

Malraux et l'art oriental

María Angeles Caamaño
Universidad Rovira I Virgili

La pensée et l'oeuvre d'André Malraux fondent en Europe, et pendant plus d'un demi-siècle, l'un des plus féconds et des plus prolongés dialogues entre les civilisations, notamment entre l'Occident et l'Orient. La création romanesque d'André Malraux, sa réflexion sur l'art, ses *Antimémoires* sont le témoignage privilégié d'une méditation sur l'identité d'un vieux continent qui, face au miroir de l'Asie, conçue comme une altérité irréductible, analyse les fondements de sa vision du monde et de sa culture. L'écriture d'André Malraux repose sur une méthode généralisée d'analogie et de contraste car, en effet, nul ne peut déceler les marques de son identité individuelle et de son appartenance collective et culturelle si ce n'est à travers le reflet de nous-mêmes que l'altérité nous renvoie: "Comment me trouverais-je, sinon en vous regardant?", dit l'un des personnages de *La tentation de l'Occident*.

Malraux interroge les grandes civilisations orientales pour répondre à l'Europe, pour répondre de l'Europe; Malraux parcourt l'immense espace de l'Asie (immense non seulement du point de vue de son territoire mais aussi et surtout du point de vue de ses cultures traditionnelles) dans le but de faire affleurer l'image et les secrets, les raisons, les causes et les effets de la crise de valeurs qui secoue l'Occident.

Depuis les années vingt, André Malraux détecte et analyse, avec une lucidité extraordinaire, les éléments et les mécanismes qui sous-tendent cette nouvelle crise de la conscience européenne, pour reprendre les mots de Paul Hazard, ce déclin de l'Occident selon l'expression de Spengler. Et à l'origine de cette crise, Malraux décèle surtout la dissolution des valeurs qui ont fondé l'Europe:

"Le mal définitif tient en une seule phrase: c'est la fin des valeurs (...). Une civilisation jusqu'ici, c'était quelque chose qui s'ordonnait autour d'une valeur fondamentale. La caractéristique de la nôtre, la plus puissante que le monde ait connue, c'est d'être incapable de construire un temple ou un tombeau. Si une civilisation ne peut pas donner un sens à l'homme et à l'univers - et ça va ensemble - elle est touchée dans ses oeuvres les plus vives. Et j'ajoute très tranquillement: ça ne durera pas éternellement. Notre civilisation sera contrainte de trouver sa valeur fondamentale ou elle se décomposera."¹

Ces mots acquièrent aujourd'hui une résonance particulièrement intense. Ils ont été prononcés à l'occasion d'une interview que l'écrivain a accordée, en 1969, à la radio-télévision yougoslave.

L'enquête de Malraux sur les civilisations disparues ou contemporaines de la nôtre dérive de la question qu'il s'est formulée à lui-même quand il était juste un adolescent: "Qu'est-ce qui est possible pour l'homme en dehors de sa propre civilisation?" Il y répondra plus tard par: "L'Asie m'a offert un possible élaboré." Et l'Asie joue pour André Malraux le rôle de la plus fascinante des altérités, le rôle de l'énigme pressante et persistante qu'il

faut dévoiler à travers un long travail herméneutique pour pouvoir enfin mettre à jour les données fondamentales de son identité individuelle, de son appartenance culturelle.

Malraux fonde ainsi sa longue réflexion sur les civilisations sur un jeu de miroirs, sur un jeu de regards et c'est à partir de ce long face à face entre l'Occident et l'Orient, à partir de ce dialogue fécond des civilisations qu'il pourra répondre de l'univers du possible, c'est-à-dire des différentes structurations symboliques qui sont à la source des différentes visions du monde, des civilisations diverses.

