqu'il se contente d'inverser et de retourner une même lettre : $a \rightarrow e = \Omega a + \zeta$. Rappelons par ailleurs la fascination de Péguy pour l'entropie, qui analyse à partir de la métaphore de la *caisse d'épargne*, comme le fait remarquer J.-M. Rey (*loc. cit.*, p. 153), « cette volonté d'en finir avec des formes de comptabilité sociale, des semblants d'équivalence, bref, toute une économie symbolique fondée sur l'accumulation ». Rappelons surtout l'attention de Malraux pour l'usure et l'effacement, dont témoigne le plus explicitement cette parole de Méry dans les *Antimémoires*, que nous citons en fin d'Ouverture : « Mais je suis beaucoup plus sensible à ce qui s'est effacé, à ce qui s'efface » (AM, p. 351). Nous y reviendrons longuement dans le chapitre consacré à « L'accent du vide ».

I – HIÉROGRAPHIES : THÉORIE ET MÉTHODE POUR UNE « THÉOLOGIE DU FANTÔME »

Un manquant fait écrire. [...] Ce qui devrait être là n'y est pas : sans bruit, ce constat est au travail. [...] Un seul vient à manquer, et tout manque.

(M. de Certeau, *La fable mystique*)

Si rien ne pouvait être trouvé au-delà de l'activité politique, l'avidité humaine ne rencontrerait que le vide. NOUS SOMMES FAROUCHEMENT RELIGIEUX.

(G. Bataille, *La conjuration sacrée*).

Il n'y a pas de mystère dans un monde homogène.

(V. Segalen)

Le désenchantement du monde

Dans *Le désenchantement du monde* consacré aux métamorphoses du divin et à son étiolement au sein de nos sociétés, M. Gauchet soutient que la « religiosité » est une propriété inhérente à l'esprit humain, un dispositif anthropogène traduisant l'aptitude à se définir relativement à une altérité structurante et irréductible⁴⁹. L'originalité de l'Occident moderne tiendrait toute à l'intériorisation de ce principe psychique de division d'avec soi qui commandait l'homme du dehors, projeté jusqu'alors dans diverses formes historico-religieuses. « C'est que la religion aura été l'habit multimillénaire d'une structure anthropologique plus profonde qui, les religions défaites, n'en continue pas moins à jouer sous une autre vêtue »⁵⁰. C'est donc dire qu'il n'y a pas de volatilisation sans traces. Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est de l'intérieur du champ religieux que se réalise le passage hors de l'ancienne hétéronomie.

Primitivement assimilée, dans la « religion première », à l'extériorité radicale d'un passé fondateur et inaccessible condamnant à la répétition indéfinie des gestes mythiques de l'Ancêtre sur la base d'un système de la dépossession, de l'héritage et de l'immuable

⁴⁹ M. de Certeau fait la même constatation dans M. de Certeau et J.-M. Domenach, *Le christianisme éclaté*, Paris, Seuil, 1974, p. 62-3 : « l'histoire a inscrit dans notre culture une manière de penser et de vivre structurellement relative à une altérité manquante et nécessaire [...] La relation à l'Autre serait une dialectique essentielle de l'histoire occidentale. Elle caractériserait aussi la conscience historique que l'Occident a de lui-même comme rapport de soi à soi et à l'étranger ».

⁵⁰ M. Gauchet, *op. cit.*, p. 10.

perpétué dans le rite, l'altérité sacrale voit son point d'application se déplacer et se relativiser au cours de l'histoire à proportion du dépli de la transcendance et du rejet de Dieu dans l'au-delà. S'amorce ainsi le passage conduisant progressivement des paganismes aux monothéismes, illustrant la loi particulière de l'extériorité : « plus les dieux sont grands, plus les hommes sont libres »⁵¹. Contre notre précompréhension évolutionniste de l'histoire identifiant le devenir à l'unilatéralité d'un progrès⁵², Gauchet démontre que le passage des religions de l'immanence aux religions de la transcendance ne va pas, malgré les apparences, dans le sens d'un approfondissement de l'altérité divine, mais décroît plutôt de pair avec l'éloignement et le desserrement de l'étreinte qui lui faisait habiter la proximité à travers les voix d'une nature animée. Cette désolidarisation d'avec les dieux païens vaut alors rupture de l'inclusion cosmo-théologique, frayant la voie à l'autonomisation de la sphère terrestre par rapport à l'hétéronomie surnaturelle. Dans la béance ainsi ouverte entre ciel et terre, apparaît la possibilité d'une prise transformatrice sur le monde (qu'interdisait auparavant la révérence sacrée qu'on lui portait) — renversant la dette religieuse à l'endroit du créé en devoir de création (*IV — De l'immersion dans la nature à la transformation de la*

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵² Notons ici que G. van der Leuw (*op. cit.*, p. 155-6), bien avant Gauchet (en 1933!) — et même avant Eliade —, a dénoncé l'indigence de l'histoire des religions sur ce point, critiquant aussi bien l'arbitraire de cette vue évolutionniste que sa contre-épreuve antiévolutionniste: « On s'est beaucoup trop contenté de sourire des constructions hégéliennes, qui violentent l'histoire, cependant qu'on faisait soi-même naïvement et mal ce qu'on reprochait à Hegel, et que lui du moins avait exposé à bon escient et non sans éclat. Voilà comment l'évolutionnisme superficiel qui régna au cours du XIX^e siècle fit considérer la notion de Dieu du passé le plus récent comme marquant le sommet d'un long développement dont les débuts avaient été des plus grossiers, et mesurer d'après cette acquisition finale toute idée de Dieu antique ou primitive. Vint ensuite une réaction également superficielle sous le rapport de la philosophie de l'histoire : elle s'annonçait comme un "antiévolutionnisme", mais elle se bornait à renverser le développement ; c'est à la notion de Dieu de l'époque des "lumières" et du XIX^e siècle que, toujours comme allant de soi, l'on conférait la primauté ; toute le reste en aurait dérivé par "dégénérescence" ». Conceptions que démentit la découverte d'un *high god* (Être Suprême) chez beaucoup de peuples primitifs, pourtant réputés jusqu'alors animistes. Le phénoménologue, qui voit là la confirmation de la doctrine paulinienne affirmant que l'homme connaît Dieu par la création, attribue à Andrew Lang le privilège d'en avoir fait le premier exposé. Si la terre classique de l'être suprême est la Chine (l'empereur est dit « fils du Ciel »), on retrouve aussi ce *high god* dans les religions dites polythéistes, où il occupe le sommet de la hiérarchie (Zeus et Jupiter par exemple). Van der Leuw conclut (p. 165-6) : « C'est dans le déisme du XVIII^e siècle que l'adoration de l'être suprême a connu son plein épanouissement. Le Dieu trop proche dans l'incarnation et dans le sacrement devient le Dieu placé à l'arrière-fond, celui qui maintient la morale en vigueur et qui, par l'immortalité, donne une garantie supplémentaire assurant que la vertu sera récompensée et la mauvaise conduite punie. La foi sceptique et qu'on peut appeler policière d'un Voltaire s'adresse, tout comme le chaud enthousiasme de Rousseau, à la puissance de l'arrière-fond. Robespierre dédia la fête de l'Être suprême à cette même puissance, au nom de laquelle il faisait guillotiner ses adversaires politiques, gens de mauvaise vie ! ». Mais c'est en Goethe que la croyance à l'Être suprême trouva son phénoménologie. Pour un exposé des vues gœthéennes sur le divin et son rapprochement avec les analyses de M. Gauchet, cf. C. Boureux, « La sécularisation, le "retour de Dieu", et après... Plaidoyer pour une culture religieuse », *Esprit*, no 233 (juin 1997), p. 253-66.

nature). Réorientation révolutionnaire qu'il n'est possible de comprendre qu'en la rapportant à la rupture fondamentale inaugurée par la naissance de l'État.

Passant initialement entre l'ordre humain et son fondement (*I – La religion première ou le règne du passé pur*) au temps où l'égalité dans la dépossession neutralisait toute velléité de dissension, la division religieuse se déplace ici entre les hommes (*II – L'État, transformateur sacral*), suivant la redistribution en sous-main de la sujétion primitive venue faire écho jusque dans le principe hiérarchique (*Hiérarchie*). Avec l'émergence de l'État — dont la visée conquérante achève d'universaliser la perspective terrestre à la mesure de l'élargissement de l'empire-monde, relativisant les appartenances locales ou groupales de tout ordre (*Conquête*) —, l'Autre religieux fait effraction au cœur de la cité humaine; c'est la première fois. Matérialisé et rendu accessible à travers la figure du monarque — justement nommé « de droit divin » —, l'Autre, dont l'invisibilité garantissait auparavant l'immunité, prête désormais le flanc à la critique. Devenue possible, la remise en cause de sa légitimité entraîne du coup subjectivation de la relation au pouvoir et, partant, de son fondement sacral (*Domination*) :

Le souverain cesse d'être ce qu'étaient depuis toujours les souverains : la vivante incarnation du lien entre ciel et terre, la conjonction personnifiée de l'ordre visible avec son fondement invisible. Il peut exciper de son "droit divin" : sous couvert d'une apparente continuité de langage, son rôle s'est renversé. Il ne rend plus charnellement présent l'invisible, il en figure l'absence. Il ne soude plus ce monde à l'autre, il témoigne de leur séparation. Ce dont en réalité il atteste, c'est que la différence de Dieu laisse la communauté des hommes rigoureusement à elle-même⁵³.

C'est donc dire que la domination monarchique, « entreprise fondamentalement autodestructive », contient en germe son renversement démocratique. « Au miroir du pouvoir d'un, c'est l'économie symbolique du pouvoir de tous qui prend corps »; dans l'ombre, les prodromes de l'individualisme avancent en pointe.

De l'explosion démographique et de l'économie du « monde plein »⁵⁴ (*Le monde plein*) à l'installation dans une temporalité rivale de l'éternité divine (*La perpétuité collective*, symbolisée par l'État transcendant et la Nation permanente) — en passant par l'affermissement de la souveraineté politique (substitution d'une logique de la circonscript-

⁵³ Gauchet, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ Chez P. Chanu (auquel renvoie Gauchet, p. 115, n. 1), désigne le poids du nombre, une densité de peuplement saturant le tissu terrien par l'appropriation intensive de l'espace naturel, à la faveur d'une exceptionnelle convergence des conditions géopolitiques, techniques et climatiques, pendant trois siècles d'une croissance capitale (du X^e au XIII^e siècle).

tion administrative à la logique de l'expansion territoriale) —, l'économie de la complétude terrestre est secrètement informée par la dualité chrétienne (*Ciel et terre : la spécificité chrétienne*), dont le dogme de l'Incarnation véhicule le schème autonomiste⁵⁵. Oxymore vivant, le Christ, noyant les deux mondes dans l'unité de sa personne, travaille simultanément à creuser leur différence sans cesse renaissante — au point de la rendre irrattrapable. C'est que la position où l'installe l'humilité de sa naissance opère plus efficacement que son discours le renversement du principe hiérarchique. Messie différé, désertant dès l'origine le lieu où s'exerce l'autorité, troquant le trône pour l'étable, il reproduit à l'envers la place du suzerain, sapant la pyramide par le sommet pour le faire basculer vers le bas (*Un messie à l'envers*). (Se) jouant de la loi pour la retourner contre le système qu'elle est censée sanctionner, le Christ fait ainsi dysfonctionner le dispositif social qui assurait jusqu'à lui l'emprise des forts sur les faibles. L'exemplarité de la sécession prophétique qu'il lui revient de porter et d'accomplir sur la hauteur de la croix — en mémoire des Élie, Isaïe ou Jérémie issus de la fondation mosaïque —, immortalise aux yeux de l'Histoire, à jamais hantée par sa Figure, l'incommensurabilité de son rayonnement (que contraste d'autant plus fortement la brièveté de sa venue).

D'une logique de la *supériorité*, où la communication générale et permanente des êtres avec le foyer sacré passe par l'édifice des liens de dépendance dont le souverain est la clé de voûte, on bascule alors dans une logique de l'*altérité*, où la communication exceptionnelle, événementielle, que la sagesse divine nous a consentie au travers de son envoyé, ne peut se réitérer, en la méditation de l'exemple unique de son incarnateur, que dans l'intériorité des individus, seul le repli dans le secret de soi ouvrant au sens de l'inconnaissable retrait de Dieu⁵⁶.

Une dernière métamorphose déporte de cette façon l'*altérité au dedans des hommes* (*III-Dynamique de la transcendance*). Au fond de l'être gagné à la profondeur émerge le fantôme d'un autre moi, se découvre la possibilité de mobiliser un autre soi; de cet écart entre soi et soi naît le *tertium* qui permettra d'articuler « une étrangeté de notre propre

⁵⁵ Gauchet, *op. cit.*, p. 114-5 : « Même si ces développements, encore une fois, procèdent de sources strictement extra-religieuses, ils surviennent dans un champ informé par une vision du divin et de l'humain avec laquelle ils entrent nécessairement en résonance ou en connivence — en fonction de laquelle, par exemple, ils prennent cohérence d'ensemble. Ainsi la pratique sociale devance-t-elle la conscience religieuse explicite, en actualisant quelque chose, si partiellement que ce soit, des virtualités de structure qu'elle porte enfouies en elle. Miroir matériel, donnant la vérité du ciel à déchiffrer dans le réel, qui n'a pas dû peu contribuer, insensiblement, à la longue, à révéler l'esprit de foi à lui-même ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

place »⁵⁷. Répondant religieux de la souveraineté politique consacrant, comme on a vu, l'apparition d'un pouvoir humain différencié que perpétue aujourd'hui l'État bureaucratique et invisible, le Dieu séparé appelle un dieu intérieur, personnel⁵⁸, dont le retranchement fait retour dans la distance que l'homme éprouve par rapport à lui-même et au monde qui s'est tu: « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », écrivait fameusement Pascal. Le dieu Unique, objet de *représentation* et non plus de *participation* comme c'était le cas en régime polythéiste, est contemporain de l'individualisation de la foi. Bref, « *religion de la sortie de la religion* », le christianisme, en connivence matricielle avec notre monde — qu'il s'agisse du rapport à la nature, de l'organisation de la pensée, du fonctionnement politique ou de l'établissement social — a donc produit la modernité laïque⁵⁹ par le déploiement de sa dynamique interne d'autonomisation du monde à l'endroit du divin⁶⁰, fût-ce à l'encontre de ses volitions institutionnelles. Avec pour résultat non pas la disparition de l'altérité, mais sa translation du dehors au dedans, sa réfraction dans l'ordre de la représentation — au sein même de l'être-ensemble et de l'être-sujet, que hante désormais le secret d'une fêlure. Ici débute l'histoire de la psychanalyse.

Restreinte à la sphère historico-politique, n'accordant que quelques pages (en conclusion) aux survivances religieuses dans le domaine de l'expérience esthétique, l'analyse de Gauchet fait cependant bien peu de cas du rôle imparti au littéraire. On voit pourtant mal comment rendre compte du nouveau primat de la *représentation* sur l'ordre passé de la *participation* sans faire la part des mots et des choses. On voit encore plus mal comment l'historien peut penser rendre justice au christianisme sans relever la singularité qui le spécifie comme *religion du Livre*. La modernité, au demeurant, ne donne-t-elle pas consistance au religieux en l'inscrivant dans une *histoire*, c'est-à-dire d'abord et avant tout dans un *récit*? En réaction à cette relégation du récitatif et de l'imaginaire, il s'agit ici de montrer comment les métamorphoses de l'Autre religieux sont conditionnées par une grammaire (générationnelle), les effets d'un réseau et le jeu (d'une) rhétorique. Comment

⁵⁷ J'emprunte la formule — magnifique — à M. de Certeau, *La fable mystique*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸ Dont la Réforme protestante, comme on sait, prétend opposer l'épure au faste de la monarchie pontificale, ouvrant la raideur de l'orthodoxie au vertige de l'hérésie.

⁵⁹ C. Boureau, *loc. cit.*, p. 257 — a cette belle formule : « La société séculière moderne est l'autre de la société chrétienne ».

⁶⁰ Le programme de démythologisation d'un Bultmann n'apparaît plus alors que comme la radicalisation et l'anticipation d'une prédisposition propre au kérygme lui-même, voué à conduire la désacralisation à son terme comme inéluctabilité de la foi.

l'écriture fait de son déplacement l'inscription d'un écart utopique et comment l'espace littéraire, sous d'autres noms et d'autres figures, assure la possibilité de son redéploiement permanent.

L'Autre, disséminé, éclaté, démembré à travers les fragments de nos textes familiers, trace obstinément sa différence au milieu de la littérature et appelle dorénavant un travail spécifique de lecture⁶¹. Là où le dieu manque pour assurer la capitale d'une Écriture, la fiction produit l'Autre comme blessure et déchirure, en mémoire de ce qu'elle doit à la voix rompue et aux Tables brisées. Une rupture redéfinit l'écriture comme « tracé d'un désir dans le système d'un langage [...], et donc, comme on dit en droit, "l'insinuation" dans un corps (un corpus de lois, un corps social, le corps d'une langue) d'un mouvement qui l'altère »⁶². Refiguration accomplie du dedans de l'espace textuel, mais *à partir et au rebours* des ressources symboliques du christianisme que Malraux, dès l'ouverture *D'une Jeunesse Européenne*, désigne comme le lieu d'un héritage aporétique: « Notre première faiblesse vient de la nécessité où nous sommes de prendre connaissance du monde grâce à une "grille" chrétienne, nous qui ne sommes plus chrétiens »⁶³. Si nous en avons fini avec la religion comme *structure* (sociale), il serait naïf de penser que nous en avons fini avec la religion comme culture⁶⁴. Inépuisable matrice de discours, « esprit linguistique généra-

⁶¹ P.-O. Monteil, « Quand la religion cherche ses mots », *Esprit*, *op. cit.*, p. 267-77, p. 268 — associe de façon intéressante le déclin de la fonction *politique* du religieux à la substitution d'une étymologie de la religion à une autre. Au *religare* définissant la religion comme « mouvement de rassemblement » succède ainsi le *relegere* par quoi la religion devient « travail de lecture ».

⁶² M. de Certeau et J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 81.

⁶³ Cité par G. Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1959, p. 86. L'affirmation est d'autant plus importante que Malraux signale par là un des principes herméneutiques fondamentaux de son œuvre. C. Moatti, *op. cit.*, p. 207 : « Mais l'influence du christianisme subsiste comme une grille d'interprétation du monde et des êtres, même chez les individus qui n'ont plus la foi ; elle nous impose "l'idée de l'unité de l'homme, de sa permanence, de sa responsabilité ; avec le péché, se défendant par ce qui faisait sa faiblesse, elle fonde sa force sur la conscience aiguë de notre désaccord". Cet héritage chrétien laisse effectivement des vestiges dans "l'âme" des personnages de Malraux. Les créatures de cet agnostique à la recherche d'un nouvel humanisme restent très profondément tributaires de la morale chrétienne et de ses valeurs : sens de la responsabilité individuelle, sentiment du Bien et du Mal et surtout amour et respect du prochain. La perte de l'espoir est mortelle pour l'âme et la Charité, autre vertu théologale, y prend la forme laïcisée de la pitié pour les faibles et les opprimés, de l'horreur pour toute humiliation infligée à une créature humaine, de la fraternité virile. Le mythe de Satan apparaît dans l'œuvre quand l'homme impose une souffrance volontaire à son semblable et pèche contre la Charité. Enfin [...], sa conception de l'amour charnel se ressent beaucoup de cet héritage. Tous les personnages, même appartenant à d'autres civilisations qui ont subi l'influence d'une éducation chrétienne, comme Tchen dans *La condition humaine* [cf. notre prochain chapitre : « Hyménographies. De la mousseline à l'hymen »], en gardent les mêmes caractéristiques que les Occidentaux frappés par la chrétienté : exigence d'absolu, besoin de s'imposer par l'action, conscience d'une vie unique qu'il ne faut pas perdre... »

⁶⁴ Gauchet, *op. cit.*, p. 236.

teur»⁶⁵ observait déjà Schleiermacher, le christianisme monopolise le langage au profit d'un dire innombrable, *hypertextuel*⁶⁶, auquel ne cesse d'emprunter notre modernité — hors de la caution divine et du savoir de son origine⁶⁷. Un immense capital de mots, de symbo-

⁶⁵ Cité par J.-M. Rey, « L'empreinte du langage chrétien », *Esprit*, *op. cit.*, p. 150-60, p. 150.

⁶⁶ D. Dubuisson, *L'Occident et la religion, Mythes, science et idéologie*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1998, p. 52-3 et 57-8 : « Lorsque l'on considère la masse formidable de textes que l'Occident a composés et qui se rapportent d'une manière ou d'une autre à sa propre notion de *religion*, il est tentant de considérer cette masse comme un immense hypertexte. Dans un hypertexte (encore que la préposition "dans" soit tout à fait inadaptée à la description d'un tel "objet") on ne trouve ni haut ni bas, ni intérieur ni périphérie, ni premier ni second. Les cadres historiques traditionnels y perdent également la plus grande partie de leur valeur : qui nous empêche, au cours d'une réflexion, d'aller de Bergson à Platon, puis de ce dernier à Boèce avant de rebondir sur Porphyre? Chaque point, un texte ou un fragment de texte, en occupe le centre, puisque chaque texte nouveau en redéfinit à tout instant la configuration globale. Mais comment se représenter la figure engendrée par l'association de tous ces états contemporains et successifs de l'hypertexte en perpétuelle métamorphose, puisque chacun de ces textes, partiels ou complets, est susceptible, en théorie tout au moins, de se connecter à n'importe quel autre de ses semblables, et sans que cette liaison (c'est-à-dire sa nature, ses points de contact et l'heure de sa réalisation) soit en quelque manière prévisible? Un hypertexte ne possède pas à proprement parler de structure propre. On le définira plutôt comme un type de fonctionnement imprévisible au sein d'un champ aléatoire où se produisent exclusivement des événements intertextuels ». « Or, si l'on considère avec le moindre recul notre propre tradition (ou mémoire) textuelle, on constate, sans grand étonnement, que l'hypertexte sur lequel nous naviguons quotidiennement, dans lequel nous puisons nos références et nos arguments, par rapport auquel nous tentons d'élaborer un projet intellectuel un tout petit peu original est principalement constitué de références qui d'une manière ou d'une autre (quand ce n'est pas simultanément de plusieurs) ont presque toujours quelque chose à voir avec *la religion*. Nos corpus les plus massifs (théologie, morale, philosophie, droit, littérature), qui réunissent à eux seuls des milliers de textes, suivent eux aussi le même exemple. Que l'on parle de Dieu, de l'homme, de la vie, de l'au-delà, du destin, du péché, du corps, du bonheur ou du plaisir, de l'amour, de la providence, etc., sans cesse nous, Européens, sommes renvoyés à cette notion centrale, véritable foyer autour duquel s'est rassemblée la tribu occidentale pendant près de deux mille ans. Et l'on ne peut même pas exclure de ce concert les textes antiques, préchrétiens ou contemporains des premiers penseurs chrétiens (platoniciens, stoïciens, aristotéliens et néoplatoniciens principalement) tant ont été décisives, on le sait, leurs contributions intellectuelles à l'édification du gigantesque corpus chrétien. C'est pourquoi un homme d'aujourd'hui, notre contemporain, qui croit s'être définitivement débarrassé de tout scrupule religieux, n'en continue pas moins à penser le monde et à se penser lui-même avec des (fragments de) textes empruntés à cette tradition *religieuse* occidentale ou composés selon ses canons. Or bien des sciences humaines, à commencer par l'Histoire des religions, ont contracté à leur insu la même dette constitutive. Lorsqu'elles pensent, elles ne pensent jamais que dans une langue savante qui, loin d'avoir été conçue pour faire de la science, a été pour la plus grande part élaborée dans le cadre de controverses qui avaient pour objet une question religieuse ». Au tout début de son *Traité d'histoire des religions*, M. Eliade fournit un bel exemple de cette contradiction entre langue savante et pensée religieuse. L'historien se réclame un peu artificiellement de H. Poincaré et de la science zoologique pour légitimer un discours dont l'objet (la religion) contredit par sa nature même les principes (falsifiabilité, objectivité, etc.) de toute science : « La science moderne a réhabilité un principe que certaines confusions du XIX^e siècle avaient gravement compromis : *c'est l'échelle qui crée le phénomène*. Henri Poincaré se demandait, non sans ironie : "un naturaliste qui n'aurait jamais étudié l'éléphant qu'au microscope croirait-il connaître suffisamment cet animal?" Le microscope révèle la structure et le mécanisme des cellules, structure et mécanisme identiques chez tous les organismes pluricellulaires. L'éléphant est, certes, un organisme pluricellulaire. Mais, n'est-il que cela? À l'échelle microscopique, on peut concevoir une réponse hésitante. À l'échelle visuelle humaine qui a, au moins, le mérite de présenter l'éléphant comme phénomène zoologique, plus d'hésitation possible. De même, un phénomène religieux ne se révélera comme tel qu'à condition d'être appréhendé dans sa propre modalité, c'est-à-dire d'être étudié à l'échelle religieuse ». Plaidant en faveur de son originalité et de son irréductibilité, Eliade sacralise le discours religieux à partir de données scientifiques qui répudient dans leur essence une telle possibilité. Il s'agit là d'un danger contre lequel J.-L. Nancy, *Des lieux divins*, Paris, T.E.R., 1987, p. 25 — met en

les, de signes et de représentations continue d'organiser la production littéraire, en dépit (ou en raison) des changements de scène, par le biais de ce qui s'en trouve réinvesti dans le discours qui prétend s'en affranchir. Pour ramasser le tout dans le vif d'une formule empruntée à Bataille : « La vérité du langage est chrétienne ».

À la suite de Malraux qui affirmait naguère que du Moyen Âge il reste un peuple de statues, M. de Certeau conclut, dans *Le christianisme éclaté*, à sa folklorisation et à son esthétisation : « Du christianisme il resterait une littérature. À la limite, il serait dans la situation qui est pour nous celle de l'hellénisme. [...] la littérature chrétienne est, tout comme la littérature grecque, pratiquée, travaillée et affectée de sens par un monde étranger à celui qui l'a produite »⁶⁸. De sorte que dans cette inadéquation de la pensée au langage dont témoignent les réemplois et les réinscriptions du religieux dans d'autres domaines et d'autres systèmes, on verra le symptôme d'une *crise*⁶⁹ et dans cette crise la condition d'une écriture : « seuls écrivent en effet ceux qui ont mal à leur langue, et plus gravement atteints sont ceux qui ont mal à celle des autres »⁷⁰, observe M. Schneider; *a fortiori* ceux qui ont mal à celle de l'Autre, précisons-nous. Devant le danger d'endettement permanent que représente ce bricolage des dieux et cette instrumentalisation du divin, apparaît la nécessité

garde : « Quiconque parle de Dieu risque les effets, détestables, de la sacralisation du discours. La parole qui nomme Dieu est toujours en passe de lui emprunter quelque apparence de sa gloire. [...] Dans tous les cas, le discours confisque à son profit la hiérophanie derrière laquelle il devrait disparaître ».

⁶⁷ Rappelant (p. 36) le mot de Barthes qui définissait le texte moderne comme « citation sans guillemets », M. Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 57 — affirme plus loin que la spécificité du regard moderne tient précisément à ce qu'il se porte sur la question des origines effacées : « Que l'on veuille déchiffrer l'ancien, et que l'on espère découvrir l'ancien de l'ancien, l'archaïque, c'est bien là une préoccupation moderne, celle du siècle qui a découvert et l'archéologie et la psychanalyse. Dans les deux cas, ce retour aux sources, cette restitution du passé *ad integrum*, ou presque, témoignent probablement de l'éloignement des hommes de culture par rapport aux sources de cette culture. On ne recherche que ce qu'on a perdu... ».

⁶⁸ M. de Certeau et J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁹ J.-M. Rey, *loc. cit.*, p. 152 : « Crise : ce moment où il n'est plus possible de parler d'un objet dans les termes adéquats ou appropriés. Ce moment où un ajustement des énoncés ne parvient plus à s'effectuer et où le principal recours consiste à aller puiser dans le vocabulaire religieux des termes qu'on croit adéquats et qu'on fait passer pour tels, alors même qu'ils ont essentiellement pour fonction de colmater, de combler des lacunes. Crise, ce moment où l'aveuglement est à son comble, parce que devenu principe de discours et évidence garantie par l'usage ». Crise, mot-clé de l'entre-deux-guerres où se concentre l'essentiel de la production romanesque malrucienne. M. Raimond, *Eloge et critique de la modernité. De la première à la deuxième guerre mondiale*, PUF, 2000, p. 169 : « Jean-Pierre Maxence dans *Histoire de dix ans* observait que si l'on faisait un bilan des années 1927-1937, c'est le mot de *crise* qui reviendrait le plus fréquemment. On avait le sentiment qu'un monde était en train de mourir, qu'un autre était en train de naître. L'homme moderne était malheureux, angoissé par ce passage d'un monde à un autre ».

⁷⁰ M. Schneider, *op. cit.*, p. 31-2.

d'une démarche d'auteur, « qui sait d'emblée qu'elle doit se situer dans l'écart, l'hérésie, la "mystique", dans des formes atypiques ou excentriques d'écriture »⁷¹.

Née de la « fictionnalisation du divin »⁷², la littérature vit du sacré qu'elle met à distance et constitue en différence. Elle-même différence objectivée du réel, elle rappelle que la puissance sacrée est toujours vécue à travers l'imaginaire⁷³. « Seul un texte est capable de transformer une casserole en objet sacré ou un coquillage en talisman »⁷⁴, rappelle D. Dubuisson. La littérature, écrit Monnerot dans *La France intellectuelle*, « c'est le surnaturel lorsqu'on n'y croit plus. Mais le fait d'y avoir cru laisse un ancien frisson; et cet art n'est que la possibilité de l'évoquer. C'est sur un tel dépôt psychologique, plus précieux d'être équivoque, que se fonde la littérature »⁷⁵. Aux champs scientifique et philosophico-théologique qui contribuent au renouvellement et à l'approfondissement du sacré en marge des sciences sociales, s'ajoute donc un champ littéraire et poétique : « depuis le surréalisme (Breton, Artaud), le sacré est devenu un lieu d'expériences mentales, à partir duquel se constituent des créations poétiques ou des théories de la culture »⁷⁶. C.-E. Magny, pour qui « l'écrivain, comme le prêtre ou le bourreau, participe sans doute de l'ambivalence du sacré »⁷⁷, prophétisait déjà en 1950 que,

[p]our le Paul Hazard du siècle prochain, le phénomène capital de l'histoire des idées à notre époque sera sans doute cette annexion par la littérature de deux fonctions, dévolues jusque-là l'une à la science, l'autre à la religion. La première consiste à nous fournir un certain nombre de connaissances sur le réel, nous révéler des aspects nouveaux des choses, explorer des domaines inconnus de notre moi, bref enrichir notre savoir comme le fait la science. Par la seconde, elle cherche à nous mettre en communication avec l'Absolu, à nous permettre d'obtenir une certaine "expérience intérieure", pour emprunter à Georges Bataille un terme plus pudique et moins ambigu que celui d'"expérience mystique"⁷⁸.

À distance des psychologismes (Freud, Jung, Cassirer) et des sociologismes (Marx, Durkheim, Weber, Mauss, Bourdieu) abusifs réduisant le sacré à une « fonction » fonda-

⁷¹ J.-M. Rey, *loc. cit.*, p. 153.

⁷² M. Meyer, *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 78.

⁷³ J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981, p. 15.

⁷⁴ D. Dubuisson, *Anthropologie poétique. Esquisses pour une anthropologie du texte*, Louvain, Peeters/Louvain-La-Neuve, 1996, p. 60.

⁷⁵ Cité par J.-M. Heimonet, *Politiques de l'écriture : Bataille/Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1990, p. 159.

⁷⁶ J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁷ C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 170.

mentale (transcendantale, politique ou symbolique), souvent trop abstraite et quintessenciée pour rendre compte de l'hétérogénéité du réel qu'elle prétend résumer; à distance des phénoménologismes à prétention autotélique (James, Constant, Otto, Van der Leuw, Eliade, Guénon) qui, pour sauver la perpétuité transhistorique de l'*homo religiosus*, ignorent la diversité culturelle et le travail de l'histoire; à distance de toutes les approches occultant le rôle fondamental du texte et du travail d'écriture-lecture⁷⁹ qui spécifie et soutient la question du sacré — ce mémoire vise donc à analyser les modalités de récupération et d'actualisation de l'Autre religieux au regard des métamorphoses⁸⁰ qui scandent le procès de sa somatisation dans le corps scripturaire du roman. Roman dont le propre est précisément de déhiérarchiser la parole (Bakhtine) pour la redonner à articuler et à ouïr à tous les niveaux de l'être⁸¹.

⁷⁹ Aussi la déconstruction (derridienne) apparaissait-elle comme la meilleure méthode, c'est-à-dire la plus susceptible de faire justice au texte dans la mesure où elle permet, avec toute la subtilité qui la caractérise, d'inscrire la question du théologique dans le paradigme langagier. F. Nault, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Montréal/Paris, Éd. Médiaspaul/Cerf, 2000, p. 24 : « La question de Dieu devient celle d'un "dire Dieu"; la question des conditions de possibilité de la théologie devient celle de ses modalités discursives. Dans une telle perspective, la théologie comme "discours sur Dieu" devient indissociable et dépendante d'une problématisation du dire lui-même ». L'auteur note plus loin, p. 39 : « Pour Raschke, la déconstruction équivaut en dernière analyse à "l'inscription de la mort de Dieu" ». Mais peut-être n'est-ce pas encore assez dire. Pour P. van Buren (cité par R. Gibellini, *Panorama de la théologie*, Paris, Cerf, 1994, p. 157) — il y a lieu de franchir un pas de plus : « Aujourd'hui, nous ne pouvons même plus comprendre le cri de Nietzsche, "Dieu est mort", parce que, si cela était, comment le saurions-nous? Non, le problème maintenant est que le mot "Dieu" est mort ».

⁸⁰ Nous nous accordons du même coup à relever le rôle fondamental que Malraux, dans ses écrits sur l'art, réserve au concept de « métamorphose » — dont l'idée, précisément, s'enracine dans la fascination qu'exerce sur lui le devenir moderne de l'art religieux (le titre *La métamorphose des dieux* résume à lui seul l'accointance très étroite qu'y perçoit son auteur entre le sacré et l'histoire). On conçoit alors combien naturellement le sens qu'il lui donne — soit celui de moteur historique par lequel une part du passé est rendue présente dans l'art qui reçoit le legs de ses formes antérieures, cumulant tout à la fois dans la figure du sacré les questions de l'héritage et de la *Wirkungsgeschichte* (Gadamer, ici, est un autre interlocuteur ignoré des études malrucciennes, dont il faudrait mettre le concept de « métamorphose » en rapport avec celui de Malraux) — s'accorde avec l'usage élargi que nous comptons en faire par le biais d'un mot nouveau.

⁸¹ L'hypothèse est que la médiation romanesque, à l'instar de la dynamique chrétienne, accomplit la métamorphose du sacré par le déplacement et la dissémination de ses formes — là où la poésie tend à en hypostasier l'unité. M. Raimond, *op. cit.*, p. 211 : « Tout récit est héraclitéen, si la poésie, dans quelques éclats fulgurants, se situe du côté de Parménide ». Pour le dire autrement, la différence onto-poétique se démocratise en différence romanesque. Sur le plan formel, le roman perpétue l'hétérogénéité sacrée jusque dans ses singularités génériques. Ainsi, à l'articulation entre temporalité sacrée et temporalité profane correspond le partage du roman en temps forts et en temps faibles; à la segmentation de l'espace répond l'autonomie scénique; et ainsi de suite. A. Vandegans, *La jeunesse littéraire d'André Malraux. Essai sur l'inspiration farfelue*, Paris, Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 282 — semble bien confirmer notre hypothèse : « Par exemple, la mise en œuvre d'une fiction tragique sous une forme dramatique, sacrifiant partiellement le récit à la succession discontinue des scènes, est un moyen de ce rapprochement avec le sacré ».

Le concept de hiérogaphies

À cette fin, nous suggérons de créer le concept de *hiérogaphies*, qui a pour lui la transparence de son étymologie — de *hieros* (« sacré ») et *graphein* (« écriture »). Le *s* et l'absence d'article défini sont d'importance : ils impliquent à la fois la nécessité de penser le sacré au pluriel et l'impossibilité principielle d'en épuiser le sens. Par-delà ces précautions d'usage, notre concept cherche à spécifier, évitant l'écueil de la confusion des termes relatifs à l'imaginaire (*mythe, symbole, archétype, image, complexe, signe, allégorie, emblème, parabole, figure, icône, idole...*) en les englobant *a priori* sous une visée unitaire, ce qu'implique pour la pensée du sacré sa médiation romanesque. Il désigne à la fois le *procédé* d'« enregistrement » (« géno-texte ») des vestiges de l'Autre religieux et le *produit-effet* (« phéno-texte »⁸²) de leur décantation dans les replis du langage. Assimilée chez les Grecs à une présence tumultueuse des dieux, *hieros* devient ici ce qui affole le *graphein*. Chiffres d'une alchimie clandestine tout en trompe-l'œil, ces *hiérogaphies* accusent ainsi le passage de l'Écriture à l'écriture⁸³, de l'hétéronome à l'hétéronyme, du Tout-Autre à l'Autre qui est tout — dessinant à même l'événementialité de la séquence le sillage de la mémoire et ses conditions de frayage.

⁸² Sur les concepts de phéno-texte et de géno-texte élaborés par J. Kristeva, cf. « Texte [375] » in O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 447 : « opposition entre le **phéno-texte** où, en un sens, le travail de la signifiante se trouve “phénoménalisé”, étalé à plat dans une signification structurée qui fonctionne comme écran-cache, mais où, en un autre sens, la langue communicative se trouve, par le jeu de sa transgression, marquer et manifester la productivité signifiante : jusque dans la position de la structure se trouve alors inscrite, “exposée” ou “déposée”, l'épaisseur en travail de son “engendrement” — et le **géno-texte** qui est cet engendrement, donc la signifiante même, comme “opération de génération du phéno-texte” dans le tissu et les catégories de la langue, et jusque dans la mise en place (par le “hors-sujet” de la langue) d'un sujet pour le discours. “La spécificité textuelle réside dans le fait qu'elle est une traduction du géno-texte dans le phéno-texte, décelable à la lecture par l'ouverture du phéno-texte au géno-texte” ».

⁸³ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 31 : « Il serait plutôt temps d'apprendre qu'aucune Écriture ne peut nous être d'aucun secours, ni par un message décodé, ni par un mystère réservé. Il n'y a plus le Livre. (Je ne dis pas : “il n'y a plus de Livre”, car il y en a, certes, tout autant qu'il y a service divin, en chaque temple, église, synagogue ou mosquée; mais je dis qu'il n'y a plus le Livre, ainsi qu'on devrait le savoir depuis Mallarmé et Joyce, Blanchot et Derrida). Ce n'est pas en vain que le texte a proliféré, s'est disséminé et s'est fragmenté en toutes nos écritures. L'écriture que nous pratiquons, qui nous oblige et qui nous est in-finie, n'est pas, en aucune façon la relève de l'Écriture. Celle-ci, au contraire, y est défaite et emportée, sans fin, sans dieu, définitivement sans Dieu ni sa Parole, vers nulle part sinon cet emportement, et ce désastre, et cette ferveur privée de foi et de piété. L'écriture se trace au dehors des Saintes Écritures, sur leur bord extérieur qu'elle contribue sans fin à effranger et à décomposer. L'âge est achevé, du Livre posé sur l'autel et lu. L'écriture ne parlera plus du divin : elle ne parle plus de rien que de sa propre insistance, qui n'est ni humaine, ni divine, elle inscrit les bords défaites des Livres, des autels et des lectures, elle inscrit la déliaison de leurs religions, elle trace un dépouillement du divin, le dénudement des dieux que nulle parole n'annonce. Face à face, mais sans plus se voir désormais, les dieux et les hommes sont abandonnés à l'écriture. Cet abandon est le signe qui nous est fait pour l'à venir de notre histoire. Il vient à peine de commencer. Mon dieu! nous commençons à peine à écrire... »

L'ambition est de faire de ce concept un modèle opératoire au moyen duquel on pourra appréhender l'étendue et les formes individuelles d'endettement⁸⁴, afin de mesurer et de comprendre à même le travail qu'il cherche à nommer les procédures et les enjeux de l'emprunt et du nom gardé : de la *paléonymie*⁸⁵ et de la *pseudonymie* comme interrogations fondamentales sur « l'inappartenance foncière du langage »⁸⁶ et les modalités du dire. Le sentiment de dépendance auquel Schleiermacher identifiait l'essence de la religion selon une perspective *créaturelle* ne livrera ainsi le vrai du religieux qu'à s'hypostasier sous l'espèce d'une dette de sens à l'endroit d'un corps linguistique. « L'esprit, en résumé, n'est pas libre de ses contenus — ou, du moins, il ne l'est qu'à l'intérieur d'un cercle secrètement délimité par une thématique organisatrice »⁸⁷, statue Gauchet. À la *tabula rasa* (symbolisation manquée de la dette de pensée), s'oppose ainsi l'irréductibilité de l'enracinement textuel qui désigne l'emprunt comme propédeutique à tout héritage. C'est ce que fait comprendre N. Frye en assimilant la bible au « Grand code » occidental⁸⁸ : immense hypotexte lui-même dérivé, réglant et légiférant en sous-main le phénomène si complexe qu'est l'intertextualité, corps de parole anonyme (Dieu comme absolue abstraction, infiniment dispersé dans les voix apostoliques transcrivant sous sa diction), sans « droits d'auteur », libérant le sujet écrivant de la peur de plagier, facilitant ainsi les réemplois — avec pour effet corollaire de renforcer les dissimulations, tous azimuts⁸⁹. C'est dire que la postérité de Descartes le cède au moins en partie à celle de Pascal⁹⁰.

Inspiré du concept eliadien de *hiérophanie*, celui de *hiérogaphies* en diffère radicalement en ce qu'à une phénoménologie du sentiment religieux, tributaire du Monde Vécu, il oppose une archéologie de l'unité impensée du sacré et du sens; « du jaillissement sémio-

⁸⁴ F. Nault, *op. cit.*, p. 202 : « Ne devons-nous pas prendre Derrida à la lettre, lorsqu'il écrit que "la grâce du trait signifie qu'à l'origine du graphein il y a la dette ou le don plutôt que la fidélité représentative" ? ».

⁸⁵ Le terme est de J. Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ Je reprends ici, dans une optique différente, une expression utilisée par M. Schneider (*op. cit.*, p. 31) pour désigner le plagiat.

⁸⁷ Gauchet, *op. cit.*, p. 75-6. Thématique chrétienne, bien entendu.

⁸⁸ N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984.

⁸⁹ J.-M. Rey, *loc. cit.*, p. 152 — voit ici l'occasion d'une lumineuse assomption : « Mon hypothèse à ce propos est qu'il y a là un étrange agencement — en mécanisme spécifique — qui fait que plus on multiplie les emprunts, plus il faut éviter de les remarquer, de les énoncer. Quelque chose d'essentiel doit être tu, rester à l'état implicite. Ce serait une variante du fonctionnement *fiduciaire* du langage: dans le discours il faut faire confiance à ce qui ne peut être dit. À l'évidence, une telle pratique contribue fortement à endetter ceux qui s'y conforment. Avec l'autre loi du genre: plus l'endettement est important, plus il est proprement *inavouable* ».

⁹⁰ Cf. G. Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984, p. 289. Et c'est précisément sous le signe de Pascal que Malraux place *La Condition humaine*, affirmant que « l'élément pascalien » prime sur la factuelité historique.

hiéro-génétique inaugural » qui constitue, selon G. Bucher, « le soubassement jamais explicité du fait humain »⁹¹. Mais à l'« analytique du logos » par le biais de laquelle ce dernier cherche à jeter les bases d'une unité structurelle⁹² des conditions de possibilité liées au surgissement primitif du sens devant l'expérience transcendantale de la mort (où le moi, horrifié, reconnaît dans le cadavre de son congénère l'annonce de sa mort prochaine) — nous opposons, comme pour Eliade, une hypophysique de la parole. Tributaire elle aussi du Monde Vécu dans la mesure où il s'agit pour Bucher d'articuler l'interprétation de la « vision » thanatophanique à une *praxis* religieuse conditionnant et informant, sur le mode itératif, la révolution phénoménologique qui, opérée au niveau du regard, signe l'éruption protofondatrice, « kaïrologique »⁹³ et énigmatique de la pensée et de la conscience —, l'hypothèse matricielle de Bucher diffère encore de la nôtre d'une autre façon. Préférant pour objet « l'humanité archaïque » aux civilisations postérieures (lesquelles ont le défaut de répudier comme univers du paganisme et de la barbarie l'imaginaire mytho-religieux, la première laissant voir à découvert, *entre* Nature et Culture, « l'Événement anthropogénétique primordial » enfoui sous les sédimentations de l'histoire), elle situe au point de départ l'unité hiéro-sémiotique qu'il s'agit pour nous de saisir comme différence au point d'arrivée, au bas de la pente dont l'angle fait apprécier le déplacement. Entre les deux approches, nulle contradiction, mais une simple inversion de parcours. À une anthropologie occupée à inscrire la genèse de la signification dans la conversion du regard de « l'homme transcendantal »⁹⁴, se substitue une entropologie du sens usé et travaillé par la vacance du religieux. Pour recourir à l'utilité d'un repère philosophique, il s'agit en somme de prolonger l'exigence nietzschéenne et heideggerienne d'une archéologie critique de nos fonde-

⁹¹ G. Bucher, *La vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du logos*, Paris, Cerf, 1989, p. 17.

⁹² La « matrice », sorte de « *Gestalt* originelle » institutrice d'un « travail *extralinguistique* » (nous soulignons) subséquent au concours et à la mise en réseau des quatre idéal-types (la « tétrade ») que sont : l'image, le signe, le temps et le texte.

⁹³ G. Bucher, *op. cit.*, p. 15-6 : « Le terme kaïrologique est emprunté à la théologie chrétienne; il implique l'idée d'un saut qualitatif total intervenant au *moment opportun*. Renvoyant au thème d'une émergence absolue, à l'idée d'un événement dé-lié, suscitant ses propres conditions de possibilités internes, il y ajoute une référence au devenir : la saisie d'une occasion ou d'une chance qui ne peut se donner qu'en une conjoncture singulière, elle-même transitoire. Ou bien l'être pris dans un tel processus progresse et accède à un plus haut niveau de complexité et d'autonomie, ou bien il régresse et disparaît. J'avance donc l'hypothèse que toute l'existence sociale symbolique et religieuse de l'homme archaïque aura dû être dictée, de manière principielle, par un Événement structurant complexe, tributaire d'une *praxis* interprétative à la fois individuelle et collective d'essence sacrée ».

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14-5 : « Issu de l'animal et s'en différenciant du tout au tout, l'homme transcendantal se définit primordialement par son ouverture au monde du sacré et par sa capacité à penser, parler et se donner le monde sur le mode d'une représentation sensée ».

ments onto-théologiques (c'est-à-dire de l'hellénisme et du judéo-christianisme)⁹⁵ dans une perspective « littéraire ».

Tradition et inventio

Apparaît ici la nécessité de penser la tradition autrement que comme ce que l'on s'est bien souvent contenté d'y voir: un corpus sclérosé de savoirs (théoriques et pratiques) hiérarchisés et institutionnalisés une fois pour toutes — perclus d'images d'Épinal, de représentations caduques et usées au point de faire obstacle à toute innovation, au nom d'un passé dont l'autorité est sensée sauvegarder une continuité qui finit par *produire* la vieillesse, à l'image de quelque Tithon. C'est du moins l'idée qu'en donnent les Lumières, dénigrant toute tradition comme source de préjugés à partir d'une opposition exclusive entre raison et autorité. Ce qui devait s'entendre positivement comme principe de toute compréhension (le pré-jugé comme précompréhension) devient l'objet d'une dépréciation systématique en tant que « jugement non fondé »⁹⁶. À cette « tradition traditionnée », Louis-Marie Chauvet oppose la « tradition traditionnante », qui désigne « ce processus herméneutique par lequel une communauté humaine relit ses pratiques rituelles ou statuaire, les récits de sa propre histoire ou encore les élaborations théoriques reçus de sa tradition instituée »⁹⁷. Or, conclut D. Hervieu-Léger, « ce processus de relecture est, inséparablement, processus de création d'un rapport renouvelé au passé, en fonction des données du présent, et donc création d'un nouveau rapport au présent ». Cette nécessité de distinguer le concept de tradition d'avec le règne d'un passé pur conduit G. Balandier (*Le désordre. Éloge du mouvement*) à décliner trois variations ou régimes d'actualisation du traditionalisme :

Le *traditionalisme fondamental* vise le maintien des valeurs, des modèles des pratiques sociales et culturelles les plus enracinées; il est au service d'une permanence, de ce qui est estimé constitutif de l'homme et du rapport social selon le codage culturel dont il est le produit et le conservateur. Le traditionalisme *formel*, exclusif du précédent, utilise des formes maintenues dont le contenu a été modifié; il établit

⁹⁵ Cf. G. Bucher, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁶ Cf. « La dépréciation du préjugé dans l'*Aufklärung* » et « La réhabilitation de l'autorité et de la tradition », in Gadamer, *op. cit.*, p. 292-306.

⁹⁷ Cité par D. Hervieu-Léger, *La religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 128. A. Gargani (« L'expérience religieuse comme événement et interprétation » in J. Derrida et G. Vattimo, *op. cit.*, p. 126-7) —, pour lequel toute compréhension du religieux appelle nécessairement le dépassement d'une « métaphysique de la présence des objets théologiques », plaide également pour une redéfinition du rapport à la tradition : « Cela pourrait ressembler à une tentative de dépassement ou d'abandon de la tradition, mais il s'agit au contraire d'une récupération des signes de la tradition religieuse qui n'ont pas encore été suffisamment pensés ».

une continuité des apparences, mais sert des visées nouvelles; il accompagne le mouvement tout en entretenant une relation au passé. Le *pseudo-traditionalisme* correspond à une tradition refaçonée, il intervient durant les périodes où le mouvement s'accélère et engendre de grands bouleversements; il permet de donner un sens nouveau à l'inattendu, au changement, et de les domestiquer en leur imposant un aspect connu ou rassurant. Il arme l'interprétation, il postule une continuité, il exprime un ordre naissant du désordre. En ce sens, il révèle à quel degré le travail de la tradition ne se dissocie pas du travail de l'histoire, et combien la première est une réserve de symboles et d'images, mais aussi de moyens, permettant d'apaiser la modernité. La tradition peut être vue comme le texte constitutif d'une société, texte selon lequel le présent se trouve interprété et traité⁹⁸.

À mi-course entre « traditionalisme formel » et « pseudo-traditionalisme », il s'agit pour nous de renouer à nouveaux frais avec le vieux problème de l'*inventio*⁹⁹ et de l'*elocutio*, en le singularisant au regard de la prégnance exceptionnelle d'une topique spécialisée; un noyau de possibles de base cristallisé sous l'empire d'une tradition bimillénaire appelle une manière particulière de dire et d'écrire qui affecte en retour l'économie de la langue chrétienne à travers une série orientée de transformations et de déplacements : les mots chrétiens, désormais, ne sont lus qu'à la condition d'être déportés hors de leurs lieux. Une rature redéfinit la tradition comme *aventure* et ne la rend lisible qu'à la réinscrire dans de nouveaux signes, ne la rend audible qu'à la faire entendre à travers de nouvelles voix¹⁰⁰;

⁹⁸ Cité par Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 128-9. Opérant la translation d'un point de vue sociologique à un point de vue herméneutique, notons que G. Durand (*L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 123-4) va jusqu'à voir dans la tradition l'épiphanie même du sens : « Si le symbolologue doit éviter avec soin les querelles des théologies il ne peut guère esquiver l'universalité de la théophanie. L'herméneute a toujours le sentiment que tous les symboles s'organisent en une vaste et unique *tradition* qui devient par cette exhaustivité même une suffisante *révélation* ».

⁹⁹ Cf. E. Castelli, « Un aspect du sacré : la remémoration », in E. Castelli (dir.), *Le sacré. Études et recherches. Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome* (Rome, 4-9 janv. 1974), Paris, Aubier-Montaigne, 1974, p. 27-32, p. 29 : « rappeler et inventer sont un seul processus cognitif (*invenire* c'est découvrir l'oublié, en un certain sens le rappeler) ». J. Derrida, *Psyché...*, *op. cit.*, p. 35-6, 49 et 58 : « l'invention ne crée pas une existence ou un monde comme ensemble des existants, elle n'a pas le sens théologique d'une création de l'existence comme telle, *ex nihilo*. Elle découvre pour la première fois, elle dévoile ce qui déjà se trouvait là, ou produit ce qui, en tant que *tekh-nè*, ne se trouvait certes pas là mais n'est pas pour autant créé, au sens fort du mot, seulement agencé à partir d'une réserve d'éléments existants et disponibles, dans une configuration donnée. Cette configuration, cette totalité ordonnée qui rend possibles une invention et sa légitimation, pose tous les problèmes que vous savez, qu'on l'appelle totalité culturelle, *Weltanschauung*, époque, *épistémè*, paradigme, etc. »; « L'invention survient et prévient, elle excède le savoir, du moins dans son état actuel, dans son statut présent. Cette différence de rythme confère au temps de l'invention une vertu de frayage producteur, même si l'aventure inaugurale doit être surveillée, en dernière instance téléologique, par un analytisme fondamental »; « L'invention manifeste : elle est la révélation de Dieu mais elle la complète en l'accomplissant, elle la réfléchit en la suppléant ».

¹⁰⁰ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 301 : « En tous cas une présupposition fondamentale est commune à la compréhension dans les sciences de l'esprit et à la survivance de la tradition : c'est que la tradition nous y *adresse la parole* » [c'est Gadamer qui souligne].

un retard donne accès à l'originare par le parcours d'une distance nécessaire. Dans le domaine profane, c'est ce qu'enseignent la cure psychanalytique et le rêve : « Les traces et les matériaux anciens font l'objet de réorganisations, de réinscriptions. Ce n'est qu'à travers l'inscription nouvelle que l'ancienne peut être déchiffrée »¹⁰¹. Dans le domaine sacré, c'est ce que symbolise la relation herméneutique entre Ancien et Nouveau Testament, mais c'est aussi ce que donne à penser l'expérience du « retour » du religieux, que G. Vattimo définit comme « un aspect (ou l'aspect) essentiel de l'expérience religieuse »¹⁰².

Vécu dans les termes de la tradition judéo-chrétienne, ce retour s'inscrit

dans un monde où la conscience de la *Wirkungsgeschichte* de tout texte, mais surtout du texte biblique, est également devenue incontournable; [...] les textes sacrés qui marquent notre expérience religieuse se donnent à l'intérieur d'une tradition qui les trans-met au sens également où sa médiation ne les laisse pas subsister comme objets immodifiables — et peut-être l'insistance de toutes les orthodoxies sur la lettre des textes sacrés enregistre-t-elle justement, plus qu'elle ne prévient, cet irrémédiable état de médiation¹⁰³.

La tradition se présente ainsi comme un champ de possibles : « Reprises au titre de nos situations, les formes diverses de la tradition permettent de découvrir, à l'intérieur de l'actualité, des exigences ou des ouvertures que la seule analyse du présent n'y percevrait pas. Inversement, cette actualité fait parler autrement les œuvres du passé, œuvres inertes tant que des voix vivantes n'en tirent pas des résonances nouvelles »¹⁰⁴. Si nous insistions en introduction sur la nécessité d'appréhender le religieux en fonction de ses effets plutôt que « dans son essence et ses manifestations », pour reprendre le sous-titre de G. van der Leuw, c'est bien parce que son histoire échappe à tout objectivisme historique, parce que son histoire se confond avec celle de son action et de son influence à travers les siècles — jusqu'à notre présent où nous participons à l'événement de sa transmission, c'est-à-dire à son actualisation et à sa modification. C'est parce qu'elle est à l'origine de la conscience historique que la tradition judéo-chrétienne nous révèle mieux qu'aucune autre que nous sommes toujours en situation, que nous ne cessons jamais d'être dans la tradition. Reconnaître l'emprise et la particularité de cette situation, c'est déjà en être moins dépendant, c'est rencontrer la tradition non comme objet mais comme englobant et mouvement.

¹⁰¹ Schneider, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰² G. Vattimo, « La trace de la trace » in J. Derrida et G. Vattimo, *op. cit.*, p. 87-104, p. 88.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁴ M. de Certeau et J. Domenach, *op. cit.*, p. 46.

D'où la nécessité de recourir au concept d'*horizon* : « L'horizon est au contraire quelque chose en quoi nous pénétrons progressivement et se déplace avec nous. Pour qui se meut, l'horizon change. De même l'horizon de passé, dont vit toute existence humaine, et qui est présent sous forme de tradition qui se transmet, est-il lui aussi toujours en mouvement »¹⁰⁵. Définie par Gadamer comme « position intermédiaire entre l'étrangeté et la familiarité », la tradition postule la tension d'un entre-deux à partir duquel l'horizon du passé fusionne avec celui du présent. À la distance spatiale où le dieu se rend accessible dans l'authenticité de son retrait, correspond ainsi la distance temporelle où l'autre de la tradition ne devient compréhensible qu'à prendre acte de l'écart historique qui préserve le rapport dynamique entre le texte et le présent. « Une identité antérieure à nos choix devient ainsi l'un des lieux où s'effectue l'écart d'une pratique actuelle, où se marquent donc le risque, le labeur et l'originalité d'une différence »¹⁰⁶, écrit M. de Certeau. Métamorphosé, l'Autre (de la tradition) devient ce qui donne à la langue « le pouvoir insigne de conduire la pensée où elle ne savait pas qu'elle allait », « comme si la langue, en l'autre, savait ce que le sujet ne savait pas qu'il pensait »¹⁰⁷. Ce qui ne va pas sans risque, puisque le désir, comme c'est souvent le cas avec la topique du refoulement, emporte la parole ailleurs et toujours plus loin qu'elle ne croyait aller, outre-mémoire — jusqu'à la mort : « La déformation d'un texte se rapproche, à un certain point de vue, d'un meurtre. La difficulté ne réside pas dans la perpétration du crime que dans la dissimulation de ses traces. On souhaiterait redonner au mot *Entstellung* son double sens de jadis. Ce mot, en effet, ne devrait pas simplement signifier “modifier l'aspect de quelque chose”, mais aussi “placer ailleurs, déplacer ” »¹⁰⁸.

Si cette notion de « déplacement » s'avère si capitale pour notre approche, c'est qu'elle coïncide avec le mouvement même du religieux : « Dans la dynamique des religions, il y a “déplacement” lorsque la signification d'un phénomène se modifie tandis que sa forme reste la même », écrit G. van der Leuw. Mais c'est aussi parce ce mouvement déborde jusque dans les sciences humaines :

La psychologie, la sociologie, l'ethnologie ou l'histoire ont d'ailleurs suffisamment montré que la nouveauté, toujours relative à un statut plus ancien, suppose un processus de “réemploi”, que l'expérience antérieure fournit les conditions nécessaires

¹⁰⁵ Gadamer, *op. cit.*, p. 326.

¹⁰⁶ M. de Certeau et J. Domenach, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ Schneider, *op. cit.*, p. 61 et 62.

¹⁰⁸ S. Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948, p. 59.

à l'expérience suivante; que les structures précédentes subsistent dans les réactions et jusque dans les réfutations ultérieures; que les ruptures obéissent encore à une continuité implicite (même si elle est équivoque ou difficilement repérable) et que le passé survit tacitement dans le présent. Ignorer cette dialectique du progrès, c'est juger superficiellement de l'homme et se rendre incapable de le former en lui révélant, par l'histoire qu'il a fait, l'histoire qu'il doit faire. Réapprendre le passé en inventant le présent, tel est encore le cheminement caractéristique de la pensée moderne [...] Autrement dit, «à la place du concept d'être, nous trouvons maintenant le concept de processus» (cf. H. Arendt, *La Condition de l'homme moderne*)¹⁰⁹.

À la fois *objet de* et *sujet à* déplacement, le sacré, « toujours menacé de déviation »¹¹⁰, apparaîtra donc moins comme radicalité d'une transcendance que comme cet horizon herméneutique¹¹¹ sur le fond duquel l'Autre s'annonce à travers la parcellisation de ses traces et se signifie en tant qu'expérience de différence. Soit Derrida dialoguant avec Lévinas : « Nous sommes "dans la Trace de Dieu". Proposition qui risque d'être incompatible avec toute allusion à "la présence même de Dieu". Proposition toute prête à se convertir en athéisme : et si Dieu était un *effet de trace*? Si l'idée de la présence divine (vie, existence, parousie, etc.), si le nom de Dieu n'était que le mouvement d'effacement de la trace dans la présence? »¹¹² Ce mouvement d'effacement qui travaille partout son œuvre en sous-main nous introduit à l'univers imaginaire de Malraux, sur lequel s'appuiera cette réflexion dédiée aux métamorphoses du sacré.

Métaphysique de l'agnosticisme

Admirant Bernanos, dont il se considérait volontiers comme l'héritier spirituel, qui refusait pour la chrétienté le confort d'un système et pour qui la foi, selon l'heureuse expression du pasteur de la *Condition humaine*, « est une conversion de chaque jour » —, ce-

¹⁰⁹ M. de Certeau, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 58-9. J.-J. Wunenburger (*op. cit.*, p. 3) voit dans le développement de ces nouvelles méthodes une assiette favorable à « l'évaluation des fondements et des effets du sacré [...]. On peut en tout cas espérer aujourd'hui appuyer les interprétations, divergentes voire contradictoires, du sacré sur des savoirs fermement établis ». G. Gusdorf (*op. cit.*, p. 93) ne décelait-il pas déjà dans le sacré un « régime global de la connaissance », une « disposition originaire de l'être dans le monde » et une « réserve de signification »?

¹¹⁰ Wunenburger, *op. cit.*, p. 72.

¹¹¹ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 93-4, attestait déjà la nécessité d'envisager le sacré en fonction du concept d'horizon : « Il faut donc considérer le sacré comme un horizon pour une compréhension toujours insuffisante, principe d'un perpétuel dépassement, moteur d'énergies et rappel à l'ordre. Les meilleures descriptions seront les moins systématiques ». Sur le concept d'horizon et sa genèse husserlienne, cf. Gadamer, *op. cit.*, p. 266 : « ...Husserl tente visiblement de rendre la manière dont s'effectue le passage de toute intentionnalité délimité d'une visée à la continuité englobante de la totalité. Un horizon, en effet, n'est pas une frontière rigide, mais quelque chose qui voyage avec nous et qui nous invite à aller plus loin ».

¹¹² J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 160.

lui qui se décrivait comme « un agnostique avide de transcendance, qui n'a pas reçu de révélation »¹¹³ a fait son éducation politique dans deux des pays les plus religieux du monde, soit la Chine et l'Espagne. Tenté par les religions orientales, Malraux ne peut toutefois se résoudre à résilier son individualité dans l'Atman, le grand Tout. Le christianisme a pour lui d'avoir au moins réussi à réaliser le rêve de l'homme: « devenir dieu sans perdre sa personnalité » (CH, 680). C'est du personnalisme chrétien que l'écrivain fait d'ailleurs naître l'individualisme moderne: « La personne chrétienne existait autant que l'individu moderne, et une âme vaut bien une différence »¹¹⁴. S'il est vrai que l'œuvre de Malraux commence par le refus de la croix sur lequel se clôt la *Tentation de l'Occident*: « Certes, il est une foi plus haute: celle que proposent toutes les croix des villages, et ces mêmes croix qui dominent nos morts. Elle est amour, et l'apaisement est en elle. Je ne l'accepterai jamais [...] » (TO, 111) — il semble qu'une promotion religieuse doive s'opérer petit à petit tout au long du cycle romanesque, pour culminer dans les *Noyers de l'Altenburg* par ce qui ressemble fort à une réconciliation avec la Divinité, dans un décor édénique. À partir de ce point, tout le reste de l'œuvre consistera dans l'ébauche d'une histoire sacrée de l'humanité à travers son expression la plus haute: l'art. Deux ans avant sa mort, Malraux, s'émerveillant devant le spectacle de la cascade de Nachi, accède à la révélation de ce qu'il appellera la « Réalité intérieure », signifiant par là le *ki* oriental, le souffle cosmique dans lequel il reconnaîtra « la confiance de l'univers »¹¹⁵.

Il n'est donc pas surprenant que J. Maritain lui-même, au début d'*Humanisme intégral*, ait pu rendre hommage à la spiritualité de haute qualité dont témoignent les romans de Malraux¹¹⁶. Peut-être était-il sensible à cet agnosticisme inquiet qui avait marqué sa propre jeunesse, avant sa conversion au catholicisme. Plusieurs critiques ont souligné au passage cette connivence entre l'écrivain et les choses de la religion ou de la mystique. Jean Grosjean, dans sa préface aux *Œuvres complètes*: « Malraux ne se doit rien. Il semble étranger

¹¹³Cité par Jean Lacouture, *Malraux: une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1976 (1973), p. 432. Parmi les affirmations impossibles et nécessaires, on pourrait multiplier les formules qu'a eues Malraux pour laisser transparaître l'inconfort assumé de sa position: « N'est pas athée qui veut », « Je suis athée, grâce à Dieu », etc.

¹¹⁴Cité par André Blanchet, « La religion d'André Malraux » in *La littérature et le spirituel*, Paris, Editions Montaigne, t. I: «La mêlée littéraire», 1959, p. 192-231, p. 219.

¹¹⁵ Cf. T. Takemoto, *André Malraux et la cascade de Nachi. La confiance de l'univers*, Paris, Julliard, 1989. Pour caractériser l'agnosticisme malrucien, l'auteur aura cette brillante formule: « une foi inconditionnelle en l'insaisissable ». Nous reviendrons à cette expérience capitale de Malraux, au chap. 3: « Choré-graphies: L'accent du vide ».

¹¹⁶ M. Raimond, *op. cit.*, p. 142.

au contenu de son cœur et disponible pour n'importe quel Bangladesh. On dirait qu'il n'y a en lui rien d'intime qui n'ait été sacrifié de longtemps. Il aurait, plus que l'homme des *Martyrs*, été apte à une vie religieuse. Démesurée, son ambition était parente de celle des mystiques »¹¹⁷. M.-F. Guyard, qui en parle comme d'un « quêteur d'absolu », dans son introduction au troisième tome de la même édition :

La mort, la condition humaine, l'univers sont autant de mystères devant lesquels le narrateur a l'attitude des théologiens devant la Révélation : ils l'admettent, puis tentent d'ouvrir des pistes vers ce qui, par essence, nous échappera toujours en ce monde. Ils ont la foi et reconnaissent les pouvoirs de la raison. Le narrateur, lui, n'a pas la foi et ne croit guère à la raison. Il n'atteindra pas l'inaccessible, et le sait, mais il avance quand même, à tâtons, à la lueur discontinuée des éclairs de la mémoire¹¹⁸.

F. J. Grover, à propos du portrait physique de Malraux : « Oui, décidément il y quelque chose d'ecclésiastique chez cet homme : dans le meilleur sens du terme : un homme qui médite et qui s'est consacré au spirituel —, un homme que son éminente intelligence n'empêche pas d'être bon, plein d'attentions gentilles même »¹¹⁹.

Comme A. Camus, Malraux se plaisait à la compagnie des clercs. Le Révérend-Père P. Bockel, ami et confident de l'écrivain, rencontré en juillet 1944 au moment où ce dernier prend la tête de ce qui allait devenir la « Brigade Alsace-Lorraine », se rappelle leur premier vrai contact comme un des grands moments de son existence. Le prêtre devine chez celui qui se faisait alors connaître sous le pseudonyme de « colonel Berger » une profondeur rejoignant celle que son sacerdoce lui donne à sonder et à partager, percevant confusément « le commencement d'une communion dans l'incommunicable » : « Dès ce jour, je devinai chez mon interlocuteur, et bientôt mon compagnon, cette profondeur qui rejoignait celle que je portais par vocation et destin. Je n'étais pas à son niveau d'intelligence et de culture. Mais je sentais par intuition ce qu'il percevait immédiatement par l'esprit et me communiquait par le relais d'une vibrante fraternité »¹²⁰. Si l'écrivain se classe lui-même parmi les agnostiques, l'athéisme lui fait horreur, assure Bockel. Pèlerin de l'absolu, Ma-

¹¹⁷ OC, t. 1, p. XIII.

¹¹⁸ OC, t. 3, p. XXIV.

¹¹⁹ F. J. Grover, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-75)*, Paris, Gallimard, 1978, p. 40.

¹²⁰ P. Bockel, « Métaphysique de l'Agnosticisme » in M. de Courcel, (dir.), *Malraux. Être et dire*, Paris, Plon, 1976, p. 81-91, p. 82-3.

lraux, dans une lettre adressée au Révérend-Père datant du 28 août 1948, définit la transcendance comme « la volonté de l'homme de se subordonner à ce qui, en lui, le dépasse »¹²¹. Ce mouvement esquissé vers l'immanence, elle-même associée à cette « présence intérieure et profonde » dont témoignent les mystiques, et qui correspond au vrai mouvement à l'intérieur de la transcendance religieuse¹²², le prêtre le connaissait par l'Écriture et la théologie — mais jamais un regard d'homme ne le lui avait révélé avec une telle pénétration. Rien du refus catégorique d'un Sartre, donc, mais une disponibilité et une ouverture actives à l'invisible. Comme Bonnefoy qui confiait se trouver pris, par la nature de sa personnalité, « entre une sorte de matérialisme inné » et « un souci inné de la transcendance »¹²³, Malraux a toujours été déchiré entre le monde réel, les apparences et cette autre chose qui « existe, qui n'est pas apparence et ne s'appelle pas toujours Dieu »¹²⁴. À cette écoute sceptique mais généreuse l'habilitant à se mettre à l'affût des « voix du silence », il joint « un engagement radical au service de l'homme et de la fraternité humaine », dont le Révérend fut « maintes fois le témoin » : « Ne m'écrivait-il pas, dans cette même lettre, qu'il lui paraissait essentiel qu'ensemble “nous mettions l'accent sur notre défense de la part éternelle de l'homme, que nous la concevions ou non comme liée à la Révélation?” »¹²⁵ Et le père de décliner la liste de quelques-unes des actions entreprises par l'écrivain en faveur de la libération de l'homme :

Entreprendre à ses risques et périls la libération d'un peuple enchaîné et humilié, et le faire au nom de la justice et de la fraternité, c'est accéder soi-même à la dignité des hommes libres. Créer un journal en Indochine, se battre en Espagne, engager des Alsaciens et des Lorrains à récupérer leurs propres terres, c'est du même coup forger des hommes libres susceptibles de remettre un peuple debout. L'homme li-

¹²¹ *Ibid.*, p. 84.

