

André Malraux, l'arbre, la forêt

« Un arbre ne se connaît pas misérable. »

PASCAL.

« *André n'aime les arbres que lorsqu'ils sont peints* », se plaisait à répéter Clara en évoquant son compagnon du début des années 20, fier de la « *gloire de café* » que venait de connaître *Lunes en papier*. L'œuvre ultérieure ne s'accorde cependant pas à cette image trop vite posée d'un dandy esthétisant, cubiste et baudelairien à la fois. La place qu'y occupe le monde végétal est indéniable et suffisamment importante pour déterminer parfois le choix des titres : *les Noyers de l'Altenburg*, *Les chênes qu'on abat...*

Ouvrir une réflexion plus particulièrement centrée sur la thématique de l'arbre et de la forêt dans l'œuvre malrucienne nous a paru intéressant à plusieurs titres : cette thématique évolue en effet entre les premiers écrits et les œuvres finales ; elle induit de ce fait une relation aux éléments naturels qui s'est à la fois enrichie et modifiée en fonction des interrogations majeures soulevées par Malraux ; elle porte enfin un certain éclairage sur le laboratoire intérieur où s'élabore le travail même d'une écriture.

Étudier la place et le statut de l'arbre et de la forêt dans le corpus du texte relève ainsi, pour reprendre le vocabulaire de Malraux, d'une « *esquisse d'une psychologie* » de la création littéraire.

Notre double souci sera ici, à partir de l'examen du traitement scriptural de l'arbre et de la forêt, de marquer les principaux moments de l'imagination littéraire de Malraux et de tenter de dégager quelques-unes des lignes de force et des composantes structurant l'imaginaire de l'écrivain.

L'arbre apparaît dans les fantasmagories farfelues des premiers écrits,

soit sous la forme d'espèces autonomes, soit par synecdoque dans l'ensemble constitué par la forêt. Les végétaux de *Mobilités* sont ainsi confondus dans la même fantaisie annexant indifféremment des organes de métaux ou de minéraux : le chapeau du champignon d'acier « déhisce » pour laisser s'envoler « six anneaux lumineux » ; la forêt forme une « herse », chaque arbre une « hampe terminée par une seule feuille en fer de lance¹ ».

Les ordres sont ici allègrement transgressés par l'arbitraire d'une imagination affranchie de toute obédience à la réalité objective. Dans *Lunes en papier*, la déhiscence d'un fruit donne naissance à « neuf personnages² », sept blancs (les Péchés capitaux), deux rouges (Hifili et le Musicien), devant des « arbres au faîte barbelé » et aux feuilles rassemblées en « formes géométriques », chacune supportant « un cœur luisant, analogue, grâce à son point lumineux, à quelque œil facétieux de lapin russe³ ».

La fantaisie naît ici de la confusion savamment entretenue des espèces et des genres, de l'absence de sujet, d'un onirisme qui trouve sa poésie dans l'aléatoire et dans des rapprochements insolites et exquisément saugrenus. Jeu gratuit, « pré-surréaliste », dira plus tard Malraux. Et pourtant... Ces écrits ne procèdent peut-être pas d'une imagination aussi libre qu'on pourrait le croire : outre les emprunts repérables à une certaine tradition littéraire, ils s'apparentent étrangement aux structures d'un imaginaire onirique plus diffus, comme si l'inconscient était beaucoup moins arbitraire qu'il n'y paraît. Rapprochons par exemple l'image de la déhiscence précédemment rappelée avec ce texte du botaniste X. B. Saintine⁴ :

