

L'art extrême-oriental dans *Les Voix du silence* et dans *L'Intemporel* :
tentative d'interprétation
par Edson Rosa da Silva

Principaux textes de référence :

- *Le Miroir des limbes* (ML)
- *Les Voix du silence* (VS)
- *L'Intemporel*, (Int)

Si l'Asie n'a connu [le musée] 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. (VS, 204)

La première référence que fait André Malraux à l'Asie dans *Les Voix du silence* met en relief l'un des thèmes qui ont le plus occupé l'écrivain – le musée -, ce qui veut dire « la confrontation de métamorphoses », l'esprit du comparatisme, qui apparaît dès le texte sur Galanis en 1922¹.

Déjà dans *La Tentation de l'Occident* (1926) les caractéristiques opposées des civilisations orientale et occidentale étaient les dominantes du texte : la sérénité de l'Orient face à la vie agitée de l'Occident, méditation et action, la paix dans l'accord avec l'univers et la lutte individuelle pour la conquête de son propre monde. N'en parlons plus. Nous connaissons depuis longtemps ces questions qui ont alimenté la réflexion d'André Malraux dans les années 20 à son retour de l'Indochine et qui n'ont cessé de l'occuper pendant toute sa vie.

Il reprend au début des *Voix du silence* l'idée qui met en contraste l'exposition collective des oeuvres au musée et leur contemplation personnelle dans les collections privées : « La peinture n'était pas exposée, [dit Malraux, parlant de la peinture chinoise], mais déroulée devant un amateur en état de grâce, dont elle avait pour fonction d'approfondir et de parer la communion avec le monde » (VS, 204). Et il conclut sur l'opposition fondamentale entre la conception du musée pour l'Asiatique et pour l'homme occidental : « 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).

Or, André Malraux part de cette double conception culturelle pour soutenir – ce qu'il fera le long de ses écrits sur l'art – l'importance du musée, qui va nous permettre « une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il réunit, une interrogation sur ce qui les réunit » (*VS*, 205). La culture orientale devient donc, dès le début, un axe de lecture par lequel l'écrivain français relit la culture occidentale, de même que les masques africains lui ont permis de relire Picasso et Braque.

Nous n'ignorons pas que les premiers écrits sur l'art sont la matrice des idées développées dans les derniers textes de Malraux. Les thèmes du musée ou du musée imaginaire, de la métamorphose de l'art, ainsi que la division tripartite de l'art (le sacré, l'irréel et l'intemporel), et encore les concepts les plus importants sont déjà présents dans les premières publications que l'essayiste a consacrées aux études esthétiques.

Je prendrai comme axe de lecture trois aspects qui me semblent essentiels pour la compréhension de la pensée de Malraux à l'égard de l'art de l'Orient et de l'Occident : le rôle du musée, le rapport au sacré et l'importance du signe. Des grottes bouddhiques aux rouleaux, d'une part, des cathédrales aux icônes, de l'autre ; du paysage au signe, et de la scène dramatique de la peinture académique aux esquisses qui annoncent la peinture moderne de l'Occident, voilà peut-être des voies qui s'écartent et se rejoignent et qui peuvent, malgré certaines discordances, éclairer des moments intenses de la pensée de Malraux.

Le rôle du musée qui ouvre le premier chapitre des *Voix du silence* et dont j'ai fait l'exergue de cette intervention souligne donc, dès le début, le désaccord qui s'établit face à la conception orientale de l'art. Tout en défendant l'intérêt des musées pour la comparaison et la compréhension des œuvres, Malraux ne manque pas de préciser qu'il soutient une idée qui, d'emblée, n'est pas acceptée. Et pourquoi le fait-il sinon pour établir de prime abord que c'est dans le champ des différences que les civilisations se confrontent et se reconnaissent ? Cette question le fascine sans doute et devient une quête obsessive qui le mène toujours à s'interroger sur l'autre. La visite du jardin zen du Ryonji qu'il relate dans la cinquième partie du *Miroir des limbes* (*ML*, 429) lui offre l'occasion de relancer le problème et de l'approfondir. Dans la conversation avec le Bonze, il devient évident que notre musée a une fonction destructive pour celui-ci : « Vos musées autour du jardin, comme l'avion avec la

bombe d'Hiroshima. Toutes les images tournent. Les hommes ont inventé les images aussi grossièrement que des pêcheurs de poissons de mer. J'ai vu un peu vos musées. J'ai vu beaucoup de reproductions. Le Jardin-Sec va mourir » (*ML*, 441). À la capacité d'engendrer le dialogue des civilisations et de diffuser la connaissance des cultures, le musée opposerait ici l'équivalent de l'anéantissement (l'image de la bombe d'Hiroshima pour les Japonais étant très violente) de ce jardin à même de réaliser la « communion avec le sens de la vie », et les reproductions, moyen moderne de la diffusion, deviendraient des images grossières, le contraire de l'art zen, « la note unique, la tache unique. La flèche qui tremble dans la cible » (*ML*, 429). Et plus loin le Bonze renchérit sur cette idée : « ... ce jardin va mourir. [...] Pour le musée que vous apportez avec vous, le musée de toutes les époques, de toute la terre. Voilà. Je devrais dédaigner respectueusement toutes ces photographies. Un seul instant très précieux devrait permettre de ... *nê* ... de rejeter tous vos musées. » (*ML*, 442).

