

## André Malraux intercesseur de l'art chinois

par Jean Arrouye

Principaux textes de référence :

- *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de La Pléiade », 2004 (abrégé IV)
- Le texte et la présentation des trois volumes de *Psychologie de l'art*, *Le Musée imaginaire*, *La Création artistique*, *La Monnaie de l'absolu* édités par Skira seront repensés et complétés et un quatrième volume, *Les Métamorphoses d'Apollon*, ajouté pour constituer *Les Voix du silence*, chez Gallimard. Le dispositif de mise en page des illustrations que nous étudions disparaîtra. Aussi les références de page renvoient-elles à l'édition originale des deux premiers volumes de la *Psychologie de l'art*, Genève, Skira, 1947 et 1949 (abrégé P I, et P II).

L'importance qu'André Malraux accorde à l'art chinois se mesure à la place qu'il lui fait dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Dans le premier tome se trouvent reproduites trois œuvres dans une section intitulée *La Chine archaïque*, toutes de la dynastie Chang-Yin, entre le XIV<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, puis vingt-neuf œuvres, dans la section *Chine*, classées dans l'ordre chronologique, allant du Ve-VI<sup>e</sup> siècle au XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> ; mais l'avant-dernière œuvre présentée est du Xe-XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui montre que ce choix est clairsemé. Cependant cette anthologie mondiale de la sculpture comprenant trente-six sections et présentant sept cent quatre œuvres, si chaque section était également illustrée, la Chine n'aurait droit qu'à dix-neuf œuvres. On voit donc qu'elle bénéficie d'un traitement privilégié.

Toutefois le texte de présentation du Musée imaginaire ne parle qu'incidemment d'art chinois. C'est que son but n'est pas de présenter les chapitres successifs, composés par cultures et régions géographiques, du Musée imaginaire, mais de faire la théorie de celui-ci et d'en légitimer la création.

Le style nerveux et lyrique de Malraux, émaillé de formules vigoureuses et éclatantes, rend parfaitement clair cet exposé convaincu qui se veut convaincant, et qui l'est tant, en fait, que l'on n'ose s'éloigner de ce que dit Malraux, de sorte que ce bref rappel de sa pensée prendra par moments l'apparence d'un montage de ses dires.

Des débuts de l'humanité jusqu'à la Renaissance, l'art – ce que nous appelons maintenant art, mais qui n'était pas alors conçu comme tel, car ce concept est une invention de la Renaissance, justement – était au service de la foi. Il en était l'expression, la confirmation et peut-être même la justification, car il était tentative d'aperception du divin et manifestation de son existence, quoique l'artiste, mû par un sentiment de transcendance, n'ait pas, préalablement à la réalisation de son œuvre qui rendra sensible l'existence du divin, d'idée de la forme dans laquelle celui-ci se manifestera : « [...] le Christ couronnant la Vierge de Reims, l'Ange et l'Eve de Bamberg ? Ils étaient aussi imprévisibles que l'arabesque d'Akhnaton, les cannelures de la XVIIIe dynastie, l'accent de Sumer ; aussi imprévisibles que la pureté d'Olympie et le bosselage de Phidias » (IV, 990-991). « Bosch [...] ne peut imaginer le *Jardin des Délices* qu'en le peignant » (IV, 997). « Tout grand art, ajoute André Malraux, est orienté par ce qui lui échappe, et meurt lorsqu'il perd son ferment d'inconnu » (IV, 1003). « La création [...] ne sert jamais que l'objet de sa propre poursuite » et « une commune poursuite de l'insaisissable suscite les figures » (IV, 1003). De telle sorte qu'on pourrait presque dire que les formes sont données autant que créées.

Mais à la Renaissance, en Europe, se produit un changement radical. « Le lien entre l'art et la volonté d'accession au divin » (IV, 1004) est rompu. « L'artiste [chrétien], séparant peu à peu la création du christianisme, la mena à chercher en elle-même sa propre raison d'être » (IV, 1004). Une forme d'art nouvelle est née, humaniste, perspectiviste, réaliste, et donc sans transcendance divine.

