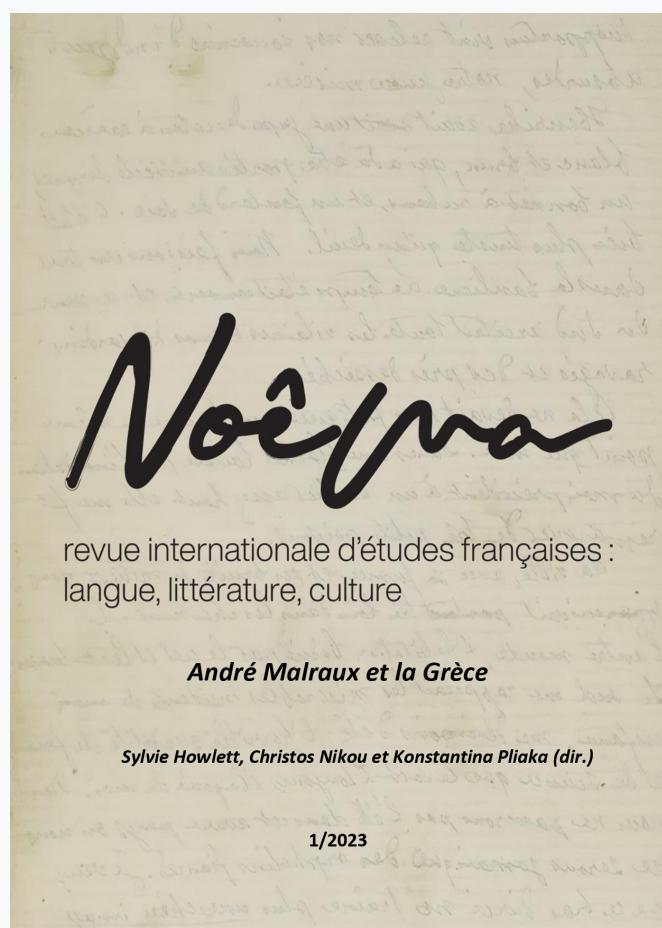


Noêma, revue internationale d'études françaises : langue, littérature, culture

Vol 1, No 1 (2023)

André Malraux et la Grèce



André Malraux et Odysséas Elytis

Christos Nikou

doi: [10.12681/noema.41111](https://doi.org/10.12681/noema.41111)

Copyright © 2023



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Nikou, C. (2025). André Malraux et Odysséas Elytis. *Noêma, Revue Internationale d'études françaises : Langue, littérature, Culture*, 1(1), 111–135. <https://doi.org/10.12681/noema.41111>

André Malraux et Odysséas Elytis

Christos Nikou

Université du Pirée / Université Ouverte Hellénique
christosnikou@unipi.gr

Introduction

En littérature comparée, il existe des auteurs dont les liens ou la correspondance sont incontestables (Hoffmann et Aloysius Bertrand, Tirso de Molina et Molière, par exemple). Mais qu'en est-il lorsque le comparatisme entre X et Y n'est pas évident ? Il convient alors de s'attacher à démontrer les relations existantes, s'il y en a, et de les interroger de manière systématique et sérieuse. Le cas d'Odysséas Elytis (1911-1996) et d'André Malraux (1901-1976) relève de cette seconde approche du comparatisme. En effet, ni Malraux ni Elytis n'ont laissé d'indications précises sur leur relation. Avant de parler du concept du « musée imaginaire » et du parallèle – pivot de la cristallisation de leur pensée – qui s'esquisse entre la peinture et la littérature chez Elytis et Malraux à travers des notions telles que la transparence ou la pureté et la métamorphose respectivement, ainsi que de la présence du Musée imaginaire chez Elytis, nous ferons un petit détour pour examiner la relation entre ces deux personnalités majeures du xx^e siècle. Ces deux hommes ont laissé une production abondante et, par leur tempérament et leur art, sont devenus des défenseurs, des prédateurs, pourrait-on dire, de la conception du fait poétique et pictural, c'est-à-dire de l'expérience esthétique. Plus que des prédateurs, ils sont, chacun à sa manière, des « intercesseurs de la modernité¹ », pour reprendre la formule d'Alain Meyer.

Rencontres invisibles : une communion spirituelle entre Elytis et Malraux.

