

Malraux : un regard comparatiste sur l'art

par QIN Haiying

Principaux textes de référence :

- *La Tentation de l'Occident (TO)*
- *Écrits sur l'art I (OC IV)*
- *Écrits sur l'art II (OC V)*

Malraux est sans doute un des premiers penseurs mondialistes sur l'art mondial, puisqu'il proposait de mettre tous les arts du monde sur le même plan, de les confronter, de les faire dialoguer dans un même Musée imaginaire, un peu à la manière d'une intertextualité généralisée qui considère les oeuvres littéraires de tout temps, de tout espace comme faisant partie d'une même Bibliothèque sans murs.

Dans son effort pour embrasser tous les arts du monde, il adopte inévitablement un regard comparatiste. Selon ses propres mots, « nous ne pouvons sentir que par comparaison » (OC IV, 1170). Une des précieuses leçons qu'on peut apprendre chez lui, c'est bien ce regard, caractérisé par une vision extrêmement large, qui emprunte, à grandes enjambées, le chemin de l'autre pour une meilleure connaissance de soi, cela sur le plan de l'esprit comme sur le plan de l'art. Ainsi, pour comprendre le génie italien en peinture, il ne compare pas un tableau d'Uccello et un tableau de Piero della Francesca, mais un Uccello et une mosaïque byzantine et un lavis chinois (OC V, 366). De même pour le génie grec : « Le génie grec sera mieux compris, dit-il, par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques » (OC IV, 1170). Ou encore comme il le dit dans

L'Intemporel : « C'est à travers Chartres que nous admirons Long-men et la *Kannon* » (OC V, 825).

En ce qui concerne la Chine précisément, la question de départ que je me suis posée pour préparer cette intervention, c'est de savoir de quelle façon Malraux comprend l'art chinois par rapport à l'art occidental, en quels termes il formule sa compréhension et dans quelle mesure on peut la justifier ou la nuancer. Dans les limites de ma documentation, je n'ai travaillé que sur deux textes de Malraux qui touchent de près ou de loin à l'art oriental en général et à l'art chinois en particulier : le premier, c'est *La Tentation de l'Occident*; le second, c'est un article intitulé « De la représentation en Occident et en Extrême-Orient »¹, que j'ai découvert par hasard il y a des années dans un numéro de la revue *Verve* daté de 1938. Ce doivent être les deux premiers textes de Malraux où il est question de l'art extrême-oriental.

En lisant ces deux textes, je me suis arrêtée longuement sur trois passages importants qui semblent résumer le regard comparatiste de Malraux.

Le premier passage est tiré de *La Tentation de l'Occident* (c'est le Chinois Ling qui parle à son interlocuteur français) : « Par les formes de l'art que vous appeliez autrefois sublimes, vous exprimez une action et non un état. » (*TO*, p.66). Le deuxième est tiré de l'article de 1938 (c'est donc Malraux lui-même qui parle) :

Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, [...] l'art occidental ignore à peu près la durée [...]. Alors que la signification de l'art de l'Extrême-Orient, [...] c'est la soumission de l'univers à la coulée des heures. Au sens où l'art gothique fait entrer toutes choses dans le drame chrétien, l'art de l'Extrême-Orient fait tout entrer dans l'instant. (OC IV, 936)

Le troisième est tiré de nouveau de *La Tentation de l'Occident* (c'est encore Ling qui parle) : « Notre peinture, lorsqu'elle est belle, n'imité pas, ne représente pas : elle signifie. » (*TO*, p.90)

De ces trois passages, que j'ai confrontés avec d'autres, on pourrait extraire trois idées de Malraux sur la différence entre l'art chinois et l'art occidental : l'art occidental exprime une

action, alors que l'art chinois exprime un état ; l'art chinois est un art qui fait entrer très tôt la dimension du temps saisi comme instant, alors que l'art occidental, étant au départ tourné vers l'éternité, se préoccupe relativement tard de la représentation du temps ; l'art chinois est un art de la signification, l'art occidental un art de la représentation. Je vais examiner rapidement ces trois idées.

