

ANTIMÉMOIRES: «NI FAUX, NI VRAI, MAIS VÉCU» (RÉFLEXIONS SUR L'AUTOBIOGRAPHIE)

[...] comme l'histoire, la vie ne détermine pas les formes, elle les appelle.

ANDRÉ MALRAUX (1951, p. 416)

Il ne faut pas nier (nous ne le pouvons pas) le rapport étroit existant *entre* la vie et l'oeuvre d'André Malraux; nous ne pouvons pas non plus oublier son attirance pour l'action et ses dons d'artiste dans la transformation du monde réel en matière fictionnelle. La question qui se pose pour nous, lecteurs, pour nous, critiques, est de savoir à quel point l'oeuvre peut reproduire la vie de l'auteur, ou si, à la frontière apparemment si paisible entre deux camps si différents, il n'y aurait pas une zone de troubles, une zone obscure, opaque qui, résistant à *l'autobiographie*, ne serait accessible qu'à *l'antibiographie*.

Le but de ce travail est de discuter, à partir des *Antimémoires* (1967) d'André Malraux, les possibilités d'un genre littéraire qui, dépassant les limites de la vie, confond la réalité et la fiction. En tant que *mémoires*, ils reprennent le parcours d'un écrivain et *de* la formation culturelle de son temps;

en tant qu'*antimémoires*, ils permettent à l'écrivain de mettre en question la «vérité» et d'approfondir ses questions sur le sens de la vie.

La critique s'est longuement occupée de l'oeuvre malrucienne en tant que miroir de la vie de l'auteur, de son temps et de ses idées: récit autobiographique? roman historique? réflexion métaphysique? À tel point que les imprécisions, les lacunes et les déformations des événements figurent pour certains critiques comme des infidélités à l'histoire, et l'imaginaire est, parfois, considéré uniquement comme un espace fantastique d'évasion, étranger à la réalité et non pas comme l'espace de la *feinte* (*fiction* < *fingo*, *fictus*), l'espace même de la (re)création et de la transformation du réel qui, malgré sa vraisemblance et sa *ressemblance* avec le monde historique, n'est pas moins une copie autre - *altérée* (*alter*) de la vie: «l'écrivain ne tente jamais rien d'autre que de transformer son JE en fragment de code», dit Roland Barthes (1964, p. 16).

Dans quelle mesure une oeuvre de fiction peut-elle *être* (*auto*)biographique? Selon quels critères peut-on évaluer les degrés du biographique dans la production fictionnelle d'un écrivain? Voilà quelques questions qui pourraient intéresser notre réflexion.

Antimémoires est un livre que Malraux a publié pour la première fois en 1967. Par la suite il y a apporté des changements dans l'édition folio de 1972 et l'a intégré à un ensemble d'écrits autobiographiques que l'auteur a appelés "Le miroir des limbes", dont la première partie s'intitulait "Antimémoires". Entre la première édition, la collection «Blanche», et la deuxième, collection «Folio», tous les textes ont été remaniés et redistribués. C'est ce travail de réécriture de l'oeuvre qui attire notre attention, car il est révélateur d'une conception assez moderne de la création littéraire qui ne prend pas pour objet seulement le monde qui nous entoure, mais aussi, et surtout, l'oeuvre elle-même. Le premier chapitre des *Antimémoires* est très significatif à ce sujet. Voici ce que dit l'auteur:

Dans la création romanesque, la guerre, les musées vrais ou imaginaires, la culture, l'Histoire peut-être, j'ai retrouvé une énigme fondamentale, au hasard de la mémoire qui – hasard ou non – ne ressuscite pas une vie dans son déroulement. Eclairées par un invisible soleil, des nébuleuses apparaissent et semblent préparer une constellation inconnue. Quelques-unes appartiennent à l'imaginaire, beaucoup au souvenir d'un passé surgi par éclairs, ou que je dois patiemment retrouver: les moments les plus profonds de ma vie ne m'habitent pas, ils m'obsèdent et me fuient tour à tour. Peu importe. En face de l'inconnu,

certains de nos rêves n'ont pas moins de signification que nos souvenirs. 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. (Malraux, 1967, p. 17)