Toutefois tout artiste exigeant ne peut se contenter d'un art justifié uniquement par la doctrine de la *mimesis* : « la rivalité de chaque grand peintre avec son musée personnel, son accession à ce musée, jouaient le rôle joué jadis par la poursuite du divin » (IV, 1026). Il n'est d'artiste qui vaille qui ne cherche à se dépasser, ce qui se dit, dans les termes de Malraux : « Tout artiste veut s'exprimer pour que ce qu'il crée appartienne au monde auquel l'a livré sa vocation, qui n'est évidemment pas celui de l'esthétisme » (IV, 1025). Ce monde est celui de

l'absolu qui se révèle quand une œuvre atteint à l'unité d'un style qui la préserve à jamais de dépérir. « Pour que le tableau de Bosch ou de Poussin existe, pour que les dieux soient des figures sacrées, pour que l'imaginaire dispose en œuvre ses ramages d'eau dormante, il faut l'unité du style, quelquefois celle de la poésie toujours celle de l'art » (IV, 997). C'est là le sens plein, supérieur, du mot art. Il désigne une qualité de présence, un accord entre la signification de l'œuvre et sa réalisation qui fait qu'elle touche tous les hommes en tous temps. A propos des œuvres du Musée imaginaire, Malraux dit : « Nous appelons art leur pouvoir de résurrection » (IV, 1015) et « ce que nous appelons alors poésie est peut-être la présence, rendue soudain sensible, de la consonance avec l'univers » (IV, 1011).

C'est cette qualité de présence qui fait que « les statues sumériennes nous parlent, bien que la résonance prise dans l'âme d'un prêtre sumérien ait disparu sans retour, bien qu'un exposé des religions de Sumer et de l'Égypte ne nous parle pas » (IV, 1019).

Ni le lion des [Combarelles], ni la tête de Warka ne sont de notre temps, ni les chefs d'œuvre de Yun-Kang, ni les Esclaves de Michel-Ange. Cependant ils ne sont pas du leur, plus exactement, ils en sont comme le premier préhistorique ou le premier sumérien venu, comme les statues de Bardinelli [...] L'art est de son temps, il est *aussi* d'ailleurs. C'est à cette double prise que tient sa puissante morsure (IV, 1016-1017).

L'art est donc intemporel et cette intemporalité fait que les œuvres de toutes les époques qui ont atteint à cette qualité supérieure de style sont toutes apparentées. Malraux dès la première page de son texte, lorsqu'il rapporte l'impression que lui faisaient, sur l'esplanade sacrée de Pise, les sculptures de Giovanni Pisano, remarque : « Les figures ne ressemblent ni à son art ni aux bas-reliefs de Giovanni, alors qu'elles s'apparentent aux Parques de Phidias, aux gothiques évidemment, aux Bodhisattvas de Yun-Kang ; et, pour une sculpture à toute grande sculpture » (IV, 969). Cette vertu d'intemporalité est aussi une vertu d'utopie : une œuvre de la Chine, qui possède ces caractères de l'art véritable, peut se comparer à une œuvre de l'Italie, ou aussi bien d'Égypte ou d'Amérique centrale, qui les possède aussi, car elles possèdent toutes « le frémissement de l'Universel ». « Ce qui nous retient, constate Malraux, c'est que [celui-ci] puisse sourdre des liseuses de Vermeer, des pichets de Chardin et des monstres de Goya » (IV, 1011) aussi bien que de toutes les œuvres précédemment citées.

Si des œuvres du lointain passé nous touchent par leur accomplissement formel c'est que, ce faisant, elles manifestent le divin au service duquel elles se mettaient. Si nous ne croyons plus aux dieux, cela importe peu, car « dans toute civilisation religieuse l'homme s'est saisi lui-même à travers les dieux, et ce qu'il a saisi, *croyance* en une forme globale de l'homme et non connaissance, lui a permis d'atteindre et de maintenir une de ses parts les plus hautes ou les plus profondes » (IV, 1028).

