

La place de la Chine dans les *Écrits sur l'art* d'André Malraux

par Jérôme Serri

Principaux textes de référence :

- *La Tentation de l'Occident (TO)*
- *Les Voix du silence (VS)*
- *L'Intemporel (Int)*
- *L'Irréel (Ir)*
- *Le Surnaturel (Sur)*

La Chine est constamment présente dans les écrits sur l'art d'André Malraux. On la retrouve régulièrement au milieu de ces énumérations de civilisations ou d'époques qui, au-delà de l'horizon de sens qu'elles dessinent, concourent à donner à son approche de l'art la dimension du chant. « Presque toutes les statues de l'Orient étaient peintes, et celles de l'Asie centrale, de l'Inde, de la Chine et du Japon ; l'art de Rome était souvent de toutes les couleurs du marbre. Peintes les statues romanes, peintes la plupart des statues gothiques (et d'abord celles de bois). Peintes, semble-t-il, les idoles précolombiennes, peints, les bas-reliefs mayas. Le passé presque entier nous est arrivé sans couleur. » (*VS*, 241).

La Chine possède cependant un statut à part. En tant qu'elle est une des grandes contrées de la statuaire bouddhique, elle a toute sa place dans le Musée imaginaire aux côtés des autres grandes statuaires. Elle y a même une place de choix. En effet, dans la deuxième partie des *Voix du silence* intitulée « Les métamorphoses d'Apollon », Malraux suit le cheminement des formes antiques, leur lente et décisive transformation au contact du bouddhisme chinois. « Lorsque, dans les oasis, [les formes hellénistiques] rencontrent de faibles valeurs, elles se défont ; lorsque, aux Indes et en Chine, elles rencontrent les puissantes conceptions du bouddhisme indien ou du bouddhisme chinois, elles se métamorphosent. » (*VS*, 376).

L'étude de cette rencontre donne à l'auteur l'occasion de critiquer la notion d'influence à laquelle les historiens d'art ne cessent de recourir. Etrangers plus souvent qu'on ne le pense à la donnée spécifique de l'art, ceux-ci demeurent en effet persuadés que cette notion est éclairante pour la compréhension du

processus de création. « Il y a bien une continuité de la *Koré d'Euthydikos* à Loung-Men, mais ce n'est nullement celle d'une influence, c'est celle d'une métamorphose au sens précis du mot : la vie de l'art hellénistique en Asie n'est pas celle d'un modèle, mais d'une chrysalide. » (*VS*, 376). Ce n'est pas la persistance d'un tel modèle que nous suivons de la mer Ionienne jusqu'aux rives chinoises du Pacifique mais sa contestation. Même si celle-ci a conservé de la Grèce « son talent de représentation ». Jusque-là l'Illumination bouddhiste avait été symbolisée par le siège vide. Aussi, explique Malraux, les sculpteurs commencèrent-ils à figurer la suprême sagesse par la suprême beauté, sans pouvoir s'accommoder bien longtemps de la liberté dont celle-ci était accompagnée et en laquelle elle s'exprimait. Souvenons-nous des pages consacrées au divin grec dans *Le Surnaturel* : « Vue d'Asie, la Grèce est un envol de voiles. Nous lui devons la danse - ce que nous appelons la danse, non le ballet rituel. » (*Sur*. 58). C'est cette liberté du mouvement que le recueillement bouddhiste avait besoin d'écartier. L'art cherchait des lignes de silence, celles immobiles qui offrent « l'image sereine d'une méditation » (*VS*, 357). « D'où à travers les siècles des hautes époques, le lent abaissement des paupières, l'écriture de plus en plus serrée qui en Chine semblera "fermer" le visage du Bouddha sur son recueillement. » (*VS*, 357).