La première idée, qui joue sur l'opposition entre action et état, agir et être, définit chez Malraux à la fois l'homme et l'art. On sait que *La Tentation de l'Occident* n'est pas un essai qui porte exclusivement sur l'art, mais se présente avant tout comme une réflexion sur la crise de la civilisation, sur la notion de l'homme après la mort de Dieu. En posant deux interlocuteurs français et chinois en regards croisés, Malraux nous offre deux profils très contrastés de l'Homme occidental et de l'Homme oriental : l'un est actif, l'autre passif ; l'un agit, l'autre est ; l'un est cartésien, l'autre rêveur ; l'un est solitaire, l'autre sociable ; l'un s'éprouve séparé du monde, l'autre lié au monde ; l'un a une vision fragmentaire de la vie et croit que la mort individuelle met un terme ultime à la vie, l'autre veut une vision d'ensemble et comprend la vie dans un sens beaucoup plus large...

C'est ce même schéma d'opposition que Malraux reprend quand il aborde la question de l'art, quand il dit que l'art occidental exprime une action, non un état. Au thème de l'action, il associe des mots tels que « gloire », « victoire », « puissance », « lutte », « force », « grandeur », « sacrifice », mais aussi « angoisse », « tragique », « destin », etc. Mais tout cela est dérisoire aux yeux de l'homme chinois, tel qu'il est vu et conçu par Malraux. Selon Malraux, les maîtres spirituels chinois, les Sages, ignorant le sentiment chrétien du péché et du sacrifice, échappant à la notion grecque de l'homme comme individu, ne cherchent pas à agir pour de pauvres victoires, de vaines gloires. Ils ne cherchent qu'à « être selon le mode le plus beau » (*TO*, p.66). Pour préciser ce mode d'être, cet état de l'art chinois et de l'homme chinois, Malraux utilise des mots comme « pureté », « détachement », « sérénité ». Il voit la sérénité comme « seule expression sublime de l'art et de l'homme » en Orient. Toujours selon lui, l'Oriental atteint cet état de sérénité en accordant la primauté à l'« émotion », à la

« sensation », à l'« intensité », aux « rêves ». Dans cette valorisation du rêve et de l'émotion, que Malraux accepte de tout cœur comme une proposition de l'Orient, il y a bien entendu beaucoup de lui-même : cet Orient rêveur n'est pas moins un rêve d'Orient ; il relève de tout un imaginaire occidental de l'Orient, ou de « ce nom d'Orient », de cet « Orient de l'esprit », dont Valéry disait, dans le même numéro de revue que l'article de Malraux, qu'il « offre à la pensée enivrée le plus délicieux désordre et le plus riche mélange de noms, de choses imaginables, d'événements fabuleux ou presque certains, de doctrines ou d'actes, de personnages et de peuples... »².

A beaucoup de nuances près, cette façon schématique de différencier les arts de deux civilisations se justifie plus ou moins par les deux systèmes de pensée. Si l'art occidental exprime une action, c'est que l'Occidental, enraciné dans sa tradition chrétienne et grecque, se trouve dans un rapport de rivalité avec le monde. Si l'art chinois exprime un état, état de sérénité, de détachement, c'est que l'homme chinois, héritier de la très ancienne pensée de la Mutation, se conçoit comme fondamentalement lié au monde, il cherche moins à agir contre le monde qu'à être en accord avec le monde ; cela explique dans une certaine mesure pourquoi l'expression du tragique est moins visible dans la plupart des peintures chinoises. Ce qui y domine, c'est plus souvent un état d'abandon, une volonté d'effacer trop de présence humaine au profit de la nature, du paysage par exemple, ou *shan-shui*, « montagne-eau » (tout en sachant bien sûr qu'un paysage chinois n'est pas seulement un « paysage », c'est un état d'esprit devenu monde, un espace « participé »).