« À quelques pas s'élevait un arbre immense, rutilant ainsi que les autres arbres, mais se distinguant entre tous par des gousses gigantesques, dont la plupart pendaient jusqu'à terre. Je m'approchai, j'en ouvris une, et, sur le parchemin satiné de la gousse, à ma profonde surprise, je trouvai, séparées l'une de l'autre par une légère cloison, gracieusement repliées sur elles-mêmes, et rangées par étages comme des haricots dans leur cosse, oui, je trouvai... je vous donne en cent à le deviner... des femmes, cher ami, de jeunes femmes charmantes... Ahuri, confondu, comme je reculais, presque effrayé à la vue de cette merveilleuse découverte, toutes les gousses penchées sur le sol s'ouvrirent spontanément... par déhiscence, comme nous disons – nous autres botanistes : les jolis fruits de l'arbre enchanté, se détachant de leur enveloppe, lan-

1. A. Malraux, *Mobilités*, OC, t. I., 1989, p. 27.

2. *Id.*, *Lunes en papier*, *ibid.*, pp. 7-8.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 11

4. X. B. Saintine, *la Seconde Vie*, 1864, pp. 81-82, cité par Gaston Bachelard, *l'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943, pp. 251-252.

cés de droite et de gauche, bondirent en retombant, comme les graines de la balsamine alors que leur capsule éclate. »

L'aventure indochinoise conduit Malraux à découvrir la forêt tropicale, qu'il connaissait jusqu'en 1923 uniquement par la littérature de voyage, les romans d'aventures, les rapports de missions géographiques ou archéologiques. Il semble que d'emblée la forêt cambodgienne se soit imposée à lui comme un repoussoir absolu, une phobie totale. Par son épaisseur impénétrable, les présences menaçantes qu'elle abrite, elle offre une représentation naturelle des limites de l'Homme et comme une antichambre de l'enfer. Elle se trouve en effet associée à la clausturation, à la cécité, au monde de la mort lente et pourrissante (on se souvient, à la lecture de *la Voie royale*, de l'étymologie du verbe « inhumer » : l'épreuve de Claude et de Perken consiste à pénétrer dans la pourriture végétale). Entrer dans la forêt cambodgienne, c'est s'enfoncer au cœur des ténèbres – mais de ténèbres principalement métaphysiques.

La forêt est d'abord lieu d'angoisse. Hanté par l'« abandon en pleine forêt siamoise⁵ », Claude évoque l'agonie de Mayrena en Malaisie, « l'homme décomposé par son espoir trompé comme par une tumeur, terrifié par le son de sa voix que répercutaient les arbres géants⁶ ». Cette scène anticipe sur celle de *la Condition humaine*, fondamentale et fondatrice du roman, où nous voyons Kyo terrifié lui aussi par le son de sa voix qu'il ne reconnaît pas⁷.

La forêt cambodgienne dans laquelle s'enfoncent et s'abîment les deux aventuriers est surtout un lieu infernal.

Malraux multiplie les descriptions expressionnistes de l'« Enfer vert ». Il souligne d'abord, avec une force récurrente révélatrice de ses phobies, la chaleur et la putréfaction paludéennes : « boue coagulée », « filaments de vase », « odeur de vase [et] écume fade ». Ces lieux proches de la désagrégation délétère et saturés d'eau sont peuplés d'une faune rampante et répugnante : « bêtes qui se désagrègent », « mol aspect des animaux amphibiens », « coquillages terreux qui gargouillaient dans leurs coques, ignobles grillons ». Mais ce « Cambodge en décomposition » n'est que le « prologue de la forêt qui l'attendait » : la « forêt terrestre, l'ennemi, comme un poing serré⁸ ».

5. A. Malraux, *la Voie royale*, OC, t. I, p. 374.

6. *Id.*, *ibid.*, p. 376.

7. « J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix... » (A. Malraux, *les Voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, p. 628).

8. A. Malraux, *la Voie royale*, *op. cit.*, pp. 402-403.

La masse molle, gluante et visqueuse de la forêt constitue paradoxalement un univers écrasant et formidable (« colossal » est un adjectif fréquemment employé ici : « *masse colossale écrasée devant eux* », « *dimensions colossales de quelques arbres* »⁹). Formes diluées, suintements pestilentiels, grouillements immondes, créent un « *monde ignoble et attirant à la fois* » qui réalise l'« *universelle désagrégation des choses sous le soleil invisible* »¹⁰.

