

## Les arts d'Extrême-Orient dans *La Métamorphose des dieux*

par Henri Godard

Principal texte de référence :

- *L'Intemporel*

Parmi les écrivains et historiens d'art de son époque, André Malraux a le mérite d'avoir très tôt perçu dans l'art de l'Extrême-Orient l'égal et le symétrique inverse de l'art occidental. Il n'est pratiquement aucun de ses livres, même ses romans, dans lequel il ne parle de cet art, et, dans ses *Ecrits sur l'art* proprement dits, il lui accorde une attention particulière. Dans les premiers de ces écrits, il l'invoque, au milieu d'exemples tirés de l'art occidental, selon les besoins d'un exposé qui a sa logique propre. Mais dans le dernier, c'est-à-dire les trois volumes de *La Métamorphose des dieux*, il en traite de manière séparée, dans deux chapitres du troisième et dernier volume de la trilogie, *L'Intemporel*, qui font immédiatement suite à une vision ordonnée chronologiquement, de l'art occidental. Aussitôt achevé son examen de la peinture occidentale, avec Picasso et après lui, sa réflexion se porte sur la peinture extrême-orientale.

Sa formation le préparait à jeter sur les arts occidentaux et extrême-orientaux des regards parallèles. Enfant et adolescent, il avait été initié au monde de l'art autant par des visites au musée des Arts asiatiques, qui s'appelait alors Guimet, que par ses visites au Louvre.

Ces visites précoces ne font pas de lui un spécialiste des arts d'Extrême-Orient, pas plus d'ailleurs que des religions de cette partie du monde. Les connaissances qu'a Malraux de ces arts et de ces religions ne sont ni particulièrement approfondies ni particulièrement étendues, mais, dans chacun des deux domaines, il va par intuition à l'essentiel. C'est en tout cas au point d'articulation de ces deux manifestations, religieuse et artistique, d'un même esprit qu'il saisit la spécificité de la peinture et de la sculpture extrême-orientales et son rapport avec l'art occidental. Guidé par sa conviction fondatrice que tout art plastique est la traduction dans le domaine des formes d'une vision du monde, il trouve dans le parallèle des arts orientaux et occidentaux des confirmations et des illustrations spectaculaires de cette conception. Sans

négliger pour autant aucun des autres arts du monde, il perçoit dans chacun de ces deux arts-là une révélation réciproque des fondements de l'autre et trouve dans leur confrontation une possibilité privilégiée de poser les questions de la nature et de la finalité de l'art lui-même.

Il est très remarquable que, du côté extrême-oriental, la sculpture et la peinture en arrivent, chacune par ses propres voies, à provoquer de la part du spectateur occidental des réactions analogues, même quand elles se réfèrent à des versions différentes de leur spiritualité commune.

De la sculpture, Malraux considère surtout les effigies bouddhiques datant des époques antérieures à l'inflexion du bouddhisme vers une religion de la compassion. Selon une démarche qui lui est familière, il oppose à deux reprises, dans ces chapitres-bilans, sur deux pages face à face du livre, des photographies de têtes de *Bodhisattva*, l'une de l'époque Wei, l'autre plus tardive, et deux têtes gothiques provenant l'une de la cathédrale de Chartres, l'autre de celle de Beauvais. Dans le commentaire comparé qu'il en fait, se trouve en peu de lignes exprimé tout ce qu'un spectateur occidental peut ressentir en présence de ces têtes chinoises, et de toutes les autres de la même sculpture sitôt qu'il les contemple un peu longuement : « Il y a dans l'œuvre chrétienne un bosselage des plans qui semble vouloir faire éclater le visage, alors que ceux de la tête bouddhique se conjuguent en idéogramme. La bouche chinoise, ce sont des lèvres ; la chrétienne, une blessure. Dans les deux, l'œil est figuré par un cerne continu des paupières. L'inférieure est presque la même : la supérieure devient à Chartres un arc tendu vers la puissante arcade sourcilière, qui rejoint le nez en cernant une joue dévastée ; alors que la même courbe atteint la commissure des lèvres du *Bodhisattva* par une succession de plans adoucis. » (856) Tout est là, dans ce mélange de description précise et de métaphores. Par la vertu du contraste avec les têtes chrétiennes, il nous est donné de saisir plus finement et de distinguer les impressions dont se compose notre réaction intime, tandis que se prolonge notre contemplation. La première est celle de sérénité ou de paix qui se dégage de ces visages pleins, de la disposition parfaitement régulière de la chevelure et de la double arcade sourcilière, de l'arrondi des joues souligné par les lignes verticales allongées des oreilles qui les encadrent, de cette autre courbe aussi douce des paupières et des lèvres, les premières closes ou entrouvertes sur un regard tout aussi intérieur que si elles étaient closes, les secondes épanouies en quelque chose qui ressemble à un sourire. Rien ne subsiste ici de ces autres émotions qu'avaient nécessairement provoquées chez le prince Siddharta avant la Révélation les découvertes des grands maux de la condition

