

La Chine ou la révélation du signe

par Joël Loehr

Principaux textes de référence :

- *La Tentation de l'Occident (TO)*
- *La Condition humaine (CH)*
- *Antimémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n°23, 1972. (*Ant*)
- *Le Miroir des limbes II, La Corde et les Souris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n°731, 1976. (*CS*)
- *Les Voix du silence (VS)*
- *L'Intemporel (Int)*

Quand Malraux déclare que « *La Condition humaine*, les *Antimémoires*, *La Métamorphose des Dieux*, sont les chapitres d'une même vie »¹, il aligne sur un même axe et donne à lire comme un texte continu, trois régimes d'énonciation littéraire pourtant très différents. En fait, il prend alors ce recul qui lui permet de construire *a posteriori* ce qu'on appelle une œuvre, et dont Proust postulait l'unité : « Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde »².

Reste à savoir comment s'unifie et s'oriente chez Malraux le parcours qui traverse ces « milieux divers » et les réfracte dans ses chapitres successifs. Le préambule des *Antimémoires* peut éclairer. A la question « pourquoi me souvenir ? », Malraux répond : « Parce que [...] ayant connu à vingt ans une Asie dont l'agonie mettait en lumière ce que signifiait l'Occident, j'ai rencontré [...] ces moments où l'énigme fondamentale de la vie apparaît à chacun de nous », parce que, « la vie semblable aux dieux des religions disparues m'apparaît parfois comme le livret d'une musique inconnue » (*Ant*, 10-11).

Ce préambule donne d'abord à entendre que seront réfractés dans *Le Miroir des limbes* les moments-seuils d'un itinéraire, dans la quête du sens, constamment ajourné, d'une « énigme ». L'emploi du verbe « apparaître » suggère ensuite une succession de petites épiphanies. Enfin, il souligne la « force de révélation » qu'a eue l'hétérotopie asiatique.

Sur la voie cet itinéraire, la Chine est peut-être le trait d'union le plus sensible. Sans doute parce que la Chine constitue un univers de référence et d'expérience fondamental, chez un auteur qui opérera un décadage de l'instant de grâce de l'épiphanie. Il a appartenu en Occident au domaine de l'expérience religieuse. Malraux, sans rien lui faire perdre ni de l'intensité ni de l'incomplétude qui le définissent, en déplacera progressivement le sens et les effets du côté de l'expérience esthétique, c'est-à-dire de l'expérience des signes. Or, c'est en Orient précisément que s'éprouve la force de révélation du signe, pour peu qu'on ajuste ses instruments d'optique et d'écoute. Et à condition de bien entendre le terme de révélation en sa signification première: car révéler ne signifie pas alors se montrer et se dévoiler, mais plutôt se cacher à nouveau et se « revoiler », en enveloppant le sens dans le pli d'un signe. Ou, pour dire les choses autrement et à l'aide d'une formule que Deleuze emploie dans *Proust et les signes*, c'est en Chine principalement que Malraux découvre que « seul est profond le sens tel qu'il est [...] impliqué dans un signe »³.

Le roman de *La Condition humaine* est orienté par la question qui se pose à Tchen au point de départ: « Que faire d'une âme s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? » (*CH*, 556).

Cette question relance en fait un débat inquiet que Malraux avait d'abord exposé dans *La Tentation de l'Occident*, où se signait la fin d'un théotropisme du sens. Malraux en expose les termes dans la formule d'un échange épistolaire. Au cours de cet échange, Ling conduit A.D., qui est en Chine, à réajuster son point de vue : le premier invite en effet le second à déposer ce qu'il appelle ses « besicles sans branches » (*TO*, 83). Selon Ling, ces lunettes de vue vouent A.D. à la myopie d'un regard d'intellectuel occidental, attentif seulement à étiqueter, à classer et à cerner ses objets dans les limites de leurs définitions conceptuelles. S'il ne réglait autrement ses instruments d'optique, A.D. risquerait de rester aveugle à la force de révélation de ce qui apparaît et en même temps s'illimite en Chine dans l'aura émotive du signe. Comme par exemple sur ce masque de bronze antique, antérieur aux Hans, et dont il lui envoie une photographie. Ce masque de bronze appartient précisément à un temps antérieur à la faculté d'abstraire, à l'activité réflexive et discursive, au logos comme au théologos. C'est un masque dont Ling dit qu'il évoque la terreur, sans la représenter. Il est agencé selon une grammaire de signes stylisés qui renvoient certainement au dieu du sol fondateur. En Chine, aux temps magiques et mythiques du culte des Ancêtres, on pensait qu'il allait périodiquement, selon les cycles de la lune dont les révolutions sont elles-mêmes porteuses de