En effet, les traditions confucianiste, taoïste et bouddhiste, pour des raisons différentes, enseignent toutes l'effacement du moi, la culture du non-moi. Pour le taoïsme, l'homme atteint sa plus grande liberté quand il se libère de lui-même pour faire partie du monde ; pour le confucianisme, l'homme est davantage considéré comme un être social lié aux autres hommes et le moi-individu est beaucoup moins important que l'ordre social hiérarchique ; pour le bouddhisme, le moi, comme le monde, est impermanent et illusoire, l'homme ne peut accéder à l'état suprême de l'éveil qu'en commençant par nier le moi et « rompre les attaches humaines ». Cet aspect de la pensée chinoise n'a pas échappé à Malraux, puisqu'il dit à ce

propos : « La suprême beauté d'une civilisation affinée, c'est une attentive inculture du moi » (TO, p.84).

Cette « attentive inculture du moi » par quoi il caractérise l'homme chinois me semble parallèle à un autre qualificatif, un peu surprenant à première vue, qu'il prête à l'art chinois : il voit dans l'art chinois (aussi bien bouddhique que purement chinois) un « caractère inhumain » (TO, p.95). Il a utilisé ce mot « inhumain » à plusieurs reprises à propos du genre du paysage ou de l'idole à plusieurs bras. Les différents contextes où cette caractérisation apparaît manifestent qu'elle ne relève nullement d'un jugement moral et qu'« inhumain » signifie en réalité: non étroitement humain, plus qu'humain et « intercesseur du surhumain » (TO, p.96) ; son emploi est aussi à mettre en relation avec la culture orientale du non-moi, cette vision d'ensemble qui ne sépare pas l'homme de « ce qui n'est pas l'homme » (OC V, 870). Mais Malraux est sans aucun doute plus lecteur de Nietzsche que des classiques chinois, et on entend ici déjà une résonance nietzschéenne de « humain, trop humain ».

Ce caractère « inhumain » que Malraux peut prêter à l'art chinois est en outre à mettre en rapport avec une de ses idées esthétiques importantes : « La vie est le domaine infini des possibles » (OC V, 95). Dans *La Tentation de l'Occident*, le Chinois Ling, qui correspond à la face orientale de Malraux, reproche au « génie européen » (hellénique ou chrétien) d'avoir la conscience « trop claire » d'un moi qui l'empêche d'accueillir « l'incessante sollicitation du monde » (TO, p.82), tandis que l'art extrême-oriental, non attaché à la notion individuelle du moi, accorde plus de possibilités aux rêves et permet l'exploration de ce « domaine infini des possibles » de la vie. Nous pensons que l'œuvre d'art qui illustre le mieux cette idée malrucienne des « possibles », cette idée d'une « vie en puissance », ce sera justement « l'idole à plusieurs bras », qui se trouve évoquée dans *La Tentation de l'Occident* et que nous pouvons facilement identifier comme une des principales représentations du Bodhisattva de compassion, connue en Chine sous le nom de « Guanyin à mille bras », que d'aucuns nomment « Vénus orientale ». Cette « idole à plusieurs bras » est l'incarnation même d'une vie en train de se métamorphoser : elle rend présents devant nous les moments transitoires de la métamorphose d'une « vie riche de possibilités infinies ».

La deuxième idée que je veux examiner concerne le temps dans l'art, thème majeur de Malraux, sujet énorme, que je ne pourrai ici commenter que de façon subjective à cause de mes lectures très limitées.