¹²² Cf. notre Ouverture et la citation d'Eliade sur la « “chute progressive dans le concret” du sacré ». Voir également A. Gargani, *loc. cit.*, p. 127-8. La phénoménologie a tenté de penser cette immanentisation de la transcendance hors de toute détermination religieuse. Dans ses *Méditations cartésiennes*, Husserl, ne pardonnant pas à Descartes (tout entaché de « “préjugés ” non éclaircis, hérités de la scolastique ») d'avoir réintroduit Dieu après l'illumination du cogito, en est cependant réduit à recourir à des expressions aux limites de l'abscons. Parmi d'autres exemples possibles, ces deux périphrases, par le biais desquelles le philosophe cherche à concilier transcendance et subjectivité, en les maintenant dans le cercle des diverses réductions et épo- chè : « “transcendance” d'inhérence irréelle » et « immanence d'ordre idéal » (p. 55 et 106).

¹²³ J.-M. Maulpoix, « De la spiritualité dans la poésie française contemporaine » in G. Séginger, (éd.), *Spiritualités d'un monde désenchanté. Actes du colloque Spiritualité profane et spiritualité religieuse* (organisé les 6 et 7 mars 1997 par le groupe de recherche “XIXe-XXe siècles : art et littérature”), Strasbourg, PU de Strasbourg, 1998, p. 219-29, p. 221.

¹²⁴ Cité par Takemoto, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁵ P. Bockel, *loc. cit.*, p. 84.

bre? Mais c'est précisément celui qui est capable de se soumettre à ce qui, en lui, le dépasse, à cette transcendance qui l'habite. Ainsi Malraux m'enseignait-il la liberté, la vraie, celle de l'Évangile, et, du même coup, le sacrifice¹²⁶.

« André Malraux, miroir de la foi des chrétiens » : « [é]ducateur de la liberté », « éveilleur d'hommes libres », « Malraux s'avérait être aussi, du même geste — à son insu? — réanimateur de la foi des croyants »¹²⁷. Et le prêtre de louer — dans le même temps que son « intelligence et sa culture universelles » — sa « sensibilité à l'homme religieux saisi en tous les continents, de l'Occident aux Indes, et à tous les moments de l'histoire », déposant chez lui et ses confrères cette « obsession œcuménique qui devait désormais marquer ma pensée et ma vie ». Si l'hagiographie, admet le Père Bockel, est assez souvent ennuyeuse et surannée, il suffit que l'écrivain parle de saint Bernard ou de saint François d'Assise pour que son discours les fasse revivre et que l'animation de son visage leur donne une telle qualité de présence « qu'on les dirait vivants au fond de lui-même ». Citant maints passages du panégyrique qu'il prononça à Rouen le 31 mai 1964, à l'occasion des fêtes de Jeanne d'Arc¹²⁸, « où l'espérance semble percer les nuages », il les rapproche de quelques propos recueillis de la bouche de Malraux, tels que : « Vous savez bien que nul n'échappe à Dieu », ou encore : « J'irais bien avec vous à Bénarès ou à la Mecque, mais à Jérusalem, c'est autre chose... Il me faudrait y prononcer les paroles du Christ à Gethsémani... »¹²⁹ Le Révérend-Père cite encore son admiration pour son ami Jean Grosjean, « ce champion de la foi », ainsi que leur « commune sympathie pour les petites sœurs et les petits frères du Père de Foucauld »; rencontrées dans le Sahara, les trois sœurs bouleversèrent l'écrivain par leur sourire et la force du sillage qu'elles traçaient dans le désert. « Ainsi m'engageait-il avec lui jusque dans le mystère de la communion des saints ». Même déférence envers Michelet :

Combien volontiers André me parlait de notre ami commun Edmond Michelet. Résistant, déporté, puis, avec lui, compagnon et bientôt ministre du général de Gaulle, Michelet apparaissait, au cœur même du service du peuple et de l'État, comme l'homme de la fraternité universelle vécue dans la foi des Béatitudes. Héros et saint et, de surcroît, dévot fidèle de Notre-Dame de Chartres dont il fut l'habituel pèlerin, comment n'eût-il pas séduit un Malraux si également sensible aux visages des

¹²⁶ *Ibid.*, p. 84-5.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹²⁸ Reproduit sous une date et dans un lieu différents in A. Malraux, « Discours prononcé à l'occasion des fêtes de Jeanne d'Arc le 8 mai 1961 à Orléans », in J. Mossuz-Lavau (éd.), *André Malraux. La politique, la culture. Discours articles, entretiens (1925-1975)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 275-83.

¹²⁹ Bockel, *loc. cit.*, p. 87. Malraux s'indignera toujours « qu'on puisse monter au Golgotha en touriste ». Cf. J.-F. Lyotard, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, p. 258.

héros et des saints et à la silhouette des cathédrales qui sont dans l'histoire de l'art la plus haute manifestation de la transcendance qui habite l'homme, et dont Chartres est, à ses yeux, la plus parfaite expression¹³⁰.

On pourrait croire, à lire son témoignage, que le Révérend-Père tend peut-être un peu trop facilement à tirer vers une interprétation religieuse tout ce qui est susceptible, chez Malraux, de recouper l'expression de sa foi. Le prêtre prévient pourtant l'objection :

On ne parvient donc au dialogue religieux avec lui qu'à la condition de ne point l'agresser à la manière de ces missionnaires sans respect et sans esprit qui récupèrent pour l'Église tout ce qui porte un relent du sacré ou une certaine expression de la charité. Malraux n'est pas un chrétien qui s'ignore, mais un incroyant si perpétuellement en quête de transcendance que le monde chrétien est devenu son univers familier. Certes, il a toute l'apparence de l'homme qu'approche le Christ [...] Mais la grâce qui s'était emparée de Max Jacob ou de Claudel ne paraît pas l'avoir rejoint. Et nous nous devons de respecter un secret qui ne nous appartient pas¹³¹.

Mais Malraux croit à la transcendance, et « [c]'est même avec une insistance obsessionnelle qu'il questionne sur la grâce, comme si celle-ci constituait pour lui cette ultime révélation ou expérience pour franchir une distance aussi courte qu'infinie »¹³². Dans la préface dont il gratifie *L'Enfant du Rire* publié par son compagnon Bockel, il écrit : « Nous ne découvrons pas les causes d'une vocation, et l'auteur nous suggère qu'une vocation n'a d'autre "cause" que le tâtonnement de la Grâce. Il s'attache moins au pourquoi, qu'au comment. Un "comment" plus convaincant que celui de Renan, parce qu'il se fonde sur une psychologie moins rationnelle ». Malraux achève cette préface par quelques interrogations :

Des livres comme celui-ci nous enseignent ce que les chrétiens attendent d'une résurrection de la foi, assurée par un retour aux sources, et dont la formule serait sans doute, en effet, que la véritable religion est la communion en Dieu. Il est possible qu'un croyant voie d'abord dans la transcendance le plus puissant moyen de sa communion. Il est certain que pour un incroyant, la question majeure de notre temps devient : peut-il exister une communion sans transcendance, et, sinon, sur quoi l'homme peut-il fonder ses valeurs suprêmes? Sur quelle transcendance non révélée peut-il fonder sa communion?¹³³

À l'enterrement de ses deux fils, Gauthier et Vincent, morts tragiquement dans un accident d'automobile, il demande au prêtre, avec « une timidité où se percevait la pudeur vaincue : "Accepteriez-vous de célébrer une messe? Vous savez, comme jadis, lorsque nous enterrions nos camarades tombés à nos côtés?" Et puis, il s'efforçait de justifier sa de-

¹³⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹³¹ *Ibid.*, p. 83.

¹³² *Ibid.*, p. 89.

¹³³ *Ibid.*, p. 89-90.

mande par la vie de ses enfants écroulés : Ils n'étaient pas des athées, ils avaient même reçu le baptême, etc. »¹³⁴. Et le Révérend-Père, qui entend Dieu lui parler par une voix agnostique, de résumer ainsi les divers types de questions que l'écrivain pose à toute conscience religieuse :

Malraux, l'incroyant, n'a cessé d'être pour moi, à son insu peut-être, comme le miroir de la foi que je professe. Curieusement, et tant par son comportement que par sa pensée, il m'en a rappelé des aspects oubliés ou révélé des dimensions insoupçonnées : la transcendance qu'il saisit dans le visage de la sainteté, et perçoit en tout cœur humain et aussi dans l'expression artistique, a profondément modifié mon regard sur l'homme. En même temps il me questionnait sur ma propre foi. Et voici qu'aujourd'hui il entrevoit et souhaite le visage religieux de la civilisation à venir comme une condition de sa viabilité et de sa survie¹³⁵.

Dans *Preuves*, en mars 1955, l'écrivain devait effectivement déclarer : « Le problème capital de la fin du siècle sera le problème religieux ». Il y revient sans cesse jusqu'à en faire, de 1970 à 1976, le mot d'ordre de ses dernières années. La même acuité lui fait préciser que cette résurgence ne sera pas « forcément la naissance d'une nouvelle religion », pressentant « qu'une renaissance religieuse se fonderait sur des données qui ne sont pas les nôtres » et que la donne spirituelle se présenterait « sous une forme aussi différente que celle que nous connaissons que le christianisme le fut des religions antiques »¹³⁶. De là a-t-on pu lui attribuer ce fameux mot sur le « XXI^e siècle religieux » qui, pour être apocryphe dans la lettre, n'en reflète pas moins la vérité de son esprit. « Prophète du siècle », conclut le Révérend Bockel (avec beaucoup d'autres qui reprennent le qualificatif), « André Malraux regarde en avant. [...] S'il y avait une étroite relation entre sa perception de la transcendance et sa vision de l'avenir, celle-ci rencontrerait l'eschatologie »¹³⁷.

C'est par le souvenir d'un autre prêtre, « futur aumônier du Vercors » (en réalité, l'abbé Magnet, résistant actif, abattu le 27 août 1944, près de Dieulefit (!), et non « aux Glières », comme l'écrit Malraux), que l'auteur des *Antimémoires* entame son récit. S'évadant en 1940¹³⁸, ils se retrouvent, peu de temps après, « dans le village de Drôme dont

¹³⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁶ Les citations et les dates sont extraites de C. Tannery, *Malraux l'agnostique absolu ou la métamorphose comme loi du monde*, Paris, Gallimard, 1985, p. 326.

¹³⁷ Bockel, *loc. cit.*, p. 91.

¹³⁸ L'évasion de Malraux date du 1^{er} novembre 1940, indique une note de l'édition de la Pléiade; prisonnier avec lui à Collemiers (Yonne), l'abbé Magnet s'évada quelques semaines plus tard, regagnant sa Drôme natale.

il était curé ». Tous deux poursuivent alors « la conversation sans fin » que l'écrivain entretiendra tout au long de sa vie avec ceux dont la vocation est pour lui objet de fascination. Or, si l'ouverture est le lieu privilégié où un texte établit le protocole de sa lecture et anticipe sa fin (but et finalité) en fonction des pratiques et des thèmes d'écriture qui s'y annoncent, force est d'admettre que c'était alors afficher d'emblée toute l'importance que prenait, qu'avait toujours pris la question du sacré. Car c'est bien d'une question qu'il devait s'agir pour lui, en face de l'énigmatique et de l'irréparable, « le : tu ne sauras jamais ce que tout cela voulait dire » (AM, 6) : « Que répond donc ma vie à ces dieux qui se couchent » (AM, 7), demande-t-il en face de la mort — pour conclure : « Réfléchir sur la vie — sur la vie en face de la mort — sans doute n'est-ce guère qu'approfondir son interrogation » (AM, 5). Thème iconique de ces années, qui donne aux *Antimémoires* leur plus vibrant accent¹³⁹ :

Que l'Homme devienne l'objet d'une recherche et non d'une révélation — car tout prophète qui révèle Dieu, révèle un Homme du même coup — la tentation devient grande de l'épuiser [...] Mais l'homme n'atteint pas le fond de l'homme; il ne trouve pas son image dans l'étendue des connaissances qu'il acquiert, il trouve une image de lui-même dans les questions qu'il pose. L'homme que l'on trouvera ici, c'est celui qui s'accorde aux questions que la mort pose à la signification du monde [...] La guerre interroge avec bêtise, la paix, avec mystère. Et il est possible que dans le domaine du destin, l'homme vaille plus par l'approfondissement de ses questions que par ses réponses (AM, 12).

Truffé de références au religieux, ce début des *Antimémoires* fait converger toutes les allusions plus ou moins voilées au sacré vers une seule et même affirmation : « Si je mêle ces hommes, les temples et les tombeaux, c'est parce qu'ils expriment de la même façon "ce qui passe" »¹⁴⁰ (AM, 11). Remarquons que c'est précisément le temple (indien, essentiellement) — que l'on trouve ici aussi au milieu de la triade : hommes-*temples*-tombeaux — qui ordonne les *Antimémoires*, dans la mesure où il en occupe le centre. M.-F. Guyard observe en *Notice* :

Au cœur des *Antimémoires*, l'Inde domine « La Tentation de l'Occident », mais l'on y aborde dès la partie précédente. Qu'on me pardonne de recourir aux sigles. Dans le vaste ensemble indien, l'Inde (I) est d'abord celle de Nehru (N) en 1958.

¹³⁹ « Elles sont parmi les pensées le plus profondes de Malraux, les plus achevées en tout cas, ces pensées du rachat, de la transcendance, et de la déité », confirme J.-P. Blin, « L'aphorisme dans les romans » in A. Cresciucci, *Malraux. La condition humaine*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 39.

¹⁴⁰ Par quoi nous sommes reconduits à ce mouvement d'effacement que nous disions découvrir partout à l'œuvre, en sous-main.

Les prisons du pandit appellent celles de Malraux (M) en 1944. Retour à l'Inde : celle des *temples* [nous soulignons]. On repasse à Malraux en 1940, dans les chars, pour revenir à Nehru en 1958 et à une brève évocation du séjour indien de 1965, année d'où l'on était parti. Un schéma résumera cette construction :

M	N	M	I	M	N	M
1965	1958	1944		1940	1958	1965

L'intemporel, le sacré sont ainsi au centre d'un dispositif qu'on ne peut attribuer au hasard : Malraux a démonté et remonté ce qu'il avait d'abord écrit, jusqu'à ce que se referme le cercle¹⁴¹.

De Ceylan au Japon, l'écrivain, qui en rappelle les légendes et les textes sacrés, dit avoir « beaucoup rencontré le bouddhisme », qu'il confronte au christianisme¹⁴². Mais que le trajet mène du Sri Lanka au temple de Nara; de Sarnath — « où le Bouddha prêcha dans le parc aux Gazelles » (AM, 193) et dont Malraux, toujours en rapport avec la Bible, rapporte l'Illumination¹⁴³ — aux grottes sacrées, en passant par les temples du sud, le constat reste le même; les temples prescrivent l'itinéraire et ordonnent la marche : « Il semblait que je fusse appelé par un pèlerinage de Çiva : Bénarès, Madura, Ellora, bientôt Elephanta... » (AM, 207).

Comme ces *Antimémoires*, *La Voie royale* — qui ne voit ici que la majuscule et l'épithète, chargés de spiritualiser l'ancienne route archéologique, signalent une métamorphose possible de la *voie mystique*?¹⁴⁴ — doit elle aussi se relire en entier comme l'acheminement patient vers le temple en ruines de Banteai-Srey. Situé *au cœur* de la forêt

¹⁴¹ OC, t. 3, p. 1125.

¹⁴² « Venu d'Arabie comme aujourd'hui, ou des Indes comme naguère, je ne puis toucher Ceylan sans y sentir sourdre le bonheur. [...] Ici, les bêtes sont aimées, l'eau est franciscaine. [...] Pourtant, derrière les *Fioretti* il y a le Sermon sur la Montagne, et le Calvaire; derrière ces peuples accordés aux fleurs, il y a le Bouddha de tous les temples, l'extatique aux yeux clos; il y a aussi les textes sacrés, le poignant "Échapper à la Roue!...", l'inextricable lien de la vie et de la mort » (AM, 194).

¹⁴³ « Et à Sarnath, tout appelait d'abord la phrase qui répond aux phrases solennelles inscrites au porche des grandes religions. "Au commencement était le Verbe", rapporte saint Jean; et les disciples du Bouddha : "Triste est toute vie". À Sarnath, le prince Siddhartha est déjà Çakya Mouni. Au moment où il entre en méditation, le roi des Cobras, qui a déployé son capuchon pour le protéger du soleil, lui dit : "Au-dessus de ta tête, un vol de geais bleus tourne dans le ciel, de gauche à droite..." C'est le présage de l'Illumination. Alors intervient le démon (toujours les contes se mêlent aux grands mythes) avec ses flèches fleuries, et ses légions diaboliques à la peau grise tachetée de rouge. "Et à l'heure où l'aube point et où l'on fait battre le tambour, quand les étoiles annoncèrent la quatrième veille, il atteignit l'Illumination" » (AM, 194-5).

¹⁴⁴ Une observation de W. G. Langlois faite en *Notice* au sujet de l'écrivain et de ses projets archéologiques semble toute faite pour accréditer et confirmer cette interprétation : « À Paris, pendant ses lectures sur l'archéologie de l'ancien Cambodge, il avait conçu l'idée que la capitale Angkor avait été liée aux provinces khmères au-delà de la chaîne des Dang Rek, au nord-ouest du royaume, par *une grande voie, semblable à celle qui conduisait les pèlerins du Moyen Âge à Saint-Jacques-de-Compostelle* ».

— l'autre hyperbolique et pléthorique du désert¹⁴⁵ —, le temple atteste encore une fois la place centrale qu'il occupe dans l'œuvre malrucienne. Centralité topologique et thématique — mais, plus subtilement encore, centralité *rhétorique*¹⁴⁶. Il y aura à montrer, dans un travail ultérieur, comment le temple en ruines gouverne toute l'économie comparative¹⁴⁷. Pour l'heure, observons néanmoins que le travail d'exhumation de l'ancienne voie et des ruines du temple, dans le cadre d'une *mission archéologique*, allégorise ce que le concept de *hiéroglyphes* tente de faire saisir dans le paradigme langagier. Le « pillage » auquel se prête Malraux sur le *corps* du temple — dont le caractère sacré inscrit d'emblée son geste (qui lui vaudra d'être emprisonné) dans le cercle de la *transgression* — apparaît en effet comme une métonymie du vol littéraire opéré à l'endroit du *corpus* religieux. Piller le temple, dans l'ordre de l'action, pour déporter ses pierres sculptées vers le Musée (tel est le dessein ma-

¹⁴⁵ La forêt, livrée à la « désagrégation » — c'est-à-dire, éventuellement, à la désertification —, est par ailleurs explicitement associée au désert : « Claude frappait presque sans conscience, comme marche un homme perdu dans un désert » (VR, 429). Rappelons également que le titre primitif de *La Voie royale* était précisément : *Puissances du désert*.

¹⁴⁶ Moatti, *op. cit.*, p. 87, qui interroge le lien entre l'inscription historique du personnage et sa relation avec les lieux ou le contenu anecdotique du roman, observe que dans « *La Voie royale* prédomine évidemment le registre de l'art religieux oriental ; par deux fois un personnage d'indigène est décrit par comparaison avec une figure de Bouddha, incarnation de la sérénité parfaite ».

¹⁴⁷ Quelques exemples parmi tant d'autres : « terre possédée, terre domestique où les hymnes *comme les temples étaient en ruines*, terre morte entre les mortes [...] » (VR, 403); « Sa volonté de convaincre pesait sur Claude, toute proche, *comme ce temple perdu dans la nuit* » (VR, 414); « Claude frappait presque sans conscience, comme marche un homme perdu dans un désert. Sa pensée en miettes, effondrée *comme le temple*, ne tressaillait plus que de l'exaltation de compter les coups : un de plus, toujours un de plus... Désagrégation de la forêt, du temple, de tout... (VR, 429); Grabot, comparée à une « puissante ruine » : « Celui-là aussi pourrissait sous l'Asie, *comme les temples...* » (VR, 462); « Dans sa vie qui dévalait maintenant en précipice, ce village s'enfonçait comme une pierre à laquelle il devait s'accrocher — *comme celles du temple* » (VR, 492). Livrée à la désagrégation, la forêt, la terre, la pensée des hommes, les hommes et leur vie sont gagnés tour à tour par la *contagion* du temple en ruines. Contagion qui annonce par ailleurs la maladie de Perken — et qui constitue une modalité du sacré (cf. G. Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, p. 72). Elle est aussi une véritable loi dans l'univers malrucien. Donnons encore ici quelques exemples. L'écrivain, parlant de son père : « Il avait la foi distraite de tant d'hommes de sa génération : souvenirs d'église, *contagion* de la foi de ma mère, déisme vague » (CS, 823). Dans les *Antimémoires*, s'agissant de faire entendre le non-dit sous les mots : « Bien que je l'écoute avec attention, il est mon interlocuteur par une *contagion* plus forte que la parole » (AM, 356). Dans *L'homme précaire et la littérature*, le terme est employé à plusieurs reprises. Que ce soit pour défendre la critique d'identification contre l'Université : « Cette "critique" ne tentait pas de convaincre par l'argumentation, mais par la *contagion* » (HP, 12) —, caractériser l'action de l'œuvre : « L'aléatoire limité des personnages délivra le romancier de nouvelles règles, le fit miser sur la *contagion* de son œuvre et l'accord secret du lecteur [...] » (HP, 131) — ou l'opposer à l'immobilisme doctrinaire : « Ces types ne reposaient pas sur une idéologie, mais sur l'imaginaire et sur une formation exercée dès l'enfance, plus agissante par sa *contagion* que par sa doctrine (HP, 308). La maladie, on le voit, est partout présente dans l'œuvre de Malraux (niveaux thématique et rhétorique), qui lui consacre son dernier livre, coiffé d'un titre on ne peut plus explicite: *Lazare*. Titre biblique, notons-le, qui consacre la connivence entre maladie et sacré. Ce livre, nous aurons à y revenir — mais pour le faire servir à une tout autre problématique : celle du tombeau vide (cf. chap. 3 : « Choré-graphies : L'accent du vide »).

lrucien), c'est illustrer sur le mode cryptographique¹⁴⁸ son action d'écrivain — laquelle consiste précisément à piller, dans l'ordre du langage, le capital symbolique associé au sa-

¹⁴⁸ Dans la mesure où le sacré se définit essentiellement comme ce qui demeure *caché*, déceler dans le texte les *hiéroglyphes* présuppose nécessairement le *dé-cryptage* — c'est-à-dire tout à la fois effraction dans la *crypte*, évidemment, sortie, et inscription de la différence (*dé-*, *dis-*) comme *différence* du sens par le lieu évidé de la crypte. Laquelle reconduit par le détour de l'étymologie à la *grotte* (*crypta*) sacrée et au temple, par où Dieu figure un point de fuite du langage : « Comme le temple au milieu de l'espace urbain, le nom commun "Dieu" représente dans l'espace linguistique un principe d'évidement » (M. de Certeau et J. Domenach, *op. cit.*, p. 49). Nous consacrons tout un chapitre à ce Dieu-principe-d'évidement en rapport avec la figure de l'*ellipse* (cf. chap. 3). Sous la *ruine* se cache encore le mot *rune* (got. *runa* : « secret, écriture secrète »), moyennant l'effacement d'une lettre. Ira-t-on jusqu'à voir dans la disparition de ce *i* l'*effacement* du *phallus*, en rappelant, en consonance avec la verticalité emblématique de la lettre, que Grabot, « homme de cave », comparé à une « puissante ruine » (le mot subsistera pour désigner Grabot à la fin du roman), déjà éborgné, sera privé de son autre œil par les Mois — ce qui constitue, pour Freud, un symbole de la castration, elle-même associée par Derrida à la dissémination? Aveuglement cher à Malraux qui, au-delà de ses personnages, le fait servir à toutes les sauces : comparaisons, ellipses, métaphorisation de l'incommunicabilité, etc. (*L'Espoir*, notamment, regorge de ces personnages et comparaisons). Comment domestiquer le vertige de la dissémination lorsqu'il porte sur l'objet même de la dissémination : la ruine, c'est-à-dire le vestige, la trace? Refoulé, le *i* est réinscrit et disséminé partout dans le roman sous les multiples symboles d'une verticalité explicite : lances et lancettes des Mois, station debout opposée à la chute (celle de Perken, à la fin, qui entraînera sa mort), nombreuses allusions aux fumées montantes, frondaisons « hérissées ça et là de palmes », « roseaux, serrés comme ceux d'une claie » barrant « la forêt à hauteur d'homme ». Symbolisme ithyphallique qu'explicite cette scène clé de voyeurisme où Claude aperçoit, au centre d'une clairière, « appuyé sur la hampe de sa lance miroitante », « un guerrier jaune », regardant devant lui, « nu, le sexe dressé » : « Ainsi tapi, Claude était fixé à ce spectacle par les yeux, par les mains, par les feuilles qu'il sentait malgré ses vêtements, par le sentiment panique qui tombait sur lui, enfant, devant les serpents et les crustacés vivants » (VR, 421-2). L'*I* mène, en consonance avec l'hymen (l'y écartant, écartelant le *i* par sa différence grecque) dont il faudra inter-roger la déchirure, au début de *La Condition humaine*.

Enfin, observons que le *frayage*, par quoi la théorie de la dissémination caractérise le *tracé* du sens, est allégorisé et personnifié par Perken et ses compagnons, qui frayent (c'est *précisément* le mot employé) leur chemin — littéralement, c'est-à-dire à coups de machettes — dans le corps de la femme-forêt : « Se *frayer* un chemin à travers une semblable végétation? D'autres l'avaient fait, il pourrait donc le faire. À cette affirmation inquiète, le ciel bas et l'inextricable tissu des feuilles criblées d'insectes opposaient leur affirmation silencieuse... ». Le *tissu* des feuilles renvoie de là à celui du *texte* (*textus*, « tissu, trame », de *textere*, « tisser »). Il faut voir, dans cette fameuse description de la jungle infestée d'insectes, l'araignée — faux insecte dédaigné d'entre tous, hyper-femelle castratrice par excellence, Tisserande mythologique (cf. le mythe d'Arachné) — *tisser* la figure de l'*analogie* : « Seules [les araignées], sur les mouvements de mollusque de la brousse, elles fixaient des figures qu'une *trouble analogie* liait aux autres insectes, aux cancrelats, aux mouches, aux bêtes sans nom dont la tête sortait de la carapace au ras des mousses, à l'écœurante virulence d'une vie de *microscope* » (VR, 417). Seule une *microlecture* permet de relever le « trouble » (la métaphore aquatique : « mouvements de mollusque de la brousse » fait entendre sous le sens figuré la signification littérale de l'adjectif, normalement associé à la perturbation d'un liquide) de l'« analogie », en le faisant passer du statut d'épithète à celui de substantif; l'imprécision de l'analogie est ce qui en fait une figure de *désordre* à l'intérieur du langage, dont témoigne « la confusion des formes » — elle-même servie par le caractère hétéroclite de la longue énumération des divers animalcules animant la jungle de leur inquiétante présence. Car c'est bien une figure de rhétorique que tisse l'araignée dans l'entretaille du texte : la « trouble analogie » (le lecteur saura-t-il la discerner?). C'est même, plus qu'une figure, le texte comme figure : « *Tout se ramifiait, s'amollissait, s'efforçait de s'accorder à ce monde ignoble et attirant à la fois comme le regard des idiots, et qui attaquant les nerfs avec la même puissance abjecte que ces araignées suspendues entre les branches, dont il avait eu d'abord tant de peine à détourner les yeux* »; figure du réseau matérialisé par le biais de la toile (ne nomme-t-on pas aujourd'hui le réseau des réseaux — Internet — *la Toile*?), que rejoint l'image de la *constellation*. Nous y reviendrons, pour s'interroger sur le *centre vide* — là où l'araignée a déserté sa place. Le texte impose donc sa loi à l'univers, sur la terre comme au ciel. Mais cette nouvelle loi des correspondances impli-

cré pour le déplacer, dans le but d'en faire sa création, par sa métamorphose en esthétique. Le déplacement géographique se double donc ici d'un déplacement littéraire, tous deux coïncidant dans le déplacement topographique : *topoi* réemployés et réinscrits dans un *lieu* hors du temple — c'est-à-dire dans l'espace profane du Musée, qui survit ainsi comme l'annexe indestructible de ce dernier : « Le musée sépare l'œuvre du monde "profane" » (VS, 12)¹⁴⁹. *Pro-fanum* : « devant le temple » et *pour*, en mémoire du temple. Par quoi ce qui s'appréhende ainsi comme *hiéroglyphes* se découvre tout aussi solidaire d'une topo-

que une métamorphose : ce qui est mis en rapport change de nature — sans qu'il soit toujours possible de lui assigner le nom qui l'identifierait et le ramènerait au Même. L'analogie relie ainsi l'araignée aux « bêtes sans nom ». Même les arachnides, « retenues par leurs pattes de sauterelles », qui apparaissent « de loin sur la confusion des formes, phosphorescentes et géométriques, dans une immobilité d'éternité », n'échappent pas au trouble de l'analogie qu'elles semblent commander : monstres hybridés avec la sauterelle (Hemmelrich, dans *La Condition humaine*, verra s'avancer vers les barbelés « un monstrueux insecte », « énorme et recroquevilé », « un monstre composé d'ours, d'homme et d'araignée », p. 713), elles sont rendues plus monstrueuses encore par la *con-fusion* des formes. Ajoutons encore que l'araignée, citée dans la Bible et le Coran, est étroitement associée au sacré. Artisan du tissu du monde ou de celui du voile illusoire, dissimulant la Réalité Suprême ou l'accomplissant, elle animalise aussi différemment la Maya, selon qu'il s'agisse du texte bouddhiste ou bien hindou. Figure de la dialectique essence/existence, elle fait aussi figure, dans de nombreuses populations, de créatrice cosmique, de divinité supérieure ou encore de démiurge. Et c'est bien à une (re)création du monde à laquelle nous assistons dans ce même passage, au moment où le Chaos *aquatique* prime encore sur cet ordre dont la *Genèse* relate la progressive apparition : « L'unité de la forêt, maintenant, s'imposait; depuis six jours Claude avait renoncé à séparer les êtres des formes, la vie qui bouge de la vie qui suinte; une puissante inconnue liait aux arbres les fongosités, faisait grouiller toutes ces choses provisoires sur un sol semblable à l'écume des marais, dans ces bois fumants de commencement du monde ». (La comparaison associant le sol à « l'écume des marais », redoublant la métaphore « mouvements de mollusque » soulignée plus haut, et prolongeant toutes deux plusieurs autres (« lumière d'aquarium, d'une épaisseur d'eau », « ténèbres marines », « remous d'atomes », etc.) sont toutes en parfaite conformité avec le symbolisme religieux, qui associe le Chaos originel à la modalité préformelle de la matière cosmique par le biais de l'eau). Notons que, sur le plan spirituel, la *Genèse* illustre la nouvelle naissance : de la *ruine* et du chaos surgit une création entièrement nouvelle : « Le Chaos aquatique qui a précédé la Création symbolise en même temps la régression dans l'amorphe effectuée par la mort, le retour à la modalité larvaire de l'existence » (M. Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 39). N'est-ce pas là une description littérale du texte malrucien soumis à l'analyse, où tout apparaît sous le jour de la décomposition, de la fermentation, de la pourriture, de la corruption et du gluant? Tout le bestiaire et toutes les formes ne sont-ils pas précisément *larvaires*? Ce qui nous ramène à la symbolique du temple en ruines, en lui donnant le double sens de commencement et de dépérissement. Entre les deux, l'inachèvement, thème-clé de l'œuvre malrucienne. — Enfin, rappelons encore à propos de l'araignée que le fil au bout duquel elle se balance peut être associé, sur le plan mystique, à la « chaîne d'or » reliant la créature au créateur, par laquelle celle-là tente de se hisser vers celui-ci — thème évoqué par Platon et repris par le Pseudo-Denys l'Aéropagite. (Toutes ces informations concernant le symbolisme de l'araignée sont tirées de l'article « araignée » in J. Chevalier et A. Gheerbrant (dir.), *op. cit.*, p. 60-2).

¹⁴⁹ « Le musée, qui fut une collection, devient — et lui seul — une sorte de temple : les *Annonciations* ne trouvent pas moins de recueillement à la National Gallery de Washington que dans les églises d'Italie. Mais si elle n'est pas une miniature byzantine, elle appartient comme celle-ci à un autre monde, et participe d'un dieu obscur qu'on veut appeler la peinture et qui s'appelle l'art, comme la miniature participait du Pantocrator. *Le vocabulaire religieux, ici, est irritant ; mais il n'en existe pas d'autre* » (VS, 598). — « Tout ce siècle obsédé de cathédrales ne devait en laisser qu'une : le musée où l'on réunirait ses peintures. Car chaque jour apparaît davantage l'incapacité de la civilisation moderne à donner des formes à des valeurs spirituelles » (VS, 493). — « Pour Cézanne comme pour Van Gogh, Degas, Matisse ou Braque, le lieu sacré, c'est le Louvre » (TOB, 230).

carto-graphie. Ce que conforte l'obsession de Perken, hanté par l'idée de « laisser sa cicatrice sur cette carte » (VR, 412). *Carte*, anagramme de la *trace*, qui réinscrit la cicatrice deux fois écrite¹⁵⁰.

Hiéroglyphes et hétérologie

Différée par le refus de cette croix surgie en conclusion comme impossible *Tentation de l'Occident* jusqu'à la parution d'une œuvre aussi tardive que *Les Noyers de l'Altenburg* — la fascination pour le sacré qui semblait ne devoir s'exonder que très graduellement apparaît donc en réalité très précoce chez Malraux. Le détour (*tracé traçant* qui s'écarte du chemin défriché) par *La Voie Royale* accompli ci-dessus prend ainsi tout son sens. Bien qu'elle fasse partie des œuvres de jeunesse, nous n'avons eu aucune peine à y suivre le sacré à *la trace* (ce qui doit s'entendre littéralement et figurativement). Mais un autre détour, par la biographie cette fois, nous apprend que cette attirance pour le sacré a son point d'origine dès l'adolescence. À René-Louis Doyon pour qui, jeune homme, il s'était fait chineur de livres rares, il propose d'éditer *La Passion de Jésus-Christ* d'Anne-Catherine Emmerich, « la fameuse “nonne de Dulmen” sur qui Huysmans avait ramené l'attention »¹⁵¹ — ainsi qu'un extrait de *La Mystique divine, naturelle et diabolique* où Görres, publiciste révolutionnaire converti au catholicisme et auteur d'un *Swedenborg*, expose le « fondement historique, légendaire, physique et psychique de la mystique infernale ». Huysmans lui-même ne sera d'ailleurs pas pour rien dans la curiosité de son benjamin pour les choses de la mystique (flamande, espagnole ou rhénane) dont Malraux lit les grands

¹⁵⁰ Notons que cette association de la carte et du corps humain apparaît dès le début du roman : « Il [Claude] sortit une fois de plus la carte archéologique du Siam et du Cambodge; il la connaissait mieux que son visage... ». *La Voie royale* ne subsiste-t-elle pas d'ailleurs sous la forme d'une trace à exhumer : « Il était fasciné par les grandes taches bleues dont il avait entouré les villes mortes, par le *pointillé* de l'ancienne Voie royale, par sa menaçante affirmation : l'abandon en pleine forêt siamoise... » (VR, 374)? La trace n'est-elle pas précisément ce qui *diffère* l'apparaître de la Voie, qui ne se manifeste que par les « petits monuments écrasés » — répliques miniatures du temple de Bantai-Srey — sensés la baliser : « Décomposée par les siècles, la Voie ne montrait sa présence que par ces masses minérales pourries [...] » (VR, 416)? (Eliade, citant Leenhardt in *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 310 : « dans la brousse, une innombrable quantité de rochers, de pierres percées ont un sens particulier »). La *carte* laisse partout sa *trace*, dans l'univers de Malraux : TO, p. 84, C, p. 118, CH, p. 665. Nous suivrons dans *La Condition humaine* l'autre carte : la carte à jouer. Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, la carte fait toujours *jouer* la trace comme son *autre* anagrammatique.

¹⁵¹ A. Vandegans, *op. cit.*, p. 21.

auteurs : Ruysbroek, Eckhart, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix¹⁵². Mais c'est surtout à Max Jacob — touché par la grâce, à l'exemple de Claudel, que notre auteur estimait également beaucoup —, dont il fut un temps le « protégé » et auquel il dédie ses *Lunes en papier*, que Malraux doit le plus clair de sa fascination. Il goûte en effet chez le préfacier du *Cornet à dés*, auquel il consacre un article sur « L'origine de la poésie cubiste », « un mysticisme un peu charentonesque, le sens de tout ce qu'il y a de bizarre dans les choses quotidiennes »¹⁵³, comme nous l'apprend André Vandegans, dans *La jeunesse littéraire d'André Malraux*.

Ce « sens de tout ce qu'il y a de bizarre dans les choses quotidiennes » interdit de réduire le sacré à l'exclusivité de sa thématisation chrétienne, malgré toute la place qu'on lui a vu prendre jusqu'ici. Au profit d'un élargissement de perspective, on comprendra donc le concept de *hiéroglyphes* comme une contribution originale à cette *hétérologie*¹⁵⁴ mise en place par Bataille, qui associe plus globalement le sacré à l'*hétérogène*¹⁵⁵ : « Le sacré est ce qui est exclu, rejeté par la société qui nécessairement nivelle les différences, broie les

¹⁵² Du côté autobiographique notons que, dans un épisode de *La corde et les souris*, Malraux rend visite à un médium, en compagnie de son ami Georges Salles (directeur des Musées de France et ex-directeur du Musée Guimet). Tous deux espèrent obtenir confirmation de l'identité d'une vieille étoffe de caractère héraldique envoyée par un antiquaire iranien et ayant présumément appartenu à Alexandre, afin de permettre au Louvre de l'acquérir. Or, tout le passage où Salles et Malraux se consacrent à décrypter les visions de M^{me} Khodari puise dans le « roman mythologique » de Maurice Druon, *Alexandre le Dieu* (Del Duca, 1958), réédité sous le titre *Alexandre le Grand* (Plon, 1969), que l'écrivain a lu. (Pour le détail des « dettes » de Malraux envers son prédécesseur, cf. OC, t. 3, p. 521, n. 1). Cet intérêt pour l'ésotérisme se conforte lorsque Malraux emprunte au D^r Eugène Osty, auteur de *La Connaissance supranormale*, publiée en 1922, le récit de M^{me} Morel, voyante de l'Institut dans les mains de laquelle on a fait passé l'étoffe, espérant ainsi obtenir des indices supplémentaires.

¹⁵³ A. Vandegans, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁴ J.-M. Heimonet, *op. cit.*, p. 69 et 73: « Jouant sur la duplicité étymologique du mot *sacré* qui peut signifier en même temps *souillé* et *saint*, Bataille associe l'hétérologie à une « *agiologie* », ou science du sacré, et à une « *scatologie* », ou « science de l'ordure ». Or bien qu'elle comprenne ces « sciences », l'hétérologie également les déborde toutes deux, car elle n'est pas elle-même, précise Bataille, « la science de l'hétérogène ». Ceci pour la plus simple et pour la plus déroutante des raisons : l'hétérogène étant ce qui, « tout-autre », demeure irréductible aux critères d'une science »; « L'hétérologie comme science et l'hétérotélie comme loi sont comparables à des panneaux paniques plantés à la charnière de la *différence*, d'où elles indiquent l'opacité d'un destin. Science et loi de la limite et de la rupture, elles vont à l'encontre de l'orthodoxie pour qui la passe aveugle d'un *diffère* à l'autre à la simplicité d'un changement de mode et peut être explorée, et à la fois franchie, par l'effort sur mesure d'une volonté ».

¹⁵⁵ Là convergent la socioanthropologie transcendantale de Gauchet comme analyse sociopolitique du « travail de la différence du divin », la méditation plus proprement philosophique de Derrida sur la *différence* comme principe de l'économie textuelle, la réflexion théologique de Michel de Certeau sur la différence comme mouvement et désir de l'Autre, l'éthique lévinassienne en tant que relation à l'Autre vécue sur fond d'allergie à la totalité, ainsi que les psychanalyses freudienne et lacanienne qui aideront à penser les concepts d'altérité et de déplacement.

individus pour les réduire à la commune mesure, à l'identité grise du travailleur »¹⁵⁶. Le sacré athéologique se distingue ainsi clairement de l'acception traditionnelle du sacré comme « mise en ordre » (*cosmos* — par opposition à un *chaos* antérieur¹⁵⁷). On a cependant négligé de remarquer, semble-t-il, que Bataille ne fait qu'enregistrer un renversement de sens corrélatif au mouvement de désacralisation propre à notre modernité. Le sacré, en effet, est associé *dès l'origine* à l'hétérogénéité, puisque c'est en ces termes qu'Eliade parle de l'espace et du temps sacrés, qu'il qualifie de « non-homogènes ». La difficulté réside dans le fait qu'entre le départ (monde primitif) et l'arrivée (monde moderne), *il ne s'agit plus tout à fait de la même hétérogénéité*. Aussi faut-il comprendre qu'à la valeur *fondatrice* qu'acquiert le sacré, à l'âge primitif, comme délimitation d'un monde obtenue par la consécration et la clôture de l'espace (symboles du mur, du cercle de pierres, des murailles de la cité — tous résumés dans l'idée de *seuil*) depuis la centralité d'un *Axis mundi* (arbre totémique ou montage sacrée dans l'ordre de la nature; temple, cités, lieux saints et, plus généralement, toute habitation humaine dans l'ordre de l'architecture) — se substitue, parallèlement à la désacralisation moderne, une valeur éminemment *subversive*. Exploitée par Bataille afin de réinscrire symboliquement par son biais une *différence* que tend à effacer nos sociétés dont le critère démocratique présuppose l'*homogénéité* (égalité de principes et de droits), elle était pourtant présente dès l'origine dans l'idée de *puissance* (le *mana* polynésien en est le meilleur exemple). Tabou, objet de crainte et d'effroi à l'ère du religieux, au moment où l'on multiplie les rites et les sacrifices pour se concilier la divinité dans l'espoir d'échapper à sa colère (souvent mortelle), le sacré (l'énergie dangereuse qu'il représente) est pour ainsi dire « apprivoisé » à proportion du développement de la rationalité. De sorte que s'il redevient disponible en régime de modernité, c'est en faisant retour sous son aspect séditieux (contenu jusque-là par la peur et l'angoisse religieuses) plutôt que comme agent d'organisation sociale. Si le sacré, dans le monde primitif, se conçoit comme différence acceptable, il devient, en modernité, différence inacceptable pour l'ordre social

¹⁵⁶ Cité par Nault, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵⁷ Cf. M. Eliade, « L'espace sacré et la sacralisation du Monde » in *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 28 : « Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c'est l'opposition qu'elles sous-entendent entre leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le "Monde" (plus précisément : "notre monde"), le Cosmos; le reste, ce n'est plus un Cosmos, mais une sorte d'"autre monde", un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d'"étrangers" (assimilés, d'ailleurs, aux démons et aux fantômes). [...] : on a, d'une part, un "Cosmos" et, d'autre part, un "Chaos" ». Voir aussi M. Eliade, « L'espace sacré : temple, palais, "centre du monde" », chap. X in *Traité*, *op. cit.*, p. 310-25.

fondé sur la commensurabilité de ses éléments et de ses agents (rapports humains réduits au maintien de règles fixes, elles-mêmes basées sur une conscience identitaire que renforce la promotion des valeurs de productivité et d'utilité dans une même uniformisation monétaire). C'est donc cette ambivalence ordre/subversion, bien plus que l'ambiguïté opposant le pur à l'impur, la sainteté à la souillure¹⁵⁸, qui caractérise, sous le glissement sémantique (superficiel), le glissement structural opéré *en profondeur* à l'occasion de la sécularisation.

¹⁵⁸ Si J.-M. Heimonet nous semble ici justiciable d'une critique, ce n'est pas pour avoir faussement associé le concept d'*hétérologie* à la duplicité étymologique saint/souillé, mais bien pour avoir manqué la *métamorphose cruciale* qui déconstruit du dedans cette ambiguïté *sémantique*, pour lui substituer une ambivalence *structurale* ; elle seule nous paraît être en mesure de définir la spécificité du traitement dont le sacré fait l'objet en modernité. Re-marquons maintenant cet autre paradoxe : primitivement *initiateur d'un monde*, le sacré, réemployé par Bataille *contre* l'homogénéité du système, en vue de le faire servir à une critique sociale décriant l'abrutissement industriel et l'uniformisation des consciences, ne change de fonction qu'en apparence. Car cette opération de subversion à laquelle sert ici le sacré devient *a contrario* défense contre la *perte du monde* qui menace aujourd'hui nos sociétés. De plus en plus indifférenciées, leur homogénéité croissante esquisse effectivement un retour au chaos — et donc une régression menaçant de nous reconduire, au moins symboliquement, à une indistinction générale analogue à celle qui prévalait antérieurement à la constitution du *cosmos*. Désire-t-on un exemple concret? Prenons alors l'architecture, dans une acception moins scientifique ou technique que *poétique*, au sens où, comme le dit Hölderlin, « l'homme habite en poète » (cf. Heidegger, « l'homme habite en poète... » in *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 224-45: « La poésie est le véritable "faire habiter" » en tant qu'« acte fondamental de la mesure ». Lequel, en ouvrant une Dimension entre ciel et terre, nous ramène à la « Divinité ». Le sacré, toujours, toujours...). A. Pérez-Gomez, dans *L'architecture et la crise de la science moderne*, parue en 1983, constatait un dépérissement du sens de l'habiter, désormais résorbé dans le fonctionnel au profit d'une épuration géométrique. En réaction à cette tendance, Norberg-Schulz plaide, en 1985, « pour la redécouverte d'une "architecture figurale", consistant notamment en une remise à l'honneur de la question de la typologie comme caractéristique essentielle d'un monde véritable » (cf. J. Dewitte, « Visage des choses, visage des lieux », in M. Mangematin, P. Nys et C. Younès (éds), *op. cit.*, p. 227-68, p. 238). Paradoxalement, l'uniformisation des lieux, des villes et des bâtiments, qui tendent tous à se ressembler, croît à proportion de la frénésie individualiste — laquelle, comme on sait, débouche sur le conformisme de masse. Dans *Les testaments trahis*, M. Kundera caractérise celui-ci sous le nom d'*égocentrisme uniformisé*; tout le monde se ressemble à force de se croire différent : « Quand le tempo s'accélère [...], quand, sous l'effet des économies de marché, tout a l'air de bouger à la fois et très vite, rien ne ressemble plus à rien, cependant, ô paradoxe ! tout se ressemble. La bigarrure disparaît, et la modernité recouvre de son manteau gris d'uniforme les cultures dont elle a effacé les couleurs. Ainsi, sur les affiches de l'aéroport de *Playtime*, le film de Tati, les incitations au voyage renvoient toutes aux images identiques d'un monde standardisé. La remarque jadis originale est devenue un lieu commun, sans perdre de sa vérité » (P. Ariès, « Le temps de l'histoire » [1983], *Essais de Mémoire*, Seuil, 1993, p. 57). Tendance à l'homogénéisation que L. Krier (*Houses, Palaces, Cities*, éd. D. Porphyrios, Architectural Design Profile, Londres, 1984 ; *Architecture + Urban Design 1967-92*, Academy Editions, Londres, 1993) a tenté de penser en analysant le rapport entre *chose, forme* et *nom*. Débordant le domaine architectural au profit d'un élargissement englobant le « monde de la vie » et le destin des objets quotidiens, son enquête aboutit à l'opposition « *nameable objects/so-called objects* ». Alors que l'architecture classique fonde un univers de formes reconnaissables et « nommables » (J. Dewitte, en relation avec la phénoménologie, appelle cet ensemble de formes reconnaissables : « patrimoine eidétique », qu'il articule en rapport avec une « eidétique du monde ») : maison, palais, temple, église, etc. —, l'architecture contemporaine efface ces différences, de sorte que n'existent plus de formes distinctes et reconnaissables (« typiques »). De ce divorce entre les mots et les choses, s'ensuit qu'un même bâtiment peut indifféremment servir de maison, de station de service ou d'église; une même forme, reproduite à différentes échelles, figure simultanément un vase, un théâtre ou un musée. La forme arbitraire (« random form ») conduit donc tout logiquement à l'« uni-form ». Ce qui s'entend très bien en français sous le mot « uniforme », qui consiste à indifférencier les travailleurs au profit du grégarisme, supposé

Si le sacré représente pour Bataille une forme restreinte de l'hétérogénéité (bien qu'il lui emprunte pratiquement tous ses critères), le sacré appréhendé à travers le concept de hiéroglyphes, compte tenu de l'étendue remarquable de son domaine d'application¹⁵⁹, doit lui-même pouvoir constituer l'index général de formes subordonnées. Ce que confirme Malraux, qui voit par exemple dans le « merveilleux » un « domaine mineur » du sacré; comme lui, il « appartient au Tout-Autre, à un monde parfois consolant et parfois terrible, mais d'abord différent du réel » (VS, 512). Le sacré est donc ce qui fonde notre habileté à s'émouvoir à l'égard ce qui se propose à notre attention, en nous le faisant voir sous une lumière inédite. À la banalité du réel et à la morosité où s'en va le temps, il s'oppose, dans le registre superlatif, comme insolite (Malraux a pour ce mot une affection toute spéciale), inhabituel — tout-autre:

Dans la pratique, le sacré régit évidemment les rapports entre les humains et la religion, mais on peut aussi observer que ce principe transcendant s'applique à des êtres, des choses, des actions qui relèvent plutôt de la vie publique et en partie laïque. Puisqu'il implique à la fois la séparation d'avec le monde banal et profane, en même temps qu'il incite à la participation de celui-ci avec le "tout autre", le sacré peut avoir pour finalité ou simplement pour effet de désigner comme particulièrement important ce à quoi il s'applique¹⁶⁰.

Cette alliance du sacré et de la laïcité témoigne en faveur de la fonction anthropologique du sacré : « Certains travaux de l'anthropologie moderne mettent d'ailleurs en évidence des prédispositions de nos structures imaginaires à découper l'espace en niveaux et orientations qualitativement différenciées [...] Ainsi le sacré ne serait pas seulement un accident de notre perception du monde, mais une structure permanente de notre relation au monde et de

mieux servir la tâche à accomplir en commun. À l'antithèse, *a priori* insurmontable, entre « une identité positive et close, une répétition monotone et mécanique du Même », et « une altérité radicale, s'il le faut au prix d'un éclatement de toute forme distincte et reconnaissable », J. Dewitte propose comme solution de repenser notre rapport à l'identique par le biais de la...*métamorphose!* « Puissance d'altération, d'une part, capacité d'identification (de reconnaissance) de l'autre. Et tout cela, en un jeu aux figures infinies [nous avons déjà eu l'occasion de donner un aperçu de ce jeu infini, dans notre esquisse d'analyse d'un extrait de *La Voie royale* (cf. *supra*)]. Car la métamorphose est originaire : il n'est pas de "Même" qui en soit pas déjà déguisé, déjà revêtu d'une guise singulière ». Le mot est lancé : « la métamorphose est originaire », le Même toujours altéré, déguisé. Nous aurons l'occasion d'y revenir en se penchant sur le cas, exemplaire à cet égard, du baron de Clappique. Toutes les citations et concepts exposés ci-dessus sont tirés de J. Dewitte, *loc. cit.*, p. 227-68). Soulignons ici toute notre redevance à l'égard de sa pensée, dont l'originalité nous aura bien inspirés pour la suite de ce travail.

¹⁵⁹ Durand, *op. cit.*, p. 10 : « le terme signifié, concevable dans le meilleur des cas mais non représentable, essaime dans l'univers concret tout entier : minéral, végétal, animal, astral, humain, cosmique, onirique ou poétique. C'est ainsi que le "sacré" ou la "divinité", peut être signifié par n'importe quoi : une pierre levée, un arbre géant, un aigle, un serpent, une planète, une incarnation humaine comme Jésus, Bouddha ou Krishna, ou même par l'appel de l'Enfance qui demeure en nous ».

¹⁶⁰ J. Cazeneuve, *Et si plus rien n'était sacré...*, Paris, Perrin, 1991, p. 13.

notre constitution psychobiologique »¹⁶¹, note J.-J. Wunenburger. Hanté par les civilisations étrangères, Malraux est fasciné par tout ce qui a trait au différent : « Comme Paulhan, je suis un homme de la différence : nous regardons les cultures en ethnographes », déclare-t-il à l'occasion d'une entrevue accordée à F. J. Grover¹⁶². Pas de compréhension sans comparaison; c'est le principe herméneutique directeur du Musée imaginaire : « nous ne pouvons sentir que par comparaison... Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne que par la connaissance de cent statues grecques », écrit Malraux dès 1931, dans la préface au *Catalogue* de l'exposition Galanis. Ce souci de la différence, qui définit aussi bien une éthique, appelle chez Malraux, comme on le verra, une esthétique de la déchirure : structures contrastées, effets syncopés, oppositions, dissonances, dissimilitudes, etc. La composition manuscrite elle-même s'avère chez l'écrivain toujours très fragmentée.

Une parenthèse ici pour faire observer que le déplacement que veut théoriser sous un nouvel angle le concept de *hiérogaphies* s'institue chez Malraux comme *praxis* à l'intérieur même de son œuvre. L'écrivain confesse en effet, au début des *Antimémoires* :

Je reprends donc ici telles scènes autrefois transformées en fiction. Souvent liées au souvenir par des liens enchevêtrés, il advient qu'elles le soient, de façon plus troublante, à l'avenir. Celle qui suit est transposée des *Noyers de l'Altenburg*, début d'un roman dont la Gestapo a détruit trop de pages pour que je les récrive. Il s'appelait *La Lutte avec l'Ange*, et qu'entreprends-je d'autre? (AM, 13)

La parenthèse close, on conviendra qu'il n'est possible de se rendre pleinement sensible aux formes qu'emprunte aujourd'hui le sacré qu'à la condition expresse de l'appréhender par des voi(x)es détournées et comme de biais¹⁶³: « il y a l'âne, le bœuf, et peut-être même les rois mages, mais aucun Christ n'est couché sur la paille »¹⁶⁴. Pour le dire en un mot, à quoi reconnaît-on la particularité des *hiérogaphies* malrucciennes, si elles doivent

¹⁶¹ J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶² Dans un article du *Monde*, no 342, 27 juin 1935, p. 8 (cité par C. Moatti, *op. cit.*, p. 57, n. 99) intitulé « Être un homme c'est réduire sa part de comédie », Malraux insiste encore sur l'importance qu'a pour lui la différence : « Fait : tout artiste commence par imiter. Pourquoi : c'est que, pour trouver sa forme, un artiste est obligé de partir, non de la vie, mais de la forme d'un autre artiste (exemples de Rimbaud et de Rembrandt) et c'est ensuite seulement qu'il parvient à exprimer sa propre vie. L'artiste ne part pas d'abord de la vie mais de l'œuvre des autres. Donc pour lui, toute découverte est différence ; d'où une valeur intense et fondamentale de la différence à mes yeux ».

¹⁶³ Bockel (*loc. cit.*, p. 89) note l'affection de Malraux pour le mot « oblique », « expression qui lui est familière ».

¹⁶⁴ J.-M. Maulpoix, *loc. cit.*, p. 228.

s'entendre comme vestiges de l'Autre et saisies de la différence religieuse à l'intérieur du romanesque? Nous voici enfin au seuil de *La Condition humaine*.

II – HYMÉNOGRAPHIES : DE LA MOUSSELINE À L’HYMEN

*D’abord, chercheur, qu’es-tu sur ce flamboyant seuil
C’est là ce qu’il faut voir avant toute chose.
(Hugo, Religion et religions)*

*J’ai troué dans le mur de toile une fenêtre.
(Mallarmé, Le Pitre châtié)*

— sorte de déchirure sacrée du voile, écrite là — ou déchire.
(Mallarmé, Le Livre)

*Il est des lieux, le seuil en est un, où toutes les figures se
donnent et s’effacent, et que nous portons en nous-
mêmes, hors mémoire, dans l’oubli; des lieux qui sont à
la fois rythme, temporalisation et célébration de
l’articulation; articulation qui ne se voit pas, dit Héra-
clite, est de plus haut règne que celle qui se voit..
(B. Salignon, Le seuil, un chiasme intime-dehors)*

Le temps raconté

Superposées, quatre épi-graphes s’embrassent en chiasme où se re-plie un certain voile inter-posé et déchiré. Ce sera pour ne plus savoir départir entre dedans et dehors, intime et extime, intérieur et extérieur, surface et profondeur, ici et là-bas, haut et bas, dessus et dessous, verticalité et horizontalité — mais aussi entre vie et mort, corps du même et corps de l’autre, sang du même et sang de l’autre, *eros* et *pathos*, *tremendum* et *fasci-nans*, profane et sacré. Aussi croyons-nous, comme J. Grosjean, qu’il y a lieu de « faire plus attention à cette mobilité entre les inconciliables »¹⁶⁵ qui caractérise l’œuvre de Malraux. On y verra volontiers l’expression d’un « matérialisme dualiste », par lequel l’écrivain communit de très près avec Nietzsche et Bataille; à la conciliation des contraires dans la relève de quelque *Aufhebung*, il s’agit d’opposer l’irréductibilité de leur tension et l’antériorité de leur division. D. Hollier observe que ce dualisme « au lieu de poser deux

¹⁶⁵ OC, t. 1, p. X.

principes à l'intérieur du monde, pose deux mondes » et que « c'est l'ouverture de cette dualité, qu'elle définit comme entre-*deux*, que la pensée dualiste se tient et exerce sa tension »¹⁶⁶. Et c'est bien *deux mondes* (« monde des vivants » vs « monde du meurtre ») qu'oppose ce début de la *Condition humaine*, qui nous introduit à cet univers tout de dualités par le di-lemme d'une conscience : « Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire?

¹⁶⁶ Cité par P. Sollers, « Le toit. Essai de lecture systématique », in *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 105-38, p. 127-8. « Position intenante et, pourrait-on dire, délibérément "fausse", qui se place aux limites de toute pensée "véritable" », commente Sollers (p. 128-9). « Le dualisme irréductible à l'unité mime ici le mode d'être du langage divisé par le concept de signe, mais "divisé" selon des présupposés théologiques et ontologiques. Dévaloriser cette division en affirmant une contradiction irréductible (ce que tout "matérialisme" doit faire) doit donc entraîner au moment où elle devient générale la disparition du concept de signe (signifiant/signifié) et ce que Bataille appelle la "mise à mort du langage". La seule pensée qui paraisse se rapprocher de cette méthode si incompréhensible pour notre réflexion mais capable de la comprendre, serait la pensée chinoise : le Yin et le Yang y sont en effet *tout de suite* deux et le Tao n'a rien d'une unité (encore moins d'un Dieu), il est plutôt le "milieu" où la contradiction se produit ». Est-il étonnant que l'action de *La Condition humaine* se passe précisément en Chine? Que son écriture soit informée par cette duplicité fondamentale qui caractérise si fortement la sinité? Si le peintre Kama peut affirmer la co-extension du monde et du signe, s'il préserve le concept de signe (et même de « Dieu »), ce n'est que par artifice rhétorique (il s'adresse au baron de Clappique, un Européen); c'est, en dernière instance, pour en dilater la clôture et illimiter les renvois, jusqu'à ce qu'il se con-fonde avec ce qu'il est sensé signifier : « Le monde est comme les caractères de notre écriture. Ce que le signe est à la fleur, la fleur elle-même, celle-ci (il montra l'un des lavis) l'est à quelque chose. Tout est signe. Aller du signe à la chose signifiée, c'est approfondir le monde, c'est aller vers Dieu » (CH, 649-50). La pensée orientale a toujours été pour Malraux objet de fascination, indéfectible *Tentation de l'Occident*. L'indétermination générique (essai? roman par lettres?) de cet essai de jeunesse, tout comme sa structure en chiasme (un Chinois en Europe, un Européen en Chine), plaident jusque dans la *forme* pour cette irréductibilité de principe que le Chinois résout en *esthétique*. La supériorité de l'idéogramme (à la fois peinture et écriture) sur notre alphabet réside dans le pouvoir de déconstruire les oppositions conceptuelles (intelligible/sensible, esprit/matière, *praxis/theoria*, fond/forme...) de l'idéalisme platonicien qui détermine de façon congénitale la nature mimétique de nos représentations: « Sans doute est-ce l'usage des caractères idéographiques qui nous a empêchés de séparer les idées, comme vous l'avez fait, de cette sensibilité plastique qui pour nous s'attache toujours à elles. Notre peinture, lorsqu'elle est belle, n'imité pas, ne représente pas : elle signifie » (TO, 90). Au statisme et à la simplicité ponctuelle de la *coincidentia oppositorum*, le taoïsme oppose le dynamisme du souffle et l'interpénétration des rythmes : « Le monde est le résultat de l'opposition de deux rythmes qui pénètrent toutes les choses existantes. Leur équilibre absolu serait le néant; toute création vient de sa rupture et ne peut être que différence. Ces deux rythmes n'ont de réalité que dans la mesure où ils servent à exprimer humainement l'opposition, depuis celle du masculin et du féminin, jusqu'à celle des idées de permanence et de transformation » (TO, 97). Remarquons ici que la division du *Dao* en *Yin* et en *Yang* est dite à l'origine de la séparation du Ciel et de la Terre, d'où naît l'entre-deux où vit l'Homme, le Médiateur, qui les unit en lui; à l'exemplarité du Christ répond celle de l'empereur, dit « Fils du Ciel ». Ce qui nous ramène au Quadriparti heideggerien et au *chiasme*; le symbole chinois du Pôle suprême, le *Tai ji*, représente le Yin et le Yang *entrelacés* : il n'est pas de Yin sans Yang ni de Yang sans Yin. Rappelons comment J.-F. Mattéi (cf. notre *Ouverture*) signale l'analogie entre le *Geviert* heideggerien et le système chinois de correspondances cosmiques; aussi l'école des cinq éléments (*wusing* ou *wu xing*) est-elle inséparable de la doctrine du *Yin/Yang*. D'où le nom syncrétique de l'école qui domine la période Qin Han (221 av. J.-C. – 220 apr. J.-C.): *yin yang wu xing*. Concluons en ajoutant que ce matérialisme dualiste trouve son expression dans l'antimanichéisme par lequel Malraux définit l'intellectuel, dans *L'Espoir*: « Le grand intellectuel est l'homme de la nuance, du degré, de la qualité, de la vérité en soi, de la complexité. Il est par définition, par essence, antimanichéen » (E, 335).

Frapperait-il au travers? » (CH, 511)¹⁶⁷. Ouvert sur le suspens (suspense?) d'un geste qui inaugure (l'étymologie, *inaugurare* : « prendre les augures, consacrer », témoigne bien de ce que le commencement, l'origine, a toujours partie liée avec le sacré) le texte sous le signe de l'inter-rogation, de l'indécidable — de la différance, le roman donne à lire, sous l'hétérogénéité des représentations du temps et de l'espace, une première constellation hiéroglyphique.

La guerre, la fête, la maladie redistribuent les travaux et les jours; le seuil interrompt l'étendue, le lieu clos tyrannise l'ouverture: *tempus* et *templum*, échangent les séductions de leurs lettres, l'heure et le lieu. Entre *chronos* (temps formel, historique) et *kairos* (temps juste, décisif), un divorce de nature — et un moi orphelin de ses repères. Au principe de cette con-fusion, un certain *hymen* « à la fois vicieux et sacré, “vicieux mais sacré” » (Mallarmé) que D. rida et dé-rida à loisir, entre deux illustres séances¹⁶⁸. Il n'était pas mal armé (entend-on le nom de l'auteur de *Mimique?*), non plus que ce Tchen (le nom, onomatopéique¹⁶⁹, fait entendre le *tranchant* des consonnes palatales et fricatives) hésitant entre rasoir et poignard. C'est qu'il lui faut tuer, mais ce n'est pas pour rire — ni pour faire mourir de rire. Ce n'est pas sa femme, mais un marchand d'armes. Endormi, lui aussi. Comme elle, au milieu d'un lit. Le crime n'a pas encore eu lieu, il est à venir, une mort est à donner et c'est *in media res* que débute *La Condition humaine*. *In media res*, « au milieu des choses », de la chambre, de la nuit et de l'heure.

« 21 MARS 1927. *Mimuit et demi* ». Comme dans *Les Conquérants*, *L'Espoir*, *Le Temps du mépris* et *Les Noyers de l'Altenburg*, Malraux inscrit l'action dans le cadre d'une actualité historique bien précise. Respectivement grossie par les capitales et infléchie sous l'italique, date et heure se désignent simultanément dans le corps de l'écriture

¹⁶⁷D. Bevan, *André Malraux. Towards the expression of transcendence*, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1986, p. 1 — note que l'imparfait et le passé simple, qui ordonnent la temporalité du roman, s'opposent au présent et au passé composé que la lecture depuis *Les Conquérants*, écrits au *je*, avait constitués comme horizon d'attente des romans révolutionnaires. Ce qui conduit ici l'auteur à fonder l'action sur ces temps de la distance et du recul par excellence, corollaires du passage au *il*, achève au niveau stylistique la fragmentation des diverses modalités temporelles que manifeste, comme on le verra dans un instant, le niveau thématique (et même typographique). « C'est un paradoxe apparent: ils supposent l'évocation d'un passé classé, révolu, alors que tout le propos de Malraux consiste à nous plonger et à nous entraîner dans un mouvement qui se déroule, inéluctablement », conclut A. Meyer, *La condition humaine d'André Malraux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 96.

¹⁶⁸J. Derrida, « La double séance », *loc. cit.*

¹⁶⁹Sur le nom et la tendance qu'a Malraux à le réduire « au signe minimal », cf. « Le nom », chap. 1 de la « Deuxième partie : Matérialisation du personnage » in Moatti, *op. cit.*, p. 65-78.

comme référents et mises en forme d'un réel soumis aux codes de la fiction. La question *qu'est-ce que la littérature* se trouve ainsi posée ENTRE littérature et vérité. Une tension d'emblée est établie entre Fiction et Histoire, où s'engage l'éternelle question de la *mimesis*, que redouble la référence à ce texte à demi-absent qu'il nous est arrivé d'évoquer, à propos de Platon et de Mallarmé. Disséminé et signalé dans le texte par une singularité typographique, le « temps chronique », pour parler comme Benveniste, consacre, au-delà de la coupure épistémologique qui les différencie, la réciprocité entre narrativité et temporalité. Le roman malrucien, dont on connaît l'accent mythomane, a en effet ceci de particulier que la fiction y emprunte autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction. Cet emprunt mutuel, ce *chiasme*, P. Ricœur¹⁷⁰ l'appelle « référence croisée », au moment d'affirmer l'identité structurale entre récit et historiographie. De cet entrecroisement entre l'histoire et la fiction, « qui ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre »¹⁷¹, naît un « tiers temps », un « temps humain » — *i.e.* un « temps raconté ».

À la pratique historique, Malraux emprunte donc une partie de ce que l'auteur de *Temps et récit* identifie sous le nom de « connecteurs », dont le rôle consiste à assurer la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique: calendrier, suite des générations, archives, document, trace. Si la suite des générations fournit le principe de l'organisation temporelle des *Noyers de l'Altenburg*, (partagé entre les souvenirs du père, qui occupent tout le centre du roman, et les aventures du fils, transcrites en italiques en position d'ouverture et de clôture¹⁷²), c'est bien au temps calendaire que *La Condition humaine*, divisée en séquences horaires, doit l'essentiel de sa structure narrative — quoique le « document » y ait aussi quelque part¹⁷³.

Que l'expérience fictive du temps, mette à sa façon en rapport la temporalité vécue et le temps aperçu comme une dimension du monde, nous en avons un indice élémentaire dans le fait que l'épopée, le drame ou le roman ne se privent pas de mêler des personnages historiques, des événements datés ou datables, ainsi que

¹⁷⁰ P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. 3, 1985.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁷² Notons de même, comme notre esquisse d'analyse a pu le montrer précédemment (cf. notre premier chapitre), que c'est au phénomène de la *trace* — celui des ruines, des restes : Ricœur donne même l'exemple des « temples » — que se rapporte fondamentalement la compréhension de *La Voie royale*. Sur le lien entre trace et datation, cf. *ibid.*, p. 220 sq.

¹⁷³ J.-M. Gliksohn (« Notice » in OC, t. 1, p. 1272-85, p. 1279) cite l'écrivain qui déclare avoir consulté « les documents officiels sur la répression de Shangai ».

des sites géographiques connus, aux personnages, aux événements et aux lieux inventés¹⁷⁴.

On se tromperait cependant lourdement, poursuit Ricœur, si on croyait pouvoir conclure à quelque « historicisation » de la fiction :

C'est le contraire qui a lieu. Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. Plus précisément, la référence au passé, et la fonction elle-même de représentance, sont conservées, mais sur un monde neutralisé, semblable à celui par lequel Husserl caractérise l'imaginaire¹⁷⁵.

Si l'intrigue de *La Condition humaine*, qui emprunte à l'esthétique du reportage, s'enlève sur le fond sociopolitique de l'insurrection de Shanghaï, en 1927 — mettant en scène plusieurs personnages historiques¹⁷⁶ et certains souvenirs biographiques de l'écrivain —, Malraux se fait néanmoins un devoir d'insister, dans une lettre à G. Picon, à propos de la prééminence du sens métaphysique sur le détail anecdotique : « Le cadre n'est naturellement pas fondamental, l'essentiel est évidemment ce que vous appelez l'élément pascalien »¹⁷⁷.

