Modernité du « Miroir des limbes ». Un autre Malraux,
sous la direction d'Henri Godard et Jean-Louis
Jeannelle, Paris, Classiques Garnier, 2011, 395 p.

Moncef Khémiri

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1021>

DOI : 10.4000/genesis.1021

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique
littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 202-205

ISBN : 9782840509196

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Moncef Khémiri, « *Modernité du « Miroir des limbes ». Un autre Malraux*, sous la direction d'Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle, Paris, Classiques Garnier, 2011, 395 p. », *Genesis* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 29 octobre 2014, consulté le 21 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1021> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1021>

respondance de la « génétique du scénario » à la « génétique scripturale », il souligne et démontre, exemples à l'appui, que « la critique aurait tort de limiter son investigation au dossier de l'avant-texte ». Françoise Leriche montre à son tour comment les lettres de Proust, utilisées avec les précautions qui conviennent (lesquelles ont échappé semble-t-il à plusieurs critiques et à tous ses biographes), « peuvent également *participer* au processus génétique ». À l'exemple canonique et beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de la lettre de Proust à Agostinelli passée en partie dans celle du narrateur à Albertine, elles fournissent non seulement de nombreux éléments de l'avant-texte, mais jouent aussi un rôle crucial dans un « dispositif génétique » fondé sur « la participation des intimes et des amis à *toutes* les étapes » de la création, « de l'invention à la publication ». Éditrices d'une partie de la correspondance de Marguerite Yourcenar, Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde rappellent le contrôle très strict que cette dernière exerça sur ses lettres et leur disponibilité, séparant notamment la correspondance professionnelle et privée. Parmi les trois phases de la création, nul ne s'étonnera si c'est encore celle de l'aval génétique qui est valorisée, Yourcenar se servant de ses lettres pour orienter la réception et asseoir son « autorité auctoriale ». Autant que Stendhal, sinon davantage, elle prouve par l'exemple de son œuvre l'importance que revêt à ses yeux la forme épistolaire dans le processus créatif : *Alexis* comme les *Mémoires d'Hadrien* se présentent sous la forme d'une longue lettre.

Quelques cas originaux et quelquefois inattendus de poètes et de philosophes viennent compléter ce panorama centré sur le roman. Ainsi, Bertrand Marchal part-il à la « pêche à l'avant-texte épistolaire » dans la correspondance de Mallarmé, et n'en revient pas bredouille, comme le prouve entre autres la double genèse de la Scène d'*Hérodias* et de *L'Après-midi d'un faune* née de la « rime fantôme » (car *in fine* effacée) *Hérodias*/

grenade. Micheline Hontebeyrie met notamment en évidence des « circulations triangulaires » manifestes entre les fameux cahiers de Valéry, sa correspondance (en l'occurrence des lettres à Jeanne Loviton, alias Jean Voilier) et son œuvre (« Lust »). Lise Dumasy-Queffelec aborde l'œuvre de Tocqueville sous l'angle épistolaire, ce qui n'avait jamais été fait depuis la belle édition de ses *Lettres choisies* chez Gallimard « Quarto » en 2003. Essentielle à chaque étape de la création, la correspondance, à côté de sa traditionnelle fonction biographique, y apparaît « comme le « négatif » de l'œuvre, au sens où l'on parle du négatif d'une photographie, qui lorsque cette photo est retouchée peut se trouver riche de révélations sur des aspects qui n'apparaissent plus ». Conservateur à la BnF, Anne Mary se penche sur le cas de Gabriel Marcel, dont l'œuvre philosophique a éclipsé la carrière de dramaturge. Elle vient ici rappeler le point de vue du conservateur sur la question : sauf exception, les lettres ne sont jamais classées dans le dossier de genèse d'une œuvre. Pourtant, dans le cas de l'étonnant corpus des lettres souvent quotidiennes de Gabriel Marcel à sa tante, qui fut sa mère de substitution, elles mériteraient de l'être – à condition toutefois de séparer les informations essentielles des considérations matérielles. Apparaissant alors similaires aux fragments qui composent par exemple son *Journal métaphysique*, ces extraits de lettres permettent de redonner à son œuvre bicéphale (théâtre et philosophie) son unité première. Conservateur en chef à la BnF puis à la bibliothèque de l'Institut de France, Michèle Sacquin interviewe pour finir Clément Rosset (né en 1939), dont les manuscrits ont été déposés en 2006 à la BnF, œuvres quasi complètes et correspondances (active et passive) mêlées. Le dialogue, vivant et plein d'intérêt sur la question du rapport plutôt distant de l'auteur à ses propres archives, a pour seul défaut de passer peut-être un peu vite sur les lettres à sa sœur aînée, qui fut pourtant à l'origine de ce don, car c'est elle qui a

pieusement conservé tous les dossiers de genèse depuis les origines (plusieurs albums inédits de *Babar* compris).

