

Jacqueline Machabéis

Athéna – Alexandre
et l'inspiration farfelue dans l'œuvre de Malraux

L'apparente hétérogénéité que l'œuvre de Malraux tient de la diversité des genres littéraires qui la composent est la principale difficulté à surmonter dans toute tentative d'interprétation visant à révéler son unité profonde. Se peut-il que, du premier roman d'un jeune aventurier de retour d'Asie aux textes sur l'art d'un ancien ministre de la culture, il y ait une donnée permanente survivant à toutes les métamorphoses d'une inspiration créatrice aussi diverse ? Cette étude se propose de mettre en évidence une telle donnée permanente. L'intérêt de Malraux pour les mythes religieux et historiques n'étant plus à démontrer, c'est ce domaine d'inspiration qui a orienté notre choix d'étudier les transpositions littéraires et artistiques que Malraux fait de deux figures marquantes de l'antiquité grecque : Athéna et Alexandre. Leur association dans l'imaginaire malrucien n'est nullement fortuite et reflète la tradition ancestrale de la filiation sacrée d'Alexandre soigneusement entretenue de son vivant même. C'est ainsi que les Grecs ont haussé le jeune roi au rang de treizième divinité de l'Olympe, faisant de lui l'égal d'Athéna¹. Suprême honneur qu'une telle déification pour

¹ La légende rapporte qu'Olympias, sa mère, aurait été fécondée par les serpents dont elle était fêrue, incarnation de la foudre de Zeus.

un peuple révéralant la déesse protectrice d'Athènes comme la forme superlative d'une double vocation guerrière et créatrice. Fondés sur des figures exemplaires de l'héroïsme, le mythe d'Athéna et la légende d'Alexandre ont ainsi subi un certain amalgame dans la mémoire collective de la Grèce antique, d'autant plus que dès les premiers temps de la conquête alexandrine on faisait frapper des monnaies à l'effigie du jeune roi sous les traits caractéristiques de la déesse. Elle est traditionnellement dotée d'attributs guerriers masculins, lance et bouclier, et porte sur son casque la chouette d'Athènes représentant la sagesse. L'extrême jeunesse d'Alexandre par rapport à l'étendue de sa gloire, sa force surhumaine et les présages qui accompagnaient sa destinée d'homme-dieu, ont contribué à cette assimilation avec la déesse dans la tradition des représentations que l'on a conservées de lui. C'est dans cette même lignée que s'inscrit Rembrandt avec son tableau intitulé *Pallas Athénée (Bellone)* ou *Alexandre le grand*², dans lequel l'identité du personnage représenté n'est pas fermement établie. Il s'agit du portrait d'un jeune guerrier, buste de profil et beau visage tourné vers le spectateur, le bouclier à demi levé marquant la limite inférieure du tableau. La partie supérieure est tout entière occupée par un casque majestueux portant l'effigie de la chouette d'Athènes et surmonté de plumes d'autruche rouges. La transposition artistique que Malraux opère de ce tableau pour l'illustration photographique de la jaquette de *L'Irréel*, deuxième volume de *La Métamorphose des dieux*³, constitue le point de départ de notre réflexion.

² Ce tableau fait partie de la collection de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne.

³ La première édition date de 1974. Dans l'édition des *Œuvres Complètes* parue en 2004 dans La Pléiade, cette reproduction figure en petit format sur la page titre.

Dans *Les Voix du Silence* déjà, Malraux s'étend longuement sur les procédés de reproduction que permet la photographie – tels que l'agrandissement de détails qui fausse les proportions et transforme l'œuvre d'art – et la « métamorphose » ainsi imposée aux formes (OC : IV-217). Ainsi naissent des chefs-d'œuvre inconnus. Coupant la composition de Rembrandt, il ne retient que la partie supérieure du casque – le cimier – plaçant ainsi la chouette au centre de l'espace pictural de ce tableau « fictif »⁴. Rendue littéralement à elle-même⁵, libérée du visage du personnage qui seul justifiait sa présence, elle ne doit plus rien aux dieux ni aux héros. Bête étrange aux larges yeux d'ombre, frappée de reflets dorés dont on ne voit pas la provenance, elle émerge du rougeoiement des plumes d'autruche qui semblent les siennes propres. Sous l'effet de l'agrandissement, on dirait qu'elle appartient à quelque bestiaire fabuleux très représentatif de l'une des tendances de l'imaginaire malrucien : l'inspiration farfelue. On posera donc comme hypothèse que l'interprétation d'Athéna-Alexandre sous la plume de Malraux transforme le double mythe antique en objet farfelu. Des ramifications surprenantes que nous verrons s'établir, on montrera comment le choix de l'écrivain pour la couverture de *L'Irréel* alors qu'il est parvenu au seuil de la mort remonte à l'inspiration surréaliste du jeune dandy qui éblouissait les salons parisiens.

Un bref rappel de ce qu'on entend par farfelu dans le contexte de la création malrucienne s'impose ici. Dans ses premières manifestations, le farfelu chez Malraux doit beaucoup à l'influence de l'esthétique surréaliste des années vingt et au culte de la dérision que la génération d'après-guerre avait érigé en manifeste. Dès ses débuts littéraires, le jeune

⁴ Son intérêt pour l'apparition des « arts fictifs » dus aux moyens de la reproduction photographique remonte au *Musée imaginaire*, publié d'abord en 1947 puis intégré aux *Voix du Silence* en 1951.