révélation, chercher une énergie souterraine et radiante pour la ramener à la surface, la répandre et la distribuer.

Dans cette même lettre, Ling explique que les « caractères idéographiques » ont empêché les Chinois de « séparer les idées [...] d'une sensibilité plastique, qui pour [eux] s'attache toujours à elles », et que leur art pictural, entièrement fondé sur le trait du pinceau, apparaît non comme une technique de représentation intellectualisée, mais comme « la lente, la précieuse conquête du rêve et du sentiment par le signe ». C'est opposer deux modes radicalement différents d'appréhension du monde : la pensée et le discours analytiques de l'Occident valident l'existence d'une chose en la nommant, mais c'est en fait l'idée de la chose qui crée la chose, c'est l'idée d'oiseau qui prévaut sur l'existence de l'oiseau et le sens précède en quelque sorte sa manifestation sensible. Alors que, pour un Chinois, le sens n'est pas séparable du pli du signe qui l'enveloppe et le réel ne s'appréhende pas sans une sensibilité plastique à ses manifestations. Ainsi, pour reprendre les termes de Ling : « L'oiseau peint est un signe particulier de l'oiseau, propriété de ceux qui le comprennent et du peintre, comme le caractère 'oiseau' en est le signe public » (*TO*, 89-90).

Cette réflexion sur la valeur et la fonction du signe est reprise à l'épicentre de *La Condition humaine*, dans la formule d'un échange dialogué. Il exige cette fois la médiation d'un interprète (Gisors), et se produit non plus autour d'un masque antique, mais au milieu de lavis épars. Deux personnages y sont confrontés. On a d'un côté un Polichinelle occidental et borgne : Clappique porte sur son œil droit « un carré de soie noire » (*CH*, 527). De l'autre, c'est Kama, un artiste japonais, qui déclare que, sans l'antenne sensible de son pinceau, il serait parfaitement aveugle. A travers ces deux personnages, Malraux oppose précisément deux points de vue. En Occident, l'œuvre d'art serait un reflet quasi narcissique de l'identité de l'artiste. Kama qui a, comme Ling, visité l'Europe le dit lui-même : « Plus vos peintres font des pommes [...], plus ils parlent d'eux. Pour moi, c'est le monde qui compte » (*CH*, 649). En Orient, en effet, la création artistique établit une relation fusionnelle entre l'homme et le monde, une communion par laquelle s'approfondit l'approche de son énigme. Kama ajoute que le moyen de cet approfondissement est le parcours sémiotique et le trajet herméneutique qui consistent à aller du signe à la chose signifiée. Selon lui, ils tracent aussi la voie d'accès à l'épiphanie : « Le monde est comme les caractères de notre écriture. Ce que le signe est à la fleur, la fleur elle-même, celle-ci (il montra l'un des lavis) l'est à quelque chose. Tout est

signe. Aller du signe à la chose signifiée, c'est approfondir le monde, c'est aller vers Dieu » (CH, 649-650).

On a là une occurrence du mot « Dieu » qui donne à entendre cette sentence d'ascète oriental comme une réponse différée à la question angoissée posée à Tchen, et qui est en réalité celle de tout l'Occident déchristianisé.