C'est donc de l'homme finalement qu'il s'agit. La part immense faite aux œuvres d'origine religieuse dans la *Psychologie de l'art* et dans *La Métamorphose des dieux*, comme dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, et en particulier dans la section Chine du tome I où, sur vingt-neuf œuvres, dix-neuf appartiennent à une sous-section appelée *Bouddhisme* témoigne moins, pour Malraux, du divin que de cette haute exigence qui est en l'homme d'affirmer sa dignité et de manifester son aspiration à une grandeur qui le fasse se survivre et triompher ainsi symboliquement de la mort qui l'emportera inéluctablement.

S'il est vrai que nous tâtonnions vers un humanisme universel où un nouveau stoïcisme tente de prendre à la fois conscience des hauts pouvoirs successifs de l'homme et de sa permanence ; si l'homme, sachant qu'il ne vaine en lui ce qui le détruit que par ce qui le dépasse, tente de fonder sa fugitive grandeur en trouvant dans sa propre nature ce qu'on eut appelé jadis ses pouvoirs divins, comme il y a trouvé sa part démoniaque [...] alors le Musée imaginaire apporte au débat de sa recherche le domaine le moins équivoque, et peut-être le plus saisissable (IV, 1028).

Le Musée imaginaire est le trésor des œuvres qui attestent de la part d'immortalité qui est en l'homme. Il est composé de ce qu'on pourrait appeler, à la manière de René Char, des « alliés substantiels » qui assurent à l'homme qu'il est à même de dominer son destin et de faire que la part de lumière l'emporte en lui – et dans ses œuvres – sur la part d'ombre.

L'homme d'aujourd'hui ne se saisit pas à travers le Musée imaginaire ; il y découvre un allié contre les puissances menaçantes dont ses connaissances l'assiègent [...] Les monstres qu'il rappelle des grandes profondeurs le frappent d'une stupéfaction qui lui cache trop celle de n'avoir pas été écrasé par eux. Toute force qui l'appelle à se dissoudre ou se détruire commence de faire apparaître les pouvoirs grâce auxquels il ne s'est ni dissous ni détruit (IV, 1028).

Quand ce texte fut écrit, la fin de la seconde guerre mondiale n'était pas si lointaine, et l'Europe n'était pas encore remise de la « stupéfaction » qui l'avait saisie quand fut révélée la réalité de ce qui avait été accompli dans les camps de concentration par ceux qui s'étaient laissés gouverner par les « monstres [des] grandes profondeurs », Malraux oppose à ces souvenirs un acte de foi dans l'avenir de l'humanité. L'évocation de « villes inépuisablement reconstruites sur des ruines » découvertes par les archéologues en Mésopotamie n'est pas sans rapports non plus avec l'état de l'Europe au sortir de la guerre. En 1947, par un recours métaphorique à l'antiquité classique, analogue à celui de Malraux à l'antiquité mésopotamienne, Picasso avait peint à Antibes un Ulysse échappant à des sirènes mortifères<sup>1</sup>.

Aux confluent de Mésopotamie, les fouilles désensevelirent la superposition de villes inépuisablement reconstruites sur des ruines ; comme sur cet acharnement humain il semble que sur le musée imaginaire – hors de l'histoire et peut-être contre elle – veillent des archétypes moins lointains et non moins fascinants que les archétypes de la nuit. Derrière les ténèbres hérissées de pattes d'insectes du monde démoniaque, la puissance saturnienne de l'informe ; derrière le musée imaginaire [...] la puissance formatrice que les œuvres révèlent et qui les déborde, la puissance qui marque tout ce qui, sur la terre, s'appelle humain. (IV, 1028-1029)

A l'entreprise de réconfort moral et de restauration métaphysique de l'homme qu'est le *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* toutes les civilisations étaient appelées à contribuer et la participation de la Chine est sans doute une des plus cohérentes et des plus démonstratives de la métamorphose des dieux.