écrivain témoigne d'un goût prononcé pour un univers imaginaire fantaisiste, marqué par un exotisme fortement teinté d'orient. Malgré l'inspiration souvent ludique de cette fantasmagorie, la tonalité générale du farfelu est sombre car la mort, qui règne sur le « royaume » du même nom, n'est jamais complètement absente. Stylisation du tragique, le farfelu continuera d'alimenter l'imaginaire malrucien jusqu'à la fin de l'œuvre. Des études consacrées à ce thème, l'ouvrage de référence d'André Vandegans *La jeunesse littéraire d'André Malraux* confirme cette caractéristique : « Dans la mesure où le farfelu se confond avec le profondément étrange, avec l'insondable, le néant et la mort, il est au cœur de tous les livres de Malraux » (1964 : 429)⁶. Ce monde se caractérise par des encombrements d'objets hétéroclites dans le genre capharnaüm ou caverne d'Ali Baba. On y rencontre des êtres plus ou moins étranges et des animaux plus ou moins fabuleux. Michel Autrand rappelle dans son commentaire de *Royaume Farfelu* que « le rêve sur l'animal est l'une des sources premières pour Malraux de l'univers farfelu » (OC : I-1091). A partir des romans, Malraux s'engage politiquement dans des sujets d'où la fantaisie surréaliste semble *de facto* exclue et fait s'amorcer l'évolution du farfelu dans une direction nouvelle. Il se fixe alors sur des personnages, soit marginaux tel Rebecchi dans *Les Conquérants* qui fabrique des automates, soit éloignés en apparence de l'action comme le maître-ès-farfelu par excellence dans *La Condition humaine* – Clappique. Personnages aux travers plus ou moins douteux, ils incarnent la dévaluation de l'idéal révolutionnaire au nom duquel les héros engagés sont prêts à mourir. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, dernier roman où Malraux s'éloigne à la

⁵ J'ai déjà abordé cette illustration dans une étude publiée en 1989 sous le titre *Portrait de l'artiste : le Rembrandt de Malraux*, dans laquelle je traite de la conception que Malraux se fait de Rembrandt.

⁶ L'étude de Vandegans ne peut faire état de l'évolution achevée de cette composante de l'imaginaire malrucien, mais son jugement reste parfaitement valable : la suite de l'œuvre ne le démentira pas.

fois de la fiction pure et de l'engagement politique pour se rapprocher de l'essai et des mémoires, le farfelu s'éclaircit dans sa tonalité générale avec un personnage comme Möllberg dont les monstres imaginaires sont les héritiers des personnages de *Lunes en papier* et *Royaume farfelu*⁷.

La coloration farfelue que l'on va trouver dans les transpositions d'Athéna et d'Alexandre est d'autant plus intéressante que Malraux voit dans ces deux grandes figures de l'Antiquité les très sérieux représentants de l'idéal humaniste de la Grèce qu'il admire tant. Il les unit dans un même éloge dans le discours qu'il prononce en 1959 à l'occasion du premier spectacle *Son et Lumière* sur l'Acropole, don de la France à la ville d'Athènes⁸. C'est le lieu idéal pour flatter les Athéniens : « L'Acropole est le seul lieu du monde hanté à la fois par l'esprit et par le courage » (OC : III-963). La civilisation occidentale lui est redevable de la conception d'un « type d'homme » nouveau qui associe les deux grandes qualités incarnées par la déesse: « Pour le monde, la Grèce est encore l'Athéna pensive appuyée sur sa lance » (OC : III-963). L'orateur reprend pour présenter le jeune roi de Macédoine les qualités mêmes de la déesse. Il est celui « qui mit au service de l'esprit les lances qui arrêterent Xerxès » (OC : III-964). Pour Malraux, la constitution de l'empire alexandrin que la victoire sur les Perses a permise semble ainsi répondre aux injonctions de la déesse : « L'objet principal d'une grande civilisation [est] aussi une conscience claire de ce qu'elle attend de l'homme, l'âme invincible par laquelle Athènes [...] obsédait

⁷ Tels les « pingouins à face de chat, écureuils à nageoires, poissons à tête d'ectoplasme, rapaces à corps de singe » (OC : II-667). L'individu lui-même, avec ses « oreilles pointues » qui le font ressembler « aux vampires des contes d'enfants » (OC : II-669) perpétue l'allure clownesque que Clappique a introduit dans l'œuvre de Malraux comme signe du farfelu.

⁸ Ce texte figure aujourd'hui dans les *Oraisons funèbres*.

Alexandre dans les déserts d'Asie : “Que de peine, Athéniens, pour mériter votre louange !”» (OC : III-964). On devine les préceptes de la déesse derrière l'exigence de la cité à laquelle Alexandre se mesurera dans son entreprise de conquête, dont la vocation civilisatrice reste la marque la plus saillante.

Les deux personnages se trouvent aussi inscrits dans l'œuvre de Malraux comme modèles de ses personnages de fiction. On peut dire qu'Athéna modèle le format héroïque selon lequel Malraux conçoit le héros engagé. Les deux caractéristiques de l'homme que la Grèce a combinées – l'esprit et le courage – le définissent bien dans la mesure où il est toujours doté de la capacité de penser et d'agir. Cet univers de fiction est ainsi peuplé de combattants qui ont hautement conscience de l'être. Il n'y a pas d'action sans une réflexion sur l'action ; pas de réflexion sans qu'une action en découle. Si la cause qui les jette dans l'action est assujettie à des circonstances spécifiques, l'engagement reste remarquablement identique d'un personnage à l'autre. On peut donc dire que ce type de personnage malrucien perpétue tel un mythe le modèle défini par l'idéal grec. En Alexandre, Malraux a pu trouver le modèle de l'aventurier conquérant, autre facette de l'homme qu'il a fait s'incarner dans plusieurs de ses créations de fiction. Mais si la déesse peut être vue comme un idéal de comportement insufflant au personnage le meilleur de ce dont l'homme est capable, le cas du jeune roi est différent. Il est en effet tout à fait improbable de parvenir à créer un personnage crédible, sur le modèle d'un homme dont la légende atteste d'une ascendance divine. Ne parlons pas de l'amplitude phénoménale de l'empire alexandrin ! Malraux va donc copier son modèle en l'inversant et créer ainsi l'aventurier farfelu, dont les rêves de conquête n'ont pas grand chose à voir avec les exploits surhumains

d'Alexandre si ce n'est que, comme lui, ils les poussent vers l'orient. L'exemple le plus convaincant est celui de David de Mayrena, sorte de roitelet qui a régné pendant un temps sur des tribus cambodgiennes du temps de la colonisation française, dont Malraux retrace l'histoire dans un roman inachevé, *Le Règne du Malin*, et qu'il prend comme modèle de Perken dans *La Voie Royale*.