Mais c'est une réponse que Tchen ne peut entendre. L'échange avec Kama est implanté au centre d'une partie qui s'ouvre avec le terroriste, mis en marche vers son destin, et se referme sur une séquence où cette marche s'accélère en une course suicidaire. Malraux a mis Tchen en marche, comme tous les héros de *La Condition humaine*, parce que - les textes sacrés le montrent -, un lien nécessaire semble exister entre le mouvement de la marche, la locomotion d'une part, la voie d'accès à la lumière d'une révélation d'autre part. Dans sa traversée nocturne de Shanghai, Tchen suit pour sa part la voie d'une mystique sacrificielle, où il pense trouver la réponse à la question initiale. L'attentat terroriste par lequel il accomplit sa vocation débouche cependant non sur une épiphanie, mais sur le vide du non-sens : il a beau se jeter sur la voiture de Tchang Kaï-chek, avec la joie fervente d'un extatique, il achève cependant moins la courbe de son destin dans l'éclat d'une révélation, qu'il ne sombre, « les yeux fermés » (CH, 684), dans un aveuglement.

C'est qu'il est passé deux fois à côté de la force de révélation du signe. D'abord parce qu'il n'a pas entendu la leçon d'un peintre qui servait à manifester qu'on n'apprend rien sinon par déchiffrement du sens tel qu'il est impliqué dans un signe. Selon Kama, l'approche de la mort elle-même ne devrait faire qu'en accroître le pouvoir de révélation : il pense en effet qu'elle « lui permettrait peut-être de mettre en toutes choses assez de ferveur [...], pour que toutes les formes qu'il peindrait devinssent des signes compréhensibles, pour que ce qu'elles signifient - ce qu'elles cachent aussi - se révélât » (CH, 650). La deuxième raison, c'est que, saisi par l'urgence de l'action terroriste, Tchen reste aveugle à ce que Malraux appellera dans *L'Intemporel* « l'éternité du signe » (Int, 865) : dans la séquence de l'attentat, Malraux en place l'intensité lumineuse sur les marges de l'action en cours, avec d'« énormes caractères », qui forment un « arc allumé d'enseignes », « enfoncés en perspectives troubles » et qui se perdent « comme dans les siècles ». Tchen, au lieu d'arrêter son regard sur ces « énormes caractères », se jette sur la « grosse voiture » du Général (CH, 683-684).

En réalité, le seul personnage à avoir entendu la leçon de l'artiste, c'est Gisors, qui servait de médiateur entre les visions occidentales et orientales. C'est d'ailleurs dans la

maison même de Kama que Malraux le laisse pour finir, dans l'épiphanie d'un printemps lumineux, où tout chante et éclôt, comme le signe floral que Kama montrait du doigt sur un lavis.

Dans les *Antimémoires*, Malraux reprend les « propositions de l'Orient », qui se trouvaient, sur un trait d'union entre la Chine et le Japon, dans la bouche de Kama, et qu'il avait d'abord inscrites dans des cadres romanesques. Le retour de Clappique, avec son monocle noir, entre un chapitre indien intitulé « *La Tentation de l'Occident* » et un chapitre chinois intitulé « *La Condition humaine* » suffirait d'ailleurs à manifester que les frontières génériques sont perméables. Il n'y a ainsi pas de véritable solution de continuité entre écriture romanesque et écriture mémorialiste. Et c'est en effet la même énigme qui se poursuit, sur un nouvel itinéraire d'apprentissage.

Sauf que c'est cette fois le mémorialiste lui-même qui entreprend le parcours dont Kama indiquait la voie à Clappique et dont seul Gisors semblait avoir saisi l'orientation. Dans les *Antimémoires*, Malraux emprunte la forme du récit de voyage, indiquant ses moyens de locomotion, avion ou auto, rickshaw ou sampan : non pas pour relater une aventure exotique, mais parce que cette forme très souple est la plus apte à porter le schème d'un itinéraire d'initiation. Malraux y approfondit en effet cette leçon d'artiste qui atteste que ce n'est qu'au moment où le monde apparaît comme signe de lui-même, que son énigme devient en partie déchiffrable et interprétable. Le théotropisme de l'ascète oriental sera toutefois tenu en réserve, jusqu'aux dernières pages des *Antimémoires*, où Malraux parle des lavis et des estampes, dans un Jardin, avec un esthéticien japonais : ce dernier a certes comme Kama un « corps ascétique » de « bonze », mais en réalité il n'est pas moine (*Ant*, 569).