Dès *La tentation de l'Occident* les clés de sa réflexion sont posées. Son écriture est déjà dynamisée par la conscience aigüe d'une crise d'identité personnelle et collective. Car l'Europe des années vingt croule déjà sous le poids d'un système de valeurs incapable d'ordonner une civilisation. A la fin de la Grande Guerre, la déchéance économique, la perte de l'hégémonie de l'Europe dans la scène internationale, la mise en question progressive du colonialisme, l'effondrement des valeurs bourgeoises ne sont que la pointe visible d'un iceberg qui laisse pressentir une crise bien plus généralisée, bien plus profonde. Malraux en détecte les composantes fondamentales:

a.- Un individualisme à outrance qui, érigé en valeur majeure, fragmente le corps social, dissout les collectivités. C'est là peut-être la donnée la plus immédiate qui émerge du premier contact de Malraux avec l'Asie. Dans un article paru dans *Les Nouvelles littéraires*, en 1926, la même année de la publication de *La tentation de l'Occident*, il écrit:

¹ André Malraux, Paris, L'Herne, "Cahier de l'Herne", 1982, pag. 17

² "André Malraux et l'Orient" in André Malraux. *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1989, pag. 114.

“Eprouver la sensation que notre monde *pourrait* être différent, que les modes de notre pensée *pourraient* n’être pas ceux que nous connaissons donne une liberté dont l’importance peut devenir singulière. La vue que nous prenons de l’Europe lorsque nous vivons en Asie est particulièrement propre à toucher les hommes de ma génération, parce qu’elle donne à nos problèmes une intensité extrême, et parce qu’elle concourt à détruire la nécessité d’un monde unique, d’une réalité limitée. Car notre domaine me semble être surtout celui du possible. Chaque génération apporte une image du monde créée par sa souffrance, par le besoin de vaincre sa souffrance: le premier présent de la nôtre, j’ai la conviction que c’est la *proclamation de la faillite de l’individualisme, de toutes les doctrines qui se justifient par l’exaltation du moi.*”²

C’est à cet individualisme qu’il opposera l’exemple d’une fraternité généralisée dont sa biographie et sa création romanesque en témoignent: “Je cherche la région cruciale de l’âme où le mal absolu s’oppose à la fraternité”,³ écrira-t-il cinquante ans tard dans *Lazare*.

b.- L’individualisme qui caractérise l’Occident contemporain n’est rendu possible que par l’absence d’un système métaphysique ou philosophique capable de prendre en charge un horizon de sens permettant à l’homme de donner une signification à l’existence et à la mort, permettant également d’assumer et d’assurer une relation entre l’homme et l’univers.

c.- L’Occident a progressivement substitué aux valeurs religieuses des valeurs fondées sur l’histoire, sur la science et le progrès. Malraux en fait le bilan:

“En gros, nous vivons dans une civilisation qui nous apporte une puissance telle que l’homme n’en a jamais connue, et qui fait de la science une sorte -nouvelle- de valeur suprême. Le drame, c’est que nous savons cette valeur incapable de former un type humain.”⁴

d.- L’Occident a promu l’action au rang de valeur fondamentale et la frontière est mince entre cette activité valorisée et l’agitation accélérée et frénétique qui cache et signale en même temps la fissure du Sens:

“Ce que l’Occident et surtout les Etats-Unis appellent l’action, c’est à la fois *ce qui crée*, et la fragmentation de la vie, qui n’a sans doute

³ André Malraux, *Oeuvres complètes*, op. cit., pag. 838.

⁴ André Malraux, *Cahier de l’Herne*, op. cit., pag. 264.

jamais existé à ce degré (...) Le fait nouveau, c'est, en somme, la légitimation de la vie par l'action - ou, plus exactement, l'intoxication qui permet à l'action d'écarter toute légitimation de la vie."⁵

Ce que l'Occident moderne et contemporain dévoile, en dernière instance, c'est une pensée dualiste qui atomise et volatilise l'appréhension, la compréhension et l'explication que l'homme se donne de lui-même et de l'univers; une pensée dualiste qui instaure d'emblée une coupure entre la conscience qui réfléchit et le monde sur lequel elle réfléchit, une pensée qui ouvre et approfondit ainsi une déchirure entre le sujet et l'objet.

A cette fragmentation, à ce dualisme inhérent à la conscience occidentale, l'Orient répond par des traditions millénaires où la conscience fondamentale est celle qui vise à l'appréhension d'une unité entre l'homme et le monde, à la perception de l'ordre parfait qui régit les lois de l'univers dans lequel l'être humain s'insère. L'Occident se reconnaîtra donc dans l'action, dans la lutte et l'affrontement, dans l'héroïsme tandis l'Orient tendra à l'expérience mystique, à la méditation, à la conquête patiente de la sagesse.