Dans la pensée de Malraux, pourtant, la fonction du musée est une fonction très élevée. Loin de cet esprit de destruction, ce qui nous frappe c'est, tout au contraire, l'esprit constructif : « Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme », comme il le dit dans *Les Voix du silence* (*VS*, 205). Je dirais que la différence dans l'exposition des œuvres, l'une publique (la succession, l'apparente contradiction des écoles), l'autre privée (le déroulement du panneau, la vue d'une œuvre seule), n'annule cependant pas la similitude de l'attitude du spectateur occidental qui, en dépit de la quantité des objets exposés, les contemple un à un, en une sorte de solitude dans la multitude, et analyse les détails que la proximité de l'œuvre lui procure. Malraux dira dans le dernier chapitre de *L'Intemporel* : « La contemplation nous livre à l'œuvre et à nous », et il ne parle pas alors de l'art oriental. Il ajoute par la suite : « l'œuvre solitaire s'épand en nous comme les ronds dans l'eau » (*Int*, 1013), ce qui paraît suggérer communion et isolement. Il est indéniable que, par l'assemblage d'œuvres aussi différentes qu'elles soient, le musée et le musée imaginaire (celui de l'image et de l'imaginaire) parviennent à créer de nouveaux rapports et de nouvelles réalités : présentes et métamorphosées, les œuvres réinventent le temps. D'où, l'intemporel.

Le deuxième volet de cette réflexion m'amènerait à rapprocher l'attitude de la contemplation de l'attitude religieuse. L'art ayant été l'expression sublime du sacré dans le passé, sans que l'on lui attribue alors les qualités que l'esthétique lui a par la suite reconnues, il a souvent suscité le recueillement que le respect religieux exigeait. À cet égard le rapport

entre l'art oriental et l'art occidental participe d'une même relation qui, dans le lointain, révèle la présence du divin : « Si, dans l'Europe des invasions et à Byzance, les formes antiques devaient rencontrer les Barbares et le Christ, dans les royaumes macédoniens des Indes elles avaient rencontré le Bouddha » (*VS*, 353). Mais, si la contemplation semble n'appartenir pour l'Occidental qu'au monde de la vie religieuse, et de l'art religieux, le déplacement des œuvres vers les palais et les musées – suivant le processus de la métamorphose – a mis en relief leur survivance dans le mode profane : libérées de leur aura sacrée, elles ont été récupérées par le monde de l'art. À l'*aura sacrée*, succèdent l'*aura de beauté* et l'*aura de la création*. Or il me semble très évident que, bien que Malraux reconnaisse que c'est par la non-soumission de l'art au service du culte ou par son exclusion de l'espace cultuel qu'il atteint la dimension artistique (comme maints crucifix et vierges exposés dans les différents musées du monde entier), il ne cesse de ressentir la présence d'un halo mystérieux qui fait de l'art « une valeur suprême » que l'on ne parvient jamais à définir très clairement : « [tenir l'art pour] l'une des valeurs suprêmes du monde – et ne pas savoir pourquoi » (*Int*, 796). En réalité, le monde de l'art n'est pas exclusif : il n'exclut ni le sacré, ni la beauté (« Seul le monde de l'art annexe, en les englobant, toutes les valeurs qu'il a exprimées » [*Int*, 796]). Il les transforme et les intègre. Il les annexe avec toute leur cohorte – des saints, des têtes sacrées aux princes, héros, reines et femmes du monde qui deviennent dans le musée tout simplement des œuvres artistiques ayant remplacé leur beauté idéale ou leur sacralité rituelle par l'insoumission au temps : « [...] l'intemporel est notre forme précaire et toujours renaissante de l'immortalité » (*Int*, 808). Ce qui, à mon sens, fascine Malraux dans l'art oriental c'est justement que le spectateur y est toujours « en état de grâce », expression qui relève dans le monde religieux occidental de l'expérience mystique de la révélation et de la communion avec Dieu. L'Asiatique, au contraire, y accède par l'art. Il ne s'agirait plus d'une attitude *sacrée* dans le sens que lui accordent les Occidentaux, mais d'une attitude *hiératique*, si nous considérons l'hiératisme comme une sorte d'ascèse, d'austérité, de dépouillement.