humaine, pauvreté, maladie, vieillesse, mort. De ces émotions douloureuses de crainte et de compassion, les faces de ces deux *Bodhisattva* sont libérées comme d'un mauvais rêve. Ils n'ont pas oublié l'enseignement premier qui tient la vie pour une souffrance, mais ils sont assez avancés sur le chemin de l'illumination pour se persuader que cette souffrance, tout comme la vie elle-même, tout comme le monde visible, n'est rien. La souffrance n'a pas été surmontée, elle a été annulée. Sur le calme et le détachement qu'incarne dans la moindre de ses parties ce visage de celui qui sait, rien ne saurait prévaloir. La démarche malrucienne de la comparaison fait saisir d'un seul regard au lecteur occidental qui n'en était pas toujours conscient le fondement opposé de sa propre spiritualité, qu'il soit chrétien ou agnostique. Face à l'idée sereinement acceptée d'une résorption dans le néant de l'univers, les têtes gothiques font éclater par contraste la conception dualiste et agonistique que se fait l'Occident de la nature de l'homme et de sa situation dans l'univers. La souffrance ou la tension qui s'inscrivent dans ces traits tout autant que la sérénité dans les têtes bouddhiques ne sont pas dues à des circonstances. L'Extrême-Orient ignore celles-ci, même quand il représente un drame ou un combat. Les deux faces gothiques au contraire suggèrent autant l'une que l'autre « une disponibilité infinie de drames spirituels [...] une spiritualité dont la tête bouddhique éclaire, mieux qu'aucune analyse, l'antagonisme intérieur. » (856) De même, ce que Malraux dit ailleurs d'autres statuaires du monde permet-il de mieux cerner les autres impressions que nous ressentons face à ces statues bouddhiques : impression d'immobilité essentielle qu'elles nous donnent quand elles sont en pied, à plus forte raison en position de méditation, si nous les rapprochons de la statuaire de la Grèce ancienne et de la liberté de mouvement qui s'y inscrit virtuellement dans toute statue, même d'une figure au repos ; impression de se trouver en présence de figures hors du temps et de l'espace ; impression, comparée à la statuaire du Moyen Orient ancien par exemple, d'un sentiment religieux qui se figure sans quitter le registre de l'humain, quoique dans la plus parfaite impersonnalité. Dans la vision panoramique des arts du monde entier que propose Malraux, chacun aide à comprendre la spécificité des autres, et plus que jamais quand la confrontation se fait entre l'art proprement occidental, ou ceux qui lui sont plus ou moins directement liés, et l'art extrême-oriental.

Pour la peinture, l'attention de Malraux se concentre sur les lavis de paysages ou de fleurs, oiseaux et autres êtres animés. Le fait majeur dans ce domaine est que, alors que d'innombrables régions du monde nous ont légué des chefs-d'œuvre sculptés, l'Extrême-