Le volume s'achève par une bibliographie intelligemment construite qui rapproche pour chaque auteur les éditions disponibles de correspondance et de documents de genèse, avant les études critiques générales. Il n'y manque vraiment qu'un index des noms propres, ainsi peut-être que quelques autres études de cas qui étaient attendues sur ce sujet. Pour des raisons différentes, on peut penser à Victor Hugo, Sainte-Beuve, George Sand, Rimbaud, Verlaine, Huysmans... dont plusieurs sont évoqués du reste dans l'excellent avant-propos des éditeurs. Il laisse à penser que cet ouvrage fondateur, qui fait définitivement sortir la correspondance de l'âge de l'exogenèse pour entrer dans la sphère de l'endogenèse, aura des avatars. En attendant, le moindre de ses mérites n'est pas de donner tort à Marguerite Yourcenar, qui exprimait le 6 novembre 1967 à Dominique de Ménénil, *sans ratures*, sa « très grande méfiance à l'égard des recherches de groupe, au moins dans le domaine des sciences humaines, où chaque fait est à évaluer à part ».

Modernité du « Miroir des limbes ». Un autre Malraux, sous la direction d'Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle, Paris, Classiques Garnier, 2011, 395 p.

Compte rendu par Moncef Khémiri

Cet ouvrage réunit les actes d'un colloque organisé par un groupe de recherche fondé en septembre 2008 à l'université de Paris-Sorbonne, par Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle. Les différentes contributions proposées ici ont pour objet d'étude l'essai mémorial d'André Malraux, *Le Miroir des limbes*, paru entre 1967 et 1975, et réédité en 1996, par Marius-François Guyard dans les *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». Cette œuvre mémoriale, longtemps méconnue – Robert Harvey

parle de « purgatoire » (p. 71 et 83) à son sujet –, est de plus en plus étudiée de nos jours¹.

Précédées d'une introduction signée Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle, intitulée par référence à la célèbre formule de Malraux au sujet de Gide, « L'antimémorialiste capital », les dix-neuf contributions qui forment cet ouvrage ont été réparties sur cinq parties – « Les raisons historiques d'un blocage : entre littérature et politique » ; « Malraux et les écritures de soi » ; « Au carrefour des genres » ; « *Le Miroir des limbes* aujourd'hui : relecture d'écrivains » ; « Dans l'atelier de l'écrivain : une étude génétique de *Lazare* ». Ces études que nous devons aux meilleurs connaisseurs de l'œuvre de Malraux – Henri Godard, Janine Mossuz, Jeanyves Guérin, Jean-Claude Larrat, Jean-Louis Jeannelle, Joël Loehr, Claude Pillet, Marie Gil, Robert Harvey, Michel Murat, Jacques Lecarme, Marielle Macé, Catherine Coquio, Michel Briand –, mais aussi à des écrivains comme Jorge Semprun, Régis Debray, Hédi Kaddour et Alix de Saint-André, éclairent d'un jour nouveau les *Antimémoires* et *La Corde et les souris*, qui sont les deux versants du *Miroir des limbes* et en montrent toute l'originalité et toute la modernité.

Œuvre singulière, *Le Miroir des limbes* a dérouté les lecteurs, parce qu'il est apparu dès le départ comme « un objet volant littérairement non identifiable » (Lecarme, p. 91). Texte décentré tant par rapport à l'œuvre romanesque de l'auteur que par rapport au contexte idéologique qui l'a vu naître (Mossuz, p. 37 ; Guérin, p. 39), il est aussi une œuvre hybride, composite, subvertissant les règles du genre autobiographique (p. 90) ou des Mémoires (Larrat, p. 114), mêlant épisodes fictionnels et faits vécus (Pillet, p. 155-157 ; Jeannelle, p. 332) selon un jeu « d'interactions créatrices », brouillant les frontières entre les écrits autobiographiques et les écrits sur l'art, par un jeu « d'écritures alternées et consubstantielles » (Godard, p. 241), faisant ainsi passer insensiblement