À l'aporétique de la temporalité, que ratifie la faille entre le temps phénoménologique et le temps cosmique, la fiction présente une solution *poétique* en déployant tout un éventail de « variations imaginatives » par rapport à l'invariant de cette faille. Occultées par le temps historique en vertu de son inscription dans la chronologie universelle, ces variations spécifient l'originalité de la fiction dans sa relation à l'histoire au chapitre de la temporalité. L'opposition entre « dedans » et « dehors » du texte est ainsi transcendée par la pro-position d'un « monde » que le faire narratif re-signifie dans sa dimension temporelle, « dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action selon l'invite du poème »¹⁷⁸. À quoi répond le mot de N. Goodman, dans *The Languages of Art*, « selon

¹⁷⁴ Ricœur, *op. cit.*, t. 3, p. 232.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷⁶ Les noms propres, qui offrent à Malraux « une sorte de nébuleuse sémantique toujours en changement » (p. 73) et suscitent une pratique intertextuelle aussi bien qu'anagrammatique, servent encore l'imaginaire plus que l'histoire. C. Moatti, *op. cit.*, p. 76-7 : « Plus qu'exploitation du réel, sa démarche est, là comme ailleurs, plutôt dialogue avec une intertextualité, réminiscences du monde de l'art. Ses noms sont plus cryptés et plus anagrammatiques qu'on ne s'y attendrait ; ils renvoient à des lectures. [...] À travers un nom, Malraux transpose non un modèle de personnage mais un type d'univers. L'anagramme préserve pour un usage non social une identité cachée, comme un noyau dans le personnage. Cette germination d'un texte littéraire, à partir d'un autre est un mode d'engendrement qui n'est pas propre à Malraux, elle déclenche l'invention d'un univers nouveau ».

¹⁷⁷ Cité par J.-M. Gliksohn, *loc. cit.*, p. 1273.

¹⁷⁸ P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, t. 1, p. 152-3.

lequel les œuvres littéraires ne cessent de faire et de refaire le monde »; ce qui « vaut particulièrement pour les œuvres narratives, observe Ricœur, dans la mesure où la *poësis* de la mise en intrigue est un faire qui, en outre, porte sur le faire. Nulle part n'est plus appropriée la formule du premier chapitre de l'ouvrage de Goodman : *Reality Remade*, ainsi que sa maxime : penser les œuvres en termes de monde et les mondes en termes d'œuvres »¹⁷⁹. Si c'est « aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence »¹⁸⁰, le leitmotiv malrucien : « transformer en conscience une expérience aussi large que possible », doit d'abord se comprendre en fonction de la médiation textuelle, dont le propre consiste précisément à thématiser ce qui, de l'expérience et du Monde Vécu, échappe à la visée intentionnelle. Aucune autre que l'œuvre malrucienne, peut-être, n'affirme avec autant de force que la fonction narrative « se définit à titre ultime par son ambition de refigurer la *condition* historique et de l'élever ainsi au rang de *conscience* historique »¹⁸¹.

Or, s'il est un trait susceptible de répondre de l'ambition du titre, *La Condition humaine*, c'est bien celui d'intra-temporalité (*Innerzeitigkeit*), qui fait de l'« être-au-monde » un « être-dans-le-temps », pour parler comme Heidegger. Et c'est bien comme être-jeté : « rien de vivant ne devait se glisser dans la farouche région où il était *jeté* » (CH, 514) — que nous apparaît le personnage de Tchen, projeté *in media res*, en proie à

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 153, n. 1. On se rappelle comment l'auteur de *Temps et récit* distingue trois *mimésis* : renvoi à la pré-compréhension familière que nous avons du champ pratique (M1), médiation et configuration textuelles (M2), refiguration par le moyen de la fiction de l'ordre pré-figuré de l'action (M3). La thèse de l'auteur, qui consiste à affirmer que « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (p. 105), oppose ainsi à la clôture sémiotique l'ouverture d'une herméneutique plus préoccupée par la fonction médiatrice du récit que par ce caractère de *sui-référence* revendiqué par les structuralismes. Aussi, quel que soit le pouvoir d'innovation de la *poësis* dans le domaine de la temporalité, toute mise en intrigue est toujours nécessairement entée sur une pré-compréhension du monde de l'action, qui est à la composition poétique ce que le pré-jugement est au jugement. (Sur le rapport entre configuration poétique et opération du jugement selon Kant, cf. p. 129). Or, on sait tout ce que l'œuvre malrucienne doit au thème central de l'*action*; combien il serait facile d'en identifier les traits structurels, qu'explicite toute une *praxéologie*, toute une *sémantique de l'action*. Articulée selon Ricœur par une série de « médiations symboliques » qui confèrent à l'action une première *lisibilité* — ceci dans la mesure où les symboles fournissent la base herméneutique nécessaire à l'interprétation de toute conduite —, notre compréhension de la *praxis* va même jusqu'à identifier dans l'ordre de l'action des traits temporels qui appellent narration. De sorte que l'essayiste, qui reconnaît dans l'action un « quasi-texte », postule une « structure pré-narrative de l'expérience ». Que le roman malrucien emprunte tout à la fois au réseau conceptuel de l'action, aux ressources symboliques du champ pratique et à une phénoménologie du temps vécu ne fait aucun doute. Que la poétique ne cesse d'emprunter à l'éthologie et à l'éthique, un titre suffirait à l'accréditer : *André Malraux. L'éthique comme fonction de l'esthétique*, de G. T. Harris, Paris, Lettres modernes, 1976.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

cette « angoisse » (le mot revient, tout au long de la séquence, comme un leitmotiv obsédant : cinq occurrences en cinq pages) qui détermine, chez le philosophe de la Forêt Noire, le sens du temps comme Souci (*Sorge*) dans la mesure où celui-ci « possibilise » la temporalité, en référence à notre finitude. Heure et horloge apparaissent dès lors autrement que comme de simples faits de surface, auxquels une lecture superficielle tend à les réduire, depuis la marginalité de leur position qu’instaure jusqu’au blanc typographique qui les sépare du texte. Une tout autre profondeur les préserve d’être réduites à la simple extériorité de repères chronologiques venant s’opposer à l’intériorité d’une conscience, en vertu de quelque bergsonisme; sous la dimension *existentielle* qu’elles semblent devoir manifester, au risque de rendre la description de la temporalité dépendante de la description des *choses* de notre Souci, une signification *existentielle* consacre l’*a priori* de la constitution temporelle du *Dasein* : heure et horloge résistent au nivellement qui les réduirait à cette représentation que Heidegger appelle la conception « vulgaire » du temps dans la mesure où elles se signalent essentiellement comme des dérivations du jour, qui lui-même relie le Souci à la lumière du monde — sans jamais se dépouiller de la référence primaire aux mesures naturelles. La division du roman en séquences horaires connote donc plus qu’elle ne dénote : c’est à ponctuer l’alternance du jour et de la nuit (1/3 pour 2/3 du roman) que se rapporte sa principale fonction. Le calendrier est ainsi renvoyé à son origine sacrée par le biais du non-temps mythique qui ne connaît que cette alternance des jours et des saisons; c’est celui qui *enveloppe* Tchen, « dans cette nuit où le temps n’existait plus » (CH, 511). Le récit n’est donc lancé par le recours aux connecteurs spécifiques de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique que pour mieux s’en affranchir. Fort probablement s’agit-il par là de « tenir en réserve la possibilité ouverte qu’il n’y ait finalement d’Autre relatif, d’Autre historique, que si, en quelque manière, le passé remémoré est signifiant à partir d’un passé immémorial. C’est peut-être cette possibilité que la littérature tient ouverte quand telle “fable sur le temps” pointe vers quelque éternité. Qui sait quels chemins souterrains rattachent celle-ci à l’Infini de l’absolument Autre, selon Lévinas »¹⁸².

C’est une constante chez Malraux : l’histoire contemporaine, objective — « monumentale » pour reprendre le mot de Nietzsche, ne signifie toujours qu’en tant qu’elle se découpe sur le fond d’une « protohistoire », lointaine ou légendaire; les exem-

¹⁸² *Ibid.*, p. 227.

ples, en la matière, sont innombrables. Dans *L'Espoir*, une « ruine de tour babylonienne » (E, 353) transparaît entre les flammes d'un hôpital en proie à l'incendie, alors qu'un « crépuscule sinistre » se lève ailleurs sur « l'Âge du feu » (E, 330). Dans l'atelier de Picasso, la *Femme à la voiture d'enfant* conduit celle-ci « comme Anubis conduit les morts » et les « cabochons constellés de ses yeux » rencontrent dans la mémoire de l'écrivain « les pylônes atomiques de Bombay, veilleurs martiens en face d'Elephanta » qui lui font dire que « [t]out poteau sculpté vient du fond des temps; celui-ci plongeait aussi dans un abîme plus trouble que celui de l'humanité, dans le passé de la plus ancienne bête, l'araignée millénaire qui nous attend au coin du cauchemar » (CS, 786). L'ensemble des temples d'Ellora, dans les *Antimémoires*, conserve, de même, « le mystère des grottes originelles » (AM, 208). Sous la forêt alsacienne, où vivent encore « les bisons du quaternaire », apparaissent les « vestiges de la "Sainte Forêt" » (AM, 19). Confronté à « la race jadis familière que brouillait autour de lui le soir du Vieux-Port », Dietrich Berger ne croit « pas seulement rentrer en Europe, mais aussi rentrer dans le temps ». « Jeté à quelque rive de néant ou d'éternité, il en contemplait la confuse coulée — aussi séparé d'elle que ceux qui avaient passé, avec leurs angoisses oubliées et leurs contes perdus, dans les rues des premières dynasties de Bactres¹⁸³ et de Babylone » (AM, 36). De la « foule hirsute et résignée » du camp de Chartres où écrit le narrateur des *Noyers de l'Altenburg*, sourd « le Moyen Âge » et les « visages gothiques » : « Même chez ceux des Méditerranéens dont j'attendais des visages de pêcheurs helléniques, de maçons romains ». Et la voix autographe de s'extasier à l'idée de se trouver ainsi « devant la matière originelle » (NA, 629). « Qu'importait le temps? Ils vivaient au jour le jour depuis des millénaires, à l'écoute de la même voix absurde et profonde » (CS, 818), note l'auteur de *La corde et les souris* qui renoue, trois décennies plus tard, avec l'obsession de cet « homme constant », « éternel », dont le comte Rabaud devait exposer l'idée, au colloque de l'Altenburg : « Depuis l'Altenburg — plus de trente ans — je veux savoir ce que je pense de l'homme pareil à lui-même à travers les civilisations, pareil au passant de Babylone; pareil au semi-gorille qui, levant les yeux, se sentit pour la première fois le frère du

¹⁸³ Au recul temporel correspond chez Malraux une prédilection marquée pour les noms anciens. Bactres répond en effet au nom d'une ville d'Afghanistan du Nord, aujourd'hui connue sous la dénomination de Balkh. Ceylan, dans les *Le miroir est limbes*, est préféré comme toponyme à son appellation moderne : Sri Lanka. Et ainsi de suite.

ciel étoilé » (CS, 870). Avant d'en venir à ce motif hiéroglyphique du *ciel étoilé* qui apparaît à Tchen depuis la découpe d'une fenêtre, reportons-nous à l'instant précédant sa découverte, au moment où « la seule lumière venait du building voisin » (CH, 511). « Vous revenez lentement vers l'hymen »¹⁸⁴, et c'est lui qu'il nous faut maintenant dégager de la blancheur d'un certain voile inter-posé en début de chapitre.

De la mousseline à l'hymen

« Il existe des traités de membranes ou *hyménologies*, des descriptions des membranes ou *hyménographies* »¹⁸⁵, écrit Derrida dans « La double séance »; on aura reconnu le fantôme de ce texte, déjà, aux allusions qui lui ont été faites jusqu'ici — ceci dès l'abord, dans la lettre capitulaire de notre titre et dans l'*hymen* inscrivant ses effets de milieu depuis ce voile apparu *entre* deux épigraphes, où la figure du *seuil* (dé-)borde, remarque et re-plie le voile hyménographique. Matière mince, fragile, susceptible *de* et même vouée à la déchirure, l'hymen met à mal l'*Entscheidung*, la décision — et a tout à voir avec les plis et replis du vagin (*Scheide*) et le trouble introduit dans l'ordre de la division, du partage et de la séparation (*scheiden*, le verbe, veut dire « séparer »). *Scheide*, qui veut également dire frontière, ligne de partage — mais aussi gaine, fourreau, étui, est un mot allemand « porteur d'une articulation que nul terme équivalent ne restitue en d'autres langues de traduction. Articulation entre la ligne qui divise et la gaine ou l'étui qui reçoit »¹⁸⁶. Sous la positivité de l'*Entscheidung* entendue comme « décision », le travail du mot *Scheide*, au centre de sa composition, révèle donc la négativité de la privation (*Ent-* est un préfixe privatif) et ouvre le mot au vertige de l'indécidable. Comme celui de *Scheide*, *hymen* est un mot dont l'éventail des sens est tel que d'un bord à l'autre il s'inverse et dit l'aptitude du vocabulaire à signifier d'un même mot lier et séparer, fort et faible, dedans et dehors¹⁸⁷ :

¹⁸⁴ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 231.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 241-2.

¹⁸⁶ W. Granoff, *La pensée et le féminin*, Paris, Minuit, 1976, p. 159.

¹⁸⁷ Un autre mot partage cette aptitude à cumuler des sens contraires et superposés : celui de « Dieu », précisément, que l'hymen relie au désir — au Désir métaphysique comme l'a explicité notre « Ouverture », logé *entre* le voir (Sehen) et l'entendre (Hören). C'est à maintes reprises qu'il retient l'attention de Malraux: « Mais le mot *Dieu*, comme presque tous les mots essentiels, superpose des significations : Créateur, Juge, Amour... » (AM, 355); « Quel mot capital ne tire sa force de sens superposés? Révolution, Dieu, amour, Histoire...? Dieu veut dire créateur, juge, amour, sacré, mystère du monde; j'en passe... » (CS, 641) —, ce qui fait dire à de Gaulle qu'« [i]l n'est aucunement nécessaire de définir Dieu ». « En ce temps, le mot beau-

« Hymen » (mot, le seul, qui rappelle qu'il s'agit d'un « spasme suprême ») signe d'abord la fusion, la consommation du mariage, l'identification des deux, la confusion entre les deux. *Entre* deux, il n'y a plus de différence, mais identité. Dans cette fusion, il n'y a plus de distance entre le désir [...] et l'accomplissement de la présence, entre la distance et la non-distance [...]. Du même coup, si l'on peut dire, il n'y a plus de différence textuelle entre l'image et la chose, le signifiant vide et le signifié plein, l'imitant et l'imité, etc. Il ne s'ensuit pas qu'en raison de cet hymen de confusion, il n'y ait plus qu'un terme, un seul des différents; il ne s'ensuit donc pas qu'il reste seulement le plein du signifié, de l'imité ou de la chose même en personne, du simplement présent. Mais la différence entre les deux termes ne fonctionne plus. La confusion ou consommation de l'hymen [...] supprime du même coup l'extériorité ou l'antériorité, l'indépendance de l'imité, du signifié ou de la chose. [...] Le motif même de la dialectique, qui a ouvert et clos la philosophie [...], c'est sans doute ce que Mallarmé a marqué de syntaxe au point de sa stérilité ou plutôt de ce qui s'appellera tout à l'heure, provisoirement, analogiquement, l'indécidable. Ou *hymen*. [...]

Rappel : l'hymen, confusion entre le présent et le non-présent, avec toutes les indifférences qu'elle commande entre toutes les séries de contraires (perception/non-perception, souvenir/image, souvenir/désir, etc.) produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois : milieu se tenant entre les deux termes). Opération qui «à la fois» met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen. L'hymen «a lieu» dans l'*entre* [...]. Mais ce milieu de l'*entre* n'a rien à voir avec un centre¹⁸⁸.

Ce qui compte c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen. Ce mot, *entre*, on l'a vu s'immiscer plusieurs fois : *entre* terre et ciel, divins et mortels, *entre* deux rives, *entre religare* et *relegere*, *entre* l'ordre humain et son fondement, *entre* les hommes, *entre* soi et soi, *entre* Nature et Culture, *entre* raison et autorité, *entre* « traditionnalisme formel » et « pseudo-traditionnalisme », *entre* Ancien et Nouveau Testament, *entre* étrangeté et familiarité, *entre* passé et présent, *entre* l'écrivain et les choses de la mystique, *entre* « une sorte de matérialisme inné » et « un souci inné de la transcendance », *entre* le réel et l'apparence, *entre-deux-guerres*, *entre* littérature et vérité, *entre* fiction et histoire, *entre chronos* et *kairos*, *entre* temps phénoménologique et temps cosmique, *entre* narrativité et temporalité, *entre* récit et historiographie, *entre* le père et le fils, *entre* deux épigraphes empruntées à l'*entre* de deux illustres séances, *entre* la ligne qui divise et la gaine qui re-

té, comme les mots amour, Dieu, mort, prend sa force dans les sens qu'il superpose » (HP, 51), lit-on dans *L'homme précaire et la littérature*, qui reconnaît dans *l'aléatoire* la logique indécidable de l'hymen : « Devant l'aléatoire, ni le monde ni l'homme n'ont de sens, puisque sa définition même est l'impossibilité d'un sens — par la pensée comme par la foi. Il n'a pas plus d'athées que de fidèles. Nous sommes dupes de notre vocabulaire, qui nous concède le choix entre le sens et l'absurde » (HP, 329).

¹⁸⁸ J. Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 237-42.

çoit, *entre* rasoir et poignard, etc. Et c'est sans compter tous les rapports où le mot *entre*, pour n'être pas nommé, n'en est pas moins implicitement au travail. Voici cependant venu le moment de demander : qu'est-ce que l'hymen a donc à voir avec le tissu de la mousseline? Réponse :

À tort ou à raison, on renvoie souvent l'étymologie de "hymen" à un radical *u* qu'on retrouverait dans le latin *suo*, *suere* (coudre), et dans *uphos* (tissu). *Hymen* serait un petit lien (*syuman*) (*syuntah*, cousu, *siula*, aiguille; *schuh*, coudre; *suo*). On fait la même hypothèse, parfois contestée, pour *hymne*, qui ne serait donc pas seulement l'anagramme fortuit de *hymen* [...]. Les deux mots auraient un rapport avec *uphainô* (tisser, ourdir — la toile de l'araignée —, machiner), avec *uphos* (tissu, toile d'araignée, filet, texte d'un ouvrage — Longin), et avec *umnos* (trame [...]) Littré : ... "[...] à l'époque reculée où l'écriture était inconnue, la plupart des mots qui servent à indiquer une composition poétique étant empruntés à l'art du tisserand, du constructeur, etc.". L'hymen est donc une sorte de tissu¹⁸⁹.

Bien. Maintenant, en quoi le tissu de la mousseline se confond-il, pour Tchen, avec celui de l'hymen? Il nous faut, pour répondre, expliciter l'assimilation du meurtre et de l'érotisme, en rapport avec l'atmosphère sacrée de cette scène d'ouverture de *La Condition humaine*. Mais l'« hymen », direz-vous, n'est pas nommé, contrairement au texte de Mallarmé — non plus que son anagramme, *hymne*. C'est l'occasion d'affirmer que la perte de l'« hymen » ne serait pas plus irréparable pour cette ouverture du roman qu'elle ne le serait pour *Mimique*; l'hymen ne vaut en effet que comme cloison commutative, frange ouverte aux permutations :

Ce mot, cette syllepse, n'est pas indispensable [...]. L'effet en est d'abord produit par la syntaxe qui dispose l'« entre » de telle sorte que le suspens ne tienne plus qu'à la place et non au contenu des mots. Par l'« hymen » on remarque seulement ce que la place du mot *entre* marque déjà et marquerait même si le mot « hymen » n'apparaissait pas. Si l'on remplaçait « hymen » par « mariage » ou « crime », « identité » ou « différence », etc., l'effet serait le même [...]. Le mot « entre », qu'il s'agisse de confusion ou d'intervalle *entre*, porte donc toute la force de l'opération. Il faut déterminer l'hymen à partir de l'entre et non l'inverse. L'hymen dans le texte (crime, acte sexuel, inceste, suicide, simulacre) se laisse inscrire à la pointe de cette indécision. Cette pointe s'avance selon l'excès irréductible du syntaxique sur le sémantique. [...] Ce qui vaut pour « hymen » vaut, *mutatis mutandis*, pour tous les signes qui [...] ont une valeur double, contradictoire, indécidable [...] : ils marquent les points de ce qui ne se laisse jamais médiatiser, maîtriser, relever, dialectiser par *Erinnerung* et *Aufhebung*. [...] Sans relève dialectique, sans relâche, ils appartiennent en quelque sorte à la fois à la conscience et à l'inconscient dont Freud nous dit qu'il est tolérant ou insensible à

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 242.

la contradiction. En tant qu'il dépend d'eux, qu'il s'y *plie*, le texte joue donc une *double scène*. Il opère en deux lieux absolument différents, même s'ils ne sont séparés que d'un voile, à la fois traversé et non traversé, entr'ouvert¹⁹⁰.

« Crime », « acte sexuel », « inceste », « suicide » et « simulacre » se laissent inscrire dans le texte malrucien à la pointe acérée d'un poignard, substitut phallique s'il en est un. Tchen perpétue son crime et « découvre » (notez la référence au voile et à l'*aletheia*, qui ne se sépare jamais, comme chez Platon, du « mouvement de l'anamnèse » par lequel Tchen se rappelle sa sœur) ses compagnons, en revenant « parmi les hommes », avec le regard incestueux qu'il eut pour sa sœur, « la première fois qu'il était revenu d'une maison de prostitution » (CH, 518)¹⁹¹. « Comme l'inceste dans la fête, le meurtre dans la guerre est acte de résonance religieuse »¹⁹², écrit Caillois. Crime, Érôs et sacré sont intimement liés dans l'esprit du terroriste, pour lequel ceux qui ne tuent pas sont des « puceaux » (CH, 552). C'est pourtant son premier crime, « c'est la première fois » (CH, 551) (ses camarades ne le savent pas) et la blancheur de la mousseline, que Mallarmé associe précisément à la virginité : « Danse... ce sujet *vierge comme les mousselines* »¹⁹³, est bien faite pour fasciner le fantasme de défloration — criminel *et* érotique. L'hymen sépare le sacré du profane et le sacré de lui-même. Sépare la vierge de la putain, la sainteté de la souillure. Comme l'hymen, « vicieux mais sacré », le sacré participe d'une ambivalence fondamentale, joue sur une « double scène ». *Sacer* est à la fois le « sublime » et l'« abject ». Interdit *et* transgression. C'est pourquoi « tout érotisme est sacré »¹⁹⁴ et qu'il est « approbation de la vie jusque dans la mort »¹⁹⁵.

Seuils et traversées

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 249-50.

¹⁹¹ Si Tchen finit par se suicider, le baron de Clappique, lui, recourt au *simulacre* et, comme ce *Pierrot assassin de sa Femme* avec lequel il a beaucoup à voir (« Pierrot saoul », « Pierrot bizarre, tourmenté, maigre, comme atteint de névrose » note F. Beissier au moment de commenter la représentation donnée « dans la grange d'une vieille ferme » — bizarre au point de le priver du plaisir de la *reconnaissance*, et de la *catharsis*: « Cela détruisait toutes mes idées sur ce Pierrot légendaire qui m'avait tant fait rire autrefois »), mime sa mort comme mort de l'autre (de l'Autre) — auprès d'une prostituée. Entre-temps, avant qu'il n'advienne à sa mort — bien réelle celle-là —, Tchen aura croisé un autre Pierrot en la personne de Katow : « Sans répondre, Tchen regarda cette bonne tête de Pierrot russe — petits yeux rigoleurs et nez en l'air — que même cette lumière ne pouvait rendre dramatique; lui, pourtant, savait ce qu'était la mort » (CH, 518).

¹⁹² R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 222.

¹⁹³ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 272.

¹⁹⁴ Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 20.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

Dans le Désir de Dieu — de l'Autre, entre l'idée d'un « spasme suprême », « de la tension comme coupure dans l'être de ce que Freud va nommer "*pulsion de mort*", celle qui nous convoque du côté de l'ek-sistence, c'est-à-dire jeter hors de soi »¹⁹⁶; celle qui catapulte, qui pro-jette vers le sacré quand on sait très bien qu'il est ce dont on ne s'approche pas sans mourir, ce devant quoi il est impératif de garder une distance, de préserver sa différence. C'est la fonction du *seuil*, entre de l'*antre* et de l'autre, qui fait de l'espace un partage du sens. À la continuité désirée dans la fusion et la dissolution érotiques, le seuil surimpose une discontinuité préalable :

pour qu'il y ait Érôs, Érôs engendrant, il faut qu'il y ait différence, il faut qu'il y ait une mémoire de la différence, il faut qu'il y ait nostalgie de la différence, il faut qu'il y ait acceptation de la différence. Le seuil est consentement à la différence. Le seuil est là comme tension [...]. Le seuil est donc ouverture *vers...* et *à...*, cette tension fondatrice se joue entre ce *vers* et ce *à*. Le seuil convoque et consacre un espace dont Porphyre dit qu'il est sacré, sacré voulant dire orphelin des dieux, ce que les dieux ont laissé en se retirant. Ils n'ont pas uniquement laissé le temple, ils ont aussi laissé des seuils, c'est-à-dire des moments où le retirement s'est donné comme espoir, désespoir, comme Érôs, Thanatos liés entre eux, le sacré est à la fois le sublime et l'abject (le *sacer* latin)¹⁹⁷.

Comme l'hymen est « à la fois son propre dehors et son propre dedans; entre le dehors et le dedans, faisant entrer le dehors dans le dedans et retournant l'antre ou l'autre en sa surface »¹⁹⁸, le seuil « n'est ni du dedans ni du dehors et du dedans et du dehors »¹⁹⁹; il partage avec l'hymen l'indécidabilité de sa position : « le seuil, comme la différence, est indéfinissable »²⁰⁰. Comme l'hymen, le seuil est un chiasme intime-dehors, « convocation de ce qui s'évoque dans cette rencontre entre l'intime et le dehors »²⁰¹. Comme l'hymen, « qui ne se laisse jamais médiatiser, maîtriser, relever, dialectiser par *Erinnerung* et *Aufhebung* », le seuil « n'est pas dialectisable mais dépassement du rapport entre intime et dehors »²⁰². Comme l'hymen qui « opère en deux lieux absolument différents, même s'ils ne sont séparés que d'un voile, à la fois traversé et non traversé, entr'ouvert », le seuil est « ce lieu où ce qui est là, se tient en traversées de ce qui ne cesse de se retirer pour laisser

¹⁹⁶ B. Salignon, « Le seuil, un chiasme intime-dehors » in M. Mangematin, P. Nys et C. Younès (éds), *op. cit.*, p. 55-66, p. 55.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 57-8.

¹⁹⁸ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 259.

¹⁹⁹ Salignon, *loc. cit.*, p. 55.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 57.

²⁰² *Ibid.*, p. 66.

la place à ce qui s'avance mais c'est d'abord le retraitement qui est premier »²⁰³. Débuter *in media res*, c'est ouvrir sur un retrait, donner priorité au retraitement; lorsque commence *La Condition humaine*, le seuil est d'ors et déjà éclipsé, afin que le terroriste puisse s'avancer : on ne le voit pas entrer — et on le verra sortir en courant. Sublimée et déréalisée dans le tissu diaphane de la gaze, la porte n'est rendue visible et lisible qu'à travers l'épaisseur ou la minceur (comme on voudra) du voile, où ad-vient et re-vient le seuil comme mobilité, re-trait et différence. Comme l'hymen « ne se présente jamais, [...] n'est jamais — au présent —, [...] n'a pas de sens propre, [...] ne relève plus du sens comme tel, c'est-à-dire, en dernière instance, comme sens de l'être »²⁰⁴,

[i]l n'y a pas de seuil, il y a ce que le seuil permet. Pétrifier le seuil, c'est effectivement rendre la maison autiste, tournée vers elle, retournée en elle, détournée plusieurs fois de sa demeure puisque pour que quelque chose demeure, il faut qu'elle soit dans le temps, c'est-à-dire dans le passage, dans la temporalité. Si elle est fermée à la temporalité, paradoxalement, elle est prise par un temps qu'elle ferme et elle s'enferme sur elle-même²⁰⁵.

Rien dans cette ouverture du seuil à la temporalité qui doit toutefois signifier autre chose que le passage déjouant, comme l'hymen sous l'espèce du présent condensé pour Tchen dans l'hébétude de « l'instant », toute assurance de maîtrise — temps détemporalisé dans l'hymen du mythe (non-temps) et dans le mythe de l'hymen :

L'entracte ou l'entre-temps de l'hymen ne donne pas le temps : ni le temps comme existence du concept (Hegel), ni le temps perdu ni le temps retrouvé, encore moins l'instant ou l'éternité. Aucun présent en vérité ne s'y présente, fût-ce pour s'y dissimuler. Ce que l'hymen déjoue, sous l'espèce du présent (temporel ou éternel), c'est l'assurance d'une maîtrise. Le désir critique [...] ne peut, en tant que tel, que tenter de l'y reconduire. Alternativement, il aura lu l'hymen selon telle ou telle espèce de présence : travail de l'écriture *contre* le temps ou travail de l'écriture *par* le temps²⁰⁶.

À l'hétérogénéité temporelle qui caractérise déjà le sacré comme coupure²⁰⁷ (l'étymologie grecque du mot « temps » : *temnô*, renvoie à « trancher, couper, ouvrir en coupant ») et que nous avons pu mettre à jour en opposant plus tôt temps chronique et temps mythique (travail de l'écriture *par* le temps *et* travail d'écriture *contre* le temps),

²⁰³ *Ibid.*, p. 57.

²⁰⁴ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 259.

²⁰⁵ Salignon, *loc. cit.*, p. 65.

²⁰⁶ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 260.

²⁰⁷ P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. 2, 1984, p. 31, n. 1 : « C'est sur le mode de la coupure que nous sommes encore soumis à l'efficace de l'histoire, selon la forte expression de *Wirkungsgeschichte* de Gadamer ».

correspond donc l'*hétérogénéité spatiale*. Comme pour l'homme religieux, « il y a des ruptures, des cassures; il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres »²⁰⁸. La mousseline, qui tombe du plafond « sur un corps moins visible qu'une ombre »²⁰⁹, délimite un espace sacré tout autour du dormeur : « Le seuil, c'est ce qui prolonge dans sa nature évocatrice et subjective, les entours; un seuil respire dans les entours autour desquels il prend forme dans ce rapport au chiasme dont on pourrait dire qu'il est à la fois *archè* et *telos*, dans un jeu subtil où ni l'*archè* ni le *telos* ne peuvent être pensés l'un sans l'autre; le seuil serait donc la logique du pas l'un dans l'autre »²¹⁰. Logique de l'hymen. À cet espace sacré circonscrit par le voile et ses entours correspond le « monde du meurtre », apparu plus haut, en symétrie inverse, comme contrepartie ou contre-univers de cet « espace profane » assimilé au « monde des vivants »; l'opposition cinématographique des points de vue, divisés entre champ et contrechamp, plongée et contre-plongée, redouble, tout au long de cette scène d'ouverture, l'antithèse entre les mondes. Ouverte à et dans la temporalité *par* et *comme* incursion de l'Histoire et de l'Heure, la chambre où entre le terroriste est « prise par un temps qu'elle ferme et elle s'enferme sur elle-même » dans la fascination de « l'instant » et l'imaginaire du lieu clos, omniprésent chez Malraux²¹¹. À l'obstacle physique de la mousseline s'en ajoute un second, virtuel celui-là, fait de lumière et d'ombres, que semble informer un obscur interdit, à connotation carcérale (dans son essai consacré à Goya²¹², Malraux ne manque pas d'associer la condition humaine à une « prison »): « un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie » (CH, 511).

²⁰⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 21.

²⁰⁹ Cf. « Le corps obscurci » in chap. 2 du livre de Moatti, op. cit., p. 79-81, p. 79-80: « D'emblée, chez Malraux, le héros semble vouloir se dérober aux regards dans une obscurité protectrice. [...] Les scènes les plus dramatiques, où se joue le destin des personnages, se déroulent souvent dans un jour douteux, ou dans une obscurité totale : les corps sont ainsi occultés comme si, incarnations fragiles, ils risquaient de constituer un écran dans la révélation de l'essence des êtres ». Le critique donne plusieurs exemples dans *La Condition humaine*, parmi lesquels cette scène d'ouverture, bien sûr — mais aussi les passages où Kyo et Katow marchent de concert dans l'obscurité des rues de Shangaï, ainsi que la scène finale du préau. Tchen lui-même se réduira bientôt à une ombre (cf. *infra*).

²¹⁰ Salignon, loc. cit., p. 59.

²¹¹ Un exemple parmi tant d'autres, tiré de *L'Espoir* : « Garcia regardait le visage de son ami, mais sans le distinguer. Toujours aucun bruit de combat; et pourtant le croissant de l'armée fasciste était autour de la ville, comme une présence dans l'obscurité d'une chambre fermée » (E, 269).

²¹² Évelyne Lantonnet, *Malraux et le roman*, Paris, Ellipses, 1996, p. 58.

Posée comme seuil de l'autre (de l'Autre), la moustiquaire évoque l'image du voile qui séparerait, à l'intérieur du temple, le lieu saint du lieu très saint où accédait le souverain sacrificateur au grand jour des expiations; mousseline qui sera d'ailleurs, lors de l'assassinat, « séparée en deux pans », tout comme le voile biblique lors de l'expiration du Christ sur le Golgotha²¹³. (Ça s'ouvre par une déchirure; cette déchirure est ce qui s'écrit, se crie depuis la hauteur de la Croix où expire le corps disloqué du Verbe suspendu). Aussi l'hyménographie est-elle *la* hiéroglyphie par excellence, celle qui se trouve au fondement de toutes les autres. Elle matérialise ce que « sacré » veut dire. Seuil et voile polysémique, l'hymen fait retour du temple au corps et du corps au temple; le corps n'est-il pas, dans la Bible, comparé à un temple? Qu'y a-t-il de plus « saint » que la virginité? Ne dit-on pas de Marie, parce que son hymen est demeuré intact, qu'elle est la « Sainte Vierge »? Qu'y a-t-il de plus intérieur, de plus intime que l'antre où se (re)tient l'hymen? Quel sanctuaire plus exemplaire?

L'hymen entre, dans l'antre. *Antre, caverne, grotte* [...]; mais l'antre est une caverne profonde, obscure, noire. Antrum, αντρον; sanscrit, *antara*, fente, caverne. *Antara* signifie proprement intervalle et se rattache ainsi à la préposition latine *inter*. [...] L'intervalle de l'entre, l'entre-deux de l'hymen, on serait tenté de le voir se creuser comme le lit dans la vallée [...]; mais *intervallum* est formé de *inter* (entre) et de *vallus* (pieu), ce qui donne non pas le pieu entre les deux, mais l'espace entre deux palissades. [...]

On passe ainsi de la logique de la palissade, qui fera toujours le plein, à la logique de l'hymen. L'hymen, consommation des différents, continuité et confusion du coït, mariage, se confond avec ce dont il paraît dériver : l'hymen comme écran protecteur, écrin de la virginité, paroi vaginale, voile très fin et invisible, qui, devant l'hystère, se tient *entre* le dedans et le dehors de la femme [...]. C'est l'hymen que le désir rêve de percer, de crever dans une violence qui est (à la fois ou entre) l'amour et le meurtre²¹⁴.

Tchen entre dans l'antre obscur où se re-plie l'hymen, qu'il rêve de trouer, de déchirer dans une violence qui est (à la fois entre) éros et thanatos, interdit et transgression. Tchen, qui entre dans l'hôtel et dans la chambre, entre dans le temple — « Maison et temple, pour l'essentiel c'est tout un », note G. van der Leuw²¹⁵ — en découvrant, sous le meurtrier

²¹³ « Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit. Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas » (Matthieu 27:50-51a).

²¹⁴ J. Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 240-1.

²¹⁵ Van der Leuw, *op. cit.*, p. 387-8 : « L'un et l'autre ne peuvent subsister que par la puissance qui réside en eux. Tout aussi bien que le temple ou l'église, la maison est une unité organique, qui a pour essence une puissance déterminée. [...] La maison [...] est un monde en soi. À l'intérieur de la maison, la puissance est

qu'il croyait être, un sacrificateur : « Les paupières battantes, Tchen découvrait en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur. Et pas seulement aux dieux qu'il avait choisis : sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté » (CH, 511-2).

Mysterium tremendum

Sous l'angoisse qui esseule et découvre le Dasein comme *solus ipse*, être-en-déval et être-jeté, pas-chez-soi et « étrangé », déterritorialisé, tout entier déproprié (*Enteignis*)²¹⁶, se profile l'effroi mystique comme sentiment du numineux, *mysterium tremendum*. Subordonnant l'état de dépendance créaturelle (Schleiermacher) — qui n'est « qu'un élément subjectif concomitant, un effet »²¹⁷, l'ombre portée du premier, renfermant « une sorte de dépréciation de soi-même »²¹⁸ (que ne peut avaliser Malraux) —, il n'est perceptible qu'à la réaction sentimentale et irrationnelle provoquée en nous; aux prédicats synthétiques et rationalistes qui enferment l'idée de Dieu dans la conceptualité d'un système²¹⁹, le *tremendum* (le mystère sacré qui s'y signifie) oppose l'irrationnalité d'un domaine mi-psychique, mi-empirique (le sacré, pour Otto, participe de l'*a priori* kantien). Comme l'hymen, « référence écartée, être à l'écart »²²⁰, il est *sui generis*. Essentiellement négatif, le *tremendum* représente sous sa forme élémentaire un sacré menaçant, apotropaïque, « avant tout une énergie dangereuse, incompréhensible, malaisément maniable, éminemment efficace »²²¹. Il est, pour Otto, l'expression de

ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans toute émotion religieuse intense, qui est autre chose encore que foi au salut, confiance ou amour [...] Le senti-

partagée entre les différentes parties, dont chacune possède sa propre sainteté. [...] D'abord se présente la porte, qui ferme l'espace de la maison à la puissance située dehors, la porte, qui protège et qui marque le passage du domaine profane au domaine sacré. [...] Le seuil est la limite sacrée, pourvue d'une potentialité particulière ».

²¹⁶ Sur l'angoisse comme disponibilité fondamentale et ouverture du Dasein, cf. M. Heidegger, « La disponibilité fondamentale de l'angoisse : une insigne ouverture du Dasein », § 40 in *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 233-40.

²¹⁷ R. Otto, *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot & Rivages, 1995 (1949), p. 25.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 47 : « Le mythe élaboré en système est, autant que l'est une construction scolastique, un nivellement du fait religieux fondamental; il l'aplanit jusqu'à l'aplatir si bien qu'il n'en reste pas grand chose ».

²²⁰ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 273.

²²¹ Caillois, *op. cit.*, p. 21.

ment qu'il provoque peut se répandre dans l'âme comme une onde paisible; c'est alors la vague quiétude d'un profond recueillement. Ce sentiment peut se transformer ainsi en un état d'âme constamment fluide, semblable à une résonance qui se prolonge longtemps mais qui finit par s'éteindre dans l'âme qui reprend son état profane. Il peut aussi surgir brusquement de l'âme avec des chocs et des convulsions. Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports, à l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres. Il a des degrés inférieurs, des manifestations brutales et barbares, et il possède une capacité de développement par laquelle il s'affine, se purifie, se sublimise. Il peut devenir le silencieux et humble tremblement de la créature qui demeure interdite... en présence de ce qui est, dans un mystère ineffable, au-dessus de toute créature²²².

L'élément du *tremendum* n'est ici toutefois que le prédicat synthétique et analogique de la notion capitale de *mysterium* dont l'expression la plus exacte, nous dit Otto, est peut-être "le tout autre" (*ganz andere, thateron, l'anyad, l'alienum* — le *dissimile* augustinien), « ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partant "familières"; c'est ce qui s'oppose à cet ordre de choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse »²²³; Tchen, qui « connaissait sa propre fermeté » (CH, 511), reste de fait « interdit » devant le voile interposé entre lui et la mort — mort à donner et à recevoir. Le *tremendum* a plusieurs noms dans plusieurs langues : *émât Jahveh*, « crainte de Dieu », de sa *majestas*, de son courroux, *pavor sacer, ira deorum* de la Kālī hindoue représentée avec une face « de colère » (*krodhamurti*), forme terrible de la *Devī* ou grande déesse —, *eula-beia, thambos, orgè théou* et *deima panicon*, frayeur panique des Grecs; démonique gœthéen; *Scheu, gräßlich, Angst, Verlegenheit* en allemand; *tâmah* en hébreu; *awe, uncanny* en anglais. *Tremor*, dans quelque langue qu'on le dise, renvoie à tout ce qui touche au « spectral », dont le terme grec de *sebastos* donne quelque idée²²⁴. L'angoisse comme peccabilité et conscience du péché originel (Kierkegaard²²⁵) :

La première éducation de Tchen avait été religieuse; quand Gisors avait commencé de s'intéresser à cet adolescent orphelin — ses parents tué au pillage de

²²²R. Otto, *op. cit.*, p. 27-8.

²²³*Ibid.*, p. 46.

²²⁴*Ibid.*, p. 29-30 : « Les premiers chrétiens avaient le sentiment très net que le titre de *sebastos* ne convenait à aucune créature, pas même à l'empereur, et qu'il désignait une qualité numineuse. Appeler quelqu'un *sebastos*, apprécier un homme selon la catégorie du numineux, c'était, pour eux, commettre un acte d'idolâtrie ».

²²⁵Cf. S. Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1949, p. 157-336, auquel renvoie lui-même Heidegger.

Kalgan — silencieusement insolent, Tchen venait du collège luthérien, où il avait été l'élève d'un intellectuel phtisique venu tard au pastorat, qui s'efforçait avec patience, à cinquante ans, de vaincre par la charité une inquiétude religieuse intense. Obsédé par la honte du corps qui tourmentait saint Augustin, du corps déchu dans lequel il faut vivre avec le Christ — par l'horreur de la civilisation rituelle de la Chine qui l'entourait et rendait plus impérieux encore l'appel de la véritable vie religieuse — ce pasteur avait élaboré avec son angoisse l'image de Luther dont il entretenait parfois Gisors : "Il n'y a de vie qu'en Dieu; mais l'homme, par le péché, est à tel point déchu, si irrémédiablement souillé, qu'atteindre Dieu est une sorte de sacrilège. D'où le Christ, d'où sa crucifixion éternelle". Restait la Grâce, c'est-à-dire l'amour illimité ou la terreur, selon la force ou la faiblesse de l'espoir; et cette terreur était un nouveau péché. Restait aussi la charité; mais la charité ne suffit pas toujours à épuiser l'angoisse [...]: que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ? (CH, 555-6)²²⁶.

« Amour illimité » ou « terreur », *fascinans* ou *tremendum*. Comme le mot « hymen », le sacré se caractérise par l'aptitude à signifier une chose et son contraire. À la *répulsion* qui trouve chez Tchen son expression concrète dans le « dégoût » ressenti au contact du corps de sa victime (de son ancienne foi Tchen ne conserve, héritée du pasteur, que cette « honte du corps qui tourmentait saint Augustin »), s'ajoute

quelque chose qui exerce un attrait particulier, qui captive, *fascine* et forme avec l'élément répulsif du *tremendum* une étrange harmonie de contrastes. [...] À côté de l'élément troublant apparaît quelque chose qui séduit, entraîne, ravit étrangement, qui croît en intensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse; c'est l'élément dionysiaque de l'action du *numen*. Nous l'appellerons le "fascinant"²²⁷.

C'est ce vers quoi peut tendre la « grâce », bien que ce soit encore « quelque chose de plus », dont l'ineffabilité, l'*arrêton*, est symptomatique d'un « surplus »; le *fascinosum* est à la différence ce que l'hymen est à la « structure du pli et de la supplémentarité »²²⁸, « surplus et vicariance »²²⁹, « supplément, principe et prime »²³⁰. Il est ce que le désir vient mettre en excès à travers la *pléthore* de la chair — cette chair en nous qui est toujours « plus » que nous, cette « masse matérielle dont nous croyons dominer les effets,

²²⁶ Tchen déclarera plus tard à Kyo : « Dans le meurtre, le difficile n'est pas de tuer. C'est de ne pas *déchoir*. D'être plus fort que... ce qui se passe en soi à ce moment-là » (CH, 618). C. Moatti, *op. cit.*, p. 313, n. 40 — note que, dans le manuscrit, le lien nostalgique du terroriste à sa foi perdue est encore plus net et plus fort : « Au cours d'une conversation avec le pasteur Smithson peu avant l'attentat contre Chang-Kai-Shek, Tchen dit : "Je ne crois pas au Christ. Mais parfois je voudrais croire en lui (phrase barrée). Je suis tellement hors du monde que je voudrais qu'il y eût quelqu'un, quelque chose qui pût comprendre (...) ! C'est pour cela que je me convertirais. C'est parce que je le sais que je ne me convertirais pas", etc. ».

²²⁷ R. Otto, *op. cit.*, p. 57. Notons au passage que, dans la chambre voisine de la femme de Pelletier ("Une sorte de suite de L'Espoir"), « un phono joue *Fascination* » (E, 569).

²²⁸ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 264.

²²⁹ *Ibid.*, p. 265.

²³⁰ *Ibid.*, p. 255.

l'opacité, les résistances, les écarts »²³¹. Cette chair pour laquelle il a une fascination morbide, il faut précisément à Tchen, masochiste, en éprouver la résistance²³². Frêle membrane et plan séparateur encore que cet *epidermis* — autre figure de l'hymen — qu'il s'agit d'ouvrir en tranchée, à la pointe d'un poignard, avant d'en trouer le voile et le corps qu'il abrite. Comme tuer, assassiner — sacrifier, c'est traverser le seuil, fracturer l'hymen, entrer dans la continuité de l'autre, il faut donc commencer par réduire sa propre distance, évaluer et prospecter le derme, l'ignorance où dort la chair à force de proximité: « Quelle était la résistance de la chair? Convulsivement, Tchen enfonça le poignard dans son bras gauche. La douleur (il n'était plus capable de songer que c'était *son* bras), l'idée du supplice certain si le dormeur s'éveillait le délivrèrent une seconde : le supplice valait mieux que cette atmosphère de folie » (CH, 512).

Après un moment d'indécision où pourra se lire un effet de l'hymen, Tchen choisit le poignard, plutôt que le rasoir. Au soin que ce dernier, « plus sûr », suppose en requérant la manipulation minutieuse observée dans le maniement du scalpel²³³, le poignard oppose la violence nécessaire à la levée du tabou (autre mot à double entente : *sacré, consacré* vs

²³¹ Sollers, *loc. cit.*, p. 121.

²³² C'est un cas rare et d'autant plus significatif chez Malraux, que cette attention portée à la chair. L'écrivain la réserve — comme ici — aux marginaux et aux séparés, comme le fait judicieusement observer C. Moatti, *op. cit.*, p. 111 : « Sueur, rougeur, lourdeur du corps, tout ce qui évoque la mollesse, la vie des sens, les fonctions naturelles, l'engluement de l'homme dans la matière sont maintenus dans des bornes très étroites et réservés à ceux qui incarnent les éléments rejetés ou méprisés ». Il est cependant difficile de souscrire à l'affirmation suivante du critique : « Avec Malraux, on est vraiment aux antipodes de la tendance qui va s'épanouir à la même époque dans l'œuvre d'un Céline, d'un Sartre ; ceux-ci peignent avec insistance l'univers de la chair dans son aspect visqueux et moite, comme fascinés par l'attrait ignoble de la substance molle qui sans cesse rappelle à l'homme la dissolution immanente à la matière organique qui le compose ». Le dégoût malrucien pour « les manifestations trop luxuriantes de la vie organique », véritable, n'entraîne aucunement sa censure. La description de la jungle de *La Voie royale* (cf. *supra*) ne contredit-elle pas absolument ce jugement porté par Moatti? Le concept d'*entropologie* du sacré défend même une position complètement inverse, en s'attachant aux phénomènes de dissolution, d'effacement, de défalcation, d'usure, de pourriture et de décomposition. Leur omniprésence chez Malraux a déjà été démontrée (en partie seulement : il y aurait beaucoup trop d'exemples à donner pour pouvoir espérer les contenir en ces pages) et oppose un démenti formel à cette approximation de Moatti. Que l'on entende bien. Il ne s'agit aucunement de contester que « l'univers de la chair dans son aspect visqueux et moite » prend plus de place chez Céline et Sartre que chez Malraux. Mais il est totalement faux d'affirmer que ce dernier est aux antipodes de la tendance qu'ils incarnent. J.-F. Lyotard soutient même le contraire (cf. sa citation, n. 397).

²³³ Le vieux Brücke lui ayant fait procéder, en rêve, à la dissection de son propre pelvis, il faut à Freud dégager un « papier d'argent », *Stanniol, Zilberpapier* — autre figure de l'hymen? Il est dit *sprödem Material*, « un matériel délicat, cassant, aigu, "prude", bref immaniabile. Ou que l'on ne peut manier qu'avec la plus grande minutie » (Granoff, *op. cit.*, p. 163) — « ce que le texte du rêve dit devoir être fait très soigneusement, *sorgfältig* » (*ibid.*, p. 161). Le *Stanniol* est aussi dit « froissé », *zerknüllt*, et partage donc avec l'hymen la structure du pli et du re-pli. Ce que Derrida ne mentionne pas, soit dit en passant — et bien étrangement, puisque la « logique de l'hymen » est entée sur (ou hanté par) le texte freudien.

*inquiétant, dangereux, interdit, impur*²³⁴) que Tchen entretient à l'égard du « toucher », qui dit bien toute l'ambiguïté sacro-érotique liée au « meurtre » à perpétrer: « Un seul geste, et l'homme serait mort. Le tuer n'était rien : c'était le toucher qui était impossible » (CH, 512). (Des passants qu'il contemple sous ses pieds, après son forfait, Tchen, « insatiable de vie », voudra significativement « toucher » les corps). Nu « dans sa poche, sans gaine », le poignard (Tchen *tranchant* au profit de la lame qui perfore) résout ainsi l'ambiguïté attachée à ce que le mot unique de *Scheide* articule: la « ligne qui divise » — la lame — et la « gaine », chargée de recevoir. Dé-gainé, le poignard oppose la nudité verticale de sa pointe, *univoque*, à la l'horizontalité fermée du rasoir — *équivoque* parce qu'à *double tranchant*. Robert : « LOC. FIG. À *double tranchant*, se dit d'un argument, d'un procédé dont l'emploi peut provoquer des effets opposés (et se retourner contre la personne qui les emploie) ». L'opération qui consiste ainsi à choisir *entre* deux armes, entre deux lames, entre le plat de l'une et le plein de l'autre, fait l'objet d'une grande attention; elle commande tout un jeu de mains — masturbatoire²³⁵ (nous ne demanderons pas ce qui peut bien se trouver au fond de la poche pour que la main gauche s'en trouve « collée » au chandail, une fois ressortie) et intromissif (jeu de pénétrant à pénétré) — entre celle qui cache et l'autre qui découvre: « Il les enfonçait le plus possible, comme si la nuit n'eût pas suffi à cacher ses gestes. Le rasoir était plus sûr, mais Tchen sentait qu'il ne pourrait jamais s'en servir; le poignard lui répugnait moins. Il lâcha le rasoir dont le dos pénétrait dans ses doigts crispés; le poignard était nu dans sa poche, sans gaine. Il le fit passer dans sa main droite, la gauche retombant sur la laine de son chandail en y restant collée » (CH, 512).

Tremendum et Unheimliche

Tchen traverse le seuil, fracture l'hymen et entre dans la continuité de l'autre (dès l'entaille faite à son bras — et c'est fait « convulsivement », dans un geste proche du « spasme suprême »; ce n'est pourtant que celui précédant l'autre, le « vrai »), qui a chez Bataille le sens de la mort : « pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le

²³⁴ Sur l'ambivalence et le tabou liés au contact des morts et des cadavres, cf. S. Freud, « Le tabou et l'ambivalence des sentiments » in *Totem et tabou*, Paris, PbP, 1980, p. 29-88.

²³⁵ Il est dit plus loin dans le texte que « le seul péché toujours plus fort que la volonté de Tchen » c'est précisément... « la masturbation » (CH, 556).

sens de la continuité de l'être »²³⁶. Une série de notations laisse *voir* (hypotypose) l'indistinction menaçante et grandissante entre Tchen et le corps de sa victime, la confusion érotique. Craignant le contact avec le dormeur, qui se disloque symboliquement au regard du terroriste saturé de découpes²³⁷ et de gros plans, Tchen est en proie à l'*Unheimliche*, dont Freud nous dit qu'il est apparenté aux sentiments « d'effroi, de peur, d'angoisse [...], si bien que le plus souvent il coïncide avec "ce qui provoque l'angoisse" »²³⁸ et qu'il se rapporte étymologiquement à « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »²³⁹, en rapport avec l'intimité et la familiarité de la « maison » et à ce qui s'y trouve caché, dissimulé : « "Unheimlich" serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste »²⁴⁰. Tout ce qui aurait dû rester dissimulé derrière le voile, intact derrière l'hymen. « Je ne crois pas qu'il suffise du souvenir d'un meurtre pour te bouleverser ainsi », affirme Gisors à son ancien élève; « Nong, dit-il, je ne crois pas, moi non plus, que le souvenir suffise. Il y a autre chose, l'essentiel. Je voudrais savoir quoi » (CH, 552). Cela qui obsède le terroriste est précisément ce qui *ne peut pas* se dire, *ne peut pas* apparaître — « Tabou de la virginité » (Freud) —, parce que voilé à l'image de ce corps « moins visible qu'une ombre » — dé-fendu par l'hymen, cette membrane ayant « partie si intimement liée avec la *mitoyenneté* du savoir et du désir »²⁴¹ — en un mot : avec l'*aisthèsis*.

Le français qui familièrement, dans certaines régions, appelle ce que l'on voit dans l'entrejambe des femmes "le fendu" a dans son génie d'appeler le même lieu : *défendu*. Ironie du signifiant : effet d'une décision. La décision ne protège pas la fente, mais protège d'elle. La décision qui *dé-fend*, qui libère aussi (de la fente). Comme *Entscheidung*, mot allemand qui à lui seul, au secret de la langue allemande, réalise la même opération. *Ent* privatif. *Scheide*, *Scheidung*, à la fois fourreau et séparation. Il y a donc le fendu et le défendu, qui est le décidé. Là se trouve l'hymen. L'indécidable²⁴².

Hymen, intimité (de la maison, du temple, du corps), sacré, saint/souillure, voile, interdit, obscurité, *tremendum* et (*un*)heimlich c'est tout un. — « Latin [...] : un endroit

²³⁶ Bataille, *op. cit.*, p. 17.

²³⁷ Granoff, *op. cit.*, p. 429 — appelle « découpe » la « singularisation d'une zone particulière ».

²³⁸ S. Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210, p. 163-4.

²³⁹ *Ibid.*, p. 165.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

²⁴¹ Granoff, *op. cit.*, p. 191.

²⁴² *Ibid.*, p. 458.

“unheimlich”, *locus suspectus*; à une heure nocturne “unheimlich”, *intempesta nocte* »²⁴³; « En arabe et en hébreu, “unheimlich” se confond avec démoniaque, épouvantable »²⁴⁴. « 2. Secret tenu caché, de manière à ne rien en laisser percer, à vouloir le dissimuler aux autres, [...] par ex. dans la Bible, Job 11, 6; 15, 8; Sagesse 2, 22; 1 Cor. 2, 7, etc. [...] Faire quelque chose en secret (heimlich) derrière le dos de quelqu’un » — ou lui planter un poignard en pleine poitrine lorsqu’il dort. « Se comporter “heimlich” (de manière mystérieuse, comme si l’on avait quelque chose à cacher. — “Heimliche Liebe, Liebschaften, Sünde” (amour, amourette, péché secret). — “Heimliche” (intimes), organes que la bienséance enjoint de dissimuler, 1 Sam. 5, 6 »²⁴⁵; « ...“heimliche Orte”, parties secrètes du corps humain, *pudenda*... les hommes qui ne mouraient point était frappés dans leurs organes secrets²⁴⁶ (1 Samuel, 5, 12) »;

Il arrive souvent que des hommes névrosés déclarent que les organes génitaux féminins représentent pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Cet étrangeté inquiétant est cependant l'orée de l'antique patrie des enfants des hommes, de l'endroit où chacun a dû séjourner en son temps d'abord. [...] Ainsi, dans ce cas encore, l'“Unheimliche” est ce qui autrefois était “heimisch”, de tous temps familier. Mais le préfixe “un” placé devant ce mot est la marque du refoulement²⁴⁷.

« Il faut que tu saches ce que j'ai de plus “heimlich” (intime), sacro-saint [...]. — Une sainte influence “heimlich” (sourde). [...] — J'ai des racines qui sont fort “heimlich” (cachées), dans le sol profond je prends pied »²⁴⁸ : « Leur présence arrachait Tchen à sa terrible solitude, doucement, comme une plante que l'on tire de la terre où ses racines les plus fines la retiennent encore » (CH, 518). — « En liaison [...] comme aussi en particulier la contrepartie “Unheimlich”, faisant naître une terreur pénible, angoissante : Qui presque lui parut “unheimlich”, plein d'une inquiétante étrangeté, spectral [...]. — De la nuit les heures “unheimlich” (étrangeté inquiétantes) et anxieuses [...] » : « 21 MARS 1927. *Minuit et demi* » (CH, 511). — « Depuis longtemps j'étais dans un état d'âme “unheimlich” (étrangeté inquiet), voire sinistre [...]. — Voici maintenant que je commence à me sentir “unheimlich” (étrangeté mal à l'aise) » : « “Je suis extraordinairement seul”, dit-il,

²⁴³ S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *loc. cit.*, p. 166.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 167.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 173-4.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 199-200.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 171.

regardant Gisors en face » (CH, 550). — « Éprouve[r] un effroi “unheimlich” (étrangement inquiétant) [...]. — “Unheimlich” [...] et figé comme une statue de pierre. [...] — Le brouillard “unheimlich” [...], appelé “Haarauch” » : « Au-dessous, tout en bas, les lumières de minuit reflétées à travers une brume jaune par le macadam mouillé » (CH, 514); « La brume, nourrie par la fumée des navires, détruisait peu à peu au fond de l’avenue les trottoirs pas encore vides » (CH, 683). (Autres hiéroglyphes malrucciennes : couleur telle que le jaunâtre, atmosphère telle qu’un air saturé d’humidité et d’impureté; foisonnantes sont les notations dans le roman insistant sur le fait que la nuit est « saturée d’eau »). — « Voiler le Divin, l’envelopper d’une certaine “Unheimlichkeit” »²⁴⁹.

À l’enquête étymologique qui confirme la parenté entre hymen, *Scheide*, *sacer* et *heimlich* — tous sont marqués d’une irréductible ambivalence qu’ils ont encore en commun avec plusieurs autres mots²⁵⁰ — Freud coordonne une étiologie des névroses et un examen des « personnes, choses, impressions, événements et situations susceptibles

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 172 (pour toutes les citations depuis la note précédente).

²⁵⁰ Dans le texte intitulé « Des sens opposés dans les mots primitifs » (p. 59-67 de la même édition), le psychanalyste relève la concordance entre les particularités de l’élaboration du rêve, qui « excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet », et celles de l’usage linguistique mises à jour par le philologue K. Abel dans les langues les plus anciennes — sémitiques et indo-européennes, mais particulièrement dans l’ancien égyptien où un mot peut conjuguer deux sens antithétiques : « le mot *fort* signifiant aussi bien fort que faible; le mot *lumière* servant aussi bien à désigner la lumière que l’obscurité », etc.. Le philologue donne également l’exemple de « mots composites », « dans lesquels deux vocables de sens contraires forment un composé ne possédant que l’un des sens des deux éléments le constituant. Ainsi, dans cette langue extraordinaire, il n’y a pas seulement des mots voulant dire aussi bien *fort* que *faible*, [...] mais encore des mots composites tels que *vieux-jeune*, *loin-près*, *lier-séparer*, *dehors-dedans*... lesquels, malgré un assemblage de mots comprenant les sens les plus dissemblables, ne veulent dire, le premier que *jeune*, le second que *près*, le troisième que *lier*, le quatrième que *dedans*... » Pour expliquer ce phénomène, Abel formule l’hypothèse voulant que nos concepts ne prennent naissance que par comparaison (ce qui ne va pas sans rappeler le credo herméneutique d’un certain Malraux : « nous ne pouvons sentir que par comparaison ») : « S’il faisait toujours clair, nous n’aurions à faire aucune comparaison entre clair et obscur, et nous ne posséderions ni le concept ni le mot de clarté... » — « Il est évident que sur cette planète tout est relatif et n’a d’existence indépendante qu’en tant que ses relations aux autres choses permettent de l’en rapprocher ou de l’en distinguer... » — « Tout concept se trouvant devoir être le frère jumeau de son contraire, comment aurait-il pu être une première fois pensé, comment aurait-il pu être communiqué à d’autres qui essayaient de le penser, sinon en le mesurant à son contraire?... » « Comme on ne pouvait concevoir le concept de force en dehors du contraste avec la faiblesse, le mot qui exprimait *fort* acquit un ressouvenir simultané de *faible*, concept grâce auquel il avait au début reçu l’existence. En réalité, ce mot ne désignait vraiment ni fort ni faible, mais seulement le rapport entre les deux et la différence qui les avait créés tous deux ». On reconnaît là la prémisse saussurienne ainsi qu’une certaine « logique de l’hymen », à laquelle nous arrivons. Enfin, dans son *Origine du Langage (Ursprung der Sprache)*, Abel signale d’autres vestiges de la pensée primitive à l’intérieur des langues modernes : « L’Anglais dit encore aujourd’hui pour exprimer “sans” *without*, c’est-à-dire “avec-sans” », résume Freud; « de même le Prussien de l’Est emploie l’expression *mitohne* ». « *With* lui-même, qui répond au mot allemand *mit* (avec), a dû à l’origine vouloir dire aussi bien *avec* que *sans*, comme on peut le voir dans *withdraw* (s’en aller, se retirer) et dans *withhold* (retenir). Nous retrouvons cette même évolution dans l’allemand *wider* (contre) et *wieder* (ensemble avec) ». Retenons ces derniers exemples venus *in extremis* nous annoncer qu’il faudra plus loin compter *avec* ce *sans* (cf. notre chap. 3).

d'éveiller en nous avec une force et une netteté particulière le sentiment de l'inquiétante étrangeté »²⁵¹. De tous les procédés susceptibles d'évoquer facilement l'inquiétante étrangeté, l'un des plus sûrs, écrit le psychanalyste, « est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate »²⁵². Si Hoffman — dont Clappique garde sur sa table de chevet l'exemplaire des *Contes fantastiques* — s'est servi de la manœuvre avec succès, Malraux n'est pourtant pas en reste, comme l'illustre cette scène d'ouverture de *La Condition humaine*. Voici en effet que les parties du corps endormi s'animent d'une vie menaçante, indépendamment de la volonté du dormeur : « Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés ! » (CH, 511), d'après des lois voulant que le sentiment du “tout autre” — qui rejoint l'*Unheimliche* dans « la déformation apocryphe et la caricature du numineux, dans la peur des spectres »²⁵³ — ait « comme points d'attache ou comme causes occasionnelles d'excitation, des objets qui, déjà “naturellement” énigmatiques en eux-mêmes, sont surprenants et frappants, des phénomènes étranges et étonnants, des événements et des choses que nous trouvons dans la nature, chez les animaux, dans l'humanité »²⁵⁴.

Un des pieds du marchand d'armes se met donc à vivre « comme un animal endormi » (CH, 511) au point d'introduire un doute dans la tête de Tchen, obsédé par cette « atmosphère de folie » : « Terminait-il un corps ? » (CH, 512). C'est là une des plus troublantes expressions de l'*Unheimliche* : « Des membres épars, une tête coupée, une main détachée du bras [...], des pieds qui dansent tout seuls [...], voilà ce qui, en soi, a quelque chose de tout particulièrement étrangement inquiétant, surtout quand il leur est attribué [...] une activité indépendante »²⁵⁵. Le fantastique, dont on a vu qu'il constitue pour Malraux, mieux que le “merveilleux” encore, un « domaine mineur du sacré », trouve ainsi tout au long de la scène son moyen le plus efficace dans la synecdoque, qui réduit constamment le corps au pied que le gros plan agrandit pratiquement à l'espace de la chambre²⁵⁶ : « Rien n'existait que ce pied » (CH, 511). Cette stratégie cinématographique, ché-

²⁵¹ Freud, « L'inquiétante étrangeté », *loc. cit.*, p. 175.

²⁵² *Ibid.*, p. 175-6.

²⁵³ R. Otto, *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁵⁵ Freud, « L'inquiétante étrangeté », *loc. cit.*, p. 197-8.

²⁵⁶ Ce traitement synecdochique est une constante chez Malraux. Cf. « Les éléments privilégiés » in chap. 2 : « Le corps romanesque » du livre de C. Moatti, *op. cit.*, p. 88-91, p. 88 : « Dans la démarche traditionnellement synecdochique du portrait où le corps est révélé à travers l'évocation de certaines de ses parties, on

rie par Malraux, fait un peu mieux comprendre le *deinos* des Grecs, qu'Otto traduit par « énorme » :

On observe alors le sens premier et fondamental du mot “énorme” [...]. Par “énorme” nous entendons généralement aujourd’hui ce qui dépasse toute mesure par sa nature ou ses proportions. Mais c’est là, pour ainsi dire, une interprétation rationaliste, en tout cas rationalisée et postérieure, de la notion primitive. Car l’“énorme” est proprement et avant tout ce qui n’est pas normal, ce qui est *troublant*, c’est-à-dire quelque chose de numineux. [...] Si l’on pénètre par le sentiment le sens fondamental du mot, il pourrait servir à exprimer assez exactement le numineux dans ses éléments du *mysterium*, du *tremendum*, de la *majestas*, de l’*augustum* et de l’*energicum* (le *fascinans* y compris)²⁵⁷.

Tournant dans une invisible serrure comme celui d’une poupée mécanique (E. Jentsch en fait une autre figure du sentiment d’inquiétante étrangeté²⁵⁸), le pied ouvre un nouveau seuil (car le seuil, c’est aussi « déplier l’espace »²⁵⁹ à la pointe des orteils) au moment où Tchen entre dans la lumière et laisse passer sur le lit son « ombre trapue » : « Le pied, qui touchait presque le pantalon de Tchen, tourna soudain comme une clef, revint à sa position terminale » (CH, 512). Tabou du contact avec les morts (dormir c’est toujours un peu mourir), phobie névrotique du toucher qui inaugure la con-fusion érotique, hyménographique : « Toucher ce corps immobile était aussi difficile que frapper un cadavre, peut-être pour les mêmes raisons. Comme appelé par cette idée de cadavre, un rôle s’éleva. Tchen ne pouvait plus même reculer, jambes et bras devenus complètement mous. Mais le rôle s’ordonna : l’homme ne râlait pas, il ronflait. Il redevint vivant, vulnérable; et, en même temps, Tchen se sentit bafoué (CH, 513). « Bafoué ». Voilà un autre indice confirmant le lien entre sacrifice et érotisme. Soit Tchen, accouru à l’appartement de son vieux maître, pour confesser son crime : « “Qu’as-tu éprouvé, après?” », demanda Gisors. Tchen crispa ses doigts. “De l’orgueil. – D’être un homme? – De ne pas être une femme”. Sa voix n’exprimait plus la rancune, mais un mépris complexe » (CH, 552).

L’hymen, qui du corps féminin porte le mieux les virtualités du voile, va jusqu’à brouiller la différence entre féminin et masculin, commande l’inversion sexuelle comme

constate que Malraux s’attache, de manière permanente, aux mêmes traits. Le traitement informatisé du vocabulaire des *Conquérant*, de *La condition humaine* et de *L’Espoir* fait apparaître la fréquence maximale de la main dans les trois romans, puis de la voix et des yeux ; ensuite viennent comme on pourrait s’y attendre, le corps, le visage, le bras, la tête... ». Le critique oublie le pied.

²⁵⁷ Otto, *op. cit.*, p. 70.

²⁵⁸ Freud, « L’inquiétante étrangeté », *loc. cit.*, p. 175.

²⁵⁹ Salignon, *loc. cit.*, p. 58.

on dit des gens du « troisième sexe » qu'ils sont des « invertis ». Tuer un homme, c'est aussi bien violer une femme; à hauteur de mort, dans la violence éro-sacrificielle, même les sexes en viennent à se con-fondre: (Kyo, à Tchen) « Tu trouves important que ce soit *toi* qui organises l'attentat contre Tchang? – Nong... Et pourtant, je ne voudrais pas le laisser faire par un autre. – Parce que tu n'aurais pas confiance? – Parce que je j'aime pas que les femmes que j'aime soient baisées par les autres » (CH, 621)²⁶⁰. Frêle et mince cloison dont les bordures et les lèvres confondent l'esprit et les choses, empêchant que ce qui doit rester séparé reste tel, qui *fascine*, chez l'homme malrucien, le fantasme homosexuel (« inversion du sexe d'un objet de désir »²⁶¹) —, l'hymen pose le problème de la bisexualité porte-énigme (de la bilatéralité), « possible inversion polaire du champ masculin-féminin »²⁶². Hymen du diable (du dyable : nous y venons) qui consiste à faire passer la femme du côté de l'homme, comme c'est presque toujours le cas dans l'univers de l'écrivain.