En ce qui concerne leur relation personnelle, il n'y a pas de traces dans leurs archives. Dans l'archive qu'Elytis a pris le soin de déposer à la Bibliothèque Gennadios, il n'existe pas, dans sa correspondance, de lettres échangées entre le poète grec et André Malraux (à titre d'exemple, nous y retrouvons des lettres entre Elytis et Paul Éluard, Pierre Jean Jouve, Giuseppe Ungaretti, René Char, Julien Gracq, etc.). Mais, avec Malraux, nous ne trouvons pas de preuves tangibles au sujet de sa relation avec Elytis. La bibliothèque personnelle d'Elytis, déposée elle aussi à la Bibliothèque Gennadios, ne comporte pas de livres de Malraux, alors que nous y retrouvons, par exemple, des livres de Pierre Jean Jouve dédicacés par le poète français lui-même. Pourtant, il est incontestable qu'Odysséas Elytis lisait la littérature française de son temps. Durant son adolescence, il lit énormément, mais ne s'intéresse guère à la poésie. Mais un jour de 1928 – il a 17 ans –, en fouillant dans la librairie française d'Athènes, Kauffman, il découvre des recueils de poésie comme *Capitale de la douleur* de Paul Éluard ou *Les Noces* de Pierre Jean Jouve². Pour lui, c'est une révélation. Odysséas Elytis a aussi vécu à Paris de 1948 à 1951, puis de mai 1969 à 1971 ; pendant son premier séjour, il

¹ Alain Meyer, *La Condition humaine d'André Malraux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991, p. 17.

² Voir Odysséas Elytis, *Cartes sur table* [Ανοιχτά Χαρτιά], Athènes, éditions Ikaros, 2009 [1974], p. 120.

représente la Grèce au deuxième Congrès de l'Association internationale des critiques d'art, tenu le 27 juin 1949, à Paris. Pendant ce temps, Malraux était tour à tour ministre de l'Information (de novembre 1945 à janvier 1946), ministre chargé de la Radio, de la Télévision et de la Presse (pour une très courte période en 1958), puis ministre d'État et ministre des Affaires culturelles (de 1959 à 1969). Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il semble que Malraux et Elytis ne se connaissaient pas. Aucun témoignage ne figure dans les écrits du poète grec, que ce soit dans ses essais ou dans son œuvre poétique, permettant d'attester d'une quelconque relation avec André Malraux. À titre de comparaison, Elytis a écrit des pages sur sa rencontre avec Pierre Jean Jouvet, Pablo Picasso, etc. Même pendant le voyage en Grèce et le fameux discours de Malraux sur la Pnyx, le 28 mai 1959, alors que toute l'intelligentsia grecque y était, la rencontre, d'une manière ou d'une autre, de Malraux avec Elytis n'est pas attestée. La seule preuve d'une rencontre intellectuelle, et non pas personnelle, entre eux réside dans le concept du *Musée Imaginaire* malraucien. André Malraux publie son *Musée Imaginaire* en 1947, pour la première fois, tandis qu'Elytis publie dans le numéro 8-9 de la revue *Speira/Σπείρα* [Spiral] son texte « Le diviseur K dans la peinture contemporaine », où le poète grec « construit » son petit musée imaginaire qui comprend environ cent quatorze œuvres venant de vingt-quatre artistes (de Cézanne, Van Gogh, Seurat, Matisse et Piet Mondrian à Juan Gris, Max Ernst, Picasso, Rothko, Balthus et Vasarely).

Connaisseurs avisés de l'art, tous deux entretiennent avec celui-ci une relation à la fois émerveillée et esthético-métaphysique. Elytis, initié pour la première fois à l'art moderne en 1935 grâce à la grande bibliothèque d'Andréas Embiricos (initiateur du surréalisme en Grèce), et Malraux ne sont pas des historiens de l'art ; ils en rejettent d'ailleurs la méthode. Dès leur jeunesse, ils se sont rangés du côté des peintres, ont visité des ateliers, des musées, des galeries et ont fréquenté les mêmes cercles artistiques : Chagall, Matisse, Picasso, Fernand Léger, Braque, le peintre grec Galanis pour Malraux ou le peintre suisse Giacometti pour Elytis. Malraux possédait une « prodigieuse mémoire visuelle¹ », qu'il décrivait de la manière que voici : « [d']une part je peux me souvenir de tous les tableaux d'une salle de musée que j'ai traversée, pas vingt ans mais un mois auparavant. Et je peux me souvenir des détails d'un tableau que j'ai vu une minute² ». Il parlait de la peinture « comme d'un être qu'il connaît intimement dans toutes ses métamorphoses et qu'il voulait absolument que l'on connaît, comme lui³ ». Tout comme Odysséas Elytis, André Malraux a souvent exprimé, dans des entretiens, sa passion pour l'art ainsi que les différences qu'il percevait entre celui-ci et la littérature. Dans un entretien accordé à Madeleine Chapsal dans *L'Express*, Malraux confesse comprendre mieux l'art que la littérature. Pourtant, selon

¹ André Malraux, *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes*, édition de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2004, p. xxix.

² Entretien avec Brian Thompson, « L'art et le roman. L'imagination visuelle du romancier (Entretien avec André Malraux) », *La Revue des lettres modernes*, série Malraux, n° 4 (« Malraux et l'art »), 1978, p. 83-84, cité par Moncef Khemiri, *André Malraux, écrivain d'art : étude de la formation esthétique de l'auteur et analyse de ses écrits sur l'art*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres – Manouba, 2000, p. 65. Voir aussi André Malraux, *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes*, op. cit., p. xxix.