La forêt tropicale est l'ennemi absolu, réel et immédiat : si elle se confond avec la zone de dissidence où Grabot a disparu, elle est surtout dotée d'une terrible puissance maléfique qui fait d'elle un ennemi métaphysique : à la fois hostile aux deux aventuriers mais aussi à toute présence humaine. La « *violence clandestine de la vie végétale*¹¹ » de cette pénombre humide (« *ténèbres marines* », « *monde d'abîme sous-marin* »¹²) finit par effacer les ruines et détruire l'homme, intrus ou usurpateur. Elle est donc « *puissance du désert* » : force de destin qui nie l'homme et l'enferme comme dans une prison avant de le détruire : « *Perken n'entendait plus. Ainsi, cette vie déjà longue allait se terminer ici dans une flaque de sang chaud, ou dans cette lèpre du courage qui avait décomposé Grabot, comme si rien, dans aucun domaine, n'eût pu échapper à la forêt*¹³. »

On comprend alors que la volonté de Claude et de Perken de donner un sens à leur vie trouve à s'exprimer par des images qui renvoient au monde végétal contre lequel ils luttent. Il leur faut « *arracher [leurs] propres images au monde stagnant qui les possède*¹⁴ » ; lutter toujours contre l'enfermement végétal : « *Après tant d'efforts, la forêt reprenait sa puissance de prison. Dépendance, abandon de la volonté, de la chair même*¹⁵ » ; triompher enfin de l'étouffement de la conscience par la croissance exubérante et parasite des arbres : les confessions pathétiques de Perken semblent finalement conquises sur l'étreinte mortelle des racines : « *Paroles arrachées, n'arrivant à la surface qu'en rompant mille racines tenaces*¹⁶. »

Le dialogue entre les deux protagonistes est dominé par l'« *odeur de décomposition des étangs* » – odeur qui fait écho à l'objet même des propos de Perken : « *La vase ? Vous sentez... Mon projet aussi est pourri.* »

9. A. Malraux, *la Voie royale*, op. cit., pp. 412 et 445.

10. *Id.*, *ibid.*, pp. 417 et 422.

11. *Id.*, *ibid.*, p. 425.

12. *Id.*, *ibid.*, pp. 416 et 425.

13. *Id.*, *ibid.*, p. 466.

14. *Id.*, *ibid.*, p. 394.

15. *Id.*, *ibid.*, p. 430.

16. *Id.*, *ibid.*, p. 448.

Au-delà de l'aventure indochinoise, Malraux associera la forêt humide et putride au « *retour de Satan* ». Ainsi, dans *les Noyers de l'Altenburg* puis dans *Lazare*, la description de la forêt ravagée par le passage des gaz reprend directement, mais à présent sur le mode épique, les obsessions et les phobies inspirées à Claude et à Perken par la forêt cambodgienne : « *ombelles des carottes sauvages [...] noires, gluantes, comme rapportées d'un fond de vase infecte [...]. Quelques rangs de pommiers poussaient, décomposés et pendants comme les arbres à lichen, leurs feuilles couleur de fumier collées aux branches blafardes [...]. Noirs les arbres qui fermaient l'horizon, gluants eux aussi [...], poussée tragique de tous les arbres morts de la terre*¹⁷. »