La femme n'est pas seulement « martialisée » (portraits de May et de la maîtresse de Martial en Minerves²⁶³); elle est aussi l'intermédiaire voué à se retirer devant le secret désir d'inversion qui habite quelques-uns des personnages de Malraux. Si, comme le veut Bataille, l'être aimé est « la transparence du monde », toute femme est pour Ferral le derme opaque d'une différence à convertir en même : corps de passe. C'est un homme qu'abrite l'hymen (la mousseline), et c'est ce que trouve le financier — Héautontimorouménos à lui-même son désir — derrière celui de Valérie et de la prostituée censée le venger de sa maîtresse; c'est même encore bien pire, puisque cet homme, *c'est lui* :

Son plaisir jaillissait de ce qu'il se mît à la place de l'autre, c'était clair : de l'autre contrainte; contrainte par lui. En somme il ne couchait jamais qu'avec lui-même, mais il ne pouvait y parvenir qu'à la condition de n'être pas seul. [...] sa volonté de puissance n'atteignait jamais son objet, ne vivait que de le renouveler : mais, n'eût-il de sa vie possédé une seule femme, il avait possédé, il posséderait à tra-

²⁶⁰ Clappique, debout devant la vitrine d'un bar portugais où il aperçoit « une maigre brune aux yeux très grands, les mains sur les seins comme pour les protéger » contemplant la nuit, s'image, lui, *être* une femme : « Je suis comme les femmes qui ne savent pas ce qu'un nouvel amant tirera d'elles... » (CH, 693-4). De même, plus loin, s'adressant à Gisors : « On dirait que personne ne sait combien il est voluptueux de vivre aux yeux d'un être une autre vie que la sienne. D'une femme surtout... » (CH, 704).

²⁶¹ Granoff, *op. cit.*, p. 67.

²⁶² *Ibid.*, p. 21.

²⁶³ La femme de Pelletier, de même, « suggère plutôt la femme-homme, la malade d'autorité » (E, 565).

vers cette Chinoise qui l'attendait, la seule chose dont il fût avide : lui-même (CH, 682)²⁶⁴.

Érôs sacrifié sur l'autel de Thanatos, quand faire l'amour c'est faire la haine. « Car chacun fait mourir les choses qu'il aime », dit Oscar Wilde. L'isomorphie des rapports égoïstes de Ferral aux hommes et aux femmes (il « machinise » les uns comme il « chosifie » les autres) ne révèle-t-elle pas que celles-ci, chez Malraux, renvoient toujours en définitive à l'exclusivisme d'une relation « entre hommes », sur fond d'homosexualité refoulée ? N'est-ce pas du moins ce que suggère la promiscuité des corps, dans l'expérience de la « fraternité virile » ? Valérie ne s'efface-t-elle pas pour laisser ses deux amants en présence l'un de l'autre — Ferral et « le directeur d'une des banques anglaises, qui depuis un mois courtisait » la couturière (CH, 668) ? Deux cages, deux merles : un mâle et une femelle ; n'y a-t-il pas là, au reste, « marionnettisation » de l'érotisme (la femme Valérie tirant les ficelles) et corruption du « désir mimétique » (R. Girard) ? « L'homme peut et doit nier la femme » (CH, 679), déclare Ferral à Gisors et c'est jusqu'à ce qu'il ne reste plus que de « l'homme » qu'il faut pousser la « dissolution » de la partie féminine-passive dont parle Bataille, en regard de la fusion érotique.

Mort et contagion

« La confusion ou la consommation de l'hymen supprime l'hétérogénéité des deux lieux dans le “spasme suprême” » et « l'extériorité décidable des différents »²⁶⁵. Contrairement au Pierrot de Mallarmé, Tchen troue la toile ou le voile, déchire la moire — et c'est pourquoi, plus tard, il mourra :

Le corps glissa d'un léger mouvement vers la droite. [...] D'un coup à traverser une planche, Tchen l'arrêta dans un bruit de mousseline déchirée, mêlé à un choc sourd. Sensible jusqu'au bout de la lame, il sentit le corps rebondir vers lui, relancé par le sommier métallique. [...] Tchen ne pouvait lâcher le poignard. À travers l'arme, son bras raidi, son épaule douloureuse, un courant d'angoisse s'établissait entre le corps et lui jusqu'au fond de sa poitrine, jusqu'à son cœur convulsif, seule chose qui bougêat dans la pièce. Il était absolument immobile; le sang qui continuait à couler de son bras gauche lui semblait celui de l'homme couché (CH, 513).

²⁶⁴ « Tout le jeu érotique est là : être soi-même *et l'autre*; éprouver ses sensations propres et imaginer celles du partenaire » (TO, 82), lit-on dans *La tentation de l'Occident*.

²⁶⁵ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 23

Indistinction hyméno-hiéro-graphique d'un corps-à-corps resserré jusqu'au cœur (l'angoisse, pense Kyo, c'est respirer avec le cœur) entré en continuité avec la chambre, con-fusion du dedans et du dehors, du même et de l'autre dans l'unité des sangs mêlés où se lit que la « mort est toujours, *humainement*, le symbole du retrait des eaux qui suit la violence de l'agitation »²⁶⁶ : « mais qu'était leur condamnation misérable à côté de la mort qui se retirait de lui, qui semblait couler hors de son corps à longs traits, comme le sang²⁶⁷ de l'autre? »²⁶⁸ (CH, 514).

Soudé à sa victime par un « courant d'angoisse », Tchen donne toute sa portée à l'affirmation de Perken voulant que l'érotisme consiste dans « le besoin d'aller jusqu'au bout de ses nerfs » (VR, 372); *energeia*, la puissance sacrée réagit comme un courant électrique²⁶⁹ dont le terroriste enregistre la décharge avec l'intensité orgasmique d'une « petite mort » qui présage déjà du « spasme suprême » (celui qu'il aura, bien sûr, au moment de mourir sous sa bombe) : « Ses doigts étaient de plus en plus serrés, mais les muscles du bras se relâchaient et le bras tout entier commença à trembler par secousses, comme une corde » (CH, 514). Avec le franchissement de la victime disparaît le dernier seuil et c'est à partir de ce point là que naît la possibilité de faire du terrorisme « la possession complète de soi-même » comme fusion charnelle et réduction de la distance séparant les corps — involution de la chair et nivellement du derme en trop :

²⁶⁶ Bataille, *op. cit.*, p. 110.

²⁶⁷ « Tu n'as pas eu horreur du sang? », lui demandera plus loin Gisors. Réponse du terroriste : « – Si. Mais pas seulement horreur » (CH, 553). Italisation où peut se lire tout à la fois l'excès de l'effroi sur l'*horror communis* (pliant l'écriture sous le poids du *tremendum*) et la fascination qui s'exerce aussi comme désir à l'endroit de ce sang marqué de l'ambivalence propre au sacré (et à l'hymen) — et qui ne peut donc pas *seulement* faire horreur au terroriste.

²⁶⁸ L'anonymat de sa victime, que le texte se contente de désigner sur le mode déictique, consolide le caractère sacré du geste de Tchen, comme l'a remarqué C. Moatti, *op. cit.*, p. 68 : « Malraux maintient parfois ses personnages dans un anonymat volontaire et en tire des effets narratifs certains. Par exemple, le marchand d'armes que Tchen tue au début de *La condition humaine* était d'emblée désigné par le nom de Tchang Hou-Tou dans un premier état du texte. L'auteur substitue à cette désignation précise des termes comme "le dormeur", "l'homme couché", "un corps", "de la chair d'homme", "l'homme", "cet homme", "ce corps", "cette tête", durant toute la scène pour nommer la victime du meurtre ; cet anonymat donne une plus grande valeur symbolique au geste de Tchen qui, dans le texte publié, donne la mort, non à un individu singulier, mais à "l'autre", à son semblable ; il accrédite le sentiment du meurtrier de commettre un acte sacrificiel qui le raye du monde des vivants, du monde des hommes qui ne tuent pas ».

²⁶⁹ Van der Leuw, *op. cit.*, p. 34 : « Mais la puissance ne demande pas qui a commis une faute ou qui est innocent; elle réagit comme le courant électrique frappe l'imprudent qui a touché un câble ». S. Freud, « Le tabou et l'ambivalence des sentiments », *loc. cit.*, p. 31, citant l'anthropologue Northcote W. Thomas : « On peut comparer les personnes et les choses tabou à des objets ayant reçu une charge électrique; elles sont le siège d'une force terrible qui se communique par contact et dont le dégagement amène les conséquences les plus désastreuses, lorsque l'organisme qui provoque la décharge est trop faible pour lui résister ».

Il faisait de la main le geste convulsif de pétrir, et sa pensée semblait haleter comme une respiration [...] « Serré, serré comme cette main serre l'autre (il la serrait de toute sa force), ce n'est pas assez, comme... » Il ramassa l'un des morceaux de verre de la lampe cassée. Un large éclat triangulaire, plein de reflets. D'un coup, il l'enfonça dans sa cuisse. [...] « On fait toujours la même chose », se dit-il, troublé, pensant au couteau qu'il s'était enfoncé dans le bras (CH, 646).

Perdant le souffle au moment du meurtre: « Respirant à peine... », Tchen met un pied dans la tombe : « Ce qui, dans l'appréhension de la mort, retire le souffle, de quelque manière, au moment suprême, doit couper la respiration »²⁷⁰. Hoquet sombre, funeste, c'est à la coupure thanatophanique de ce souffle, dont on sait qu'il a tout à voir avec l'esprit (*spiritus, pneuma*) et la vitalité (*ki*), que naît cette « voix de distrait » dont s'étonnent ses interlocuteurs; elle dit combien Tchen s'est absenté de lui-même, déjà bien éloigné des vivants une fois lacéré le voile et labouré l'hymen.

De la discontinuité où sont enfermés les corps à la continuité perdue dont chacun porte la trace et la nostalgie (au sens où tout nouvel être « porte en lui le passage à la continuité, la fusion, mortelle, de deux êtres distincts »²⁷¹ : le spermatozoïde et l'ovule), le chemin le plus court est toujours vers le bas. À Kyo qui rencontre pour la première fois « la fascination de la mort, dans cet ami à peine visible qui parlait d'une *voix de distrait* — comme si ces paroles eussent été suscitées par la même force de la nuit que sa propre angoisse, par l'intimité toute-puissante de l'anxiété, du silence et de la fatigue » (CH, 619) et qui lui demande s'il pense à son attentat sur la personne de Tchang Kaï-Chek avec inquiétude, le terroriste répond :

– Nong. Avec... » Il hésita. « Je cherche un mot plus fort que joie. Il n'y a pas de mot. Même en chinois. Un... apaisement total. Une sorte de... comment dites-vous? de... je ne sais pas. Il n'y a qu'une chose qui soit encore plus profonde. Plus loin de l'homme, plus près de... Tu connais l'opium? – Guère. – Alors, je peux mal t'expliquer. Plus près de ce que vous appelez... extase. Oui. Mais épais. Profong. Pas léger. Une extase vers... vers le bas. – Et c'est une idée qui te donne ça? – Oui : ma propre mort ». Toujours cette *voix de distrait*. « Il se tuera », pensa Kyo (CH, 619-20).

Nietzsche : « Où que tu sois, creuse profond;/ En bas c'est la source »²⁷². Le mouvement qui porte ainsi Tchen vers le bas n'est pas étranger à cette « inévitable descente du ciel » dont Rimbaud fait quelques fois l'expérience: « l'aube et l'enfant tombèrent au bas du

²⁷⁰ Bataille, *op. cit.*, p. 115.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁷² Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950, p. 17.

bois ». Psychodrame des affaissements et des effondrements, ce mouvement conduit maintes fois le poète des *Illuminations* à renverser le paysage, cul par-dessus tête. Tchen, c'est la dévalée malade du gouffre baudelairien, la traversée du Styx à la nage — Charon psychopompe largué sur la rive: « Il s'agit d'engager la totalité de l'être en un glissement aveugle vers la perte, qui est le moment décisif de la religiosité »²⁷³. Ne reste plus qu'à faire du terrorisme une « mystique » (CH, 682) ouverte sur l'abîme que la mort révéla pour y embrasser le visage terrible d'une vérité inhumaine, *folle*²⁷⁴, *sacrée*, étreinte dans le vertige de l'instant:

Soif d'absolu, soif d'immortalité, donc peur de mourir: Tchen [...] sentait, comme tout mystique, que son absolu ne pouvait être saisi que dans l'instant. D'où sans doute son dédain de tout ce qui ne tendait pas à l'instant qui le lierait à lui-même dans une possession vertigineuse [...] Ce camarade, maintenant silencieux, rêvasant à ses familières visions d'épouvante, avait quelque chose de fou, mais aussi de sacré — ce qu'a toujours de sacré la présence de l'inhumain²⁷⁵ (CH, 620).

« Selon les termes du P. Tesson, la *vie divine* exige que *meure* celui qui veut la trouver. [...] Mourir peut assumer le sens actif d'une conduite où sont négligées ces prudences que commandent en nous la peur de la mort. [...] C'est mourir à soi-même, du moins, c'est vivre de plain-pied avec la mort que vivre dans l'instant, sans plus se subordonner au souci qui commande ces réflexes »²⁷⁶. Contre la tyrannie du haut et le poids du ciel, imaginer une race de « juges condamnés », « race de vengeurs » engendrée dans le déchirement de soi-même (la chrysalide bataillienne, autre figure de l'hymen): « Cette naissance se faisait en lui, comme toutes les naissances, en le déchirant et en l'exaltant — sans qu'il en fût le maître. Il ne pouvait plus supporter aucune présence » (CH, 646).

Dans l'univers sacré, le contact avec un cadavre est non seulement tabou, mais rend tabou elle-même la personne qui se rend coupable d'un tel sacrilège, « comme s'il

²⁷³ Bataille, *op. cit.*, p. 125.

²⁷⁴ Sur le rapport entre folie et sacré, cf. notre chap. 4.

²⁷⁵ Avatar de ce “tout autre” auquel nous introduisait plus tôt R. Otto, l'inhumain prend forme dans les rêves de Tchen sous la figure de pieuvres ennemies du sommeil, hiéroglyphes de « l'angoisse primordiale »; la reprise entre deux tirets cadratins signale l'obsession jusque dans la ponctuation: « ...La seule chose dont j'aie peur — peur — c'est de m'endormir. Et je m'endors tous les jours. [...] ..Ou de devenir fou. Ces pieuvres, la nuit et le jour, toute une vie » (CH, 619). Pieuvres et araignées apparaissent dans l'imaginaire malruccien comme des clefs de songe universelles: « nous rêvons des mêmes pieuvres et des mêmes araignées que les Babyloniens. Et l'araignée des cauchemars est l'un des plus anciens animaux de la terre... » (CS, 710), déclare en effet l'écrivain dans *La tête d'obsidienne*. Fétiche de l'angoisse, l'araignée — Claude, dans *La Voie royale*, a pour elle une extrême aversion — est la figure emblématique de « l'épouvante en soi » (CH, 620) que Tchen affirme toujours possible de trouver; il suffit, comme il dit, de « chercher assez profond ».

²⁷⁶ Bataille, *op. cit.*, p. 256.

avait reçu la totalité de la charge dangereuse »²⁷⁷. Dépouillé de son humanité par le choc de la puissance sacrée libérée au moment de l'impact avec le corps de sa victime (la sensation hante le terroriste qui la sent avec horreur se raviver à plusieurs reprises), Tchen, que son option terroriste situe d'emblée à l'écart sur le plan sociopolitique (il fait dysfonctionner le discours politique comme il trouble la mesure de l'espace, opposant à la modération du parti²⁷⁸ l'obstination d'une négation, « nong », qui fait entendre la profondeur gutturale où il vit²⁷⁹), apparaît de fait constamment séparé. Le « monde du meurtre » qu'ouvre le seuil traversé l'oppose à ce « monde des hommes » dont l'adverbe de lieu, « là-bas » (CH, 511), exagère à dessein l'éloignement. Une fois commis son crime, le terroriste est dit « séparé du monde des vivants »;

il n'y avait que le silence et une ivresse écrasante où il sombrait [...] Ce n'était pas la peur, c'était une épouvante atroce et solennelle qu'il ne connaissait plus depuis son enfance : il était seul avec la mort, seul dans un lieu sans hommes, mollement écrasé à la fois par l'horreur et par le goût du sang. [...] rien de vivant ne devait se glisser dans la farouche région où il était jeté : ce qui l'avait vu tenir ce couteau l'empêchait de remonter chez les hommes (CH, 513-4).

²⁷⁷ Freud, « Le tabou et l'ambivalence des sentiments », *loc. cit.*, p. 33.

²⁷⁸ Tchen reproche au parti (il exècre sa lenteur) de laisser les coudées franches à Tchang-Kai-Chek qui, selon lui, est en train de confisquer la Révolution au bénéfice de la bourgeoisie.

²⁷⁹ La contradiction du caractère, du comportement et de la culture du terroriste produit une différence qui fausse et déforme sa diction. C'est ce que suggère C. Moatti, *op. cit.*, p. 94-5, attentive au débit et au ton du terroriste : « Ainsi le débit des paroles de Tchen met en valeur sa nervosité, sa tension, les contradictions d'un homme qui ne parle plus sa langue et a assimilé les valeurs de l'Occident de manière très particulière : "(il parlait comme s'il mordait...)" ». Tchen, prolongement du personnage de Hong par bien des aspects, parle "français avec une accentuation de gorge sur les mots d'une seule syllabe nasale, dont le mélange avec certains idiotismes qu'il tenait de Kyo surprenait". Cette déformation de la diction est, chez les deux jeunes gens, l'indice d'un caractère singulier et propre surtout à des hommes pris entre deux cultures (chinoise et occidentale) et qui tentent de concilier des aspirations contradictoires ». Si Malraux « se lasse rapidement de reproduire ces déformations du discours », elles n'en deviennent que plus significatives lorsqu'elles réapparaissent — c'est le cas de Tchen — « dans les moments dramatiques, par exemple quand Tchen annonce à Katow et à Kyo son intention d'exécuter Chang-Kai-Shek ». La distance de la voix fait ainsi pendant à l'intériorisation de la vision, comme le note Moatti, *op. cit.*, p. 137. Celle-ci n'est toutefois pas en reste dans l'expression de ce sentiment de distance et l'appréhension de la différence. La fracture identitaire et culturelle passe aussi par les ressources extérieures de la mise en scène. C'est le cas de ce passage où des jeux d'ombre et de lumière brouillent l'origine ethnique d'un Kyo fait Janus. Deux visages coïncident ici dans la division d'une même figure — conjonction disjonctive par quoi une phénoménologie du visage rend visible la différence déjà écrite et entendue — l'identité vacillant au gré des mouvements de la lampe : « La porte refermée fit osciller la lampe : les visages disparurent, reparurent [...] À droite, Kyo Gisors; en passant au-dessus de sa tête, la lampe marqua fortement les coins tombant de sa bouche d'estampe japonaise; en s'éloignant elle déplaça les ombres et ce visage métis parut presque européen » (CH, 13-4). L'oscillation de la lampe est ici signe de cette indécision que l'on a reconnue partout en soubassement, dans l'épaisseur et les marges de l'œuvre malrucienne, où travaille la logique de l'hymen. Or, c'est précisément à cette « oscillation indécise » que Derrida, comme on l'a vu en « Ouverture », rapporte l'essence de la religion, à travers la figure de l'ellipse. Ce sera précisément l'objet du projet chapitre : « Choré-graphies : L'accent du vide ».

À l'antinomie horizontale dedans/dehors répond l'antithèse verticale dessus/dessous (« remonter »); à l'hymen derridien correspond donc la bande de Möbius lacanienne: « Au-dessous, tout en bas, les lumières de minuit reflétées à travers une brume jaune par le macadam mouillé [...] palpaient de la vie des hommes qui ne tuent pas. C'étaient là des millions de vies, et toutes maintenant rejetaient la sienne » (CH, 514). Au sortir de l'hôtel s'engage un parcours auquel le terroriste mesure toute l'étendue de sa solitude :

Mais c'était au loin que vivaient les hommes; ici, rien ne restait du monde [...]. Monde d'où les hommes avaient disparu, monde éternel; le jour reviendrait-il jamais sur ces tuiles pourries, sur toutes ces ruelles au fond desquelles une lanterne éclairait un mur sans fenêtres, un nid de fils télégraphiques? Il y avait un monde du meurtre, et il y restait comme dans la chaleur. Aucune vie, aucune présence, aucune bruit proche, pas même le cri des petits marchands, pas même les chiens abandonnés. [...] Il fallait revenir parmi les hommes (CH, 517).

Enfin parvenu et entré dans l'arrière-boutique qui sert de quartier général au groupe de révolutionnaires, le Chinois, incarcéré dans l'incommunicable, éprouve auprès de ses compagnons tout ce que la proximité des corps suggère d'éloignement en pensée: « Tous regardaient Tchen avec une intensité idiote, mais ne disaient rien; lui regarda les dalles criblées de graines de tournesol. Il pouvait renseigner ces hommes, mais il ne pourrait jamais s'expliquer » (CH, 517). Bataille : « Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité »²⁸⁰. « Il n'y a pas de connaissance des êtres » (CH, 554), dit Gisors. Chez Bataille comme chez Malraux, l'*entre-deux-êtres* est toujours *entre-deux-guerres*; toujours ce qui sépare, jamais ce qui unit — ou n'unit que depuis les anfractuosités de la chair : « Je propose d'admettre comme une loi que les êtres humains ne sont jamais unis entre eux que par des déchirures ou des blessures »²⁸¹, écrit le philosophe dans *Le Collège de Sociologie*. À quoi répond la méditation de Kyo qui pense que « nous nous sentons facilement en contact par nos faiblesses » (CH, 613). L'homme ne commence à l'autre, chez

²⁸⁰ Bataille, *op. cit.*, p. 17.

²⁸¹ G. Bataille, « Le Collège de Sociologie » in chap. XIII des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. 2, p. 364-74, p. 370. Sur les rapports entre Bataille et Malraux cf. Lyotard, *op. cit.*, p. 281-2 : « Malraux rend à celui-ci, en 1958, un hommage rapide, étincelant : "Je tiens Georges Bataille pour un des vrais écrivains de ce temps, et l'auteur de quelques-uns de nos meilleurs textes sur l'art" », déclare-t-il dans *La Ciguë*. « Chez les deux écrivains, la résolution de voir dans les ténèbres, la conviction que le moi et le discours interdisent la communication vraie, que celle-ci n'advient qu'à l'expérience de l'extrême, aux confins du spasme, à l'agonie, le sens du sacrifice sans retour, donnent à leur intelligence respective du nihilisme, toute différente qu'elle soit par le ton et par le mode — je pense au sort fait à l'action ici et là —, une conséquence analogue : l'inhumain seul, abject et innocent, et non pas le surhumain, peut accomplir le meurtre de Dieu parce qu'il se nourrit de la putréfaction de son cadavre ».

l'auteur de *La Condition humaine*, qu'à partir d'une scission de *soi*, cette « affirmation de fou », ce « monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur » (CH, 548). De ce schisme d'où procède l'être comme dédoublement et « étrangeté » (nous aurons plus loin l'occasion de nous pencher sur cette pathologisation de l'écart à travers le personnage du baron de Clappique), l'homme demeure l'éternel prisonnier. Et ne peut donc penser et vivre son rapport à l'autre qu'en fonction de la faille interne, de ce décalage organisateur qui le constitue comme être écartelé entre la vie et la mort, comme être discontinu, nostalgique d'une continuité première — et cependant jaloux de sa différence. C'est ce que cherche à faire entendre le fameux thème de la « voix de gorge »²⁸², qui résonne jusque dans ce « monde de profondeurs » que Tchen perçoit, grouillant sous son sacrifice à la révolution.

C'est encore en séparé que Tchen mène son combat auprès des siens : « Il n'était pas des leurs. Malgré le meurtre, malgré sa présence. S'il mourait aujourd'hui, il mourrait

²⁸² « Nous entendons notre voix avec la gorge et la voix des autres avec les oreilles; sur un plan plus grave, nous prenons conscience des autres hommes par des moyens qui ne sont pas ceux par lesquels nous prenons conscience de nous-mêmes » (OC, t. 1, p. 287). En 1956, *Les Voix du silence* reformulent la chose : « Nous savons que l'homme ne prend pas conscience de lui-même comme il prend conscience du monde; et que chacun est pour lui-même un monstre de rêve. J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer, parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge; et, parce que notre gorge seule nous transmet notre voix intérieure, j'ai appelé ce livre *La Condition humaine* » (VS, 628). (Pour un approfondissement lumineux de ce motif de la gorge, voir J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 278-85). Sous la tendresse du désir sexuel éprouvé pour sa compagne qui vient de lui apprendre son infidélité — tout différent du trouble obsessionnel ressenti par Tchen devant le sacrifice à accomplir —, Kyo découvre à son tour qu'il suffit de bien peu pour que surgisse, inexplicablement ou involontairement, la distance jalouse où vient s'abîmer deux êtres que tout, jusque-là, réunissait : « Cet amour souvent crispé qui les unissait comme un enfant malade, ce sens commun de leur vie et de leur mort, cette entente charnelle entre eux, rien de tout cela n'existait en face de la fatalité qui décolore les formes dont nos regards sont saturés » (CH, 544). « Pour May la sexualité n'engageait rien. Il fallait que ce type le sût. Qu'il couchât avec elle, soit, mais ne s'imaginât pas la posséder. "Je deviens navrant..." Mais il n'y pouvait rien, et là n'était pas l'essentiel, il le savait. L'essentiel, ce qui le troublait jusqu'à l'angoisse, c'est qu'il était tout à coup séparé d'elle, non par la haine — bien qu'il y eût de la haine en lui — non par la jalousie (ou bien la jalousie était-elle précisément cela?); par un sentiment sans nom, aussi destructeur que le temps ou la mort : il ne la retrouvait pas. [...] Pourtant ce corps reprenait le mystère poignant de l'être connu transformé tout à coup — du muet, de l'aveugle, du fou. Et c'était une femme. Pas une espèce d'homme. Autre chose... » (CH, 546). Comme Tchen après son crime ressent le besoin de toucher les corps des passants dans la rue, dont la muette indifférence le rejette dans une solitude que ne parviendra pas à dissoudre la tape sur l'épaule de son voisin d'ascenseur, au moment de sortir de l'hôtel, Kyo est pris de « l'appel enragé d'un contact intense [...], quel qu'il fût, épouvante, cris, coups » avec May, qui « lui échappait complètement : « Il se leva, s'approcha d'elle. Il savait qu'il était dans un état de crise, que demain peut-être il ne comprendrait plus rien à ce qu'il éprouvait, mais il était en face d'elle comme d'une agonie; et comme vers une agonie, l'instinct le jetait vers elle : toucher, palper, retenir ceux qui vous quittent, s'accrocher à eux... Avec quelle angoisse elle le regardait, arrêté à deux pas d'elle... La révélation de ce qu'il voulait tomba enfin sur lui; coucher avec elle, se réfugier là contre ce vertige dans lequel il la perdait tout entière; ils n'avaient pas à se connaître quand ils employaient toutes leurs forces à serrer leurs bras sur leurs corps » (CH, 546).

seul » (CH, 574). Dût-il éprouver la proximité jusque dans le corps-à-corps d'une chaîne d'hommes déployée sur le toit d'un poste à prendre à la grenade, « il n'échappait pas à sa solitude. Le poids de trois hommes qui glissaient était suspendu à son bras, passait à travers sa poitrine comme une barre. [...] Malgré l'intimité de la mort, malgré ce poids fraternel qui l'écartelait, il n'était pas des leurs » (CH, 584). Prisonnier du passage, « captif solitaire du seuil » (Mallarmé), Tchen se repère par les bords : bord de porte, bord du voile, bord de peau, bord de l'autre, bord de fenêtre, bord du toit...bord frontalier. Retourné à la rue et au dehors, Tchen bute sur un autre seuil et retrouve la continuité du dedans : la frontière entre la concession française et la ville chinoise (CH, 516). Cette alternance constante dedans/dehors déborde donc bien au-delà de la chambre sourde où sourd le sang; elle est même le principe d'organisation narrative du roman dans la mesure où, comme le fait observer A. Meyer, *La Condition humaine* est une longue suite de séquences en extérieur et intérieur :

Après avoir accompli son meurtre dans une chambre close, Tchen se retourne vers le balcon et “se trouve en face de Shangai”. Tchen va passer d'une traversée en taxi, puis à pied, de Shangai à l'arrière-salle du magasin de disques pouilleux où l'attendent ses camarades. Kyo et Katow prennent le relais et marchent dans la ville pour pénétrer ensuite dans la boîte de nuit du *Black Cat* où Clappique pérore derrière une colonne au fond de la salle. Des plans-séquences — déplacements simultanés dans l'espace et dans le temps sans raccords — “tournés” en extérieur mènent à des intérieurs où la caméra explore le champ dans sa profondeur. Les personnages se déplacent sans cesse, ce que soulignent les transitions si rapides que le lecteur les remarque à peine [...]. L'alternance entre les intérieurs et les extérieurs se révèle quasiment systématique. Elle s'accompagne d'un va-et-vient perpétuel entre la vie publique et la vie privée²⁸³.

Pour Tchen cependant, la logique de l'hymen ne joue pas entre vie publique et vie privée, mais entre vie et mort. C'est une question de vie *et* de mort, entre lesquelles jouent les plis d'un voile blanc (hymen et seuil). Sortir, lorsqu'on est soi-même effracté, effraction, blessé par le seuil pétrifié, c'est toujours demeurer au dedans. Comme l'autiste. À la différence que ce dernier n'a accès à aucun bord ni aucun seuil²⁸⁴. Entrer, sortir, jouir, naître

²⁸³ A. Meyer, *op. cit.*, p. 144-5.

²⁸⁴ Salignon, *loc. cit.*, p. 63 : « Je me souviens de cet enfant autiste qui se blottissait sur le seuil, le dos collé à la porte d'entrée, dans la jointure, être dans la jointure, occuper la jointure sans pouvoir se mouvoir à travers parce que lui-même était disjoint, et dès qu'il se levait pour aller un peu plus loin, dès qu'il perdait l'assise, pas la terre, l'assise, il s'effondrait soudain, ne tenait pas; il n'avait même pas sa tenue hors de lui, il était sans tenu, dissocié par le dehors, et un beau jour, ça allait un peu mieux pour lui et les jardiniers sont venus couper le haut des arbres, comme on le fait à l'automne, mais comme il était identique au dehors,

tre et mourir, n'est-ce pas finalement la même chose, au miroir de l'inconscient? « Le meurtrier d'une vie, ou d'autres choses plus secrètes qu'ignore la main grossière des lois, peut se retrouver pénétré de son crime, *ou* du nouvel univers qu'il lui impose. De singuliers visages se découvrent au miroir des guerres. Est-ce nous-mêmes qui changeons, ou le monde, lorsque la passion se retire, comme la mer, de l'acte passionné qui nous opposa à lui? » (TO, 110), demande A.D. à Ling. Pénétré de son crime *et* du nouvel univers qu'il lui impose, Tchen s'étonne du fait que son meurtre ne semble pas avoir laissé de trace : « La chambre restait la même : moustiquaire, murs blancs, rectangle net de lumière ; le meurtre ne change donc rien... [...] Tchen était en face de la glace intérieure de la cabine. Le meurtre ne laissait aucune trace sur son visage » (CH, 515-6). C'est bien sûr parce que son corps — ce « “continu” dont nous faisons pour nous-mêmes et les autres un discontinu apparent »²⁸⁵ — et son regard, saturés du sang et de son odeur, sont enfermés dans la continuité de la mort, qui rend illisible ce qui s'écrit dans l'ordre de la discontinuité où habitent encore les autres. Pascal : « Nous sommes pleins de choses qui nous jettent dehors ». C'est, bien sûr, parce que le sacrifice est avant tout expérience intérieure qu'il est rendu invisible de l'extérieur.

Tchen entre dans la « contagion » du cadavre et contracte le sentiment de sa ruine. « Le mort est un danger pour ceux qui restent »²⁸⁶ et peut-être le terroriste s'est-il attardé trop longtemps dans la chambre close qui poursuit en lui le resserrement de ses murs. « Kyo, malgré les grandes espaces de la nuit, se sentit près de lui comme dans une chambre fermée » (CH, 619). Tchen se lie à lui avec « une amitié de prisonnier » et sur le fond de la nuit leurs ombres confondues se découpent en « silhouettes de purgatoire », qui présagent déjà de la mort de Kyo au préau. « Je suis extraordinairement seul » (CH, 550), confie le terroriste à Gisors, son vieux maître. Ce dernier, qui accueille normalement avec joie tout ce qui peut « emplir sa nuit » (CH, 538), la trouve vite débordée par l'ampleur du *pathos* qu'irradie son fils spirituel. Il ne reconnaît plus celui qu'il a contribué à former, et vient à craindre sa différence au point de souhaiter qu'elle se creuse et s'approfondisse

comme il s'égalait au dehors, lui-même a sombré, et il a fallu quinze jours pour lui remettre la tête sur les épaules ».

²⁸⁵ Sollers, *loc. cit.*, p. 121. Malraux, dans *Lazare*, affirme en toutes lettres cette subordination du continu à l'apparence du discontinu : « Mon corps aux cellules provisoires est le mien, et si je m'empoisonne, ce n'est pas un autre qui mourra ; pourtant, un monde comme le nôtre, et où le divorce est répandu, suggère la discontinuité plus que la continuité de l'individu » (CS, 831).

²⁸⁶ Bataille, *op. cit.*, p. 52.

suffisamment *entre* Tchen et son fils pour que l'écart préserve Kyo de sa contagion: « Je pense à son esprit religieux parce que Kyo n'en a jamais eu, et qu'en ce moment toute différence profonde entre eux me délivre » (CH, 556). L'énergie dangereuse dont Tchen se trouve investi contamine jusqu'à l'atmosphère: « L'air devenait de plus en plus pesant, comme si tout ce que ces phrases appelaient de meurtre eût été là. Gisors ne pouvait plus rien dire: chaque mot eût pris un son faux, frivole, imbécile » (CH, 554). La différence du meurtrier est maintenant telle qu'il est lui-même devenu « innommable ». Gisors se comporte en effet avec lui comme s'il était déjà mort — ou mort-vivant. Ainsi s'interdit-il de prononcer son nom comme l'exige le tabou lié aux noms des morts²⁸⁷. D'où la vertu cathartique du démonstratif, qui permet d'identifier sans nommer, tout en instituant la sécurité d'une distance (Tchen la menace jusque de l'autre côté du seuil; la force de sa présence et de son *pathos* est telle qu'elle produit des effets de rémanence): « La présence de Tchen animait encore la pièce. *Celui-là* s'était jeté dans le monde du meurtre, et n'en sortirait plus: avec son acharnement, il entraînait dans la vie terroriste comme dans une prison. Ses idées l'avaient fait vivre; maintenant, elles allaient le tuer »²⁸⁸ (CH, 554). Cela, le terroriste le sait: « — Je serai bientôt tué », lançait-il quelques lignes plus haut à Gisors, qui se demandait justement si ce n'était pas là son désir:

Capable de vaincre, mais non de vivre dans sa victoire, que peut-il appeler, sinon la mort? Sans doute veut-il lui donner le sens que d'autres donnent à la vie. Mourir le plus haut possible. Âme d'ambitieux, assez lucide, assez séparé des hommes ou assez malade pour mépriser tous les objets de son ambition, et son ambition même? « Si tu veux vivre avec cette... fatalité, il n'y a qu'une ressource: c'est de la transmettre... » (CH, 553-4).

Et c'est ce que s'empresse de faire immédiatement le terroriste. Compagnon de marche d'Anágkē et des Moires, il tente de convaincre ses disciples en devenant de l'accompagner de l'autre côté de la nuit. Souen a peur et redoute cette contagion morbide qui opère déjà dans le ton: « Pourtant, au-dessous des mots de Tchen, vibrant de leur timbre plus que de leur sens — sa voix avait pris une intensité extrême — un courant attirait Souen » (CH, 645). Tabou, siège d'une force liée au sacré, Tchen fascine autant qu'il effraie. Au moment de le voir s'enfoncer dans la cuisse l'un des morceaux de verre de la lampe cassée dans l'arrière-boutique de Hemmelrich (cf. *supra*), Souen commence « à

²⁸⁷ Cf. Freud, « *L'ambivalence...* », *loc. cit.*, p. 67-9.

²⁸⁸ En regardant des éphémères bruissier autour d'une lampe, Kyo, plus loin, pensera: « Peut-être Tchen est-il un éphémère qui secrète sa propre lumière, celle à laquelle il va se détruire » (CH, 626).

avoir peur » (CH, 646). Tchen semble perdre en réalité ce qu'il gagne en surnaturel. Son corps tend à s'effacer pour bientôt se réduire à une ombre²⁸⁹ qui envahit les murs (CH, 644), confond les formes (elle échappe même à la familiarité de la silhouette) et remplit de crainte ses deux amis :

L'arrière-boutique n'était éclairée que par le jour qui pénétrait à travers le magasin. Le ciel étant gris, il régnait là une lumière plombée comme celle qui précède les orages; dans cette brume sale brillaient sur les panses des lampes-tempêtes des effets de lumière, points d'interrogation renversés et parallèles. L'ombre de Tchen, trop confuse pour être une silhouette, avançait au-dessus des yeux inquiets des autres (CH, 644-5).

La bête des seuils : le chat

« Sortir, c'est demeurer au dedans » disent les textes mystiques²⁹⁰. C'est d'autant plus vrai de Tchen qu'une fois traversé et fracturé le voile de l'autre, une fois entré dans la continuité de la mort, il est voué par le dehors à la prédation du dedans. Tributaire du romantisme et de l'expressionnisme allemands²⁹¹, le tissu vivant de cette nuit — étendu sur plus des deux tiers du roman, empli de présences invisibles²⁹² et de sirènes²⁹³ (l'oreille est

²⁸⁹ Sur le « corps réduit, métaphorisé, spiritualisé » chez Malraux, voir « Le corps tragique » in C. Moatti, *op. cit.*, p. 112-9.

²⁹⁰ R. Otto, *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, Petite bibliothèque Payot, 1996 (1951), p. 177.

²⁹¹ Voir « Les maîtres à rêver (Hoffmann et les romantiques allemands) » et « Un roman "expressionniste" » in A. Meyer, *op. cit.*, p. 42-5 et p. 127-36.

²⁹² « Ce que Kyo savait de la vie souterraine de l'insurrection nourrissait ce qu'il en ignorait; quelque chose qui le dépassait infiniment venait des grandes ailes déchiquetées de Chapei et de P'u-tung, couvertes d'usines et de misère, pour faire éclater les énormes ganglions du centre; une invisible foule animait cette nuit de jugement dernier » (CH, 524). Sur le concept de *hiéroglyphie* comme sacré dégradé en biomorphisme, voir les deux notes suivantes.

²⁹³ Les appels lancinants des sirènes, lancés et relancés à la manière d'un *leitmotiv*, constituent d'obsédants porte-énigmes. Sous l'homographe mythologique s'entendent et s'inscrivent sur le tympan hyméno-graphique des voix conquises à la vie animée par le « cri » et l'animalisation de la source sonore: « Silence plein de vies à la fois lointaines et très proches, comme celui d'une forêt saturée d'insectes ; l'appel d'un croiseur monta puis se perdit. [...] Deux sirènes reprirent ensemble, une octave plus haut, le cri de celle qui venait de s'éteindre, comme si quelque animal énorme enveloppé dans ce silence eût annoncé ainsi son approche. La ville entière était à l'affût » (CH, 573). Voix beaucoup plus dangereuses que celles entendues de la corne de brume; Ulysse, sur son vaisseau, l'apprit à ses dépens. Que l'on mesure encore à cet autre passage la charge hiéroglyphique de ces voix qui emplissent l'air et euphémisent sous la catégorie de *présence* un sacré animiste, dégradé en biomorphisme: « Lentement empli du long cri d'une sirène, le vent, qui apportait la rumeur presque éteinte de la ville en état de siège et le sifflet des vedettes qui rejoignaient les bateaux de guerre, passa sur les ampoules misérables allumées au fond des impasses et des ruelles ; autour d'elles, des murs en décomposition sortaient de l'ombre déserte, révélés avec toutes leurs taches par cette lumière que rien ne faisait vaciller et d'où semblait émaner une sordide éternité. Cachés par ces murs, un demi-million d'hommes : ceux des filatures, ceux qui travaillent seize heures par jour depuis l'enfance, le peuple de l'ulcère, de la scoliose, de la famine. Les verres qui protégeaient les ampoules se brouillèrent et, en quelques minutes, la grande pluie de Chine, furieuse, précipitée, prit possession de la ville » (CH, 522). On reconnaît-

le sens de la nuit) qui nous valent le portrait d'une Shangai « à l'affût », prolongeant « ses points faibles comme des blessures » (CH, 537) sous le derme de Kyo (il a la ville « dans la peau » de sorte que Shangai et lui échangent intérieur pour extérieur²⁹⁴) — est d'ailleurs bien fait pour relancer le jeu de ces deux instances topographiques : de-dans/dehors ne cessent de se confondre sous les flux et les jusants de la « logique de l'hymen ». C'est ce qu'exemplifie à merveille l'échange entre Tchen et Shangai, au moment où un chat paraît dans l'ombre pour le conduire à la fenêtre : « le manche du poignard ayant porté à faux, sur le drap une tache sombre commença à s'étendre, grandit comme un être vivant. Et à côté d'elle, grandissant comme elle, parut l'ombre de deux oreilles pointues. La porte était proche, le balcon plus éloigné, mais c'était du balcon que venait l'ombre. Bien que Tchen ne crût pas aux génies, il était paralysé²⁹⁵, incapable de se retourner. Il sursauta : un miaulement » (CH, 514).

L'irruption discrète du félin qu'on a vu en introduction associé à « une présence irréfutable et glissante », « souvent liée au tragique » (AM, 16), dépasse bien évidemment le caprice d'auteur (on sait combien Malraux affectionnait l'animal). Figure emblématique de l'obscurité et de la mort, le chat est assimilé, dans certaines traditions, à « un Djîn maléfaisant qu'il faut saluer, quand il entre de nuit dans une chambre »²⁹⁶. Tchen, qui n'honore pas ce salut, est pris d'une « rage forcenée » à la vue de ce messager de l'Érèbe : « ce qui l'avait vu tenir ce couteau l'empêchait de remonter chez les hommes ». Nouvel obstacle, nouveau seuil dont l'animal matérialise cette fois la mobilité. Ling à A.D. : « Lorsque je dis : “le chat”, ce qui domine mon esprit n'est pas l'image d'un chat; ce sont certains *mouvements* souples et silencieux spéciaux au chat²⁹⁷ » (TO, 86). Lyotard : « Le chat est la

tra donc un type spécifique de hiéroglyphes dans la promotion d'un bestiaire archétypal chargé d'indexer un rapport antinomique à l'humain à travers les représentations du monstrueux et de ses avatars : sirène, pieuvre, araignée... La *Voie royale*, comme bien d'autres œuvres d'ailleurs, regorge d'exemples.

²⁹⁴ « Cœur vivant de la Chine, Shangai palpait du passage de tout ce qui la faisait vivre; jusqu'au fond des campagnes [...] les vaisseaux sanguins confluaient comme les canaux vers la ville capitale où se jouait le destin chinois » (CH, 593-4).

²⁹⁵ La paralysie, chez Malraux, est toujours sacrée. Dans *Les Voix du silence*, le nu féminin de la Grèce antique est dit « délivré de la paralysie sacrée » (VS, 79). Plus loin, « toute découverte dans l'expression » artistique au fil de l'histoire se traduit, selon l'auteur, par l'arrachement de l'homme à « l'immobilité sacrée » (VS, 86).

²⁹⁶ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 215.

²⁹⁷ C'est à l'image du chat que recourt Malraux lorsqu'il veut suggérer ce type de mouvement chez les hommes: « Aucun animal n'était resté; mais, dans cette solitude emplie de bruits d'eau, les miliciens, qui, ça et là, passaient en silence d'une rue à l'autre, glissaient comme des chats » (E, 431).

bête des seuils »²⁹⁸. Toujours en fuite entre deux apparitions furtives, le chat passe dans l'ombre et s'avance en funambule sur la ligne amblyope des frontières; il faut le suivre pour le voir disparaître et reparaître inlassablement sur le front franco-allemand, s'attacher au braille des lisières forestières (CS : 826, 830, 831). Derrière ses pas soupire la foudre. Toujours là où on ne l'attend pas, il est celui qui vient sans bruit, sans que l'on sache jamais d'où il surgit : « Un chat des Chartreux saute sur le bureau. D'où vient-il? La porte est fermée... » (CS, 596). Chat d'*Alice au pays des merveilles* ou Chat botté, génie du lac dans *Lunes en papier*, il est presque toujours associé au sacré. Qu'il tapisse à l'infini le sol d'une salle souterraine de la vallée des Rois sous forme de momie égyptienne (VR, 375), qu'il bondisse de l'épaule d'une « Dourga sanglante » méditant dans un temple pour partir lentement vers les ténèbres, « sous la cavalerie cabrée des chevaux divins, comme s'il eût été le secret de l'univers... » (AM, 204) —, le chat est celui que les présages agitent, bien avant que le vent souffle : « La mort, qui n'est pas loin... [...] J'écoute cette ombre dans la nuit... Le chat s'agite » (AM, 347). Locataire furtif des corniches, il joue à ressembler à l'idée que l'on se fait de lui : « Mallarmé [...] racontait ceci : une nuit, il écoute les chats qui conversent dans la gouttière. Un chat noir inquisiteur demande à son chat à lui, brave Raminagrobis : "Et toi, qu'est-ce que tu fais? — En ce moment, je feins d'être chat chez Mallarmé" » (AM, 143).

Mais c'est encore en un autre sens que le chat est la « bête des seuils », puisqu'il colonise jusqu'à la marge où Malraux se plaisait à le dessiner en contours de « dyable »; c'est le nom qu'il donnait à ses croquis à main levée, parents de ces « lourds dessins fantastiques pleins de courbes » (C, 197) dont Garine couvre son buvard. Les commentateurs des éditions de la Pléiade ne se font d'ailleurs pas faute de souligner que le jeu sur l'orthographe du nom d'un des chats de *Royaume-Farfelu*, « Gryphu », « rapproche plaisamment le chat ("griffu") du livre ("graphie") »²⁹⁹. Rapproche le chat hiéroglyphique du diable/dyable et de l'hymen qui écarte en « V » la verticalité de la lettre. L'*I* mène lorsqu'il fourchu, lorsqu'il est grec; l'*I* mène fendu, absorbé dans le giron d'une langue étrangère; « y », lettre du diable/dyable qui brouille les sexes et sectionne la langue. Avoir la langue fourchue est un trait dia-bolique, qui sépare le/du Verbe divin, défait la communi-

²⁹⁸ Lyotard, *op. cit.*, p. 39.

²⁹⁹ OC, t. 1, p. 331, n. 1 (p. 1118). Un autre chat, dans le même ordre d'idées, s'appelle « Essuie-Plume ».

cation dans les marges du texte et guette à travers les yeux du chat en attente sur les bords. *Diable/dyable* : fente *et* colonne. *Spalt*, en allemand, c'est la fente — mais *Spalt* c'est aussi la colonne. Phallus contre hymen. « Et le fil allemand qui de la fente va à la colonne ferait qu'on se pose la question : qu'est-ce qui vraiment apporte la différence, la fente ou le phallus? Ou, pour retourner les choses et ce faisant les laisser là où précisément elles sont dans le langage commun, un organe peut-il être différent, et alors de quoi? Est-ce le phallus imaginaire par sa proéminence, ou la fente par sa structure sans représentation? »³⁰⁰. De *diable* à *dyable* l'hymen mène jusque dans l'indécidabilité du sexe qu'il abrite (souvenons-nous du dormeur derrière le voile); le diable n'est-il pas hermaphrodite? Maintenant, du voile hyménographique à la fenêtre, quel rapport? Freud, dans *L'homme aux loups* : « La déchirure du voile est analogue à l'ouverture des yeux, à celle de la fenêtre... »³⁰¹. Dans l'univers malrucien, la trouée est toujours condition de la vision, en tant qu'elle ménage, ouverte à même la chair du monde, cette profondeur mère des avancées et des retirements. Mallarmé : « Dans le mur de toile j'ai troué une fenêtre ». Voyons-là enfin s'ouvrir, cette fenêtre, depuis la déchirure du voile³⁰² qui dessille les yeux de Tchen sur l'inéluctabilité de sa mort prochaine, désirée et annoncée dans les yeux révoltés de sa victime —, jusqu'au moment où le chat se retire et découvre un nouveau seuil :

Il ouvrit le rasoir, fit un pas en avant: l'animal s'enfuit par le balcon. Tchen se trouva en face de Shangai. Secouée par son angoisse, la nuit bouillonnait comme une énorme fumée noire pleine d'étincelles; au rythme de sa respiration de moins en moins haletante elle s'immobilisa et, dans la déchirure des nuages, des étoiles s'établirent dans leur mouvement éternel qui l'envahit avec l'air plus frais du dehors. Une sirène s'éleva, puis se perdit dans cette poignante sérénité (CH, 514).

Nous voici donc revenu au motif archétypal du *ciel étoilé*. Omniprésent chez Malraux, il dissimule une autre hiéroglyphie : la dissémination de l'Épiphanie divine en de multiples épiphanies terrestres.

Le ciel étoilé

³⁰⁰ Granoff, *op. cit.*, p. 458.

³⁰¹ Cité par Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 301, n. 56 (suite).

³⁰² M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 147 : « La littérature indienne utilise indifféremment les images de liage, d'enchaînement, de captivité, ou d'oubli, de nescience, de sommeil, pour signifier la condition humaine; et, au contraire, des images de délivrance des liens et de déchirement du voile [...], ou de mémoire, remémoration, réveil, éveil, etc., pour exprimer l'abolition [...] de la condition humaine, la liberté, la délivrance [...] ».

Nombreux sont les passages, dans *La Condition humaine* et dans les autres œuvres de l'écrivain, où « l'au-delà » se convertit à la matérialité irréaliste de l'éclat lunisellaire apparu dans la déhiscence des nuages. Là se re-marque la déchirure du voile, qu'il faudrait peut-être même étendre à l'espace de la ville entière. A. Meyer³⁰³ suggère en effet de voir dans cette « ville blafarde ou noyée de nuit et de pluie » « le lieu même de l'illusion », enveloppée dans ce que Schopenhauer appelle « le voile de Maya », en référence à la mythologie hindoue. Contentons-nous pour l'heure de noter que la description est ici l'occasion pour Malraux d'exploiter ce qu'il considère comme le privilège et le plus grand pouvoir du romancier: l'association de l'homme et du cosmos³⁰⁴. En plus de solliciter une fois de plus la participation du lecteur, qui doit rapporter le matériau brut des sensations au tout de la chair et de l'âme du personnage, le procédé, avec une extrême économie de moyens, établit tous les protagonistes sous le ciel d'une identité fondamentale que détaille la multiplicité des points de vue. Sur le fond indifférencié de cette union transformante — mystique — reparaît en même temps l'antithèse de l'homme et du monde qui

³⁰³ A. Meyer, *op. cit.*, p. 163-4.

³⁰⁴ Voir *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1946, non paginé, chap. V. J. Carduner, *La création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968, p. 202 — voit dans cette constante alternance entre les visions restreinte et panoramique du personnage et du narrateur (que sert ici au mieux la technique cinématographique des changements de plans, constamment employée par Malraux) l'effet d'une méfiance à l'égard de la psychologie analytique, en réaction contre le roman introspectif et le récit subjectif. C. Moatti (*op. cit.*, p. 123), qui confirme l'analyse de Carduner (p. 100 : « Avec *La condition humaine*, Malraux prend une orientation nouvelle dans la mesure où la plupart des portraits sont brossés dans un décor en relation étroite avec la nature des individus; l'auteur y établit une certaine fusion [...] entre le décor romanesque et le personnage »), l'associe en outre à un brouillage entre les différents ordres de réalité, où l'on reconnaîtra bien évidemment les effets de la logique de l'hymen: « Selon quelles modalités littéraires l'auteur a-t-il choisi de nous faire "voir" et de nous présenter ses personnages ? Malraux récuse dans ce domaine l'héritage du roman réaliste, au narrateur omniscient, détenteur d'une "vérité du personnage" qu'il se charge d'expliquer. "Recourir à l'analyse est recourir au commentaire, procédé enfantin", écrit-il dans *L'Homme précaire*. Il a subi [...] l'empreinte d'une littérature de la subjectivité qui domine le récit jusqu'aux années 1920. Celle-ci condamne toute procédure qui prétende à une représentation objective du réel et s'efforce de reconstituer une réalité faite du "monde intérieur que nous portons en nous" et du "monde extérieur (...) tel que l'homme l'éprouve" (Saint-Pol Roux). Résolument expressionniste, elle peint le monde du "for intérieur", à caractère poétique et lyrique et cherche à faire voir "tout, les choses et les âmes, à travers le prisme des émotions intimes d'une subjectivité" (Théodor de Wyzewa). La perception de l'univers fictionnel et de ses acteurs est le plus souvent liée à la seule conscience d'un personnage central, le récit n'étant le plus souvent que l'évocation de ses états mentaux avec un constant brouillage de l'objectif et du subjectif, du réel et de l'imaginaire, du vécu et du rêvé ». Concluons en observant que l'oscillation des points de vue et des voix, distribués en autant de personnages qu'il en existe, concourent à l'effet de relativisation et de dissémination dont on a déjà donné de nombreux exemples. Il conduit, comme l'observe Moatti (*op. cit.*, p. 140) — sensible à ce mouvement d'oscillation que la logique de l'hymen nous a permis d'analyser en profondeur —, à « l'élaboration d'une vision globale et discontinue de la condition humaine, au-delà de l'apparent déroulement des événements qui ne constituent pas l'intérêt essentiel du livre; celui-ci est dans cette oscillation, dans l'interaction des événements et des hommes ».

se donne comme le décalage d'un microcosme à un macrocosme, entre lesquels l'imagination est forcée de faire la navette. Au cœur de ce va-et-vient où s'opposent l'éternité muette et la précarité de celui qui en contemple le spectacle, se compose ainsi l'image évanescence de la condition humaine. Correspondant kantien de la loi morale, le ciel étoilé est à celle-ci ce que le dehors est au dedans³⁰⁵. Temps et espace sont ainsi conjugués dans la personne de Tchen, qui apparaît comme le point de contact transparent entre ciel et terre, de sorte qu'intérieur et extérieur — pour quel hymen? — confondent une fois de plus leurs territoires. Temps psychique et temps cosmique s'unissent dans l'unité d'un même souffle, qui ajuste le flot de la circulation stellaire au rythme de la respiration de Tchen —, cependant que la déféstration du regard et de l'âme établit une nouvelle continuité entre l'âme et le monde. Voici paraître le thème platonicien de « l'âme du monde », dont le *Timée* détaille la conception.

Site originel de la temporalité dont le premier trait remarquable « est que sa structure conjoint, avant toute phénoménologie du temps, le cosmologique et le psychologique, l'auto-mouvement (comme dans le *Phédon*, le *Phèdre* et les *Lois*) et le savoir (*logos*, *épistémè*, et même des *doxai* et des *pisteis* “solides et véritables”) », le temps, qui « scelle l'unité des mouvements de la grande horloge céleste » à partir des révolutions astroplanétaires, vient y parfaire une « constitution ontologique hautement dialectique, figurée par une série de “mélanges” » : l'existence, le Même et l'Autre apparaissent simultanément sous l'alternative du divisible et de l'indivisible.

³⁰⁵ E. Kant, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, 1985, p. 211-2 : « Deux choses emplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi. Ces deux choses, je n'ai pas à les chercher ni à en faire la simple conjecture au-delà de mon horizon, comme si elles étaient enveloppées de ténèbres ou placées dans une région transcendante; je les vois devant moi, et je les rattache immédiatement à la conscience de mon existence. La première commence à la place que j'occupe dans le monde extérieur des sens, et étend la connexion où je me trouve à l'espace immense, avec des mondes au-delà des mondes et des systèmes de systèmes, et, en outre, aux temps illimités de leur mouvement périodique, de leur commencement et de leur durée. La seconde commence à mon invisible moi, à ma personnalité, et me représente dans un monde qui possède une infinitude véritable, mais qui n'est accessible qu'à l'entendement, et avec lequel (et par cela aussi en même temps avec tous ces mondes visibles) je me reconnais lié par une connexion, non plus, comme la première, seulement contingente, mais universelle et nécessaire. La première vision d'une multitude innombrable de mondes anéantit pour ainsi dire mon importance, en tant que je suis une *créature animale*, qui doit restituer la matière dont elle fut formée à la planète (à un simple point dans l'univers), après avoir été douée de force vitale (on ne sait comment) pendant un court laps de temps. La deuxième vision, au contraire, rehausse ma valeur, comme *intelligence*, par ma personnalité dans laquelle la loi morale me révèle une vie indépendante de l'animalité, et même de tout le monde sensible, autant du moins qu'on peut l'inférer de la détermination conforme à une fin que cette loi donne à mon existence, et qui ne se borne pas aux conditions et aux limites de cette vie, mais s'étend à l'infini³⁰⁵.

En dessous donc de la distension de l'âme, il est un temps — celui-là même que nous appelons le Temps —, qui ne peut exister sans ces mesures astrales, parce qu'il est "né avec le ciel" (38 b). Il est un aspect de l'ordre du monde : quoi que nous pensions, fassions ou sentions, il partage la régularité de la locomotion circulaire. Mais, ce disant, nous touchons au point où la merveille confine à l'énigme : dans l'univers des symboles, le cercle signifie bien plus que le cercle des géomètres et des astronomes; sous la cosmo-psychologie de l'âme du monde, se dissimule l'antique sagesse qui a toujours su que le temps nous encercle, nous entoure *comme l'Océan*. C'est pourquoi nul projet de constituer le temps ne peut abolir l'assurance que, comme tous les autres existants, nous sommes dans le Temps. Tel est le paradoxe dont une phénoménologie de la conscience ne peut faire abstraction : quand notre temps se défait sous la pression des forces spirituelles de distraction, ce qui est mis à nu, c'est le lit du fleuve, le roc du temps astral. Il est peut-être des moments où, la discordance l'emportant sur la concordance, notre désespérance trouve, sinon une consolation, du moins un recours et un repos, dans la merveilleuse certitude de Platon que le temps porte à son comble l'ordre inhumain des corps célestes³⁰⁶.

C'est un motif récurrent chez Malraux que ce *cercle* qui géométrise sous sa figure « l'intarissable fatalité des astres » (TM, 793). Aux destins individuels correspond chez l'écrivain « l'invincible mouvement des mondes ». Kassner, dans sa cellule : « les étoiles toujours passeraient aux mêmes lieux de ce ciel constellé de fatalité, et à jamais ces astres prisonniers tourneraient dans l'immensité prisonnière, comme les détenus dans cette cour, comme lui dans son cachot » (TM, 794). Il faut donc écouter, nous dit Ricœur, « venant de plus loin que Platon, l'invincible parole qui, avant toute notre philosophie et malgré toute notre phénoménologie de la conscience du temps, enseigne que nous ne produisons pas le temps, mais qu'il nous entoure, nous encercle et nous domine de sa redoutable puissance »³⁰⁷. Encore audible chez Aristote dans la définition qu'il donne de la *phusis*, l'écho de cette antique parole retentit jusque chez Malraux dans ce qu'il identifiera sous le concept d'« Englobant » — selon l'expression commune à Jaspers, à Gusdorf³⁰⁸ et aux

³⁰⁶ Ricœur, t. 3, *op. cit.*, p. 30-2, n. 2.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 30-2.

³⁰⁸ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 101: « Le contact avec l'univers, c'est d'abord l'expérience diffuse de l'*englobant*, le sens plastique d'une réalité revêtue de figures et d'intentions humaines, sympathiques ou hostiles, mais jamais vraiment neutres. L'espace mythique apparaît donc comme une stylisation du sacré, une évocation du monde selon les exigences fondamentales de cette première affirmation de la réalité humaine ». Chez Malraux, l'indistinction propre à l'englobant trouve son répondant objectal dans l'image de l'*aquarium* : « pour distinguer l'extérieur d'un aquarium, mieux vaut n'être pas poisson » (VS, 68). Dans une interview accordée à l'hebdomadaire *Arts*, no 355 (30 nov. 1951), il ne fait aucun doute que ce que l'écrivain entend signifier par cette image de l'englobant-aquarium correspond bien à l'inclusion cosmo-biologique par laquelle Gauthier définissait plus haut la modalité religieuse de présence et d'être-au-monde. « Le chrétien a vécu dans la chrétienté comme un poisson dans un aquarium. Ce qui se passait hors d'elle n'existait pas pour lui. Il n'y

mystiques extrêmes-orientaux : « Il existe un englobant que le mot *faire* ne suffit pas à saisir, le domaine [...] qui, pour l'homme, ne se rapporte pas seulement à lui. L'englobant des dieux et de la mort, le temps non chronologique, l'éternité des religions [...]. Peut-être l'approchons-nous en y rassemblant tout ce sur quoi l'homme est sans prise, l'insaisissable que les religions habitent, mais qu'elles n'emplissent pas » (Int, 130). Parent de la « mondéité ambiante »³⁰⁹ chez Heidegger, de l'« élémental » lévinassien — ou même de « l'espace noir »³¹⁰ chez Minkowski, il reconduit à ce que Gauchet, dans sa conclusion au *Désenchantement du monde*, identifie sous la figure hiéroglyphique de l'« illimité-indifférencié »³¹¹ — « premier point de communication entre l'ordre de notre expérience intime et ce qui fut l'expérience explicite de l'autre » en tant que « contenu de pensée » hérité du « schème-source par excellence du monde de la croyance, celui du *partage de la réalité* ». « Il continue de nous procurer un objet intellectuel de type religieux, extrêmement difficile à cerner et à nommer, puisque presque jamais thématiqué comme tel, mais utilisé de façon sous-jacente, en particulier par le discours philosophique dont il de-

avait pour lui de vérité et à proprement parler, d'existence qu'en elle ». Malraux définit la chrétienté comme « la société que le christianisme informa dans sa totalité » (cité par C. Moatti, *op. cit.*, p. 206, n. 47). — Substitut solidifié du voile, la vitre de l'aquarium soustrait le seuil au regard à proportion de l'étendue qu'elle rend visible. Vitrier le seuil, c'est faire mentir l'espace : à la continuité promise par la transparence s'oppose en effet l'hétérogénéité de deux milieux optiques (eau vs air). On verra que c'est à une invisibilité voisine de la profondeur — non plus d'une surface — que se reconnaît l'authenticité du surgissement hiéroglyphique. Dans la déchirure du voile (cascade, Mâyâ ou nuage) émerge alors le « fond sans fond », le vide choré-graphique où les dieux se signifient dans leur retrait et leurs trouées (cf. chap. 3 : « Choré-graphies : L'accent du vide »). Mais n'anticipons pas trop sur une notion (*khôra*) qui demandera, pour être comprise, un détour par la Grèce platonicienne (que précédera un autre détour, par le Japon et l'Inde). Pour l'heure, contentons-nous plutôt de faire remarquer que, dans le roman, l'image de l'aquarium — omniprésente dans *La Voie royale* et dans *L'Espoir* (pensons à la chambre des blessés de l'Hôpital San Carlos) — prend figure dans la densité brumeuse d'un air saturé d'hydrométéores. D'où la métaphore d'une foule-fleuve (d'ailleurs composée de « milliers de marins ») qui acquiert, par contiguïté métonymique, les attributs du cours d'eau que longent les manifestants : « dans l'avenue, une foule en mouvement, millions de poissons sous le tremblement d'une eau noire; il lui sembla soudain que l'âme de cette foule l'avait abandonnée comme la pensée des dormeurs qui rêvent » (CH, 595). L'image des passants transformés en poissons revient à plusieurs reprises dans le roman. Nous y reviendrons.

³⁰⁹ M. Heidegger, « La mondéité du monde », chap. 3 in *Être et temps*, *op. cit.*, p. 98-154.

³¹⁰ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 112 : « Les analyses de Minkowski sont ici précieuses : l'obscurité n'est pas la simple absence de lumière; il y a quelque chose de positif en elle. Alors que l'espace clair s'efface devant la matérialité des objets, l'obscurité est « étoffée », elle touche directement l'individu, l'enveloppe, le pénètre et même passe au travers : ainsi « le moi est *perméable* pour l'obscurité tandis qu'il ne l'est pas pour la lumière »; la sensation de mystère que fait éprouver la nuit ne viendrait pas d'autre chose. Minkowski en arrive également à parler d'*espace noir* et presque d'indistinction entre le milieu et l'organisme : « L'espace noir m'enveloppe de toutes parts et pénétrant en moi bien davantage que l'espace clair, la distinction du dedans et de dehors et par conséquent aussi les organes des sens en tant qu'ils sont destinés à la perception extérieure ne jouent ici qu'un rôle tout à fait effacé » ».

³¹¹ Cf. Gauchet, *op. cit.*, p. 293-6.

meure un foyer secrètement décisif». « Propriété de structure de notre intellect », l'*indifférencié* met à jour, sous la réalité phénoménale — « multiplicité inépuisable de qualités sensibles, réseau infini d'objets distincts et de différences concrètes » —, une autre réalité, d'ordre nouménal : « celle qui surgit pour l'esprit lorsque l'on considère, au-delà du visible, son unité et sa continuité indifférenciée », écrit Gauchet, qui poursuit ainsi :

Opération élémentaire de division du réel, de dédoublement du visible et de l'invisible dont nous ne pouvons pas ne pas rencontrer la possibilité à l'intérieur du plus banal de nos cheminements d'idée. Elle est neutre, remarquons-le bien. Elle n'implique par elle-même aucune interprétation. On peut ensuite greffer sur elle une compréhension spécifiée des ordres de réalité qu'elle se contente de scinder : apparence et vérité, sensible et intelligible, immanence et transcendance, etc. Mais rien n'y oblige. On peut en rester à ce simple sentiment de la dualité d'aspect du réel. Car insistons-y, il ne se joue là aucun renvoi à un principe extérieur. C'est d'une division des choses mêmes qu'il s'agit, du monde tel qu'il se donne, pris du dedans de lui-même. Il y a ce qui s'en livre à la perception immédiate, et puis autre chose qui se présente lorsqu'on prend en compte sa globalité indifférenciée — qui ne permet par exemple d'en dire valablement qu'une chose : *qu'il est*³¹². [...] On a ici affaire à un mode constitutif d'appréhension du réel, donateur d'un dédoublement primordial sans le support duquel aucune croyance religieuse n'eût été possible, mais qui intrinsèquement ne produit pas de foi, n'engage pas de conviction particulière ni n'appelle de prolongement en termes de sacralité. Son fonctionnement est parfaitement susceptible de se suffire à lui-même dans le cadre du plus strict athéisme. D'où pour une large part, probablement, la tentation qu'on observe de recourir au langage des spiritualités orientales, bouddhistes et taoïstes, en particulier. Pas d'implications théistes, pas de référence à une subjectivité séparée : le *vide* ou le *rien* qu'elles évoquent est de ce fait mieux à même de rendre l'expérience pure de pensée à laquelle il s'agit de prêter expression que les catégories usuelles de la théologie chrétienne.

De ce *vide* ou de ce *rien* qui reconduit une nouvelle fois à l'indécidabilité et à la confusion du « presque rien » de l'hymen qui « se re-marque toujours comme disparition, effacement, non-sens »³¹³, il nous faut maintenant interroger le fonctionnement rhétorique à travers une figure malrucienne fondamentale : l'ellipse. Le trope nous permettra alors de questionner ce qui, derrière l'épiphanie de l'étoile, disparaît dans la trouée ouverte dans le plein des nuages.

³¹² On lira dans ce dernier prédicat le *es gibt* heideggerien, dont l'*il y a* lévinassien contrarie l'heureuse et généreuse abondance en insistant sur « le caractère désertique, obsédant et horrible de l'être », antérieurement au passage *De l'existence à l'existant*.

³¹³ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 285.

III – CHORÉ-GRAPHIES : L'ACCENT DU VIDE

... le vertigineux accent du vide que creuse l'absence de Dieu, là où il devrait être.

(Malraux, *L'homme précaire et la littérature*)

*– Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon!
Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons.*

(Baudelaire, *Le coucher du soleil romantique*)

Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.

(Mallarmé, *Correspondance*)

La plus ancienne image des dieux doit contenir le dieu et en même temps le cacher, – le signifier, mais le dérober à la vue.

(Nietzsche, *Humain, trop humain*)

La confiance de l'univers

Japon, 1974. Grâce à l'initiative de Bernard Frank, célèbre japonologue et professeur au Collège de France qui s'abstiendra, par modestie, de faire connaître à l'écrivain ce que son dernier voyage au « Japon originel » (ou « Japon éternel »), comme il se plaît à l'appeler, doit à la générosité de son geste, Malraux s'engage sur un itinéraire béni de l'amitié et des dieux. Établi de concert avec Takio Ena, noble représentant du journal *Asahi*, source de l'invite faite à l'auteur français en collaboration avec la Fondation Japonaise, le parcours sera déterminant (le mot est faible et souffre mal le poids de l'enjeu) dans la vie de l'écrivain. Après Tokyo, Hakone, Kyoto, voici donc l'auteur de *L'Intemporel* (le seul livre qu'il ait consacré au Japon, à son art et à sa culture) quittant Nara, la Ville sacrée, pour entrer dans la péninsule de Kii. Il prend alors la route pour Kumano, à laquelle succède la route d'Isé. Autre lieu, autre pèlerinage. Son second traducteur, Tadao Takemoto (le premier était Kiyoshi Komatsu, à l'origine du personnage de Kyo, dans *La Condition humaine*), suggère pour Malraux : « chercheur de la Voie ». *Gudôsha*, d'après l'expression tao-bouddhiste de l'Asie.