Orient est le seul à posséder, avec l'Occident, « ce que nous appelons 'une peinture' » (811) séculaire qui forme tradition, c'est-à-dire qu'à toute époque chaque peintre nouveau se situe par rapport à ses devanciers, tantôt immédiats, tantôt lointains. Par la longueur et la continuité de cette tradition, les deux peintures, occidentale et extrême-orientale, sont déjà en situation de face à face. Dans l'une et dans l'autre, la tradition des œuvres elles-mêmes se double qui plus est et s'enrichit d'une tradition de commentaires, souvent dus aux peintres eux-mêmes. Cette ressemblance n'a pas échappé à Malraux, qui, de même qu'il cite très souvent les propos de peintres européens, se réfère par deux fois dans ces chapitres à une phrase de Tchou-Tao (Shi-tao) dans laquelle il voit à juste titre une quintessence de l'esprit de la peinture chinoise. Il s'y ajoute enfin un très remarquable sentiment de l'unité de toute la peinture chinoise. Alors que, par goût personnel, il est attiré par tout ce qui s'écarte des peintres de l'Académie des Song et de son raffinement, il ne manque jamais, quand il parle de ce sujet, de souligner tout ce que cette peinture dite « excentrique » a en commun avec les maîtres par rapport auxquels elle prend une distance. Par deux fois (832-833 et 842-843), il reproduit en vis-à-vis, sur le même sujet, une peinture Song et un lavis de Tchou-Ta, moins pour mettre en évidence les différences qui les séparent aux yeux d'un Occidental que pour finalement les minimiser. Elles s'effacent à ses yeux devant l'unité d'ensemble qu'elles font ressortir au regard de la peinture occidentale prise elle aussi dans sa totalité. « La peinture chinoise – et même extrême-orientale – n'est pas l'équivalent de celle d'une école d'Europe, mais de la peinture européenne. » (832) Tout en elles s'oppose, c'est-à-dire se répond. Malraux va loin dans l'exploration de cette opposition à tous les niveaux, et avec la même sûreté que pour la sculpture. L'essentiel, ici encore, est dans la saisie d'une correspondance entre les choix de technique ou de représentation et la spiritualité à laquelle renvoient ces choix.

Parmi les questions de technique et de représentation, Malraux met l'accent sur deux points d'opposition : le traitement de l'espace et le refus par l'une des deux peintures, l'extrême-orientale, de ce dont l'autre tire ses effets décisifs : la couleur.

La peinture européenne qui est en cause pour le traitement de l'espace est celle des quatre siècles qui séparent la Renaissance italienne du quinzième siècle et la révolution de la peinture moderne, au milieu du dix-neuvième. Cette peinture se distingue aussi bien de celle qui, en Europe même, l'avait précédée et de celle qui la suivra, que de toutes les peintures non-européennes. Malraux a un sentiment si fort de cette spécificité qu'il fait de ces quatre siècles la seconde des trois ères entre lesquelles se divise à ses yeux la totalité de l'art

européen et qu'il lui consacre un des volumes de sa trilogie. De son commencement à sa fin, cette peinture européenne est, au moins en apparence, définie par la poursuite d'une imitation toujours plus fidèle des êtres et des objets du monde, jusqu'à donner l'illusion qu'ils sont présents devant le spectateur. Pour obtenir ce résultat, elle a accumulé les découvertes et les savoir-faire : la perspective fixe et géométrique, le jeu des ombres et des lumières, l'approfondissement de l'espace ainsi obtenu, et, pour finir, ce milieu homogène de densité lumineuse que Malraux nomme « l'ombre atmosphérique ». Grâce à ces diverses techniques, les objets acquièrent sur la toile à deux dimensions une apparence de volume, qui à son tour donne une illusion d'espace. Ces choix techniques ont été pendant quatre siècles si unanimement acceptés qu'ils ont fini chez les Européens par passer pour la peinture même, et non plus, comme ils l'étaient, pour des choix et des conventions. Il en résultait que tout ce que les peintres pouvaient découvrir de la peinture antérieure ou de celle qui avait été produite en dehors de l'Europe leur paraissait retardataire ou inférieur. Aujourd'hui encore, un siècle et demi après la révolution picturale des années 1860 qui a périmé ces choix pour les peintres et les amateurs avertis, cet illusionnisme reste en Occident un critère de jugement pour bien des visiteurs occasionnels des musées. Il n'est pourtant qu'un leurre. Il n'y aurait pas création, s'il n'y avait sur la toile que représentation ou reproduction du monde. C'est ce que Malraux juge nécessaire de réaffirmer d'emblée en donnant au volume qui traite de ce moment de la peinture européenne le titre d'*Irréel*.