le lecteur – « parce qu'il n'y a pas de seuil à franchir » (p. 281) –, à la faveur d'une analogie et d'un rapprochement insolite, de la vie à l'œuvre, de la littérature aux arts plastiques, de l'Histoire au farfelu, et du réel à l'imaginaire. Texte dynamique, mû par un puissant élan créateur, *Le Miroir des limbes* met ainsi à rude épreuve toutes les approches et les confronte à leurs propres limites, comme le soutient Murat : « Il en résulte, écrit-il, que les théories de la fiction ne fournissent pas de critères pertinents pour l'analyse de cette œuvre ; et pas davantage les théories de l'intertextualité et de la citation, de Bakhtine à Antoine Compagnon » (Murat, p. 23).

Mais s'ils reconnaissent la complexité de cette œuvre monumentale, tous les contributeurs en soulignent la nouveauté. Parce qu'il s'inscrit en faux contre les attentes de son lecteur, qu'il subvertit les valeurs et les codes de son époque, transgresse les modèles génériques, l'essai de Malraux a été extrêmement novateur en proposant « un pacte antimémorialiste et anti-autobiographique » (Lecarme, p. 90), en inventant « l'autofiction » qui est « une forme de la modernité littéraire » (Lecarme, p. 89), et surtout en substituant peu à peu le jeu intratextuel et intertextuel au récit autobiographique proprement dit (Jeannelle, p. 337).

Comme « nulle part dans *Le Miroir des limbes*, Malraux ne montre autant d'audace de pensée que dans *Lazare* » (p. 11), Jean-Louis Jeannelle s'est proposé d'étudier ce tome final du cycle d'un point de vue génétique pour montrer que ce récit d'hospitalisation, loin d'être une simple transcription d'une expérience de la maladie, est avant tout une œuvre de création qui s'inscrit dans le cadre antibiographique fixé par les *Antimémoires*. Les nombreux passages manuscrits cités, et le choix de pages manuscrites qui accompagnent cette étude, nous plongent dans l'atelier de l'écriture de Malraux. Les deux objectifs que poursuit Jean-Louis Jeannelle à travers cette riche et brillante étude sont, d'une part, de mettre en évidence, à partir de l'examen du dossier de genèse de *Lazare*,

« la fable génétique » (p. 298) que ce récit met en place, d'autre part de montrer comment l'auteur va s'employer à affaiblir le substrat biographique, pour composer un récit à double ancrage, oscillant entre le récit de vie et le jeu intratextuel.

Lazare a pu apparaître aux yeux de beaucoup de critiques comme le journal que Malraux a tenu lors de son hospitalisation à la Salpêtrière, du 16 octobre au 19 novembre 1972. Ce bref récit, constitué de quatre-vingt-douze pages, est en fait l'un des plus travaillés, comme en témoigne son dossier de genèse qui comprend près de mille sept cent deux folios. « *Lazare* apparaît comme un texte écrit dans l'urgence, où l'acte de remémoration se voit placé sous le signe de la mort » (p. 298), note le critique. Le narrateur y aurait consigné ainsi, selon l'ordre chronologique, son expérience de la maladie, de l'hospitalisation et de la perte de la conscience entraînant l'interruption de l'écriture.

Initialement, le texte, d'après les premiers états manuscrits, se présentait comme un journal et donnait l'impression de reproduire le flux de conscience de l'écrivain emporté en ambulance : « Je regarde passer les maisons distraitemment – et pourtant avec un peu de surprise comme si je les voyais pour la première fois [...]. Un jour j'ai été atteint d'une sorte de la maladie du sommeil, et mes jambes sont devenues inexplicablement faibles » (f° 7). Le récit serait alors la transcription quasi spontanée de cette épreuve cruelle et angoissante. Mais parallèlement au récit de son hospitalisation et de son évanouissement, Malraux fait souvent référence aux conditions de l'écriture de ce récit. C'est ce que Jean-Louis Jeannelle appelle « la fable génétique » (p. 312). Celle-ci, qui est au cœur de ce récit, en conditionne la réception : « [...]