Ce dont témoigne ce voyage à travers les continents, c'est que leur pluralité fait qu'il y a différents régimes d'apparition du signe, que les signes ne se laissent pas déchiffrer partout de la même façon, et qu'ils n'ont pas partout avec leur sens un rapport identique. Le point de vue adopté dans *Le Miroir des limbes* est alors celui d'une sorte de phare éclairant, qui jette aussi en retour une nouvelle lumière sur l'Occident : il balaye les continents, traçant des cercles qui se recoupent en certains points et selon un mouvement qui s'affranchit de la linéarité chronologique de l'itinéraire transcrit.

Deux continents occupent des places privilégiées : l'Inde, d'abord, qui y apparaît comme une nouvelle *Tentation de l'Occident*, la Chine, ensuite, qui revient dans les *Antimémoires* sous le titre de *La Condition humaine*.

Malraux calcule à l'évidence des effets de miroir entre les chapitres qui les réfractent, comme si la Chine ne pouvait se comprendre qu'au regard de l'Inde, de même que la signification de l'Occident ne s'éclaire qu'à la lumière de l'Orient. Les phases sont en effet quasi identiques : il y a d'abord un rite d'entrée ou d'accueil sur le seuil de ces deux continents, qui ont chacun leur « puissante unité » ; il y a ensuite la prise en charge narrative de l'épisode mythomoteur de leurs Histoires respectives (marche pour le sel en Inde, Longue Marche pour la Chine, qui « emplit [ses] rêves comme la Râmâyana emplit encore le rêve de l'Inde » - *Ant*, 486). On notera qu'il s'agit moins alors pour Malraux d'en faire la chronique que de réactiver un schème chargé de sens qui orientait *La Condition humaine*, et déjà *La Voie royale*. Il y a aussi, à chaque fois, l'épisode d'une descente initiatique dans des grottes, présentées comme des gisements de signes à déchiffrer et à interpréter : Ellora et Elephanta en Inde, Longmen en Chine. C'est après la descente dans une caverne, indispensable à tout schéma d'initiation, que l'on remonte vers un passeur ou un intercesseur, pour se mettre à l'écoute de sa parole oraculaire et de son savoir prophétique : en Inde, Nehru, qui se « voulait [lui-même] héritier d'Ellora » ; en Chine, Mao, qui se « veut héritier des Grands Fondateurs », « la vénération de sa pensée ressembl[ant] à celle de la Révélation du Prophète » (*Ant*, 562-563). Notons ici que Mao semble assimilé au dieu du sol, venu d'une montagne trouée, et remonté ensuite à la surface pour irradier l'énergie souterraine qu'il y a puisée, pour délivrer une vie renouvelée, et pour arracher une histoire en panne à son entropie. Au terme de chacune de ces deux étapes, Malraux trace alors un dernier cercle, qui se concentre autour d'une figure radiante: à la fin de la séquence indienne, « autour des arbres sacrés qui pourtant ne les protègent plus du soleil, les hommes immobiles forment de grands anneaux » (*Ant*, 379) ; à la fin de la séquence chinoise, Malraux regarde « le Vieux de la Montagne », protégeant ses yeux du soleil, « seul [...] au centre d'un cercle » d'« immobiles épaules » de « costumes clairs » (*Ant*, 562-563).

Mais ce système général d'appariement sert en réalité surtout à capter des différences dans la manière dont ces deux continents émettent et transmettent leurs signes. Jusqu'à faire apparaître le continent chinois comme le négatif, au sens photographique, du continent indien.