³ André Beucler, *Plaisirs de mémoire. De Saint-Pétersbourg à Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Gallimard, tome 2, 1982, p. 59.



lui, le rapport entre ces deux disciplines – littérature, peinture et sculpture – est « fondamental ». Il explique :

C'est pour moi le rapport fondamental. J'aime beaucoup plus les arts plastiques que la littérature. Je la connais assez bien parce qu'on est obligé. Mais si je m'amène dans un pays inconnu, la première chose sur laquelle je vais me jeter, c'est sur l'art. C'est aussi parce que c'est seulement ainsi que je vais comprendre. Si je voulais me jeter sur les gens, il faudrait d'abord que je sache la langue¹.

D'autre part, Elytis, dans son *Autoportrait en langue parlée*, a déclaré

Mes intérêts pour la peinture préexistaient. Ils étaient toujours grands. Je suis flatté de penser que si je n'étais pas devenu poète, j'aurais pu être un bon peintre. Réellement... je veux dire, la réalisation de mes visions me donnerait une grande satisfaction. Mais même en tant qu'amateur, je ne pouvais pas y parvenir. Tout simplement parce que je ne connaissais pas la technique [...] et pour donner corps à mon désir ; j'ai tourné mon attention vers ce qu'on appelle le collage².

Elytis aime peindre dès son plus jeune âge, mais son activité devient plus sérieuse entre 1965 et 1969, comme il le mentionne lui-même dans une interview, puis après 1988³. Il peint surtout pour se détendre. En parallèle, il publie des critiques d'art de 1936 à 1948 et devient, de 1946 à 1948, responsable de la rubrique des critiques d'art du journal *Kathimerini* [Quotidien]. Il ne cessera d'écrire des critiques jusqu'en 1990⁴. Elytis envie les peintres et distingue les problèmes de l'artiste et les tourments du poète : « Le peintre peut avoir un point de départ – un bouquet de fleurs – tandis que le poète a devant lui une page blanche. Cela demande beaucoup de réflexion et on ne peut pas être heureux lors de la création, comme en peinture, mais seulement lorsque son dernier mot est déterminé⁵ ». Quant à la poétesse Ioulita Iliopoulou⁶, exécutrice testamentaire de l'œuvre d'Elytis, elle s'exprime ainsi sur son activité artistique en

¹ André Malraux, « Malraux à L'Express : "Je comprehends mieux l'art que la littérature" », extrait d'un entretien accordé à Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 1316, 27 septembre – 3 octobre 1976, p. 26-31 (première partie d'un entretien réalisé le 7 juin 1976). Disponible sur : <<https://malraux.org/12882-2/>> [consulté le 10/10/2023].

² Odysséas Elytis, *Autoportrait en langue parlée* [Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό], Athènes, Ypsilon, 2000, p. 25 (notre traduction). « Τα ενδιαφέροντα τα δικά μου για τη ζωγραφική υπήρχαν από πριν. Εγώ κολακεύομαι να πιστεύω ότι αν δεν είχα γίνει ποιητής θα μπορούσα να είμαι ένας καλός ζωγράφος. Βέβαια... δηλαδή, η υλοποίηση των οραμάτων μου θα μου έδινε πολύ μεγάλη ικανοποίηση. Άλλα δεν μπόρεσα ούτε ως ερασιτέχνης να το πραγματοποίησα αυτό. Απλούστατα γιατί δεν ήξερα την τεχνική [...] να δώσω μια οντότητα στην επιθυμία μου, έδωσα μια προσοχή στην κατεύθυνση του collage του λεγόμενου ».

³ Odysséas Elytis, *En outre* [Συν τοις άλλοις], Athènes, Ypsilon, 2011, p. 297.

⁴ Voir Eléna Koutrianou, *La lumière comme axe : la formation et la cristallisation de la poétique d'Odysséas Elytis* [Με άξονα το Φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη], Athènes, Éditions de la Fondation Costas & Eléni Ourani, coll. « Autres éditions », 2002, p. 142.

⁵ Odysséas Elytis, *En outre* [Συν τοις άλλοις], op. cit., p. 297 (notre traduction). « Ο ζωγράφος μπορεί να έχει μια αφετηρία –ένα μπουκέτο λουλούδια–, ενώ ο ποιητής έχει μπροστά του μια κενή κόλλα. Θέλει σκέψη πολλή και δεν μπορείς να χαρείς κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, όπως στη ζωγραφική, αλλά μόνον όταν καθοριστεί και η τελευταία λέξη σου ».