Le mythe d'Athéna s'inscrit d'une manière moins explicite dans l'œuvre de Malraux : il réinvente, sur le modèle de la naissance de la déesse, la mort de son grand-père. Rappelons la légende : Athéna est née déjà adulte et tout en armure du crâne fendu de son père Zeus qui, souffrant d'une forte migraine, en fut délivré par un coup de hache à double tranchant asséné par Héphaïstos. Maurice Druon, dans son roman mythologique *Les Mémoires de Zeus*, interprète cette légende en faisant dire à Zeus : « J'ai pensé Athéna en l'engendrant; je l'ai vraiment conçue; voilà ce qu'il faut comprendre quand on dit qu'elle surgit, toute armée de ma tête » (1994 : 65). Malraux ayant lu le roman de Druon sur Alexandre (OC : III-1231), il n'est pas impossible qu'il ait aussi lu l'histoire de Zeus. Il aurait pu s'approprier le commentaire de Druon sur la naissance d'Athéna, qui s'inscrit parfaitement bien dans sa conception de l'acte créateur dont cette naissance serait l'image. Libéré d'une pression douloureuse sous l'effet d'un choc, le dieu créateur enfante sa descendance comme l'artiste le fait de son œuvre qui lui survivra.

Le grand-père Alphonse⁹ est le seul membre de sa famille que Malraux insère dans son œuvre, comme modèle du grand-père de Claude dans *La Voie Royale* et de celui de

⁹ Malraux enfant ayant été privé de la présence de son père, qui quitte le foyer conjugal alors qu'il n'a que 4 ans, s'attache alors à son aïeul chez qui on l'envoie en vacances.

Vincent Berger dans *Les Noyers de l'Altenburg*¹⁰. Ce personnage excentrique, qui émerge d'une enfance dont par ailleurs il ne parle jamais, était constructeur de bateaux et avait en son temps de gloire possédé une large flotte. En cela il est prédisposé à la protection d'Athéna qui, en tant que déesse des artisans, connaît le travail du bois et révèle aux Argonautes comment construire leur navire, l'Argo¹¹. Les circonstances de la mort de l'aïeul telles que Malraux les relate dans les *Antimémoires* semblent en effet peu plausibles: « Il tenait à maintenir les rites de sa jeunesse, et s'était ouvert le crâne d'un coup de hache à deux tranchants, en achevant symboliquement, selon la tradition, la figure de proue de son dernier bateau. » (OC : III-13). Selon cette tradition, tout armateur se devait donc d'être aussi sculpteur. Mais le lecteur est en droit de se demander pourquoi l'artiste se sert d'un tel outil pour son travail de finition, tâche délicate s'il en est.

Dans *La Voie Royale*, les circonstances de la mort du grand-père de Claude¹² mentionnent deux éléments qui ne figurent pas dans les *Antimémoires* :

Un jour qu'il avait voulu montrer à un jeune ouvrier trop lent comment, de son temps, on fendait le bois des proues, pris d'un étourdissement à l'instant qu'il manœuvrait la hache à deux tranchants, il s'était fendu le crâne. (OC : I-382)

Tout d'abord, cet artisan de talent avait un savoir à transmettre à ses apprentis. C'est en substance ce qui définit selon Malraux la condition de l'artiste. Le génie se constitue par affinité avec un maître¹³ qui transmet son style à ses disciples, avant que ceux-ci ne s'en

¹⁰ Ce roman se situant en Alsace, l'auteur fait du grand-père le propriétaire d'une exploitation forestière.

¹¹ www.histoire.fr

¹² Il est frappant de noter que l'adjonction du grand-père de Claude dans l'intrigue de *La Voie Royale* semble accessoire, sans relation aucune avec l'action engagée par les personnages.

¹³ « Tous les artistes de génie commencent par en copier d'autres ». (OC : IV-497)

affranchissent¹⁴. Ensuite, le geste du grand-père est dû à un malaise qui provoque une rupture du contrôle de la conscience : dans une certaine mesure l'acte de création échappe aussi à la raison. Le geste involontaire du grand-père se produit lors d'un rituel attaché à sa profession, qui veut que l'armateur soit aussi responsable de la figure de proue du bateau. Dans cette mise en forme littéraire de la mort du grand-père, on doit remarquer que Malraux fait une seule entité de celui qui tient la hache et celui qui assène le coup fatal. Il illustre ainsi l'un des préceptes de l'art selon lequel l'homme meurt à lui-même dans la création. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, la bibliothèque du prieuré où se tient le colloque est ornée d'« une figure de proue soigneusement cirée, un Atlante du style grandiose et maladroit des figures marines » (OC : II-671). L'esprit du grand-père armateur semble ainsi planer sur le débat qui réunit les intellectuels autour du thème, très à propos s'il en faut, de *Permanence et métamorphose de l'homme*. L'allusion au grand-père flamand est d'autant plus notoire que, dans la transposition alsacienne des *Noyers*, Malraux ne fait pas mourir l'aïeul selon le format de la naissance d'Athéna mais par suicide. On reviendra sur ce point.

Des circonstances réelles de la mort d'Alphonse Malraux, « mort de vieux Viking » selon l'expression de l'auteur, on ne saura jamais ce qu'il y a de véridique. Les biographes ne s'accordent pas. Jean Lacouture doute de la véracité des faits décrits par Malraux (1973 : 17). Laurent Lemire avale la couleuvre sans rechigner (1995 : 17). Olivier Todd s'en remet aux journaux locaux: « Alphonse Malraux [...] a fait une chute dans le grenier en portant des outils. Il se blessa grièvement à la tête » (2001 : 27). Curtis Cate cite Malraux qui aurait dit dans une interview que « la blessure n'était en fait pas mortelle » (2006 : 15).

¹⁴ Malraux évoque dans *Les Voix du Silence* « la volonté obscure et fanatique de rupture avec l'art dont il