L'Inde, qui fait seulement semblant de croire à l'Histoire, est le continent d'un ordre symbolique et d'un surnaturel actif dont l'Occident déchristianisé s'est coupé et a fait le deuil. Pour s'accorder à l'irréalité de son atmosphère nocturne, Malraux semble déposer ses besicles d'intellectuel occidental, et, avec un mixte d'opacité et de lucidité, dans une mise en scène du Secret dérobé et de l'instant de grâce de l'Épiphanie, adopter le point de vue double d'une vision en quelque sorte binoculaire. Elle consiste à regarder à la fois au plus près et au plus loin, au ras des choses et au-delà des choses, à la surface du voile mouvant des Apparences et, à travers les déchirures de sa trame, vers la profondeur d'une Vérité invisible. Notamment dans les grottes sacrées : celle d'Ellora, où il éprouve la force de révélation d'un instant seuil : « Nulle part je n'avais éprouvé à ce point combien tout art sacré suppose que ceux auxquels il s'adresse tiennent pour assurée l'existence d'un secret du monde, que l'art transmet sans le dévoiler, et auquel il les fait participer » (*Ant*, 287). Celle d'Elephanta surtout : devant la Mahéçamurti, à l'écoute d'une « psalmodie qui commen[ce] la Révélation » (*Ant*, 293), dans ce fond nocturne de l'Inde qui « appartient à l'Ancien Orient de notre âme » (*Ant*, 298), il y observe ce moment où le sens se fonde en transcendance, dans un au-delà du signe, c'est-à-dire ce moment où se crée ce que François Jullien appelle « la consistance du symbole »⁴.

Il en va tout autrement en Chine. Malraux pénètre là sur un continent qui a d'un côté redonné à l'Histoire sa force mythologique, et de l'autre démonétisé les symboles religieux. A Longmen, c'est ainsi un nouvel instant-seuil, dans un effet de symétrie inverse avec celui qu'il a éprouvé à Ellora : « C'est la montagne même qui est sculptée, comme aux Indes ; mais jamais je n'ai ressenti à ce point combien des figures divines perdent leur âme au-dessus d'une foule indifférente » (*Ant*, 515). Les cris des poules, un air de Pékin à la radio, y occupent la place de la psalmodie indienne. Est-ce à dire pour autant que la Chine est un pays sans pouvoir de Révélation ? Certainement pas, à condition toutefois d'ajuster autrement et à nouveau ses instruments d'optique et d'écoute.

C'est ce que fait le mémorialiste, dans un nouvel effort pour s'affranchir du point de vue myope ou borgne de la vision occidentale, mais aussi bien en modifiant la vision binoculaire qu'il avait adoptée dans les chapitres indiens. Parce qu'en Chine, il n'y a pas, comme en Inde, un horizon du sens qui se révélerait dans un au-delà du signe, et sur un autre plan que celui de sa manifestation sensible. Le sens y reste complètement enveloppé dans son tracé idéographique ou dans son signe plastique.

Pour le percevoir et le recevoir, il faut donc à nouveau déplacer le point de vue, et adopter en quelque sorte cette perspective décentrée ou excentrique qui caractérise la peinture chinoise. Elle consiste à regarder non pas, comme un myope, de près et au ras des choses, non pas non plus, comme un illuminé, au loin et au-delà des signes, mais à côté et dans des indices, comme l'imbécile, au sens chinois du terme, qui regarde l'index quand on lui montre la lune.

Sur quelques exemples, pris dans l'album d'images des pages historiques et des pages-paysages, on peut voir Malraux adopter effectivement ce point de vue oblique, pour s'ajuster à un régime spécifique d'émission et de transmission du sens à travers le signe. Ainsi, le moment peut-être le plus significatif du face-à-face avec Mao, et alors que le Prophète promet justement la lune, est celui où, soudain, Malraux regarde à côté, et s'aperçoit « que les peintures, au mur, sont des rouleaux traditionnels de style mandchou », et non des « figures réalistes socialistes » (*Ant*, 544)⁵. Et c'est d'ailleurs selon un style pictural lui-même très chinois que Malraux évoque l'exploit légendaire de la traversée d'un pont pendant la Longue Marche : transformant une force motrice en forme émotive, il en enveloppe alors complètement le sens dans le tracé oblique des files de haleurs de l'armée paysanne courbée, et dans le dessin que forment des corps accrochés aux chaînes du pont, « idéogrammes de l'esclavage », « tendues à travers l'Histoire » (*Ant*, 491). Dans la page-paysage qui fait suite à cette page d'histoire, on le voit parcourir en sampan la baie de Hong-Kong, au seuil de l'« énorme Chine ». Il peint alors un paysage du temps retrouvé des *Conquérants*, où il cherchait lui-même pour le journal *L'Indochine* des caractères d'imprimerie. Il évoque des « bateaux de fleurs » dessinés par leurs ampoules, laisse son regard suivre le tracé de « quelques lueurs dans des ruelles chinoises », puis le « pointillé tremblant » des lumières de la route du pic qui finit par se perdre dans les étoiles, dans la nuit et le silence (*Ant*, 495-495). Un peu comme, au-dessus de Tchen, l'intensité lumineuse des caractères d'une enseigne allait se dissoudre en « perspectives troubles » dans la nuit et le silence des siècles. Dans cette page, Malraux adopte en fait la perspective cavalière des Eaux-et-Montagnes, qui oriente le parcours optique du spectateur, en déroulant un trait cursif, interrompu par des omissions partielles du paysage évoqué. Il réfracte ainsi la beauté nostalgique d'un paysage évasif et allusif, qui s'illimite parce qu'il est ponctué par l'intensité lumineuse du signe, et parce qu'il révèle, ou mieux revoile, ce que François Cheng appelle un « mystère »⁶, ce que Malraux nomme une « énigme ».