En rattachant explicitement cette scène au thème de la descente aux Enfers¹⁸, Malraux inscrit son texte dans l'ample registre de l'imaginaire infernal de l'Occident. Il emprunte en effet à une longue tradition littéraire : se trouvent par lui revivifiés les souvenirs du Styx aux eaux noires et empoisonnées (*Illiade*, VIII) ; d'Énée et de la Sibylle franchissant le « *bourbier orphique des fleuves infernaux* » (*l'Énéide*, VI) ; de la « *triste forêt des suicidés* » dans *l'Enfer* (VII) de Dante ; du « *lac de la Mort, habitation des monstres* », enfin, évoqué par Claudel dans *le Repos du septième jour* (90 / 834). Et comment ne pas songer également, à la lecture des textes de Malraux, à l'univers mental des artistes médiévaux hantés par la forêt où Hellequin promène sa « *mesnie de trépassés* » et, plus encore, à l'expressionnisme puissant d'un Bosch ou d'un Grünewald (le panneau du retable d'Issenheim où saint Antoine rend visite à saint Paul l'ermite ouvre de nombreuses correspondances avec les textes malruiciens décrivant « *arbres à lichen [...], troncs suppurants [...], forêt pourrie* ») ?

L'imagination dynamique de Malraux garde trace – principalement dans les œuvres romanesques expressives du tragique de la condition humaine – de hantises véhiculées par l'inconscient collectif mais exprimées avec l'accent particulier de l'auteur.

Dans la conception qui est la sienne du rapport de l'homme au monde, la forêt est connotée de façon négative. Elle est pour lui force primordiale qui menace jusqu'à l'existence des hommes. Une présence contre laquelle ceux-ci mènent un combat acharné et séculaire. Elle est « *puissance du*

17. A. Malraux, *les Noyers de l'Altenburg*, OC, t. II, pp. 728-729. À rapprocher de Dante : « *Pas de feuillage vert, mais de couleur sombre ; pas de rameaux lisses, mais noueux et tordus ; pas de fruits, mais des épines venimeuses* » (*Enfer*, XIII, 4).

18. Le paysage de Bolgako s'identifie à une « *profonde entrée de Vallée des morts* » (*ibid.*, p. 729).

désert » – la Voie royale fut, on le sait, conçue comme le premier volet d'un triptyque ainsi intitulé – qui s'obstine à annihiler soit le labeur individuel (ainsi les feuillettes du grand œuvre de Möllberg pendus « aux basses branches d'arbres d'espèces diverses, entre le Sahara et Zanzibar¹⁹ »), soit la « force humaine en lutte contre la Terre²⁰ ».

À la fin de *l'Espoir*, un personnage anonyme énonce cette parole de vérité : « Le principal ennemi de l'homme, messieurs, c'est la forêt. Elle est plus forte que nous, plus forte que la République, plus forte que la révolution, plus forte que la guerre... Si l'homme cessait de lutter, en moins de soixante ans la forêt recouvrerait l'Europe²¹. »

Malraux exaltera à plusieurs reprises, fidèle en cela au lyrisme marxiste très en vogue dans les années 30 (ainsi *Hourra l'Oural* publié par Aragon en 1934), ce combat de l'homme contre le monde physique : « L'adversaire de l'homme n'est pas l'homme, c'est la terre. C'est dans le combat contre la terre [...] que s'établit une des plus fortes traditions de l'Occident²². » La terre, mais plus particulièrement la forêt. Ainsi, dans *les Voix du silence* : « Sans doute un jour, devant les étendues arides ou reconquises par la forêt, nul ne devinera plus ce que l'homme avait imposé d'intelligence aux formes de la terre...²³. » Et en préface aux *Chênes qu'on abat*, Malraux évoque « la neige sur les vastes forêts sans villages depuis les Grandes Invasions, dont le général s'enveloppait d'un geste las²⁴ ».

La forêt fait ainsi partie des éléments du décor naturel que Malraux emploie pour souligner l'indifférence du monde – dérive des nuages, fleuves impassibles, indifférence des astres... – à la geste héroïque des hommes. La forêt n'est plus alors décor mais *actant* du récit, celui-ci acquérant un accent pathétique par le contraste entre, d'une part, le tragique de l'homme soumis au temps et, d'autre part, l'impassibilité éternelle de la forêt – par l'antithèse entre la permanence du cosmos et l'évidence de notre caducité. Ainsi, par exemple à Durestal, devant les anciens de la brigade Alsace-Lorraine : « Voici donc, autour de nous, les mêmes bois que ceux qui vivent le premier combat du premier maquis. Vous vous retrouvez, délégués des survi-

19. A. Malraux, *les Noyers de l'Altenburg*, op. cit., p. 671.

20. *Id.*, *la Condition humaine*, OC., t. II, p. 755.