On ne doute pas que Malraux emprunte en toute connaissance de cause au mythe antique ce dont il a besoin pour la conception de son personnage. Mais il faut noter une apparente incongruité. D'une part il choisit de mentionner son véritable grand-père dans un texte à teneur autobiographique comme les *Antimémoires*, d'autre part il relate sa mort selon la transposition qu'il y fait dans la fiction de *La Voie Royale*. En passant intentionnellement sous silence une vérité biographique qui relève, dans la banalité même des circonstances, du fait divers, Malraux veut en fait illustrer la faiblesse de l'impact du vécu sur l'imaginaire. Alors que les faits réels se diluent dans l'oubli avec le passage des années, le mythe au contraire se perpétue avec une formidable force que n'entrave pas le temps. Ainsi reconnaît-il ce processus de survie: « Ce grand-père est le mien, transfiguré sans doute par le folklore familial » (OC : III-13). Mais si la mémoire d'une famille se constitue au confluent de l'anecdote et de l'imagination, elle ne peut se transmettre que si elle est véhiculée. De même que les poètes de l'antiquité, d'Homère à Hésiode¹⁵ et Hérodote, ont mis en forme écrite la tradition orale de récits mythologiques qu'on lit encore des millénaires plus tard, de même la création littéraire met en forme un matériau d'origine, le plie aux exigences d'un style, l'insère dans une narration. L'écrivain 'sait' qu'il invente, qu'il modifie, voire qu'il embellit. Et il sait aussi pourquoi. Ainsi fabrique-t-il ses propres mythes qui seront transmis par son œuvre. Elle-même sera lue et comprise de différentes manières autant de fois qu'il y a de lecteurs. L'artiste est le démiurge de sa propre création et, pour reprendre les termes de Maurice Druon, il « pense » ses personnages comme le peintre « pense » ses tableaux, tel Zeus qui anticipe la naissance d'Athéna. Malraux aurait

est né ». (OC : IV-559)

aimé la façon dont l'historien imagine la conception de la déesse, toute sortie de l'imagination de son père sous les traits du célèbre bas-relief qu'il évoque dans le discours de l'Acropole:

Je m'efforçai de me représenter cette fille, robuste, douée de courage et de jugement, [...] dévouée à ma gloire et à mes œuvres. [...] Mon imagination la vit appuyée au bois d'une lance, afin de se tenir plus droite, et la tête coiffée d'un casque d'or. (1994 : 64-65)

Malraux met son grand-père sous l'égide d'Athéna pour le sortir du réel, et donner à sa mort la dimension héroïque sans laquelle le mythe qu'il veut lui faire incarner ne pourrait naître.

En quoi l'histoire du grand-père doit-elle à l'inspiration farfelue ? A sa mort extravagante s'ajoute un autre épisode de sa vie rapporté dans les *Antimémoires*. Curtis Cate pense que « l'extravagante histoire contée dans *Les Noyers de l'Altenburg* » est « probablement [...] fondée sur la réalité » : « Malraux rapporte que le vieux loup de mer, défiant un arrêté municipal, avait ouvert ses portes à un cirque ambulancier et logé les animaux » (2006 : 14). Todd penche lui aussi pour la véracité des faits (2001 : 21). Jean-François Lyotard ajoute un commentaire de son cru :

Il avait mis sa faillite à profit, racontait-on devant l'enfant¹⁶, pour se livrer à d'ultimes parodies, ouvrant la cour à un cirque interdit de stationner en ville, et les bêtes s'étaient promenées dans l'arche du naufragé, puis égaillées alentour. (1996 : 28-29)

Le côté burlesque du grand-père que dénote Lyotard s'accommode en effet bien du spectacle. Pour l'enfant émerveillé de telles histoires, le cirque est un monde de fête, de

¹⁵ « C'est Homère et Hésiode qui ont donné aux Grecs une théogonie, aux dieux leurs noms, leur milieu d'activité et leurs capacités, et c'est eux qui ont fait naître leurs figures ». (OC : V-59)

personnages déguisés et d'animaux exotiques.

L'épisode du cirque apparaît quatre fois dans l'œuvre de Malraux. En le faisant figurer dans le premier et dans le dernier de ses romans, il définit clairement la fonction qu'il lui attribue : apposer le sceau du farfelu au tragique de la condition humaine, sujet unique de la fiction malrucienne. Mais le retour de l'épisode dans *Les Noyers de l'Altenburg* ne marque pas seulement la fin du cycle romanesque ; il marque aussi le début du travail de remémoration que Malraux entreprend avec les *Antimémoires* : la reprise du début des *Noyers* en constitue en effet la première partie. On a la nette impression qu'en justifiant son projet dans l'introduction, Malraux a en tête les deux *seuls* souvenirs d'enfance qu'il livre à ses lecteurs, tous deux liés au *seul* membre de sa famille qui se soit frayé explicitement un chemin dans son œuvre :

J'appelle ce livre *Antimémoires* [...] parce qu'on y trouve, souvent liée au tragique, une présence irréfutable et glissante comme celle du chat qui passe dans l'ombre : celle du farfelu dont j'ai sans le savoir ressuscité le nom. (OC : III-16)

En associant le farfelu avec le chat, animal fétiche non seulement de son œuvre mais de lui-même, Malraux fournit la meilleure définition possible de la notion. « Irréfutable » en ce qu'elle ne peut être niée, « glissante » en ce qu'elle échappe facilement à la compréhension.

Dans l'Introduction des *Antimémoires* l'histoire du cirque se réduit à une allusion à la localisation géographique des deux transpositions romanesques du grand-père: « Ces hangars où les clowns passent entre les troncs des grands sapins, ce sont les hangars où séchaient les voiles » (OC : III-13). Evocation pour le moins énigmatique : d'où viennent

¹⁶ Il s'agit de Malraux âgé alors de 8 ans.

ces clowns, se demande-t-on ? Les choses ne s'éclairent que si l'on revient aux romans où le souvenir figure dans son contexte. Citons d'abord *La Voie Royale* :

Le vieillard accueillit dans la cour aux voiles des cirques auxquels la municipalité refusait l'hospitalité, et la bonne ouvrit à deux battants, pour l'éléphant, la porte dont nulle voiture n'avait franchi le seuil depuis des années. (OC : I-380)

Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, le même épisode bénéficie d'un développement plus substantiel :

Mon grand-père l'accueillit dans les hangars à voiles qui s'étendaient derrière la maison. Et mes oncles [...] déliraient fraternellement au souvenir de cette nuit illustre où tous ensemble étaient allés détacher les animaux et où, Mathias ayant ouvert la superbe porte clandestinement huilée, les adolescents étaient sortis, qui sur l'âne savant, qui sur le cheval dressé, qui sur le chameau et mon père sur l'éléphant. Indifférents aux cris de leurs nouveaux maîtres, les animaux s'étaient enfuis dans la forêt ; il avait fallu mobiliser le village pour ramener au maire ses enfants couverts de contraventions... (OC : II-635, repris dans OC : III-21)

Le côté incongru et exotique de la scène est bien caractéristique du farfêlu malrucien dans son mode 'chat-qui-passe-dans-l'ombre', pour parodier l'auteur des *Antimémoires*. A l'éléphant figurant seul dans *La Voie Royale* s'ajoute une véritable ménagerie dans le récit des *Noyers*. Une différence notoire marque cependant les deux versions. Dans la première, on remarque que la bonne – symbole de l'autorité domestique s'il en est – fait « entrer » les animaux dans la cour, perpétuant ainsi leur condition de bêtes de cirque. Dans la seconde au contraire, les enfants les font « sortir » – de nuit qui plus est ! – et s'embarquent avec eux dans une débandade qui leur rend une liberté éphémère. Poussant plus loin le défi que leur grand-père lance aux autorités municipales en accueillant le cirque, les enfants désobéissants brisent toutes les conventions et accèdent ainsi, l'espace d'un moment, à un merveilleux de conte de fées.