C'est cette même « énigme fondamentale » que Malraux poursuit dans *La Métamorphose des dieux*, en balayant les continents, au travers d'une histoire de la beauté des signes émis par les hommes dans des « milieux divers » et dont la réfraction ne peut pas être rigoureusement successive. Y sont encore confrontés les trois grands points de vue possibles qu'on a croisés :

- Un regard porté au loin, dans une sorte d'illumination : c'est le temps du *Surnaturel*. Orienté par un théotropisme, toujours actif en Inde notamment, l'horizon du sens se saurait alors se dévoiler que sous un regard extralucide, qui se laisse transporter dans un au-delà du signe et qui, au terme de sa randonnée spirituelle, rejoint la « consistance du symbole ».

- Un regard frontal, avec lunettes de vue : c'est le temps de *L'Irréel*. Ce face à face avec le monde, qui caractérisa longtemps la vision occidentale, en enferme le sens dans le cadre d'une boîte à illusions et sous le voile d'une représentation ordonnée selon des lois à la fois très théâtrales et tout intellectuelles. Le parcours optique suit alors les lignes d'une perspective centrée sur un point de convergence, mais qui propose le leurre d'un spectacle plutôt qu'elle ne comprend la « fécondité du signe » (CS, p. 301) .

- Enfin il y a ce regard de biais, que Malraux expose dans *L'Intemporel* : il s'agit là d'une manière de voir qu'on pourrait dire essentiellement chinoise, capable de se déporter à l'oblique et à côté des choses, suivant un déroulement qui est aussi temporel, et selon une perspective décentrée ou excentrique. Grâce à ce décadage du point de vue, aucun sens ne se révèle - c'est-à-dire ne se montre et ne se cache en même temps, dans une épiphanie purement esthétique - qui ne reste pris dans le pli émotif et expressif d'un signe plastique. Comme le disait Malraux, dans *Les Voix du silence* déjà et à propos de l'art chinois précisément, sur l'itinéraire d'apprentissage du signe, c'est là peut-être qu'on fait le mieux « l'école buissonnière du destin » (VS, 373).

¹ A. Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p.212.

² Cité par Pierre Malandain, *Revue des sciences humaines*, n°207, « L'œuvre-texte », 1989-3, p.7.

³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1976, p. 24.

⁴ François Jullien, *Le Détour et l'accès*, Paris, Grasset, « Le livre de poche, biblio essais », 1995, p. 175.

⁵ Notons que Malraux pose ainsi dans les *Antimémoires* un signe en instance de lisibilité, qu'il interrogera dans *L'Intemporel* : « Les lavis de la salle où me reçut Mao Tsé-toung n'étaient ni réalistes, ni socialistes, ni mauvais » (*Int*, 834).

⁶ François Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, « Essais », p. 11.

*

Pour citer ce texte :

Joël Loehr, «La Chine ou la révélation du signe», *Présence d'André Malraux*, n^{os} 5-6, printemps 2006 : «Malraux et la Chine», actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 185-192.

Texte mis en ligne le 29 juillet 2009, URL : <<http://www.malraux.org>>. Texte téléchargé le [date précise du téléchargement / de la consultation].