Cet extrait peut nous aider à comprendre les idées de Malraux à propos du récit autobiographique, à savoir: l'impossibilité pour la mémoire de ressusciter une vie dans son déroulement; la coexistence de la mémoire et de l'imaginaire («En face de l'inconnu, certains de nos rêves n'ont pas moins de signification que nos souvenirs.»); et finalement, comme conséquence, l'effacement des frontières entre le passé et l'avenir. Voilà pourquoi il reprendra dans ses *Antimémoires* des «scènes autrefois transformées en fiction». Et quand il dira à la fin de son introduction: «J'appelle ce livre *Antimémoires*, parce qu'il répond à une question que les Mémoires ne posent pas, et ne répond pas à celles qu'ils posent [...]» (Malraux, 1967, p. 20), nous pourrions penser que la question à laquelle les *Antimémoires* ne répondent pas c'est peut-être la «vie dans son déroulement» chronologique, et celle que les Mémoires ne posent pas c'est sans doute l'alliance de l'imaginaire et du souvenir de même que la confusion du passé et de l'avenir. Ou pour reprendre les mots de Jacques Lecarme dans son intéressant article intitulé «Malraux et l'autobiographie», la question essentielle pour l'autobiographie c'est qu'elle «préfère les associations libres de la mémoire rêveuse

à la successivité de l'ordre chronologique» (p. 40). Voici ce qu'il en dit au cours de son analyse:

A la suite de Chateaubriand, Malraux met au point un savant désordre chronologique, avec syllepses et ellipses, prolepses et analepses, atténué par le génie du lieu et par la dynamique des voyages. [...]

L'écart de Malraux par rapport au pacte autobiographique n'est donc pas dans ces deux libertés qu'il se donne, mais dans le droit qu'il s'arroge de reprendre des séquences de roman, qu'il définit comme «scènes autrefois transformées en fiction». Il s'agit d'introduire à tout un chapitre initial repris du roman Les Noyers de l'Altenburg (1943): la condensation et la contraction sont très fortes, mais ni l'énonciation ni les noms de personne ne sont modifiés en vue de l'adaptation à un discours autobiographique. En fait, ces scènes de fiction n'ont jamais été la pure transcription de l'expérience vécue (Vincent Berger n'a guère de point commun avec le père de Malraux, ni les colloques de l'Altenburg avec ceux de Pontigny) et elles ne sont en rien «défictionnalisées» pour s'insérer dans les cours des Antimémoires, et précisément à leur source. Cette transgression assez extraordinaire des règles du récit, qui juxtapose le fictif et le non-fictif, a choqué plus d'un critique et désorienté plus d'un lecteur averti.

(p. 41)

Ce que fait André Malraux dans les *Antimémoires* n'est pas tout à fait absent des romans publiés depuis 1928 jusqu'en 1937. Néanmoins, ce travail de «transfiguration» artistique, évident dans les *Antimémoires*, est très souvent négligé par les critiques dans les romans dits «révolutionnaires», tant la réalité historique les envahit et éblouit le lecteur. Je suis tout à fait d'accord avec la réflexion de Jean Lacouture dans son livre *Malraux, une vie dans le siècle* qui dit:

Les Antimémoires sont loin d'être un chef-d'oeuvre mais ils sont l'oeuvre de Malraux par excellence, celle où s'accomplit la fusion-confusion du vrai et de l'imaginaire, de l'expérience et du rêve, de la matière première vécue et de l'art qui la transforme. Ni dans Les conquérants, ni dans L'espoir, ni dans Les noyers de l'Altenburg, ni dans cet énorme roman de la création artistique que sont Les voix du silence, il n'a mieux joué ce jeu des masques et des choses, de la mémoire qu'est l'imagination, si arbitrairement et diaboliquement enchevêtré les données de l'histoire à celles de la poésie romanesque. Avec tant d'audace que plus personne après cela ne peut plus lui dire: mais ceci n'est pas vrai! Vrai, faux? La Chine, L'Espagne, la Résistance? On revient à la phrase de Clappique de La condition humaine (qui ne fait pas pour rien irruption dans les Antimémoires, parce qu'il est l'anti-histoire) «Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu... » (p. 414)

Ni vrai, ni faux, mais vécu..., voilà la philosophie de Clappique, le mythomane de *La condition humaine* (1933), devenu en quelque sorte historien et cinéaste, plus de trente ans après, dans *Antimémoires*. Accédant au réel par le texte d'un Malraux «mémorialiste» (qui dit avoir retrouvé le personnage de *La Condition humaine* à Singapour avec qui il discute à propos d'un personnage légendaire – le roi de Mayrena – dont il est question dans un autre roman, *La Voie royale* [1930]), et faisant maintenant partie du récit de la vie de l'écrivain, il est la métaphore vivante de la force et du jeu de la fiction.