1. *La Revue des lettres modernes* (dir. Christiane Moatti) lui a consacré en 1995 sa neuvième livraison sous le titre « Notre siècle au *Miroir des limbes* », J.-L. Jeannelle et C. Pillet ont publié des études intitulées : *Malraux, mémoires et métamorphose* (Gallimard, 2006) et *Le Sens ou la mort* (Peter Lang, 2010).

notre lecture de *Lazare* est entièrement commandée par l'impression que nous lisons les fragments de notes consignées par l'écrivain lors de son séjour à la Salpêtrière » (p. 312), précise-t-il avec raison.

Après avoir évoqué la méthode d'écriture de Malraux, qui repose sur un mélange de fragments manuscrits et dactylographiés, Jean-Louis Jeannelle présente les cinq versions nées de l'écriture de *Lazare*, qui est désigné dans le dossier manuscrit sous le titre « Antimémoires II/ Salpêtrière », et indique le long cheminement qui va conduire petit à petit à la version finale. Il montre que, dans les premiers états du texte, le récit comportait de nombreux éléments autobiographiques et référentiels (f° 18). Bien que l'auteur ait déclaré dans les premières pages des *Antimémoires* détester son enfance, le lecteur est surpris de voir un auteur ayant longtemps observé un mutisme presque total sur son passé personnel, évoquer certains souvenirs liés à son enfance comme ce « jardin abandonné qu'héritait [sa] famille », sa « peur des Romanichels », et ses jeux où il était à la fois « d'Artagnan et son cheval » (f°s 41-42). Nous le voyons aussi évoquer, parmi les images qui envahissent sa mémoire, des souvenirs liés à l'âge adulte, comme celui de la « petite fille lançant un énorme ballon rouge » au Panthéon, le jour du prix Goncourt, en 1933. On note également qu'il renvoie souvent à la scène de l'écriture, comme pour accréditer l'idée du caractère quasi spontané de la transcription qui en est donnée, celle-ci subissant les effets de la dégradation de l'état de santé de l'auteur : « Je voudrais écrire, mais mon écriture spasmodique est encore illisible », note l'auteur sur le folio 228. Un peu plus loin, il parle des « notes illisibles » (f° 774) qu'il est en train de griffonner en attendant la décision des médecins. « Confusément, je... », s'interrompt-il au folio 313.

Ces défaillances tendent à faire croire au lecteur qu'il lit un journal écrit durant l'hospitalisation. Ce sont là des procédés destinés à accentuer « le mimétisme générique avec le genre du journal » (p. 314),

commente le critique. Cependant, ce dernier est bien obligé de faire le constat que le dossier génétique de *Lazare* comporte assez peu d'indices témoignant de la dégradation de l'état de santé de l'auteur ou de l'influence de la fièvre sur la qualité de sa graphie : « Hormis quelques feuillets qui semblent bien avoir été rédigés lors de ce séjour à la Salpêtrière, et directement collés au manuscrit, si l'on en juge par leur format hétérogène, l'encre utilisée ou la graphie plus brouillonne, plus hésitante de l'écrivain. Pour le reste, le texte dans son ensemble obéit aux mêmes processus de composition extrêmement contrôlés que les *Antimémoires* » (p. 312).

L'examen des manuscrits lui permet de montrer alors que *Lazare* n'est pas la simple transcription des souvenirs qui affluent selon le jeu de la métonymie ou de l'analogie, mais qu'il est le produit « d'un effort de composition rigoureux » (p. 312). En effet, les notes dont l'auteur accompagne son texte comme « Espagne ici » ou « Maquis et Alsace », l'indication d'un saut de ligne, le déplacement de certaines séquences d'un endroit à un autre du texte, l'insertion de scènes empruntées au reste de son œuvre romanesque, montrent que Malraux est attentif au « montage des différentes pièces de son récit, dont il évalue au fur et à mesure de la rédaction les effets » (p. 313). Cet effort de composition s'accompagne de la création de la scène d'écriture destinée à « authentifier le récit » (p. 313).