Ce sont sans doute l'art et la réflexion métaphysique les domaines où se manifeste, de manière privilégiée, l'essence des civilisations. Pendant plus d'un demi-siècle, André Malraux va les explorer exhaustivement dans toute leur diversité, dans leurs implications, leurs relations, leurs présupposés:

“La création artistique, c'est la seule forme de durée. Après tout, qu'est-ce qui dure pour l'esprit humain: l'art et la religion.”⁶

L'art oriental interroge l'Occident par son étrangeté, par son altérité radicale. Dans la peinture chinoise, dans la peinture japonaise, dans la sculpture bouddhiste, l'Europe lit, en creux, son identité. Depuis les années vingt jusqu'à sa mort, André Malraux n'a jamais cessé de dialoguer avec les formes artistiques que l'Orient a inventées.

Tout comme en Occident, la peinture chinoise est à l'origine liée aux grandes traditions religieuses et philosophiques. Et elle continue de l'être au moment de son apogée, au XII^e et XIII^e siècles, sous les dynasties Song et Yuan. Le taoïsme et le bouddhisme trouvent leur expression plastique dans une peinture traditionnelle qui réduit sa thématique au portrait, au monde végétal et animal et au paysage surtout. Peinture, au sujet profane en apparence,

⁵ Malraux, A., *Le miroir des limbes. Antimémoires*, Paris, Gallimard, Col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, pag. 269-270.

⁶ “A propos des *Hôtes de passage*”, *Cahier de l'Herne*, op. cit., pag. 162.

peinture qui n'est pas faite pour être exposée dans des lieux de culte, elle va épouser pourtant, dans son exécution et dans sa forme de contemplation, les données fondamentales de la pensée taoïste et bouddhiste.

Il s'agit tout d'abord d'une forme artistique qui n'est pas destinée à l'exhibition dans un lieu public. Bien au contraire, elle est d'un accès

difficile puisqu'elle est jalousement gardée par ses propriétaires, soit des institutions, soit des particuliers, et ne peut être contemplée que dans certaines circonstances bien précises, rituelles. A cette austérité imposée du regard correspond l'austérité des moyens de création: un rouleau en papier ou en soie, un pinceau et de l'encre noire, la couleur étant presque toujours absente, non relevante.

Le rouleau, blanc, déployé devant l'artiste ne provoque pas d'angoisse, comme la page blanche devant laquelle se tiennent nos écrivains. Le papier ou la soie blanche sont l'image même du vide, d'un vide qui pour les traditions orientales, n'étant point néant, ne suscite pas la paralysie; un vide qui, au contraire, contient la totalité, la plénitude de l'univers encore non

manifestée. Le geste du peintre qui s'apprête à prendre son pinceau, à l'immerger dans l'encre est littéralement geste créateur, son oeuvre, oeuvre authentique de cosmogonie, oeuvre de démiurge puisque pour le bouddhisme et pour le taoïsme la Création n'est pas oeuvre close, achevée, la Création n'a pas été faite d'une fois pour toutes, bien au contraire, elle se fait et se renouvelle à chaque instant. Toute la nature l'enseigne.

Mais avant le geste, bien avant lui, la contemplation intense et sereine du monde, la compréhension patiente des lois qui régissent l'univers, mouvements des forces en changement perpétuel: eaux des mers et des rivières, vagues, reflets et ombres, reliefs escarpés des montagnes, flancs fracturés de cascades, nuances changeantes du ciel selon les saisons de l'année, selon l'heure du jour, élan des arbres sans feuilles, verticalité torturée des troncs et des branches, brumes qui suggèrent le vide aussi bien que la métamorphose incessante de la nature. Car celui qui doit, non pas représenter, non pas mimer ou imiter, comme en Occident, mais signifier l'harmonie de l'homme avec l'univers doit tout d'abord se pénétrer des secrets qui président à l'ordre du cosmos.

Avant le premier geste créateur, la méditation donc, l'intériorisation des forces et des formes, l'intériorisation des transmutations de la nature, la perception de l'harmonie, la vision et l'écoute de ce souffle cosmique qui traverse tout, homme et univers, et que les chinois désignent sous le nom de "ch'i". Du saisissement du "ch'i" vient le premier trait, celui qui dirige tout, celui qui va déterminer toute la composition: "li", le trait unique.