C'est, je veux bien croire, ce que Malraux reconnaît dans la peinture Song : une nouvelle attitude du peintre « que l'Occident n'a jamais connue », une nouvelle fonction de la peinture, ce « moyen de communion de l'homme avec l'univers » (*VS*, 237). A cette idée de l'accord du spectateur avec l'objet artistique répond la forme et la signification de cet objet lui-même. Malraux dira que l'histoire de l'art bouddhique est « celle de la conquête de

l'immobilité » (*VS*, 357), en opposition à celle du christianisme : Celui-ci « [...] est dominé par la signification rédemptrice d'un supplice ; le bouddhisme par l'image sereine d'une contemplation » (*VS*, 357), d'où, l'abaissement des paupières des sculptures, les manteaux de plus en plus liés aux corps, l'abstraction du corps lui-même, l'absence de mouvement. Cette abstraction et cette réduction mènent à l'effacement de la forme réelle et au surgissement des schèmes que la Chine primitive « semble tirer du chaos », « des schèmes si puissants qu'on les retrouve, après des millénaires, dans les formes chinoises » (*VS*, 491).

Reprise dans *L'Intemporel*, cette idée d'abstraction et de réduction nous conduit à l'importance du *signe*, du trait qui rend concrète la noble simplicité de l'art extrême-oriental, ce qui fait dire à Malraux, lors de l'évocation du Shigemori de Takanobu : « c'est une géométrie absolue, éternelle autant qu'un triangle – un idéogramme souverain. Le visage plat, où les traits, les yeux et la moustache sont des lignes presque effacées, forme lui-même un hiéroglyphe, ordonné par le large trapèze du manteau » (*Int*, 825). En réalité, ce qui paraît intéresser Malraux ici, c'est « l'essence de la forme » qu'il essaiera de faire comprendre par la suite :

Pour créer sa stylisation, l'art de l'Extrême-Orient entreprit une recherche que les langues européennes suggèrent mal. Atteindre l'extrémité de la flamme, dit le bouddhisme : le point aigu où elle va devenir fumée. L'œuvre doit être liée à ce qu'elle figure comme la pointe à la flamme : elle en tire l'essence de la forme. Au signe pictural que nous décelons dans *Olympia* répond dans toute œuvre majeure de la peinture chinoise, coréenne ou japonaise un signe rarement chromatique. Nous l'appelons l'accent, mais il peut exister dans un art de brouillard, dans des lavis rehaussés presque transparents, dans les cortèges des donatrices des fresques dont l'unité rivalise avec les bas-reliefs de Longmen. La peinture magistrale d'une fleur d'hibiscus ou de thé par un peintre Song, par Mou-K'i, est plus proche en son essence d'une calligraphie magistrale du caractère *hibiscus* que du plus stylisé des tableaux de fleurs européens. (*Int*, 841)

Voilà donc le lien qu'établit Malraux entre la peinture extrême-orientale et la peinture de Manet qui inaugure *L'Intemporel*. De même qu'il avait affirmé dans l'« Appendice à *La Métamorphose des dieux* » que l'instant « était devenu suggestion d'éternité par le brouillard Song » (in t.V, 1083). Le fait est que ce style calligraphique, ces formes esquissées qui expriment moins l'objet que le geste qui l'a constitué, sont ce qui enlève à l'art oriental le poids de la réalité : « Le tableau impressionniste saisit la lumière d'un instant, le lavis, même s'il choisit des taches, tente d'atteindre l'éternité du signe ». L'art du Zenga, auquel Malraux parvient dans cette sorte de recherche de la pureté formelle, représente peut-être mieux que

tout autre « l'impondérable », « la pureté du nuage qui se dissout », « la volonté de stylisation » (*Int*, 844). Les lavis improvisés du grand calligraphe Hakuin, sont marqués par l'esprit de la négation de la forme – « la forme informelle » (*Int*, 868) – ce qui rejoint le chapitre antérieur où Malraux dit que l'art du lavis extrême-oriental « se réfère souvent à l'impermanence » (*Int*, 844).

C'est ce *caractère impermanent* qui efface la forme et laisse entrevoir les traces du signe. En ce sens le Musée Imaginaire occidental peut récupérer ces œuvres qui se rapprochent de celles qui, dans l'intemporel, se réduisent à l'essence de l'art. Même si contemplation et musée sont inconciliables.

¹ Cf. « Si la peinture qu'expose aujourd'hui Galanis doit être rapprochée de quelque autre, c'est de celle des Primitifs italiens de la première Renaissance. Non qu'elle procède d'un même idéal artistique; mais grâce à la susceptibilité qu'elle possède de faire ressentir à un artiste *moderne* des émotions du même ordre que celles que lui pourrait faire éprouver un Giotto. [...] De ce qu'une culture particulière peut donner à un artiste certains moyens de s'exprimer, guider même son choix dans l'expression de ses moyens, on ne saurait logiquement déduire que l'expression soit subordonnée à la naissance. C'est du rapprochement du génie grec au génie français et au génie italien qu'est né cet art, et non d'une influence grecque. Il n'y a pas d'artistes français créés par la tradition française seule; il n'y a pas d'artistes grecs créés par la tradition grecque seule. Nous ne pouvons sentir que par comparaison » (« La Peinture de Galanis », in t. IV, 1170).

*

Pour citer ce texte :

Edson Rosa da Silva : « L'art extrême-oriental dans *Les Voix du silence* et dans *L'Intemporel* : tentative d'interprétation », *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. 223-228.

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