⁶ Nous remercions chaleureusement la poétesse Ioulita Iliopoulou pour sa bienveillance, sa gentillesse et son soutien indéfectible.

réponse à une question qui lui avait été posée : « Une activité en amateur est naturellement déchargée du sens des responsabilités et offre donc une joie simple, pure et innocente ». Les couleurs sont pour Elytis essentielles ; elles « me donnent envie de les manger, comme si j'avais besoin de leurs vitamines. Et leur goût ? Goût de Santorin, goût de Crète, goût d'Athos. Avec une olive, ici ou là, de kontakion ou d'une ode de Calvos ; jusqu'à ce que des intervalles, des ocres et des bleus de cobalt, des consonances et des métaphores, surgisse, tel Amphion des mers colorées, le monde revirginisé¹ ».

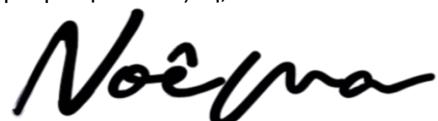
André Malraux et Odysséas Elytis, chacun à sa manière, n'étaient pas seulement des connaisseurs de l'art mais aussi ses ardents défenseurs. À la suite d'une conférence donnée en 1940 par l'intellectuel grec Evangelos Papanoutsos, à laquelle Elytis avait assisté, ce dernier écrivit une lettre en réponse, estimant que l'intervention « manquait d'amour² ». Dans sa « Lettre sur l'art contemporain », Elytis exprime son désaccord – avec respect – vis-à-vis des propos de Papanoutsos et expose sa vision (de l'évolution) de l'art. Voici deux extraits qui, d'une part, en disent long sur les idées reçues de l'époque à l'égard de l'art et, d'autre part, illustrent combien Elytis en était un fervent défenseur (dans cette même lettre, il prend aussi la défense de Picasso et du surréalisme) :

Mais je suis un homme qui aime la peinture autant que la poésie, qui suit aussi bien la peinture que la poésie, et je ne les vois pas du tout traverser une crise ; elles ne risquent non plus de tomber dans un chaos quelconque, sauf si c'est le chaos de l'académisme qui, comme par malédiction, a ouvert dans notre pays un gouffre permanent pour les âmes faibles. C'est pourquoi j'insiste sur votre conclusion si accablante, j'insiste comme une sorte de protestation qui [...] est à la fois une plainte et une accusation [...]. Cependant, je ne souhaite m'étendre ici davantage ni sur des questions plus spécifiques ni sur des opinions personnelles. Je veux juste prendre un instant la défense totale mais aussi légitime de l'art nouveau, tel qu'il se présente à nous, saturé de contradictions mais aussi saturé de vie, non cristallisé et convulsif, mais pas mort, pas indifférent, pas inutile. Et pour être plus clair : je veux prendre la défense de l'esprit général qui caractérise la technique des artistes modernes, de l'esprit purement créateur qui sauva l'art de la mort pendant cette vingtaine d'années paradoxales de l'entre-deux-guerres, et garda seulement le privilège de l'expression originale – quel grand honneur – pour elle-même³.

¹ Odysséas Elytis, *Blanc-seing* [Εν λευκώ], Athènes, éditions Ikaros, 2006 [1992], p. 426 (notre traduction). « Τα χρώματα, που μου ανοίγουν την όρεξη να τα τρώω, λες και έχω ανάγκη από τις βιταμίνες τους. Και η γεύση τους; Γεύση Σαντορίνης, γεύση Κρήτης, γεύση Άθω. Μαζί με μιαν ελιά, εδώ ή εκεί, κοντακίου ή κάλβειας αδής· ώσπου από τα μεσοδιαστήματα, τις ώχρες και τα μπλε κοβαλτίου, τις συνηχήσεις και τις μεταφορές, αναδυθεί, Αμφίων των χρωματιστών θαλασσών, αναπαρθενευμένος ο κόσμος ».

² Odysséas Elytis, *Cartes sur table*, op. cit., p. 472. C'est l'auteur qui souligne.

³ Odysséas Elytis, *Cartes sur table*, op. cit., p. 474-475 (notre traduction). « Άλλα εγώ είμαι ένας άνθρωπος που αγαπώ τη ζωγραφική όσο και την ποίηση, που παρακολουθώ τη ζωγραφική όσο και την ποίηση, και δε βλέπω καθόλου να περνάνε κρίση· μήτε να κινδυνεύουν να γκρεμιστούν σε κανένα χάος, εξόντι αν είναι το χάος του ακαδημαϊσμού που, σαν από κατάρα, έχει ανοίξει και στον τόπο μας ένα μόνιμο λάκκο για τις αδύναμες ψυχές. Γι' αυτό επιμένω στο συμπέρασμά σας, το καταδικαστικό, επιμένω σα σε μια διαμαρτυρία που [...] από τη μια της όψη είναι παράπονο κι από την άλλη κατηγορία [...] Δε θέλω όμως να επεκταθώ εδωπέρα σε θέματα πιο ειδικά και σε προσωπικές απόψεις. Θέλω μονάχα ν' αναλάβω για μια στιγμή την ολοκληρωτική αλλά και νόμιμη υπεράσπιση της νέας τέχνης, έτσι όπως μας παρουσιάζεται, κορεσμένη από αντιφάσεις αλλά και κορεσμένη από ζωή,