À plus de quarante ans d'intervalle, deux chemins viennent ainsi croiser leurs lignes. La marche vers le temple de la grande divinité solaire Amaterasu (Isé) rencontre l'acheminement vers le temple de Bantai-Srey, enfoui dans la jungle cambodgienne. Si, au temps de sa jeunesse, l'auteur de la *Voie royale* a pu concevoir l'idée que la capitale Angkor avait été liée aux provinces khmères au-delà de la chaîne des Dang Rek, au nord-ouest du royaume, par une grande voie, semblable à celle qui conduisait les pèlerins du Moyen Âge à Saint-Jacques-de-Compostelle³¹⁴, suivre la route d'Isé c'est, d'une manière similaire, c'est-à-dire légendaire, « remonter, dans l'histoire du Japon, sur une route voisine de celle qu'avait suivie le premier empereur, vers la région de Yamato, guidé par le Corbeau sacré, après avoir débarqué dans la même péninsule »³¹⁵. Suivre la route de Kumano à Isé, c'est suivre, selon l'expression consacrée, le « chemin des kami ». Motoori Norinaga, grand théoricien de la philologie nationale japonaise du XIX^e siècle : « On appelle *kamis* les hommes bien sûr, mais aussi les variétés d'oiseaux, de bêtes, d'arbres et de plantes ainsi que les montagnes et les mers, etc., qui possèdent une qualité supérieure, une vertu (*toku*), par rapport aux genres communs »³¹⁶. Une notion de divinité shinto-bouddhiste qui se rapproche, en somme, du *mana* polynésien ou de l'*orenda* des Iroquois, du *wakan* des Indiens Sioux ou encore du *manitou* des Algonquins. Est dit *kami* un être ou une chose investi d'une puissance telle qu'elle demeure réservée et hors d'atteinte pour l'humanité ordinaire. Le mot peut donc s'appliquer autant aux hommes qu'aux animaux, aux phénomènes naturels aussi bien qu'au monde minéral-végétal. Ces forces surnaturelles existent partout dans la nature. Les éléments, le soleil et la lune, le feu ainsi que les eaux-et-montagnes sont des *kamis*. Si cette conception japonaise des *kamis* diffère de la conception occidentale de la divinité en ce qu'elle n'est ni un monothéisme ni une religion anthropomorphique, elle n'est pas non plus un simple panthéisme ni un simple animisme, comme l'Occidental pourrait être tenté de le croire. Tout n'est pas *kami*. Seulement ce qui vient à se distinguer en vertu de la qualité et de la force de son énergie. Quelle était donc le nom de celle qui, dans la coulée de la cascade de Nachi, se confia dans un murmure à « l'Ermite de Verrières », comme son traducteur aimait à surnommer Malraux? Qui, là — ce jour, cette heure, sous cette lumière, deux ans avant la mort — rencontra qui?

³¹⁴ Cf. n. 143.

³¹⁵ Takemoto, *op. cit.*, p. 94.

³¹⁶ Cité par Umehara T., article « Kami » in Jacob, *op. cit.*, p. 3025-6.

Ils sont quatre (la femme de Malraux, Takio Ena, Takemoto et un jeune journaliste de l'*Asahi*) à regarder l'écrivain descendre lentement, une à une, les marches d'un très long escalier de pierre, encastré dans la masse austère et disciplinée d'une cédrière. En bas est la source, vers laquelle il lui faut tendre — sans hâte. Le Japon lui aura appris à mesurer ses pas, lui aura enseigné qu'il y a un sens à marcher qui transcende celui *dans* lequel on marche. Que marcher c'est toujours moins marcher dans *un* sens que dans *le* sens. C'est pourquoi (il lui faut) la lenteur. L'expérience de *l'approche* à la guerre, si familière à l'auteur des *Conquérants* (la première partie du roman s'intitule : « Les approches ») — moins la peur. Approcher, mûrir le sens de cette attente en marche, libre du « sentiment de marcher à l'ennemi ». Au pied du grand escalier, un premier arrêt, afin de jeter à distance un regard à cette cascade de Nachi (cf. fig. 3 en annexe) qu'il aura pu contempler, deux jours plus tôt, au Musée Nezu. Exceptionnellement. (Passion contagieuse plus que privilège de Ministre?). Sur permission spéciale du conservateur, qui sortit tout spécialement pour lui le rouleau de sa boîte. Fiévreux, à Sophie de Vilmorin : « Regardez la force de l'arbre en bas à droite. La cascade, ici, est un Dieu en tant que surnaturel de la Nature; ou spiritualisation de la Nature. C'est le contraire de Cézanne chez qui la Nature est devenue le tableau lui-même. [...] *La Cascade de Nachi* est une calligraphie, un signe sublime de la cascade »³¹⁷. Cascade calligraphe, Nachi, variant ses pointes, essaie l'écriture du paysage, alphabétise ses formes et murmure que « le monde est fait pour aboutir à un beau Livre » (Mallarmé). Enlevée sur la découpe sombre des rochers qu'effacent la pureté et l'aération de sa ligne, elle est ce trait qui fait apparaître un monde, blanc en son centre — « le sacré de la tache blanche »³¹⁸ écrit l'auteur de *L'Intemporel*, « symbole d'un mystère » — fort de son énergie, cependant que sa verticale, dont on ne sait au juste si elle monte ou descend, là n'est pas l'important, respire et devient à elle seule toute la feuille de riz. Malraux, au « Bonze » des *Antimémoires* : « ce que je crois le plus profond chez vous : faire d'un paysage, et quelquefois d'un portrait, un idéogramme.

³¹⁷ Cité par Takemoto, *op. cit.*, p. 90-1. Malraux comparera, de même, le *Shigemori* de Takanobu à un « idéogramme » et à un « hiéroglyphe » (cf. n. 325).

³¹⁸ La « tache » de la cascade est sacrée parce qu'elle est blanche et renvoie à autre chose. Car « tache », en régime théologique, est plutôt synonyme de « ténèbres » (de péché) et fait du sensible le lieu d'occultation de l'invisible — alors qu'il s'agit ici précisément du contraire. Diego de Jésus, cité par M. de Certeau, *op. cit.*, p. 188 : « La Théologie scolastique ne reçoit aussi ce nom de "tache" si ce n'est où il y a de la faute, et en la Théologie mystique le moindre trait ou particulière représentation d'objet sensible, et toute chose qui empêche la plus grande illustration de Dieu ».

Certains lavis de Sesshu jouent le rôle des caractères chinois; leurs détails, plus encore. Ils nomment un paysage » (AM, 431).

« Est-ce que Claudel est venu jusqu'ici ? », demandait-il, lorsque la voiture rentrait de Nara pour emprunter la route de la péninsule de Kii. Certainement pas. Comment, alors, l'auteur de *L'oiseau noir dans le soleil levant*, obsédé par l'arabesque de l'estampe japonaise et la contorsion multiple des cyprès (ou *sugi*), aurait-il écrit que le Japon ignorait la ligne droite? Malraux, lui, tenait sous ses yeux la preuve du contraire. Il appellera Nachi : « la verticale du Japon ». Même qu'il la transpose partout où porte son regard — jusqu'aux cryptomérias (différents des « pins géants » de Claudel) : « Les pins millénaires émergent tout droit de la terre. Ils témoignent de la verticale, comme dans le bushidô... »³¹⁹. Dans les *Antimémoires*, lorsque l'auteur se rappelle sa visite au temple shinto, c'est encore à la droite que va son souvenir : « Mais nos colonnes se perdent dans leur voûte d'ombre, les pins glorifient l'autel de leurs verticales immenses perdues dans leurs branches de lumière » (AM, 443). Une page plus loin, de nouveau : « piliers tendus, cascade tendue, lame de sabre perdue dans la lumière. Le Japon » (AM, 444). Regardant s'élever la flamme bleue de la statuette brûlée par le Bonze, l'écrivain pensera une nouvelle fois « à la colonnade solennelle des arbres d'Isé, venue du fond des siècles avec son fardeau de lumière » (AM, 448). Tendue à l'horizontale au-dessus du sentier, une branche de pin attire son attention. Malraux arrête du bras son traducteur : « Regardez ça. N'est-ce pas, dit-il, on laisse la branche à *dessein* comme ça... C'est ces pins au fond qui brisent verticalement la brisure de cette branche! ». À l'hôtel Okura de Tokyo, le 1^{er} juin 1974, dans un entretien dont le texte reste inédit, il trouve encore à s'entêter : « ...j'insisterai à propos du Japon, parce que tous ceux qui ont écrit sur l'art japonais disent qu'il n'y a pas de verticale, que le Japon est comme ça... Ça, je dis que c'est complètement idiot! Le Japon a parfaitement le sens de l'horizon brisé, cerné... »³²⁰.

Malraux-san, contemplatif près du *torii* dressé là où l'eau atteint son point le plus bas. Tombant de cent mètres, la cascade semble plutôt jaillir que chuter. « Ici, c'est le meilleur endroit pour regarder ». Un retrait d'à peine dix pas du lieu où s'élevait le *torii* suffit à lui arracher ces mots, prononcés dans un tremblement voisin de celui de la transe :

³¹⁹ Cité par Takemoto, *op. cit.*, p. 108.

³²⁰ Cité par Takemoto, *op. cit.*, p. 47.

« C'est Amaterasu... »³²¹, dit-il, (il ne peut tout de même pas l'appeler Déméter), stupéfait sous une lumière venue d'en haut, d'accord avec lui. Dix pas — un rien — suffisent à espacer et séparer la contemplation esthétique de la fulguration poétique. Un « pas » de distance, un pas, presque rien, c'est tout ce qu'il aura fallu pour faire éclater le sens dans un esprit et une chair. M. de Certeau : « Autrement dit, l'infini n'est expérimentable qu'à travers un pas *de plus*, par l'effet d'un écart relatif à ce que nous connaissons ou percevons déjà de lui »³²². Et Takemoto de s'étonner d'entendre son compagnon proférer le nom de la divinité japonaise : « Quelle ne fut pas ma surprise d'entendre lui échapper ici le nom de la Déesse Solaire, suprême divinité du culte shintô! Il arrive que les ascètes et les pèlerins voient apparaître, aujourd'hui encore, dans une cascade comme ici, l'ombre du dragon noir remontant au ciel ou du Kannon-Bosatsu portant un bébé. Qu'a-t-il vu, lui, pèlerin agnostique aux yeux bleus? »³²³ Une photo de Kazuo Kakinuma, portraitiste de renom qui avait clandestinement réussi à saisir sur pellicule cet instant décisif, montre un Malraux livré à l'altération d'une rencontre avec quelque chose comme une « altérité » (« altérité altérante » dirait M. de Certeau) — oscillant du regard entre « fascination » et « effroi ». *Fascinans et tremendum*. Ce sont les mots de son traducteur. Trop explicites, peut-être est-il préférable de leur substituer ceux de Saigyô, poète odysseén du Moyen-Age, tels que les donne à lire ce waka composé dans le même lieu (Isé), dans un autre temps — au XIIIe siècle:

*Quelle divine chose
peut daigner être là
je l'ignore ; et pourtant mes larmes débordent
par l'appel extrême de ce qui est.*

Il y a, *es gibt*. C'est la seule chose qu'on puisse en dire. Entre le réel, l'apparence et cette autre chose qui « existe, qui n'est pas apparence et ne s'appelle pas toujours Dieu », on vient s'immiscer. Ce que Malraux a pu rencontré au Japon, Takemoto l'appelle le « fond ». L'« épiphanie du fond ». Du « fond » de la « chose » surgit une « vie englobante », « l'englobant » qui se révèle comme unité, comme « *illimité-indifférencié* » (Gauchet) ou, pourquoi pas, comme « chair » (Merleau-Ponty). Pas la « Nature », du moins pas

³²¹ C'est le nom qui lui reviendra, au moment de décrire la cascade, dans *L'Intemporel*.

³²² M. de Certeau, *L'Étranger...*, *op. cit.*, p. 8.

³²³ Takemoto, *op. cit.*, p. 102.

au sens occidental, dans la mesure où elle s'opposerait alors à une « Culture » et renverrait ainsi à une conception dualiste que tout le Japon récuse³²⁴. Autre chose. Autre chose qui ne s'oppose pas plus à l'homme qu'au *Shigemori*³²⁵ de Takanobu ou à *La cascade de Nachi*, debout sur son rouleau. Plutôt que parler de « Vérité » (le mot le gêne), Malraux préfère de loin parler de « profondeur », à l'exemple des mystiques (qui ont aussi pour cela d'autres mots : « notion universelle et confuse », « vie commune » chez Ruusbroec, etc.).

L'expérience malrucienne à la cascade, cet accord senti entre vie et forme par celui que son traducteur appelle, sous le coup de l'enthousiasme, « l'unique gourou occidental » que l'Occident ait envoyé au Japon, ce contact immédiat avec l'originel que Takemoto disait « perdu dans ce pays de la grande tradition shintô » avant de le retrouver là, ressuscité dans le regard pénétrant d'un étranger —, ce moment épiphanique aura si fort impressionné les milieux japonais qu'il deviendra un thème populaire, connu non seulement des artistes et des écrivains, mais également des poètes de haiku et de waka. C'est sur la base de ce thème : Malraux à la cascade, que Kenkichi Yamamoto, exégète éminent de Bashô et président très respecté de la Société des Gens de Lettres au Japon, écrira son livre, *La Vie et la Forme : à la recherche de l'origine du Beau japonais (Inochi to Katachi)*, publié en 1981. Au moment de réfléchir à ce que l'illumination de l'écrivain dut à son « retrait » depuis l'emplacement du *torii*, un passage de *La Corde et les Souris* vient sous sa plume : « Magnétisés par le tableau, les amateurs asiatiques en restent séparés par une aura qui le

³²⁴ Dialogue entre Malraux et le « Bonze » du Jardin-Sec, dans les *Antimémoires* : « – Avons-nous choisi les tableaux contre les vitraux? Je crois que ceux-ci sont morts avec le lien cosmique chrétien. Car il a existé un lien cosmique chrétien, bien que le christianisme n'ait pas été un lien avec l'univers. Nous l'avons remplacé par ce que nous avons appelé la nature, et qui n'est certes pas ce que vous appelez ainsi. – À cela, j'ai modestement pensé. Je connais les théories italiennes. Quand les premiers Italiens disent : la nature, ils veulent dire... *nê*... ce que nos sens... reconnaissent. Les choses que les hommes n'ont pas créées. Le contraire des vitraux, des mosaïques. L'illusion. Oui : l'illusion. Pour nous, la nature n'est pas le contraire des fresques de Nara. Ou des œuvres de Takanobu. Ou de la sculpture bouddhique : la nature est le secret des plantes, des arbres, des eaux-et-montagnes » (AM, 432-3).

³²⁵ « Shigemori fut un grand ministre vers 1200. Grandeur nature, jambes croisées dans un anguleux kimono qui laisse paraître les ornements minuscules et irremplaçables des accessoires bleu pâle, grenat, saumon — c'est une géométrie absolue, éternelle autant qu'un triangle, souveraine comme le serait un *Guernica* accordé au cosmos — un *idéogramme* du mot : héros. Le visage plat, où les traits, les yeux et la moustache sont des lignes *presque effacées*, forme lui-même un *hiéroglyphe*, ordonné par le large trapèze du manteau » (TOB, 191-2). « Bien qu'indifférent à la connaissance au sens occidental, cet art est moyen de révélation. Il découvre et exprime l'essence que les choses choisies recèlent, toutes ces essences reflétant l'Essence suprême. La Réalité intérieure oriente la création de l'artiste extrême-oriental de la même façon que Çiva [nous la verrons bientôt danser sur une terrasse vide] oriente celle du sculpteur hindou et peut-être — la "peinture", celle de Picasso. [...] Takanobu relie Shigemori à l'Essence suprême » (TOB, 200).

protège à la façon d'un invisible verre. Ce que nous traduisons par le mot retrait, au sens où l'on peut employer ce mot pour l'horizon marin qui recule devant nous. Car il s'agit d'un lointain protégé par son essence même » (CS, 766). Ce retrait saisi comme mobilité et horizon n'est intelligible, comme nous l'avons déjà suggéré (et ce à plusieurs reprises, chaque fois que nous avons nous-mêmes recouru au concept d'*horizon*), qu'en consonance avec l'observance sacrée. Ce que la tradition consacre sous le nom de *religio*, à laquelle Malraux ne manque pas de l'associer, dans ces mêmes pages:

Pour le sculpteur d'Éléphanta, d'Angkor, du Boroboudor, de Nara, pour tous les maîtres du lavis, émane des grandes œuvres *une zone protectrice, semblable à celle du sacré* — que l'idée d'art leur soit familière ou presque inconnue comme dans la grande statuaire de l'Inde. Tout *cet art tient l'homme à distance* : ne touchez pas mais approchez... C'est la guérison de Tantale par la délectation [...] Nul n'étreint la *Majesté*, nul ne se rapproche du *Shigemori*, séparé de nous mais non éloigné. Le paysage des lavis extrême-orientaux n'a pas de premier plan; la perspective chinoise écarte le spectateur; jamais l'Asie n'a compris notre indifférence au brouillard qui joue dans ses paysages le rôle de la lumière dans les nôtres.

La question qui n'avait cessé de hanter Malraux sans qu'il sache jamais mener le problème au clair: « Pourquoi le Japon n'a-t-il pas de bas-relief? », trouve peut-être alors sa réponse dans cette ouverture vers un fond — fond mouvant, sans point fixe, qui serait à la spiritualité japonaise ce que le fond d'or byzantin est à l'art chrétien, si ce dernier demeurerait tout aussi insaisissable et sublimait un peu moins lourdement, plus discrètement que le faste aurifère de la monarchie papale. Un peu plus à la manière de l'art japonais du bouquet qui « suppose un “fond”, écrit Malraux, même s'il n'en a pas ». Si la sculpture japonaise « ne le suppose jamais », elle peut néanmoins « en avoir comme les fleurs, mais elle n'adhère pas, elle ne colle pas... »³²⁶. Confirmation du traducteur : « L'ikebana ne se fait en effet qu'avec un plan, en supposant un fond, traditionnellement celui du *tokonoma*, qui le sublime et auquel les fleurs ne collent jamais; les invités, d'ailleurs, doivent les admirer avec un “retrait”, frappés par cette force de sublimation — comme devant la cascade, bien qu'à une échelle différente »³²⁷. Un seul plan, cela veut dire que pour faire un bouquet, il ne faut pas que l'on puisse tourner autour, qu'il soit seulement : ce qui s'enlève sur un fond sans épaisseur. Ce que l'art japonais du bouquet veut faire entendre, à travers

³²⁶ Cité par Takemoto, *op. cit.*, p. 130.

³²⁷ *Ibid.*, p. 130-1.

le mot *ikebana*, c'est précisément: « faire vivre les fleurs ». Ce qui ne se conçoit et ne devient compréhensible qu'à une certaine distance, sous un certain angle. Venir trop près n'est pas seulement préjudiciable à la composition d'ensemble. C'est, beaucoup plus gravement, étouffer le bouquet de fleurs.

Ce « fond où vivre est une désespérance intacte et paradoxalement savoureuse »³²⁸, Malraux avait pu en deviner le plan et la présence, tellurique, au « jardin “des Sept Pierres” (qui en a quinze), le fameux Jardin-Sec du Ryonji à Kyoto — petits menhirs sur un sable cabalistiquement ratissé » (AM, 427). Après les paroles de courtoisie, « le Bonze » qui l'attendait là, sur les marches, lui confie : « je sais que dans les bien nombreux pays où je suis allé, je n'ai jamais vu un bouquet : seulement des touffes de fleurs. On peut tourner autour. Donc ce ne sont pas des bouquets. Avec votre permission » (AM, 442). Aux jardins américains, qui ne sont que décor, manque la note juste — la note zen : « Ce jardin est inséparable des petits jardins de l'autre côté. Le zen sonne pieusement la note essentielle : seulement une fleur dans un vase. [...] L'art zen est la note unique, la tache unique. La flèche qui tremble dans la cible » (AM, 429). Ce tremblement, quasi imperceptible, Malraux, toute sa vie, y sera demeuré attentif, fût-ce en d'autres contextes et dans un autre esprit — et ce jusque dans les bruits de la guerre : « du secret » affleurent ici et là les « voix du silence », du passage des passants anonymes sourd une énigme, du bruissement d'une eau vive émerge un paysage, du « bruit constant des machines sous le bruit changeant des paroles » naît une « obsession », sous le pas multiplié des soldats « la terre devient de plus en plus sonore » et fait sentir ses « pulsations », le « chuchotement de la mort change l'aspect des routes », tout un « murmure de sourires » rappelle « qu'on avait dansé dans les cathédrales », la « rumeur de la ville » entoure Méry et le narrateur des *Antimémoires* « comme un grattement », les événements de la Vistule se transforment dans le souvenir en « séisme flou », une « vibration sans fin » anime la jungle « insolite » de la *Voie royale*, cependant que, dans *L'Espoir*, le ciel s'emplit d'une « vibration très large, de plus en plus profonde, tenue comme une note grave ». Ailleurs, le « pas sourd de l'âne appartient à la nuit, comme celui qui conduisit la Vierge en Égypte ».

Dans le Jardin-Sec du Ryonji, il s'agit pourtant d'autre chose. Devinant la question du Bonze, qui demande pourquoi le bruit, partout: « Vous vous demandez ce

³²⁸ J. Brault, « Sagesse de la poésie » in *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 216-29, p. 224.

qu'accompagne cet énorme orchestre? », Malraux répond : « Ce que vous rejetez : le sang et la nuit » (AM, 439). C'est donc ailleurs qu'il faut chercher. Quelque part entre ces pierres, « d'accord avec les feuilles et les bêtes » (AM, 440). « Les connaisseurs occidentaux, ici, calculent les roches et constatent que, de quelque angle qu'on les voit, il y en a toujours une qui reste cachée : ce qui ne permet de voir à la fois, sur les quinze roches au total, que quatorze. Mais ils auraient tort, trop en proie à la légende, de chercher "l'invisible" seulement parmi les roches apparaissant à la surface. Il faut la trouver dans le *fond* et voilà pourquoi le Jardin-Sec fut créé en tant que forme du zen »³²⁹. C'est à la virtualité que s'intéresse Malraux, sensible à ce qui se marque partout en creux, dans la spiritualité japonaise, à l'image de cette pierre fantôme : « De même qu'un Marcel Brion qui qualifia *Le Pays de neige* de Kawabata du "blanc sur blanc", qu'un Philippe Jaccottet qui, tout en admirant la "limpidité" du haïku, découvrit avec surprise qu'"au-delà de cette limpidité il n'y a rien", de même Malraux ne cachera pas son trouble jusqu'à la fin en comparant, dans *L'Irréel*, le *Baptême du Christ* de Piero della Francesca au *Shigemori* de Takano : "Il se passe quelque chose alors qu'autour du *Shigemori*, il ne se passe rien" »³³⁰. Malraux, qui aime à mystifier, sait trop bien qu'il n'en va nullement ainsi, qu'il s'agit là d'une apparence, que c'est le *rien*, à ce moment, à cet *instant*, qui glisse et passe. Le *rien* ne se contente d'ailleurs pas de passer. Il fugue. Celui-là même qui cogne à la porte du poète. Et peut-être faut-il encore que celui-ci s'appelle Jacques Brault — qui s'y connaissait assez, au reste, en haïkus (c'est un de ces lumineux « Vertiges brefs » qui parsèment les pages de *Moments fragiles*): « On frappe à la porte j'ouvre une ombre de rien passe le seuil ». Il faut la voir, cette ombre. Elle est blanche, puisque *rien* ne l'obscurcit. Elle (ne) dit *rien* et passe le seuil, « ce point vide qui n'est pas signifié, mais qui, dans un échange perpétuel, relance la forme dans sa rencontre avec le lieu »³³¹. Si un blanc typographique suffit à/(peut) mimer le silence, elle (l'ombre) est ce vide ouvert dans le plein du langage, ce moment d'espace où le sens vient respirer, parce qu'entre les mots il y a de l'air — celui-là même qui, sous sa pression, (plus ferme d'être délicate), raidit le glaive de la *Cascade de Nachi*.

³²⁹ Takemoto, *op. cit.*, p. 50-1.

³³⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

³³¹ Salignon, *loc. cit.*, p. 59.

Choré-graphies : le dieu et le lieu

Ce fond, ce vide, cette vacuité qui donne visibilité à l'inapparent, habille l'écoute, distribue des ombres qui sont des blancs afin qu'y méditent les figures, dépouillant l'être de son vêtement, le dégageant de la gangue et de l'écorce sous lesquelles il se croit né — ceci pour faire voir, ne fût-ce qu'un instant, l'abîme ouvert au cœur de l'éclair (Char : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel »). Il peut tout aussi bien s'appeler Nachi et s'épeler en bruits de cascade) — ce « fond sans fond » nous avons choisi, un peu abusivement sans doute, de l'appeler *khôra*, suivant l'acception platonicienne. On se souviendra comment le *Timée* — le texte débute sur l'évocation d'un absent, notons-le bien —, point d'origine de toute notre tradition scientifique, redit la naissance du Monde après une ouverture consacrée à rappeler les discussions de la veille (quel est le meilleur gouvernement possible pour un État idéal?) et à entendre Critias narrer l'histoire de Solon sur l'antiquité et l'archéologie d'Athènes. Après avoir exposé tous les faits relatifs à la genèse de l'univers, Platon se bute à l'imagination de l'espace et du lieu. Au couple de l'Être (intelligible et immuable) et du Devenir (sensible et corruptible), alors que la dyade du Même et de l'Autre a suffi à construire toute la théorie astronomique, il lui faut joindre une troisième espèce, un troisième terme ou troisième genre (*triton genos*). Il lui faut bien au moins tenter (même si c'est désespéré) de rendre justice aux données réelles de l'expérience humaine, que le discours avait plus ou moins reléguées jusque-là dans l'ordre de l'idéal; l'abstraction des ingrédients dont le Monde est dit être formé semblent en effet révoquer — ou du moins menacer — la possibilité que ce monde puisse être réel, réalisé. À l'Idée de l'Autre, expression du nécessaire, qui assure tout à la fois la liaison et la séparation des genres dans l'ordre *logique*, doit donc correspondre un principe d'ordre *physique*, afin de permettre de distinguer les objets et la place qu'ils occupent dans l'espace. De sorte que, comme le fait remarquer A. Rivaud, la « théorie du lieu apparaît, dans le *Timée*, comme la transposition physique d'une théorie dialectique »³³².

L'embaras qu'éprouve Platon à exposer sa théorie du lieu dans les trois pages qui lui sont consacrées atteste toute la difficulté qu'il y a à faire ainsi le pont entre deux ordres de réalité aussi hétérogènes. Cette troisième espèce est dite « difficile et obscure »: « de

³³² A. Rivaud, « Notice » in Platon, *Timée* suivi du *Critias*, trad. A. Rivaud, Paris, Société d'édition *Les Belles Lettres*, Paris, 1963, p. 3-123, p. 65. C'est à cette édition que renvoient nos citations. Nous avons préféré donner entre parenthèses la référence « universelle » (paragraphe numérotés).

toute naissance, elle est le support et comme la nourrice » (49a). Fondamentalement évasive, elle ne peut faire l'objet d'aucune perception immédiate, écartelée entre la logique de la double exclusion et celle de la participation: *ni ceci ni cela, et ceci et cela*, elle défie, comme le note Derrida, « cette “logique de non-contradiction des philosophes” dont parle Vernant, cette logique “de la binarité, du oui ou non”. Elle relèverait donc peut-être de cette “logique autre que la logique du *logos*” »³³³. Définie en rapport avec les éléments, la matière et la génération des corps selon la nécessité, elle « n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride ». Mère et réceptacle de « tout ce qui naît, de tout ce qui est visible et d'une manière générale, objet de sensation » (51a), elle est aussi « une certaine espèce invisible et sans forme, qui reçoit tout et participe de l'intelligible d'une manière très embarrassante et très difficile à entendre ». Intermédiaire entre raisonnement et sensation, « matière première » du monde³³⁴, elle reçoit plusieurs attributs et se voit affublée de nombreuses métaphores : « lieu », « place », « ce en quoi » les choses apparaissent, « ce sur quoi » elles se manifestent, « réceptacle », « matrice », « mère »,

³³³ J. Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, p. 15-6. L'interprétation que donne Derrida de la *khôra* a ceci de particulier qu'elle s'attache prioritairement aux contraintes rhétoriques (« texture tropique ») du texte platonicien, qui semble porter au-delà de la polarité sens métaphorique/sens propre. De sorte que comme la « logique de l'hymen », la *khôra*, irréductible à toute prédication ontologique et tout aussi « indécidable », inquiète l'ordre du partage, de la division et de la séparation. Surtout : de la traduction. Il est peut-être d'autant plus indiqué de notre part de risquer la comparaison *khôra*/hymen (ce que Derrida lui-même ne fait pas), que la métaphorisation de la *khôra* en « réceptacle » de toutes les naissances a tout de même un peu à voir avec la « matrice » (autre mot platonicien pour *khôra*) ou l'hystère qui se trouve derrière l'hymen. *Khôra* n'est-elle pas d'ailleurs comparée à une « mère »? Aussi, plutôt de la rapporter à quelque essence — une telle question n'ayant plus de sens par rapport à un tel « objet » —, il s'agit pour Derrida d'y voir un *effet de structure* aussi bien déterminé par l'histoire de sa réception que déterminant pour celle-ci. L'abîme ouvert par *khôra* consiste à mettre en *abyme* ce trou indéterminable de l'être : « Des interprétations viendraient donc donner forme à “*khôra*” en y laissant la marque schématique de leur empreinte et en y déposant le sédiment de leur apport. Et pourtant, “*khôra*” semble ne jamais se laisser même atteindre ou toucher, encore moins entamer, surtout pas épuiser par ces *types* de traduction tropique ou interprétative » (p. 27-8); « *Tout se passe comme si* l'histoire à venir des interprétations de *khôra* était d'avance écrite, voire prescrite, d'avance reproduite et réfléchi dans quelques pages du *Timée* “au sujet” de *khôra* “elle-même”. [...] En déclarant “voilà comment on entrevoit *khôra* — de façon difficile, aporétique et comme en rêve —”, quelqu'un (*Timée*, Platon, etc.) aurait dit en somme : voilà à quoi ressembleront désormais toutes les interprétations, et pour l'éternité, de ce que je dis là. Elles ressembleront à *ce que je dis* de *khôra*; et donc ce que je dis de *khôra* commente d'avance, et décrit la loi de toutes l'histoire de l'herméneutique et des institutions qui se construiront à *ce sujet*, sur ce sujet » (p. 35-6). Reste maintenant à voir ce qu'il résultera de notre interprétation.

³³⁴ A. Pérez-Gómez, « L'espace de l'architecture » in M. Mangematin..., *op. cit.*, p. 129-154, p. 135, n. 6 —, confirme la pertinence du parallèle établi plus haut avec la « chair » selon Merleau-Ponty : « Dans sa philosophie tardive, Merleau-Ponty se réfère à cet élément primordial comme la “chair” du monde. Cette interprétation phénoménologique radicale d'une réalité non dualiste n'est pas, selon moi, très éloignée de Platon ». Le texte de référence, dans l'édition française (l'auteur de l'article renvoie à l'édition anglaise), est évidemment *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

« nourrice », « porte-empreintes ». Sur le plan anthropomorphe, « il convient de comparer le réceptacle à une mère, le modèle à un père, et la nature intermédiaire entre les deux à un enfant » (50d). *Prima materia* « neutre » ou « substance molle », malléable, sans caractère propre ou n'ayant pour toute propriété (ou impropiété) que celle de n'avoir pas de propre, elle reçoit les formes sans elle-même en être une, perméable à tout *étant* bien qu'imperméable à toute « étantité », puisque support (absent) de toute chose. « Elle est mise en mouvement et découpée en figures par les objets qui y pénètrent »; « l'empreinte devant être très diverse et présenter à l'œil toutes les variétés, ce en quoi se forme cette empreinte serait mal propre à la recevoir, si cela n'était pas absolument exempt de toutes les figures que cela doit recevoir de quelque part ailleurs. [...] C'est pourquoi, il convient que ce qui doit recevoir en soi tous les genres soit lui-même en dehors de toutes les formes » (50c-e).

Platon conclut donc que la réalité est tripartite. Une première réalité existe : « ce qui a une forme immuable, ce qui ne naît point et ne périt point [...], ce qui n'est perceptible ni par la vue ni par un autre sens, ce qu'il est donné à l'intellect seul de contempler » (l'Être). La deuxième « est semblable à la première, mais elle tombe sous les sens, elle naît, elle est toujours en mouvement [...], accessible à l'opinion jointe à la sensation » (le Devenir). Enfin, *khôra*, puisqu'« il y a toujours un troisième genre, celui du lieu : il ne peut mourir et fournit un emplacement à tous les objets qui naissent » (52a-b). Dérivée, « infiniment diversifiée » (52e), passagère et le plus souvent insaisissable, « à peine peut-on y croire ». On ne l'aperçoit que « comme en un rêve, quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part, en un certain lieu, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre, ni quelque part dans le Ciel n'est rien du tout » (52b). *Khôra* est donc cette référence sans référent qui permet de donner un nom à ce qui n'en a pas, à ce qui est au-delà de tous les noms, à ce qui se donne tous les noms : « fond », *tokonoma*, « réceptacle », « porte-empreintes », « lieu », « espace », « vide »... A. Rivaud : « Si l'on ne craignait d'employer, pour traduire la pensée de Platon, des formules trop modernes, on dirait que le *Timée* contient une déduction dialectique d'un vide fugace, au dedans d'un monde plein. L'être, d'abord conçu *in abstracto*, en dehors de l'espace, sous les espèces de For-

mes immuables ou de qualités changeantes, est désormais “dispersé”, répandu, projeté dans l’espace »³³⁵.

Dispersion, éclatement et dissémination de l’Être (du Dieu? « l’enfant », « intermédiaire », ne pourrait-il pas s’appeler le Fils?). À la question : « Que pouvons-nous tirer de tout cela? », A. Pérez-Gómez répond :

Platon ne décrit rien de moins que *le lieu de la création et de la participation humaine*, postulant une coïncidence entre *topos* (lieu naturel) et *chôra*, quoique nommant ce dernier comme une réalité distincte à appréhender dans le croisement, le *chiasma*, entre Être et Devenir. C’est l’endroit où se révèle mystérieusement l’énigme de la profondeur, la première dimension de l’expérience humaine. [...] La *chôra*, à la fois lieu cosmique et espace abstrait, est aussi la substance de la fabrication humaine.

Plus important encore, elle « indique un “fond intangible” existant au-delà des identités linguistiques d’Être et de Devenir, de mot et de monde, de signifié et de signifiant, tout en rendant possible le langage et la culture. C’est le domaine de ce qui est »³³⁶. Quelques pages plus loin : « C’est tout autant un espace de “contemplation” et un moment pour la “participation”, un espace de reconnaissance [...] espace pour la danse — cette mobilité poétique qui distingue les hommes des autres animaux — et [...] “choré-graphie” »³³⁷. Voilà donc identifiée la source de notre emprunt quant au titre donné à ce chapitre.

Choré-graphie : autre hiéroglyphie possible, d’autant plus fondamentale que secrète, dissimulée — à peine perceptible, limitrophe de l’*illisible* puisque phénoménologiquement invisible. Ou presque. Quelque chose comme le retrait des dieux laisse apparaître quelque chose comme *khôra* : quelque chose comme « un fond intangible » (c’est exactement la même expression qu’emploie Takemoto, rappelons-le, à propos de l’expérience épiphanique de Malraux), « un lieu de création et de participation humaine » à appréhender dans le *chiasme* (« *chiasma* », notez son retour) de l’Être et du Devenir — au « croisement des Quatre », dans la simplicité du Quadriparti où sont réunis « la terre et le ciel, les divins et les mortels »; quelque part là où Gaïa et Ouranos conviennent d’une rencontre, sans tonnerre ni éclairs. Ou que l’éclair soit alors celui d’une cascade. Qu’elle s’appelle Nachi. Que la *khôra* hiéroglyphique (se) con-fonde, confonde l’esprit *et* (se) fonde *avec* l’humain, que la *khôra* fonde (en s’effaçant-apparaissant), avec ce qu’elle re-

³³⁵ A. Rivaud, *op. cit.*, p. 69.

³³⁶ A. Pérez-Gómez, *loc. cit.*, p. 137. C’est l’auteur qui souligne.

³³⁷ *Ibid.*, p. 144.

çoit en elle, la possibilité impossible de (faire) *voir* le vide, le lieu *ex vacuo*, le « fond intangible », le « sacré de la tache blanche », en vrai ou en peinture. Peu ou prou l'aperçoivent, le perçoivent. Au moment où le « Bonze » du Jardin-Sec du Ryonji esquisse des bras un geste de confusion dans la courbe duquel le narrateur croit lire le mot : « fatras », et devine qu'il signifie par là son agacement lorsqu'il entend et s'étonne du bruit de l'Inde (il devait penser aux rues de Calcutta ou de Bombay plus qu'à Bénarès ou à Sarnath, là où « l'extatique aux yeux clos » — le Boudha — « prêcha dans le parc aux Gazelles »), une image sourd du passé et vient contredire, dans l'esprit et l'expérience de son interlocuteur, l'impression du Bonze : « Fugitivement, je pensai à la vaste terrasse vide du temple du Mahalinga hantée par la musique de la nuit » (AM, 439).

Ellora. Avant-dernier terme d'un pèlerinage de Çiva, conduit à travers les temples et les grottes sacrées : « Bénarès, Madura, Ellora, bientôt Elephanta... » (AM, 207); « bien que les plans des temples soient l'œuvre des géomanciens, l'ensemble d'Ellora conserve le *mystère des grottes originelles*, le hasard géologique d'un *chaos percé de trouées*. Les parties les plus obscures me faisaient penser à Lascaux. Au-delà d'une galerie dont la pénombre mène une jungle de personnages vers le *vide*... » (AM, 208). La trouée. Et le mystère. Et le vide. Ellora, « *domaine immémorial des archétypes et des grands symboles*, qui poursuit sa vie nocturne à travers les générations de dormeurs [...] Temples, statues, bas-reliefs, font partie de la montagne comme une *efflorescence du divin*. Hindouistes, bouddhiste, jaïns, ils évoquent un *invisible* qu'ils imitent d'autant moins que ses représentations successives sont toutes légitimes ». Nirvâna, dieux, esprit, âme, sacré —, « secret du monde, que l'art transmet sans le dévoiler, et auquel il fait participer. J'étais dans le jardin nocturne des grands rêves de l'Inde » (AM, 209). Vient la « vraie nuit » et l'énigme de l'invisible, dansée — choré-graphiée. « Çiva dansant qui courbe à Ellora sa flamme solennelle » (AM, 212) :

Nous allions vers le temple du Mahalinga — symbole de Çiva, et l'un des huit lingams sacrés de l'Inde. La nuit était déjà complète. Il n'y avait pas de temple, mais une *vaste terrasse*, où l'on accédait par des escaliers de palais *ruiné*. Le linga était quelque part dans l'obscurité. Le mugissement assourdi de la conque rituelle s'éleva, suivi d'hymnes murmurées, et d'une musique lointaine. Le temple, sans doute, se trouvait un peu plus loin et, comme à Madura, c'était l'heure de l'union de Çiva et de Parvâti. *Le vrai lieu de l'adoration, c'était le vide*, ces dalles de Râmâyana apparues à la lueur de la lanterne, ce silence d'une forêt sans bêtes. [...] L'Inde éprouve *l'infini* comme Job éprouve la *majesté de Jéovah*. Et le Kailasa, et cette *terrasse vide* où l'on parlait des *dieux* depuis si longtemps, et ces *hymnes nocturnes*, *communiaient avec l'Être à travers l'infini*, comme s'ils eus-

sent adoré *l'Infini* — qui rencontre l'homme au passage... Au temple de Chidambaram, là où devrait se trouver le dieu du sanctuaire, les brahmanes montrent un espace circulaire vide : « Voici Çiva qui danse... » Au centre brûle le camphre dont la flamme *ne laisse pas* de cendre (AM, 209).

De Jéovah (buisson ardent) ou de Çiva, le feu divin (ne) consume *rien*. Au centre, pas de cendre. Rien que le *rien* révélé par ce « pas de cendre »³³⁸. J. Brault, dans « Sagesse de la poésie » : « Ce “il y a du rien”, tout proche du vibratoire mallarméen, c'est ce que Jacques Borel a heureusement nommé “la vaporisation de l'être” [...], extrême limite du pur sentir où se dissout l'existence particulière et où le vide de l'existence n'est rien d'autre que la propre révélation de l'existence »³³⁹. *Khôra* « n'est pas et ce ne-pas-être ne peut que s'annoncer, c'est-à-dire aussi bien ne pas se laisser prendre ou concevoir, à travers les schèmes anthropomorphiques du *recevoir* ou du *donner* »³⁴⁰. Sur la terrasse — *vide*, Çiva danse. Danse le vide. Se met à danser. Choré-graphie. Un métier sublime. Danser, c'est marcher sans laisser de traces, puisque danser, c'est devenir léger : « au centre de la danse, tout signifiant ne sert qu'à montrer du doigt l'absence d'un signifié — le gouffre de la divinité, le vertige du non représentable »³⁴¹. Çiva danse et dans ses pas « voise » Mâyâ, trans-lucide, choré-graphie et transe lucide — au bord du vide. « La maya prend à Ellora son accent le plus profond... » (AM, 210).

Zwischenspiel. Inter-lude.

Dire-oui, *Ja-sagen*. Le *oui*, comme la danse, est dyonisien. « Pourquoi ce dieu peut-il, ou doit-il philosopher? Peut-être parce que nul ne peut porter le poids de la “pensée abyssale” sinon un dieu — un dieu qui sache danser, là même où la volonté de puissance de l'homme ancien défaille à porter l'éternel retour »³⁴².

Un dieu qui sache danser — au-dessus de l'abîme ouvert dans la pensée... Un dieu choré-graphe. Qui met *khôra* en abyme, l'écrit partout en trouées et en ter-

³³⁸ Plus loin, dans *La Corde et les Souris*, récurrent dans l'esprit du narrateur, le souvenir de la terrasse fait retour : « Sur la terrasse d'Ellora, j'ai vu brûler le camphre des offrandes; le camphre ne laisse aucune trace, comme les Révélation oubliées, comme les cloches qui sonnaient la Libération sur les grottes préhistoriques de Dordogne où nous avons caché nos armes. “C'est par une nuit pareille...” murmure Shakespeare, après la Bible... Nuits où les hommes sentent le passage des siècles comme celui du vent que l'Apôtre disait aussi présent et aussi insaisissable que Dieu. Le pas sourd de l'âne appartient à la nuit, comme celui qui conduisit la Vierge en Égypte. [...] La nuit revient, la nuit où ne restent que les chats hauts sur pattes aux yeux allumés, comme des religions disparues » (CS, 515).

³³⁹ Brault, *loc. cit.*, p. 223.

³⁴⁰ Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 28-9.

³⁴¹ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 64.

³⁴² Marion, *op. cit.*, p. 67.

rasses... vides. L'évidence de la terrasse comme *é-vidence*. Pause dans l'espace où l'espace se recueille, cueille et prie *khôra* de danser (sous les traits d'un dieu invisible). *Khôra* : « corps sans corps, corps absent mais corps unique et lieu de tout, au lieu de tout, intervalle, place, espacement »³⁴³. *Diastêma*. Vide séparateur ou différenciateur. Invisibilité pneumatique: « à mi-parcours du cycle, le discours sur *khôra* n'aura-t-il pas ouvert, entre le sensible et l'intelligible, n'appartenant ni à l'un ni à l'autre, donc ni au cosmos comme dieu sensible ni au dieu intelligible, un espace apparemment vide [...] ? N'a-t-il pas nommé une ouverture béante, un abîme ou un chasme [sic?] ? »³⁴⁴ *Khôra*, « ouverture d'un lieu "dans" lequel tout viendrait à la fois prendre *place et se réfléchir* »³⁴⁵, « lieu d'inscription de *tout ce qui au monde se marque* »³⁴⁶, « espace neutre d'un lieu sans lieu, un lieu où tout se marque mais qui serait "en lui-même" non marqué »³⁴⁷. Ainsi *Khôra* « déplace et désorganise [...] nos préjugés onto-topologiques, en particulier la science objective de l'espace. *Khôra* est là-bas mais plus "ici" que tout "ici" ... »³⁴⁸; elle « n'est pas une place parmi d'autres, mais peut-être *la place même*, l'irremplaçable place »³⁴⁹. *Khôra-abhāva*. *Abhāva* : « non-existence, inexistence absence ». « La *Mīmāṃsā* désigne par le mot *abhāva* non seulement l'absence d'un objet de connaissance (*prameya*), mais encore la faculté mentale en mesure d'appréhender cette absence. [...] les *mīmāṃsāka* disciples de Prabhākara [...] vont jusqu'à soutenir que l'*abhāva* n'est autre que le lieu vide ou occupé autrement »³⁵⁰. Occupé autrement : « L'invisibilité n'indique pas une absence de rapport ; elle implique des rapports avec ce qui n'est pas donné, dont il n'y a pas idée »³⁵¹. Occupé par un dieu invisible, qui danse, sur une terrasse vide; désigné d'un doigt (« *Voici...* »), le « fond » choré-graphique, hypostasié : « La mort des idoles dégage un espace — vide. L'épreuve dès lors se confond avec le vide d'une désertion, dans l'attente d'une nouvelle présence. Car le lieu du divin, du fait même de son dégagement par évacuation, devient béant. Béant, fascinant d'autant, exigeant autant plus »³⁵².

³⁴³ J. Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993, p. 58.

³⁴⁴ Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 44-5.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁴⁸ Derrida, *Sauf le nom*, *op. cit.*, p. 58.

³⁴⁹ Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 63.

³⁵⁰ J.-M. Verpoorten, art. « *Abhāva* » in Jacob, *op. cit.*, v. 2, p. 2781-2.

³⁵¹ Lévinas, *op. cit.*, p. 22.

³⁵² Marion, *op. cit.*, p. 55.

Qui osera marcher dans les pas dansés du dieu? Des lieux divins, sans dieux, sans aucun autre dieu que le dieu invisible,

sont disposés partout autour de nous, ouverts et offerts à notre venue, à notre départ ou à notre présence, livrés ou promis à notre visite, à la fréquentation de ceux qui ne sont pas, non plus, des hommes, mais qui sont là, en ces lieux : nous-mêmes, seuls, à la rencontre de ce que nous ne sommes pas, et que les dieux pour leur part n'ont jamais été. Ces lieux disposés partout dégagent et orientent de nouveaux espaces : ce ne sont plus des temples, ce serait plutôt l'ouverture ou l'espacement des temples eux-mêmes, une dis-location sans plus de réserve ni d'enclos sacrés — d'autres tracés, d'autres voies, d'autres places pour tous ceux qui sont là³⁵³.

« Le mugissement assourdi de la conque rituelle s'éleva, suivi d'hymnes murmurées, et d'une musique lointaine ». Takemoto — qui, étrangement, ne relève jamais l'épiphanie de la « terrasse vide » (aveuglement ethnocentrique? méfiance à l'endroit de l'hindouisme?) —, parlant de Malraux: « Ce qu'il appelait “quelque chose d'imperceptiblement musical” a affaire à ce qui agit dans la profondeur de cette apparente limpidité, vacuité, dans laquelle *il semble* qu'“il ne se passe rien” »³⁵⁴. La modalité du vide est celle d'un *frémir* poétique, secret — orphique. « Aux Indes, on connaît la musique du matin et la musique “qu'il faut entendre la nuit”... » (CS, 818). Çiva danse et révèle *khôra* comme danse et *graphein* :

Les fidèles étaient le monde selon la maya des hommes; le temple, le monde selon la maya des dieux. Et yoga veut dire union. J'imaginai de tels temples dressés sur Bénarès : aucun ne confond mieux les figures animales, humaines et divines, dans sa danse immobile. C'est celle de l'univers, et l'âme du temple est la danse de Çiva. Mais le mot danse nous suggère le contraire de ce qu'il signifie dans l'Inde, qui ignore le bal. La danse des dieux est une solennisation du geste, comme la musique sacrée est une solennisation de la parole (AM, 206).

Çiva danse. Produit le vide. Pro-duire : *producere*, « mener en avant, faire avancer » — jusqu'à la terrasse. Produire : faire apparaître, faire connaître (ce qui existe déjà) mais n'est pas visible. Faire exister (ce qui n'existe pas encore). Être la source de. Çiva, se produisant (comme on le dit d'un comédien), produit la scène, la viduité de la terrasse. S'efface. C'est la définition que donne Heidegger de *khôra*, comme « é-vidence » (*Ausse-*

³⁵³ Nancy, *op. cit.*, p. 51.

³⁵⁴ Takemoto, *op. cit.*, p. 50.

hen) : « *Xώρα* ne pourrait-il pas vouloir dire : ce qui se sépare, dévie de toute chose particulière, ce qui s'efface, ce qui ainsi admet justement autre chose et lui "fait place" »³⁵⁵.

Les trouées du sacré

Laissons ici la « nuit védique » tombée sur la terrasse « faire place » à la « grande nuit primitive » (la nuit malrucienne est toujours religieuse, sacrée: « védique, « primitive » ou « chrétienne », la nuit unit — les religions, les hommes, les choses, les lieux et les temporalités³⁵⁶ —, là où le jour sépare) que trouve Kyo « derrière cette nuit dense et basse sous quoi guettait la ville déserte » (CH, 548). Marchons de la terrasse du temple du Mahalinga aux rues de Shangai. Ce sera pour y retrouver le vide. La nuit, en effet, la ville est déserte. Banques fermées, cheminées sans fumée, boutiques closes et boulevards inanimés. Aucun signe de vie : « Aucune vie, aucune présence, aucun bruit proche, pas même le cri des petits marchands, pas même les chiens abandonnés » (CH, 517). Le destin de Kyo et des siens « peut se lire dans le vide de cette cité »³⁵⁷. Aucun signe de vie, si ce n'est le « frémissement d'une multitude à l'affût » (CH, 523), le sommeil des bêtes (CH, 536) et les traces d'une « autre vie » : stocks pourrissant au port, murs en décomposition, eau croupie. La jungle décomposée de *La Voie royale* a poussé ses marais, ses miasmes et ses moisissures jusqu'en terre de Chine, jusque dans sa plus grande ville.

³⁵⁵ M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 76.

³⁵⁶ Une nouvelle occurrence du souvenir de la terrasse vide, dans les *Antimémoires*, unit la nuit tombée sur le temple du Mahalinga (et donc un passé), à la nuit où Malraux converse avec Nehru : « Nehru avait croisé les mains. Par les portes-fenêtres ouvertes, entra la nuit d'un beau jardin, où quelques grosses fleurs faisaient des taches. C'était la nuit de la terrasse vide où j'avais entendu la musique pour les divinités nocturnes — la nuit des palais, de la misère et des dieux » (AM, 261).

³⁵⁷ A. Meyer, *op. cit.*, p. 157. L'affirmation vaut tout aussi bien pour les soldats de *L'Espoir*, aussi désœuvrés que les rues de Brihuega — au point qu'elles acquièrent une irréalité explicitement hiéroglyphique (« temples, cimetières »): « Les soldats erraient dans Brihuega, étrangement désœuvrés, les mains vides. La grande rue aux maisons roses et jaunes, aux dures églises et aux grands couvents, était si pleine de décombres, tant de maisons éventrées y avaient vidé leurs meubles, elle était à tel point liée à la guerre que, lorsque la guerre s'arrêtait, elle devenait irréelle et absurde comme les temples et les cimetières des autres races, comme ces soldats sans fusils qui la parcouraient avec des airs de chômeurs. [...] Dans nombres de rues, Brihuega n'était pas une ville de boue, mais une ville de mort derrière toutes ses façades de sieste et de vacances, ses fenêtres à demi ouvertes sous le ciel désolé » (E, 431). Dans ce roman, nombreuses sont les notations relatives à l'urbanité désertique : « La rue est vide [...], la rue est vide comme pour l'éternité » (E, 353). Hong-Kong, dans *Les Conquérants*, a le même caractère fantomatique: « la cité ressemble de plus en plus à cette grande figure vide et noire qui se découpait sur le ciel lorsque je l'ai quittée » (C, 223). Dans *La tentation de l'Occident*, Ling confie à A.D. : « Malgré sa puissance précise, le soir européen est lamentable et vide, vide comme une âme de conquérant » (TO, 85).

Aucun dieu ne danse cependant sur la place. Mais là où s'amincit l'orage et transparait le sombre paraît pourtant l'étoile sur le fond d'un ciel tout en trous et en trouées: « Des nuages très bas lourdement massés, arrachés par places, ne laissent plus paraître les dernières étoiles que dans la profondeur de leurs déchirures. Cette vie des nuages animait l'obscurité, tantôt plus légère et tantôt intense, comme si d'immenses ombres fussent venues parfois approfondir la nuit » (CH, 522). L'obscur a deux façons de s'approfondir : soit à s'effeuiller en teintes rapportées à la monochromie d'un « fond » toujours plus noir, comme un horizon qui aurait épaissi sa ligne jusqu'à noircir tout l'entre-deux du ciel et de la terre, l'assombrissant à chaque nouveau recul (c'est le *camaïeu*); soit à s'ajouter et à laisser trouser son corps fuligineux³⁵⁸. Un fond opaque, opacifié, forcé en pâte de nuit prête toutefois encore trop à la prise. Le noir, dût-il s'approfondir par intensification de ses tons et surimpression de ses plans, manque l'ouverture; c'est un horizon fermé, un fond beaucoup trop lourd pour sublimer³⁵⁹. Si la trouée l'emporte en fréquence dans *La Condition humaine*, c'est qu'elle l'emporte en profondeur et ouvre, dans la déhiscence des nuages, sur un « fond intangible », sur « un lointain protégé par son essence même »:

À travers cette “éclaircie”, cette “déchirure”, ces “lambeaux de nuages”, se matérialise un “ailleurs”. Indifférence des constellations, énigmatique présence qui surplombe à une distance infinie l'agitation des hommes, ce rayonnement émane d'une source que l'agnostique ne peut nommer et qui est le “Tout-Autre”. [...] Ni croyant ni panthéiste ni athée, Malraux ne peut que constater la présence du Sacré : un principe supérieur qui ne se confond pas avec les apparences tout en les imprégnant, un Absolu qui inspire la fascination et la crainte respectueuse à la fois. “Pas nécessairement infernal ou paradisiaque, pas seulement monde d'après la mort : un au-delà présent”³⁶⁰.

Un « au-delà présent »³⁶¹. Gauchet dit : « transcendance interne des apparences » et « manifestation du monde comme autre à lui-même »³⁶². Plutôt que parler d'« outre-monde »,

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 154 : « Il est un autre terme rare que Malraux affectionne au même titre que le “farfelu”, c'est celui de “fuligineux”. Le fuligineux, c'est ce qui est noirâtre, couleur de suie. Cette teinte est si opaque qu'elle prend de la consistance, qu'elle devient comme un bloc compact. Elle mêle et brouille les lieux, elle s'agglutine ceux qui s'y hasardent. Mais, en même temps, du fuligineux montent parfois de soudaines fulgurations. La nuit est la matrice originelle, à la fois lieu de l'indistinction primitive et du développement de l'embryonnaire. [...] La majeure partie du roman se déroule la nuit: 201 pages sur 329 ».

³⁵⁹ Sauf, peut-être, chez le Baudelaire d'*Obsession*:

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles	Mais les ténèbres sont elles-mêmes des <i>toiles</i>
Dont la lumière parle un langage connu!	Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!	Des êtres disparus aux regards familiers

³⁶⁰ A. Meyer, *op. cit.*, p. 170-2.

³⁶¹ La citation est tirée du *Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7.

³⁶² Gauchet, *op. cit.*, p. 298.

Malraux préfère écrire « autre-monde » (notamment : Int., 7, 87), où il faut entendre l'autre *du* monde. Comme pour Heidegger (cf. notre « Ouverture »), comme pour Camus qui disait ne concevoir de royaume qu'en ce monde (ses *Noces* sont une véritable pépinière hiéroglyphique), regarder en haut, pour Malraux, c'est *à la fois* prendre la mesure de la terre et se rendre perceptible l'altérité d'un « fond » (hiéro-choré-graphique), dont il faudrait pouvoir dire avec l'écrivain qu'il « transcende seulement »³⁶³. En mettant toute l'emphase et le poids sur ce « seulement », qui fait oxymore.

L'oxymore (nous avons promis d'y revenir), en régime hiéroglyphique, c'est la relation incestueuse (sacrée, hyménographique) entre *tremendum* et *fascinans*. L'oxymore : se mêler à, jaloux de sa propre différence. L'unité, telle que la suggérait Rimbaud (notez bien l'allitération qui mêle les *m* comme l'eau et le feu) : « Elle est retrouvée. — Quoi? — l'Éternité./C'est la mer mêlée/ Au soleil »³⁶⁴. L'unité, telle que le suggère le taoïsme et le matérialisme dualiste. C'est la « poignante sérénité »³⁶⁵ qui s'empare de Tchen devant le ciel de Shangai, c'est « l'angoissante liberté » de ce soir de Marseille où Vincent Berger, dans *Les noyers de l'Altenburg*, regarde « glisser les ombres » au moment de se sentir « peu à peu envahi par un sentiment inconnu, comme il l'avait été, sur les hauts lieux nocturnes d'Asie, par la présence du sacré » (NA, 661). Aussi l'oxymore constitue-t-il, avec l'ellipse (nous y venons à l'instant), un trope fondamental dans le discours mystique. M. de Certeau, dans *La fable mystique* :

Proche de l'antiphrase et du paradoxe, l'oxymoron « viole le code » d'une façon particulière. Certes la contradiction qu'il pose n'est pas « tragiquement proclamée » comme dans l'antithèse, mais « paradisiaquement assumée »; elle a valeur de plénitude, alors que, dans l'antithèse, elle est tension insurmontable. Mais d'une part, les opposés qui sont rapprochés relèvent d'échelles ou de mesures différentes. À ce titre, ce ne sont pas vraiment des contraires, dont Aristote dit justement qu'ils sont du même genre (par ex. : bon vs mauvais). Les termes combinés par l'oxymoron appartiennent chacun à des ordres hétérogènes : la « cruauté » n'est pas plus comparable à la « paix », pas plus qu'il n'y a commensurabilité entre les termes rapprochés par Jean de la Croix dans « brûlure suave » [...] ou « musique silencieuse »³⁶⁶ [...]. La combinaison joue de guingois, comme si des types d'espace

³⁶³ Cité par J. Lacouture, *op. cit.*, p. 304, Malraux déclare, à propos de l'art : « Je suis en art comme on est en religion », à quoi il s'empressait d'ajouter : « ... (mais) l'art ne résout rien. Il transcende seulement ».

³⁶⁴ A. Rimbaud, « Alchimie du verbe » in *Une saison en enfer*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 130.

³⁶⁵ Le concept de *hiéroglyphie* fait ici, une fois de plus, la preuve de sa fécondité en permettant de débusquer, dans cet oxymore, un souvenir hypotextuel, féminisé, de Denys l'Aéropagite : « cruel repos ». Voir sa glose par Diego de Jésus in M. de Certeau, *La fable mystique*, *op. cit.*, p. 192-3.

³⁶⁶ Que dire des *Voix du silence*!

hétérogènes se croisaient sur une même scène, par exemple un fantôme dans un appartement urbain³⁶⁷. De ce point de vue, l'oxymoron tranche avec l'univers des "similitudes"³⁶⁸. C'est un lapsus de la similitude. Il mélange les genres et il trouble les ordres. D'autre part, l'oxymoron appartient à la catégorie des "métasèmes" qui renvoient à un au-delà du langage, comme le fait le démonstratif. C'est un déictique : il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage. À cet égard aussi, il "dérange le lexique". Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots. [...] Ces êtres linguistiques étranges, dont les deux moitiés appartiennent à des ordres différents et dont la tête, invisible, habite un autre espace, [...] combinent des parties extraites de tous hétérogènes [...], et ils se situent à la jointure des deux mondes. [...] Mais avant d'y découvrir une poétique, il faut y reconnaître une procédure, le geste d'une pensée. À cet égard, l'oxymoron est un micro-laboratoire. Cet appareil produit l'unité élémentaire des manières de parler³⁶⁹.

Tout y est : « hétérogène », « au-delà », « absent », « trou », « indicible », « vide », « innommable » — autant de mots qui appartiennent à la logique hyméno-hiéro-chorégraphique. À ce point de notre parcours, on aura compris que l'hymen, c'est aussi bien le « fond » non thématizable qui se réinscrit comme « entre », « vide » et « Blanc » — chorégraphie — dans le texte selon la structure « différentiel-supplémentaire » de la « double marque » derridienne : « le blanc, tel l'hymen, se re-marque toujours comme disparition, effacement, non-sens »³⁷⁰. Cette disparition, cet effacement complémentaire de l'oxymore que M. de Certeau définit comme *lapsus*, c'est *l'ellipse*. Voyons maintenant comment se produit l'ellipse-lapsus de cet Oxymore vivant qu'est le Christ³⁷¹ venu remplacer Çiva³⁷².

³⁶⁷ Ce sera le baron de Clappique (cf. notre prochain chapitre).

³⁶⁸ M. de Certeau observe ici en n. 95 : « Exception, donc, au "monde" analysé par Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32-40 ».

³⁶⁹ M. de Certeau, *La fable mystique*, op. cit., p. 198-9.

³⁷⁰ Derrida, « La double séance », loc. cit., p. 285.

³⁷¹ Le Christ, comme nous l'avons vu en ouverture, est l'Oxymore fait chair : la continuité du Père incarnée et préservée dans la discontinuité de la *personne* du Fils. Ni Dieu ni homme, et Dieu et homme, homme-dieu et Dieu-homme. Malraux n'associe-t-il pas la naissance de l'individualisme moderne au personnalisme chrétien?

³⁷² De la terrasse vide à la trouée crypto-chrétienne, la danse de Çiva se solennise et se dramatise dans le coup de bêche du vieux jardinier de Heidegger — le jardinier Vallier : « Il donne à penser, le repos de la figure, tranquille dans l'ouvert, du vieux jardinier Vallier, lui qui cultivait l'inapparent tout au long du chemin des Laures » (cité par J. Brault, loc. cit., p. 229).

D'une esthétique de la métaphore à une esthétique de l'ellipse

Dans l'ouverture de la préface qu'il donna au livre d'Andrée Viollis, *Indochine S.O.S.*, Mal-raux écrit: « La volonté de vérité retrouve sa force depuis qu'on voit comment l'artiste peut employer le réel, depuis qu'à l'art qui reposait sur la *métaphore* se substitue l'art qui repose sur l'*ellipse* »³⁷³. À un monde analogique qui avait nommément pour indices la théorie baudelairienne des correspondances et la métaphore proustienne, succède un monde désenchanté, solidaire d'une esthétique de la déchirure. Divorce entre l'homme et son milieu, séparation d'avec Dieu, hiatus entre les mots et les choses — vision du monde brisée par une fracture onto-théologique que consomme le devenir absurde avec, à son principe, une rhétorique de la coupure indexant le pluriel des ruptures thématiques et épistémiques. La mort de Dieu ordonne (préside à l'organisation et exige) une nouvelle rhétorique. Avec l'ellipse comme base (fondement qui manque), elle esquisse un saut hors de la métaphysique (de l'onto-théologie), à laquelle confinait jusque-là le couple traditionnel métaphore/métonymie. A. Meyer, dans *Petite métaphysique de la différence* :

une métaphore est une identité plaquée sur une différence, une façon de gommer celle-ci en enfouissant les termes qui la composent dans une sorte d'amalgame qui les avale et que la tragédie finit par restituer quand le conflit éclate et se résout dans une scission qui ne permet plus l'aveuglement métaphorique cher aux héros tragiques. De quoi ces héros sont-ils "coupables", s'ils le sont vraiment? De ne pas voir, sans doute. Mais voir quoi? Que la différence est là, qui les attend, et que l'identité derrière laquelle ils s'abritent est fautive et synonyme d'aveuglement.

La « volonté de vérité » à laquelle l'ellipse restitue sa force consiste à ne plus faire illusion sur la présence et l'identité trompeuse qui sont au fondement de la métaphore. Dire d'une métaphore qu'elle est produite *in absentia* ou *in praesentia*, c'est dire à quel point elle est commise à la métaphysique de la présence. Aussi, dans l'univers malrucien, l'aveuglement est-il *réel* avant d'être métaphorique. Grabot, Jaime et tous les aveugles mis en scène par l'écrivain portent et supportent en propre, dans la vérité concrète de la *chair*, les stigmates et les violences de leur temps, de la guerre qui fait des trous partout : « Manuel prenait conscience que, la guerre, c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante » (E, 77). Dire, comme nous l'avons fait précédemment, que la *trouée* chez Malraux est toujours condition de la vision, c'est supposer

³⁷³ Cité par R. Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 70.

que le véritable aveuglement ne consiste pas dans la perte mais dans le plein qui prétend combler le vide et corrompt les apparences. La « vérité » dont parle Malraux n'est donc pas *la* « Vérité » métaphysique, à laquelle on lui a vu plus tôt préférer la « profondeur ». Il s'agit d'une vérité relative, défalquée, déchue de l'Absolu — une vérité dont l'ellipse confesse les blessures et les déchirures. C'est en quoi l'ellipse peut revendiquer la vérité comme authenticité et lucidité. « Transformer en conscience une expérience aussi large que possible » (l'expression *conscience, conscientia*, suppose déjà la scission consommée), c'est assumer jusque dans le style les meurtrissures de notre siècle : « Marqué par Michelet et Barrès, le style de Malraux est original en ceci qu'il introduit dans cet héritage une tension et une dissonance qui firent de l'écrivain un intercesseur de la modernité. Ce style n'est pas seulement somptueux: violent, syncopé, il porte aussi les stigmates de notre temps »³⁷⁴.

L'ellipse malrucienne embrasse (troue?) tout à la fois l'Histoire, le temps et le texte. Elle est au principe des tournures gnomiques, de la tendance à l'aphorisme, à la concision et aux phrases brèves. Elle engage une prédilection pour les figures disruptives et adversatives (oxymore, antinomie, antithèse, paradoxe, asyndète, euphémisme, prétériorité, etc.). « Strict à contenir son regard, le romancier l'est tout autant à brider son discours. Il va d'instinct vers tout ce qui resserre, tout ce qui condense : suppressions, ellipses, discontinuités [...] style où dominant la sécheresse, la brutalité, les rythmes courts et heurtés, “des phrases”, pour reprendre ses propres termes, “qui frappent, non par quelque image éclatante, mais par d'extraordinaires raccourcis” »³⁷⁵. M. Autrand poursuit plus loin, dans sa *Notice aux Conquérants*:

Cette technique qui consiste, entre autres, à éviter ou supprimer les articulations logiques et les explications attendues aboutit à un ensemble considérablement disloqué où le “découpage augmente le relief du récit au détriment de sa continuité”. Claude-Edmonde Magny parle même de “discontinuité fondamentale” chez Malraux et de ces “beaux romans [...] décomposés” — sinon encore “déconstruits” — dont font partie *Les Conquérants*. Ils deviennent ainsi un des romans les plus

³⁷⁴ F. de St-Cheron, *L'esthétique de Malraux*, Paris, Sedes, 1996, p. 87.

³⁷⁵ M. Autrand, « Notice » aux *Conquérants* in OC, t. 1, p. 985. François de St-Cheron (*op. cit.*, p. 73) va jusqu'à promouvoir le style malrucien à une nouvelle configuration sémantique qui lui reconnaît la possibilité d'embrasser le champ tout entier du biographique: « Il y a peu d'écrivains auxquels puissent s'appliquer avec autant de justesse qu'à lui le mot de Buffon: “Le style est l'homme même”. Malraux fait étroitement corps avec son œuvre: comme elle il était concis, lyrique et fraternel».

neufs de l'entre-deux-guerres nécessitant une nouvelle conception des rapports avec la lecture dont l'activité est maintenant indispensable³⁷⁶.

Le cycle asiatique se caractérise tout particulièrement par un « mode d'être haletant, nerveux, saccadé, dans lequel il n'est pas de pause, ni de respiration. La violence ne réside pas seulement dans les affrontements entre les hommes, mais dans le mode de transcription de cette violence »³⁷⁷. A. Meyer décèle dans *La Condition humaine* un « rythme bien particulier, celui d'un organisme qui vit. Son roman est analogue à la pulsation des artères avec leur mouvement de contraction et de décontraction et plus encore au rythme d'une respiration. Les contrastes lui importent davantage que les symétries, les dissonances que l'harmonie »³⁷⁸. La composition manuscrite, très fragmentée, est elle-même « pleine » de trouées. Son caractère lacunaire exemplifie le lien entre style et stylet; Malraux écrit à la pointe d'un poignard (ou d'un rasoir?) : « le manque même n'est pas toujours sûr »³⁷⁹. Le texte malrucien est déjà, dans sa forme, dans sa matérialité, un tissu cicatriciel, un tissu de traces, de balafres et de coutures. Si « les êtres humains ne sont jamais unis entre eux que par des déchirures ou des blessures », comme l'affirme Bataille, le texte est à leur image. Il ne signifie que par ses cassures. « La mutilation est un style, tous nos musées le répètent, la *Victoire de Samothrace* le proclame » (Int., 252). « Le divin — la disparition de l'homme — ne s'annonce-t-il pas dans cette détresse de l'écriture? », demande Derrida.

Si l'absence ne se laisse pas réduire par la lettre, c'est qu'elle en est l'éther et la respiration. La lettre est séparation et borne où le sens se libère, d'être emprisonné dans la solitude aphoristique. Car toute écriture est aphoristique. Aucune « logique », aucun foisonnement de lianes conjonctives ne peut venir à bout de sa discontinuité et de son inactualité essentielles, de la génialité de ses silences *sous-entendus*. L'autre collabore originellement au sens. Il y a un *lapsus* essentiel entre les significations [...]. Prétendre le réduire par le récit, le discours philosophique, l'ordre des raisons ou la déduction, c'est méconnaître le langage, et qu'il est la rupture *même* de la totalité. Le fragment n'est pas un style ou un échec déterminés, c'est la forme de l'écrit. [...] Contrairement à l'Être et au Livre leibniziens, la rationalité du Logos dont notre écriture est responsable obéit au principe de discontinuité³⁸⁰.

« Il faut perdre le respect du tout, émietter l'univers »³⁸¹, écrivait Nietzsche.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 988-9.

³⁷⁷ Lantonnet, *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁸ A. Meyer, *op. cit.*, p. 143.

³⁷⁹ Autrand, *loc. cit.*, p. 1011.