Dans un épisode connu de *La Condition humaine*, après avoir joué «ses derniers sous, sa vie et celle d'un autre» (Malraux, 1933, p. 495) et de retour dans sa chambre solitaire, Clappique s'adresse à son double dans la glace - en un jeu qui «prenait le comique atroce de la folie». Ensuite, le baron Toto (ainsi était-il surnommé) s'écrie: «[...] *Toi qui t'imagines si bien tant de choses, qu'attends-tu pour t'imaginer que tu es heureux? Crois-tu...*» (p. 507)

... Et qu' attendait-il encore pour imaginer qu'il était réel?... Si Clappique ne l'a pas fait, Malraux l'a imaginé.

«Ni vrai, ni faux, mais vécu...»: ce n'est pas tout à fait vrai, parce qu'il y a de l'imaginé; ce n'est pas tout à fait faux, car il y a du vrai, le tout étant vécu soit par l'expérience de l'homme d'action, soit par l'expérience du romancier.

La naissance d'une oeuvre n'est pas due à la présence de la vie individuelle ou à celle de l'histoire dans le texte de fiction. La durée et la valeur d'un roman ne se mesurent pas non plus à une plus ou moins grande relation au monde réel. Ni au caractère exemplaire du modèle qui s'y dessine, idéal mythique auquel doit se vouer toute action en tout temps et espace, et qui apporte une solution aux impasses de la vie, sublimant les conflits par une vision transcendantale de l'histoire et du temps. La permanence des oeuvres est due, plutôt, au caractère transhistorique et impersonnel de l'expérience artistique qui, sans indiquer des solutions et sans s'attacher à un sujet unique, mène à la confrontation des différences, à la polyphonie des discours, à «la possibilité infinie [du] destin» des hommes, comme le dit Malraux dans les dernières lignes de *L'espoir* (1937).

C'est grâce à la médiation de la fiction que la vie se transforme en oeuvre. N'oublions pas qu'à l'origine du mot *fiction* se trouve *fictus*, participe passé du verbe *fingere*, signifiant d'abord *modeler en glaise, façonner, sculpter, reproduire*, pour prendre ensuite le sens figuré de *créer par l'imagination, feindre, inventer*. L'oeuvre façonnée n'est plus la copie de la vie: si elle en retire les traits, elle en modèle un nouveau visage. Ce n'est plus de la biographie, le vécu étant contaminé par la fiction.

Quant à la possibilité d'un regard neuf sur l'oeuvre de Malraux, il exigerait l'abandon de la recherche de la présence de l'homme dans l'oeuvre. A ce sujet, j'en référerai au texte de

Derrida («Quel Quelle») où il redécouvre l'oeuvre de Paul Valéry (Derrida, 1972):

Que doit être un texte s'il peut, de lui-même en quelque sorte, se tourner pour briller encore, après une éclipse, d'une lumière différente, dans un temps qui n'est plus celui de sa source productive (en fut-il jamais contemporain?), puis répéter encore cette résurgence après plusieurs morts dont, parmi d'autres, celles de l'auteur, et le simulacre d'une multiple extinction? Valéry s'intéressait aussi à ce pouvoir de régénérescence. Il pensait que cela - la possibilité pour un texte de (se) donner plusieurs temps et plusieurs vies - (se) calcule. Je dis cela se calcule: une telle ruse ne peut se machiner dans le cerveau d'un auteur, tout simplement, sauf à le situer comme une araignée un peu perdue dans un coin de sa toile, à l'écart. La toile devient très vite indifférente à l'animal-source qui peut fort bien mourir sans avoir même compris ce qui s'était passé. Longtemps après, d'autres animaux viendront encore se prendre aux fils, spéculant, pour en sortir, sur le premier sens du tissage, c'est-à-dire d'un piège textuel dont l'économie peut toujours être abandonnée à elle-même. On appelle cela l'écriture. (p. 331)

Cette réflexion de Derrida me paraît importante car elle détermine une nouvelle place pour l'auteur: non plus au coeur de l'oeuvre où il apparaîtrait comme le créateur et le propriétaire

des sens ou comme l'objet du récit, mais disloqué sur le côté, relégué à une place secondaire, sans avoir de prise sur sa production. Derrida met en question même la contemporanéité de l'auteur et du monde où il écrit. Ce qui nous mène à mettre en question les possibilités de représentation du réel, ou à voir l'artiste comme cette araignée toujours déplacée capable d'écrire ou de décrire le temps à partir d'une perspective *hors du temps*. En ce cas, pourrait-on admettre qu'il rivalise avec l'histoire, qu'il annonce les temps ou qu'il invente le réel?