Le pinceau parfaitement vertical sur le papier ou la soie, le bras de l'artiste libre, sans l'appui du coude ou de la poignée pour que rien n'entrave la fluidité

du souffle cosmique, voilà deux des secrets techniques de la peinture traditionnelle chinoise. Et puis les jeux du pinceau, l'instrument actif, associé au yang, et de l'encre, l'élément réceptif et passif, associée au yin. Pinceau et encre, yang et yin, les éléments à la fois opposés et complémentaires qui, combinés et en action perpétuelle, produisent, aussi bien dans la nature que dans la peinture, les dix mille êtres, le nombre symbolique de la multiplicité manifestée.

Dans *Les voix du silence*, Malraux reproduit deux peintures anonymes de la dynastie Yuan. Dans l'une, un poète contemple la lune. Au pied d'une très haute falaise, sobrement esquissée dans la partie gauche du tableau, se tient une fragile figure humaine, la tête levée, le regard dirigé vers un rond de pleine lune. Plus de la moitié de la composition est traversée par le vide, par cette distance pleine et imprégnée de dynamisme qui suggère le contact, l'harmonie de l'homme avec l'univers. La deuxième peinture choisie par Malraux présente l'image d'un fleuve navigué par deux barques longues et fragiles, le tout enveloppé par ces brumes et ces vapeurs qui remplissent la peinture chinoise d'une atmosphère onirique si particulière. Les brumes jouent alors le rôle du vide, la vapeur est du vide condensé, s'infiltrant partout, mobilisant ce qui pourrait sembler statique, signifiant le dynamisme occulte du souffle et des forces qui font et défont le monde.

Malraux connaît aussi la peinture traditionnelle japonaise. De cette peinture, il a retenu l'énigme et cette verticalité imposante qui la distingue de l'horizontalité dominant la peinture chinoise, de l'arabesque d'autres styles aussi bien orientaux qu'occidentaux. Verticalité pure, lumineuse et paradoxale d'une chute d'eau, verticalité de "la cascade de Nachi", rouleau du XIV^{ème} siècle, qui a été spécialement déployé devant les yeux d'André Malraux lors son voyage au Japon en 1974. Verticalité, faite d'énigme et de cohérence, cette brèche, qui prenant son élan du profil d'une montagne, fend le ciel du "Paysage d'hiver" de Sesshu, peintre zen du XV^{ème} siècle. Pour Malraux, le Japon traditionnel dialogue avec le ciel et la lumière, tandis que la Chine et l'Inde retrouvent l'espace et l'image de la transcendance dans les profondeurs et l'obscurité de la terre, dans les grottes de Loung-Men, d'Ellora, d'Ajanta.

Énigme aussi dans l'art du portrait japonais, énigme du portrait du héros vaincu Shigemori que Malraux préfère à celui de son vainqueur. Ce tableau de Takanobu, Malraux le fera venir deux fois en Europe, en France. Pour l'exposition "André Malraux et le Musée Imaginaire", organisée par la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, c'est la seule peinture orientale qu'il choisira. Devant elle, André Malraux lit l'altérité de l'Occident, de tout l'art occidental car "Le portrait de Shigemori" est:

“le plus pressant interrogatoire de la peinture occidentale. Car cet art fait, du nôtre, un art de l’antagonisme. Chez nous, à l’exception de la fine et secrète tendance que symbolise Vermeer -, quelque chose se bat toujours contre quelque chose. Devant le grand art de l’Asie, notre peinture depuis le baroque, Rubens, Venise, la triade romantique qui unit Goya et Rembrandt à Michel-Ange, tout l’esprit des cathédrales, le génie roman malgré sa rigidité (la catalepsie romane est hantée), tout l’art occidental depuis les première figures chrétiennes jusqu’à Van Gogh, devient un art ravagé. L’Asie a découvert dans l’Occident moderne le secret meurtrier de l’univers: pour Darwin, Nietzsche, Marx, même Freud, le *Tao* de la nature, de l’histoire, de l’homme est combat. Pour Picasso, l’âme même de la peinture est “tension” - le terme est clément. Même l’”homme reconcilié” de Raphaël accueillerait mal le sourire pacifié dont le bouddhisme avait béni l’Abîme...”