21. *Id.*, *l'Espoir*, OC, t. II, pp. 429-430.

22. *Id.*, « Sur l'héritage culturel », discours du 21 juin 1936 repris dans *André Malraux. La politique, la culture : discours, articles, entretiens (1925-1975)*, présentés par Janine Mossuz-Lavau, Gallimard, « Folio essais », 1996, p. 140.

23. *Id.*, *les Voix du silence*, op. cit., p. 638.

24. *Id.*, OC, t. III, p. 1240. Voir également, p. 582 : « la forêt couverte de neige que le général a maintenant épousée ! »

vants et délégués des morts, délégués du courage, en face de l'immense indifférence des arbres²⁵. »

Les arbres peuvent cependant, par un mouvement inverse opéré dans le respect du genre épique, être associés aux combats des hommes. Parties prenantes aux conflits historiques, ils ont force de symboles. Ainsi, à l'exaltation nationale-socialiste des « grands arbres » – on se souvient de Goebbels : « Nous proclamons la forêt maison de Dieu » –, Malraux oppose les « chênes nains du Quercy²⁶ » ; à la forêt altièrre, les bois profonds qui se sont faits complices des « maquisards » (mot qui reste dans le champ lexical de la végétation), du « peuple en haillons » qui poursuit l'invincible révolte de l'humanité fondamentale pour sa dignité.

Unité séparée de l'ensemble forestier et souvent fortement singularisée, l'arbre se charge progressivement dans l'œuvre de Malraux d'une haute valeur symbolique. Après avoir connu dans l'avion pris dans un cyclone une expérience limite d'une rare intensité, Kassner redécouvre la vie simple et immédiate avec un regard d'étranger, « dessaoulant du néant » avec difficulté. Il (re)découvre alors les « grands pommiers droits au centre de leur anneau de pommes mortes²⁷ ». Cette image va revêtir une importance majeure jusqu'aux derniers écrits. Nous la retrouvons en effet dans *l'Espoir* : Magnin voit un « anneau épais » de pommes ceinturant sur le sol un pommier isolé (p. 402) ; dans *Les chênes qu'on abat* : « Je pense à mes noyers d'Alsace, leur grande circonférence de noix mortes au pied du tronc – de noix mortes destinées à devenir des graines : la vie sans hommes²⁸ » ; dans *Lazare*, enfin : « noyers d'Alsace dressés au centre de l'anneau des jeunes pousses et des noix mortes de l'hiver²⁹ »... Ainsi que le faisait justement remarquer Geoffrey Harris, cet anneau de fruits « semble suggérer la possibilité de métamorphose, de renaissance [...] ou l'intuition d'une continuité humaine³⁰ ».

Distinguons cependant plus précisément les différentes valeurs associées au pommier de *l'Espoir* et aux noyers alsaciens.

25. A. Malraux, discours du 13 mai 1972.

26. Discours prononcé pour le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon (19 décembre 1964), OC, t. III, p. 954. Malraux utilise cette image dès 1949 (« Les nuits d'Alsace », article paru dans *le Rassemblement* du 15 janvier 1949 ; cité dans *André Malraux. La politique, la culture, op. cit.*, p. 209).

27. A. Malraux, *le Temps du mépris*, OC, t. I, p. 827.

28. *Id.*, *le Miroir des limbes*, OC, t. III, pp. 661-662.

29. *Id.*, *ibid.*, pp. 877-878.