Or, cette question n'est pas absente de l'oeuvre de Malraux qui a affirmé en 1945: «Le monde s'est mis à ressembler à mes livres». Cela équivaut à dire que le romancier n'a pas copié la vie, il en a créé une autre, conformément à ce qu'il dit dans *L'homme précaire et la littérature*, son dernier livre: «Les couleurs de l'imaginaire ne résistent pas à la copie de la vie, à l'incarnation biographique de ses personnages. Le génie du romancier est dans la part du roman qui ne peut être ramenée au récit» (Malraux, 1977, p. 142).

Il va de soi donc que vie et oeuvre ne se ressemblent pas, qu'elles appartiennent à deux domaines différents, et que la «part du roman» à laquelle la citation fait allusion est l'espace du rêve, l'espace de la fabulation de l'imaginaire, la marge, le trou dont émerge le désir et, partant, le texte. Écoutons encore Malraux:

La création romanesque naît de l'intervalle que nous avons vu séparer le roman de l'histoire qu'il raconte - mais dont nous n'avons pas vu que s'y déroule le dialogue de l'auteur avec son imagination au moyen de l'écriture: repentirs, adjonctions, liberté que ne limitent nul interprète, nulle narration orale, nulle mémoire, mais seulement la navette entre auteur et personnages, la marge où ceux-ci prolifèrent, inséparable de la conscience qu'a le romancier de ne s'adresser ni à un interlocuteur ni à un spectateur, mais à un lecteur. (Malraux, 1977, p. 180)

La conscience qu'a l'auteur de la construction fictionnelle, la conscience de la «feinte», conduit à une autre question: la fiction est un jeu, l'écriture est un jeu. Voici ce qu'en dit Derrida:

L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu; le jeu aujourd'hui se rend à lui-même, effaçant la limite depuis laquelle on a cru pouvoir régler la circulation des signes, entraînant avec soi tous les signifiés rassurants, réduisant toutes les places-fortes, tous les abris du hors-jeu qui surveillaient le champ du langage. Cela revient, en toute rigueur, à détruire le concept de «signe» et toute sa logique. (Derrida, 1967, p. 16)

C'est dans ce sens que la fiction peut déformer l'histoire, dans la mesure où elle ne parvient pas à contrôler la circulation de ses signes. Qu'il importe qu'il s'agisse de tel épisode historique ou de tel moment de la vie de l'écrivain. Déplacé de son contexte - du manuel d'Histoire ou du livre de mémoires - et replacé dans la fiction, il entre en jeu, c'est-à-dire, il crée de l'illusion, il tisse une autre histoire, il rajoute des fils à la toile déjà tissée par l'histoire et par la vie. Et alors «les histoires jouent, avec ce qui les raconte, un jeu *spécieux*» (Malraux, 1977, p. 96) et forment avec l'histoire un corps greffé.

Tout texte est ouvert sur un autre texte, [dit Sarah Kofman], toute écriture réfère à une autre écriture, est toujours déjà entamée, entaillée [...]. La greffe généralisée gomme la distinction du texte et du «hors-texte». Rien avant ou en dehors du texte. Circulation infinie des textes qui passent les uns dans les autres parce que la structure du supplément implique qu'un supplément de supplément est toujours possible, nécessaire: le mouvement de la supplémentarité n'est pas accidentel, il est lié à l'essence de l'idéalité comme possibilité du double et de la répétition. » (Kofman, 1984, p. 17)

C'est dans l'insertion de la greffe dans le récit biographique ou dans le discours officiel que se joue la correction de l'histoire, la «rectification du monde», dont parle Malraux, rôle qu'il attribue à l'art.