De son côté, Malraux, qui a voué son existence à l'art, s'exprimera ouvertement et publiquement sur son importance, et ce, à chaque occasion : à plusieurs reprises en tant que ministre des Affaires culturelles, notamment lors de la présentation du budget des Affaires culturelles à l'Assemblée nationale, ou encore dans des discours marquants, comme ceux prononcés au Secrétariat général élargi de l'Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture (le 21 juin 1936 à Londres) et lors du Congrès international des écrivains (publié dans *Marianne* du 3 juillet 1935). En voici un exemple :

Toute œuvre d'art se crée pour satisfaire un besoin, mais un besoin assez passionné pour lui donner naissance. Puis le besoin se retire de l'œuvre comme le sang d'un corps, et l'œuvre commence sa mystérieuse transfiguration. Elle entre au domaine des ombres. Seul, notre besoin à nous, notre passion à nous l'en feront sortir. [...] Une œuvre d'art, c'est un objet, mais c'est aussi une rencontre avec le temps. [...] Toute œuvre est morte quand l'amour s'en retire. [...] Art, pensées, poèmes, tous les vieux rêves humains, si nous avons besoin d'eux pour vivre, ils ont besoin de nous pour revivre, besoin de notre passion, besoin de nos désirs, besoin de notre volonté. Ils ne sont pas là comme les meubles d'un inventaire après décès, mais comme ces ombres qui attendent avidement les vivants dans les enfers antiques. Que nous le voulions ou non, nous les créons en même temps que nous nous créons nous-mêmes. Par le mouvement même qui le fait créer, Ronsard ressuscite la Grèce ; Racine, Rome ; Hugo, Rabelais ; Corot, Vermeer ; et il n'est pas une seule grande création individuelle qui ne soit engluée de siècles, qui ne tire avec elle des grandeurs endormies. L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert. Car toute œuvre devient symbole et signe, mais pas toujours de la même chose. Une œuvre d'art, c'est une possibilité de réincarnation. Et le monde séculaire ne peut prendre son sens que dans la volonté présente des hommes¹.

Les peintres Michel-Ange, Rembrandt, Goya, van der Weyden et Corot, parmi tant d'autres (Rothko, Miró, Braque, De Chirico, Matisse, Utrillo, etc.), constituent des références essentielles pour le poète grec : « Et pourtant, ce sont ces derniers qui m'ont le plus aidé à vivre² », dira-t-il. Il en résulte que les écrits et les discours de Malraux et d'Elytis sont à la fois des études et des souvenirs/témoignages documentés sur l'art, mais aussi des plaidoyers en faveur de l'art et de la culture. Malraux, évoquant la fonction performative de l'art, déclare dans son discours prononcé à Londres le 21 juin 1936 : « l'héritage culturel n'est pas l'ensemble des œuvres que les

ακαταστάλακτη και σπασμωδική, αλλά όχι νεκρή, όχι αδιάφορη, όχι ανώφελη. Και για να γίνω σαφέστερος: Θέλω ν' αναλάβω την υπεράσπιση του γενικότερου πνεύματος που χαρακτηρίζει την τεχνοτροπία των μοντέρνων καλλιτεχνών, του καθαρά δημιουργικού πνεύματος που έσωσε την τέχνη από το θάνατο σε ολόκληρο το διάστημα της παράδοξης αυτής μεσοπολεμικής εικοσαετίας, και κράτησε το προνόμιο της γνήσιας έκφρασης μονάχα — τι μεγάλη τιμή — για τον εαυτό της. »

¹ André Malraux, « Discours de clôture prononcé au Congrès international des écrivains », *Marianne*, 3 juillet 1935, p. 4. Disponible sur : <<https://malraux.org/d-1935-07-03-andre-malraux-discours-de-cloture-prononce-au-congres-international-des-ecrivains-marianne-3-juillet-1935-p-4/>> [consulté le 10/10/2023].

² Odysséas Elytis, *Blanc-seing*, op. cit., p. 192-193 (notre traduction). « Και όμως, οι τελευταίοι αυτοί με βοήθησαν περισσότερο να ζήσω ».

hommes doivent respecter, mais de celles qui peuvent les aider à vivre¹ ». Quant à Elytis, il pousse cette réflexion malraucienne encore plus loin sur le plan métaphysique, la mission de sa poésie étant de déchiffrer le mystère de l'existence :

*Voici pourquoi j'écris. Parce que la poésie commence là où la Mort n'a pas le dernier mot*². C'est la fin d'une vie et le début d'une autre, qui est la même que la première, mais qui va très loin, jusqu'au point le plus éloigné que l'âme puisse tracer, jusqu'à la frontière des contraires, là où le Soleil et l'Hadès se touchent. La direction sans fin vers la lumière du Naturel, qui est le Verbe, et la lumière incrémentée, qui est Dieu.³