Chez Malraux, la réflexion sur l'art en tant que lutte de l'homme contre le destin, c'est logiquement une réflexion sur le temps, puisque la notion même de destin est liée au temps. Et lorsqu'il s'agit de comparer l'art oriental et l'art occidental en ce qui concerne le temps, il souligne aussi une grande différence. En gros (je résume une partie de son article), il constate que l'art oriental a fait très tôt la conquête du temps sous la forme éphémère de l'instant (l'exemple qu'il donne, ce sont les lavis chinois, avec leurs brumes et nuages évanescents), alors que pour l'art occidental, « la possession de l'instant apparaît seulement à la fin de l'évolution d'un art » (OC IV, 936), l'artiste occidental « n'[ayant] osé s'attaquer que beaucoup plus tard à la durée, au jour qui s'écoule » (OC IV, 938) (il se réfère alors notamment aux peintres hollandais et à la peinture impressionniste). Malraux explique l'avènement tardif du temps et du sentiment de la nature dans l'art occidental par l'affaiblissement du christianisme et le déclin de l'éternité: « L'heure commence, la 'nature' prend sa valeur lorsque le christianisme s'affaiblit. En peinture comme en poésie, tant que l'homme verra la mort de la terre, la saison ne sera qu'une image décorative » (OC IV, 940). Quant à l'importance de l'instant dans l'art extrême-oriental, ce texte de Malraux ne fournit pas d'explications suffisamment développées. Comme très souvent, ses formules sont elliptiques, aphoristiques, données comme une évidence, par exemple dans cette conclusion:

« Si l'esprit de l'Occident chrétien tend à transformer l'arbre en homme, celui de l'Asie bouddhiste cherche parfois pour l'homme la sérénité des arbres. Or, le grand moyen d'humaniser l'arbre et la pierre, et le monde tout entier de l'inanimé, sans leur prêter forme humaine, c'est l'instant » (OC IV, 940)

Que veut-il dire par là exactement ? Du fait que, chez Malraux, beaucoup de problèmes de l'art occidental traditionnel sont expliqués à partir de l'héritage culturel chrétien, nous pouvons déduire que, pour lui, la différence fondamentale de l'art oriental en ce qui concerne le temps doit justement résider dans l'absence du contexte chrétien. Citons encore une fois ce passage clé : « Au sens où l'art gothique fait entrer toutes choses dans le drame chrétien, l'art de l'Extrême-Orient fait tout entrer dans l'instant ».

En mettant en parallèle « le drame chrétien » et « l'instant », Malraux sous-entend ici une opposition entre « éternité » et « temps ». Le « drame chrétien » qui fonde l'art occidental implique un refus du temps et une aspiration à l'éternité qui serait soit un non-temps, soit un présent éternellement présent, alors que l'art non chrétien de l'Orient accepte sereinement le temps, et fait de l'instant « la signification de son art et le moyen de sa sérénité » (OC IV, 940).

Nous pensons que c'est une intuition géniale de Malraux que d'évoquer l'importance du temps dans la peinture chinoise, car on parle plus souvent du problème de l'espace en cette matière. Mais pour bien comprendre cette intuition de Malraux, pour la justifier, il faudrait procéder tout d'abord à un changement de paradigme, car il ne s'agit plus vraiment du même temps.

La conscience occidentale du temps est liée à la dimension linéaire, irréversible, de l'ère chrétienne, avec un début, une fin ; penser le temps, c'est penser la mort. La conscience chinoise du temps est avant tout une conscience du changement perpétuel du monde selon le rythme de la mutation. On dit souvent que les Chinois, fondamentalement non religieux et profondément agricoles, ont une conception cyclique du temps que leur suggère, parmi d'autres, le retour régulier des saisons. Penser le temps, c'est alors penser le rythme, c'est penser et vivre le rythme de l'alternance du Yin et du Yang. Si, comme le suggère Malraux, l'instant est à ce point important dans l'art chinois, n'est-ce pas qu'il est lié à la notion chinoise du rythme ? Autrement dit, là où Malraux parle de l'instant, ne pourrait-on parler aussi du rythme, en ce sens que le rythme, c'est la forme chinoise du temps ? Et tout l'horizon

change à partir de cette conception dynamique du temps. C'est au moins ainsi qu'on peut comprendre ces mots que Malraux prête au Chinois Ling dans *La Tentation de l'Occident*:

« Toute chose, à laquelle nous nous attachons, action ou pensée, nous voulons, selon les insinuations de notre sensibilité et de l'heure, pouvoir choisir entre les aspects successifs que lui donnera le temps. C'est cette possibilité constante de changement qui étend sur la Chine sa royauté incertaine et multiple ; c'est d'elle que vient ce frémissement subtil que nous recherchons. » (TO, p.68)

« Le temps est ce que vous le faites, et nous sommes ce qu'il nous fait ». (TO, p.69)

Quand Malraux dit que l'Occidental « fait le temps » et que le Chinois est fait par le temps, on voit aussi qu'il ne s'agit plus d'une même conception du temps : le temps occidental est englobé par l'homme, il est le « temps des hommes », chrétien ou hégélien, biblique ou historique, tandis que le temps chinois n'est pas un temps fait par l'homme, mais un temps cosmique et vital qui englobe aussi bien l'homme que le monde. Quand Malraux dit que « l'art extrême-oriental fait tout entrer dans l'instant », on peut comprendre le mot « instant » comme une autre façon de dire le rythme ; et c'est peut-être de cette façon que l'instant oriental est éternel. Malraux dira plus tard dans *L'Intemporel* : « Le lavis n'oppose pas instant et éternité, il exprime leur dialogue ; [...] L'instant et l'éternité sont l'avant et le revers du lavis » (OC IV, 865). Il fera même une sorte de comparaison entre deux conceptions de l'instant, en parlant de « l'instant métaphysique de l'Orient » et de « l'instant dramatique » ou « chronologique » de l'Occident.

Si on comprend le temps comme rythme du changement et mouvement dynamique qui donne vie à l'être, il ne s'agit plus alors de *représenter*, de figurer le temps comme dans la peinture occidentale (l'heure d'après-midi d'un peintre hollandais, le coucher de soleil d'un Poussin, ou un grand moment historique fixé par tel ou tel peintre), mais de faire entrer la dimension du temps dans l'espace même de la peinture, au niveau du signifiant. Si effectivement on ne parle pas beaucoup du problème du temps en peinture chinoise (je songe

à un important article de l'esthéticien chinois Zong Baihua qui traite de façon comparée le problème de l'espace dans les peintures occidentale et chinoise), c'est que, selon la logique de la pensée chinoise, on ne peut pas séparer le temps de l'espace, on ne peut parler qu'en terme d'espace-temps. L'espace pictural chinois est un espace temporalisé par le rythme, un espace rythmé par le souffle. Quand Zong Baihua traite du problème de l'espace dans la peinture chinoise, il touche en même temps au temps : il dit par exemple que la peinture chinoise, par certaines de ses caractéristiques (perspective mobile, refus de la troisième dimension, inscription d'un poème calligraphié, etc.) est plus proche de la musique, art du temps, alors que la peinture occidentale est plus proche de la sculpture, art d'espace.

La troisième idée que j'ai relevée chez Malraux est une question proprement artistique. Il s'agit de discerner un art de la signification comme mode d'expression propre à l'art chinois et différent de l'art occidental traditionnel basé sur le principe de la représentation. C'est une idée que Malraux n'a pas beaucoup développée dans les deux textes que j'ai lus, mais qui est essentielle pour comprendre l'art extrême-oriental. Dans *La Tentation de l'Occident*, cette idée a été évoquée de façon très rapide à propos d'un masque de bronze antérieur à l'époque des Han. Ce masque fortement stylisé est donné comme illustration d'un art qui consiste à évoquer, suggérer, signifier au lieu de figurer ou d'imiter.