Dans le dialogue de la vie et de l'oeuvre, de la vie et des oeuvres l'écrivain inscrit son expérience: *ni vraie, ni fausse, mais vécue...* L'oeuvre de Malraux n'est pas son autobiographie: l'oeuvre de Malraux, ainsi que l'oeuvre de tout grand artiste, n'est pas l'histoire de sa vie mais le concert de son expérience et de sa bibliothèque imaginaire.

La bibliothèque imaginaire est le lieu de rencontre de tous les écrivains de même que le musée imaginaire est l'espace privilégié où toutes les oeuvres d'art dialoguent. Ce que l'artiste lègue à la postérité ce n'est pas l'histoire exemplaire de sa vie, mais un *palimpseste* infiniment *raturé*, porteur de son action dans le monde et de celles qui l'ont précédée, parfois illisible pour aiguïser le désir, parfois confus en raison du mélange des signes de langues différentes; parfois surchargé de messages, parfois vague et distrait comme une mémoire. Qu'on le déchiffre ou non, que l'on puisse ou non le comprendre, l'important est qu'il soit là, qu'il nous fasse rêver des possibilités qu'il renferme, et qu'il réalise la tâche difficile et autrement impossible de faire parler conjointement artistes et poètes venus d'autres temps et d'autres espaces. L'autobiographie, ainsi greffée des marques et des voix de son temps aussi bien que des moments de l'oeuvre fictive, remémore non l'histoire d'une vie individuelle, non le destin de l'artiste, mais le destin de l'oeuvre d'art qui échappe à l'oubli, s'inscrit sur le cadastre universel et s'écrit avec toutes ses incertitudes comme une page possible de l'histoire des hommes.

N'est-il pas significatif que les mémoires d'André Malraux s'appellent *Antimémoires* et qu'il dise, comme nous l'avons vu: «J'appelle ce livre *Antimémoires*, parce qu'il répond à une question que les mémoires ne posent pas, et ne répond pas à celles qu'ils posent» (Malraux, 1967, p. 20) ? Les mémoires s'interrogent sur la vie mesurée à la chronologie historique; les *Antimémoires* recomposent le parcours déroutant d'une logique qui réunit, sans inquiétude, l'homme et ses personnages, la réalité et «ses chats bottés» (Malraux, 1967, p. 20), la vie confessée et la vie inventée. À quoi bon écrire l'histoire de l'*homme précaire* si, «devant l'aléatoire, ni le monde ni l'homme n'ont de sens, puisque sa définition même est l'impossibilité d'un sens», dit André Malraux em *L'Homme précaire et la littérature* (1977, p. 329) .

Devant l'aléatoire, rien ne tient. Ni l'histoire, ni la biographie. Tout disparaît, tout se transforme, tout se confond. Si les *Antimémoires* ne nous livrent pas l'inventaire de la vie de Malraux, ils nous proposent - du moins - le parcours *anti-biographique* d'une *fiction revisitée*, d'une fiction disséminée dans les chapitres d'un nouveau livre, *mémoire de la fiction* ou *fiction de la mémoire*. Et de la frontière instable entre la réalité et l'irréalité ils nous séduisent, éveillant en nous le désir d'autres textes, d'autres histoires, non pas d'une *auto-biographie*, mais d'une *alter-biographie*.

Edson Rosa da Silva
UFRJ – CNPq

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1967 (Points, 127)
- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- . *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Paris: Galilée, 1984.
- LACOUTURE, Jean. *Malraux, une vie dans le siècle*. Paris: Seuil, 1976 (Points, H22)
- LECARME, Jacques. « Malraux et l'autobiographie ». *La Revue des Lettres Modernes, série «André Malraux»*. Paris. 9 : 35-48, 1995.
- MALRAUX, André. *Antimémoires*. Paris: Gallimard, 1967.
- . L'Espoir (1937). In: —. *Romans*. Paris: Gallimard, 1976, p. 567-992.
- . La Condition Humaine (1933). In: —. *Romans*. Paris: Gallimard, 1976, p. 313-566.
- . La Voie Royale (1930). In: —. *Romans*. Paris: Gallimard, 1976, p. 173-311.
- . Les Conquérants (1928). In: —. *Romans*. Paris: Gallimard, 1976, p. 3-172.
- . *Les Noyers de l'Altenburg*. Paris: Gallimard, 1948.
- . *Les Voix du silence*. Paris: NRF, 1951).
- . *L'homme précaire et la littérature*. Paris: Gallimard, 1977.