Elytis et Malraux sont non seulement de fins connaisseurs de l'art, mais aussi des *poetae docti* : Elytis au sens strict du terme et Malraux au sens large du terme, dans la mesure où ce dernier possédait une vaste culture poétique et, plus généralement, littéraire. « [I]ncomparable témoin⁴ », selon le général de Gaulle, Malraux récitait par cœur un grand nombre de vers et ne manquait pas d'évoquer la poésie dans son œuvre. Comme le souligne François de Saint-Cheron, Malraux « propose, à travers ses livres, un témoignage passionnant sur la place des poètes et de la poésie dans la sensibilité d'un écrivain du xx^e siècle. Envisagée dans cette perspective, son œuvre nous apparaît comme intimement liée à la poésie⁵ ». Qui plus est, les essais qu'ils ont écrits sur la littérature, la poésie, l'art sont indissociables de leur œuvre littéraire respective : pour eux, tout forme un ensemble organique. Pour Elytis, toute expression artistique est une sorte de prolongement de la poésie, une autre manière de l'appréhender. La peinture, en particulier, est inextricablement liée à la poésie

qui, de toute façon, aime être convertie en image ; qui permet de faire fonctionner même ses concepts les plus abstraits à travers des signes optiques et des symboles ; qui structure différemment, mais toujours ingénieusement et solidement des ensembles architecturaux, en développant d'une manière unique, cubistement, pourrait-on dire, ses idées et ses valeurs, tout en les laissant fonctionner complémentairement, tangentes l'une à l'autre – l'éthique à l'esthétique et cette dernière encore à la métaphysique de la mesure naturelle⁶.

¹ André Malraux, « Sur l'héritage culturel », discours prononcé au Secrétariat général élargi de l'Association internationale des Écrivains pour la défense de la culture, à Londres, le 21 juin 1936. *Commune* [Paris], n° 37, septembre 1936, p. 1 et 9. Disponible sur : <<https://malraux.org/d1936-09-andre-malraux-lheritage-culturel/>> [consulté le 10/10/2023].

² C'est l'auteur qui souligne.

³ Odysseas Elytis, *Blanc-seing*, *op. cit.*, p. 42 (notre traduction). « Να γιατί γράφω. Γιατί η ποίηση αρχίζει από κει που την τελευταία λέξη δεν την έχει ο Θάνατος. Είναι η λήξη μιας ζωής και η έναρξη μιας άλλης, που είναι η ίδια με την πρώτη, αλλά που πάει πολύ βαθιά, ως το ακρότατο σημείο που μπόρεσε να ανιχνεύσει η ψυχή, στα σύνορα των αντιθέτων, εκεί που ο Ήλιος κι ο Άδης αγγίζονται. Η ατελεύτητη φορά προς το φως το Φυσικό, που είναι ο Λόγος, και το φως το Ακτιστόν, που είναι ο Θεός. »

⁴ Charles de Gaulle, *Mémoires*, éd. de Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 1119.

⁵ François de Saint-Cheron, *Malraux et les poètes*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2016, p. 9.

⁶ Ioulita Iliopoulos, « C'est au très près que j'aspire... » [Το ελάχιστο θέλησα...], dans le catalogue de l'exposition sous la direction de Takis Mavrotas, *Le monde d'Odysseas Elytis. Poésie et peinture* [Ο κόσμος του Οδυσσέα Ελύτη. Ποίηση και Ζωγραφική], Athènes, Fondation B. & M. Théócharaki, 2011, p. 9 (notre traduction). « [Μιας ποίησης] που, έτσι κι αλλιώς, αγαπά να μετατρέπεται σε εικόνα, που επιτρέπει να λειτουργούν ακόμη και οι πιο αφηρημένες έννοιες μέσα από οπτικά σημεία και σύμβολα, που δομεί διαφορετικά, μα πάντα ευρηματικά και στέρεα αρχιτεκτονικά σύνολα, αναπτύσσοντας μ' έναν μοναδικό τρόπο, κυβιστικά, θα 'λεγες, τις ιδέες και τις αξίες της, αφήνοντάς τες να λειτουργούν



Il en va de même pour Malraux, dont l'analyse éclairée et pénétrante de l'œuvre du Greco « s'applique aussi à la pratique de l'écriture romanesque. [...] Malraux a reconnu sur la toile du Greco une réussite technico-métaphysique qu'il a cherchée lui-même dans le roman¹ ».

[Le Greco] tente d'atteindre [un système de volumes] par un coup de lumière baroque sur les parties éclairées de ses tableaux, mais aussi par une équivoque transformation de ses personnages en personnages sculptés. S'ils échappent pourtant à la sculpture, c'est qu'ils naissent moins du dessin que de la peinture – parfois presque de la pâte – qu'ils connaissent l'espace et n'en sont pas enveloppés².