³⁸⁰ Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 107-8.

³⁸¹ Cité par Sollers, *loc. cit.*, p. 131.

L'ellipse est hiéroglyphique dans la mesure où elle est au fondement (qui manque) des modalités discursives propres à la théologie négative, que Derrida associe

à une stratégie d'*évitement* qui revient à dire sans dire, à écrire sans écrire, à utiliser des mots sans les utiliser — en ayant recours par exemple aux guillemets ou à une politique de la rature. Cette stratégie permet de rester sur le seuil (lieu de passage par excellence) : « Laisser vide cette place immense, et surtout ce qui peut y lier tel nom de Dieu au nom du Lieu, rester ainsi sur le parvis, n'était-ce pas une apophasie aussi conséquente que possible? »³⁸².

Cette stratégie hiéroglyphique se traduit chez Malraux par l'usage de déictiques (par exemple, lorsque Tchen, tabou, devient : « Celui-là... »), par la « prédication quasi négative du singulier sans concept »³⁸³ (le « sans » hérité de saint Augustin : « À une définition positive, Malraux préfère le plus souvent une description par son contraire, sinon par son négatif. Tout se passe comme si l'on pouvait seulement enserrer, circonscrire, mais non point conclure »³⁸⁴), l'euphémisation, la stylisation³⁸⁵, etc. L'ellipse n'est-elle pas au reste figure de ruines, ajour et détresse du verbe plein, principe d'évidement, lapsus de l'Autre, point de fuite du langage, kénose du discours, exil sémantique, itinérance de la fondrière, nomadisme de la perte et de l'irréparable, transmutation en figure de la théorie derridienne de « la nécessité structurelle de l'abîme » (en termes malruiciens : « tout art repose sur un système d'ellipse »), vertige du sans-fond qui fonde en s'effondrant?... L'ellipse, n'est-ce pas précisément, pour reprendre une phrase de Malraux toute faite pour elle, « le vertigineux accent du vide que creuse l'absence de Dieu, là où il devrait être » (HP, 200)? Mort de Dieu vaut chute du signe et béance herméneutique où le sens est désormais à pen-

³⁸² Nault, *op. cit.*, p. 239. L. Mattiussi, « Villiers de l'Isle-Adam entre la foi et la révolte : aspiration au divin et retrait de dieu » in G. Séginger, *op. cit.*, p. 81-92, p. 83 — repère ce type de stratégie chez Villiers de l'Isle-Adam et questionne son rapport à la théologie négative: « Rien ne permet d'affirmer que pour Villiers Dieu est inexistant ou mort. Il n'empêche que son œuvre déploie de subtiles stratégies pour contourner Dieu, en s'abstenant de l'appeler, simplement, par son Nom, comme pour éviter de le poser avec trop d'insistance ou d'évidence. Ainsi le narrateur de *L'Eve future* désigne-t-il l'origine par l'expression "grand x des Causes premières". Souvent le Nom se voit adjoindre un article, défini ou indéfini, qui tend à produire de curieuses confusions avec les représentations du polythéisme ancien, dans lequel les hommes n'ont pas affaire à Dieu mais à un dieu, au dieu — avec ou sans majuscule. *L'annonciateur* évoque un mystérieux "ON", Maître Janus déclare : "Nous retournons, purs et forts, vers ce qui nous inspire l'héroïsme vertigineux de l'affronter". Dieu est relégué au plus lointain dans l'indéfinissable, de l'inaccessible. Athéisme ou théologie négative? ».

³⁸³ Derrida, *Sauf le nom*, *op. cit.*, p. 27.

³⁸⁴ R. Aubert, *L'absolu et la métamorphose. Théologiques sur André Malraux*, Genève, Labor et Fides, 1985, p. 89.

³⁸⁵ La stylisation, pour Malraux, est toujours d'obédience religieuse. Dans *Les Voix du silence*, l'écrivain parle de « l'irréalité sacrée due à la stylisation » (VS, 88) et de la stylisation comme d'un « affleurement de Dieu » (VS, 104).

ser comme suspension du sens: « La révélation est que rien ne peut être révélé. L'inconnu de l'impensable n'a pas de forme ni de nom » (CS, 877), peut-on lire à la fin de *Lazare*, dont le titre préfigure le mystère du tombeau vide.

Tolède sous l'orage

Le Christ ressuscite Lazare, qui retrouve l'usage de son corps. Mais après sa mort, le Christ sort de son tombeau sans laisser de trace, sans que son corps à lui ne soit plus jamais revu. Tombeau vide : autre figure de l'ellipse produite comme absence, vide et latence — comme mouvement d'effacement de la trace dans la présence. Cet effacement, il faut le voir peint par le Greco pour comprendre toute la portée que lui donne Malraux. Voyez cette *Crucifixion* (cf. fig. 1 en annexe), et entendez-la commentée par l'auteur des *Voix du silence*. Le Greco « avait d'abord placé des donateurs sous son Christ; puis, d'un seul côté du crucifix : de l'autre apparut Tolède. Les donateurs disparurent à leur tour; enfin, le Christ. Il ne reste que Tolède [...] » (VS, 433). Devant cette *Tolède sous l'orage* (cf. fig. 2 en annexe) — trouée d'un nuage — Malraux ajoute :

C'est dans son atelier, dont il a tiré les rideaux noirs, qu'il a fini par crucifier Tolède ; mais de cette Tolède apparue d'abord sous le crucifix, il est cette fois parvenu à chasser le Christ. Représenté ou non, maintenant, *le Christ est toujours là. Il est devenu le plus puissant moyen de sa peinture* : mais il est autant au service de cette peinture, que cette peinture est à son service. Style, Christ et cité son indissolubles : le Greco vient de peindre le premier "paysage" chrétien (VS, 435).

Paysages avec figures absentes, écrit P. Jaccottet :

On retient les seuls éléments qui vous ont paru essentiels, on tente de les situer les uns par rapport aux autres : effarouchés par une telle indiscretion, ils se détournent, s'éteignent [...]. Mais ce qui décourage, en même rassure : plus le signe se dérobe, plus il y a de chances qu'il ne soit pas une illusion. [...] Mais je sais aussi que cette suggestion ne doit pas être abstraite de la chose, qu'elle doit rester à l'intérieur, donc cachée aussi dans le texte. C'est à la condition d'être plus ou moins cachée qu'elle agit³⁸⁶.

³⁸⁶ P. Jaccottet, « Travaux au lieu dit l'Étang » in *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976 (1970), p. 57-70, p. 62. Ailleurs, au moment où il retrouve dans « une combe presque déserte » « une chapelle, qui fut un petit temple » (p. 25), d'où émane encore une « présence immémoriale » demeurée « visible, inscrite en toutes lettres dans la pierre » (p. 26), parente du « Sacré, que l'on était parvenu à faire descendre dans une demeure, sur la terre, sans le priver de son pouvoir et sans détruire son secret » (p. 27), le poète va jusqu'à décerner à l'invisible une réalité supérieure à ce qui se livre d'emblée au regard : « Du plus visible, il faut aller maintenant vers le moins en moins visible, qui est aussi le plus révélateur et le plus vrai ». Notons que la sensibilité poétique de Jaccottet, qui ne procède à la déduction de l'absence dans le paysage que par négations, reste de toute évidence tributaire de la théologie négative (p. 28) : « Ainsi, par

En présence et en secret, écrit Malraux :

Sans doute Tolède laissa-t-elle le champ libre à une obsession du sacré (si on laissait le mot mysticisme en paix?) que Venise et Rome avaient au moins troublée, et à quoi des saints rencontrés dans la rue s'accordaient mieux, même suspects, que tant d'irritantes divinités. Dieu existait pour lui [le Greco], non comme pour les sculpteurs de Chartres à qui il était *donné*, mais comme pour les passionnés des sectes — comme pour les saints et les hérésiarques : en présence et en secret (VS, 425).

Que reste-t-il donc du Christ, chez le Greco? (chez Malraux?) Une trouée dans les nuages, qui marque en creux le lieu sans lieu de son retrait, où il reste « en présence et en secret ». Répondant structurel et thématique de l'ellipse, la trouée, on l'a dit, est toujours trouée du sacré. Elle fait voir, c'est-à-dire qu'elle donne perspective. Et donner perspective, « c'est faire un monde »³⁸⁷. Déictique, l'ellipse montre en se dérochant. « Le Christ est toujours là », là où il a toujours cessé d'être en apparaissant. Il est devenu le plus puissant moyen de la littérature. « Baudelaire écrit que Delacroix a peint de beaux tableaux religieux; mais oublie qu'il les a peints selon un style profane — le sien. Delacroix annexe Jacob et l'Ange à son univers; quand le Greco annexe un bouquet au sien, il en fait un buisson ardent. Le profane chez lui est un accident » (VS, 433). Sans doute, chez Malraux, le profane n'est-il pas accidentel (au sens où *tout* tendrait au sacré, à quelques exceptions près). Mais le sacré non plus. Et Malraux lutte avec l'Ange. Au moment de rappeler que c'était le premier titre des *Noyers*, c'est l'auteur des *Antimémoires* lui-même qui l'affirme: « Il s'appelait *La Lutte avec l'Ange*, et qu'entrepris-je d'autre? » (AM, 13).

Picasso: « Je peins contre les tableaux qui comptent pour moi, mais aussi avec *ce qui leur manque* »³⁸⁸ (CS, 751 : c'est Malraux qui souligne). Malraux, demandant : « A-t-il su qu'il rivalisait avec le sacré? », dit de lui qu'il « est le possédé d'un sacré qu'il ignore » (CS, 708). Il pourrait le dire de lui-même. Peut-être le fait-il. À la troisième per-

une suite de négations, approchais-je quand même d'une découverte quant à ces paysages... ». Camus, dans *Noces*, Paris, Gallimard, 1959, p. 15 — dit aussi l'effacement des dieux, à sa façon (sur le mode de la prétérition) : « Ici les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées. Je décris et je dis : "Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs". Et qu'ai-je besoin de parler de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisques sous mon nez? Est-il même à Déméter ce vieil hymne à quoi plus tard je songerai sans contrainte : "Heureux celui des vivants sur la terre qui a vu les choses". [...] Aux mystères d'Eleusis, il suffisait de contempler ».

³⁸⁷ Marion, *op. cit.*, p. 59.

³⁸⁸ Cité par Malraux, « Néocritique », postface à M. de Courcel, *op. cit.*, p. 295-337, p. 317 — Braque, lui, affirmait à quatre-vingts ans : « Le plus important, dans un tableau, c'est toujours ce qu'on ne peut pas dire ».

sonne. Du Greco, il affirmera à peu près la même chose: « Dans la solitude lentement édiflée autour de son jardin brûlé aux murs couverts de jasmins maures, ne peignait plus [...] que ce qu'il ne voyait pas ». Ça s'efface, ça se résout dans l'effacement, ça se produit *comme* effacement. Effacement de la face du Crucifié, de celui qu'on ne peut regarder en face sans mourir, dont il faut différer le regard — effacement où la face se lit comme effet de différence à l'intérieur du mot même d'*effacement*. (Ce qui veut tout aussi bien dire que l'effacement. Car il y a du reste — ce que l'effacement ne dit pas, dissimule, occulte). Au regard de Malraux, ce n'est pas seulement le tableau nommé *Tolède* qui s'ordonne autour de l'effacement d'une Figure mise en croix. C'est toute la production artistique du Greco qui s'achemine lentement vers cette trouée dans les nuages, par retraits progressifs et successifs. (« Théologie négative : elle *signifie* par ce qu'elle *enlève* »³⁸⁹). Ainsi a-t-il d'abord fallu tout effacé jusqu'à ce que ne reste plus qu'une croix. Puis effacer jusqu'à la croix. Afin qu'au soir de Dieu ne reste plus qu'une « Tolède de Gethsémani » : « Il a d'abord écarté les Amours et les chiens gracieux de l'Italie; puis, de l'horizon abstrait et des groupes emmêlés de ses premières crucifixions d'Espagne, des paysages de pierres, il tirera une Tolède de Gethsémani » (VS, 423). Comment le « fantôme de Tolède » (VS, 422) n'appellerait-il pas alors une « théologie du fantôme »?

Doute-t-on encore de la légitimité de tous ces rapprochements et de ces croisements entre l'absence dans le paysage et le Christ (ou plus largement : la Divinité) ? Nous n'aurons fait que nommer par le biais d'un mot nouveau la vacance hiéroglyphique et christophore que Malraux invitait lui-même à questionner: « Il y a beaucoup plus d'absences qu'il ne semble dans les œuvres les plus étendues. Si certaines vont d'elles-mêmes, il serait intéressant de préciser les autres. Celle du nom du Christ dans Shakespeare (cité, je crois, une fois) pourrait orienter une réflexion assez féconde »³⁹⁰. Le Christ est nommé chez Malraux — et même plusieurs fois. Mais c'est toujours en qualité de référent historique. C'est lorsqu'il s'absente de son nom, lorsqu'il se « peint » en vides et en trouées, en ellipses et en oxymores qu'il se rend le plus radicalement présent, dans son retrait, en tant que travail scripturaire, hiéroglyphique d'effacement : « Ce qui est d'abord en cause, c'est la formalité du discours et un tracer (un marcher, *Wandern*) de l'écriture :

³⁸⁹ M. de Certeau, *La fable... op. cit.*, p. 189.

³⁹⁰ Picon, *op. cit.*, p. 44, n. 12.

la première circonscrit un *lieu*; le second montre un “style” ou un “pas”, au sens où, d’après Virgile, “la déesse se reconnaît à son pas” »³⁹¹. C’est en tant qu’*effet* linguistique, rhétorique, non en tant que chose ou personne (fût-il la Personne — ou *Personne*, comme chez le J. Brault d’*Il n’y a plus de chemin*), historiquement datée (*avant* ou *après* J.-C.), géographiquement située (le Mont des Oliviers, Gethsémani, le Golgotha) que le Christ *agit*. Mallarmé : « Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit ». Autrement dit, la *Figure* historique du Christ s’efface pour se métamorphoser et se métaboliser en *figure* tropique. La méta-bol-isation romanesque du sacré, c’est la *lyse* (« *luô* signifie dissoudre, délier, expliquer, résoudre une énigme »³⁹²) transformante de la *bolê* à ce niveau méta-sémique où l’écriture assigne le sens à sa limite, fait de l’explicite d’une *Figure* l’implicite d’une *figure*. La définition que donne Malraux de la métamorphose acquiert ici son sens littéral : « La présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort... » (CS, 763). Aussi sa question sonne-t-elle déjà comme une affirmation : « Les mystères sont discrets, les miracles aussi : le Christ a peut-être un peu ressuscité? » (HP, 227-8).

Une *Figure* sans cesse dérobée devient la figure du dérobement même (l’ellipse) : « demeure, une fois évacuée la matière explicite, la *figure* du Christ. Nous entendons, le lieu focal, inéquivable et inéquivé, où finit par s’installer celui qui devait éprouver le divin »³⁹³. Vide choré-graphique, ellipse ou trouée, le divin est à l’espace ce qu’il est au langage. Un point de fuite. L’univers malrucien hérite de la correspondance spatio-linguistique qui caractérise l’organisation la plus traditionnelle de nos sociétés religieuses. Au vide du temple (ou de la terrasse) répond une vacance dans le discours :

Elle comporte, au milieu de la cité, un temple : au centre du langage, le mot “Dieu”. Par rapport aux espaces pleins et habités de la ville, un temple est un espace évidé, inoccupé, d’où l’on a évacué meubles et habitants. La relation que le remplissement des maisons entretient avec l’évidement du temple indique une fonction religieuse. Dans le discours religieux ou mystique, le mot “Dieu” joue un rôle analogue. Il permet au texte spirituel d’effacer les noms propres de dieux, d’anges, de héros ou d’hommes, et tout ce qui encombre le discours dévot. Il crée un point de fuite dans le langage. Comme le temple au milieu de l’espace urbain,

³⁹¹ M. de Certeau, *La fable... op. cit.*, p. 28.

³⁹² Bucher, *op. cit.*, p. 46.

³⁹³ Marion, *op. cit.* p. 75.

le nom commun “Dieu” représente dans l’espace linguistique un principe d’évidement³⁹⁴.

Des sociétés traditionnelles bâties autour d’une église à nos démocraties d’usines, la nécessité d’un principe et d’un lieu d’évidement s’accroît à proportion de la dissémination et de l’inflation sémiotique : « Plus que jamais, me semble-t-il, dans l’univers saturé de signes qui est le nôtre, des lieux d’évidement sont nécessaires. Ils se multiplient d’ailleurs, dans les campagnes, dans les villes mêmes, avec les retours à la musique sans paroles, aux silences du corps, aux déconstructions de l’image, au zen, à la prière : ruptures dans l’indéfinie répétition des signifiants; raréfactions, austérités, pudeurs du langage »³⁹⁵.

La croix retournée retourne la Figure en figure³⁹⁶. Debout, la croix affirme et confirme la positivité d’une présence. C’est un + ancré entre ciel et terre. Un quart de tour

³⁹⁴ M. de Certeau, *Le christianisme... op. cit.*, p. 49. Dans sa « Postface » aux *Spiritualités d’un monde désenchanté*, *op. cit.*, p. 231-7, p. 233-4, G. Séginger arrive à une conclusion similaire. On notera les termes à consonances malrucienne (« précaire », « aléatoire » : deux mots au fondement de *L’homme précaire et la littérature*, « éphémère », « séparation d’avec le monde », « séparation d’avec soi-même »), bataillienne (« expérience intérieure », « finitude », « continuité » et « discontinuité »), camusienne (« spiritualité sans au-delà ailleurs qu’ici-bas »), mallarméenne (« instinct de ciel ») et le lexique de M. de Certeau qui nous est maintenant familier (« évidement », « manque », « Absent », « absence », « présence »). D’autres mots, enfin, que nous avons beaucoup croisés (« transcendance », « horizon », monde creusé en son centre, « opacité », « fulgurance », « inconnu », « dieu », « croyance », « extase incertaine » : l’« extase vers le bas » rêvée par Tchen en est une exemplaire):

Au point où l’on en est — une spiritualité sans au-delà ailleurs qu’ici-bas — un pas supplémentaire peut être accompli : il deviendra possible d’organiser la vie de l’humanité en développant de nouvelles spiritualités qui renonceront au nom même de Dieu. Lorsque le mystère est dans le monde, lorsque l’homme est devenu lui-même le mystère à accomplir dans l’histoire, Dieu est encore le nom que l’homme donne, par commodité, à une transcendance qui se projette à l’horizon du monde. Mais qu’au XX^e siècle cette transcendance ne soit plus qu’un évidement, que le monde se creuse en son centre de tous ses espoirs qu’il n’a plus, que nul élan ne puisse plus naître, il ne reste alors plus à l’homme que le sentiment d’une discontinuité, un sentiment de séparation d’avec le monde, d’avec soi-même et non plus ce désir d’infini, ou cet “instinct de ciel” dont nous parlaient bien des auteurs du XIX^e siècle de Chateaubriand jusqu’à Mallarmé. Que la science, désormais plus modeste, sache qu’elle ne sera pas l’avenir de la religion, et le monde demeure dans son opacité irréductible, là et pourtant étranger à l’homme. De nouvelles spiritualités se forment alors, sans dieu, sans croyance, et loin de poursuivre l’Absent au delà, s’acharnent à affronter l’absence, ici, immédiatement, dans une présence au monde retrouvée, même si elle est loin d’être idyllique, même si elle est plutôt douloureuse et ne restaure aucune continuité mais l’éprouve au contraire avec intensité comme un manque irréductible, comme ce qui ne peut s’atteindre que de façon éphémère dans la fulgurance de quelque extase incertaine, dans la précarité d’une expérience intérieure qu’aucune règle, aucune certitude ne peut plus diriger, une expérience de la finitude, de l’aléatoire, et parfois, en de brefs moments, l’expérience d’une communion avec l’inconnu qui, ici même, excède notre finitude.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 49-50.

³⁹⁶ Les figures, les tropes se définissent déjà, étymologiquement, comme un *retournement*. M. de Certeau, *La fable... op. cit.*, p. 197-8 : « Les tropes qui caractérisent donc les unités élémentaires du discours mystique, sont, d’après Du Marsais, “des manières de parler ou des figures “par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n’est pas précisément la signification propre de ce mot”. Elles sont appelées “tropes”, “du grec *tropos*, *conversio*, dont la racine est *trepo*, *verto*, je tourne”, parce que “quand on prend un

suffit pour en faire une croix qui barre l'Être et fait disparaître la Figure du Christ sous la figure du chiasme³⁹⁷. L'ellipse dit l'effacement de la Figure par la figure de l'effacement. Et c'est un chiasme. La Figure se dé-figure à vouloir se faire *figure*. La Crucifixion est une dé-Figuration doublée d'une Re-figuration. Toutes deux sont *con*-figurées (Ricœur) par le texte, dans le texte, *comme* texte. C'est le cas de le dire : c'est un « cas de figure ». Ouvrons le *Petit Robert* :

CAS DE FIGURE : « représentation graphique obtenue lorsqu'on fait varier un ou plusieurs paramètres dans l'expression analytique qui définit une figure. FIG. Re-présentation mentale d'une "figure" dans un cas particulier. COUR. Situation envisagée à titre d'hypothèses, parmi d'autres ».

La définition suivante révèle que *figure* s'emploie aussi en danse. Ainsi la Figure de Çiva s'efface-t-elle et devient-elle figure invisible, danse. Choré-graphie. Dans tous les cas de figure, on ne reconnaît plus la Figure dans la figure. À moins d'une trouée, à moins d'une figure qui fait trou — à moins d'une ellipse qui fait apparaître un « fond » en lieu et place du retrait de la Figure. Là où la Figure doit s'appréhender au figuré, comme figure de rhétorique. Que la Figure soit au fondement de la figure, Fontanier nous le confirme, à travers la voix de B. Johnson :

Si le terme "figure", dans sa "première acception", signifie, comme l'établit Fontanier, "les contours, les traits, la forme extérieure d'un homme, d'un animal, ou d'un objet palpable quelconque"; si c'est *figurativement* que ce terme est venu à signifier un espace rhétorique : "une surface" — selon la définition de Genette — "celle que délimitent les deux lignes du signifiant présent et du signifiant absent"; si donc le terme "figure" constitue lui-même une figure, est-il *intérieur* ou *extérieur* au phénomène qu'il désigne? Et si l'ensemble des figures ne peut être nommé que par une figure, où se trouve la *limite* qui sépare le langage figuré de son autre? Ce surgissement de la figure "figure" de l'ensemble des figures, qui lui

mot dans le sens figuré, on le tourne pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre". Tour, détour, tournure, conversion, le trop s'oppose au propre. C'est la "manière dont un mot s'écarte de sa signification". Ce procès d'*écart* ne se fonde plus, comme l'allégorie traditionnelle, sur une analogie et un ordre des choses. Il est sortie, exil sémantique, déjà extase. Au titre d'une "audace" ("fingendi audacia"), il dérive vers la dissimilitude. Cette déviance crée de l'étrangeté dans l'ordre (ou le "propre") de la langue ».

³⁹⁷ Intermède lacanien, le temps d'un délire sémiotique. Les *Voix du silence* ne pourraient-elles pas s'analyser à la façon lacanienne, à la manière de cette coquetterie lettriste qu'il tente à propos du titre de Duras, *Lol. V. Stein?* Le « V », alors, serait encore celui des ciseaux coupant, trouant par ellipses selon la logique de l'hymen « qui *écarte* ainsi la référence, la met en V » (Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 270). Le « O » serait le zéro, l'anneau (cf. *infra*) et la circonférence d'une *trouée*. Le « I » serait le poignard en excès sur la blessure, ce qui reste, un trait sans épaisseur, un *plan*. Et le « X » serait celui du chiasme qui barre l'être au croisement des quatre (des Quatre). Les quatre lettres disant le silence, disant : « Silence ». Disant : *Les Voix du silence*. Disant les quatre lettres du silence. — Bien sûr, c'est du délire. Mais le délire n'est-il pas d'essence divine? La folie n'est-elle pas un des effets du sacré? de sa dissémination?

permet d'occuper le lieu du nom de l'ensemble pour que les autres éléments puissent fonctionner comme tels, c'est précisément ce qui empêche cet ensemble de se constituer en objet fini, défini, localisable. Se transportant à l'extérieur, le mot "figure" fait éclater les frontières du domaine figural.³⁹⁸

Devenu le lieu des substitutions rhétoriques (et même de la substitution d'une rhétorique à une autre : une rhétorique de l'ellipse succède à une rhétorique de la métaphore), le Christ « viole le code », « mélange les genres et il trouble les ordres », « montre ce qu'il ne dit pas », « crée un trou dans le langage » et dans le ciel. Sa Figure retournée en figure « taille la place d'un indicible » comme disait précédemment M. de Certeau à propos de l'oxymore. (Le Christ, rappelons-le, avant même de devenir point de fuite du langage incarnait déjà l'Oxymore, en chair et en os). « Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots ». Malraux, dans *La tête d'obsidienne* : « Il ne s'agit pas d'élire l'inconnaissable, mais de le circonscrire. [...] L'inconnaissable, comme le sacré, prend forme par ce qui le suggère » (TOB, 237-8). Il ne s'agit pas d'identifier le Christ ou Çiva, mais de circonscrire par le biais du concept de hiéroglyphes les *effets* de leur absence à partir de la circonférence d'une trouée, d'une terrasse et/ou d'une ellipse. Remarquons d'ailleurs que les deux se con-fondent. L'ellipse, ce n'est pas seulement une figure rhétorique. C'est aussi une figure géométrique.

« *Les dieux aussi pourrissent* »

Cette figure, elle se dissémine dans le paysage et devient cette « grande circonférence de noix mortes au pied du tronc » (AM, 661-2) des noyers de l'Altenburg, qui vient hanter de façon récurrente et obsessionnelle l'esprit du narrateur à la façon de la « terrasse vide ». Dans *L'Espoir*, les noyers deviennent un pommier, debout sur la montagne de Linarès, « au centre de ses pommes mortes ». L'anneau de noix se métamorphose en un « anneau épais, qui peu à peu retournait à l'herbe » (E, 402). « Dans le silence emplí tout à coup de ce bruissement d'eau vivante, cet anneau pourrissant et plein de germes semblait être, au-delà de la vie et de la mort des hommes, le rythme de la vie et de la mort de la terre » (E, 409). « Énorme anneau anal où tout s'annule »³⁹⁹ écrit admirablement Lyotard,

³⁹⁸ Johnson, *op. cit.*, p. 97-8.

³⁹⁹ J.-F. Lyotard, *Chambre sourde. L'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998, p. 79.

où l'ellipse et l'annulation se produisent comme allitération, de sorte que ne reste plus que des *n...n...n...* Ne reste plus que le son de la négation, le son de l'athéologie négative.

Nietzsche, en annonçant que le temps du grand deuil est venu, ajoute : « Les dieux aussi pourrissent ». À l'instant précis où se répand l'odeur nauséabonde, le nihilisme cesse d'être un tour d'esprit sceptique ou déçu, il devient l'expérience d'une âme et d'un corps exposés à l'abjection, obstinément. À cette sorte de phobie qui s'exerce au putride avec lucidité, Céline, Bataille, Artaud, Camus font hommage d'une écriture à la limite d'elle-même. J'entends leur adjoindre ici l'œuvre de Malraux. [...] elle n'est pas moins plongée que celle des autres dans la nausée ontologique, pas moins anxieuse de montrer et comprendre comment le miracle peut surgir [...]. Dans les culs-de-basse-fosse où les dieux et les héros pourrissent avec le reste, la vie ne s'éteint pas au grouillement mou des bêtes, elle se régénère⁴⁰⁰.

« Les dieux aussi pourrissent ». Toute métamorphose, œuvres d'art ou sacré, se produit comme usure et effacement. *Entropie*. Continuité de la mort et discontinuité de l'être s'échangent en monde pour faire (re)naître la vie sacrée. « Y a plus que d'usure », marmonne l'aïeule sur son banc de paysanne, dans son village des Flandres évacué, *é-vidé* par l'Autre, l'Occupant (sa violence consiste à « prendre toute la place » et à faire de l'Occupation une pratique oppressive ennemie du lieu), à la fin des *Noyers*. Le sacré, comme le Sphinx, parle le « grand langage des ruines » :

La *dégradation*, en poussant ses traits à la limite de *l'informe*, leur donne l'accent des pierres-du-diable et des montagnes *sacrées*; les retombées de la coiffure encadrent, comme les ailes des casques barbares, la vaste face *usée* qu'*efface* encore l'approche de la nuit. C'est l'heure où les plus vieilles formes gouvernées raniment *le lieu où les dieux parlaient*, chassent l'informe immensité, et ordonnent les constellations qui semble ne sortir de la nuit que pour graviter autour d'elles (AM, 38).

*
* *

L'ellipse, c'est encore une figure astronomique, le mouvement décrit par l'orbe des planètes et des constellations⁴⁰¹. Et l'on voit bien que, anneau ou trouée, l'ellipse dessine un seuil entre les mondes, entre le ciel et la terre, entre le profane et le sacré. Elle *circons-crit* (au propre comme au figuré) quelque chose comme un « lieu où les dieux parlaient », un lieu choré-graphique où danse une Çiva invisible, où Anamaretsu s'épelle en bruits de

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁰¹ L'espace, malheureusement, nous manque pour démontrer que le texte, chez Malraux, *est* cette constellation.

cascade — où le Christ habite encore *Tolède* et le ciel de Shangai, « en présence et en secret ». Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si la croix du Christ est comparée, dans *La tête d'obsidienne*, à un « arbre fourchu ». La circonférence de l'anneau sera simplement devenue celle d'une trouée, au terme d'une ascension optique. Si elle porte les yeux vers le haut, c'est pour que l'homme, après Hölderlin, puisse encore « habiter en poète » et découvre, sur le fond hiéro-choré-graphique où l'Autre paraît en s'effaçant — ad-vient —, que « nulle visibilité ne se donne à voir en figure, sans qu'un retrait ne la précède pour l'accueillir. Ce fonds, où s'esquisse le lieu du Père, demeure donc abîme. Comme un ciel supporte les images qui s'y figurent »⁴⁰².

Un manquant fait écrire, intuitionne de Certeau. [...] À n'être plus vivant, ce "mort" ne laisse pourtant pas de repos à la cité qui se constitue sans lui. Il hante nos lieux. [...] Jadis le fantôme du père de Hamlet devenait la loi du palais dont il n'était plus. De même l'absent qui n'est plus au ciel ni sur la terre habite la région d'une étrangeté tierce (ni l'un ni l'autre). Sa "mort" l'a placé dans cet entre-deux.

Entre-deux. Entre-deux de la figure et du lieu, « oscillation indécese » entre ciel et terre, entre-deux de l'instant funeste qui sépare les mondes depuis le seuil traversé et la fracture de l'hymen. Comme l'anneau, le trou du voile sépare et unit dans le même temps la vie et la mort. La *Condition humaine*, tout entière placée sous le signe de la nuit nuageuse, orageuse, s'ouvre sur une déchirure inaugurale, qu'elle ne cessera de répéter et de disséminer. C'est le « grand trou de la moustiquaire », de la mousseline déchirée par le geste assassin de Tchen, de la mousseline « séparée en deux pans », à l'image du voile biblique lors de l'expiration du Christ sur le Golgotha. Mais à l'éclair fulgurant de Dieu, l'ellipse substitue la modestie de l'éclaircie. La foudre a d'ores et déjà tombé. Reste une blessure du ciel et de l'écriture. Une *Figure* s'y retire pour réapparaître comme *figure*. Elle dit l'effacement de la première et fait de « Dieu » un point de fuite et le lieu de révélation d'un « fond » qui fonde en s'effondrant — usé par les miasmes où s'en va le temps.

Dieu" "est" le nom de cet effondrement sans fond, de cette désertification sans fin du langage. Mais la trace de cette opération négative s'inscrit *dans* et *sur* et *comme* l'événement (ce qui *vient*, ce qu'il y a et qui est toujours singulier, ce qui trouve dans cette kénose la condition la plus décisive de sa venue ou de son surgissement). *Il y a* cet événement, qui reste, même si cette restance n'est pas plus substantielle, plus essentielle que ce Dieu, plus ontologiquement déterminable que ce nom de Dieu dont il est dit qu'il ne nomme rien qui soit, ni ceci ni cela. [...]

⁴⁰² Marion, *op. cit.*, p. 117.

- *Dans et sur*, disiez-vous, cela implique, apparemment, quelque *topos*...
- ... ou quelque *khôra* (corps sans corps, corps absent mais corps unique et lieu de tout, au lieu de tout, intervalle, place, espacement). Diriez-vous aussi de *khôra*, comme vous le faisiez dans un murmure à l’instant, “sauf le nom”? Tout en secret se joue ici. Car cet emplacement déplace et désorganise aussi nos préjugés onto-topologiques, en particulier la science objective de l’espace. *Khôra* est là-bas mais plus “ici” que tout “ici”...
- Vous le savez bien, dans presque toutes ses filières juive, grecque, chrétienne ou islamique, la *via negativa* conjugue la référence à Dieu, le nom de Dieu, avec l’expérience du lieu. Le désert est aussi la figure du lieu pur. Mais la figuration en général tient à cette spatialité, à cette localité de la parole.
- Angelus Silesis : “Le lieu est la parole/Le lieu et la parole, c’est tout un, et n’était le lieu/(de toute éternelle éternité!), la parole ne serait pas”.
- Ce lieu n’a rien d’objectif ni de terrestre. Il ne relève d’aucune géographie, géométrie ou géophysique. Ce n’est pas ce *dans quoi* se trouvent un sujet ou un objet. Il se trouve, lui, en nous, d’où la nécessité équivoque de le reconnaître et à la fois de s’en défaire : “Le lieu est lui-même en toi./Ce n’est pas toi qui es dans le lieu, le lieu est en toi./Rejette-le, et voici déjà l’éternité”⁴⁰³.

Reste maintenant à voir comment ce « lieu » où murmure le Dieu, réfracté dans une intériorité où se dessinerait alors l’espace d’une distance intérieure⁴⁰⁴, peut aussi ouvrir sur la négativité d’un dédoublement intérieur et se traduire en pathologisation de l’écart. Cette béance herméneutique ouverte dans l’espace et le plein du langage, offrant à deviner sous la *figure* la *Figure* qui n’y apparaît *pas* — celle qu’il reste précisément à (faire) voir —, c’est au baron de Clappique qu’il revient de l’habiter, pour la faire *jouer*. Ce cousin de Charlus devenu à lui-même son propre dieu, n’a « pas du tout de profondeur » (CH, 540). Il *est* le vide. Sa fonction romanesque consiste à dé-jouer le « fond » en multipliant les surfaces. Logique de l’hymen. (Il a, lui aussi, un rapport problématique à l’érotisme).

⁴⁰³ Derrida, *Sauf le nom*, *op. cit.*, p. 56-9.

⁴⁰⁴ Un passage de *La tentation de l’occident* démontre combien la trouée malrucienne (les occurrences relatives aux trous et aux trouées dans le texte malrucien, la polysémie de leurs formes et de leurs significations rendent d’autant plus impossible l’énumération que la *trouée* est soumise à la logique de l’hymen; son « sens » s’infinuitise — se dissémine — selon l’excès irréductible du syntaxique sur le sémantique : le mot « trouée » n’a aucun sens plein en lui-même mais se résume à faire différer la figure et le lieu — à dé-figurer la Figure pour la réinscrire dans un autre lieu, lieu sans lieu, comme figure choré-graphique) s’avère déterminante pour la vision. Non seulement fait-elle se correspondre « la terre et le ciel, les divins et les mortels », mais constitue le seuil (laissé par le retrait des dieux) autour duquel commutent les univers intérieur et extérieur : « Vous retrouverez ici cette singulière *structure de la pensée orientale*, aussi cohérente que n’importe quelle philosophie occidentale, mais dont les lignes ne se rejoignent que dans l’infini, comme ces jardins de Cachemire dont les perspectives s’établissent par de *grandes trouées ouvertes sur le ciel* et sur les lointaines montagnes de neige... » (TO, 95)

IV – FOLLIGRAPHIES : DU MANQUE AU MASQUE

Qui parmi nous n'est pas un homo duplex? [...] toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre.

(Baudelaire, *La Double vie*)

Nous ne possédons pas notre moi, il nous vient dehors, porté par le vent.

(Hofmannstahl, *Lettre de Lord Chandos*)

Qui ne "meurt" pas de n'être qu'un homme ne sera jamais qu'un homme.

(Bataille, *L'expérience intérieure*)

La folie a son écriture — comme les civilisations...

(Malraux, *Les Voix du Silence*)

Dé-figurations

Ce retrait, cette disparition, cet effacement de la Figure divine, des corps en portent la trace. Hantés par le fantôme de l'Absent, ils deviennent eux-mêmes fantomatiques. C'est un fait marquant chez Malraux : « Quand le corps n'est pas voilé par l'obscurité, il apparaît stylisé ou masqué. Les portraits physiques à l'emporte-pièce donnent [...] l'illusion de la précision à travers quelques formules pleines de relief et de pittoresque, qui évoquent l'art du croquis ou de la caricature »⁴⁰⁵. Le visage, auquel va d'abord l'attention de l'écrivain, souffre très souvent la « dépersonnalisation » (VS, 219) et/ou l'altération. C'est un des procédés malruiciens les plus constants — certainement le plus économique. Il frappe à la première lecture — et souvent dès l'ouverture. Il est pour beaucoup dans le caractère fantasmagorique (et hiéroglyphique) des personnages et des scènes qu'ils animent. À moins que le visage ne fournisse lui-même la substance de l'intrigue romanesque. C'est le cas des *Conquérants*, que résume la décomposition symbolique de la figure de Garine. Dans une scène de *L'Espoir*, qui exemplifie toutes les autres, Garcia parle à un Guernico sans visage (E, 269). La « dé-figuration » ne se limite pas à quelques-uns : c'est

⁴⁰⁵ Moatti, *op. cit.*, p. 81.

le visage de l'Espagne entière qui disparaît sous celui de la Guerre⁴⁰⁶. « La guerre ne manifeste pas l'extériorité et l'autre comme autre; elle détruit l'identité du Même »⁴⁰⁷. Innombrables en effet dans ce roman sont les notations relatives aux « paysannes sans visage » et aux « visages brouillés par la fuite » d'une foule en « exode »⁴⁰⁸. De ce peuple d'ombres tout droit sorti de l'hôpital San Carlos⁴⁰⁹, n'apparaissent que des silhouettes, absorbées dans une marche qui passe et dépasse le sens (signification et direction). Dans l'expérience de la guerre, en effet, les individus se

réduisent à des porteurs de forces qui les commandent à leur insu. Les individus empruntent à cette totalité leur sens (invisible en dehors de cette totalité). L'unicité de chaque présent se sacrifie incessamment à un avenir appelé à en dégager le sens objectif. Car seul le sens ultime compte, seul le dernier acte change les êtres en eux-mêmes. Ils sont ce qu'ils apparaîtront dans les formes, déjà plastiques, de l'épopée⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Sur le front du Parc de l'Ouest, un soldat « découvre, pour répondre de son poing sanglant le visage même de la Guerre » (E, 283).

⁴⁰⁷ Lévinas, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰⁸ « De chaque bouche du métro sort une population semblable à celle d'un asile de nuit sinistre; une foule y descend avec des matelas, des serviettes, des voitures d'enfants, des charrettes [...] » (E, 356).

⁴⁰⁹ C'est une scène capitale du roman, où la douleur fait son temple de l'hôpital San Carlos. Les lieux ont ceci de particulier qu'ils évoquent tout aussi bien l'Èrèbe mythologique que la région des limbes théologiques. On repérera donc une fois de plus toute une série de notations hiéroglyphiques : lumière symbolique (« jour verdâtre »), hétérogénéité spatio-temporelle à l'image de l'espace de la chambre où Tchen accomplit son meurtre (une « cave d'Inquisition » — Malraux l'associe à un de ses motifs de prédilection : l'« aquarium » — s'oppose à la chambre claire des grands blessés), brouillage identitaire et sexuel selon la logique de l'hymen (hommes et femmes confondent leurs sexes et leurs voix dans l'extrémité de la douleur : noter le retour de la « mousseline »), « carnavalesque » du peuple d'ombres gémissantes qui rappelle les visions tératologiques de Goya :

Manuel prenait conscience que, la guerre, c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante. Les cris d'un homme ou d'une femme (à l'extrémité de la douleur les timbres ne se distinguent plus), haletants, traversaient la salle de l'hôpital San Carlos et s'y perdaient. La salle était très élevée, éclairée du haut par des soupiraux presque entièrement bouchés de plantes à larges feuilles que traversait la lumière du plein été. Ce jour verdâtre, ces murs immenses et sans trous, sauf si on levait la tête, et ces personnages en pyjamas dont les corps noués glissaient sur leurs béquilles dans la paix inquiète de l'hôpital, ces ombres vêtues de pansements comme d'un costume de mi-carême, tout cela semblait un royaume éternel de la blessure, établi là hors du temps et du monde. Cet aquarium communiquait avec la chambre des grands blessés, d'où venaient les cris: un plafond de hauteur normale, huit lits, et de vraies fenêtres. Manuel ne vit en entrant que les grands cubes de mousseline des moustiquaires, et une infirmière assise à côté de la porte. La pièce semblait solitaire dans le plein jour retrouvé, une chambre d'hôpital claire si différente de la cave d'Inquisition où glissaient les fantômes pansés; mais les bruits se chargeaient d'exprimer sa vie véritable. De l'un des lits du centre partaient sans arrêt ces gémissements où la douleur devient plus forte que toute expression humaine, où la voix n'est plus que l'universel aboiement de la souffrance, le même chez les hommes et les animaux: des jappements qui suivent le rythme de la respiration, et dont celui qui écoute sent qu'ils vont s'arrêter avec le souffle (E, 77-8).

⁴¹⁰ Lévinas, *op. cit.*, p. 6. C'est ainsi que « L'Illusion lyrique » (titre de la première partie et du premier ensemble de chapitres) mène tout logiquement à l'« Exercice de l'apocalypse » (titre du second ensemble),

En attendant le repos que promet l'avènement eschatologique et la sûre révélation du sens, les miliciens s'affairent à la construction des barricades. Tandis que l'un d'eux tire « contre des fantômes » (E, 265), tous « s'irréalisent » en corps obscurcis :

Toujours, dans la *brume*, des *ombres* s'agitaient; et toujours, une *ombre* immobile, quittant un moment son immobilité, la reprenant, organisait. Dans cette *brume ir-réelle*, qui devenait plus dense de minute en minute, hommes et femmes transportaient les matériaux [...] Dans cette fantasmagorie silencieuse où mourait le vieux Madrid, pour la première fois, au-dessous de ces *ombres* lancées à travers les rues avec leur angoisse ou leur espoir, une volonté à l'échelle de la ville entière se levait dans la *brume* de Madrid presque investie. Les lumières de l'avenue se dissolvaient en nébuleuses, vagues et misérables sous les *ombres* préhistoriques des gratte-ciel contournés (E, 265)⁴¹¹.

Effacés, usés, dérobés, ces visages romanesques disent l'épreuve et le passage ambigu de la présence à l'absence. Dans ce que les éditeurs de la Pléiade ont choisi d'appeler *Une sorte de suite de « L'Espoir »*, la femme de Pelletier, suivant toujours le même phénomène, se réduit à une « voix sans visage » (E, 566). À sa première rencontre avec Valérie, Ferral, pour sa part, se rappelle avoir dit qu'elle avait un « visage brouillé »⁴¹². *La Voie royale*, de même, n'ouvre sur le visage de Perken que pour le soustraire, dans l'ombre, au regard de Claude; la fascination qu'il exerce sur lui croît à proportion de la dilatation métonymique qui le déréalise (sa « légende qui rôde autour du bateau » renforce l'effet) jusqu'à le faire entrer en continuité avec le littoral: « Cette fois, l'obsession de Claude entraine en lutte : il regardait opiniâtrement le visage de cet homme, tentait de distinguer enfin quelque expression dans la pénombre où le laissait l'ampoule allumée derrière lui. Forme aussi indistincte que les feux de la côte somalie perdus dans l'intensité du clair de lune où

alors que l'*Espoir* est aussi bien le désespoir de l'aneschatologie : « L'apocalypse veut tout, tout de suite; la révolution obtient peu – lentement et durement. Le danger est que tout homme porte en soi-même le désir d'une apocalypse. Et que, dans la lutte, ce désir, passé un temps assez court, est une défaite certaine, pour une raison très simple : par sa nature même, l'apocalypse *n'a pas de futur* » (E, 101).

⁴¹¹ L'image de la foule fantasmagorique et chorégraphe, qui improvise ses « ballets nocturnes » sur le fond d'un décor en ruines, constitue un *leitmotiv* du roman : « La foule presque silencieuse glissait entre les arcades et les palissades qui obstruaient presque entièrement la Plaza Mayor. Les travaux de terrassement arrêtés avaient abandonné partout pavés et blocs de pierre, et la foule des ombres semblait sauter par-dessus dans un tragique ballet nocturne, sous les clochetons austères semblables à ceux de l'Escorial — comme si Madrid se fût couverte de tant de barricades qu'on n'y pût rencontrer une seule place intacte » (E, 267). — « D'autres blessés, avec les bras des plâtrés, glissèrent comme un ballet lugubre, noirs d'abord en silhouette, puis leurs pyjamas clairs de plus en plus rouges, au fur et à mesure qu'ils traversaient la place dans la sombre lueur de l'incendie » (E, 294).

⁴¹² À partir de ce point où le signe le plus sûr (H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Gallimard, 1992, p. 137 : « Un visage d'homme, c'est un hiéroglyphe, un signe sûr, sacré ») devient illisible, se rend à l'opacité du derme, tous les efforts du financier se porteront à dé-brouiller ce qui de la femme commence — là — à lui échapper.

miroitaient les salines » (VR, 371). Un trouble naît à la vue de ce « visage d'absent », qui appelle l'obsession comme on découvre une énigme⁴¹³ (le corps voile la lumière et semble promettre quelque *aletheia*; déjà, il faut savoir lire dans l'ombre raccourcie de Perken le présage de la mort qui l'attend en forêt). Il inquiète la différence et menace l'identité. Le trouble, on l'a dit, montré, démontré, c'est l'horreur ex-tatique de la confusion — la peur et le désir de se voir avec les yeux d'un autre et de reconnaître au miroir le visage de sa propre obsession⁴¹⁴.

La face malrucienne semble donc d'autant plus fasciner qu'elle s'efface et se dérobe. Elle vient comme envoi dans l'inquiétude des rapports entre le Même et l'Autre. Le Désir de l'Autre se métamorphose ainsi en désir de l'autre; à la disparition de Dieu correspond tout logiquement l'apparition d'une érotique :

Depuis le XIII^e siècle (l'Amour courtois, etc.), une lente démythification religieuse semble s'accompagner d'une progressive mythification amoureuse. L'unique change de scène. Ce n'est plus Dieu, mais l'autre, et, dans une littérature masculine, la femme. À la parole divine (qui avait aussi valeur et nature physiques) se substitue le corps aimé (qui n'est pas moins spirituel et symbolique, dans la pratique érotique). Mais le corps adoré échappe autant que le Dieu qui s'efface. Il hante l'écriture⁴¹⁵.

Un corps hanté fait hantise, hante le texte enté sur l'Autre, cet « Absent de l'histoire », pour reprendre la formule de Michel de Certeau. Une phrase de Perken, dès le début du roman, fonde précisément le plaisir érotique sur l'anonymat des corps: « L'essentiel est de *ne pas connaître* la partenaire. Qu'elle soit : l'autre sexe » (VR, 373). Pas de littérature plus masculine que l'œuvre malrucienne. Pas d'« autre » plus radical que la femme. La différence des sexes inscrit une coupure ontologique qu'aucun esprit masculin ne saurait surmonter : « Aucun homme ne peut parler des femmes, cher, affirme Valérie avec le sourire, parce qu'aucun homme ne comprend que tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amant, proposent une nouvelle âme... » (CH, 594). Répondant du Tout-

⁴¹³ Au tout début des *Antimémoires*, Malraux dit avoir vu sourdre l'énigme « comme elle apparaît à presque toutes les femmes devant un visage d'enfant, à presque tous les hommes devant un visage de mort » (AM, 6).

⁴¹⁴ « Il suivit le regard de Perken : c'était son image, à lui, Claude, que ce regard fixait, mais dans la glace. Son propre front, son menton avançant, il les vit, une seconde, avec les yeux d'un autre. Et c'était à lui que cet autre pensait » (VR, 393).

⁴¹⁵ M. de Certeau, *La fable...*, *op. cit.*, p. 13.

Autre, la femme est objet d'effroi au même titre que le sacré⁴¹⁶. À D'Astier de la Vigerie, Malraux déclare, dans *L'Événement* de septembre 1967 : « la femme est pour moi un être si différent — je parle de différence, non d'infériorité — que je n'arrive pas à imaginer un personnage féminin »⁴¹⁷. Et s'il imagine une femme (May, maîtresse de Martial) c'est, comme on l'a vu, pour la « martialiser »; qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre sexe, Malraux emprunte toujours à une seule et même pâte. « Ce n'est pas à dire que Malraux se tient à l'abri des femmes. Il lui faut tout au contraire s'exposer à l'épreuve de leur différence, qu'il aime autant qu'il s'en méfie »⁴¹⁸, écrit Lyotard. Le philosophe note aussi que la représentation malrucienne de l'altérité féminine est « mystiquement désespérée »⁴¹⁹. N'est-ce pas ratifier l'indissolubilité du lien qui unit, dans l'esprit de l'écrivain, la mystique à l'érotique (Tchen, déjà, l'a confirmé)? Ne pourrait-on pas affirmer de la sienne ce que dit M. de Certeau de la littérature mystique?

Elle pousse jusqu'au radicalisme la confrontation avec l'instance disparaissante du cosmos. Elle en refuse le deuil alors qu'il paraît acceptable à d'autres, qui pensent pouvoir s'arranger avec cette perte [...] : elle atteste une lente transformation de la scène religieuse en scène amoureuse, ou d'une foi en une érotique; elle raconte comment un corps "touché" par le désir et gravé, blessé, écrit par l'autre, remplace la parole révélatrice et enseignante. Mais la propédeutique médiévale d'une assimilation à la vérité devient chez eux un corps à corps⁴²⁰.

Le corps malrucien n'est-il pas « gravé, blessé, écrit par l'autre »? *La Condition humaine* n'ouvre-t-elle pas sur un corps *meurtri*? Ferral n'est-il pas celui qui « signe sa séparation, sa phobie de la différence »⁴²¹ sur le corps de l'autre, dé-brouillé pour être violé en pleine lumière? Valérie ne subit-elle pas la plus grande violence : la chosification? Son corps n'est-il pas réduit à un objet monnayable, n'est-elle pas seulement *ce* corps et son amant n'est-il pas lui-même un « carnet de chèques »? « Reproduction du capital et sa jouissance : le sexuel siège à la banque comme il couche dans nos lits. Ferral *est* un carnet de

⁴¹⁶ Van der Leuw, *op. cit.*, p. 250: « Homme et femme ont des charismata différents. L'homme est sacré pour la femme, la femme est sacrée pour l'homme. Cela conditionne aussi bien la crainte ou même la vénération qui se manifeste entre eux, que l'aversion d'un sexe envers l'autre. [...] Puissance contre puissance ». Le phénoménologue, dans le même ordre d'idées, signale en note « la haine de la femme chez les gnostiques ».

⁴¹⁷ Cité par Lyotard, *Signé Malraux, op. cit.*, p. 262.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁴²⁰ M. de Certeau, *La fable...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴²¹ Lyotard, *Signé Malraux, op. cit.*, p. 276.

chèques, il pèse son poids de fric boueux, mais il le signe. Sur le corps qu'elle est, Valérie entend aussi avoir la signature »⁴²².

Érotique de la vérité

Si Valérie est un corps froissé, humilié sous l'éclat de la lampe, Ferral, lui, s'y aveugle. Le rapport de l'érotisme à la lumière révèle chez Malraux, par le biais de l'*aletheia*, une *érotique de la vérité*. Elle est semblable à celle que F. Nault met à jour à travers la figure féminine telle que la conçoivent Nietzsche et Bataille. Comme l'hymen dont elle est porteuse, la femme déjoue toute assurance de maîtrise (ce dont Ferral est si avide). Son rire dissout d'avance les injures et ridiculise toute prétention ou velléité de conquête:

Chez Bataille comme chez Nietzsche, la femme est cette figure de la vérité que le rire révèle; la vérité-femme se dérobe à toutes les oppositions, elle échappe à toute prise, elle dé-joue toute tentative d'appropriation. La mise à nu de Mme Edwarda ne renvoie pas à l'"essence" de la femme, ni à une économie du *besoin*. La mise à nu de Mme Edwarda appelle un *désir*, le désir de l'*impossible*. Pour Bataille, le désir est comme un rire et le rire est lié au désir : l'un et l'autre nous *démudent* et nous confrontent au même abîme. Et cet abîme, c'est la *femme-métaphore* sur qui le désir se porte et dont la mise à nu met au grand jour la blessure de la voix-vérité : "vérité fêlée et déchirée"⁴²³.

Que Ferral reçoive cette « blessure de la voix-vérité » à travers la médiation d'une lettre ne fait que renforcer sa charge symbolique. « *Vous savez beaucoup de choses, cher, mais peut-être mourrez-vous sans vous être aperçu qu'une femme est aussi un être humain. [...] Je suis aussi ce corps que vous voulez que je sois seulement* » (CH, 670), lui écrit Valérie dans un mot laissé par elle à l'hôtel où il était censé aller la rejoindre. Elle lui aura posé un lapin — pour le mystifier, le ridiculiser et se venger de l'offense qu'il lui a faite en l'humiliant sous la lampe. Ferral, en tête-à-tête avec l'amant de sa maîtresse — son boy et celui de l'autre une cage d'oiseau à la main : double gracieuseté de la couturière —, est rouge de colère et s' imagine torturant ce « corps ironique » (notez l'épithétisation du corps, qui se voit une fois de plus rapporté à l'ordre de l'*aletheia*) qui l'a rendu à sa vérité, par la violence de son esquive :

⁴²² *Ibid.*, p. 276.

⁴²³ Nault, *op. cit.*, p. 115.

Ferral s'efforçait de réfléchir, de se défendre. Elle l'avait atteint à son point le plus sensible, comme si elle lui eût crevé les yeux pendant son sommeil : elle le niait. Ce qu'il pouvait penser, faire, vouloir, n'existait pas. Cette scène ridicule était, rien ne ferait qu'elle n'eût pas été. Lui seul existait dans un monde de fantômes, et c'était lui, précisément lui, qui était bafoué⁴²⁴. Et par surcroît — car il ne pensait pas à une conséquence, mais à une succession de défaites, comme si la rage l'eût rendu masochiste — par surcroît, il ne coucherait pas avec elle. De plus en plus avide de se venger sur ce corps ironique, il restait là seul, en face de ces abrutis et de son boy indifférent, la cage au bout du bras. Cet oiseau était une constante insulte (CH, 669).

Au paragraphe 60 du *Gai savoir*, Nietzsche prévient l'homme : « Le charme de la femme, son effet le plus puissant, c'est, pour parler le langage des philosophes, une "*actio in distans*", une action à distance : et cet effet nécessite avant tout précisément... une *distance!* »⁴²⁵. Voilà ce que manque précisément Ferral, qui n'en a que pour lui-même : la distance⁴²⁶. D'où son retour à travers la médiation de la lettre et le messenger symbolique : l'oiseau. Qu'il s'agisse d'un merle n'est bien sûr pas indifférent : la légèreté du rire s'y approfondit dans le sarcasme et l'ironie⁴²⁷.

⁴²⁴ Remarquons le retour de l'adjectif par lequel Malraux traduit l'ambivalence érotique qui caractérise Tchen, devant le corps de sa victime.

⁴²⁵ Nietzsche, *op. cit.*, p. 102.

⁴²⁶ À l'abri des foudres de Ferral, qui explose vainement de colère, c'est bien à *distance* que Valérie opère le plus efficacement son effet : « les robes, les pyjamas pendus dans l'armoire entrouverte, retenaient en eux quelque chose de plus sensuel peut-être que le corps même de Valérie. Il faillit déchirer ces vêtements encore saturés de présence » (CH, 673).

⁴²⁷ Oiseau moqueur, le merle peut aussi désigner un personnage peu recommandable; on dit alors de lui qu'il est « un vilain merle » — ce que Ferral est aussi pour Valérie : « *Votre présence me rapproche de mon corps avec irritation comme le printemps m'en rapproche avec joie* » (CH, 670), lui écrit-elle. Encagé, l'oiseau, qui renvoie en temps normal au désir d'ascension, à l'Érôs sublimé, se fait le symbole d'un musellement libidinal, d'une angoisse castratrice que marque en creux la relation de Ferral au pouvoir. Que la cage soit dorée a également son importance : c'est une allusion évidente à la puissance monétaire du président du Consortium, qui le rend captif de ce que sa haine ne peut acheter. La première idée qui lui vient, en réaction à cette humiliation, est d'ailleurs de répondre du tac au tac, mais sur le mode capitaliste, c'est-à-dire hyperbolique; Ferral achète tous les oiseaux d'un marchand — « qui ne possédait pas d'oiseaux rares » (CH, 762). Surtout, ne pas donner d'importance au « cadeau » offert. Qu'il soit réduit à une valeur monétaire, qu'il ne serve qu'à rendre à sa maîtresse « la monnaie de sa pièce », comme un contre-don haineux par lequel il s'agit plus de déployer son propre faste dans l'ostentation d'une grande dépense (huit cent dollars d'oiseaux) que de flatter le goût princier de Valérie; il sera ce *carnet* de chèques et elle sera ce *corps*. Ferral achète tous ces oiseaux, et c'est pour les libérer dans la chambre d'hôtel de la grande couturière. « La chambre sera salie, monsieur Ferral, dit le directeur » (CH, 674); passons sur ce que l'attribut connote de spermatique par le biais de la déjection. « Curieux cas de duperie à rallonges, pensait Gisors : dans l'ordre érotique, on dirait qu'il se conçoit, ce soir, comme le concevrait un petit bourgeois romanesque » (CH, 680). Ferral, qui ne conçoit l'existence qu'en termes de « volonté de puissance », est avant tout un « cérébral », comme les prostituées appellent les « irréguliers », selon Perken: « Des cérébraux, reprit Perken. Et elles ont raison. Il n'y a qu'une seule "perversion sexuelle" comme disent les imbéciles : c'est le développement de l'imagination, l'incapacité à l'assouvissement » (VR, 374). Pour Perken comme pour Ferral, l'érotisme consiste dans « le besoin maniaque, le besoin d'aller jusqu'au bout de ses nerfs » (VR, 372). Impatient : « Ferral ne pouvait qu'écouter et attendre, ce qu'il détestait le plus au monde » (CH, 567), le président du consortium est si bien

Le rapport de la femme à la vérité et à l'*aletheia* trouve à s'expliciter, au détour d'une phrase, de façon particulièrement exemplaire : Valérie devient en effet un « bandeau arraché » (CH, 671). C'est on ne peut plus *clair*. « Continent *noir* », la femme est ce qui résiste à toute *élucidation* (*elucidare* : « rendre clair », de *lucidus*, « lumineux ») : « La pensée qui s'applique à *élucider* une femme, affirme Gisors à Ferral, a quelque chose d'érotique. Vouloir connaître une femme, n'est-ce pas, c'est toujours une façon de la posséder ou de se venger d'elle » (CH, 679). C'est sur un non-savoir que Perken, rappelons-le, entend fonder son plaisir : « L'essentiel est de *ne pas connaître* la partenaire. Qu'elle soit : l'autre sexe » (VR, 373). Dès le début du roman (ouvert sur l'« adieu forcé à la perversion ingénue des lupanars »⁴²⁸), ne raconte-t-il pas à son interlocuteur le fantasme d'un homme qui aimait à se faire « attacher, nu, par une femme, dans une chambre *obscur*e, pendant une heure... » (VR, 374)? C'est donc tout naturellement que cette érotique de la vérité conduit à substituer au visage effacé le visage « masqué ». Le « visage brouillé » de Valérie ne devient-il pas un « masque » qu'espère détruire Ferral? Le masque inquiète l'identité par son pouvoir de contagion et de corruption des apparences. Il n'est donc pas surprenant de voir le procédé s'étendre à nombre de personnages. May a un « masque mortuaire », Gisors un « masque de Templier rasé », la maîtresse de Martial, peinte en « Minerve », a un « superbe masque immobile » et Perken a un « masque de brute consulaire ». Etc., etc.

Le masque stylise — et donc sacralise. « Il faut absolument que je trouve le masque » (CS, 720), déclare Picasso, dans *La tête d'obsidienne*. « Ce qu'il appelait le masque roman était sans doute ce que le sculpteur roman fait d'un visage accordé à son Dieu : à ce qu'il en vénérât et à ce qu'il n'en connaîtrait jamais — à ce qui, selon les théologiens, “appartient à Dieu en tant que Dieu”, c'est-à-dire au sacré » (CS, 733). À l'absolu inconnaissable du Vouloir divin auquel aspire l'artiste roman, s'oppose cependant chez le moderne une liberté technique capable de manipuler des mots et des images qui ne sont plus ancrés dans l'Être : « Les sculpteurs romans voulaient manifester l'inconnu révélé,

« au bout de ses nerfs » qu'il devient « prisonnier » de l'érotisme : « Elle ignorait, elle, que la nature de Ferral, et son combat présent, l'enfermaient dans l'érotisme, non dans l'amour » (CH, 594). Mieux aurait valu pour Ferral suivre ce conseil de Malraux placé en épigraphe au *Pays d'origine* de son ami E. du Perron, auquel il dédie *La condition humaine* : « Il faut chercher en soi-même autre chose que soi-même pour pouvoir se regarder longtemps » (OC, t. 1, p. 1307-8).

⁴²⁸ Lyotard, *Signé Malraux, op. cit.*, p. 277.

alors que Picasso manifeste un inconnaissable que rien ne révélera. [...] Le sentiment d'un inconnaissable sans prières et sans communion, d'un vide animé, comme celui du vent. Cet art est celui des limites humaines [...]. Celui de notre civilisation, dont il exprime en ricanant le vide spirituel, comme le style roman exprimait la plénitude de l'âme » (CS, 733). Voilà le *vide* réapparu, opposé à la plénitude spirituelle. Mais ce n'est plus l'épiphanie d'un « fond » choré-graphique : c'est l'abîme intérieur ouvert par la mort de Dieu. « Pour l'instant, constate Malraux en 1926, l'Européen éprouve surtout l'absence de but spirituel, qui est la marque de sa civilisation »⁴²⁹. À ce vide ouvert au cœur du sujet par le retrait du dieu correspond le dédoublement intérieur du personnage. La réfraction de l'altérité religieuse entraîne alors une pathologisation de l'écart : « la dislocation du personnage est souvent liée à une dislocation du récit, et Gabriel Marcel observait que la crise du roman n'était, au fond, qu'un des aspects d'une crise d'ordre philosophique sur la notion de personne »⁴³⁰.

Au fond de soi, l'énigme d'un autre soi articulant, selon la superbe formule de Michel de Certeau, une « étrangeté de notre propre place ». À la conception traditionnelle d'un sujet transparent à lui-même, déterminé par le libre exercice de sa volonté et la reconduction de son identité au Même, s'oppose chez Malraux sa dépossession consciente ; l'autodestitution de l'être humain, aliéné par une part de lui-même qu'il ignore. Pour le Walter des *Noyers*, « l'homme est ce qu'il cache » (NA, 659) — bien que pour le père du narrateur, exaspéré par la « psychologie-au-secret », « l'homme est ce qu'il fait » ; psychologie et psychanalyse n'échappent pas (comment le pourraient-elles?) à l'oscillation indé-cise. Si « l'homme commence à l'autre », chez Malraux, le plus étranger n'est donc pas

⁴²⁹ Vandegans, *op. cit.*, p. 276. M. Raimond, « Carence de la spiritualité », in *Éloge et critique de la modernité. De la première à la deuxième guerre mondiale*, Paris, PUF, 2000, p. 119 et 124 : « Valeurs spirituelles, révolution spirituelle, carence de la spiritualité – ces expressions revenaient fréquemment sous la plume de ceux qui, dans les années 1930, étaient portés à condamner le monde moderne. Avec Maurras, le mot d'ordre avait été : “Politique d'abord”. Pour beaucoup de jeunes gens nés au début du siècle, et qu'on a appelés “non-conformistes”, ce serait plutôt : “Spirituel d'abord”. Sans doute est-ce plutôt dans des publications orientées à droite, ou d'inspiration chrétienne, que l'on appelait à un réveil de la spiritualité : un communiste comme Nizan, un humaniste de gauche comme Guéhenno se récriaient volontiers devant cette “révolution spirituelle” qui n'était, à leurs yeux, qu'une imposture — une façon d'éviter la révolution véritable, celle des prolétaires. Il reste que le titre de l'ouvrage de Maritain, en 1927, *Primauté du spirituel*, a donné le ton à toute une génération et à ce que Jean Touchard a appelé l'esprit des années 1930 ». Péguy : « La révolution sera morale ou ne sera pas ».

⁴³⁰ M. Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1968, p. 413. Gauchet, *op. cit.*, p. 239 : « c'est la formation du soi moderne en totalité qui est à replacer à l'intérieur du procès général de réduction de l'altérité, dont elle fournit une éminente illustration ».

celui du dehors, mais cette « espèce d'affirmation absolue, d'affirmation de fou », cette « intensité plus grande que celle de tout le reste » — ce « monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur » (CH, 548). La différence, monstrueuse, inquiétante, est désirée — désirée parce qu'inquiétante. Comme le sacré, que définit concurremment le *tremendum*, frisson d'horreur ressenti dans la proximité fracturante du tout-autre — et le *fascinans*, qui captive, fascine au seuil de la transgression devenue soudain objet du plus haut désir. La vérité de l'homme, en somme, est toujours à saisir dans l'écart de ses voix. Si la différance, depuis Derrida, est d'abord quelque chose qui s'écrit, elle est aussi chez Malraux quelque chose qui s'entend, fait entendre l'éloignement de soi à soi et la distance irréductible de soi aux autres à travers la gorge, chambre sourde. « Le moi joue sa biographie sur la scène du monde, parade, parodie, mort éloquente; à l'intérieur, sous les planches, un je persiste bestialement, reste là. Affirme quoi? Rien : qu'il y a... Qu'il y a du reste »⁴³¹. Héraclite: « Aurais-tu parcouru tous les chemins, jamais tu ne découvriras les frontières de l'âme, tant sa base est profonde »⁴³². C'est un fait que la psychologie des profondeurs vérifie jusque dans son titre : la « gorge » humaine s'avère toujours plus profonde que les plongées du même nom qui trouent le paysage.

Un cas de figure(s) : le baron de Clappique

Sur cette absence à soi-même où l'Autre fait retour, la folie répand « la pitié des présences imaginaires »⁴³³. Savoir, vérité, apparence, vide, folie, présences imaginaires. Parmi tous les personnages malruiciens, un seul cumule et unifie ces différents visages : Clappique. C'est le baron de Charlus, plus la chinoiserie, moins le monocle — plus les « diables souleveurs de lucarnes » de Shakespeare, moins la Cour. Et Polichinelle entre en scène... Ce sera pour emprunter tous les simulacres et fuir l'Autre dans tous les autres, accomplir sa dé-Figuration en mille figures : masques, fleurs de rhétorique, chorégraphies

⁴³¹ Lyotard, *Signé Malraux*, op. cit., p. 280.

⁴³² Cité par Van der Leuw, op. cit., p. 272.

⁴³³ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 49. Gauchet, op. cit., p. 302 : « Le déclin de la religion se paie en difficulté d'être-soi. La société d'après la religion est aussi la société où la question de la folie et du trouble intime de chacun prend un développement sans précédent ». Notons ici que les premières recherches de Gauchet (en collaboration avec G. Swain) portent précisément sur la folie. Voir son livre : *La pratique de l'esprit humain. L'institution asiliaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980.

dans l'espace... Il se donne tous les tons (*plaintif, sanglotant, scientifique, éploré, doctoral, délivré, pitoyable, ironique*), toutes les voix (*bouffonnante, amère, nasillarde, haute, singulière, caverneuse...*) et tous les langages : théâtre, cinéma (il devient scénariste dans les *Antimémoires*), littérature, mimodrame... Devant son miroir, il pousse le jeu des figures jusqu'à la *dé-figuration* la plus radicale, jusqu'au « comique atroce de la folie » qu'il allégorise et « métonymise » en grimaces :

Il s'approcha encore, le nez touchant presque la glace; il déforma son *masque*, bouche ouverte, par une grimace de gargouille [...]. Il transforma son visage, bouche fermée et tirée vers le menton, yeux entrouverts, en samouraï de carnaval. Et aussitôt, comme si l'angoisse que les paroles ne suffisaient pas à traduire se fût exprimée directement dans toute sa puissance, il commença à grimacer, se transformant en singe, en idiot, en épouvanté, en type à fluxion, en tous les grotesques que peut exprimer un visage humain. Ça ne suffisait plus : il se servit de ses doigts, tirant sur les coins de ses yeux, agrandissant sa bouche pour la gueule de crapaud de l'homme-qui-rit, tirant ses oreilles. Cette débauche de grotesque dans la chambre solitaire, avec la brume de la nuit massée à la fenêtre, prenait le *comique atroce de la folie*. Il entendit son rire — un seul son de voix, le même que celui de sa mère; et découvrant soudain son visage, il recula et s'assit, haletant. Il y avait un bloc de papier blanc et un crayon sur le fauteuil. Il commença à écrire : *Tu finiras roi, mon vieux Toto, Roi : bien au chaud, dans un confortable asile de fous, grâce au delirium tremens ton seul ami, si tu continues à boire. Mais, en ce moment, es-tu saoul ou non?... Toi qui t'imagines si bien tant de choses, qu'attends-tu pour t'imaginer que tu es heureux? Crois-tu...* On frappa. Il dégringola dans le réel.