On remarque que la péripétie des animaux échappés est éludée à la fois de la version de *La Voie Royale* qui se limite à l'accueil du cirque, et de l'introduction des *Antimémoires* où tout se réduit à une simple allusion aux clowns. Seule la version des *Noyers de l'Altenburg* en fait état. Or, on a signalé ci-dessus une autre différence entre le premier et le dernier roman de Malraux: la mort du grand-père dans *Les Noyers*, non pas par accident, mais par suicide. On est ainsi amené à se demander quel lien y aurait-il entre les frasques des enfants avec les bêtes du cirque et la mort du grand-père sous cette forme-là. Question subsidiaire : comment cet épisode éclaire-t-il la relation du farfelu et de la mort, dont on a rappelé qu'elle était si caractéristique de l'imaginaire malrucien ? Revenons aux *Antimémoires* où Malraux évoque la reprise de la scène de la mort dans *Les Noyers de l'Altenburg*. Il précise: « Ce suicide est celui de mon père, ce grand-père est le mien » (OC : III-13). Fernand Malraux s'est suicidé en décembre 1930. L'événement se produit donc entre la publication de *La Voie Royale* en octobre de la même année et celle des *Noyers* en 1943. Des deux versions de la mort du grand-père, on peut dire que celle qui reproduit la naissance d'Athéna contient un élément farfelu par son invraisemblance même. Le suicide par contre ne contient rien de farfelu en soi, d'autant moins qu'il s'agit d'un événement qui s'est réellement produit dans la vie de l'auteur. Lorsque le farfelu se décèle dans un contexte tragique, c'est toujours dans sa fonction de parade ludique. On peut donc dire qu'en ajoutant à l'arrivée des animaux du cirque, qui seule figure dans *La Voie Royale*, leur sortie nocturne inespérée et le rôle que jouent les enfants dans l'aventure, Malraux intensifie la tonalité farfelue de l'épisode pour contrebalancer le tragique d'une mort qui n'est *pas* à l'origine du ressort de la fiction. S'il est vrai que dans l'univers malrucien des héros de l'engagement révolutionnaire une mort choisie vaut mieux qu'une mort subie – le

destin de Kyo plutôt que celui de Katow dans *La Condition humaine* par exemple –, il en est autrement dans le cas de la mort du père qui, pour être choisie, n'en est pas moins douloureuse pour le fils. C'est pourquoi, de ludique, le farfelu de l'épisode du cirque change de tonalité et se teinte d'un irréel de scène champêtre aux accents poétiques:

Pendant combien de soirs d'été cette cour s'était-elle endormie dans le son ralenti des scies et l'odeur du bois chaud, avec des passages de juifs dorés comme ceux de Rembrandt, des clowns en train d'attacher des ours, un kangourou en fuite à travers les piles monumentales des troncs ? (OC : II-635, repris dans OC : III-21)

C'est avec cette évocation-là sous le signe rembranesque que l'insistance de Malraux à inscrire l'épisode du cirque dans son œuvre – quatre fois, je le rappelle – trouve peut-être un éclaircissement. Le narrateur pourrait tenir cette histoire de son père qui lui aurait parlé de ses souvenirs d'enfance, et en particulier de cette nuit mémorable où les enfants s'en étaient donnés à cœur joie et lui-même avait enfourché l'éléphant. Dans le vécu, dont cet épisode est une transposition, Malraux aurait pu avoir appris l'histoire du cirque soit directement par son père soit, plus probablement, par son grand-père. Rappelons que l'attachement de l'enfant à son aïeul compensait l'indifférence d'un père largement absent. Mais quelle qu'en soit la source, elle est associée émotionnellement au souvenir de sa lignée paternelle. A défaut de pouvoir parler de son père suicidé, Malraux s'en approche du plus près qu'il peut en évoquant le 'substitut' farfelu : un épisode drôle et rafraîchissant typique de l'enfance, le plus éloigné possible de la mort et de l'inéluctable destin qui l'a frappé trop tôt. Parade supplémentaire pour se protéger d'une réalité trop douloureuse : inscrire les personnages du cirque dans un tableau à la Rembrandt, dans la lumière chatoyante du maître qui a donné à la féerie de l'irréel sa plus énigmatique magie. Je

rappelle que l'histoire du cirque est le *seul* élément de la vie du grand-père qui figure dans l'introduction des *Antimémoires* avec l'évocation de sa mort. Et encore n'en reste-t-il que des passages de clowns (OC : III-13).

On a vu que sous le signe de la déesse Athéna protectrice des arts, Malraux place – par l'intermédiaire de la mort du grand-père – l'acte créateur et la condition de l'artiste. Que va-t-on trouver sous le signe d'Alexandre ? C'est ce que l'on va examiner maintenant. La place d'Alexandre dans l'œuvre de Malraux n'est pas celle qu'elle aurait été si l'auteur avait mené à bien le projet qu'il avait originellement conçu. Mais on peut dire que, sous sa forme actuelle, elle est entièrement sous le signe du farfelu. À Georges Salles qui lui demande s'il connaît bien Alexandre, Malraux répond : « Quand on a joué l'adaptation de *La Condition humaine* par Thierry Maulnier, j'ai découvert le théâtre, et j'ai rêvé d'écrire, après je ne sais qui, un *Alexandre aux Indes* » (OC : III-526). Michel Autrand voit dans ce projet de pièce de théâtre jamais réalisé mais longtemps caressé « l'une des preuves de la permanence de la veine du farfelu dans son œuvre » (OC : I-1108). Plus loin dans le même texte Malraux ajoute : « Je pensais à une tragédie, et je rêvais d'un film » (OC : III-532). Ces rêves irréalisés s'inscrivent bien dans la vieille fascination de Malraux pour les aventuriers, ces hommes dotés – dans une mesure égale – d'une irrésistible attirance pour l'inconnu et d'un fort désir de puissance. Le fait qu'aucuns de ces projets n'aient été réalisés confirme bien que la dimension mythologique du personnage et le phénomène historique inégalé qu'a représenté l'histoire de son empire s'opposent pour Malraux à toute transposition de fiction. Il va donc transposer non pas le personnage, mais la *manière* dont il l'a 'rencontré'. Publié en 1973 sous le titre *Roi, je t'attends à Babylone...*, le seul texte