On l'aura compris : leur écriture est intimement associée à l'art sous toutes ses formes. Odysséas Elytis fusionne dans son univers la poésie et la peinture, l'axe central de sa poésie n'étant que le déchiffrement du mystère de la lumière et de l'existence. Comme il le dit lui-même : « mon but n'était pas de jouer. Il était de translittérer ma poétique en un niveau détaché des clous de la croix de la langue. Et il m'a semblé avoir détenu, avec l'expérience que j'ai faite, entre les mains la clé appropriée. Beaucoup de mes vieux goûts se sont peu à peu, accompagnés d'autres types d'exigences, mis à monter du fond de mes poèmes jusqu'à la surface³ ». Et la poëtesse Ioulita Iliopoulou ajoute qu'un « microcosme de matière libère d'énormes quantités d'énergie psychique, telle qu'on peut recomposer tout un monde dans le poème, ainsi que dans la conscience, à travers un "méta-sentiment" de la sensibilité du lecteur⁴ ». Cet univers est assez proche de celui de Malraux, dont l'activité romanesque n'était « qu'une série d'entractes dans une existence dévolue à l'art. Dans ses romans, l'art est constamment présent, mais ils se proposaient de résoudre des problèmes que *L'Espoir* laisse sans solution. L'action qu'il décrit ne peut apporter une communion durable, qui n'existe que dans le monde de l'art, parce qu'entre les œuvres du Musée Imaginaire il n'y a pas de conflits⁵ ». Ou si l'on considère comme acceptable la définition d'Élie Faure, en ce qui concerne André Malraux, ce dernier recourt à une « transposition poétique [spirituelle même] de la peinture dans le verbe, qui est la vraie, et la plus

συμπληρωματικά, εφαπτόμενες η μία στην άλλη – η ηθική στην αισθητική κι αυτή πάλι στη μεταφυσική του φυσικού μέτρου. »

¹ Édouard Morot-Sir, « *Imaginaire de peinture et imaginaire romanesque dans l'œuvre d'André Malraux* », *Cahiers de l'AIEF*, n° 33, 1981, p. 240. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1981_num_33_1_1911> [consulté le 12/10/2023].

² André Malraux, *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes*, édition de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome iv, 2004, p. 659.

³ Odysséas Elytis, *Blanc-seing*, *op. cit.*, p. 259 (notre traduction). « Σκοπός μου δεν ήταν να παίξω· ήταν να μεταγράψω την ποιητική μου σ' ένα επίπεδο αποσπασμένο από τους ήλους του σταυρού της γλώσσας. Και μου φάνηκε, με το πείραμα που έκανα, ότι κρατούσα ίσως στα χέρια μου το κατάλληλο κλειδί. Πολλές παλιές μου ορέξεις άρχισαν σιγά σιγά, με άλλου είδους απαιτήσεις, ν' ανεβαίνουν από το βυθό των ποιημάτων μου στην επιφάνεια. »

⁴ Ioulita Iliopoulou, « C'est au très près que j'aspire... », *op. cit.*, p. 10 (notre traduction). « Ένας μικρόκοσμος ύλης απεγκλωβίζει τεράστιες ποσότητες ψυχικής ενέργειας, τέτοιας που να ανασυντίθεται ένας ολόκληρος κόσμος μέσα στο ποίημα, όπως και μέσα στη συνείδηση, μέσα στο "μεταίσθημα" της ευαισθησίας του αναγνώστη ».

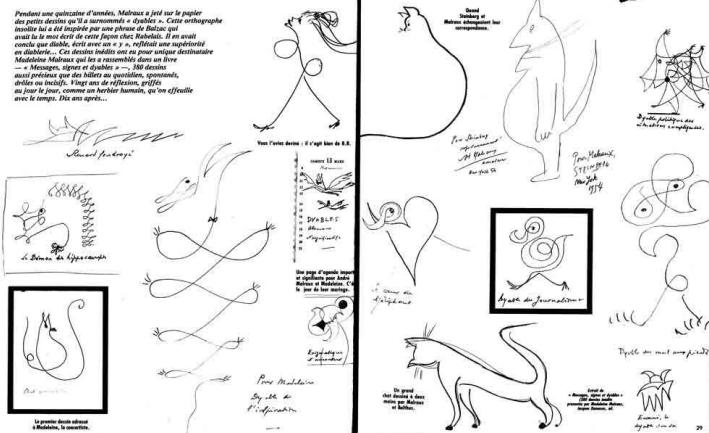
⁵ André Malraux, *Écrits sur l'art I. op. cit.*, p. xxxi.

féconde, et la seule, des critiques poétiques d'art ». Malraux, dans son article « les origines de la poésie cubiste » et dans les articles sur Galanis, met déjà en évidence « l'autonomie de l'art et assimile la peinture à la lumière¹ ».