La peinture extrême-orientale s'est édifiée sur un choix opposé : le refus d'une perspective focalisée, unifiée et cohérente qui situerait les divers éléments représentés dans un même espace, et donc, puisque les deux formes a priori de notre sensibilité sont inséparables, également hors du temps. Dans cette peinture, même lorsque, à la différence des lavis, elle représente des êtres animés, et même en mouvement, « rien ne se passe ». Ce traitement de l'espace est rendu plus sensible encore lorsque le lavis se présente sous cette forme inconnue de la peinture occidentale : le rouleau horizontal portatif, dans lequel le spectateur ne voit jamais, grâce à un déroulement progressif, qu'une partie du paysage représenté. A elle seule, la tradition de ces rouleaux horizontaux se constitue en pendant de l'autre choix possible, celui du cadre fixe, auquel nous sommes si habitués qu'il s'impose à nous comme s'il n'y en avait pas d'autre. La peinture extrême-orientale ne l'ignore pas, comme en témoignent les pages d'album et les rouleaux verticaux quand ils sont complètement déroulés, mais, au contraire de la peinture occidentale, elle ne lui a pas accordé de monopole. Le résultat, pour

nous, a été d'identifier inconsciemment peinture et cadre, et plus particulièrement, à partir d'un moment de son histoire, peinture et tableau de chevalet, si bien que le spectateur occidental ne prend conscience de la spécificité de ce choix qu'en présence du choix extrême-oriental inverse. Le rouleau appelle un regard qui le « parcourt » en étant « suspendu à son déroulement » (839) ; « Voir un tableau », c'est au contraire « le voir tout entier » (838) « et d'un regard fixe » (839). Le cadre est à lui seul une maîtrise de l'espace, « trou géométrique » ou « fenêtre ouverte » sur le monde. Il « délimite un lieu privilégié, éclairé » (838). Par ces caractéristiques, ce lieu peut même être jugé « parent de l'écran aujourd'hui, naguère de la scène italienne ». Il est donc de plusieurs manières « l'ennemi intime » de la dissolution dans l'espace à laquelle se prête le rouleau (839). Ce cadre, qui est aussi bien celui de la scène et de l'écran, parachève l'effet obtenu en Occident par le traitement de l'espace. En lui, l'union du temps et de l'espace transforme en fiction le sujet de la représentation. Nous nous étonnons, écrit Malraux, que des Asiatiques disent que « nos volumes, notre drame, notre fiction, leur semblent inexplicablement liés », ajoutant aussitôt qu'il faut bien qu'ils aient raison, « puisque, à nos yeux, la plus grande peinture extrême-orientale s'oppose aux trois [illusion d'espace, drame et fiction] » (874). C'est que tout se tient : nous ne voyons pas spontanément ce qui, dans notre peinture, unit la recherche du volume, le caractère de fiction que donne le cadre à la scène représentée, et cette conception agonistique qui fait le fond de notre pensée. Par son opposition terme à terme, l'Extrême-Orient nous oblige à en prendre conscience. Le peintre extrême-oriental, écrit encore Malraux, refusant l'illusion de troisième dimension, se demande « pourquoi Cézanne se donne tant de mal pour élaborer des volumes qu'il se donne, lui, tant de mal pour supprimer » (871). C'est que son but n'est pas la création d'un espace particulier, mais « la négation de l'espace » (872). A une histoire de la peinture faite, en Occident, d'acquisitions et de conquêtes progressives, l'Extrême-Orient oppose son propre dépouillement.

L'autre différence fondamentale, dans la comparaison qui occupe une place centrale dans la réflexion de Malraux sur l'art, porte sur l'emploi ou le refus de la couleur, qui ne font qu'un avec le choix du moyen : peinture à l'huile dans un cas, encre dans l'autre. Plusieurs siècles avant le moment où la peinture européenne de la Renaissance allait découvrir, de Florence à Venise, les pouvoirs de la couleur, et miser toujours davantage sur elle, la peinture extrême-orientale avait choisi le renoncement à la couleur, se fiant au seul rapport des parties encrées et de celles qui gardent la couleur du support et, parmi les premières, aux différences

d'encrage. Au spectateur occidental, elle apporte la révélation d'une peinture non moins raffinée que la sienne, mais sans chromatisme (818).

Comme pour la sculpture, l'analyse des formes et des techniques va de pair chez Malraux avec une attention toujours en éveil au fond de spiritualité dont elles lui paraissent procéder. Il s'agit ici non plus de bouddhisme mais de l'autre grande tradition religieuse de l'Extrême-Orient, le taoïsme. Les commentateurs occidentaux n'entrent guère, en général, dans l'interprétation des lavis en fonction de la cosmologie taoïste et du rôle qu'elle attribue au Vide, aux Souffles vitaux, à la Voie de la transformation, ou à la complémentarité du ying et du yang. Malraux va au contraire aussi loin que possible dans ce sens, toujours en prolongeant par l'intuition les connaissances qu'il possède dans ce domaine. Il n'essaie d'ailleurs pas d'en faire un exposé en forme, mais quelques mots clés disséminés dans ces chapitres attestent que l'essentiel est bien saisi. C'est que ce niveau d'appréhension est celui auquel il considère toujours l'art, et donc aussi bien la peinture occidentale que, symétriquement, la peinture extrême-orientale.