Dans le tome II intitulé *Des bas-reliefs aux grottes sacrées* Malraux rappelle en une formulation très simple, la nature de son projet :

J'ai tenté de rassembler les formes les plus agissantes de la création artistique : témoins d'une aventure de l'âme et de l'esprit qui en Egypte, en Grèce, en Chine et dans la chrétienté accompagnent les témoins de l'histoire. (IV, 1033)

Les quatre cultures citées ne sont pas, loin de là, les seules dont des œuvres sont montrées dans ce tome, puisqu'il ne comporte pas moins de vingt-et-une sections, de *Préhistoire* à *Océanie*. L'on voit donc que la Chine occupe une place importante dans la pensée de Malraux puisque seule à être mentionnée avec l'Egypte et la Grèce qui le sont en

tant que sources de la culture occidentale, c'est-à-dire ici de la « chrétienté ». C'est sans doute que Malraux la considère comme l'une des plus riches cultures du monde. De fait, sur trois cent quatre reproductions d'œuvres contenues dans ce volume, vingt-cinq sont consacrées à la Chine, et huit autres reproductions d'œuvres chinoises sont insérées dans le texte d'introduction.

Mais par ailleurs Malraux confesse son ignorance relative des œuvres chinoises :

Les problèmes que nous pose le Musée imaginaire de l'art chinois sont d'ailleurs d'une autre nature. Qu'on le veuille ou non, le bouddhisme l'emplit. Il domine sa peinture, dont nous ne traiterons pas ici ; il joue dans sa sculpture un rôle capital, malgré les découvertes récentes, malgré la tension donnée aux formes par les bronziers des plus anciennes dynasties. Les bronzes sont des objets, alors que les grottes bouddhiques sont des cathédrales ; nous connaissons l'art chinois comme les Américains connaissent l'art gothique [il faut comprendre que l'on n'en sait pas grand chose]. Le grand masque de la dynastie Chang-Yin est un chef-d'œuvre, mais Long-men est un monde.

Or, la Chine antérieure au bouddhisme a produit de nombreux reliefs, dont nous possédons seulement quelques échantillons ; cet art tient une plus grande place dans nos connaissances que dans notre sensibilité, parce que ses œuvres, difficilement accessibles, nous sont connues surtout par des photos anciennes, d'assez petit format, qui n'en transmettent pas l'accent. Il nous suffit de comparer les photos modernes qui reproduisent des œuvres secondaires conservées dans nos musées, ou celle de *l'Oiseau rouge* qui nous permet de connaître réellement le célèbre pilier de Chen, avec celles que l'on trouve dans les histoires de l'art (celle du bas-relief de Wou Leang Ts'eu par exemple) qui reproduisent pourtant des œuvres capitales, pour être assurés que cet art est encore pour nous un art voilé. (IV, 1077)

La possibilité de constituer le Musée imaginaire repose sur l'usage de la photographie, qui permet de rassembler les images d'œuvres disséminées dans le monde entier et ainsi de comparer aisément ces œuvres et d'en faire des arguments pour la théorie de la création qu'élabore Malraux. Mais quand Malraux se lançait dans cette entreprise, il était encore des domaines où la documentation photographique était rare, et l'art de la Chine était l'un d'eux. On ne peut que rêver aux choix qu'eût faits André Malraux et aux partis qu'il en eût tirés s'il avait disposé pour la Chine d'une documentation aussi riche que pour l'Occident chrétien.

Le premier volume de la *Psychologie de l'art, Le Musée imaginaire*, paru auparavant, en 1949, confirme la légèreté du savoir d'André Malraux sur l'art chinois. Mais, dans ce volume où il expose longuement les bénéfices pour la connaissance de l'art du recours à des reproductions photographiques, André Malraux va faire la démonstration du bon usage éditorial que l'on peut faire de celles-ci. Si, parmi les près de quatre-vingt dix reproductions d'œuvres on n'en trouve que cinq chinoises, celles-ci sont mises en page avec un souci tout particulier des effets qu'on peut obtenir d'une bonne coordination du texte et des images.