La « giclée d'images » (p. 323) qui envahit sa mémoire est donc moins la transcription d'une expérience de la mémoire involontaire et spontanée que le produit d'un travail de reconstitution préméditée où le souci d'abord de fidélité à la biographie a été décisif dans un premier temps avant de céder la place à l'impératif esthétique. Le sommaire que l'auteur a élaboré, et qu'il rectifie, corrige et enrichit au fur et à mesure qu'il avance dans la rédaction de son texte, est révélateur de ce souci de reconstitution biographique : « Un plan consigné sur quelques bouts de papier classés à la toute fin des avant-

textes, intitulé "Sommaire", permet de mesurer la place que la biographie de l'écrivain a occupée avant qu'elle ne soit largement réduite et dispersée à partir de la "3^{ème} version" de "La Salpêtrière" » (p. 322).

Focalisant ensuite son étude sur ce que Malraux appelle un « je-sans-moi », Jean-Louis Jeannelle s'attache cependant à montrer comment Malraux, au nom de cette poétique anti-autobiographique affirmée dans les premières pages des *Antimémoires*, va s'écarter du « modèle biographique linéaire et continu » (p. 326), envisagé dans les premiers états du texte, pour mettre en scène un « incident symbolique », l'épisode de l'évanouissement au cours duquel l'auteur fait l'expérience de la perte de l'identité et ne se perçoit plus comme une conscience, « la conscience véhémement d'exister » (f° 1361, cité p. 330). Cette expérience centrale va favoriser le déploiement d'une stratégie narrative et discursive destinée à établir une certaine « distance à soi-même », ainsi qu'en témoigne la suppression de la référence à des faits réels, comme l'émission télévisée « La légende du siècle », mentionnée auparavant (p. 331).

Mieux encore, l'insertion de fragments extraits des *Noyers de l'Altenburg* dans les dernières versions du manuscrit, déplace les lignes et favorise « une forme d'appréhension de soi échappant à la biographie » (p. 332). En effet, placé après la syncope, l'épisode de l'attaque au gaz sur la Vistule, projette le lecteur dans cette région où l'expérience de la maladie a plongé l'auteur, et le fait accéder à « une autre strate de l'identité » : l'individu avec son passé personnel s'efface alors au profit de « la plus vieille voix de l'humanité » (p. 332). Puis, en déplaçant cet emprunt au début du pseudo-journal de son hospitalisation, Malraux modifie la perception de son récit. La part personnelle s'y affaiblit au profit d'une méditation universelle sur la mort et la fraternité : « La place désormais réservée aux aventures de Vincent Berger va fortement minorer l'expérience mnémonique vécue par l'écrivain hospitalisé à la

Salpêtrière et placer l'ensemble du texte sous le signe d'une méditation plus abstraite et plus universelle sur la mort » (p. 332).

À l'épisode de la Vistule s'ajoutent d'autres emprunts à l'œuvre romanesque, notamment *La Condition humaine*, *Le Temps du mépris* et *L'Espoir*. En intensifiant ainsi le réseau intratextuel dans *Lazare*, et en multipliant les renvois aux différentes scènes et aux divers épisodes évoqués dans les *Antimémoires* – comme en témoignent les folios 1494-1496 –, Malraux donne à lire son identité profonde d'écrivain, identité avec laquelle le lecteur est en parfaite osmose, puisqu'il partage avec l'écrivain une mémoire textuelle : « [...] le passé que Malraux livre dans *Lazare*, doit pour toute une partie, moins à l'exercice de sa mémoire qu'à sa relecture attentive des volumes précédents » (p. 337).

On ne saurait recommander avec plus d'insistance la multiplication de ce genre d'études génétiques, qui viendraient lever beaucoup de malentendus sur l'œuvre de Malraux, dont la signification ultime se joue dans le choix de formes et de mots.

Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman, Genèse du « Non » d'André Malraux*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 328 p.

Compte rendu par Sylvie Howlett

Avec *Résistance du roman*, Jean-Louis Jeannelle entre dans la genèse du projet qu'avait Malraux d'écrire un « grand roman sur la Résistance ». Il ouvre son étude en présentant le protocole de lecture et de sélection qui l'a conduit, avec Henri Godard, à publier chez Gallimard en 2013 une succession de scènes réparties en trois temps (Paris ; Maquis ; Alsace), sous le titre « Non² ». Confronté à deux dossiers de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, l'un intitulé « *Non*, 1971 » ; l'autre « *Anti II – en cours*, Morceaux Maquis », il voit des scènes se répéter et

se répondre, dans trois perspectives différentes : une suite aux *Noyers de l'Altenburg*, la matière de pages à travailler pour une « suite des *Antimémoires* » et un projet de roman sur la Résistance. Or il est impossible de les séparer : aussi, au-delà des scènes du dossier « *Non* », rédigées pour la plupart entre 1970 et 1972 et qui constituent le cœur de cette recherche, étudie-t-il les traces laissées par la Résistance, en amont dans les archives des *Noyers de l'Altenburg* et dans celles des *Antimémoires*, puis en aval dans les archives de *Lazare*, l'idée d'écrire sur cette période de l'histoire et de sa carrière ayant occupé Malraux à plusieurs moments de son existence. La première question qui se pose alors porte sur les raisons de l'abandon des deux projets romanesques.