Il n'est pas étonnant que la première ait choisi le cadre et la maîtrise de l'espace, tandis que la seconde tendait à la négation ou à la dissolution de celui-ci. Au contraire du peintre occidental, l'Oriental ne craint pas de se perdre dans l'univers quand il est parvenu à comprendre la vraie nature, mouvante, de celui-ci. « Nos grands styles, écrit Malraux, semblent conquis sur la dissolution universelle, que nous concevons comme chaos, alors que l'Extrême-Orient la conçoit comme une forme du monde » (874). Dans le même temps, réduire toute représentation à un contraste du noir, plus ou moins pur ou dilué, avec le blanc du papier ou le jaune de la soie, c'est faire apparaître l'univers comme un jeu du vide et du plein et, à partir de là, de deux principes primordiaux, opposés et complémentaires, dont chacun contient en lui-même une parcelle ou une ébauche de son contraire. Dans ce choix du moyen de représentation, toute une spiritualité est déjà engagée. Malraux l'avait déjà saisi dès l'époque de son premier livre, *La Tentation de l'Occident*, puisqu'il avait fait figurer sur la couverture le symbole graphique du ying et du yang.

Il entre d'autant plus dans la logique des liens qui unissent cette spiritualité à la peinture qu'elle inspire qu'il y retrouve point par point, inversés, les liens qui unissent la peinture occidentale à la spiritualité que l'Europe a héritée de l'hellénisme et du christianisme. Dans le monde formé par cette cosmogonie taoïste, l'homme a sa place. Il ne se sent pas séparé de lui

par un principe spirituel, une âme, qu'il serait seul à posséder. Seules l'impureté de l'homme et une surcharge de fausses connaissances l'empêchent de se sentir partie intégrante du monde. Une fois délivré par l'ascèse de cette surcharge et de cette impureté, il ne craint pas de se perdre dans l'univers dont il est parvenu à comprendre la vraie nature, mouvante. La peinture, en particulier, est pour lui un moyen de réaliser cette intégration. Il est possible de se mettre en phase avec ce monde en changement perpétuel, mais régulé par un principe de transformation, une « voie » selon le sens du mot *tao*. C'est ce à quoi parvient le peintre quand il a atteint une suffisante disposition intérieure. Alors, des influx du monde passent à travers son corps, sa main et ses doigts jusqu'à son pinceau dans l'acte de peindre. C'est pourquoi celui-ci doit se réaliser dans un temps très bref, même s'il est précédé d'une longue préparation, non moins spirituelle que technique. C'est la condition pour que la figure représentée conserve dans son rythme quelque chose de l'accord avec les forces du monde que son but a été à la fois de réaliser et de perpétuer à l'usage du spectateur. Au lieu d'être, comme un Occidental, devant le monde comme devant un spectacle, le peintre extrême-oriental « espère, écrit Malraux, avoir reçu la confiance du monde. Auquel il est lié, pour chaque nouvelle peinture, par l'opération qu'on appelle peindre, comme par une communion. » On est ici à l'opposé de l'idée d'une « création » humaine qui rivaliserait avec le monde, qui est pour Malraux la clé de l'art occidental. Pour voir dans l'art un « antidestin », selon la formule de Malraux la plus célèbre mais sans doute trop synthétique, il faut que l'homme considère le monde comme étranger et voit dans cette étrangeté une figure de son destin. Pour l'Oriental, la peinture est au contraire un moyen privilégié de le « pénétrer » (864), d'atteindre sa réalité la plus secrète et de s'unir à elle en la révélant.