Les deux premières, reproduites pleine page, sur deux pages qui se font face, représentent une statue de la dynastie Wei et une peinture de Bodhisattva, du VIII<sup>e</sup> siècle. Elles sont accompagnées d'une légende commune : « A l'intrusion de la grande sculpture chinoise... va succéder celle des grandes écoles de peinture ». Le texte n'apprend rien de plus, qui dit :

Enfin, à l'intrusion des grandes sculptures indo-hellénistiques, indienne et chinoise, va peut-être succéder celle de quelques fresques de l'Inde et des grandes écoles de peinture de la Chine et du Japon. La fidélité de la reproduction du lavis chinois nous a fait, bien à tort, préjuger de celle des peintures [...]. (P I, 47-50)

Mais il commence au bas de la page 47 et se poursuit page 50, tandis que les deux reproductions de sculpture et de peinture occupent judicieusement les pages 48 et 49. On les découvre en lisant le texte ; elles donnent envie par leur qualité (celle des œuvres et celle de leur reproduction photographique) d'en voir d'autres. De fait la mention du lavis entraîne la reproduction, page 50, d'une œuvre de Ma Yuan. Il est évident que cette mise en page a été très réfléchie.

Cependant le paragraphe qui suit fait un constat quelque peu désolant :

La sensibilité présente est loin d'être favorable à la peinture des Song. Sa subtilité n'apportera ni la révélation du grand classicisme intérieur de la sculpture Tang, ni celle du monolithisme aigu des nègres. Elle ne répond à rien qui nous harcèle ; et demeure compromise par le japonisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle implique pourtant une nouvelle attitude du peintre, une autre fonction de la peinture. Je serai surpris que l'œuvre de Ma Yuan, après les meilleures fresques de Nara, n'entrât bien avant la fin du siècle dans

notre musée imaginaire. Nous sommes avides de tout ce qui étend le pouvoir de l'homme. (P I, 50)

La dernière phrase est un hommage appuyé. Or, puisque pour Malraux la fonction même de l'art est d'assurer le pouvoir de l'homme sur lui-même, sur ses peurs, sur le destin, c'est donc que la peinture de Ma Yuan remplit ces fonctions et est digne du Musée imaginaire. Elle représente un pêcheur sur un frêle esquif dans une étendue métaphysiquement vide.

Cependant en note André Malraux développe un lamento :

Les œuvres sont dispersées. Il n'existe aucun musée sérieux de peinture en Chine. Nombre de collectionneurs, de trésors des temples, refusent le droit de photographier les rouleaux qu'ils possèdent. Enfin le matériel de reproduction en couleur y est assez primitif. (P I, 50)

Ces plaintes sont un appel à ce que les usages évoluent. En peu de lignes Malraux a ainsi affirmé que l'art chinois était de la plus haute qualité, en a procuré quelques échantillons qui donnent envie d'en voir et savoir plus et appelé à une plus grande diffusion de ces œuvres. C'est un plaidoyer.

Soixante-dix pages plus loin Malraux revient à la charge : « L'Extrême-Orient et la Perse ont connu de longues périodes d'un raffinement qui s'accorde à l'idée que nous avons d'un raffinement humaniste » (P I, 121). Ce n'est pas pour rien, dit-il, que le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est intéressé à l'art chinois, « reconnaissant un cousinage qu'il refusait à l'Inde et même à l'Islam ». Mais, regrette-t-il, cet art est mal connu, « les siècles de raffinement de la Chine n'appartiennent qu'aux spécialistes » (P I, 121). Et de nouveau de parler de la peinture des Song, et aussi des fresques de Nara. Cet appel – cet encouragement, plutôt – à la curiosité se renforce d'un très habile argument visuel. Sur la page de gauche est reproduite une œuvre tibétaine montrant Yi-Dam et Sa Çakti, aux visages grimaçants, d'une expressivité outrée ; sur la page de droite, insérée dans le texte qui parle de « raffinement humaniste » une sculpture harmonieuse et sereine de Bodhisattva : le contraste est démonstratif.