Malraux n'est bien sûr pas le seul à distinguer art occidental et art oriental par cette opposition entre représentation et expression, entre représentation et stylisation, ou représentation et signification. Quand on fait une comparaison très générale de ce genre (en Chine comme en France), on arrive souvent à cette constatation. Roland Barthes par exemple, parlant de l'Opéra de Pékin, distingue lui aussi « l'art symboliste de l'Orient » et « l'art vériste de l'Occident ».

La raison profonde de ce refus de l'imitation, de ce refus du réalisme dans l'art est à chercher d'abord dans la spécificité de la philosophie chinoise, ou des philosophies chinoises (y compris l'influence du bouddhisme) et dans la fonction qu'on assigne à l'art, qui est de

faire sentir le rythme intérieur du monde au lieu d'en reproduire l'apparence. Malraux touche rapidement à cette idée quand il fait dire à son personnage chinois Ling dans *La Tentation de l'Occident*:

« En face d'un monde dispersé, quel est le premier besoin de l'esprit ? Le saisir. Nous ne pouvons le faire sur ses images, puisque nous sommes sensibles d'abord à ce qu'elles ont de transitoire ; nous voulons le faire sur ses rythmes » (*TO*, p.96)

Ce qui nous ramène au thème de tout à l'heure : le temps compris comme rythme. Mais la raison sur laquelle Malraux s'arrête plus longuement pour expliquer l'art oriental de la signification, c'est l'usage d'un système d'écriture spécifique (il y reviendra encore dans *L'Intemporel*³). Il le dit toujours par la bouche du Chinois Ling :

« Sans doute est-ce l'usage des caractères idéographiques qui nous a empêchés de séparer les idées, comme vous l'avez fait, de cette sensibilité plastique qui pour nous s'attache toujours à elles. Notre peinture, lorsqu'elle est belle, n'imité pas, ne représente pas ; elle signifie ». (*TO*, p.90)

Ici nous mettrons entre parenthèses le vieux débat sur la question de savoir si les Chinois, à cause de l'écriture, sont capables ou non d'abstraction et un autre débat pour savoir s'il faut ou non définir l'écriture chinoise comme entièrement idéographique au point de tomber dans le « préjugé chinois » et d'oublier le lien de toute écriture, quelle qu'elle soit, à la langue, à son aspect phonétique. Nous voudrions simplement confirmer Malraux pour le rôle qu'il accorde à l'écriture idéographique dans la formation d'un style et d'un mode d'expression propre à l'art chinois et faire remarquer qu'en cela il rejoint plusieurs de ses

contemporains, tels que Claudel, Segalen, Michaux, qui ont tous été fascinés par le génie chinois du signe qui préside aussi bien à l'art plastique, qu'au théâtre ou à la poésie.

Nous voudrions de plus compléter Malraux par la remarque suivante : si l'usage des caractères idéographiques joue un rôle certain dans le style artistique chinois, encore faut-il distinguer deux niveaux de problèmes qu'on a parfois tendance à confondre : d'une part, l'écriture au sens de système de signes associés à une langue donnée, d'autre part, l'écriture comme geste scriptural qui donne lieu à une forme d'art plastique propre en Extrême-Orient, à savoir la calligraphie.

Le principe idéographique, qui préside à l'acte de signifier, nous aide à comprendre la peinture chinoise dans sa façon de réduire le monde au sens, d'en saisir le signe ou le « caractère », de dire la vision humaine des choses sans se préoccuper des formes extérieures exactes. En chinois, l'idéogramme se dit *biao-yi*, et le principe idéographique en peinture se dit *xie-yi* : littéralement, « écrire l'idée ou le sens de la chose » ou « sentiment subjectif, émotion personnelle devant la chose », et non « en imiter la forme exacte » (cela a par ailleurs donné lieu à un des principaux genres ou styles de la peinture chinoise à grands traits par opposition à un autre genre dit *gong-bi* « peinture au style fin »). Un commentaire de Malraux sur un célèbre paysage japonais du XIV^{ème} siècle représentant la cascade de Nachi fait penser un peu à cette notion chinoise de *xie-yi* : « il [le maître japonais] a trouvé le signe de la cascade en le dégageant d'elle, il en a peint l'idée platonicienne » (OC V, 871). Seulement, le mot « platonicienne » gêne un peu pour comprendre entièrement le « *yi* », idée de la peinture idéographique, car le *yi* en chinois, c'est aussi bien « idée-concept, idée-sens », que « idée-sentiment, idée-émotion, idée-impression subjective » : en termes proprement chinois, je traduirais la phrase de Malraux comme ceci, afin de mieux le suivre dans sa propre cohérence : « Le maître japonais a trouvé le signe de la cascade en le dégageant d'elle, il en a écrit l'émotion ».