C'est le cas de le dire : le baron de Clappique est un véritable cas de figure(s).

Malgré toute l'attention dont il a jusqu'à ce jour fait l'objet, Clappique reste encore dans l'histoire de la critique malrucienne un des personnages les plus énigmatiques du personnel romanesque de l'écrivain. Bouffon, amuseur public, rigolo, fou du roi, roi, idiot, samouraï de carnaval, souteneur, type à fluxion, mythomane, érotomane, fantôme, Fantômas, intoxiqué de la rampe, accro de la roulette, dandy, aristocrate déchu, gentilhomme-clochard, tulipiste, trafiquant d'armes, informateur, marin-voyageur, premier antiquaire de Pékin, peintre recyclé en courtier d'art, jumeau imaginaire du journaliste René Guetta ou alter ego de l'auteur lui-même⁴³⁴, toujours plus ou moins en marge de l'action au point de

⁴³⁴ L'interprétation « (auto)biographique » du personnage malrucien est peut-être celle que répudie le plus sûrement son créateur, pour qui « la littérature est un imaginaire dans sa totalité, de quelque réalisme qu'elle se réclame » (HP, 288). Moatti, *op. cit.*, p. 41 : « Aussi d'une manière très significative, Malraux n'accorde aucune attention au problème des clefs, aux sources autobiographiques des personnages, qu'il s'agisse des siens ou de ceux d'autres romanciers. À toutes les interrogations qui lui ont été faites à ce sujet, il a toujours

voir questionner la pertinence de sa présence sur le plan de l'intrigue, on s'est plus d'une fois pris au piège de ses masques sans jamais entrevoir de solution de continuité satisfaisante entre tous ses avatars. L'appréhender sous l'un ou l'autre jour c'est déjà le perdre, dans la mesure où c'est le réduire à l'une ou l'autre de ses contradictions en sacrifiant à la linéarité de l'analyse la polyvalence fondamentale de sa personne. Le connaître, en ce sens, c'est n'en rien savoir, « en savoir moins encore, de moins en moins »⁴³⁵. On s'explique donc mal, c'est-à-dire de façon toujours trop partielle, son caractère complexe, polymorphe et franchement ludique à l'intérieur d'un roman placé sous le signe du tragique et de la nuit, tant que l'on n'a pas mis le jeu et la folie qu'il allégorise en relation avec le sacré, à partir de ses diverses acceptions et corruptions.

Car le baron de Clappique, on n'y a peut-être pas assez insisté, est avant tout, au sens le plus large du terme, un *joueur*. Et il a d'abord pour la roulette une fascination toute dostoievskienne. Du casino il a fait une résidence secondaire pour soigner ses crises d'angoisse. Petit monde taillé à sa mesure, il trouve à s'y reposer du théâtre qu'il lui faut animer en permanence pour donner vie à son propre univers: la peur « surgissait en lui, comme une conscience aiguë de sa solitude; pour la chasser il filait d'ordinaire au *Black Cat* le plus voisin » (CH, 701). Mais le nom même du casino, qui réactive le symbolisme magique et chtonien du chat⁴³⁶, fait déjà planer sur la maison de jeu l'ombre superstitieuse d'un autre monde. De l'extérieur, « les fenêtres non éclairées, à peine distinctes », semblent délimiter l'univers sacré de ce qui se présentera bientôt comme une *imago mundi*; le casino, en effet, est à lui-même un petit cosmos. Devant la porte, le baron hésite : « “Réfléchissons”... Il savait qu'il s'efforçait seulement de prolonger cet instant où le jeu n'était pas encore engagé, où la fuite était encore possible » (CH, 686). Clappique joue avec le seuil comme avec ses masques. S'il se plaît à différer le vertige des traversées en feinte observance (*religio*), il arrive aussi qu'il s'irrite des portes qui lui résistent, lorsqu'il *ne choisit pas* de jouer et qu'elles échappent à sa prise: « Clappique imaginait, hélas! sans

répondu par une dérobade, sans prendre la peine d'acquiescer ni de réfuter; pour lui, un personnage “ne trouve son modèle que lorsqu'il en est délivré” ».

⁴³⁵ M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, cité par M. de Certeau, *La fable... op. cit.*, p. 57, n. 12.

⁴³⁶ J. Chevalier et A. Gheerbrant, art. « chat », *loc. cit.*, p. 215 : « Un chat parfaitement noir possède des qualités magiques. [...] Il possède sept vies. Les Djïn apparaissent souvent sous la forme de chats. [...] Dans beaucoup de traditions, le chat noir symbolise l'obscurité et la mort ».

peine, les paradis à la porte desquels il devait rester, mais s'irritait de leur existence » (CH, 648).

Le baron, qui s'adresse à la nuit « comme si elle lui eût répondu », entre et monte au premier étage. L'escalier marque une rupture de niveau entre le monde réel⁴³⁷, « où l'on ne joue pas » et celui, illusoire, du jeu. Il mène le baron dans une première salle, où les sons se confondent avec le smog des cigarettes au point de faire corps avec lui : « Il entra, monta au premier étage. Des bruits de jetons et la voix du croupier semblaient s'élever et redescendre avec des strates de fumée » (CH, 686)⁴³⁸. Le jeu, qui se confond dès le début avec la *fête* — l'atmosphère est effervescente, le rassemblement des joueurs est comparé à une « fête de famille » et Clappique, « les bras ouverts », a « l'air du bon-père-qui-retrouve-avec-joie-ses-enfants » —, est immédiatement mis en relation avec le sacré : « la fête est souvent tenue pour le règne même du sacré »⁴³⁹, dans la mesure où elle oppose sa démesure à l'ordre du quotidien. La fête suppose l'*hubris*, et c'est au-dessus « d'un pêle-mêle de dos et de gorges dans un tas de chiffons soyeux » (CH, 526) que Kyo découvre le baron. (Lorsqu'il entre, la folie est déjà dans l'air : « Le jazz était à *bout de nerfs*. Depuis cinq heures, il maintenait, non la gaieté, mais une *ivresse sauvage* à quoi chaque couple s'accrochait anxieusement »). Et si Malraux le dissimule derrière une colonne, c'est pour faire du lecteur un voyeur; un regard suffit pour l'introduire à l'ordre de la transgression.

Présenté par R. Caillois comme « l'un des instincts élémentaires de l'homme et celui qui semble de tous le plus impropre à rien fonder de durable ou de précieux »⁴⁴⁰, le jeu s'accorde parfaitement à la personnalité désengagée de Clappique, dans la mesure où il implique un détachement total à l'endroit des résultats de l'action. Fondé sur une démission de la volonté au profit d'une attente anxieuse et passive de l'arrêt du sort, l'*alea* — Caillois fait du nom latin (du jeu de dés) le paradigme de tous les jeux de hasard — s'oppose en contrepoint, à travers le personnage de Clappique, à l'idéal révolutionnaire qui marque tous les tours et détours des opérations de Kyo et sa bande. Après la fête, le

⁴³⁷ M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 146 : « L'escalier est par excellence le symbole du passage d'un mode d'être à un autre ».

⁴³⁸ *Les Conquérants* présentent une image similaire : « Une rumeur basse, dans laquelle des phrases, çà et là, s'émettent, monte avec un brouillard épais et bleuâtre » (C, 216).

⁴³⁹ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 199.

jeu a encore en commun avec le sacré de tenir place dans « un temps et un espace déterminés, qui se déroule dans un ordre soumis à des règles et qui donne naissance à des associations où règne une propension à s'entourer de mystère et à se déguiser afin de se séparer du monde habituel »⁴⁴¹.

Un espace clos est délimité, séparé du monde et de la vie. Dans cette enceinte, durant un temps donné, on exécute des gestes réglés, symboliques qui figurent ou actualisent des réalités mystérieuses au cours de cérémonies où, comme dans le jeu, concourent à la fois les vertus contraires de l'exubérance et de la réglementation, de l'extase et de la prudence, du délire enthousiaste et de la précision minutieuse. On est enfin transporté hors de l'existence ordinaire⁴⁴².

Ainsi, « on voit que le jeu et le sacré sont ici comme de connivence: l'émotion religieuse intense s'accompagne d'une représentation que l'on sait factice, d'un spectacle que l'on joue sciemment »⁴⁴³. Dans le grand salon où Clappique se livre au démon de la roulette, une crainte indéfinie de transgresser l'ordre des choses lui dicte d'adopter une inexplicable passivité: « Il avait tort de ne pas attacher d'importance à sa première perte; elle était certainement de mauvais augure. Mais on gagne presque toujours sur la dernière mise [...] Changer, jouer pair? Mais *quelque chose* le poussait maintenant à demeurer passif, à subir: il lui sembla qu'il était venu pour cela. Tout geste eût été un *sacrilège*. Il laissa la mise sur pair » (CH, 687). Apathie propre à l'expérience sacrée, à l'occasion de laquelle « on tend vers l'immobilité, car tout changement, toute innovation, spécifie Caillois, met en péril la stabilité de l'univers, dont on voudrait enrayer le devenir et détruire les chances de mort »⁴⁴⁴. Impossible même de nommer *cela* qui pousse le baron à subir; le Tout-Autre est précisément Tout-Autre et ne saurait avoir d'autre nom que celui de R. Otto pour Malraux l'agnostique. La stase, toujours, précède l'extase; le texte, là-dessus, est très clair: Clappique ressent, selon les termes d'Hoffman dans *Don Juan*, « le conflit de la nature humaine avec les puissances inconnues qui la circonviennent pour la détruire »⁴⁴⁵. Cela jusqu'à ce que la fantaisie de son esprit, si bien adaptée à cet univers où tout paraît si conforme à sa personne, lui semble pouvoir tout à coup commander au hasard et exiger du sort qu'il s'acquitte de ses dettes envers lui:

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 203.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁴⁵ Cité par A. Meyer, *op. cit.*, p. 44.

Quand le croupier poussa vers lui quatorze jetons, quand il les toucha, il découvrit avec stupéfaction qu'il pouvait gagner : ce n'était pas une imagination, une loterie fantastique aux gagnants inconnus. Il lui sembla soudain que la banque lui devait de l'argent non parce qu'il avait misé sur le numéro gagnant, non parce qu'il avait d'abord perdu; mais de toute éternité, à cause de la fantaisie et de la liberté de son esprit — que cette boule mettait le hasard à son service pour payer toutes les dettes du sort (CH, 688).

Au moment de perdre à nouveau, il a le même réflexe que celui de Tchen après le meurtre. Observant dans la nuit les passants à la fenêtre : « Pas même des ombres : des voix dans la nuit », sa pensée: « Ceux qui ne jouaient pas n'étaient pas des hommes », fait écho aux paroles du terroriste, pour qui « ceux qui ne tuent pas » ne sont pas des hommes mais des « puceaux ». Tous deux fondent ainsi leur supériorité sur ce qui les sépare inexorablement de leurs semblables, sur leur divorce avec le réel qui les conduit aux frontières de l'*hubris*. Ou plutôt, ils vivent dans la seule réalité qui soit, « car c'est le *sacré* qui est le *réel* par excellence »⁴⁴⁶.

Dans la boule s'incarnent les puissances numineuses du destin — « la vie des conjonctions d'astres, des maladies mortelles, de tout ce à quoi les hommes croient leurs destinées suspendues » — qui l'anime de la vie intense et mystérieuse des instruments de jeux: « cette boule n'était pas une boule comme une autre — comme celles dont on ne se sert pas pour jouer; l'hésitation même de son mouvement vivait ». Croyant lutter contre un avatar inoffensif du sort, Clappique se découvre en train de lutter contre un dieu (où l'on voit que l'Autre fait retour dans les objets et les lieux les plus inattendus) qui lui renvoie, par un curieux retournement, sa propre image: « Cette boule dont le mouvement allait faiblir était un destin, et d'abord son destin. Il ne luttait pas contre une créature, mais contre une espèce de dieu; et ce dieu, en même temps, était lui-même [...]; il lui semblait nourrir cette boule de sa propre vie ». Le lancer de l'objet (la boule) renvoie ainsi au geste masculin de « "jeter" *dehors* un *fragment* de soi, objet expulsé, éjaculé, qui devient l'irréductible extériorité de l'être à lui-même »⁴⁴⁷. Clappique *est* la boule qu'il croit lancer, il *est* lui-même le jeu auquel il croit jouer⁴⁴⁸; il est, littéralement, *hors de lui* : « c'était lui, Clappique, qui était cette boule maîtresse de tous et de lui-même — de lui qui cependant

⁴⁴⁶ Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁴⁷ Certeau, *La fable... op. cit.*, p. 268. L'auteur renvoie en n. 36 *bis* à M. Montrelay, « Aux frontières de l'inconscient freudien », in *Confrontation*, 1981, p. 23-43.

⁴⁴⁸ On verra plus loin qu'entre les mains de Gisors, il devient de même une *carte à jouer*.

la regardait, vivant comme il n'avait jamais vécu, *hors de lui*, épuisé par une honte vertigineuse » (CH, 690). Et comme rien ne distingue plus le jeu du joueur, comme la distance sujet/objet est abolie, une faille de néant s'ouvre au cœur de l'être-sujet, rendu par l'*hubris* au désordre sacré de ses pulsions. Instincts de vie et instincts de mort se conjuguent par le magnétisme de cette sphère occulte, qui ne le rend à l'unité de sa personne que pour y trouver l'abîme : « Grâce à elle, il assouvissait ensemble, pour la première fois, les deux Clappique qui le formaient, celui qui voulait vivre et celui qui voulait être détruit ». Gauchet : « Conscience, inconscient : deux visages, en fait, de l'adéquation à soi, deux cas de figures symétriques et inverses de la conformité à soi au travers de la division d'avec soi »⁴⁴⁹.

Si Clappique trouve dans le jeu « le seul moyen qu'il eût jamais trouvé de se posséder lui-même », ce n'est pas en vue de s'assurer d'un gain, mais bien en vue de s'abandonner au risque du jeu divin qui le perd :

Qu'avait à voir avec l'argent cette boule qui hésitait au bord des trous comme un museau [...] Gagner, non plus pour s'enfuir, mais pour rester, pour risquer davantage, pour que l'enjeu de sa liberté conquise rendît le geste plus absurde encore! Appuyé sur l'avant-bras [...], il découvrait le sens même du jeu, la frénésie de perdre. [...] Il était tellement assuré qu'il perdrait qu'il n'avait pas joué tout — comme pour pouvoir se sentir perdre plus longtemps (CH, 688-9).

L'attrait pour la perte est si fort que le gain même lui devient « presque indifférent ». L'argent est une « question sans intérêt » pour celui qui dépense sans compter. Sur le billet de cent dollars avec lequel il paye le garçon, lors de la toute première scène (l'action se déroule au même endroit), il ne prend que dix dollars et remet le reste à une prostituée, sans rien recevoir ni même demander en échange; présent, Kyo s'étonnera plus tard devant son père du non-sens de cette dépense et s'inquiète de la « mythomanie » du baron. Gisors, qui a vue sur les êtres et connaît Clappique beaucoup mieux que son fils, lui dira, perspicace, de se méfier « de la logique en ces matières ». La folie simulée du baron consiste précisément à déjouer et à déchirer, par sa position (à l'écart) et sa parole errante, l'unité (ontologique) des doctrines⁴⁵⁰ et des systèmes.

À la clôture du *système* (principe téléologique de totalité) le baron substitue en effet l'ouverture infinie du « *domaine* » : « son domaine ne t'intéresse pas » (CH, 540), dit

⁴⁴⁹ Gauchet, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁵⁰ « Or, en littérature comme en peinture, les grandes créations ne nous ont pas atteints à travers des doctrines » (HP, 265).

Gisors à Kyo. Le mot revient fréquemment chez Malraux et désigne la multiplicité du vivant, irréductible et irrationnelle. Pour le dire tout net et d'un mot: « l'englobant » se partage en domaines, qui le découpent en d'énigmatiques biosphères aux frontières incertaines. C'est fait selon la loi de la métamorphose, qui détrône le principe de causalité. Imprévisible, elle participe de ce que Malraux appellera, dans *L'homme précaire*: « l'aléatoire ». D'où la fascination de Clappique pour l'*alea* et les jeux de hasard. Et c'est parce que le « romanesque procède par vastes domaines » (HP, 72), c'est parce qu'il est « un domaine aussi complexe que celui des phantasmes » (HP, 182), que le baron s'invente des mondes imaginaires en contant farces et soties. C'est parce que les domaines qui nous fascinent sont toujours ceux qui nous échappent (HP, 270) qu'il concentre sur lui-même — plus que tout autre personnage — les indices et les symboles de la dépense. À sa sortie du casino, il pensera: « Il est rr-marquable [...] qu'on ait tellement dit que la sensation du joueur naît par l'espoir du gain! C'est comme si on disait que les hommes se battent en duel pour devenir champion d'escrime... » (CH, 690). Son rapport à l'argent est, ni plus ni moins, la manifestation économique de la relation qu'il entretient avec la loi de sa perte. Sans profondeur, il ne peut rien garder, rien retenir entre ses « mains de brouillard » (CH, 704). L'inamissible est pour lui inadmissible. Mais ce qui se donne l'apparence d'une faiblesse recouvre en réalité une force qui le distingue de tous les autres: l'endurance à la dépense (quelle autre force?), à quoi il se voue corps et biens (énergie et argent, c'est tout un). Bataille :

Les divers individus supportent inégalement de grandes pertes d'énergie ou d'argent — ou de graves menaces de mort. Dans la mesure où ils le peuvent (c'est une question — quantitative — de force), les hommes recherchent les plus grandes pertes et les plus grands dangers. Nous croyons facilement le contraire, parce qu'ils ont le plus souvent peu de force. Que la force leur échoie, ils veulent aussitôt se dépenser et s'exposer au danger⁴⁵¹.

Clappique n'a de cesse de « retrouver le bouleversement du dernier enjeu ». Il découvre alors que « le jeu est un suicide sans mort: il lui suffisait de poser là son argent, de regarder cette boule et d'attendre, comme s'il eût attendu après avoir avalé un poison; poison sans cesse renouvelé, avec l'orgueil de le prendre » (CH, 689). L'image, fatale, du poison — métaphore filée du grand paradigme de l'intoxication qui manifeste, pendant tout le roman, le lien d'aliénation par quoi tous trahissent la fatalité de leur condition (l'opium

⁴⁵¹ Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 96.

pour Gisors, la mort pour Tchen, le capital pour Ferral, le jeu et l'alcool pour Clappique...) — dit assez ce que la personne du baron doit à l'*hubris* pour pouvoir ainsi abandonner son corps à la possibilité de la mort et prendre plaisir à se retenir ainsi « au bord du néant » (CH, 526).

C'est une dépense pourtant bien particulière que celle à laquelle il s'adonne puisqu'il n'(y) a, finalement, *rien* à perdre. L'argent ne compte pas et le jeu reste « un suicide sans mort ». Lui-même n'est rien et s'épuise à rien être. Aussi puise-t-il à ce *rien* comme à la ressource d'un blanc séminal. Chez lui, comme le fait remarquer Gisors à son fils, la douleur « ne touche rien de plus profond que son mensonge ou sa joie; il n'a pas du tout de profondeur, et fait ce qu'il faut pour cela, mais il y fallait des dons » (CH, 540). Des dons de comédien. De là, dirons-nous en empruntant les mots de Camus, « son goût pour le théâtre, pour le spectacle, où tant de destins lui sont proposés dont il reçoit la poésie sans en souffrir l'amertume »⁴⁵². Bouffon, il se confond avec son jeu perpétuel et toujours changeant, « semblable à sa propre caricature » (CH, 533). Il fuit son angoisse dans le culte de Protée et fonde toute son existence sur la négation obstinée de lui-même: « Le seul homme de Shangai qui n'existe pas — pas un mot: qui n'existe absolument pas! — vous salue » (CH, 653). Pour celui qui, de quelque façon qu'il soit habillé, a toujours « l'air déguisé » (CH, 527), le paraître absorbe l'être, cette « affirmation de fou » que tout homme est pour lui-même, ce « monstre incomparable » qui signe et paraphe à coups de gorge. « On dirait que personne ne sait combien il est voluptueux de vivre aux yeux d'un être une autre vie que la sienne... » (CH, 704), confie-t-il à Gisors. Quelle volupté, en effet, quel privilège que d'exercer au quotidien le métier de comédien, qui permet d'être tout le monde sans jamais n'être personne! Camus, dans *Le mythe de Sisyphe*:

Il n'y a pas de frontière entre ce qu'un homme veut être et ce qu'il est. A quel point le paraître fait l'être, c'est ce qu'il démontre, toujours occupé de mieux figurer. Car c'est son art, cela, de feindre absolument, d'entrer le plus avant possible dans des vies qui ne sont pas les siennes. Au terme de son effort, sa vocation s'éclaire: s'appliquer de tout son cœur à n'être rien ou à être plusieurs. [...] Il va mourir dans trois heures sous le visage qui est le sien aujourd'hui. Il faut qu'en trois heures il éprouve et exprime tout un destin exceptionnel. Cela s'appelle se perdre pour se retrouver⁴⁵³.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵³ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 111.

Se perdre pour se retrouver, c'est illimiter le jeu, et Clappique fait déborder la scène jusque sur le trottoir — jusque dans la ville et ses boîtes de nuit. Après s'être défait de son chapeau et de son opium au profit de la servante (la dépense, toujours) d'un bordel où il trouve refuge à sa sortie du casino, il se met à jouer la comédie du suicide : « essaie d'être gentille : ce sera la dernière fois que je coucherai avec une femme... » (CH, 692).

Pour ce double qui fait souvent penser à Hoffmann [...], la réalité, c'est la mort. Elle s'avérera inaccessible, autrement que par simulacre, comme la *simplicité* rêvée du spasme suprême ou de l'hymen. Dans ce speculum sans réalité, dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt une référence sans référent, sans unité première ou dernière, fantôme qui n'est le fantôme d'aucune chair, errant, sans passé, sans mort, sans naissance ni présence⁴⁵⁴.

Derrida le dit du personnage de Pierrot, et c'est tout aussi vrai de Clappique. (Il a, du reste, les mêmes lectures : sur sa table de nuit repose, comme nous l'avons déjà fait remarquer, « l'exemplaire familial des *Contes d'Hoffmann* »). La réalité, c'est la continuité et la continuité, c'est la mort; elle ne sera donc effectivement accessible qu'à travers le simulacre.

« Le pullulement du même ne reste inoffensif que si l'être traverse la suite de ses masques sans s'attacher à aucun d'eux »⁴⁵⁵. Comme son auteur, Clappique est un « maître du discontinu » et son théâtre n'a de sens qu'à éviter d'entrer dans la continuité de l'Autre. Se niant lui-même, il nie le monde tout autour, et comme le Pierrot de Mallarmé, il devient « sans passé, sans mort, sans naissance ni présence » :

Quand il disait qu'il se tuerait, il ne se croyait pas; mais, puisqu'elle le croyait, il entra dans un monde où la vérité n'existait plus. Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu. Et puisque n'existaient ni son passé qu'il venait d'inventer, ni le geste élémentaire et supposé si proche sur quoi se fondait son rapport avec cette femme, rien n'existait. Le monde avait cessé de peser pour lui. Délivré, il ne vivait plus que dans l'univers romanesque qu'il venait de créer, fort du lien qu'établit toute pitié humaine devant la mort (CH, 693).

Dès lors, la vérité n'est plus qu'un mensonge qui a réussi. Comme Gisors qui se façonne un monde qui soit pour lui viable dans les volutes de l'opium, Clappique, plus efficacement peut-être encore, se crée un univers parallèle en se soûlant au vin capiteux du mensonge comme à un alcool plus puissant que celui des bouteilles — qu'il ne dédaigne pas

⁴⁵⁴ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 234.

⁴⁵⁵ J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 57.

outre mesure, il est vrai: « Bien qu'il eût à peine bu, il était ivre de ce mensonge, de cette chaleur, de l'univers fictif qu'il créait. [...] La sensation d'ivresse était telle que sa main trembla » (CH, 693). Le voilà donc rendu à nier ses « semblables », si facilement trompés par les apparences: « Non, les hommes n'existaient pas, puisqu'il suffit d'un costume pour échapper à soi-même, pour trouver une autre vie dans les yeux des autres » (CH, 727-8). Là, dans ce monde à lui, s'il peut se jouer, à lui-même comme aux autres, la comédie du suicide sans crainte de mourir, il n'est pourtant pas à l'abri de la peur, qui surgit entre deux changements de décor sous l'espèce de *l'unheimlich*, au moment du retour à sa chambre d'hôtel:

Il y avait quelque chose de changé dans cette chambre. Il s'efforça de ne pas y penser: l'absence inexplicable de certains objets eût été trop inquiétante. Il était parvenu à échapper à presque tout ce sur quoi les hommes fondent leur vie: amour, famille, travail; non à la peur. Elle surgissait en lui comme une conscience aiguë de sa solitude (CH, 700-1).

Sous ses différents masques, c'est toujours le même démon sacré qui le tenaille — *mysterium tremendum*. Errant dans Shangai, le voilà envahi du même sentiment que Tchen, dans le même décor, avec les mêmes nuages. Sous la lumière de la lune apparue dans une *trouée*, Shangai, onirique, « extra-terrestre », s'irréalise, se déhumanise, se minéralise et se cosmologise :

Tout à coup, à travers ce qui restait de brume, apparut à la surface des choses la lumière mate de la *lune*. Clappique leva les yeux. Elle venait de surgir d'une *grève déchirée de nuages morts* et dérivait lentement dans un *trou immense, sombre et transparent* comme un lac avec ses *profondeurs* pleines d'étoiles. Sa lumière de plus en plus intense donnait à toutes ces *maisons fermées, à l'abandon total* de la ville, une *vie extra-terrestre* comme si l'atmosphère de la lune fût venue s'installer dans ce grand silence soudain avec sa clarté. Pourtant, derrière de *décor d'astre mort*, il y avait des hommes. Presque tous dormaient et la *vie inquiétante du sommeil* s'accordait à cet *abandon de cité engloutie* comme si elle eût été, elle aussi, la *vie d'une autre planète*. « Il y a dans *Les Mille et une Nuits* des p't petites villes pleines de dormeurs, abandonnées depuis des siècles avec leurs mosquées sous la lune, des villes-au-désert-dormant... N'empêche que je vais peut-être crever... » La mort, sa mort même, n'était pas très vraie dans cette *atmosphère si peu humaine qu'il s'y sentait intrus*. [...] *Humanité enragée*, que rien ne pouvait délivrer d'elle-même! L'odeur des *cadavres* de la ville chinoise passa, avec le vent qui se levait à nouveau. Clappique dut faire effort pour respirer : *l'angoisse* revenait. Il supportait plus facilement l'idée de la mort que son odeur. Celle-ci prenait peu à peu *possession* de ce décor qui cachait la *folie du monde* sous un *apaisement d'éternité*, et, le vent soufflant toujours sans le moindre sifflement, la lune atteignit la grève opposée et tout retomba dans les ténèbres. « Comme un *rêve*... » (CH, 690-1).

On dirait une de ces « grandes plages que le mal a cessé de hanter, mais qu'il a laissées stériles et pour longtemps inhabitable », et que des « siècles durant, ces étendues appartiendront à l'inhumain », au moment où « le vide se fait partout »⁴⁵⁶. Derrière la lèpre qui se retire et disparaît du monde vers la fin du Moyen Âge, transparait en effet partout dans le paysage, agrandi à l'échelle de la ville, le derme contagieux des lépreux. Plus longtemps que ces paysages, survivront encore pendant quelques siècles les « valeurs et les images qui s'étaient attachées au personnage du lépreux; c'est le sens de cette exclusion, l'importance dans le groupe social de cette figure insistante et redoutable qu'on n'écarte pas sans avoir tracé autour d'elle un *cercle sacré* »⁴⁵⁷. La lèpre disparue, ses structures se survivent dans l'expérience de la folie : « Dans les mêmes lieux souvent, les jeux de l'exclusion se retrouveront, étrangement semblables deux ou trois siècles plus tard. Pauvres, vagabonds, correctionnaires et "têtes aliénées" reprendront le rôle abandonné par le ladre »⁴⁵⁸. C'est à elle, c'est à la folie et à son travail dans la *fable mystique* des XVI^e et XVII^e siècles, que M. de Certeau s'intéresse et que nous nous intéresserons avec lui (« Le monastère et la place : folies dans la foule »). Mais avant d'en venir à cette expérience de la folie dans la foule qui « ouvre sur un univers entièrement moral »⁴⁵⁹, avant d'explorer les traces hiéroglyphiques qu'elle a laissées dans le texte de *La Condition humaine* — Foucault l'appelle « critique » : folie « dans la distance infranchissable de l'ironie » —, il faut d'abord mettre à jour sous ce « décor d'astre mort » (derrière lui se cache « la folie du monde »), une « expérience cosmique de la folie dans la proximité de ces formes fascinantes ». Entre les deux manières, il y a la distance des tableaux de Bosch (avec ceux de Goya, ils sont nombreux dans *La Condition humaine*, comme souvent chez Malraux) et de Brughuel, « spectateurs terriblement terrestres », dont l'attachement telluro-cosmique s'oppose à la distance ironique qui caractérise le discours érasmien.

⁴⁵⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 15-6.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

La folie cosmique

En premier lieu, donc, la « folie cosmique ». Elle est rendue sensible dans le roman par maints indices. D'abord, « une inquiétante fantasmagorie qui constitue un climat, un milieu nocturne perçu dans cet état second de nuit blanche prolongée où, à une heure avancée, la veille et le songe ne parviennent plus guère à se distinguer »⁴⁶⁰. Il y a ensuite tout le grouillement insolite des « métiers lunaires », « les médecins aux crapauds-enseignes », « les marchands d'herbes et de monstres », « les jeteurs de sort », « les astrologues » et « les diseurs de bonne aventure », que l'on dirait émergés de la nuit des temps. C'est à peu près, maîtrisé, le décor et l'esprit farfelus des premiers romans : *Lunes en papier*, *Écrit pour une idole à trompe*, *Les Hérissons apprivoisés*, *Journal d'un pompier du Jeu de massacre*, *Écrit pour un ours peluche*, *Lapins pneumatiques dans un jardin français*, *Royaume-farfelu*, *L'Expédition d'Ispahan*, *Voyage aux îles fortunées*.

À cette « atmosphère de folie » (CH, 512), que Tchen redoute plus que le supplice, contribue également pour une bonne part l'« air saturé d'eau ». On a déjà relevé l'importance de la métaphore aquatique dans le roman et l'œuvre malrucien. Sous le regard de Ferral qui regarde par la fenêtre, la foule en mouvement devient « millions de poissons sous le tremblement d'une eau noire » (CH, 595). Nouvelle occurrence : alors qu'un coup d'œil par le judas révèle à Hemmelrich une « rue embrumée », « toujours calme et vide », il voit arriver ses camarades « informes dans le brouillard comme des poissons dans l'eau trouble » (CH, 700). L'eau, toujours, est « aussi présente que l'air » (CH, 531) et semble dissoudre la raison comme les volontés. Confirmation de l'historien : sur le *Narrenciff*⁴⁶¹ (« Nef des fous ») qui assure la circulation des fous confiés aux marinières pour être chassés hors des villes — prisonniers « de la plus libre, de la plus ouverte des routes », solidement enchaînés « à l'infini carrefour » et Passagers par excellence, c'est-à-dire prisonniers du passage, toujours « entre deux terres » —, « le froid, l'humidité, l'instabilité du temps, toutes ces fines gouttelettes d'eau qui pénètrent les canaux et les fibres du corps humain, et lui font perdre sa fermeté, prédisposent à la folie ».

⁴⁶⁰ A. Meyer, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁶¹ Notons qu'au terme du roman, Clappique, chassé par la police, s'embarque sur un paquebot, déguisé en matelot. On l'imagine d'autant mieux sur ce *Narrenciff*, « composition littéraire, empruntée sans doute au vieux cycle des Argonautes », que Malraux entendait lui-même substituer « au mythe de Sisyphe celui des Argonautes et montrait dans l'art moderne “un art de Grands Navigateurs” » (A. Meyer, *op. cit.*, p. 177). La foule-fleuve de *La Condition humaine* n'est-elle pas, par ailleurs, composée de « milliers de marinières » ?

C'est au climat marin et humide que l'on attribue volontiers, à l'époque classique, l'*humeur*⁴⁶² mélancolique (Clappique n'y échappe pas : c'est « mélancolique-ment » qu'il ouvre sa porte de chambre, à son retour du casino). Foucault, « négligeant toute une immense littérature qui irait d'Ophélie à La Lorelei », cite « les grandes analyses mi-anthropologiques, mi-cosmologiques de Heinroth, qui font de la folie comme la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit »⁴⁶³. Ne croirait-on pas lire, dans *La Voie royale*, la description de la jungle décomposée, où toutes les formes — et les volontés avec elles — sont absorbées dans « les mouvements de mollusque de la brousse » retournée à l'état de « chaos aquatique »? Ne faut-il pas précisément le regard d'un « idiot » pour supporter un tel coup d'œil?⁴⁶⁴

L'expérience « cosmique » de la folie qui monte à l'horizon de la Renaissance, observe par ailleurs Foucault, est contemporaine du délabrement du symbolisme gothique:

comme si ce monde, où le réseau des significations spirituelles était si serré, commençait à se brouiller, laissant apparaître des figures dont le sens ne se livre plus que sous les espèces de l'insensé. Les formes gothiques subsistent encore pour un temps, mais, peu à peu, elles deviennent silencieuses, cessent de dire, de rappeler et d'enseigner, et ne manifestent plus, hors de tout langage possible, mais pourtant dans la familiarité du regard, que leur présence fantastique. Libérée de la sagesse et de la leçon qui l'ordonnaient, l'image commence à graviter autour de sa propre folie. Paradoxalement, cette libération vient d'un foisonnement de signification, d'une multiplication du sens par lui-même, qui tisse entre les choses des rapports si nombreux, si croisés, si riches, qu'ils ne peuvent plus être déchiffrés que dans l'ésotérisme du savoir, et que les choses de leur côté se surchargent d'attributs, d'indices, d'allusions où elles finissent par perdre leur figure propre. Le sens ne se lit plus dans une perception immédiate, la figure cesse de parler d'elle-même; entre le savoir qui l'anime, et la forme dans laquelle elle se transpose, un vide se creuse. Elle est libre pour l'onirisme.

⁴⁶² N'appelait-on pas *humeurs*, dans la médecine ancienne, les liquides organiques du corps humain? Aux humeurs « séreuses », « subtiles » — aux « quatre humeurs », « humeurs cardinales », « fondamentales » (bile, bile noire, flegme et sang) se substituera progressivement le singulier : l'humeur. Et l'on désignera par là « l'ensemble des dispositions, des tendances dominantes qui forment le tempérament, le caractère », que l'on « attribuait autrefois à la composition, au rapport des humeurs du corps » (*Le Petit Robert*).

⁴⁶³ Foucault, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶⁴ « Tout se ramifiait, s'amollissait, s'efforçait de s'accorder à ce monde ignoble et attirant à la fois *comme le regard des idiots, et qui attaquait les nerfs* avec la même puissance abjecte que ces araignées suspendues entre les branches, dont il avait eu d'abord tant de peine à détourner les yeux » (VR, 417).

Suspendons un instant ici la citation pour en introduire une autre et y reconnaître cette inflation sémiotique dont parle l'historien. Kama répond à Gisors :

Le monde est comme les caractères de notre écriture. Ce que le signe est à la fleur, la fleur elle-même, celle-ci (il montra l'un des lavis) l'est à quelque chose. Tout est signe. Aller du signe à la chose signifiée, c'est approfondir le monde, c'est aller vers Dieu. [...] Il pense que l'approche de la mort lui permettrait peut-être de mettre en toutes choses assez de ferveur, de tristesse, pour que toutes les formes qu'il peindrait devinssent des signes compréhensibles, pour que ce qu'elles signifient – ce qu'elles cachent aussi – se révélât (CH, 649-50).

La relation qu'entretient le peintre avec les signes ne participe-t-elle pas, comme l'écrit Foucault, d'un « ésotérisme du savoir »? N'a-t-on pas mis à jour de nombreuses allusions à l'*aletheia* et maintes hiéroglyphes suggérant la prolifération des « signaux de l'Au-delà »⁴⁶⁵, cryptographiques? Une esthétique de l'ellipse n'appelle-t-elle pas, en contrepartie, le retour de la métaphore (le texte malrucien est évidemment bien loin de s'en passer)? Ne réintroduit-elle pas fatalement la catégorie de la présence, ne serait-ce que sous forme de rémanence? N'y a-t-il pas, dans *La Condition humaine*, « foisonnement de signification », « multiplication du sens par lui-même », comme l'écrit Foucault, « qui tisse entre les choses des rapports [...] nombreux », « croisés », « riches »; les choses ne se surchargent-elles pas « d'attributs, d'indices, d'allusions où elles finissent par perdre leur propre figure », dans l'espace *vide* de la ville et de ses rues désertées, « libre pour l'onirisme »? Clappique ne découvre-t-il pas Shangai, sous la lumière onirique de la lune, « comme un rêve »? Réponse d'A. Meyer:

Ces détails, en effet, dans le roman de Malraux, prolifèrent. Mais, toutes ces données concrètes, de la physionomie et des tics des personnages aux incises et aux apparentes digressions des dialogues en passant par les variations de lumière et de l'atmosphère et le grouillement des rues moisies et des foules somnambuliques, toute cette rafale de faits en désordre, en génération spontanée, entrecoupée seulement de quelques haltes hâtives ou fantasmagoriques, Malraux les unit dans une sorte de confédération. Une confédération de diversités. Il maintient leurs caractères singuliers et, en même temps, il les rassemble, il les met en perspective, il instaure entre eux tout un jeu d'échos, de résonances, il les organise et même les harmonise. Tout se recoupe et, dans un irrésistible mouvement de propagation, tout va de l'avant⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ C'est le titre d'un sous-chapitre du livre d'A. Meyer, *op. cit.*, p. 35-9. L'auteur consacre même quelques pages à ce qu'il appelle les « trouées du sacré », dans lesquelles nous avons nous-mêmes reconnu une hiéroglyphie.

⁴⁶⁶ A. Meyer, *op. cit.*, p. 17. Dans le même ordre d'idées, E. Lantonnnet (*op. cit.*, p. 70) affirme que « pour compenser cette déchirure, ce discours qui semble conquis sur le vertige existentiel, le romancier va tisser

Ne pourrait-on pas dire, d'autre part, que le symbolisme chez Malraux, comme aux temps décrits par Foucault, n'est plus « de l'ordre de la Prophétie, mais de l'équivalence imaginaire »?

La Passion du Christ n'est pas préfigurée seulement par le sacrifice d'Abraham; elle appelle autour d'elle tous les prestiges du supplice et ses rêves innombrables; Tubal, le forgeron, et la roue d'Isaïe prennent place autour de la croix, formant hors de toutes les leçons du sacrifice le tableau fantastique de l'acharnement, des corps torturés et de la douleur. Voilà l'image surchargée de sens supplémentaires, et contrainte de les livrer. Mais le rêve, l'insensé, le déraisonnable peuvent se glisser dans cet excès de sens. Les figures symboliques deviennent aisément des silhouettes de cauchemar⁴⁶⁷.

Tout le *pathos* de la « Passion du Christ » n'a-t-il pas reflué dans ce ciel « bas et lourd », baudelairien, qui « pèse comme un couvercle » et qui « verse un jour noir plus triste que les nuits »⁴⁶⁸? La ville chinoise n'est-elle pas « changée en un cachot humide » où pourrissent les stocks portuaires⁴⁶⁹ et où surgissent des visions d'épouvante? Le « rêve, l'insensé, le déraisonnable » ne se glisse-t-il pas dans cet « excès de sens » qui sature l'esprit comme l'eau, l'atmosphère? « Les figures symboliques » ne deviennent-elles pas des « silhouettes de cauchemar » sous les yeux ahuris de Hemmelrich, qui voit s'avancer vers les barbelés « un monstrueux insecte », « énorme et recroquevillé », « un monstre composé d'ours, d'homme et d'araignée » (CH, 713)? La pluie torrentielle, dont le roman note les nombreuses et « immenses traînées » — pour faire défiler jusqu'au bout l'hypotexte baudelairien⁴⁷⁰ — « d'une vaste prison » n'imite-t-elle pas les barreaux? N'a-t-on pas souligné l'importance de l'imaginaire du lieu clos et n'appelle-t-il pas autour de lui « tous les prestiges du supplice et ses rêves innombrables », « formant hors de toutes les leçons du sacri-

tout un jeu de correspondances et d'identités. L'écriture malrucienne repose sur une incantation voilée, dont la base est la répétition. Ce procédé peut s'appliquer à un mot, à une image, à un thème ».

⁴⁶⁷ Foucault, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶⁸ C'est le ciel de la crucifixion et c'est lui que le Greco préfère au Christ, dans sa *Tolède*, et c'est à lui que s'intéresse précisément Malraux, entre deux tableaux, auxquels il emprunte le sien.

⁴⁶⁹ Pendant que Ferral tente de sauver son capital de la ruine qui touche Shangaï tant au propre qu'au figuré, Clappique, lui, se fond parfaitement au décor, avec « ses mains de brouillard ».

⁴⁷⁰ Tout le reste du poème (LXII – SPLEEN) ne cesse pas de s'accorder à l'atmosphère du roman. Les cloches, qui « tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement / Ainsi que des esprits errants et sans patrie / Qui se mettent à geindre opiniâtement » — ces cloches baudelairiennes, hurlant comme des esprits, deviennent chez Malraux des « sirènes » qui reprennent ensemble, « une octave plus haut, le cri de celle qui venait de s'éteindre », *ainsi que* « quelque animal énorme enveloppé dans ce silence eût annoncé ainsi son approche » (CH, 573). Le rapprochement est frappant et culmine dans la dernière strophe, alors que l'on s'imagine très bien l'Angoisse planter son drapeau noir sur le crâne de Tchen, tué sous sa bombe : « – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir ».

fice le tableau fantastique de l'acharnement, des corps torturés et de la douleur? ». Parmi les dernières scènes, n'y en a-t-il pas une qui se passe précisément en prison, où gémissent des corps torturés, fouettés, réduits à l'informe —, grouillant sur le sol « comme des vers »? La « Passion du Christ », encore une fois, n'est-elle pas exemplifiée, sur le mode hiéroglyphique, par le suicide héroïque de Katow, que la critique a précisément consacré sous le nom de « Christ de la Fraternité »? La scène romanesque ne se transforme-t-elle pas en cène eucharistique?⁴⁷¹ L'« abjection du gardien » ne semble-t-elle pas à Kyo « si conforme aux légendes »? L'étendue que lui découvre son regard, depuis sa cellule, ne suggère-t-elle pas elle aussi « l'expérience de la folie cosmique », dans une vue toute goyesque?

Si conforme aux légendes, l'abjection du gardien ne lui semblait pas pleinement réelle; et, en même temps, elle lui semblait une immonde fatalité comme si le pouvoir eût suffi à changer presque tout homme en bête. Ces êtres obscurs qui grouillaient derrière les barreaux, inquiétants comme des crustacés et les insectes colossaux des rêves de son enfance, n'étaient pas davantage des hommes. Solitude et humiliation totales. [...] Il lui sembla que, s'il n'eût été maître de sa mort, il eût rencontré là l'épouvante (CH, 718).

L'épouvante ne se matérialise-t-elle pas précisément dans le cri inhumain d'un *fou*, exclu de la communauté (ici, de prisonniers) en raison de sa marginalité? Cette « horreur paralysante, bien différente de la peur, une horreur toute-puissance avant même que l'esprit ne l'eût jugée » (CH, 719-20) — cet *effroi* qui emplit Kyo au moment de l'entendre sous les coups de fouet hurler sa démente, n'est-elle pas de l'ordre de l'horreur qu'éprouve Tchen? Folie et *tremendum* ne coïncident-ils pas de tout temps?

⁴⁷¹ Katow préside en effet à une communion laïque dans l'obscurité de la cellule sur le modèle de la dernière cène — à cette différence près que le pain est remplacé par une plaquette de cyanure: « Couché sur le côté, il brisa le cyanure en deux. Les gardes masquaient la lumière, qui les entourait d'une auréole trouble; mais n'allaient-ils pas bouger? Impossible de voir quoi que ce fût; ce don de plus que sa vie, Katow le faisait à cette main chaude qui reposait sur lui, pas même à des corps, pas même à des voix » (CH, 249). Après avoir ainsi offert plus que sa vie, il éprouve la solitude du Christ sur le Mont des Oliviers: « Katow se sentit abandonné » (CH, 251). Mais celui-ci refuserait probablement pour lui cette analogie avec le Christ sur la foi d'un scepticisme qui trouvera plus tard son écho chez Camus: « Je veux des camarades et pas des saints. Pas confiance dans les saints... » (CH, 170). Katow, dépassant l'individualisme éthique de Kyo qui choisit le suicide sans souffrance, assume la fraternité jusqu'au martyr, qui accueille comme une victoire cette « mort saturée de ce chevrottement fraternel, assemblée de vaincus où des multitudes reconnaîtraient leurs martyrs, légende sanglante dont se font les légendes dorées! » (CH, 247). Au milieu des flammes qui montent de la chaudière de la locomotive se dresse l'ombre historique de Jeanne d'Arc, « la première martyre de la France », dont Malraux fera plus tard un vibrant éloge⁴⁷¹.

« Quelle est donc cette puissance de fascination qui [...] s'exerce à travers les images de la folie? », demande Foucault, qui formule aussi bien les questions que les réponses :

D'abord l'homme découvre, dans ces figures fantastiques, comme un des secrets et une des vocations de sa nature. Dans la pensée du Moyen Âge, les légions des animaux, nommés une fois pour toutes par Adam, portaient symboliquement les valeurs de l'humanité. Mais au début de la Renaissance, les rapports avec l'animalité se renversent; la bête se libère; elle échappe au monde de la légende et de l'illustration morale pour acquérir un fantastique qui lui est propre. Et par un étonnant renversement, c'est l'animal, maintenant, qui va guetter l'homme, s'emparer de lui et le révéler à sa propre vérité. Les animaux impossibles, issus d'une imagination en folie, sont devenus la secrète nature de l'homme; et lorsqu'au dernier jour, l'homme de péché apparaît dans sa nudité hideuse, on s'aperçoit qu'il a la figure monstrueuse d'un animal délirant [...]. L'animalité a échappé à la domestication par les valeurs et les symboles humains; et si c'est elle maintenant qui fascine l'homme par son désordre, sa fureur, sa richesse de monstrueuses impossibilités, c'est elle qui dévoile la sombre rage, la folie infertile qui est au cœur des hommes⁴⁷².

La voix de gorge n'est-elle pas précisément ce qui manifeste, horrifiante, la vérité de l'être au contact de la bête? de la bête tapie dans la proximité d'une intériorité libre et irréductible? Ne se fait-elle pas l'écho des « sourdes menaces de la bestialité »⁴⁷³ que Kyo s'effraie de voir reparaître dans le fouet du gardien, au préau? L'homme n'est-il pas ce « fou », cette « affirmation de fou », ce « monstre de rêves » — ce « monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur »? Lyotard : « On comprend que le soi dont la "voix intérieure" éveille la conscience est un monstre; que la conscience qu'on en a n'est pas une connaissance ni objective ni subjective; et que le plus intime en nous, quand il est présent, est aussi le plus étranger. Séparés de nous-mêmes autant que des autres, il faudrait dire : hantés »⁴⁷⁴. L'expérience de la folie cosmique ne consiste-t-elle pas, comme le pense Gisors (« tout homme est fou »), dans « une vie d'efforts pour unir ce fou et l'univers » (CH, 759)? Les nuits de Tchen ne sont-elles pas hantées des pires visions d'épouvante, n'a-t-il pas peur « des bêtes... Des pieuvres, surtout [...] toujours » (CH, 619)? La « bête » qui *fascine* à ce point Malraux n'acquière-t-elle pas, là, « un fantastique qui lui est propre »? Le bestiaire de *La Condition humaine* n'est-il pas débordant d'animaux fantastiques? Ne trouve-t-on pas dans l'appartement de Gisors le

⁴⁷² Foucault, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷⁴ Lyotard, *Signé Malraux*, *op. cit.*, p. 279.

plus fabuleux de tous : le Phénix? L'animalité ne se marque-t-elle pas sur les corps? Tour à tour « singe triste et frileux », « insecte frileux », « parasite », « crapaud », « gargouille », « licorne », « chien » — Clappique ne cumule-t-il pas toutes les valences zoologiques (et des plus inhumaines)? La métamorphose animale n'est-elle le moyen de se soustraire, dans l'abjection, à la présence de Dieu? Ne participe-t-elle pas de cette « Animalité sans Remords » que Nietzsche, au paragraphe 77 du *Gai savoir*, relie au « plaisir du masque, la bonne conscience de tout ce qui est costumé »⁴⁷⁵? Clappique ne communie-t-il pas quelque part, en vertu de l'*hubris* de ses métamorphoses, avec le Maldoror de Lautréamont⁴⁷⁶?

D'un côté Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images. C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs. Fantômes et menaces, pures apparences du rêve et destin secret du monde — la folie détient là une force primitive de révélation : révélation que l'onirique est réel, que la mince surface de l'illusion s'ouvre sur une profondeur irrécusable, et que le scintillement instantané de l'image laisse le monde en proie à des figures inquiétantes qui s'éternisent dans ses nuits; et révélation inverse, mais tout aussi douloureuse, que toute la réalité du monde se résorbera un jour dans l'Image fantastique, dans ce moment mitoyen de l'être et du néant qui est le délire de la destruction pure [...]. Toute cette trame de l'apparence et du secret, de l'image immédiate et de l'énigme réservée se déploie [...] comme *la tragique folie du monde*⁴⁷⁷.

Cette folie « cosmique », cette « folie du monde » que Clappique découvre « sous un apaisement d'éternité », dans un temps détemporalisé qui fait surgir devant ses yeux ahuris « les villes-au-désert-dormant » des contes des *Milles et une Nuits*, on la repère encore aux figures eschatologiques qui peuplent aussi bien *La Condition humaine* que *L'Espoir*.

⁴⁷⁵ Nietzsche, *op. cit.*, p. 112-3.

⁴⁷⁶ C'est à l'auteur des *Chants* que Malraux consacre un de ses premiers articles : « La Genèse des *Chants* de Maldoror ». Le héros de Lautréamont, au reste, a ceci de commun avec Tchen qu'il partage les mêmes visions d'épouvante. « L'araignée des cauchemars » dont Malraux dit qu'elle est « l'un des plus anciens animaux de la terre », c'est à Isidore qu'il l'emprunte. Maldoror n'est-il pas, à l'exemple de Tchen (pieuvre et araignée, dans l'imaginaire malrucien, on l'a vu, c'est tout un), empêché de dormir par cette « vieille araignée de la grande espèce » qui vient toutes les nuits lui étreindre la gorge pour lui sucer le sang? Et lorsque le sombre héros s'éveille, n'est-il pas, devant sa fenêtre, dans un décor similaire, possédé du même sentiment que le terroriste, face à Shangai étoilée? I. Ducasse (le comte de Lautréamont), *Les chants de Maldoror*, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 281 : « Il se réveille comme il lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés. [...] Il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s'appuie sur le rebord. Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable. Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé ».

⁴⁷⁷ Foucault, *op. cit.*, p. 38.

Le « thème de la fin du monde, de la grande violence finale »⁴⁷⁸, est à l'horizon des romans révolutionnaires. Plusieurs notations dans le roman : « une invisible foule animait cette nuit de jugement dernier » (CH, 524) ; « Le silence — la foule chinoise est d'ordinaire une des plus bruyantes — annonçait une fin du monde » (CH, 572) —, annoncent le grand thème de *L'Espoir*: l'Apocalypse, et c'est le titre que Malraux donne à son second « grand chapitre ». L'« Exercice de l'Apocalypse » succède ainsi à « L'Illusion lyrique ». Garcia, à Magnin :

L'apocalypse veut tout, tout de suite; la révolution obtient peu — lentement et durement. Le danger est que tout homme porte en soi-même le désir d'une apocalypse. Et que, dans la lutte, ce désir, passé un temps assez court, est une défaite certaine, pour une raison très simple : par sa nature même, l'apocalypse *n'a pas de futur*. Même quand elle prétend en avoir un. [...] Notre modeste fonction [...] c'est d'organiser l'apocalypse (CH, 101).

Dans un travail ultérieur, on mettra au profit de notre entreprise (ce sera pour identifier un autre type de hiéroglyphie) la méditation que F. Kermode consacre à l'imaginaire de la fin depuis la fictionalisation de son lien au mythe de l'Apocalypse. Sous l'intitulé fameux *The Sense of an Ending*⁴⁷⁹, l'auteur analyse en effet comment le paradigme de l'apocalyptique chrétienne se métamorphose pour se résoudre en mythe de la Crise⁴⁸⁰ et ajournement sans fin de la fin, caractéristique de la littérature contemporaine : d'imminente, la fin devient immanente, autre façon de dire qu'entre théologie et téléologie, la transcendance s'immanentise. Le paradigme de la clôture attendue se mue alors en horizon d'attente du lecteur. Vue sous l'angle de l'intrigue, la Crise tient chez Malraux à la violence d'une pulsion de mort exigeant l'« exercice de l'Apocalypse », une fois consommées les ressources de « l'illusion lyrique »⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷⁹ F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres/Oxford/NY, Oxford UP, 1966.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 94, cité par P. Ricœur, *Temps et récit*, t. 2 : « La configuration dans le récit de fiction », Paris, Seuil (« Points/essais »), 1984, p. 49, n. 3 : « *Crisis, however facile the conception, is inescapably a central element in our endeavours towards making sense of our world* ». Kermode confirme ici, à sa façon, l'affirmation faite en introduction voulant que la crise soit une condition de l'écriture.

⁴⁸¹ Selon Gauchet (*op. cit.*, p. 253) pour qui « l'avenir [...] est au temps ce que l'infini est à l'espace », les métamorphoses du sacré entraînent des transformations corrélatives du rapport de l'homme à la temporalité. Au despotisme de l'origine dont le présent n'était que la réitération mythique et indéfinie dans la religion primitive, succède la libre ouverture d'un présent tout entier tendu vers l'inconnu principal de l'avenir. Le sens désormais n'est plus à recevoir mais à créer. Cette nouvelle temporalité « établit une relation de référence à un *autre* d'un genre spécial — ce qui sera ». « Mais un autre que soi d'une espèce extrêmement particulière, puisque destiné toujours à être rejoint, en dépit de sa transcendance toujours renaissante, puisque promis à devenir soi, dans la course sans terme après un horizon qui recule ». D'itérative et privative, la

La folie érasmienne

Voilà donc exposée, d'un côté, l'expérience « cosmique » de la folie. Elle prend dans *La Condition humaine*, on l'a vu, une place beaucoup plus considérable qu'il n'y paraît. Stylistiquement, elle se trouve du côté de la *description*, du *décor romanesque*. L'expérience « critique » de la folie lui oppose le *dialogue* (fondamental chez Malraux): « De l'autre côté, avec Brant, avec Érasme, avec toute la tradition humaniste, la folie est prise dans l'univers du discours. Elle s'y raffine, elle s'y subtilise, elle s'y désarme aussi. Elle change d'échelle; elle naît dans le cœur des hommes, elle règle et dérègle leur conduite; quand bien même elle gouverne les cités, la vérité calme des choses, la grande nature l'ignore »⁴⁸². C'est elle, comme l'affirme Foucault⁴⁸³, c'est l'expérience classique de la folie qui conduit à son expérience moderne.

Dans les Farces et les soties, le personnage du Fou, du Niais, ou du Sot prend de plus en plus d'importance. Il n'est plus simplement, dans les marges, la silhouette ridicule et familière : il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité — jouant ici le rôle complémentaire et inverse de celui qui est joué par la folie dans les contes et les satires. Si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas de figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie : il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs. [...] Tant il est vrai qu'à partir du XV^e siècle le visage de la folie a hanté l'imagination de l'homme occidental⁴⁸⁴.

Clappique n'est-il pas ce Fou porteur d'une vérité que dissimule, aux yeux de ses interlocuteurs, son caractère bouffon et mythomane? C'est ce que suggère S. Villani.

Parmi les rares critiques susceptibles de prétendre à ce titre, Villani est certainement un de ceux qui ont le plus contribué à éclairer la personne décomposée du baron. Il commence son article en rappelant d'abord comment le mot « farfelu », quand bien même

différence temporelle, projetée dans l'altérité du futur, devient alors génératrice d'invention et de nouveauté. Mais aussi d'incertitude; l'ouverture de l'avenir, devient alors celle de la Question: « Notre civilisation qui dans ses sciences comme dans sa pensée, se fonde sur des questions, commence à reconnaître une de ses voix secrètes dans les hautes expressions de l'interrogation », affirme Malraux — qui renchérit : « Quelque chose d'éternel demeure en l'homme — en l'homme qui pense... — quelque chose que j'appellerai sa part divine: c'est son aptitude à mettre le monde en question... » (NA, 691).

⁴⁸² Foucault, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 24-5.

entré aujourd'hui dans l'usage (c'est à Malraux qu'on le doit), défie toujours l'univocité par l'ambiguïté de son sens :

Etymologists derive farfelu from the Greek pompholux, meaning a « bubble of air » and locate it first in the literature on the XVI^e century. Other linguists relate farfelu to farfalla, the Italian word for butterfly. From this etymology, the word has come to mean something or someone imaginative, frivolous, eccentric — in general, an adjective identifying a flighty, superficial character, marked by a daring wit which recalls the farcical, flippant humor to be found in Rabelais. André Malraux has introduced the word into French literary existentialism endowing it with deeper signifiante. For Malraux, the term signifies all that is « totally and irremediably beyond human comprehension and control », writes Robert Payne⁴⁸⁵.

Au cours de son évolution, le mot en vient à former une véritable nébuleuse sémantique qui oscille entre le frivole et l'inquiétante étrangeté; « entre le comique et le tragique », risque Villani. À partir de ces oppositions sémantiques (léger/sérieux, comique/tragique), le critique propose de relier le farfelu au concept paulinien ou érasmien de « Folie »⁴⁸⁶ : « *that is, an attitude or philosophy of life (epitomized for Paul and Erasmus by Jesus) which appears unconventional and irrational but which, upon closer examination, reveals the most fundamental truths* ». Comme Clappique est l'expression la plus développée et la plus raffinée du farfelu malrucien, il devient donc, par inférence, l'héritier du fou érasmien, une *allégorie* du farfelu:

He too displays a light and serious side, a comic and tragic dimension [...] : an extended metaphor which defines its figurative meaning dramatically. [...] His outward appearance and mannerisms hide the true Self. The clown masks the philosopher; his folly conceals his wisdom; his wry laughter betrays his despair; his expansiveness reveals his utter destitution; and his mind's absence is indeed a

⁴⁸⁵ S. Villani, « Folly's wisdom : Clappique as erasmian fool », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 12, no 2 (aut. 1980), p. 31-9, p. 30 — pour cette citation et les suivantes. Pour un aperçu de la mécompréhension dont le baron a fait l'objet auprès de la critique, cf. p. 31.

⁴⁸⁶ Remarquons qu'en deçà des oppositions sémantiques dégagées par Villani, le rapprochement entre *farfelu* et *folie* s'autorise d'une secrète affinité étymologique. Si *farfelu*, dans l'une de ses principales acceptions, signifie « bulle d'air », *folie* (du latin *follis*), de même, signifie « sac, ballon plein d'air ». Mais ce sens étymologique du mot *folie* est lui-même le fruit d'une *métaphorisation ironique*. De sorte que si le baron allégorise le farfelu, la *folie*, elle, métaphorise son sens littéral. Le vide, le manque, l'absence de l'Autre vécue comme absence à soi/du Soi est donc dénotée et connotée dans le même temps, n'a de sens qu'à se produire comme différence du propre par le figuré/la figure. Dénoté dans le *farfelu*, le vide se re-marque et se réinscrit une seconde fois, au second degré, à *contre-sens*, sous l'effet de l'ironie qui produit la folie comme *figure* du farfelu. Reste à savoir si la dé-figuration à laquelle le baron se livre devant son miroir littéralise le « comique atroce de la folie » ou si elle n'est elle-même que la figuration de son sens propre. De quelque point de vue que l'on se place, le sens demeure indécidable et la fonction de Clappique consiste précisément à incarner cette mobilité entre les inconciliables que l'on a mises à jour à travers la logique de l'hymen. À l'excès du syntaxique sur le sémantique répond ainsi l'effet en retour d'une étymologie sur une autre.

*painful awareness of things. He his a metaphor, an allegory which signifies by contrast something other, something beyond the face value. Hence he is truly rhetorical, a living being turned into a figure of speech*⁴⁸⁷.

On comprend que le clown participe de la même *hubris* que le fou, qu'il est affecté de la même polysémie et qu'en lui les contraires coexistent: « These transformations display a personality which fragments and dissolves but which finds unity and identity in the figure of the Clown. [...] The perspective of Folly (mythomania) summarizes this universal picture and, at the same time, evaluates each component. Folly becomes the literary travesty of lucidity and wisdom, a striking example of the sensation of the *farfelu* »⁴⁸⁸.

Clown, Auguste, Trickster et Joker

Aborder la question de la folie à travers la figure du clown s'avère d'autant plus intéressant, au regard de notre problématique, qu'elle permet de renouer avec le caractère sacré de son origine⁴⁸⁹. « Clown », en effet, a d'abord été le nom donné « aux bouffons rituels de l'Amérique du Nord, qui ont leurs homologues en Afrique et parfois en Océanie »⁴⁹⁰. Présenté comme un « Polichinelle maigre et sans bosse », la figure la plus originale mais aussi la plus ridicule du théâtre de marionnettes, à la voix aiguë et aux saillies cocasses, le baron de Clappique correspond parfaitement au portrait de *l'Auguste* que trace R. Caillois; les traits qu'il emprunte à ses ancêtres littéraires avoués (au nombre desquels on compte, en plus du Pulcinella de la Commedia dell'arte, Fantômas) renforcent même l'effet. La bêtise de ce type de clown sacré au maquillage violent et caricatural, « dont l'activité consiste à imiter de travers et dont la maladresse ou la stupidité provoque des catastrophes burlesques », est identique à celle du baron. Comme elle, sa bévue provoque étourdiment la mort : « Dans les mythes, on constate fréquemment l'intervention d'un personnage de même sorte, le *Trickster* des savants de langue anglaise. C'est notamment à sa conduite à la fois ridicule, imbécile et tragique par ses conséquences, que se rapporte habituellement [...] l'origine de la mort »⁴⁹¹. Alors qu'il ne lui reste plus que cinq minutes pour atteindre Kyo et le sauver de l'arrestation (comme il s'était lui-même juré de faire, quel-

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 30-2.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸⁹ Villani, étonnamment, n'en fait aucune mention. Son analyse, qui reste plutôt superficielle, ne fait aucun cas des rapports foule/folie. C'est donc à eux, en rapport avec les textes mystiques, qu'ira notre attention.

⁴⁹⁰ L. L. Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974, p. 267.

⁴⁹¹ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 206.

ques heures plus tôt), en l'avertissant d'éviter de passer comme prévu au Comité central (un mouvement des troupes spéciales de Chang-Kai-Shek entourera tous les Comités communistes), il renonce et laisse tomber. Fasciné par la roulette, il se rend indirectement responsable de sa perte.

L'Auguste ou le tricskter, c'est-à-dire « *joueur de tours* », a par ailleurs ceci de particulier qu'il offre la même résistance à l'analyse que le baron-fou: « Dans les récits populaires, en effet, il apparaît comme un héros comique, joueur, farceur et taquin, mais il n'est pas que cela, et la difficulté de le comprendre provient précisément de la discordance des aspects qu'il présente et qu'il semble impossible de réconcilier »⁴⁹². Comme lui, Clappique « représente une combinaison de force, de faiblesse, de puérité et de malice ». Il se donne tous les courages aussi sûrement qu'il épouse la veulerie. Métis de père français et de mère hongroise dont il a hérité le rire, premier antiquaire de Pékin au passé obscur, dont les origines ne sont mêmes pas certaines, le baron est comme le trickster : entouré d'une aura de légende. C'est elle que matérialise « le grand chat lumineux, enseigne du Black Cat », que Kyo voit flotter comme une « auréole » au-dessus de son visage « à peine visible »; le chat, « oscillant entre les tendances bénéfiques et maléfiques »⁴⁹³, d'un symbolisme très hétérogène, n'est-il pas à l'image de Clappique? L'animalisation n'est-elle pas, au reste, un trait caractéristique du trickster? « Dans un vaste territoire qui embrasse les zones forestières du centre des États-Unis », « le trickster est souvent incarné par le Coyote »⁴⁹⁴. Associé au symbolisme multiforme du chat, Clappique, on l'a vu, concentre sur sa personne plusieurs autres valences animales. La plupart sont abjectes.

Or, l'abjection animale a été de tout temps le lot de l'idiot. Elle le fait rejeter à l'écart. Au VI^e siècle, Marc le fou, identifié à son lieu, se fait appeler Marc du Cheval, d'après le nom du bain public où il travaille. Son animalité « trouble et compromet les frontières d'humanité. Il est homme par ce qui le détourne [...] L'"homme" est-il donc sa folie? Pas davantage, car il n'est pas là non plus. [...] Marc "simule" la folie [...] Il se ailleurs. Sa folie aussi est un simulacre [...] Elle participe à une stratégie des apparences qui joue sur le paraître sage et sur le paraître fou. [...] C'est un travesti »⁴⁹⁵. Que Clappi-

⁴⁹² Makarius, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁹³ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 214.

⁴⁹⁴ Makarius, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁹⁵ Certeau, *La fable...*, *op. cit.*, p. 63-4.

que soit tout entier dans cette stratégie des apparences, mille indices en ont donné la preuve : les changements de tons, de costumes, d'attitudes, les grimaces devant son miroir, sa comédie du suicide devant la prostituée — tous ses efforts pour éluder l'être et fonder son existence sur la négation obstinée de lui-même et des autres... Qu'il s'agisse d'un jeu entre le « paraître sage » et le « paraître fou », Villani le suggérait déjà d'après le langage du baron et son éthologie; mais un aveu de Clappique lui-même, explicite, le confirme on ne peut plus clairement : « Vous savez, mon bon, que je ne suis pas... enfin pas si fou que ça; je, je... » (CH, 702), balbutie-t-il devant Gisors, qui s'inquiète de devoir remettre entre ses « mains de brouillard » le sort de son fils prisonnier. Devant le comte Chpilewski, le baron se découvre même « tout à coup homme de sérieux et de poids. Comme il ne se jugeait jamais responsable de lui-même, il en fut surpris » (CH, 630). C'est avant de condamner Kyo par sa négligence, au moment où il *veut* et peut encore le sauver.

Aussi l'expérience critique de la folie ouvre-t-elle « sur un univers entièrement moral. Le Mal n'est pas châtement ou fin des temps, mais seulement faute et défaut. Cent seize des chants du poème de Brant sont consacrés à faire le portrait des passagers de la Nef : ce sont des avarés, des délateurs, des ivrognes; ce sont ceux qui se livrent au désordre et à la débauche »⁴⁹⁶. On voit ici pourquoi on a pu imaginer plus haut Clappique sur le *Narrenschiff*, l'*hubris* du baron appartient à cet équipage d'ivrognes et de débauchés : il se soûle à tous les vins et mange de tous les pains. Que ce soit sur un ton ironique qu'il déclare à Kyo, en empochant sa commission pour avoir obtenu que l'on déménage l'ancrage du bateau qu'il faudra attaquer : « La bonté porte bonheur [...] Mon bon, l'histoire de ma nuit est une re-mar-qua-ble *histoire morale* : elle a commencé par l'aumône et s'achève par la fortune. Pas un mot! » (CH, 547), la morale n'en est pas pour autant pervertie; l'ironie est ce qui rend possible son domaine. Avec l'expérience critique, qui coïncide encore une fois (parfaitement) avec celle du baron,

la dérision de la folie prend la relève de la mort et de son sérieux. De la découverte de cette nécessité qui réduisait fatalement l'homme à rien, on est passé à la contemplation méprisante de ce rien qu'est l'existence elle-même. L'effroi devant cette limite absolue de la mort s'intériorise dans une ironie continue; on le désarme par avance; on le rend lui-même dérisoire, en lui donnant une forme quotidienne et maîtrisée, en le renouvelant à chaque instant dans le spectacle de la vie, en le disséminant dans les vices, les travers et les ridicules de chacun. [...] La

⁴⁹⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 36.

substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final [...]; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence⁴⁹⁷.

Avec ses « vingt ans de fantaisie héréditaire », Clappique peut bien se dire « immortel » : l'ironie sait tenir la mort à distance. L'existence n'est qu'une question (de) rhétorique; pour nier la réalité d'une chose (ici, la pauvreté), il suffit de s'appliquer à devenir son contraire (ici, devenir riche) pour, une fois épousés ses signes (ici, l'argent), les dissiper dans l'illusion (ici, dépenser sans compter). Soit Gisors répondant à Kyo, étonné de la dépense du baron, au *Black Cat* : « Tout se passe comme s'il avait voulu se démontrer que, bien qu'il eût vécu pendant deux heures comme un homme riche, la richesse n'existe pas. Parce qu'alors, *la pauvreté n'existe pas non plus*. Ce qui est essentiel. Rien n'existe : tout est rêve. N'oublie pas l'alcool, qui l'aide... » (CH, 539) Rien n'existe et lui-même est vide. Le baron n'est-il pas à l'image du ciel de Shangai : troué? Clappique *est* le vide qu'il joue, *joue* le vide qu'il est — le fait jouer. Au casino il était une boule. Entre les mains de Gisors, il devient une *carte* : « Clappique n'était ni un interprète ni un messenger, c'était une *carte* » (CH, 709).