Parallèlement, la peinture devient un exercice spirituel pour celui qui à son tour est préparé et disposé à contempler l'oeuvre, quand, à force de concentration, il parvient à interioriser le mouvement qui a guidé la main du peintre. Sans doute faut-il voir la raison d'une autre différence de comportement que Malraux note au passage entre Occident et Orient dans ce domaine. Alors qu'en Occident, l'idée d'un musée qui réunisse le plus grand nombre et la plus grande diversité de chefs-d'oeuvre possible s'est imposée dès avant l'époque de la Révolution française, en Extrême-Orient, jusqu'à une époque récente, les rouleaux qui, écrit-il, « avaient été peints pour être contemplés un à un », dans le recueillement, sont restés conservés dans des conditions qui favorisent cette contemplation : « Le vrai musée asiatique était la collection emmitouflée, les oeuvres dégagées une à une de leurs enveloppes,

contemplées, enfouies dans des coffres. » (838) Il relève d'ailleurs que certains musées asiatiques perpétuent quelque chose de la rareté d'exposition d'une œuvre, et donc du privilège que c'est, pour le visiteur, de la voir, en renouvelant systématiquement par période les œuvres qu'ils exposent.

Malraux ne s'est donc attaché d'abord aux différences les plus apparentes qui touchent au traitement de l'espace et aux possibilités offertes respectivement par les couleurs de la peinture à l'huile et par l'encre, que pour mieux en arriver à l'opposition centrale qui domine ce face à face des deux peintures. Il en parle tantôt en terme de « fonction » attribuée à la peinture - le même mot est employé dans *Les Voix du silence*<sup>1</sup> et dans *La Métamorphose des dieux* (823) – d'« opération artistique » réalisée (823) ou d' « attitude du peintre<sup>2</sup> » Il s'agit dans les trois cas de cerner la traduction que la peinture est à même de donner d'une conception du rapport de l'homme et de l'univers, et des résonances existentielles de cette conception. Si les deux peintures de l'Occident et de l'Extrême-Orient sont si parfaitement antithétiques dans leurs techniques et dans leurs systèmes de représentation, c'est que l'antithèse est, à l'origine, dans cette conception fondamentale et dans ce sentiment existentiel.

Il est révélateur de la démarche essentiellement comparative de Malraux qu'il oppose semblablement la sculpture d'inspiration bouddhique et la peinture d'inspiration taoïste à leurs correspondants occidentaux. Les spiritualités bouddhiste et taoïste diffèrent entre elles sur des points importants, la première plaçant la vérité ultime du monde dans une notion de Néant, alors que la seconde conçoit ce même monde comme un processus sans fin de transformation auquel il ne tient qu'à l'homme de participer, par sa sagesse, pour son plus grand bonheur. Mais le bouddhisme Chan a montré depuis longtemps ce que les deux traditions pouvaient avoir de commun, et qui n'apparaît jamais plus que lorsqu'on les compare à la spiritualité que l'Occident a héritée de son côté des religions qui l'ont formé. C'est par ses fondements, qui subsistent dans les esprits au-delà de la croyance religieuse, que cette spiritualité s'oppose au fonds commun des religions extrême-orientales. Au fil de ses réflexions comparées sur les arts, Malraux rencontre les unes après les autres toutes les conceptions qui fondent et encadrent notre pensée, que nous le voulions ou non : le dualisme (qui est, selon les points de vue et les traditions, celui de l'âme et du corps, celui de l'esprit et de la matière, celui du sensible et de l'intelligible, celui du sujet et de l'objet, celui de l'espace et du temps etc. ) ; la notion d'individu unique qui dispose d'une vie elle aussi unique ; la

notion monothéiste de la création du monde et de l'homme par un Dieu personnel par rapport auquel l'homme est inévitablement en dette et en faute. Il résulte de tous ces présupposés de sa pensée un « antagonisme intérieur » dont l'Occidental n'est pas toujours conscient mais que la confrontation avec l'art extrême-oriental lui révèle comme une évidence, en même temps que la fonction qu'il attribue à son art de lutter contre lui.