Malraux va encore plus loin. Il ne se contente pas de suivre le processus complexe de cette métamorphose et « le reflux de cette aventure qui avait surgi sur l'Acropole de Delphes » (*VS*, 373). Il décèle avec une impressionnante acuité la spécificité de l'écriture chinoise : « Tout grand art chinois veut aboutir à des idéogrammes chargés d'une sensibilité intense. Dans les plus pures images de Yun-Kang, l'allusion prend la place de l'affirmation ; l'essentiel, la place de tout ce qui n'est pas lui. Les yeux de la dynastie Weï sont sans précédent. Ce ne sont plus les boucles de la calligraphie indienne, mais le trait de pinceau décisif, qui tire de la sûreté de son écriture une spiritualité qu'on retrouvera seulement dans le modelé complexe des têtes khmères, dont les yeux sont parfois traités de la même façon ; mais cette spiritualité est au service de la volonté d'architecture. Et du lien entre le génie de l'ellipse et le sens monumental, naissent, aux flancs des jaunes falaises du Chan-Si, quelques-unes des plus hautes figures que les hommes aient sculptées. » (*VS*, 373).

C'est donc la Grèce qui fait le lien entre la grande statuaire chinoise et l'Occident. Mais entre la peinture chinoise et l'Occident ? Une fois que les traits de pinceau décisifs ne sont plus portés par les yeux de la statuaire de la dynastie Weï, une fois qu'ils sont comme livrés à eux-mêmes, non pas libres de toute religion mais libres de la représentation du bouddha, que nous disent-ils ? Que nous dit à nous occidentaux qui sommes devenus ces étonnants fidèles, ces modernes pèlerins visitant les capitales culturelles de la vieille Europe, que nous dit à nous occidentaux qui avons depuis le

XIXe siècle recouvert l'Europe de musées comme la Chrétienté l'avait recouverte de cathédrales, que nous dit cette peinture chinoise à propos de laquelle Malraux écrit qu'elle est « la seule peinture égale à celle de l'Occident » (VS, 237) ?

Sa place au Musée imaginaire n'est-elle pas problématique ? Malraux en parle comme si la métamorphose des rouleaux en œuvres d'art n'avait pas vraiment eu lieu. Comme si elle semblait même peut-être impossible. Comme si dans cette forme d'art quelque chose résistait à ce puissant mouvement d'annexion propre au Musée imaginaire. Comme si l'existence même de ces œuvres constituait de fait une contestation du Musée, de sa signification et de l'attitude mentale qu'il requiert.

Dès le début des *Voix du silence*, dans son analyse du rôle déterminant que joue le musée dans notre relation aux œuvres d'art, Malraux présente la Chine comme l'autre pôle. Le pôle en quelque sorte du Musée impossible. Les choses sont certes plus nuancées, mais Malraux semble tout de même, et nous avec lui, aux prises avec une difficulté : celle d'un univers artistique qui nous demeurerait encore étranger. « Le musée, écrit-il, est une confrontation de métamorphoses. Si l'Asie ne l'a connu que récemment, sous l'influence et la direction des Européens, c'est que pour l'Asiatique, pour l'Extrême-oriental surtout, contemplation artistique et musée sont inconciliables. La jouissance des œuvres d'art était d'abord liée en Chine à leur possession, sauf lorsqu'il s'agissait d'art religieux. Elle l'était surtout à leur isolement. La peinture n'était pas exposée, mais déroulée devant un amateur en état de grâce, dont elle avait pour fonction d'approfondir et de parer la communion avec le monde. Confronter des peintures, opération intellectuelle, s'oppose foncièrement à l'abandon qui permet seul la contemplation. Aux yeux de l'Asie, le musée, s'il n'est un lieu d'enseignement, ne peut être qu'un concert absurde où se succèdent et se mêlent, sans entracte et sans fin, des morceaux contradictoires. » (VS, 204).

Les rouleaux peuvent-ils rejoindre le domaine de ce que Malraux appelle « le fait pictural » dont l'*Olympia* de Manet fut, la métamorphose aidant, le révélateur ? Si la question ne se posait pas, Malraux rêverait-il d'un Manet chinois ? Par ailleurs, de quelle nature pourrait bien être cette unité susceptible de courir sous la pluralité de cette peinture qui semble ne pouvoir s'accommoder de la confrontation ? Répondre à cette question supposerait que l'on vienne après ce Manet chinois et que l'on ait pris connaissance de l'œuvre emblématique de ce peintre. Aussi Malraux nous apparaît-il user dans son approche de la peinture chinoise à la fois du ton de la prophétie et d'un mode de définition qui s'apparente à celui de la théologie négative.