30. Geoffrey Harris, « L'éthique comme fonction de l'esthétique », *Situation*, n° 27, Minard, 1972, p. 122.

Le pommier apparaît à Magnin « derrière un roc vertical », « en silhouette japonaise sur le ciel au milieu d'un champ minuscule³¹ ». La première épithète explicite l'image en renvoyant à la spiritualité du bouddhisme zen. Les moines zen « développèrent un nouveau style de jardin (ainsi le jardin de Kokedera), en comprimant les grandes étendues naturelles en des espaces restreints, et en représentant la nature de manière symbolique³² ». Malraux respecte scrupuleusement cette tradition : l'arbre est dressé « dans un champ minuscule » ; un contraste est établi entre le minéral (le « roc vertical ») et le végétal (l'arbre dressé au centre d'un « anneau épais »), celui-ci étant cependant promis à une vie toujours renaissante : « Ce pommier seul était vivant dans la pierre, vivant de la vie indéfiniment renouvelée des plantes, dans l'indifférence géologique³³. »

Le « Chant de la Terre » retrouve ici le mythe de l'éternel retour. En prenant conscience de la force indestructible et éternelle de ce simple « pommier debout au centre de ses pommes mortes », Magnin est investi d'une impérieuse évidence : la vie finit toujours par triompher ; elle se perpétue par un mouvement irrépressible qui échappe à l'appel des profondeurs infernales signifié par les cris des « oiseaux transis » s'élevant des gorges encaissées, souvenir probable des gorges d'Orcus qui marquent l'entrée des enfers virgiliens³⁴. Magnin découvre ici un au-delà du temps historique (ce qui explique par ailleurs le choix du titre du roman).

Le spectacle du pommier ouvre en lui une méditation profonde sur les mythes premiers qui proclament la victoire de la vie sur la mort et réconcilient enfin l'homme et le cosmos en une synthèse souveraine. La conscience du sacré lui est signifiée par le pommier, mais ce signe est « vide » et « le rituel est sans dieu » : le paysage se donne à voir « dans une pure signifiante, abrupte, vide, comme une cassure³⁵ » : « Dans le silence [...], cet anneau pourrissant et plein de germes semblait être, au-delà de la vie et de la mort des hommes, le rythme de la vie et de la mort de la terre. Le regard de Magnin errait du tronc aux gorges sans âge [...]. Sans qu'il comprît trop bien comment, la profondeur des gorges où ils s'enfonçaient maintenant comme dans la terre même s'accordait à l'éternité des arbres³⁶. »

31. A. Malraux, *l'Espoir*, op. cit., p. 401.

32. *Panorama de l'histoire culturelle du Japon*, ministère des Affaires étrangères, Japon, 1974, p. 66.

33. A. Malraux, *l'Espoir*, op. cit., p. 402.

34. Virgile, *l'Énéide*, VI, p. 273.

35. Roland Barthes, *l'Empire des signes*, Skira, « Les Sentiers de la création », Genève, 1970, p. 148.

36. A. Malraux, *l'Espoir*, op. cit., p. 409.

Dans *Antimémoires*, Malraux parachèvera comme sous l'influence de la spiritualité indienne la méditation de Magnin : l'anneau épais des pommes devient anneau d'hommes voués à une mort qui est en fait renaissance : « *Le cri des corbeaux vient des profondeurs de l'Inde. Jusqu'aux deux océans, autour des arbres sacrés qui pourtant ne les protègent plus du soleil, les hommes immobiles forment de grands anneaux – comme autour de la lueur des bûchers de Bénarès, et comme jadis, au-dessus de Strasbourg, les jeunes pousses et les noix mortes de l'hiver*³⁷. »