Le baron est à l'intrigue du roman ce que le *joker* (*joker* et *trickster*, c'est tout un : les deux figures s'accordent aussi bien au sens qu'à la rime) est au jeu de cartes. Ajouté ou retranché, sa différence consiste à modifier les règles du jeu. Le *joker* (le *trickster*) est celui qui a le pouvoir sur la loi, celui qui représente et encourage la transgression de toutes les valeurs. Une fois le *pathos* christologique évacué par l'ironie, une fois l'Autre dé-figuré en milles figures —, une fois l'Unité ontologique déchirée par l'ex-centricité de sa position, Clappique devient le lieu concurrent des substitutions opérées à partir de l'espace choré-graphique, à partir du vide dégagé par Son retrait. « Immortel », il devient lui-même le dieu. C'est écrit dans le ciel et sur la boule du casino, qui le fait advenir, en miroir, à sa nature divine. Il est le maître de/du jeu. Il jouit malgré lui à l'idée de tenir la vie de l'autre entre ses mains : « Maintenant, maintenant il jouait ses derniers sous, sa vie, et celle d'un autre. Il savait qu'il livrait Kyo; c'était Kyo qui était enchaîné à cette boule, à cette table, et c'était lui, Clappique, qui était cette boule maîtresse » (CH, 690).

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 26-7.

Dans le roman, existe cependant un autre maître de jeu : Ferral, le capitaliste, dont la chute financière est à l'image de sa vie : lézardée. Aussi entend-il, lui aussi, mener le jeu : « il ne voulait pas jouer à nouveau, mais changer les règles du jeu » (CH, 571). Entre les deux hommes, il y a pourtant un abîme : c'est toute la distance de l'*agôn* à l'*alea*. Délié de la propriété qui fonde la violence, Clappique, désintéressé, joue pour perdre et se perdre. C'est pourquoi il joue à la roulette, se joue la comédie et la joue aux autres. Ferral, lui, joue pour gagner. C'est pourquoi il « joue » à la bourse et place à la banque. Le jeu, pour lui, en est toujours un de maîtrise. Le financier, homme d'action, « sait agir ». Clappique, *Auguste*, agit sans savoir. Il incarne l'aléatoire. Il *est* la boule, il *n'est qu'une* « carte ». Ferral a tous les pouvoirs du tyran. Il nie l'Autre et les autres. Hommes ou femmes, c'est pareil : il « machinise » ceux-là⁴⁹⁸ comme il « chosifie » celles-ci. Clappique, lui, a des dons de comédien. Il nie l'Autre et les autres, mais c'est pour s'effacer lui-même, afin de pouvoir être tous les autres; homme ou femme, c'est pareil. Sur le plan de l'intrigue, il est le joker ontologique qui précipite l'hémorragie des valeurs. Réduit à une carte, il peut donner *lieu* à toute une circulation symbolique parce que lui-même s'en absente; il joue le rôle de la case vide (celui du *joker*). Sa marginalité, sa folie, consiste à ne pas participer à la circulation du signifiant autrement qu'à le faire passer d'une main à une autre — sans jamais lui-même *s'inclure* dans cet échange. Comme le fou qui est en « dessous de l'homme par la déraison et l'animalité, il se trouve [...] en ce point d'abjection qui permet à la foule toute une circulation de biens et de mots. C'est sur lui que pivote le texte »⁴⁹⁹. Contrairement à Tchen dont toute la hantise consiste à rester prisonnier du seuil et de l'ordre de la séparation, le baron travaille à sa propre exclusion.

Or, ce travail d'auto-exclusion déborde jusque dans le manuscrit. Clappique aura été un personnage de la marge jusque dans la *genèse* de *La Condition humaine*. Son auteur s'est surpris de le voir toujours plus dé-border. Comme Vautrin⁵⁰⁰ et Charlus — comme les *fous* de Shakespeare, le baron est « un phénomène à étudier »; tout en jaillissement, il reste « énigmatique » (Hölderlin : « Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit »).

⁴⁹⁸ « Des qualités qui donnaient à ses discours leur netteté et leur force, il faisait en séance un tel emploi que ses collègues le détestaient chaque année davantage : il avait un talent unique pour leur refuser l'existence » (CH, 568).

⁴⁹⁹ Certeau, *La fable...*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰⁰ « Le mythologique Vautrin n'a pas de visage » (HP, 101), note Malraux dans *L'homme précaire*. Pas de visage, c'est-à-dire tous les masques — comme Clappique.

Comme tous ces personnages *surgis* de la marge, sa différence introduit fatalement la différance:

Oui je crois qu'on trouve chez d'autres romanciers cette tendance d'un personnage à proliférer. Ce serait un phénomène à étudier. Les écrivains ont ainsi des personnages apparemment étrangers à leur œuvre qui y prennent pourtant une place de plus en plus grande — des personnages *surgis* (ils ne sont pas nécessités par l'intrigue) mais qui s'imposent et deviennent considérables. Je vous en citerai deux exemples : Vautrin et Charlus. Tous deux sont des personnages épisodiques au début. Or à la fin des *Illusions perdues*, Vautrin est devenu peut-être le personnage le plus important de *La Comédie humaine*. Et ce personnage ne ressemble pas aux autres personnages de Balzac. Il faudrait étudier ce qui se passe entre ces artistes et ces personnages. Il y a aussi le cas de Shakespeare, celui de Cervantès. — Et il est à remarquer que ces personnages restent énigmatiques qu'il s'agisse d'Hamlet ou de don Quichotte. Il y a un autre personnage dans la grande littérature qui appartient à ce genre, c'est le Misanthrope. Dans Shakespeare il faudrait aussi considérer les fous — ce que ces personnages ont en commun, c'est qu'ils tendent à s'imposer et à manger le reste de l'œuvre. Nous avons oublié tout ce qu'a écrit Cervantès (et qui est considérable) : c'est don Quichotte qui a mangé l'œuvre. Vautrin dépasse bien ce qui avait servi de point de départ pour Balzac : les *Mémoires de Vidocq*⁵⁰¹.

Tous ces personnages n'ont-ils pas en commun avec le baron une « existence » fondée sur l'*hubris*? Ce mot ne désigne-t-il pas, chez les Grecs⁵⁰², l'excès, la démesure qui porte à se révolter contre les dieux et à manquer au respect des lois sacrées? Or, le personnage n'est-il pas engagé envers son créateur au même titre que la créature envers le Demiurge? Le baron, par ailleurs, n'est-il pas associé au *black cat*, et n'a-t-on pas démontré que le chat est précisément l'animal de la marge? Clappique, on le voit, obéit lui aussi à la logique de l'hymen : « Ce surcroît de marque, cette marge de sens, n'est pas une valence parmi d'autres dans la série, bien qu'elle s'y *insère* aussi. Elle doit s'y insérer, dès lors qu'elle n'est pas hors texte et n'a aucun privilège transcendantal; c'est pourquoi elle est toujours *représentée* par une métaphore et une métonymie »⁵⁰³.

⁵⁰¹ Grover, *op. cit.*, p. 112-3.

⁵⁰² À l'*hubris*, les Grecs opposent la *sophrosunè*. C'est « la sagesse », cette santé de l'esprit qui, « chez Homère comme chez Eschyle, les lyriques ou Aristophane, se manifeste par le respect des lois divines et humaines déterminant notre place dans le monde, la soumission au destin, le sens de ce qui revient à chacun, la belle ordonnance de la vie ». L'aspiration à la *sophrosunè* naît avec la cité grecque. À quoi l'on voit tout de suite que Shangaï elle-même, décomposée, saturée de brouillard, trouée, éclatée de partout, théâtre de toutes les tragédies (personnelles, professionnelles, financières, politiques, biologiques, existentielles), est très nettement du côté de l'*hubris*, qui émigre jusque dans le décor. C'est, précisément, ce que nous avons étudié avec Foucault sous le nom de folie « cosmique » (*cosmos* s'oppose à *chaos* comme *sophrosunè* s'oppose à *hubris*).

⁵⁰³ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 283.

Clappique n'est pas celui qui se retire, comme le Christ, « en présence et en secret »; il ne peut pas *présenter* le vide pour lui-même, le dénoter tout net dans une trouée. Son rôle consiste plutôt à *représenter* ce vide, à le connoter à travers la sempiternelle substitution de ses masques et à le collecter en autant de métonymies. Remarquez bien que la *trouée*, dans le masque, est encore condition de la vision. Mais contrairement à la terrasse du temple du Mahalinga, contrairement à l'*ikebana*, contrairement à la trouée du ciel de Shangai, l'é-vidence du masque ne donne sur aucun « fond ». Clappique *perd* la profondeur. Malraux-Gisors l'écrit en toutes lettres. Le baron *est* une ellipse qui se cache sous un papillotement de métaphores. Il ne s'agit plus de *déduire* la (secrète) présence depuis l'é-vidence d'une absence, mais bien de *signifier* l'absence dans la présence. Clappique *est* et *n'est pas* ce qu'il paraît. Il est ce masque qui paraît, mais ce masque n'est pas, lui, ce qu'il paraît. « Tel est l'abîme de folie où sont plongés les hommes que l'apparence de vérité qui s'y trouve donnée en est la rigoureuse contradiction. Mais il y a plus encore : cette contradiction entre apparence et vérité, elle est présente déjà à l'intérieur même de l'apparence; car si l'apparence était cohérente avec elle-même, elle serait au moins allusion à la vérité comme sa forme vide »⁵⁰⁴. Les masques du baron n'acquittent, corporellement, aucun être. Ils ne servent qu'à métaphoriser le *vide* qui s'inscrit *entre* deux masques, *entre* deux changements de décor. Dans la différence qu'inscrit le battement d'aile du papillon (*farfalla*). Clappique est à l'image de son jeu : « feu artiste sans être »⁵⁰⁵. C'est à l'état de *trace* que le farfelu se survit dans les écrits du Malraux de la maturité. Il n'acquitte plus la même fonction qu'au moment de la jeunesse littéraire de l'écrivain. En reprenant les signes qui logent dans le décor les multiples expressions du farfelu, Malraux les fait fonctionner autrement, tout comme les divers fragments du monde — ou plutôt des mondes — qu'il rassemble dans le non-lieu qu'est devenu son baron-creux. « C'est pourquoi l'expérience classique, et à travers elle l'expérience moderne de la folie, ne peut pas être considérée comme une figure totale, qui arriverait enfin, par là, à sa vérité positive; c'est une figure fragmentaire qui se donne abusivement pour exhaustive; c'est un ensem-

⁵⁰⁴ Foucault, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁰⁵ Exergue à Derrida, *Glas*, cité par Nault, *op. cit.*, p. 103.

ble déséquilibré par tout ce qui lui manque, c'est-à-dire par tout ce qu'il cache »⁵⁰⁶. Clappique cache... du vide. « Un cœur d'or, mais creux » (CH, 704).

C'est pourquoi on a souvent questionné sa pertinence sur le plan de la mise en récit. *C'est pourquoi* A. Meyer peut encore écrire aujourd'hui que le « baron ne joue pas de rôle fonctionnel dans l'histoire »⁵⁰⁷. *C'est pourquoi* on ne voit pas qu'il est précisément celui qui rend possible tous les autres. *C'est pourquoi* on ne voit pas ce qu'il fait là, quelle est sa *place* au juste dans l'intrigue. *C'est pourquoi* on ne voit pas qu'il est précisément *juste* une place que d'autres occupent, on ne voit pas qu'en introduisant l'errance dans la ville il noue les destinées, qu'il est le seul personnage à entrer en contact avec tous les autres. On ne voit en lui que du *vide*, sans jamais *voir* tout ce que ce vide accueille et permet. Clappique est semblable à ce « dieu des morts invisible, dont nous ne connaissons la présence que par ses pions sur l'échiquier » (CS, 789); c'est celui que Malraux aperçoit « représenté » sur la fresque de Nefertari, en face de Louxor : « à l'entrée de sa tombe », « [d]evant le *vide*, [la femme de Ramsès] joue son immortalité ». Le baron n'est pas qu'un « élément de décor »; c'est à la fois beaucoup plus et beaucoup moins : il est le *trou* dans le décor. Dis-loqué, il ouvre la location.

Mots en folie

Dia-bolique (tandis que « le sym-bolos est fiction productrice d'union », il est « dia-bolos, dissuasion du symbolique par l'innommable de cette chose »⁵⁰⁸ : un vide sans « fond »⁵⁰⁹), sa folie se signale encore par l'*hubris* de ses hiéromanies⁵¹⁰ et la profusion de ses mots, qui se dissolvent en verbigérations. Il n'y a pas que sa position narrative qui participe à la dis-location du *topos* romanesque. Sa posture rhétorique ouvre elle-même un espace u-topique qui dis-loque le récit. La mort du Verbe conduit à l'errance de la parole.

⁵⁰⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁰⁷ A. Meyer, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁰⁸ Certeau, *La fable...*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰⁹ Ce serait celui, innommable et indémontrable, du *Rêve d'un curieux*, de Baudelaire :

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,	J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
Haissant le rideau comme on hait un obstacle,	M'envolait. – Eh quoi! n'est-ce donc que cela?
Enfin la vérité froide se révéla :	La toile était levée et j'attendais encore.

⁵¹⁰ Villani (c'est son plus subtil rapprochement) repère entre autres manies celle qu'a le baron de toujours se tenir l'index levé. Il y voit une allusion aux figures de Léonard dont l'index levé désigne et annonce la venue de la Vérité et de la Sagesse. L'interprétation de l'auteur renforce l'importance du (non-) thème de l'*aletheia* que l'on a déjà souligné plusieurs fois.

Elle invente chez le baron, à chaque digression, le non-lieu où viennent grouiller des personnages de contes et légendes tout aussi irréels que le conteur; n'en fournit-il pas lui-même le titre? Fondées sur une topologie du non-lieu (le désert...), ses histoires sont toutes émaillées de ces « p'petites villes pleines de dormeurs, abandonnées depuis des siècles avec leurs mosquées sous la lune », de ces « villes-au-désert-dormant » qui peuplent l'espace des *Mille et une Nuit*. S'il s'y met en scène, ce sera pour « être enchanteur, envoyer au calife une licorne [...] qui apparaîtrait couleur de soleil, dans le palais, en criant : “Sache, calife, que la première sultane te trompe. Pas un mot! Moi-même, en licorne, je serais épatant, avec mon nez! Et, bien entendu, ce ne serait pas vrai” » (CH, 704). L'image enchante, est enchantée, dit l'enchantement; le lecteur *entend-il bien* ce que dit le baron de Clappique? Comment la vérité pourrait-elle être *bien entendue* alors qu'on ne s'entend pas même sur sa personne et qu'il ne *semble* pas s'entendre lui-même? Qui trompe qui? La femme, le sultan... ou Clappique, le lecteur-spectateur? Faut-il voir dans son histoire une mise en abîme de sa relation à son auditoire? Alors que son interlocuteur cherche encore à trouver le sens, ne cherche-t-elle pas précisément à le détrôner, à faire entendre et donner voix au non-sens? Si « rien n'existe », rien n'a vraiment de sens. C'est-à-dire que le sens est partout. Ce qui est la définition de la folie, qui commence et finit dans le langage⁵¹¹. La folie, c'est quand disparaît justement le dernier espace vide où le sens pouvait venir respirer. Le lecteur *entend-il* le baron le prévenir du danger, affirmer la folie dans chacune de ses phrases? « Mort? Que dis-je? *Folie!* Pas un mot : je suis immortel » (CH, 686). La folie est-elle celle du baron, consiste-t-elle à se croire mort alors qu'il se sait/se pense immortel — ou est-ce alors (c)elle qu'il affirme — celle qui s'affirme? « Folie » n'est-il pas ce qu'il ne cesse de dire, le mot qu'il a toujours à la bouche et dans les gestes? « Folie » n'est-il pas ce mot qu'il *ne faut pas* dire — « pas un mot! »? La folie du baron ne consiste-t-elle pas à le répéter à satiété, « à n'avoir du verbe que l'expérience de la trahison; à se

⁵¹¹ À ce compte, que penser du symbole alchimique de la licorne — lié au « troisième œil » et à l'accès au Nirvana, au retour au centre et à l'Unité — que le baron produit comme un masque où après il s'incarne? S'accouplant incestueusement avec sa propre créature, effaçant la différence entre créateur et créature (suprême *hubris*), ne fait-il pas dysfonctionner l'économie symbolique en renversant les valences (faste, pureté, chasteté) normalement associées à l'animal? Ou bien faut-il interpréter l'image à la lettre, et voir dans la licorne le symbole de la « révélation divine, la pénétration du divin dans la créature »? La parole de Clappique ouvre-t-elle alors sur un au-delà du sens, fait-elle advenir un indicible, de l'ordre du sublime plutôt que de celui du non-sens et de l'absurde?

garder de la valeur constituante de la parole »⁵¹²? À transgresser la raison qui prescrit de *se taire* et de ne pas susciter la démence qui risque de vouer à la répétition in-finie? « Folie » n'est-il pas ce mot qui empêche de finir, empêche d'achever le sens, *achève* le sens dans l'inachèvement? N'est-il pas ce trait « d'union » qui dis-loque à contre-emploi (c'est cela le *dia-bolique*) les mots du baron, fragmentés en syllabes? N'est-ce pas perdre le sens (tête et signification) que de l'égrener de la sorte? « Folie » n'est « pas un mot »; il n'est pas *seulement* ça, et il est même *beaucoup plus* que cela : « il dessine le profil narratif d'une énigme »⁵¹³. Dire « folie » ne relève-t-il pas de la rhétorique du fou érasmien, du *mentir vrai*? Lorsque Clappique déclare : « Tout ça n'est pas drôle... » (CH, 533), ne faut-il pas prendre ce qu'il dit là *à la lettre*? Quand il affirme à Chpilewski : « C'est une histoire vraie; de plus, *morale* » (CH, 628), faut-il y voir de l'ironie, ou la morale n'est-elle pas elle-même contenue dans l'ironie de l'histoire (un « tulipiste » qui a engagé un équipage de forbans pour conquérir la Mecque par surprise se fait zigouiller en haute mer par les révoltés)? Et que dire de ces énigmatiques paroles à Kyo : « la confiance est d'autant plus grande qu'elle a moins lieu de l'être... » (CH, 547)? Doit-on comprendre que le baron-fou est le seul qui soit véritablement digne de confiance? Et pourtant, ne provoque-t-il pas la mort de celui auquel il s'adresse ainsi? Alors qu'il rêve d'être « astrologue de la cour », et prévoit mourir « en allant cueillir la lune dans un étang », un soir qu'il sera soûl, le lecteur entend-il la folie prendre *toute* la place, l'entend-il s'emparer du *nom* du poète « Thou-Fou »? N'est-elle pas l'innommable, l'autre nom, le nom de l'autre — l'autre du nom? N'est-elle pas précisément spoliation et dépossession de l'identité?

Ces histoires racontent des relations. Elles ne traitent pas des énoncés (comme une logique) ou des faits (comme une historiographie). Elles narrativisent des formalités relationnelles. Ce sont des récits de transferts, ou d'opérations transformatrices, dans les contrats énonciatifs. Aussi, par exemple, n'y a-t-il une altérité manquante et séductrice de l'idiote ou de l'idiot que *par rapport* au sage. Le récit, fiction théorique, dessine des modèles d'énonciation (défi, sommation, duel, séduction, déplacement, etc.) et non des contenus (vérités, significations, données, etc.). Lui est donc essentiel ce qui, sur le mode de "coups", transforme les rapports de sujets dans les systèmes de sens ou de faits — comme si, dans le discours, on considérait seulement les changements de places entre locuteurs et non les ordres sémantiques ou économiques dont ces échanges illocutoires reçoivent pourtant le champ et le lexique de leurs opérations. C'est à cette problématique que renvoient

⁵¹² Certeau, *La fable...*, *op. cit.*, p. 57.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 61.

nos récits de folies (à inclure dans le genre plus vaste des “histoires de fous”, corpus où prolifèrent depuis longtemps les tours et détournements relevant d’une autre logique, para-doxale)⁵¹⁴.

Le clown, chez Clappique, n’a-t-il pas de sens que *par rapport* à l’*inaudible* sagesse que dissémine sa bouffonnerie? Sa parole ne relève-t-elle pas d’une logique para-doxale — d’une logique de l’hymen qui déjoue le sens fixé une fois pour toutes par la *doxa*? Ne confine-t-elle pas à l’impertinence sémantique? « La seule musique permise sera celle du chapeau chinois » (CH, 527).

Clappique enchante, magnétise son auditoire — séduit les plus récalcitrants; si Kyo l’écoute avec impatience, en attendant que, son histoire finie, il puisse enfin l’aborder, c’est « non sans curiosité ». Le baron évalue ses effets perlocutoires, son « index vivant, raide dans l’autorité » appelle « l’attention dans la confiance ». Ses images farfelues frappent, fascinent, tous sont curieux de l’entendre, il *pique* la curiosité à la *pointe* de sa corne de « dyable ». Mais l’image et le verbe ne disent pas la même chose. Quand le baron déclare : « Tableau ma-gni-fi-que! », il faut voir et entendre se marquer entre les syllabes l’absence dans le paysage. Il ne s’agit plus de savoir lire entre les lignes; c’est entre les syllabes, dans la diction, dans le *ton* (c’est pourquoi Clappique se les donne tous) qu’il faut *entendre* le (non-) sens (de la folie). Comme « au-dessous des mots de Tchen, vibrant de leur timbre plus que de leur sens — sa voix avait pris une intensité extrême », le « courant » qui attire Souen (CH, 645). La gorge se dissémine et répand ses effets de thème, qui *tombent sous le sens* (chute et é-vidence). « Ah! pas un mot? Soit! ». Le baron a pour fonction d’offrir un espace de langage au savoir des autres; il veut « absolument rendre service à son interlocuteur, ne fût-ce qu’en le laissant parler » (CH, 629). Si son vis-à-vis (Chiplewski) saute du coq à l’âne, il trouve que « les phrases enchaînées ainsi sont toujours intéressantes ». Dans l’expérience critique de la folie, ce qui a l’air du non-sens promet, recouvre toujours un plus haut sens.

Folies dans la foule

La folie critique, de quelque point de vue qu’on la prenne (hiéromanies, élocution, déguisement...), suppose toujours une relation avec le corps : « Une relation au corps permet des *pratiques* de l’infini ou, si l’on préfère, des mises en jeu effectives et spatiales

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

de l'inanalysable. Elle fait bord. Elle arrête l'évanouissement de l'Autre en simulacres qui s'échangent indéfiniment »⁵¹⁵. À terme, la folie consiste à perdre ce corps dans la foule, ce non-lieu, ce « corps neutre qui est toujours l'autre (le "reste") et "ni l'un ni l'autre". [...] C'est un corps public : n'importe qui, n'importe quoi, tous et chacun, par rapport aux identités particulières qui se distinguent de ce fond indéterminé »⁵¹⁶. La foule de *La Condition humaine*, on l'a assez montré, est une foule-fleuve. La métaphore aquatique en fait donc le site paradoxal de l'ab-solu, la foule dissout les corps qui s'y jettent et Clappique, corps disséminé dans l'espace, peut y effacer sa différence : « Clappique se mêla au mouvement qui poussait la foule des concessions vers les barbelés » (CH, 724) :

Balais sur l'épaule, il marchait vers le paquebot, regardant au passage tous les yeux pour trouver en eux la confirmation de son nouvel état. Comme lorsqu'il s'était arrêté devant la coupée, il était stupéfait d'éprouver combien sa destinée était indifférente aux êtres, combien elle n'existait que pour lui : les voyageurs, tout à l'heure, montaient sans regarder cet homme qui restait sur le quai, peut-être pour y être tué; les passants, maintenant, regardaient avec indifférence ce marin; nul ne sortait de la foule pour s'étonner ou le reconnaître; pas même un visage intrigué... [...] Depuis qu'il avait changé de costume, les regards, autour de lui, n'étaient plus les mêmes. *L'habituel interlocuteur de sa mythomanie était devenu foule.* [...] C'était, en profondeur, le même dépaysement, le même bonheur qui l'avaient saisi la première fois qu'il était entré dans la *foule* chinoise (CH, 727-8).

Le baron s'embarque sur le *Narrenschiff*, et déjoue la mort qui défigure Katow, dans la chaudière du préau. Une fois de plus, il aura su tirer son épingle du jeu. De toutes les façons de fuir le joug inhérent à la condition humaine, le jeu constitue par rapport à l'action révolutionnaire et terroriste le moyen le moins noble, certes, mais le plus efficace. Clappique est, au terme de ce roman pétri des foudres de l'apocalypse, un des rares personnages à s'en sortir vivant. Tout est dans le choix de l'arène. À l'espace clos du casino où le jeu de hasard apparaît comme « une tentative pour substituer, à la confusion normale de l'existence courante, des situations parfaites »⁵¹⁷, correspond ainsi l'espace ouvert d'un théâtre qui travaille à substituer au réel une folie de commande sur laquelle le tragique ne peut assurer ses prises. A la force indivisible, ambiguë, fugitive et abstraite du sacré métamorphosé en destin, la roulette oppose la clôture d'une matière concrète et domestique. Au visage de la guerre et de la torture, le masque moderne, par un renversement des va-

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

leurs antiques, n'oppose pas une présence: il creuse et déjoue l'identité⁵¹⁸. « Une fois pour toutes et pour en finir, l'homme ne joue que là où il est homme dans sa pleine signification et il n'est homme complet que là où il joue »⁵¹⁹.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁵¹⁹ Cité par R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 313.

FINALE

Une œuvre, à plus forte raison une vie, subit une métamorphose. Je sais ce qu'était La Condition humaine quand le livre a été publié. Il est certain que vous l'avez lu autrement.

(Malraux à G. Suarès, *Malraux celui qui vient*)

En face des Vies parallèles, il serait bien intéressant d'écrire une histoire de ce que l'humanité a perdu, quand ce qu'elle a perdu a laissé sa trace.

– *Vous commenceriez par l'histoire des dieux...*

(Malraux, *Antimémoires*)

Mais le propre des questions insolubles est d'être usées par la parole.

(Malraux, *L'Espoir*)

Une des questions que je n'éviterai pas est celle de la religion.

(J. Genet, *Genet à Chatila*).

Une distance *par rapport* à l'Histoire fait voir la distance (de l'Autre) dans l'histoire. Comme l'écrivait Malraux lui-même en postface à une réédition des *Conquérants*, « beaucoup d'eau a passé sous combien de ponts brisés! ». Depuis la parution de *La Condition humaine* (1933), bien des choses ont changé. Le roman était alors « en situation », il coïncidait avec l'Histoire. Mais comme *nous* ne sommes plus dans celle-ci, comme cette Histoire ne nous parle plus ou ne nous parle plus qu'à travers les voix (historiographiques) qui la constituent désormais en passé, une *tout autre* histoire paraît dans l'espace u-topique dégagé par l'éloignement des deux rives (passé/présent) : celle du *Tout-Autre*, précisément, et de ses métamorphoses. Instituée dans les marges d'une réalité historique devenue illisible, elle dit la rupture, défie la logique, suit celle de l'hymen, questionne l'é-vidence, s'attache au manque comme au masque et circonscrit ses effets — conférence (trouée, ellipse), circonspection (*religio*) et circoncision (du symbole de l'ancienne Alliance ne subsiste, *en effet*, que le geste d'ablation, que *l'effet* de ce geste) — dans le paysage, comme dans le langage.

« Un manquant fait écrire », écrit M. de Certeau, qui fait coïncider dans le geste d'écrire — dans le geste d'écrit — énonciation et performance. Comment dire Dieu autrement qu'au performatif? Dieu est un nom — *le* nom — qui manque/fait manquer et ce défaut appartient en propre à Sa nomination. C'est pourquoi « Dieu », pour saint Thomas, ne peut pas être un nom propre. C'est pourquoi le seul « nom » qui lui soit approprié est le Tétragramme des Hébreux « qui signifie la substance même de Dieu, incommunicable, et, si l'on peut ainsi dire, singulière »⁵²⁰. C'est aussi pourquoi G. Durand, dans son *Introduction à la mythologie*, peut soutenir le primat du verbal et de l'épithétique sur le nominatif. L'anthropologue en veut pour preuve (« scientifique ») les fameux travaux de Th. Ribot (*Les Maladies de la mémoire*, 1881) et ceux de son adversaire Bergson (*Matière et Mémoire*) sur l'aphasie progressive, « qui suit un ordre invariable dans la disparition des vocables »; dans tous les cas répertoriés et analysés, « c'est le nom propre qui s'efface en premier et, en dernier seulement, les verbes et les “gestes verbaux” que sont les interjections. Verbes et “gestes verbaux” sont donc le socle le plus profond de la signification du langage »⁵²¹. C'est pourtant à la mythologie que Durand préfère en appeler, observant

qu'un mythe existe par sa geste, par son *drama*, par son cortège d'épithètes et de verbes. Toute la mythologie classique nous enseigne que, bien avant le nom, c'est l'attribut qui caractérise le dieu : Aphrodite, “née de l'écume” (*ék tou aphroû*); Héphaïstos, “qui ne vieillit pas” (d'*yvashatha* sanscrit, attribut d'Agni); Apollon, “celui qui éloigne (le mal)” (*apéllôn*); Zeus, “le brillant” (racine *Dif* = brillant), enfin Agar veut dire “la fugitive” (sém. *Hagar*); Christos, “l'oint”, etc. Souvent d'ailleurs par la suite, le nom du dieu se condense encore en un attribut : *stator* (celui qui arrête), *lucina* (celle qui met au jour...). Le dieu est un ensemble, une litanie de qualificatifs. Et *Héraklès* lui-même n'est qu'une épithète : “glorification d'Héra”, donnée par Apollon à Alcide, le petit-fils d'Alcée⁵²².

À une ontologie vouée d'avance à l'aporie, il faut donc préférer une symptomatologie attentive aux *effets* plus qu'aux causes des métamorphoses de l'Autre religieux. Plutôt que de « théologie du fantôme », peut-être vaudrait-il même mieux parler de *psychopathologie du membre fantôme*, afin de bien marquer la connivence qui unit aujourd'hui — dans la *médiation poétique* — le théologique et le discours clinique. Parmi les différents registres en fonction desquels Gauchet exprime le principe anthropogène de l'altérité

⁵²⁰ Cité par Nancy, *op. cit.*, p. 9.

⁵²¹ G. Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 191-2.

⁵²² *Ibid.*, p. 190.

— outre les critères empirique, politique et historique — ce qui semble en dernière instance devoir fonder cette structure dyadique où l'Autre s'immisce dans le Même ressemble fort, de fait, à une énergétique de type freudien. D'où notre passage (presque obligé) par la psychanalyse et le recours à la logique de l'hymen.

Ce n'est donc qu'en construisant un concept qui dissocie le sacré (la religion, le religieux...) de ses manifestations institutionnelles et idéologiques qu'il devient possible de saisir le processus de dissémination de l'Autre à travers l'espace littéraire et d'en analyser les conséquences sur le plan du discours. D'où la nécessité de désubstantialiser définitivement la définition du sacré en reportant l'attention sur le *mouvement* qui préside à sa mutation en régime de modernité. Sur le plan sociopolitique, on a vu Gauchet rapporter ce mouvement à celui d'une intériorisation progressive de l'Autre religieux, qui se réfracte en l'homme à proportion du dépli de la transcendance et du rejet de Dieu dans l'au-delà. De sorte que la religion devient, au cours de l'Histoire, de moins en moins religieuse, et que ce que nous identifions sous l'espèce des "grandes religions" ou "religions universelles" représente en fait autant d'étapes de remise en cause du religieux — jusqu'à la complète réduction de son rôle sociétal. L'erreur aura toujours consisté à confondre l'enrichissement symbolique et l'approfondissement spéculatif dont témoignent les monothéismes avec une « évolution » de la religion. Si « évolution » il y a, c'est dans le sens d'une abstraction grandissante, et donc d'un relâchement de l'emprise « empirique » du Tout-Autre sur l'humain. L'auteur du *Désenchantement* convie ainsi à retourner la perspective ordinairement promue par l'histoire des religions : « En matière religieuse, le progrès apparent est un déclin »⁵²³. Dans la religion première, rappelons-le, l'Altérité se conjugue au passé. D'ores et déjà accompli dans l'Immémorial sous l'espèce d'un « Grand Récit » cosmogonique, le Sens n'est qu'à être reçu. C'est dire qu'il n'y a de signification, pour parler comme D. Hervieu-Léger, qu'à s'inscrire dans une « lignée croyante » au sein de laquelle prévaut ce que G. Balandier identifiait plus haut sous le nom de « traditionalisme fondamental » — celui qui « vise le maintien des valeurs, des modèles des pratiques sociales et culturelles les plus enracinées ». Pour le dire autrement, l'essence du religieux est toute dans cette opération : « l'établissement d'un rapport de dépossession

⁵²³ *Ibid.*, p. XI.

entre l'univers des vivants-visibles et son fondement »⁵²⁴. C'est au départ que se trouve la forme la plus pure et la plus systématique de la religion, dans cette dépendance religieuse maximale qu'entraîne la scission sans appel entre un « passé-source » et un « présent-copie ». « Une manière d'institutionnaliser l'homme contre lui-même »⁵²⁵, écrit Gauchet, qui parle de la religion comme de « l'énigme de notre entrée à reculons dans l'histoire »⁵²⁶. « En bref, *le dehors comme source et l'immuable comme règle* »⁵²⁷.

Si la naissance de l'État prend le sens d'un Événement révolutionnaire au regard de ce système fondé sur le parti pris de l'antériorité du principe de tout ordre et de la loi des choses, c'est qu'elle consacre la première et la plus décisive des métamorphoses de l'Autre, qui voit sa Différence déportée *entre* les hommes sous l'espèce du principe hiérarchique. À partir du moment où son extériorité se « spatialise » en corrélation avec la transformation du rapport de l'homme à la Nature (retournement du rapport de disjonction-conjonction avec l'Originel et l'Environnement en un rapport de conjonction-disjonction avec l'Actuel et l'Englobant), à partir du moment où sa Différence ne se rapporte plus qu'à l'hétérogénéité de l'espace (social) dans lequel il s'incarne sous les traits du souverain, l'Autre — l'inquestionnable institué, celui dont l'invisibilité-inaccessibilité avait de tous temps garanti l'incontestable emprise, entre de plus en plus dans le questionnable. Or, pour Malraux, l'originalité de la pensée moderne occidentale tient précisément au fait qu'elle « remplace souvent les réponses par une dialectique des questions »⁵²⁸ : « Notre civilisation qui dans ses sciences comme dans sa pensée, se fonde sur des questions, commence à reconnaître une de ses voix secrètes dans les hautes expressions de l'interrogation »⁵²⁹, écrit-il dans sa préface au roman de M. Sperber, *Qu'une larme dans l'Océan...* « S'il y a une question de la religion, elle ne doit plus être une "question-de-la-religion". Ni simplement une réponse à cette question », affirme Derrida; « la question de la religion est d'abord la question de la question. De l'origine et des bordures de la question — comme de la réponse »⁵³⁰. Pour Bataille, qui ne conçoit Dieu que comme l'index d'une « impossibilité d'achèvement », *la religion (i.e. la religiosité) comme question ne*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵²⁸ Malraux, « Néocritique », *loc. cit.*, p. 317.

⁵²⁹ Cité par M. de Courcel, *op. cit.*, p. 24.

⁵³⁰ Derrida, « Foi et savoir », *loc. cit.*, p. 53-4.

vaut de même que dans la mesure où elle se distingue rigoureusement *des* religions comme réponses: « La religion est la mise en question de toutes choses. Les religions sont les édifices qu'ont formés les réponses variées »⁵³¹. C'est aussi vrai pour l'auteur des *Antimémoires* :

Dans le domaine métaphysique [...] il est possible que la pensée soit fondamentalement interrogative. On peut construire des escaliers pour les sommets des pyramides, et d'autres pour les profondeurs de la terre. Il va de soi qu'il existe des degrés de l'interrogation. Et toute pensée qui prend Dieu pour objet — ce qui couvre pas mal de millénaires — est en partie interrogative, qu'elle le sache ou non (AM, 356).

Mais l'interrogation requise par toute adresse à Dieu dépasse le simple impératif rhétorique. Dans l'ordre des priorités, elle est d'abord ce qui révèle la divinité en l'homme : « Quelque chose d'éternel demeure en l'homme — en l'homme qui pense... quelque chose que j'appellerai sa part divine : c'est son aptitude à mettre le monde en question... » (NA, 691). Heidegger ne confirme-t-il pas la solidarité de la question et de la religion lorsqu'il déclare que « l'interrogation est la piété de la pensée »⁵³²? Si l'absence (de Dieu) est l'âme de la question, c'est que

l'autre fraternel n'est pas *d'abord* dans la paix de ce qu'on appelle l'intersubjectivité, mais dans le travail et le péril de l'interrogation; il n'est pas d'abord certain dans la paix de la *réponse* où deux affirmations *s'épousent* mais il est appelé dans la nuit par le travail en creux de l'interrogation. L'écriture est le moment de cette Vallée originaire de l'autre dans l'être. Moment de la profondeur aussi comme déchéance. Instance et insistance du grave⁵³³.

Tchen n'est-il pas tout entier dans ce moment de la profondeur vécue comme déchéance? Le difficile — l'impossible —, pour lui, n'est-il pas précisément « de ne pas *déchoir* » (CH, 618)? Sa pensée n'est-elle pas inscrite dans le travail et le péril de l'interrogation *dès la première ligne*? L'Autre dans les voiles duquel s'empêtre le Même jusqu'à la/sa mort a-t-il même jamais une chance de devenir « fraternel » pour ce « captif solitaire du seuil »?

Aussi le sacré n'intéresse-t-il les Malraux, Bataille, Nietzsche ou Derrida que dans la mesure où il indexe un passage à la limite. C'est à la confluence des topiques du seuil et de la limite, là où se joue l'expérience de la mort et de la perte (du sens), dans l'entre-deux

⁵³¹ Cité par Nault, *op. cit.*, p. 116.

⁵³² Cité par Nault, *op. cit.*, p. 191.

⁵³³ Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 49.

hyménographique qui « se re-marque toujours comme disparition, effacement, non-sens »⁵³⁴, que le poétique rencontre le théologique :

Ce qui se passe dans un texte sacré, c'est l'événement d'un pas de sens⁵³⁵. Cet événement est aussi celui à partir duquel on peut penser le texte poétique ou littéraire qui tend à racheter le sacré perdu et s'y traduit comme dans son modèle. Le texte sacré est le texte absolu parce qu'en son événement il ne communique rien, il ne dit rien qui fasse sens hors de cet événement même⁵³⁶.

Si l'approche socio-anthropologique de Gauchet permet de démontrer que la pensée primitive consiste à « établir (ou en présupposant à la base) l'absence *au présent* »⁵³⁷, seule la prise en compte de la dimension poétique, en revanche, permet d'analyser comment le mouvement d'intériorisation de l'Autre conduit, sur le plan de l'économie textuelle, au plus complet renversement de la logique archaïque, puisqu'il aboutit au « mouvement d'effacement de la trace dans la présence ». À « l'absence *au présent* » se substitue ainsi la *présence de l'absence* (de l'Absent). Nous sommes alors confrontés à ce paradoxe (en fait : un *chiasme*) d'une Figure effacée qui *produit* l'effacement comme figure — comme *ellipse*. La Figure effacée par la figure de l'effacement produit un chiasme qui rature l'être au croisement des Quatre. Ce chiasme retourne (à) la Croix, fait une croix sur elle par un *tour* rhétorique. Le chiasme crucifie la Figure qui disparaît sous la figure qu'il est. À la Transfiguration se substitue donc la dé-Figuration. Une Re-figuration change *Figure* pour *figure* par le biais d'une con-figuration textuelle. La Figure, dès lors, ne se reconnaît plus. À moins d'une trouée, à moins d'une figure qui fait trou — à moins d'une ellipse qui fait apparaître un « fond » choré-graphique en lieu et place de la Figure raturée. Là où la Figure doit s'appréhender au figuré, comme figure de rhétorique. Il fallait donc que le fondement de l'être-ensemble et de l'être-sujet soit dérobé dès le départ pour que l'Autre au principe de ce déroberement devienne le principe même du déroberement. La Figure, en somme, ne vit toujours que de sa propre mort, de son re-trait et de sa rature.

C'est dire du même coup que la Figure de l'Autre *dramatise* la rhétorique comme elle *dramatise* le corps. Tout le christianisme tient pour Malraux à la représentation d'un corps supplicié, tout à la fois abîmé et mis en abyme dans le texte contemporain. Ce qui

⁵³⁴ Derrida, « La double séance », *loc. cit.*, p. 285.

⁵³⁵ C'est à cet événement d'un « pas de sens » que renvoyait plus haut le « pas de cendre ». Là où il semble que rien ne *reste* alors que le reste est tout entier dans ce *rien* — dans l'invisibilité du dieu, dans le *pas* choré-graphique de Çiva.

⁵³⁶ Cité par Nault, *op. cit.*, p. 226, n. 52.

⁵³⁷ Gauchet, *op. cit.*, p. 24.

fait dire à l'écrivain — à propos du récit de saint Jean et des images du Rhin, de Grűnewald ou de l'Espagne — que la « Crucifixion est plus profonde que cette éloquence » (AM, 842) qui tend à réduire le corps à la lettre, au profit d'un sens plein, sans faille et sans reste. Or, il y a du reste — de la *restance* devrait-on dire. Le corps excède la lettre dans la mesure où, en se retirant, il découvre une place — vide. De sorte que dans « tous les cas, l'absence indiscutablement apparente du divin devient le centre même d'une interrogation sur sa manifestation »⁵³⁸. À quoi l'on voit très bien que l'image itérative de la trouée et le travail de l'ellipse s'achèvent — plutôt : « s'inachèvent », s'infiniment dans le suspens de la Question irrésolue : « Enveloppée d'un chant par le poème, la question posée mais non résolue ajoute à la réalité une forme et un sens qui n'existaient pas avant elle. Elle en modifie l'espace et l'appréhension, ne fût-ce qu'entre les pages du livre. Et c'est peut-être dans leur rapport à la *question* que les poètes se séparent, se distinguent et se partagent entre croyants et incroyants »⁵³⁹, écrit J.-M. Maulpoix.

Lorsque Gauchet affirme que « *la religion de l'Incarnation est fondamentalement une religion de l'interprétation* », il veut dire, comme Derrida, que

Dieu s'est séparé de soi pour nous laisser parler, nous étonner et nous interroger. Il l'a fait non pas en parlant mais en se taisant, en laissant le silence interrompre sa voix et ses signes, en laissant briser les Tables. [...] L'écriture est donc originairement hermétique et seconde. La nôtre, certes, mais déjà la Sienne qui commence à la voix rompue et à la dissimulation de sa Face. Cette différence, cette négativité en Dieu, c'est notre liberté, la transcendance et le verbe qui ne retrouvent la pureté de leur origine négative que dans la possibilité de la Question. La question, "l'ironie de Dieu" dont parlait Schelling, se tourne d'abord, comme toujours, vers soi⁵⁴⁰.

Cette *ironie*, on l'a vu, n'est rendue compréhensible, perceptible, qu'à travers la médiation d'un discours en mécanisme spécifique. L'ironie ne « passe », *en effet* (comme *effet*), que dans la *folie* d'une parole qui consiste à déconstruire le sens à travers une stratégie des apparences jouant sur le « paraître sage » et le « paraître fou ». Sur cette absence de l'Autre qui le rend absent à lui-même, Clappique répand ainsi « la pitié des présences imaginaires ». S'il fait le fou, c'est pour faire entendre que la vérité n'est pas ce qu'elle paraît. La vérité n'est pas dans la coïncidence de l'être et du paraître, mais dans l'affirmation (folle) du non-être. L'être n'est pas puisque l'Être n'est plus. Le baron *est* ce

⁵³⁸ Marion, *op. cit.*, p. 37.

⁵³⁹ Maulpoix, *loc. cit.*, p. 222.

⁵⁴⁰ Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 103.

vide qu'il *semble* occulter sous ses masques : comme le fou — fou, « il offre en lui un espace à cet Autre pluriel, envahissant et muet. Son corps est ainsi retourné et disséminé par l'exercice qui fait de lui un *logis* silencieux et un *répondant* transférentiel pour l'inanalysable ou l'insensé de l'autre »⁵⁴¹. Clappique est l'autre absent, l'autre (l'hôte) de l'Absent. Sa folie affirme *a contrario* l'évidence de l'absence de l'Autre par l'évidence du Soi. Le masque ne trompe personne. Mais tous se trompent sur lui. Le fou, dès lors, n'est plus celui qu'on croit. La folie, c'est de croire que le masque trompe alors qu'on est si bien trompé par lui. La folie n'est pas ce qu'elle paraît. Et c'est finalement au baron de s'étonner de la folie des autres, si facilement trompés par les apparences, si facilement abusés par la collection de ses masques qu'il lui suffit de changer de costume pour trouver une autre vie dans leurs yeux : « Non, les hommes n'existaient pas, puisqu'il suffit d'un costume pour échapper à soi-même, pour trouver une autre vie dans les yeux des autres ». C'est à lui de s'étonner qu'on le prenne pour un autre alors qu'il ne cesse pas d'être le même. Clappique est ce rien qui sans cesse recommence à s'effacer, ce rien qui toujours reprend figure et donne lieu à toutes les substitutions. À travers le personnage décomposé et dédoublé du baron, apparaît la nécessité de replacer la formation du soi moderne « à l'intérieur du procès général de réduction de l'altérité, dont elle fournit une éminente illustration »⁵⁴².

En reprenant ainsi le travail là où l'a laissé l'auteur du *Désenchantement du monde* pour l'importer du côté littéraire, nous espérons avoir contribué, par la relève de l'empreinte de l'Autre — « non tant l'autre du sujet que l'Autre de la langue »⁵⁴³ — à esquisser une véritable *entropologie poétique*. En somme, il ne suffit plus seulement, au regard de la fécondité de l'héritage chrétien, d'évoquer, hors des cadres spirituels de réflexion classiques, l'à-venir d'un des grands foyers de l'invention culturelle que prophétisait Gauchet — mais bien de prendre acte de la contemporanéité de son rayonnement et de l'ampleur du domaine dont déjà il dessine les contours jusqu'aux frontières des autres disciplines. Si notre démarche se veut interdisciplinaire, c'est parce que « loin d'être une notion *sui generis*, le sacré ne peut se définir que relationnellement »⁵⁴⁴. On entrevoit la ri-

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴² Gauchet, *op. cit.*, p. 239-40.

⁵⁴³ Michel Schneider, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁴⁴ Wunenburger, *op. cit.*, p. 70.

chasse des potentialités que laisse deviner l'emploi du concept de *hiéroglyphes* en dehors de la sphère littéraire puisqu'il s'agit, par l'intermédiaire des relations littérature-sacré-modernité, de reformuler les questions du sujet, de l'appréhension du réel et de l'énonciation; fournir, éventuellement, des outils et jalons à une histoire de l'individualité post-théologique. En observant ainsi comment s'opère la répartition des savoirs entre littérature et anthropologie nous verrons, au profit d'un élargissement de perspective, comment la réflexion scientifique se fonde toujours sur une topique (catalogue de schèmes et postures thématissant notre accès au réel), qui est elle-même à replacer dans une « poétique des savoirs »⁵⁴⁵.

Pour l'heure, finissons par remarquer ceci. Parmi tous les absents (absences) de ce mémoire, un en particulier mérite d'être nommé : Blanchot. Parmi tous ses mérites, le plus grand de ses enseignements tient peut-être à ceci : en solidarissant écriture et congédiement de l'auteur, en nous révélant l'impossibilité pour tout écrivain de séjourner auprès de son œuvre, l'auteur du *Livre à venir* met à jour la parenté obscure liant Écriture et écriture. Au *retrait* du Dieu dont nous avons analysé quelques-uns des effets sous le nom de *hiéroglyphes* correspond ainsi le *re-trait* de l'écrivain. Si écrire c'est se retirer, s'échouer loin de sa parole, la délivrer ou l'abandonner, la laisser faire son chemin et tracer son sillon dans le désert, là où le lieu perd le Verbe et le Verbe perd le lieu —, s'il « faut, langagièrement, laisser le retrait distendre le discours »⁵⁴⁶, l'homme ne se découvre réellement à l'image du divin qu'à savoir imiter son repli. Au *lama sabachtani* répond alors le *noli me legere*.

⁵⁴⁵ Dubuisson, « Une topique générale » in *L'Occident et la religion*, *op. cit.*, p. 167-184.

⁵⁴⁶ Marion, *op. cit.*, p. 161.

BIBLIOGRAPHIE***Corpus primaire***

MALRAUX, André, *La Condition humaine*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1989.

Corpus secondaire

- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), t. 1, 1989. Outre *La Condition humaine*, le volume comprend: *Lunes en papier* (1920), *Écrit pour une idole à trompe* (1921-1923), *La Tentation de l'Occident* (1926), *Les Conquistadors* (1928), *Royaume farfelu* (1928), *La Voie royale* (1930), *La Condition humaine* (1933), *Le Temps du mépris* (1935).
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), t. 2, 1996. Le volume comprend: *L'Espoir* (1937), *Les Noyers de l'Altenburg* (1948) et *Le Démon de l'absolu* (inédit).
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), t. 3, 1997. Le volume comprend le *Miroir des limbes*, qui reprend les *Antimémoires* (Gallimard, 1967) en première partie et dont la seconde, intitulée *La corde et les souris*, réunit des versions modifiées des *Chênes qu'on abat* (1971), de *La Tête d'obsidienne* (1974), de *Lazare* (1974), et des *Hôtes de passage* (1975). En appendice du *Miroir des limbes* sont réunies dix *Oraisons funèbres*, prononcées entre août 1958 et mai 1975. Enfin, on trouvera également *Le Règne du Malin* (inédit).
- , *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard (coll. « La Galerie de la Pléiade »), 1951, refond les trois tomes de *La Psychologie de l'art*, en les amplifiant d'un quatrième: *Les Métamorphoses d'Apollon*.
- , *La Métamorphose des dieux*, Paris, Gallimard (coll. « La Galerie de la Pléiade »), 1957, a été rééditée dans sa version finale en trois tomes. On remarquera ici que l'ordre logique ne coïncide pas avec l'ordre chronologique, le premier tome n'ayant été publié qu'après les deux autres:
 - I. *Le Surnaturel*, Gallimard, 1977. (La première version, en 1957, répondait au titre générique de l'ensemble).
 - II. *L'Irréel*, Paris, Gallimard, 1974.
 - III. *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.
- , *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

La Condition humaine

- ARNOLD, A. James, « *La Condition humaine* as Nietzschean Tragedy », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 6, no 1 (printemps), p. 15-24.
- CHUA, Cheng Lok, « Structure et image dans *La Condition humaine* », in LANGLOIS, Walter, (éd.), *André Malraux. I. Du "farfelu" aux Antimémoires*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 29-46.
- CRESCIUCCI, Alain, (dir.), *Malraux. La Condition humaine*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GLIKSOHN, Jean-Michel, « Les deux paysages de la mort dans *La Condition humaine* », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 18, no 1 (print. 1986), p. 2-10.
- GILL, Gillian C., « Le jeu de l'amour et du hasard : Tchen ludens », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 12, no 2 (aut. 1980), p. 3-18.

- GREENFELD, Anne, « The Baron de Clappique : Malraux Through the Looking-Glass », *Revue André Malraux Review*, vol. 23, nos 1-2 (print./aut. 1991), p. 53-68.
- JENKINS, Cecil, *André Malraux. La Condition humaine*, London, University of London Press, 1968.
- LARRAT, Jean-Claude, (dir.), *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*, Orléans, Paradigme, 1995.
- MCLEAN MC GRATH, Susan, « Baron Clappique-Toto-... », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 11, no 2 (aut. 1979), p. 28-39.
- MEYER, Alain, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1991.
- MOATTI, Christiane, *La Condition humaine d'André Malraux : résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, 1991.
- PHALESE, Henri de, *Les voix de La Condition humaine. La Condition humaine d'André Malraux à travers les nouvelles technologies*, Paris, Nizet, 1995.
- ROLIN-IANZITI, Jeanne, « La métaphore malrucienne : l'animation de l'abstrait et du paysage dans *La condition humaine* », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 16, no 1 (mai 1984), p. 31-41.
- TRÉCOURT, François, « Les tribulations du baron de Clappique. Évolution d'un personnage », *Revue des Lettres modernes*, nos 799-804 (1987), p. 149-69.
- VILLANI, Serge, « Folly's wisdom : Clappique as erasmian fool », *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 12, no 2 (aut. 1980), p. 30-9.

Malraux, son œuvre

- AUBERT, Raphaël, *L'absolu et la métamorphose. Théologiques sur André Malraux*, Genève, Labor et Fides, 1985.
- BEVAN, David, *André Malraux. Towards the expression of transcendence*, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1986.
- BLANCHET, André, « La religion d'André Malraux », *La littérature et le spirituel*, Paris, Éditions Montaigne, t. 1: "La mêlée littéraire", 1959, p. 192-231.
- BLANCHOT, Maurice, « Note sur Malraux », *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BOCKEL, Pierre, « La quête métaphysique de Malraux », *André Malraux. Unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 245-9.
- , « Malraux et la foi », *Hommage à André Malraux (1901-1976). La Nouvelle Revue Française*, no 295 (juillet 1977), p. 38-52.
- , « Métaphysique de l'Agnosticisme » in COURCEL Martine de, (dir.), *Malraux. Être et dire*, Paris, Plon, 1976, p. 81-91.
- CARDUNER, Jean, *La Création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968.
- DA SILVA, Edson Rosa, « Les Conquérants. Un voyage à travers le sacré », *Revue des lettres modernes*, nos 799-804 (1987), p. 113-139.
- DE COURCEL, Martine, (éd.), *Malraux. Être et dire suivi de Néocritique* (postface inédite de Malraux), Paris, Plon, 1976.
- DEUDON, Éric H., « Félics d'un autre monde : les chats de *La Condition humaine* », *Romance Notes*, vol. 24, no 2 (hiver 1983), p. 156-156-60.
- FITCH, Brian, *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Lettres modernes, 1964.
- FORTIER, Paul A., « L'action et l'absurde. L'expression mythique dans *Les conquérants* », *Revue des lettres modernes*, nos 739-744 (1985), p. 125-50.
- , « Structuration mythique de *La Voie royale* », Langlois, W. G., (éd.), *André Malraux 2. Visages du romancier*, Paris, Minard, p. 41-52.

- GROVER, Frédéric J., *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps* (1959-75), Paris, Gallimard, 1978.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle, *La religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993.
- LACOUTURE, Jean, *Malraux. Une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1976 (1973).
- LANTONNET, Évelyne, *Étude sur Malraux et le roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- LARRAT, Jean-Claude, *Malraux*, Paris, Nathan, 1992.
- , *Malraux. Théoricien de la littérature 1920-1951*, Paris, PUF, 1996.
- LYOTARD, Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1996.
- , *Chambre sourde. L'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998.
- MACHABÉIS, Jacqueline, « L'expression métaphorique du sacré dans l'œuvre de Malraux », *Le Livre dans la vie et l'œuvre d'André Malraux*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 74-86.
- , « L'homme à la conquête du sacré », *Revue André Malraux Review*, vol. 20, no 2 (aut. 1988), p. 8-23.
- , « Lumière trouble et lumière claire dans *La Voie royale* », *Mélanges Malraux Miscelany*, vol. 16, no 2 (nov. 1984).
- MARION, Jean-Luc, *L'idole et la distance. Cinq études*, Paris, Grasset, 1977.
- MOATTI, Christiane, *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*, Publications de la Sorbonne, 1987.
- , « La représentation de la maladie dans l'univers d'André Malraux » in *Revue des lettres modernes*, nos 993-999 (1991), p. 141-62.
- , et BEVAN, David, *André Malraux. Unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, La Documentation française, 1989.
- MELLER, Charles, « André Malraux ou l'espoir sans terre promise » in *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, Paris, Casterman, t. III: "Espoir des hommes", 1957, p. 23-192.
- MOROT-SIR, Edouard, « Imaginaire de peinture et imaginaire romanesque dans l'œuvre d'André Malraux », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, no 33 (mai 1981), p. 235-50.
- MOUNIER, Emmanuel, « André Malraux le conquérant aveugle », *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1953, p. 11-63.
- OLLIVIER, André, « La mythologie d'André Malraux », *Critique*, vol. 1, no 6 (nov. 1946), p. 483-93.
- PEYRE, Henri, « André Malraux and the Nostalgia of Transcendence », *Twentieth Century Review Literature*, vol. 24, no 3 (aut.), p. 431-42.
- PICON, Gaëtan, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1959.
- ST-CHERON, François, *L'esthétique de Malraux*, Paris, Sedes, 1996.
- STÉPHANE, Roger, *Portrait de l'aventurier*, Paris, Grasset, 1965.
- TAKEMOTO, Tadao, *André Malraux et la cascade de Nachi. La confiance de l'univers*, Paris, Julliard, 1989.
- TANNERY, Claude, *Malraux l'agnostique absolu ou La métamorphose comme loi du monde*, Paris, Gallimard, 1985.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Ce monstre incomparable. Malraux ou l'énigme du moi*, Paris, Armand Colin, 1983.
- VANDEGANS, André, *La Jeunesse littéraire d'André Malraux*, [S.l.], Pauvert, 1964.
- , « André Malraux et l'obsession de la transcendance », *Lettres Romanes*, vol. 28, no 3 (août 1974), p. 211-24.
- VILLANI, Sergio, *Stylistic aspects stylistiques*, York, Captus UP, 1990.

ZARADER, Jean-Pierre, *Malraux ou la pensée de l'art. Une approche philosophique*, Paris, Vinci, 1996.

Autour du sacré

BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973.

—, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954 (1943).

—, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BOUREUX, Christian, « La sécularisation, le "retour de Dieu", et après... », *Esprit*, no 233 (juin 1997 : *Le temps des religions sans Dieu*), p. 253-66.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

BUCHER, Gérard, *La vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du logos*, préf. de Michel Serres, Paris, Cerf, 1989.

CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

—, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

—, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967 (1957).

CARROUGES, Michel, *La mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948.

CASTELLI, Enrico, (dir.), *Le sacré. Études et recherches. Actes du colloque organisé par le centre international d'études humanistes et par l'institut d'études philosophiques de Rome* (Rome, 4-9 janvier 1974), Aubier/Montaigne, c1974.

CAZENEUVE, Jean, *Et si plus rien n'était sacré...*, Paris, Perrin, 1991.

DARAKI, Maria, *Une religiosité sans Dieu*, Paris, La Découverte, 1989.

DE CERTEAU, Michel, *La fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Gallimard, 1982.

—, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

—, et DOMENACH, Jean-Marie, *Le christianisme éclaté*, Paris, Seuil, 1974.

DERRIDA, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.

—, et VATTIMO, G., *La religion*, Paris, Seuil, 1996.

DUBUISSON, Daniel, *L'Occident et la religion. Mythes, science et idéologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.

—, *Anthropologie poétique. Esquisses pour une anthropologie du texte*, Louvain, Peeters/Louvain-La-Neuve, 1996.

—, *Mythologies du XX^e siècle*, PU de Lille, 1993.

DUMÉRY, Henry, *Phénoménologie et religion*, Paris, PUF, 1962.

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.

—, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.

—, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.

ELIADE, Mircea, *Cosmologie et alchimie babyloniennes*, Paris, Gallimard, 1991.

—, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971.

—, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.

—, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 (1957).

—, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

—, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1961.

—, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.

—, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1949.

—, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

ESLIN, Jean-Claude, « Indépassable religion », *Esprit*, no 233 (juin 1997 : *Le temps des religions sans Dieu*), p. 7-19.

ESPRIT, « La Cité de Dieu et la Cité des hommes : quand les frontières se brouillent », *ibid.*, p. 4-6.

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948.
- FRYE, Northrop, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.
- GIBELLINI, Rosino, *Panorama de la théologie au XX^e siècle*, Paris, Cerf, 1994.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1984.
- HEIDEGGER, Martin, « La chose », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 194-218.
- HEIMONET, Jean-Michel, *Politiques de l'écriture : Bataille/Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.
- HENRIC, Jacques, *Le roman et le sacré*, Paris, Grasset, 1990.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle, *La Religion pour mémoire*, Paris, Le Cerf, 1993.
- , « Sécularisation et modernité religieuse », *Esprit*, no 196 (oct. 1985), p. 50-62.
- JUNG, Carl G., *Réponse à Job*, Paris, Buchet/Chastel, 1964.
- LEEuw, G. Van der, *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris, Payot, 1970.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990 (1971).
- MAKARUS, Laura Levi, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974.
- MANGEMATIN, Michel, NYS Philippe et Chris YOUNÈS, (éds), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.
- MÉNARD, Guy, « Le bricolage des dieux. Pour une lecture postmoderniste du phénomène religieux », in BOISVERT, Yves, (dir.), *Postmodernité et sciences humaines. Une notion pour comprendre notre temps*, Montréal, Liber, 1998, p. 89-115.
- MONGIN, Oliver, « Quand la religion s'éclipse », *Esprit*, no 196 (oct. 1985), p. 34-49.
- MONTEIL, Pierre-Olivier, « Quand la religion cherche ses mots », *Esprit*, no 233 (juin 1997 : *Le temps des religions sans Dieu*), p. 267-77.
- NANCY, Jean-Luc, *Des lieux divins*, Mauzevin, TER, 1987.
- NAULT, François, *Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction*, Montréal/Paris, Éditions Médiaspaul/Cerf, 2000.
- OTTO, Rudolf, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- , *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1996 (1951).
- REY, Jean-Michel, « L'empreinte du langage chrétien », no 233 (juin 1997 : *Le temps des religions sans Dieu*), p. 150-60.
- RICOEUR, Paul, « "Le symbole donne à penser" », *Esprit*, juillet-août 1959, p. 60-76.
- SÉGINGER, Gisèle, (éd.), *Spiritualités d'un monde désenchanté. Actes du colloque Spiritualité profane et spiritualité religieuse (organisé les 6 et 7 mars 1997 par le groupe de recherche "XIXe-XXe siècles : art et littérature")*, Strasbourg, PU de Strasbourg, 1998.
- SOLLERS, Philippe, « *Le toit. Essai de lecture systématique* », *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 105-38.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1981.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981.

Autour du lieu

DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

DEWITTE, Jacques, « Visage des choses, visage des lieux », in MANGEMATIN, Michel, NYS Philippe et Chris YOUNÈS (éds), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 227-268.

HONORÉ, B., « En chemin avec Heidegger sur la pensée de l'espace-lieu. Brève méditation », in *ibid.*, p. 83-96.

PAYOT, Daniel, « L'espace, partage du sens », in *ibid.*, p. 67-82.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, « L'espace de l'architecture : la signification en tant que présence et représentation », in *ibid.*, p. 129-154.

PETIT, Alain, « Le vide et le lieu », in *ibid.*, p. 35-44.

PLATON, *Timée* suivi du *Critias*, trad. A. Rivaud, Paris, Société d'édition *Les Belles Lettres*, Paris, 1963. SALIGNON, Bernard, « Le seuil, un chiasme intime-dehors » in MANGEMATIN, *op. cit.*, p. 55-66.

Autour de la différence

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

—, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

—, *Psyché. Invention de l'autre*, nouv. éd. augm., Paris, Galilée, 1997-8.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210.

—, « Le tabou et l'ambivalence des sentiments », *Totem et tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1980, p. 29-88.

GRANOFF, Wladimir, *La pensée et le féminin*, Paris, Minuit, 1976.

MEYER, Michel, *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, Paris, Le livre de poche, 2000.

SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.

ZIMA, Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, Paris, PUF, 1994.

Roman et romanesque

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (1975).

BENREKASSA, G., *Fables de la personne. Pour une histoire de la subjectivité*, Paris, PUF, 1985.

CHARTIER, P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

RICEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

—, *2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

—, *3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1977.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Belfond, 1990.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.

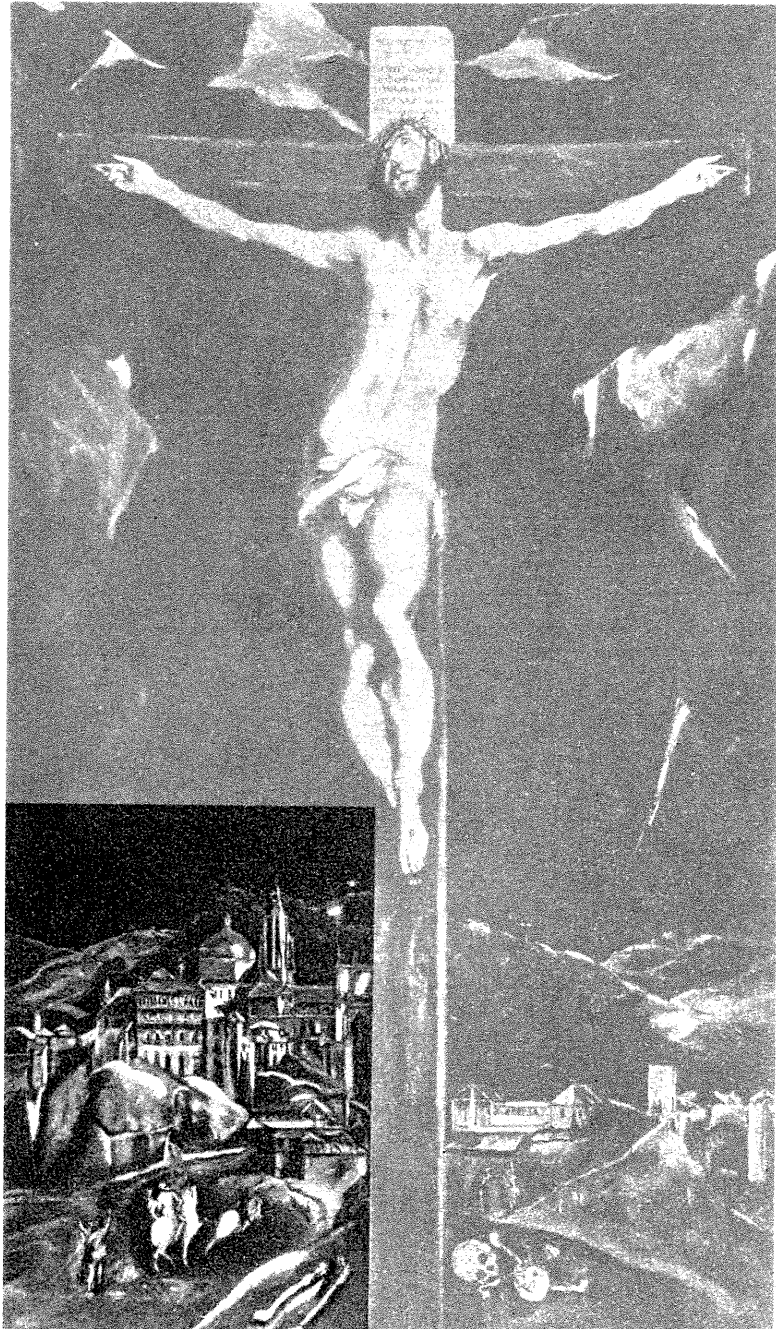
Modernité, roman et révolutions

- BRODIN, Pierre, *Les écrivains français de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Bernard Valiquette, 1943.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.
—, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1962.
- RAIMOND, Michel, *Éloge et critique de la modernité. De la première à la deuxième guerre mondiale*, PUF, 2000.
- , *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1968.
- RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974.
- SIMON, Pierre-Henri, *L'Esprit et l'histoire. Essai sur la conscience historique dans la littérature du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1954.

Divers

- BRAULT, Jacques, « Sagesse de la poésie », *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 216-29.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1969).
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
- JACOB, A., (dir.), *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, PUF, 1990, 2 vol.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

ANNEXES



LE GRECO. — CRUCIFIXION (VERS 1602-1610) TOLÈDE PREND LA PLACE DES DONATEURS

Fig. 1 : *Crucifixion*



Fig. 2 : Tolède sous l'orage

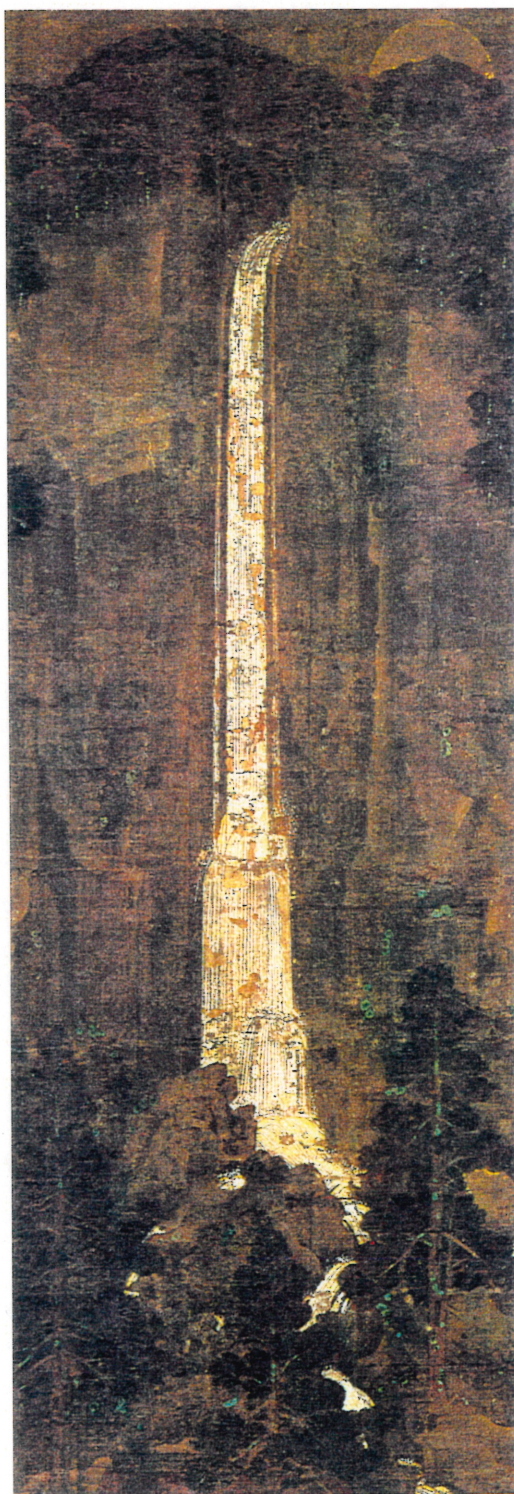


Fig. 3 : La Cascade de Nachi