Dès le début des *Voix du silence*, exposant la puissance sans limite du Musée imaginaire, il annonce comme inéluctable la résurrection « des grandes écoles de peinture extrême-orientales » (VS, 237), soulignant toutefois la difficulté d'accès à cette peinture. « Il n'existe, écrit-il, aucun vrai musée de peinture en Chine ; nombre de collectionneurs, de trésors de temples, y refusent le droit de photographier les rouleaux qu'ils possèdent ; enfin le matériel de reproduction y est assez primitif, et les chefs-d'œuvre de la peinture chinoise ne pourraient être reproduits en couleurs, avec quelque fidélité, que par la photo directe ou les procédés japonais. La plupart des œuvres connues appartiennent donc aux collections du Japon ou aux musées d'Occident. Qu'on imagine ce que serait la connaissance de la peinture européenne limitée à celle des musées d'Amérique - et notre peinture est beaucoup mieux représentée en Amérique, que la peinture chinoise dans tout l'Occident... » (VS, 237).

Vingt-cinq ans plus tard, dans *L'Intemporel*, Malraux reviendra en des termes semblables sur cette difficulté en analysant ce qui précisément est manqué par les procédés de reproduction. Ce sont deux chapitres dans lesquels le lecteur, n'étant pas sûr de rejoindre l'auteur sur le plan de la sensibilité, peine à le suivre sur celui de la pensée. Malraux s'y efforce de pénétrer le secret de la peinture extrême-orientale en tant que telle, la chinoise et la japonaise étant, à quelques nuances près, traitées conjointement.

Rappelons que dès *Les Voix du silence* il avait tenté d'en préciser le sens. « Si mal connue qu'elle soit, la peinture Song commence à intriguer nos peintres. Son humanisme apparent ne répond à rien qui nous harcèle ; mais, délivrée du japonisme fin-de-siècle qui la caricature encore, elle nous apporterait une attitude du peintre que l'Occident n'a jamais connue, une fonction particulière de la peinture, qu'elle tint pour un moyen de communion de l'homme avec l'univers. Elle nous apporterait surtout la conception de l'espace dont nous sommes le plus éloignés : dans ce domaine, sa calligraphie ne peut être un enseignement, mais son esprit pourrait être une révélation. Nous verrons plus loin à quel point cet esprit est éloigné de celui d'un humanisme chrétien. Mais quand les procédés de reproduction et un goût répandu permettront une connaissance réelle de cette peinture, ils permettront aussi celle de la grande peinture extrême-orientale, depuis les figures bouddhiques jusqu'aux portraits japonais du XIIIe siècle. Des peintures qui n'appartiennent pas à notre civilisation, nous n'avons reproduit que des fresques et des miniatures ; dans une vraie reproduction du *Portrait de Yoritomo*, n'importe quel artiste reconnaîtrait un chef-d'œuvre évident de la peinture mondiale. Si la fin du XIXe siècle a connu le japonisme et la chinoiserie, la fin du nôtre connaîtra sans doute le Japon et la Chine - et la seule *peinture* égale à celle de l'Occident. » (VS, 237).

Depuis que nous savons qu'un tableau n'est pas la représentation d'un spectacle et que la poursuite de l'illusion n'a jamais été la finalité de l'art, la peinture Song commence de se donner pour ce qu'elle est, à savoir « la suggestion de l'éternité dans laquelle l'homme se perd comme dans le brouillard qu'il contemple » (*VS*, 553). L'abandon du préjugé de l'art comme imitation du réel et l'échec auquel le condamne l'inévitable confrontation des œuvres au sein du Musée imaginaire permettent à Malraux de faire dialoguer un paysage de l'école de Ma Yuan du XIII^e siècle avec une œuvre impressionniste de Claude Monet, et de percevoir dans ce dialogue l'opposition de deux sentiments fondamentaux gouvernant deux civilisations différentes : d'un côté la dissolution de l'individu dans le monde, de l'autre son exaltation face lui. D'où cette « picturalisation du monde », cette libération de la couleur qui culminera dans la stridence des Fauves. L'instant des impressionnistes, loin d'être un nouveau thème, ne serait peut-être alors, comme l'écrit Malraux, « qu'une ruse de la peinture pour libérer Renoir et susciter Matisse » (*VS*, 553). Le choix de l'heure ou de la saison est l'occasion pour l'individu de s'exalter et d'affirmer par la couleur, de façon éclatante d'abord, provocante ensuite, l'autonomie de son pouvoir créateur. « Je puis bien, dans la vie et dans la peinture, écrit Van Gogh, me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie : la puissance de créer. » (*Sur.*, 3). Puissance qui, après les deux grandes révolutions de la couleur et de la forme que furent respectivement le fauvisme et le cubisme, trouve chez Picasso son épanouissement prométhéen.