Les Noyers de l'Altenburg reprennent en l'approfondissant le symbolisme végétal qui clôture *l'Espoir*. Le titre du roman renvoie à la figure majeure, exactement disposée au centre du texte, constituée par les deux arbres de l'Altenburg entre lesquels apparaît dans le lointain l'élan tronqué de la flèche de la cathédrale de Strasbourg : « *La plénitude des arbres séculaires émanait de leur masse, mais l'effort par quoi sortaient de leurs énormes troncs les branches tordues, l'épanouissement en feuilles sombres de ce bois, si vieux et si lourd qu'il semblait s'enfoncer dans la terre et non s'en arracher, imposaient à la fois l'idée d'une volonté et d'une métamorphose sans fin. Entre eux les collines dévalaient jusqu'au Rhin ; ils encadraient la cathédrale de Strasbourg très loin dans le crépuscule heureux, comme tant d'autres troncs encadraient d'autres cathédrales dans des champs d'Occident. Et cette tour dressée dans son oraison d'amputé, toute la patience et le travail humains développés en vagues de vignes jusqu'au fleuve n'étaient qu'un décor du soir autour de la séculaire poussée du bois vivant, des deux jets drus et nouveaux qui arrachaient les forces de la terre pour les déployer en ramures*³⁸. »

Les arbres forment dans cette œuvre une présence continue : noyers de l'Altenburg, pommiers et acacias détruits par les gaz, « *vastes bouquets de noyers* » réapparaissant dans le souvenir du père du narrateur avant qu'il ne s'évanouisse, « *arbres aussi ramifiés que des veines* » sillonnant le « *jeune corps [...] plein et mystérieux* » de l'univers. Symboles d'une vie appliquée avec acharnement à se maintenir contre la force des ténèbres et de la mort, les arbres aident le narrateur à percevoir le sens profond des « *mythes antiques des êtres arrachés aux morts*³⁹ ».

Le roman se clôt sur une réconciliation avec le cosmos fondée sur un syncrétisme particulièrement riche : les « *mythes antiques* » dévoilent leur secret dans une « *aube biblique où se bousculent les siècles* » ; le couple de « *très vieux paysans* » rappelle le couple dogon primitif qui, au fond des grottes de Bandiagara, accueille les morts ; on se souvient enfin que, dans l'iconographie paléochrétienne (en Alsace notamment : à Bourghheim, Bergholtz-Zell,

37. A. Malraux, *Antimémoires*, OC, t. III, pp. 278-279.

38. *Id.*, *ibid.*, pp. 693-694. On pense ici à Rainer Maria Rilke (*Vergers*, 11).

39. *Id.*, *ibid.*, p. 767.

Mutzig, Saint-Jean-Saverne), « deux arbres distincts sont un motif [...] symbolisant le paradis, et plus encore le paradis retrouvé⁴⁰ ».

Un « autre monde, celui de l'édifice élevé pour accueillir les reliques et régner sur les morts⁴¹ », se révèle ici qui relie et réconcilie l'Homme et l'Univers. Symbole d'une vie indifférente à la mort, l'arbre va servir à exprimer la réflexion spirituelle de l'auteur du *Miroir des limbes*. Le végétalisme imaginaire de Malraux se confond avec l'expression archétypale du sacré. Le « grand arbre » devient une figure essentielle de son mythe personnel⁴² : principe d'harmonie, il unifie en effet les ordres cosmiques et nous impose « son grand rythme tranquille » (Gaston Bachelard). Suivant un itinéraire spirituel proche de celui du Claudel de *Connaissance de l'Est*, Malraux découvre au Japon que « la verdure d'un érable comblant l'accord proposé par un pin » suffit à établir un « nouvel Art poétique de l'Univers, une nouvelle Logique⁴³ » : c'est l'« illumination » face à la cascade de Nachi qui révèle à Malraux qu'« un certain sentiment de la Nature peut, en dehors de nos fatalités intérieures, nous faire communier dans un absolu⁴⁴ » ; l'éblouissement devant le jaillissement vertical des « pins millénaires » ou devant la haute frondaison du pin acajou planté par Shigemori⁴⁵ ; l'« expérience saisissante » enfin, provoquée par la révélation de la signification du temple d'Isé : « il n'est pas un temple, il perd sa vie lorsqu'on le sépare des arbres : il est le sanctuaire et l'autel de sa cathédrale de pins géants⁴⁶ ».