achevé sur Alexandre, qui figure maintenant dans *La Corde et les souris*, est basé sur une expérience vécue. Du temps où Malraux est membre du conseil des musées, il assiste à une séance de voyance en compagnie de Georges Salles, conservateur du Louvre. On peut dire que le principe même de la voyance relève du registre du farfelu. L'objet soumis au don de la voyante est une mystérieuse pièce d'étoffe non identifiée et « qu'aucun spécialiste ne parvient à classer » (OC : III-516). Elle se présente comme un objet farfelu par excellence :

L'étoffe dont on ne distingue pas la trame [...] est coupée autour de l'ombre d'un papillon héraldique, tache noire déchirée comme les dessins de Victor Hugo, avec des ailes d'oiseau-fantôme, et une tête confuse où deux trous figurent des yeux. [...] Un aigle en décomposition ou un papillon barbu ? (OC : III-516)

Cet animal « arbitraire » n'est pas sans rappeler la chouette à plumes d'autruche, dont les yeux agrandis ont aussi l'air de trous. Par ce qu'il a d'insaisissable le papillon peut-être vu comme « l'image mère du farfelu de Malraux » (OC : I-1090). Le mot farfelu aurait d'ailleurs la même racine que le « *farfalla*-papillon de l'italien », nous dit-il (OC : I-1090). Malraux s'enquiert auprès de Georges Salles de l'avis des membres du conseil du musée sur l'acquisition possible de l'étoffe mystérieuse : « Ils nous tiendront pour des farfelus ? » ; celui-ci répond sans hésiter : « N'en doutez pas » (OC : III-530).

Le récit combine trois sources d'information sur Alexandre : les images que voit le médium, un « dossier » de documents que Georges Salles a réunis (OC : III-526) dans l'intention d'écrire lui aussi sur Alexandre (OC : III-529), et des « notes »¹⁷ que Malraux a rassemblées en vue de sa pièce de théâtre (OC : III-532). Ses trois sources représentent les

¹⁷ On sait que Malraux s'est inspiré du « roman mythologique » de Maurice Druon, *Alexandre le grand* (Voir OC : III-1231, Notes et Variantes de la p°521, note n°1).

constituants de la formation des mythes. L'historien a pour métier de transcrire des faits et de transmettre des connaissances. Il représente le réel. La voyante entre en contact par un moyen irrationnel avec un passé lointain dont elle ignore tout, mais dont la 'réalité' ne fait pas de doute à ses yeux. Elle représente les croyances. L'écrivain s'inspire à sa guise des deux. Il représente l'imaginaire. La forme qu'il donne à son récit reproduit le style haché qui caractérise, à la fois, les visions de la voyante et les informations discontinues qui proviennent du dossier de l'historien. Ce qu'il en retient, c'est la présence notoire des animaux. Dans le paysage désertique des scènes de bataille, la voyante voit apparaître des « éléphants », des « ânes à gros colliers », des « troupeaux de moutons », des chameaux, des chevaux (OC : III-521, 522, 523), ainsi que le bûcher de crémation de Bucéphale, le cheval bien-aimé d'Alexandre (OC : III-523). C'est le seul animal que Malraux a retenu dans ses notes (OC : III-532). De son côté, Georges Salles a consigné dans son dossier : Gaugamèle – lieu de la bataille décisive contre Darius – qui signifie « la halte aux chameaux », « les éléphants de Darius en face des éléphants peints de Porus », « le char traîné par les tigres, les lions et les panthères » qu'Alexandre fait construire quand il se déguise en Dionysos, « les milliers d'éléphants des princes de l'Indus » et bien sûr Bucéphale, le cheval mythique (OC : III-526, 529, 533). Chameaux et éléphants reviennent une dernière fois dans le récit par la bouche de Georges Salles (OC : III-544), comme si Malraux – soucieux d'appuyer le témoignage de la voyante – requérait le savoir de l'historien pour garantir la crédibilité de l'existence même de ces animaux. Et il ne manque pas de noter « le profil de chameau de race » du conservateur du Louvre, comme pour renforcer sa fixation sur les animaux !

On l'aura bien compris : l'âne savant, le cheval dressé, le chameau et l'éléphant appartiennent à la fois au mythe d'Alexandre et à l'histoire du cirque du grand-père. Le monde merveilleux dans lequel pénètrent les enfants enfourchés sur autant de licornes et l'espace éthéré de la voyance auquel seul le médium a accès, sont des lieux de rêve. Par leur irréalité même, ce sont aussi les terrains les plus propices à l'enracinement du farfelu. Pour en témoigner, je ferai allusion au personnage farfelu par excellence de l'œuvre de Malraux: Clappique, l'inoubliable mythomane de *La Condition humaine*. L'intérêt de cette digression vers l'univers romanesque vient du fait que Malraux dote le baron de Clappique d'un grand-père. De plus, l'histoire de cet aïeul, tout aussi loufoque qu'elle est inutile à l'action maîtresse du roman, comporte un élément parodique de l'épisode du cirque dont l'évidence se passe de tout commentaire:

Donc, mon pp'etit grand-père habitait un château par là, avec de grandes salles [...], des sapins autour ; beaucoup de ssapins. Veuf, il vivait seul avec un gi-gan-tes-que cor de chasse pendu à la cheminée. Passe un cirque. Avec une écuyère. Jolie... [...] Il l'enlève — pas difficile. (OC : I-528-529)

La suite de l'histoire n'est pas moins rocambolesque et frise le mirobolant dans le récit de la mort de l'aïeul, dont on ne peut manquer le caractère prémonitoire chez un auteur qui écrira plus tard sur Alexandre:

On l'a enterré sous la chapelle, dans un immense caveau, ddebout sur son cheval tué, comme Attila... [...]. Quand Attila est mort, on l'a dressé sur son cheval cabré, au-dessus du Danube ; le soleil couchant a fait une telle ombre à travers la plaine que les cavaliers ont foutu le camp. (OC : I-530)

Comparons avec la mort de Bucéphale, telle que l'imagine la voyante dans un texte écrit quarante ans plus tard:

L'armée pousse des cris...petits... Sur ce qu'on voit du désert, le squelette noir d'un grand cheval s'allonge...parce que le soleil se couche. La tête du cheval est soutenue par le fer d'une lance. La voilà là-bas ! L'ombre va jusqu'à la montagne... (OC : III-523)

La manière dont le mythomane farfelu s'est infiltré dans les interstices de l'imaginaire de l'écrivain depuis le tout début de sa création est tout à fait remarquable. De la réapparition de Clappique dans les *Antimémoires*, il n'est pas inutile de rappeler dans le contexte de la présente étude que le baron se réincarne en scénariste de film et ami de Malraux (comme Georges Salles ?). Il projette un film sur David de Mayrena, cet aventurier farfelu du roman inachevé de Malraux, personnage histrionique qui est comme l'envers de la médaille alexandrine. Clappique lit son scénario, qu'il a écrit avec l'aide de son chat Essuie-Plume, d'une manière très semblable à la façon dont la voyante dit ce qu'elle voit, à tel point qu'on a l'impression qu'il improvise (OC : III-303-314). Compagnon de celui de la voyante, le chat est doublement à pied d'œuvre comme l'indique son nom. Du mythomane à la pythonisse, le processus créateur s'illustre ainsi dans la plus pure tradition malrucienne.

On ne saurait conclure sur l'Alexandre de Malraux sans s'arrêter sur la dernière partie du texte qu'il lui consacre où il évoque le lieu où il a rédigé *Hôtes de Passage*. L'auteur était alors ministre de la culture et à ce titre habitait une résidence d'état, *La Lanterne*¹⁸, petite dépendance du château de Versailles et dont le jardin abritait, sous l'Ancien régime, une ménagerie. D'emblée, le lieu est marqué du sceau du farfelu tandis que les chats du

locataire prennent leur poste de garde au seuil de ce paradis perdu: « La porte [de la ménagerie] est surmontée de deux bustes de cerfs sur lesquels sautent mes chats ». (OC : III-544).

Dans les potagers voisins, où les ouvriers du château [...] attendent le soir comme dans un tableau du Douanier Rousseau, on devine sous les capucines et les roses trémières les vestiges du bassin des Éléphants... (OC : III-545).

À la Révolution, les animaux [...] “ perdirent leurs chaînes ” en même temps que le peuple. Éléphants, chameaux, autruches et papillons se dispersèrent dans le parc. Ils ne moururent pas tous. Après la chute de Napoléon [...], sous la direction de l'un de mes prédécesseurs à La Lanterne, directeur du Muséum d'alors, des employés brandissaient leurs filets à papillon ou poursuivaient le dernier chameau. (OC : III-545)

Tout comme les bêtes du cirque du grand-père, les animaux de la ménagerie ont perdu leur liberté au nom de la folie des hommes qui ne pensent qu'à leurs désirs de spectacles et d'exotisme. Les circonstances qui leur rendent la liberté, bien que d'ampleur différente, sont identiques. Les enfants se révoltent contre les règles des grandes personnes comme le peuple se révolte contre le régime. Peu importe qu'on ne puisse distinguer les sources historiques de ce que l'auteur invente. La ménagerie farfelue de l'imaginaire malrucien abrite les éléphants et les chameaux de Versailles, ceux d'Alexandre et ceux du cirque du grand-père. Dans ce même lieu qui ne reconnaît pas les règles de la raison, ces papillons rejoignent celui qui donne sa forme à la tâche mystérieuse teintée peut-être du sang d'Alexandre ; ces autruches rejoignent celle qui a été déplumée au nom de la gloire des hommes pour orner le cimier d'Athéna ou d'Alexandre, dont Malraux a fait un 'portrait' inédit pour la couverture de *L'Irréel*.

Les animaux égarés de la ménagerie de Versailles, des revenants en quelque sorte,

¹⁸ En italiques dans le texte. Les majuscules sont de l'auteur.

préparent la toute dernière évocation de Malraux :

Ce soir, deux journalistes viennent me demander ce que je pense du récit, célèbre dans les pays anglo-saxons, des deux Anglaises qui ont rencontré dans le parc de Trianon, pendant quelque heures, des personnages morts au XVIII^e siècle... (OC : III-545)

Cette anecdote est passée à la postérité parce que suffisamment de gens l'ont prise pour vraie. Malraux ministre, locataire à Versailles, n'a pas besoin de dire ce qu'il en pense, car Malraux écrivain a déjà répondu. De la séance chez Mme Khodari, il fait d'Alexandre un revenant et des deux Anglaises une voyante. On pourrait parodier l'histoire ainsi : un historien et un homme de lettres ont rencontré pendant quelques heures un personnage mort au III^e siècle avant JC. Malraux a bien montré qu'il accorde la même crédibilité aux dires de la voyante que le public au récit des deux Anglaises. S'il n'a pas écrit sur Alexandre ce qu'il avait l'intention d'écrire, c'est à son propos qu'il écrit sur un sujet qui lui tient à cœur depuis toujours: le processus de la création littéraire. Ce faisant, c'est à la constitution des mythes qu'il fait aussi allusion puisque le phénomène de leur transmission passe nécessairement, à un moment donné de l'histoire, par l'écrit. L'auteur du *Miroir des Limbes* rappelle ainsi que tout écrivain a loisir de puiser son inspiration où bon lui semble, sans qu'on lui demande de rendre des comptes de ce qu'il invente lui-même : dans le réservoir intarissable des on-dit et des légendes, dans les mythes historiques et littéraires, dans ses propres souvenirs et ceux qu'on lui a racontés, enfin dans le répertoire infini des images qui peuplent son univers intérieur. A tout cela s'ajoute, pour Malraux dont la sensibilité visuelle est d'une acuité rare, le monde des tableaux aussi présents à ses yeux que n'importe quel spectacle de la vie.