Quand Malraux décide de ne publier qu'un chapitre de sa biographie – ou biofiction ? – de T. E. Lawrence³, *Le Démon de l'absolu*, il l'intitule « N'était-ce donc que cela ? » – formule qu'il prête à son héros découvrant dépit l'incapacité des *Sept Piliers de la sagesse* à rendre la grandeur épique de la Révolte arabe. Quand il reconstitue ce qu'aurait pu devenir « *Non* » Jean-Louis Jeannelle retrouve une même interrogation : Malraux, relisant les feuillets rédigés à différentes époques, réécrits, raturés ou fermement réduits, paraît s'être convaincu que, si ce n'était « que cela », mieux valait encore renoncer au roman et en insérer une infime partie, au même titre que certains chapitres de ses romans publiés, dans *Le Miroir des limbes*.

Mais si l'analogie situationnelle s'arrête là, le dialogue entre les biographies, biofictions et antimémoires se poursuit. C'est en récrivant les souvenirs de Lawrence et en leur insufflant une dynamique dostoïevskienne⁴ que Malraux semble concevoir les prémices des *Antimémoires* ; parallèlement, il écrit *Les Noyers de l'Altenburg*. Or plusieurs feuillets des deux dossiers de la Bibliothèque Doucet mettent en scène un chef de maquis nommé Berger. Qui est-il ? Vincent Berger, père du narrateur des *Noyers*, reprenant ses activités pendant la

seconde guerre mondiale, l'un des protagonistes de « *Non* » et/ou le colonel Berger, nom de guerre forgé par Malraux dans son maquis du Périgord en mars 1944 ?

Deux pistes romanesques se présentent : soit, dans les années cinquante, la poursuite des *Noyers* ; soit, et jusque dans les années soixante-dix, l'écriture d'un roman sur la Résistance. Soit Vincent Berger reprend, pendant la seconde guerre mondiale, ses luttes entamées pendant la première – et ces pages constituent une suite des *Noyers de l'Altenburg* ; soit un Berger, qui ne serait pas plus Malraux que le narrateur homodiégétique, permet, comme chef de maquis, de relier les diverses parties du roman « *Non* ». À ces pistes romanesques répond la seule certitude d'un *Lazare* publié qui réinterprète trois scènes des dossiers autour de « la dérision de la fraternité » : une réunion des chefs dans un bistrot du marché noir avec un « colonel collectionneur de sonnets » ; l'arrestation de Violette ; l'affrontement entre Berger et Camaret, chef d'un groupe franc, devenu fou après avoir été torturé par la Gestapo. Évidemment, le Berger de *Lazare* s'est mué en « Je⁵ ».

On le voit, le palimpseste de « *Non* » présente tant de couches – encore ne sont-

2. Le titre n'apparaît pas en italique sur la couverture de Gallimard. Sont conservés des guillemets puisque la reconstitution du roman constitue une hypothèse proposée par Jean-Louis Jeannelle et Henri Godard. Malraux écrit pour sa part « *Non* » en soulignant le titre, version manuscrite de l'italique.

3. Gallimard publie en 1996 la totalité des chapitres sous le titre prévu par Malraux, *Le Démon de l'absolu*.

4. « Du mal que contient cette histoire » ouvre *Les Sept Piliers de la sagesse*, mais Malraux regrette que Lawrence abandonne immédiatement cette tonalité tragique. Il s'appuie alors sur une lettre de Lawrence considérant l'œuvre de Dostoïevski comme « cinquième évangile » pour conférer une dimension dostoïevskienne aux interrogations et aux dialogues de l'auteur.

5. André Malraux, *Le Miroir des limbes*, dans *Œuvres complètes III*, dir. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 863-868.