Cette confrontation de « l'impressionnisme des Song » avec celui de nos peintres fait écho au grand dialogue de *La Tentation de l'Occident*. « Cet état [...], cette pureté, cette désagrégation de l'âme au sein de la lumière éternelle », fait dire Malraux à Ling dès les premières pages de cet essai de jeunesse, « jamais les Occidentaux ne l'ont cherché, ni son expression, même aidés de la langueur que propose en certains lieux la Méditerranée. De lui vient la seule expression sublime de l'art et de l'homme : elle s'appelle la sérénité. » (*TO*, 66-67). Cette dissolution de l'individu qui appartient à ce que la pensée chinoise a de plus profond, Malraux nous en fait découvrir le signe poignant dans la tache : celle des lavis. L'exemple est japonais : « Mou-K'i peignait sur un papier absorbant, presque un buvard ; de tous ses dégradés, l'imprimerie a fait des fondus. [...] Or, dans les reproductions de ce paysage où la brume apporte la précarité fondamentale du bouddhisme, la dérive des nuages ne signifie plus l'éphémère. Le paysage n'imprègne plus le spectateur, comme il imprègne le papier. Le rouleau n'est plus un signe, il devient un spectacle. » (*Int.*, 818).

C'est par cette tache dont la qualité échappe aux procédés de reproduction et qui fait du rouleau un signe contagieux que Malraux, dans *L'Intemporel*, inaugure sa réflexion sur ce que l'on

pourrait appeler les marges du Musée imaginaire. Les premiers chapitres de ce troisième volet de *La Métamorphose des dieux* sont, on s'en souvient, consacrés à la naissance de l'art moderne, c'est-à-dire à l'apparition d'un monde de l'art autonome dont la valeur consiste précisément en cette autonomie. L'artiste moderne n'est plus le transcritteur du monde, il en est le rival. Plus exactement, il sait désormais qu'aucun peintre, ni lui ni les grands maîtres d'autrefois, n'a jamais peint des fragments d'univers, mais des fragments d'univers pictural. La théorie de l'imitation de la nature ne détermine plus son travail, même si son langage, peu différent en cela de celui des historiens d'art, est encore tributaire des préjugés dont cette théorie est l'expression. Une valeur si étrange, la peinture, malgré un nom si commun, gouverne désormais sa vie et le requiert entièrement. Valeur au sens fort du terme tant elle se vit comme une secrète contestation du temps. Cette valeur, que Malraux appelle « l'intemporel », ordonne la marée des œuvres qui à partir de la fin du XIXe commence de déferler sur le Musée imaginaire. Pour la première fois elle en assure l'unité. Quels que soient leurs systèmes de formes, quelles que soient les valeurs religieuses auxquelles elles furent subordonnées, toutes les œuvres, depuis le plus lointain passé, sont unies par un même pouvoir créateur auquel nous sommes d'autant plus sensibles que la distance avec les formes du monde, c'est-à-dire avec l'apparence entendue en un sens métaphysique, est décisive.

Une peinture rupestre, une statue égyptienne, une mosaïque byzantine, un tympan roman, une fresque de Piero della Francesca ne sont pas des copies plus ou moins réussies d'un modèle réel ou imaginaire. Ce sont des créations, c'est-à-dire des systèmes de formes inventées (non rencontrées dans le monde), chargées hier de capturer ce que l'on ne pouvait « voir » que par elles, et dont la constellation dessine un surmonde auquel nous n'avons accès que par elles et que Malraux appelle « le monde de l'art ». Il ne s'agit pas bien entendu ici d'une appellation générique mais de la désignation d'un domaine énigmatique.