Sans doute est-ce dans le sentiment existentiel du temps, c'est-à-dire dans la manière propre que les uns et les autres ont en permanence de vivre ce temps, que cette opposition des deux univers spirituels achève de se marquer et se traduit le plus concrètement. C'est pourquoi Malraux restreint pour finir la confrontation des lavis de paysages et de la peinture occidentale au moment de l'histoire de celle-ci où la similitude des sujets s'y prête le plus, c'est-à-dire l'impressionnisme. La tentation est grande de rapprocher les paysages impressionnistes de ceux de la peinture des Song. Mais, sous les ressemblances superficielles, l'opposition est plus aiguë que jamais, parce qu'elle porte sur ce sentiment existentiel du temps qu'a tout individu. L'une et l'autre peintures s'efforcent bien de figurer l'instant, et c'est ce qui donne toute sa force à la comparaison, mais cet instant n'est pas de même nature pour chacune. « Le tableau impressionniste saisit la lumière d'un instant ; le lavis, même s'il choisit des taches, tente d'atteindre l'éternité du signe » (865). Dans le premier, il s'agit de saisir « ce que jamais on ne verra deux fois », écrit Malraux en citant un vers de Vigny qu'on peut en effet tenir pour une quintessence d'un sens occidental du temps. L'instant est ici « inséré dans un temps chronologique » (865), alors que celui de l'Asie est « cosmique et cyclique » (862). C'est dire que l'Occident considère la vie individuelle du point de vue de la mort. Face à lui, l'Extrême-Orient cherche à faire de l'instant un « piège à éternité » (874). Sur ce sujet, Malraux multiplie les formules : « Alors que notre peinture manifeste le drame par l'instant où il se produit, Mou-K'i saisit un instant métaphysique » (873). « Les lavis qui peignent une voile lointaine à l'instant où elle va disparaître fixent un instant éternel [...]. 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 » (865). En définitive, la fixation de l'instant est pour la peinture extrême-orientale le moyen de restituer le sens de l'essentielle impermanence des choses, et donc de suggérer une autre Réalité, invisible, opposée à cette Apparence.

Cette opposition des deux univers que manifestent leurs peintures respectives est d'ailleurs si essentielle que Malraux la retrouve sous d'autres formes encore, par exemple dans deux propos symétriques de Tche-Tao et de Cézanne auxquels il attache assez de

signification pour les citer l'un et l'autre à plusieurs reprises. Lorsque Tche-Tao écrit que « le pinceau sert à faire sortir les choses du chaos » (833), il se réfère à un « secret de l'univers », non directement accessible mais que le peintre a le pouvoir de révéler (860). Cézanne, lui, parle d'une « vérité *picturale* des choses », une vérité qui n'est pas révélée mais créée par la peinture et donc par l'homme, contre l'absence de sens du monde.

Dans la peinture extrême-orientale, Malraux trouve à la fois une confirmation de l'intuition qui lui fait voir dans tout grand art la figuration plastique d'un sentiment existentiel, et un sentiment existentiel qui est l'exact opposé de celui que traduit l'art occidental. C'est l'une de ses plus belles idées, formulée dans l'Introduction à *La Métamorphose des dieux*, que les civilisations, si étrangères qu'elles puissent paraître les unes aux autres, sont autant de « possibles » de l'humanité. L'affrontement avec le monde dont nous parle la peinture occidentale, et la réintégration dans l'unité de ce monde dont nous parle la peinture extrême-orientale, sont parmi ceux de ces possibles qui ont la plus grande portée. Pour chacun de nous qui appartenons à l'un de ces deux univers spirituels, ces peintures sont une ouverture sur l'autre. Les œuvres nous parlent en effet un double langage. Elles nous retiennent d'abord en vertu d'un pouvoir esthétique qui tient à la perception d'une cohérence souveraine et à l'intuition que cette cohérence a son fondement dans un sentiment existentiel, si différent soit-il du nôtre. Mais, même dans ce cas, elles ont aussi le pouvoir de nous ouvrir tant soit peu, mieux peut-être que la connaissance intellectuelle, à cette altérité.

En 1935, dans une de ses formules les plus célèbres, écrite dans la préface de son roman *Le Temps du mépris*, Malraux avait opposé sur le plan moral, à une culture de la différence de chacun, un approfondissement de la communion entre tous. Au terme de quarante ans de réflexion consacrée aux arts du monde entier, la question ne se pose plus en terme d'alternative. Non seulement ce n'est qu'en reconnaissant la différence de l'autre dans ses plus profondes implications que chacun peut se connaître lui-même, mais encore cette réciprocité est, pour les deux, le seul moyen de prendre la mesure de leur commune humanité dans ce qui la sépare des autres espèces, à commencer par le pouvoir et le besoin de la création artistique.

---

<sup>1</sup> *Œuvres complètes, Ecrits sur l'art I*, t. IV, p.237.

<sup>2</sup> *Ibid.*

\*

*Pour citer ce texte :*

Henri GODARD, «Les arts d'Extrême-Orient dans La Métamorphose des dieux», *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. 229-238.

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