Enfin à l'avant-dernière page du livre l'ultime photographie d'un Bodhisattva de la dynastie Tang, illustrant l'affirmation que : « Toutes nos résurrections [...] sont religieuses » (P I, 155), une note précise que « la Chine entre d'abord dans le Musée imaginaire à travers le bouddhisme ». Ainsi la dernière image du volume est celle d'une œuvre chinoise, afin que



l'intérêt suscité pour l'art chinois soit ultimement reconduit et que le lecteur-spectateur reste sur sa faim. Il semblerait donc que le peu de place fait à l'art chinois dans ce livre est moins dû aux causes dénoncées par Malraux, du peu de divulgation de ses œuvres et du manque de documentation, qu'à une stratégie de l'éveil du désir.

Dans le volume II, *La création artistique*, tout entier consacré à l'art occidental, on trouve cependant deux représentations d'œuvres chinoises. D'abord, page 41, celle d'un Bodhisattva Wei qui est commenté sur la page d'en face :

Les yeux de la dynastie Wei sont sans précédent. Le schématisme de l'instinct s'y unit au dépouillement d'une humble et péremptoire maîtrise – ce ne sont plus les boucles de la calligraphie indienne, mais le trait du pinceau décisif. Cet art rencontre dans la sûreté de son écriture une spiritualité qu'on ne retrouvera que dans le modelé complexe des têtes khmères (dont les yeux sont parfois traités de la même façon) ; mais il rencontre aussi la volonté d'architecture. Et du lien entre son génie de l'ellipse et le sens monumental naissent à Yun-Kang quelques-unes des plus hautes figures que les hommes aient sculptées. (P II, 40-41)

Peut-on mieux servir une œuvre que par un tel commentaire, alerte, précis, comparatiste, enthousiaste ?

La seconde reproduction est, page 159, celle d'un paysage de Mi Fei, du XIII<sup>e</sup> siècle, reproduit pleine page. Il vient en contrepoint d'une réflexion exposant une nouvelle conception du rapport de la représentation et du style, qui permet de voir dans la représentation un mode d'accès à l'intemporel, et non pas seulement de connaissance du monde réel.

Depuis que la représentation ne nous aveugle plus, depuis que les millénaires ont remplacé les quelques siècles méditerranéens pendant lesquels sa poursuite joua un si grand rôle, nous commençons à deviner que la représentation est un moyen du style, non le style un moyen de la représentation. Que l'impressionnisme japonais et chinois vise, par le choix subtil de l'éphémère, à la suggestion de l'éternité dans laquelle l'homme se perd comme dans le brouillard qu'il contemple. (P II, 158).

Ce commentaire eût pu être celui de l'œuvre de Ma Yuan, représentant un pêcheur, dans le volume I. De l'éphémère à l'éternel le raccourci est saisissant, la suggestion séduisante,

l'argumentation convaincante (elle court tout au long du livre) et le paysage de Mi Fei s'en trouve doté d'une aura nouvelle.

Malraux se découvre ainsi un thuriféraire efficace de l'art chinois.