Au terme de cette étude, il nous reste à conclure en précisant le lien entre la chouette à plumes d'autruche et *L'Irréel* dont elle orne la couverture. Le public des riches marchands d'Amsterdam auxquels Rembrandt destine sa peinture a cessé depuis longtemps de croire aux figures de dieux transfigurées par la beauté. Malraux définit l'irréel comme le « dé-divinisé » (OC : V-378). Pour les artistes de la Renaissance dont le maître hollandais hérite, le spirituel était devenu l'irréel et le saint, le héros. A une nouvelle vision du monde, de nouvelles formes d'expression artistique. Les procédés techniques représentatifs de notre époque permettent une phase nouvelle de métamorphose. En osant amputer un tableau de maître, il « dédivinise » l'Athéna-Alexandre de Rembrandt et n'en garde que la chouette. Dans le musée intérieur de Malraux les personnages mythologiques sont devenus des créations du farfelu. Mais il semblerait que dans cette entreprise l'auteur de *L'Irréel* ait eu un auguste prédécesseur : Léonard de Vinci. Evoquant la recherche de « féerie » et « l'accent d'adolescence, et parfois d'enfantillage » qui caractérise les carnets du peintre (OC : V-569), il rappelle que Léonard avait été organisateur de fêtes pour les commanditaires les plus illustres. L'artiste concevait à cette fin des travestis et des décors, en particulier des animaux de toutes sortes. Malraux en retient un en particulier: « L'animal fabuleux qui orne le cimier des casques veille sur le monde que Léonard transmet à Giorgione » (OC : V-569). Ainsi voit-il dans le maître florentin un farfelu avant l'heure, qui aurait pressenti dans quelle voie s'engageraient ses héritiers. Léonard passe la main à l'inventeur de l'école vénitienne qui fera de la cité des masques et des déguisements un lieu de rêve où Alexandre travesti en Dionysos et Rembrandt en prince persan n'auraient pas déparé...

L'animal farfelu réapparaît dans les dernières pages de *L'Irréel*, placée en regard de l'un des derniers tableaux de Rembrandt¹⁹ :

Celui que l'on appelle de Hibou a dressé naguère sur le cimier de Bellone ou d'Alexandre la chouette d'Athènes [...] et, quand le soir tombe sur l'atelier désert [...], il regarde dans un miroir plein d'ombre se face de chagrin [...] et jette au visage de la gloire le Portrait de Cologne qui éclate d'un rire insensé... (OC : V-643)

Cet autoportrait est bien le reflet de la chouette : même position de trois-quarts face, même forme donnée à la tête par le bandeau assez bas sur le front, même palette de couleurs dans les rouges et ors. Selon l'une des interprétations de ce tableau, Rembrandt se serait représenté sous les traits du peintre Zeuxis, célèbre pour la vraisemblance de ses toiles où les oiseaux venaient se cogner pour picorer ses raisins. Le « rire insensé »²⁰ est celui dont l'artiste serait mort, après qu'une femme déjà âgée exigea qu'il la peigne en Vénus. Cette légende, aussi improbable que la naissance d'Athéna ou les revenants de Versailles, donne à la conclusion de *L'Irréel* une tonalité qui est très proche de celle des *Antimémoires* et de *La Corde et les souris*. On en prendra pour preuve cette autre légende que Malraux place en épigraphe de la deuxième partie du *Miroir des Limbes* :

Alors l'Empereur Inflexible condamna le Grand Peintre à être pendu.
Il ne serait soutenu que par ses deux gros orteils. Lorsqu'il serait fatigué...
Il se soutint d'un seul. De l'autre, il dessina des souris sur le sable.
Les souris étaient si bien dessinées qu'elles montèrent le long de son corps, rongèrent la corde.
Et comme l'Empereur Inflexible avait dit qu'il reviendrait quand le Grand Peintre fléchirait, celui-ci partit à petits pas.
Il emmena les souris (OC : III-485).²¹

¹⁹ Il date de 1665. Rembrandt meurt en 1669.

²⁰ Malraux transforme l'expression courante du « fou rire » en lui donnant une inflexion tragique. Le lien entre création, génie et folie n'est certainement pas étranger à la pensée malrucienne.

²¹ Il s'agit d'une légende d'origine japonaise.

Si le génie du Grand Peintre lui permet de rivaliser avec celui de Zeuxis, c'est bien au farfelu — et à lui seul — qu'il doit d'être sauvé de l'implacable autorité du Destin sur le monde des mortels.

Séminaire «André Malraux», Université de Paris-IV Sorbonne, 4 janvier 2010.

Ouvrages cités

- Cate, Curtis. 1993. *Malraux*. Paris : Gallimard (Folio).
- Druon, Maurice. 1994. *Les Mémoires de Zeus. Alexandre le Grand. Les Rivages et les Sources*. Paris : Omnibus / Plon.
- Lacouture, Jean. 1973. *Malraux, une vie dans le siècle*. Paris : Seuil.
- Lemire, Laurent. 1995. *Malraux. Antibibliographie*. Paris : JC Lattes.
- Machabéis, Jacqueline. 1989. «Portrait de l'artiste : le Rembrandt de Malraux». In : Thornberry, Robert (Dir.). *La création artistique et la métamorphose*. *Revue-André-Malraux-Review*, 21. 2 : 19-44.
- 2001. *La Tentation du Sacré*. Amsterdam : Rodopi.
- Malraux, André. 1989. *Œuvres complètes*, Tome I. Paris : Gallimard (La Pléiade). Textes consultés : *La Voie Royale, La Condition humaine*.
- 1996. *Œuvres complètes*, Tome II. Paris : Gallimard (La Pléiade). Texte consulté : *Les Noyers de l'Altenburg*.
- 1996. *Œuvres complètes*, Tome III. Paris : Gallimard (La Pléiade). Textes consultés : *Le Miroir des Limbes, Oraisons funèbres*.
- 2004 *Œuvres complètes*, Tome IV. Paris : Gallimard (La Pléiade). Texte consulté : *Les Voix du Silence*.
- 2004 *Œuvres complètes*, Tome V. Paris : Gallimard (La Pléiade). Textes consultés : *Le Surnaturel, L'Irréel*.
- Todd, Olivier. 2001. *André Malraux. Une vie*. Paris : Gallimard (Folio).
- Vandegans, André. 1964. *La Jeunesse littéraire d'André Malraux. Essai sur l'inspiration farfelue*. Paris : Pauvert.