Malraux, qui se disait « rarement ému par la nature », retrouve finalement les voix profondes du symbolisme végétal. Son interrogation sur l'Homme le conduit à faire constamment dialoguer les mythes antiques et les légendes, la pensée « primitive » et les religions du Livre.

Son voyage en Casamance en 1966 et sa rencontre de la reine Sebeth lui donnent l'occasion d'une autre « expérience saisissante ». L'arbre de la Reine est l'expression des forces profondes. Dressé vers le ciel, il unifie les contraires ; de son feuillage s'échappe un duvet blanc qui contraste avec la masse de ses

40. Gérard de Champeaux et dom Sébastien Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, 1966, p. 308.

41. A. Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, p. 81.

42. « J'appelle mythe le style d'un artiste, d'un homme, d'un événement, lorsqu'on fait de sa valeur spécifique, une valeur suprême et ordonnatrice » (*id.*, *ibid.*, p. 71).

43. Paul Claudel, *Art poétique*, in *Œuvre poétique*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 143.

44. Jean Grenier, postface à l'édition japonaise des *Îles* (cité en exergue de l'ouvrage de Tadao Takemoto, *André Malraux et la cascade de Nachi*, Julliard, 1989).

45. Voir Tadao Takemoto, *André Malraux et la cascade de Nachi*, *op. cit.*, pp. 97 et 109-110.

46. A. Malraux, *le Miroir des limbes*, *op. cit.*, p. 443.

racines exhumées pareilles à des fanons de bœuf : « *Le fétiche de la Reine était un arbre, semblable à un platane géant ; autour de lui, on avait dégagé une place ; on devinait qu'il dominait la forêt. D'un enchevêtrement ganglionnaire montaient des pans de racines droits comme des tôles, rassemblés en un fût colossal qui déployait, trente mètres plus haut, un épanouissement souverain. Une encoignure des pattes du tronc, hautes de plus de cinq mètres, formait une chapelle triangulaire, séparée de la place par une petite barrière que la Reine seule pouvait franchir, et surtout par un sol nettoyé avec soin, comme celui des cases du village ; car la place était couverte de la neige étincelante du kapok qui tombait. Dans cette pureté onirique, le sang des sacrifices se caillait sur l'arbre⁴⁷.* » Il relie les vivants et les morts, les puissances telluriques et célestes. Il est à lui seul fétiche et objet de dévotion : le sang des sacrifices se caille sur l'arbre comme le sang de Perken porté par la balle creuse forme une rigole rouge sur le crâne du gaur dans *la Voie royale*⁴⁸.

Arbre magique, le kapokier de la Reine fait communiquer et communier l'homme avec les génies et il instaure un dialogue souverain et solennel avec le cosmos : « *Du grand arbre, la neige étincelante du kapok tombait solennellement et s'accrochait à la toge verte, sous laquelle tintaient les colliers de la Reine dans le silence⁴⁹.* »

Arbre de vie émergeant d'un anneau de fruits pourrissants, arbre cosmique dont la plénitude morphologique s'accorde à la plénitude d'une harmonie retrouvée avec le monde : dans tous les cas, la relation de Malraux à la forêt et aux arbres tire sa force expressive et interrogative de l'inconscient collectif et immémorial de l'homme. Elle vérifie la justesse du très pertinent constat des auteurs de *l'Introduction au monde des symboles* : « *L'arbre, c'est à la fois le mystère de la verticalisation, de la prodigieuse croissance vers le ciel, de la perpétuelle régénération ; c'est non seulement l'expansion de la vie, mais encore la constante victoire sur la mort ; c'est l'expression parfaite du mystère de vie qui est la réalité sacrale du cosmos⁵⁰.* »

JEAN-RENÉ BOURREL

47. A. Malraux, *le Miroir des limbes*, op. cit., p. 492.

48. *Id.*, *la Voie royale*, op. cit., p. 476.

49. *Id.*, *le Miroir des limbes*, op. cit., p. 493.

50. G. de Champeaux et dom S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, op. cit., p. 298.