---

Dans *L'Intemporel* André Malraux met en scène ce fait sur lequel il ne cesse de revenir, que les œuvres fortes se répondent par delà les siècles et les écoles. La photographie permet enfin de mettre en regard les unes des autres celles dont *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* disait : « Des œuvres séparées par plusieurs millénaires se rejoignent dans une unité toute différente des éclectismes et des pluralismes de naguère » (P I, 18). Ce qui les rapproche n'est ni une appartenance culturelle commune, ni une relation généalogique (comme quand on démontre que Ingres s'inspire de Raphaël), mais un style commun, une façon analogue de s'installer dans l'intemporel. « Ce qui nous fascine ce sont les formes que l'homme a prises sur la terre, et à travers lesquelles nous tentons de le connaître » (P I, 57). Ainsi peuvent, disposés sur deux pages successives, s'associer, s'assembler (qui se ressemble...), et on a envie de dire se reconnaître, un ange du *Baptême du Christ* de Piero della Francesca du XVe siècle et le portrait de Shigemori de Takanodu, des XIIe-XIIIe siècles, un Bodhisattva, des IVe-Ve siècles et le « roi de Beauvais », de la fin du XIIe siècle, une autre tête de Bodhisattva, des VIe-VIIe siècles, et une tête du portail royal de Chartres, du XIIe siècle, un cheval volant chinois, des Ier-IIIe siècles, et une colombe japonaise Haniwa, du IIIe siècle, *Le village dans le brouillard* de Ying Yu Kien, du début du XIIIe siècle et un paysage de style cursif de Sesshu, du XVe siècle, des fleurs de thé sauvage de Wang Po-Choueï, du XIIIe siècle et un feuillet d'album de Tchou-Ta, du XVIIe siècle, *Souris et aubergine* de Lin-Shang, de la fin du XIIIe siècle et *Souris et aubergine* de Tchou-Ta, du XVIIe siècle. Ce dernier exemple est particulièrement révélateur de ce qui permet ainsi d'associer à travers le temps et l'espace des œuvres d'auteurs divers. Ce n'est pas le sujet, au sens anecdotique ou historique (baptême, fleurs de thé, rencontre, paysage, souris rongeur une aubergine), mais qu'une figure mortelle ou un objet périssable puisse se voir donner une forme si parfaitement installée dans l'espace et si exactement proportionnée en toutes ses

parties que son intégrité semble intangible, que son aspect devienne inoubliable et qu'à travers les siècles elle puisse paraître à des générations diverses de spectateurs de cultures différentes un témoignage irrécusable de la capacité de l'homme de faire échapper un objet élu à son destin mortel ou périssable – fusse iconiquement seulement, mais cette transfiguration iconique change le vivant en intemporel. Si par deux fois, à des moments et en des lieux différents, deux artistes ont choisi le même motif de la souris rongant une aubergine, c'est que c'est là, non une anecdote pittoresque mais un symbole poignant de la condition périssable de toutes choses (comme les bouquets de fleurs sans cesse reconsidérés, qui ne s'épanouissent que pour se faner bientôt, et tous les autres motifs et sujets aussi d'ailleurs, qui tous, plus ou moins directement, évoquent le passage du temps) ; si les deux œuvres se ressemblent c'est que les peintres les ont soumises à une même nécessité, celle d'un style qui permet de passer outre l'accidentel.

Ainsi dans ce livre Malraux multiplie les exemples de ces rapprochements d'œuvres dont la similitude est fondée sur cette nécessité. Si ces exemples vont par deux c'est que la structure du livre invite à ces confrontations et les rend convaincantes. Ce principe de constitution de couples permet aussi de varier la nature des œuvres comparées. Or l'on constate des reprises du même sujet et dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Malraux réunit un grand nombre de Bodhisattvas. Ce n'est pas ici parce que sa documentation soit limitée, mais parce que ces reprises sont propices à faire percevoir la nature de l'enjeu premier et ultime de l'art, tirer de la contemplation du monde et de l'imagination des dieux, l'occasion d'une méditation sur le destin de l'homme et de la démonstration que, en Chine ou en France, et ailleurs encore, c'est toujours dans les mêmes termes que l'homme parvient à changer le hasard existentiel en nécessité intemporelle.

---

<sup>1</sup> Jean Arrouye et alii, *Une œuvre de Picasso*, Marseille, éd. Muntaner, coll. « Iconotextes », 2000.

\*

*Pour citer ce texte :*

Jean Arrouye : « André Malraux, intercesseur de l'art chinois », *Présence d'André Malraux*, n<sup>os</sup> 5-6, printemps 2006 : « Malraux et la Chine », actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 205-214.  
Texte mis en ligne le 29 juillet 2009, URL : <<http://www.malraux.org>>. Texte téléchargé le [date précise du téléchargement / de la consultation].