Ce dernier volet de *La Métamorphose des dieux* pourrait, d'une certaine manière, se clore sur les dernières lignes du chapitre VI : « L'art moderne et le Musée imaginaire commencent leur inextricable aventure. Déjà se lève le monde où les statues du *Portail royal* de Chartres s'uniront pour nous à celles de *Gudéa*, les fresques de Giotto à la *Jeune Fille au turban* et à l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. L'année de la mort de Cézanne, la *Pietà d'Avignon* entre au Louvre. [...] Avant cinquante ans, la résurrection atteindra les figures des cavernes. Et nous verrons paraître en pleine lumière le pouvoir créateur qui nous fait regarder tel bison magdalénien comme si la gangue d'homme qui l'a peint pouvait parler à Rouault ; comme si la création artistique traversait les millénaires aussi invinciblement que le regard d'une femme qui contemple son enfant mort. » (*Int.*, 808).

Malraux n'en reste pas là. C'est son ultime ouvrage et ses jours sont comptés. Interpellé par ce qui se joue à la périphérie de l'art, il semble pressentir la fin d'un monde et se met à rêver à haute voix d'un hypothétique « musée de l'Audiovisuel ». Rêve-t-il encore comme hier de défendre le Louvre ? Les derniers chapitres du livre sont sans doute parmi les plus difficiles, les plus touffus peut-être, les moins ordonnés. Il y aborde l'art spontané de la petite communauté haïtienne de Saint-Soleil, l'art des enfants et des fous, celui de la contestation la plus agressive, l'art aléatoire des pierres et des bois flottés, celui enfin des fétiches les plus inquiétants. Dans la trouble fascination de notre époque pour ces marges du Musée imaginaire, Malraux décrypte « une avidité d'explorateurs » (*Int.*, 935). « D'intoxiqués », ajoute-t-il.

Mais, avant de s'aventurer dans ces marges, ne semble-t-il pas vouloir renouer avec une ancienne interrogation en consacrant à la peinture extrême-orientale deux chapitres d'une grande densité ? Presque à part, ceux-ci lui permettent de prendre un point de vue extérieur à notre civilisation. Depuis son célèbre essai de 1926, Malraux n'a en effet cessé de vouloir cerner la spécificité de l'Occident. Si l'art extrême-oriental se définit par « l'unité » (*Int.*, 857), explique-t-il, l'art occidental se définit par « l'antagonisme » (*Int.*, 856), et peut-être avec lui tous les arts du Musée imaginaire. « Le drame intérieur [des figures du *Portail royal* de Chartres] est ressenti par les artistes japonais, l'eût été par les chinois, assez profondément pour qu'un fétiche africain leur semble de la même famille : cousin éloigné, cousin pourtant. Ce tragique intérieur les frappe plus que nous frappe leur sérénité, parce qu'il s'étend sur un vaste domaine, alors que le pluralisme bouddhique fait converger la sérénité sur une étroitesse de lame. » (*Int.*, 851). Et Malraux de faire dialoguer en deux vis-à-vis saisissants, deux têtes gothiques du XIIe avec deux têtes de Bodhisattva chinoises des Ve et VIe siècles.

Mais la peinture chinoise, la seule à faire face à la peinture occidentale, Malraux est-il assuré d'être au clair avec elle ? Sans doute n'est-elle pas dans les marges du Musée imaginaire. Est-elle pour autant dans ses salles ouvertes hier par Manet ? Ne serait-elle pas plutôt sur le seuil, c'est-à-dire à cet endroit où la distance, pour être infime, n'en reste pas moins distance. « C'est à travers Chartres, écrit Malraux, que nous admirons Long-men [...] ; à travers la sculpture mondiale. Mais l'original de Mou-K'i à travers la peinture mondiale ? A peine. Avec la sculpture mondiale, nous n'avons ressuscité que la peinture occidentale. Nous pressentons l'autre : le prochain siècle entendra sans doute le premier vrai dialogue des deux grandes peintures. » (*Int.*, 824).

Pourront-elles dialoguer comme ces visages gothiques et bouddhiques, comme ces signes émotifs du sentiment chrétien et ces idéogrammes de l'au-delà des sentiments ? Nous sommes ici sur

un seuil, face à l'indétermination de l'avenir, sur lequel Malraux, par son ton prophétique, semble vouloir peser.

*

Pour citer ce texte :

Jérôme SERRI : «La place de la Chine dans les *Ecrits sur l'art* d'André Malraux», *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. 215-221.

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