Je traduis « peindre » par « écrire », en raison d'une autre dimension de l'écriture chinoise mentionnée tout à l'heure, c'est-à-dire quand on considère l'écriture comme pur geste scriptural. A ce niveau, l'écriture nous aidera à comprendre certains aspects matériel et

technique de la peinture chinoise. En Chine, peinture et calligraphie partagent la même pratique du pinceau, de l'encre, de l'encrier et du papier ; le peintre chinois recourt aux mêmes techniques des traits, des tracés calligraphiques, pour faire un paysage, un oiseau, un rocher. Dans ce sens technique, plastique, la peinture chinoise se donne elle-même comme une écriture ; et le terme chinois *xie-yi*, écrire l'idée, est encore une fois très significatif. En effet, le mot chinois *xie* qui désigne l'action d'écrire désigne aussi l'action de peindre. Bien qu'il y ait un mot spécial *hua* pour désigner le fait de « peindre », un vrai peintre chinois préfère toujours dire qu'il « écrit » un lavis, au lieu de dire qu'il « peint » (c'est vulgaire) - des historiens de l'art nous apprennent que cette expression « écrire » en peinture remonte à la tradition de la peinture dite de lettrés, *wen-ren-hua*. Et c'est dans ce sens aussi qu'on peut comprendre l'exquise hésitation d'un Barthes devant une peinture japonaise où les frontières entre peinture et écriture semblent s'estomper : « Où commence l'écriture ? où commence la peinture ? », se demande-t-il dans une page illustrée de *L'Empire des signes*⁴.

En résumé, la peinture extrême-orientale est bel et bien « écrite » pour signifier quelque chose et non « peinte » pour imiter quelque chose. Ce lien technique entre écriture et peinture est aussi un aspect important de l'art de la signification en Chine.

Voilà les trois points que je voulais examiner. Si ces trois points permettent à Malraux de différencier l'Occident et l'Orient en les situant dans un temps où ils étaient encore relativement purs, purs de contact et d'influence réciproque, il faut aussi reconnaître que c'est justement sur ces trois points qu'il s'est produit de grands changements chez les artistes et écrivains occidentaux du XX^{ème} siècle, puisqu'on observe visiblement chez eux un refus de la coupure entre l'homme et le monde, un refus de vivre dans le temps linéaire, un refus de la représentation au profit de l'autonomie de l'art.

⁴ Texte repris dans *Oeuvres complètes IV (Ecrits sur l'art I)* en appendice aux *Voix du silence*, Pléiade, 2004,

p.931-940.

² Paul Valéry, « Orientem versus », *Verve*, vol. I, n°3, été 1938, p.14.

³ « Au Japon comme jadis en Chine, la stylisation est intégrée à la vie au moins autant que le cinéma à la nôtre, et plus profondément par son lien avec l'écriture » (OC V, 844) ; « Le lien de ce refus [de la profondeur] avec l'écriture idéographique, avec le concept même de l'idéogramme, va de soi – sans épuiser la question » (OC V, 857).

⁴ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, t.II, Editions du Seuil, 1994, p.759.

*

Pour citer ce texte :

QIN Haiying : «Malraux : un regard comparatiste sur l'art», *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. 195-204.

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