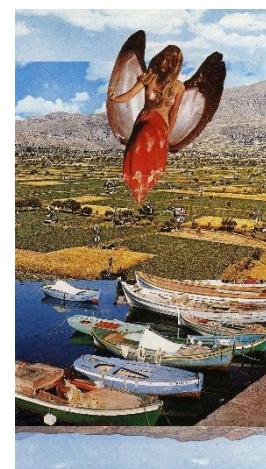
Enfin, pour conclure cet itinéraire à la fois biographique et artistico-littéraire comparatif des deux personnalités, il faut évoquer l'intérêt qu'ils partageaient tous deux pour l'illustration. André Malraux était un faiseur de « Dyables » avec un « y ». Il faisait des petits dessins en marge de ses écrits, griffonnait, dessinait dans des cahiers, sur les couvertures de livres, en guise de dédicace, etc. Avec ces dyables, Madeleine, son épouse, nous propose « de traverser un certain miroir secret, nous étonnant presque qu'il permette pour une fois d'entrevoir la face cachée de son âme d'enfant douloureux. Aux yeux de cette dernière, ces dessins peuvent être perçus comme des "appeuleurs d'idées" récréatifs, croqués par l'écrivain pour interrompre une réflexion ardue² ». D'autre part, Elytis pratique la peinture à la tempera, à l'aquarelle et le collage, qu'il traduit en grec comme « co-images » (*συνεικόνες*). Ces pratiques témoignent de sa dimension artistique et reflètent la conception esthétique du poète. Elytis s'adonne très tôt et passionnément à l'art du collage :

toutes les lois qui régissent la peinture, je crois, sont les mêmes pour les Co-images [collages]. Les petits jaunes ou les petits noirs dans un point du tableau trouvent leur équivalent dans un autre. Les lignes verticales et horizontales doivent être équilibrées. Les éléments individuels doivent être inclus dans le tout. Le tout doit converger vers la scène finale³.

LES DYABLERIES D'ANDRÉ MALRAUX



Jours de France, 15-22 novembre 1986, p. 28-29. Image tirée du site [malraux.org](https://malraux.org/les-dyableries-dandre-malraux/).



« Le message » (1968)

collage d'Elytis repris dans *Odysséas Elytis, La chambre aux images* [Το δωμάτιο με τις εικόνες], texte d'Evghénios Aranitsis, Athènes, Ikaros, 1986, p. 43.

¹ *Ibid.*, p. XII.

² Anissa Chami, *André Malraux. Une passion*, Casablanca, Éditions EDDIF, 2001, p. 86.

³ Odysseas Elytis, *Blanc-seing*, op. cit., p. 261 (notre traduction). « οι νόμοι όλοι που ισχύουν για τη ζωγραφική, πιστεύωντας ότι συνεικόνες. Τα κιτρινάκια ή τα μαυράκια σε κάποιο σημείο του πίνακα να βρίσκουν το αντίστοιχό τους σε κάποιο άλλο. Οι κάθετες και οι οριζόντιες να ισορροπούν. Τα επιμέρους στοιχεία να υπάγονται στο όλον. Τα πάντα να συγκλίνουν στην τελική παράσταση ».

Noëma

Le poète grec avait l'intention de picturaliser, à travers ses collages (co-images), ses propres visions, qui forment son univers poétique, de créer un « langage alternatif de la révélation¹ », de faire une vérification visuelle de sa poésie, de « capturer une vision avec des exigences plastiques² ». De l'autre côté, pour Alain Malraux, les dyables de son père visaient à « capter rien qu'un souffle³ » et constituaient des interstices, étant donné que l'écriture était pour André Malraux « une lutte incessante entre l'ombre et la lumière qui se disputaient sa personne, et de laquelle il lui fallait ressortir indemne, du moins capable de n'avoir fait quelque halte que pour reprendre la route⁴ ». Les dyables aident Malraux, tout comme les collages d'Elytis, dans son travail d'écrivain ; c'est son inconscient qui devient pour lui « un collaborateur attentif⁵ ».

« C'est au très près que j'aspirais et l'on m'en châtia par le trop⁶ »

Ce vers d'Elytis pourrait très bien s'appliquer à la personnalité d'André Malraux également, pour illustrer la trace marquante qu'ils ont laissée tous les deux, tant leur production littéraire était à la fois abondante et variée.

Marina Lambraki-Plaka, l'ancienne directrice de la Pinacothèque hellénique, écrit au sujet du collage elytéen :

Dans ses composantes [du collage] provenant tantôt de photographies tantôt d'œuvres d'art, nous butinons un répertoire du musée imaginaire du poète. Un musée imaginaire dans lequel cohabitent des couleurs, des tableaux, de jolis corps et pré-pubères de filles et d'anges, des plis de vagues et de tuniques, des statues et des parties du temple, le blanc de la chaux et du lait, d'un vers de Sappho. L'Acropole, la Pompéi et la Sainte-Sophie à Constantinople.

Le « musée imaginaire », notons-le, qu'Elytis qualifie de « petit » dans son recueil d'essais intitulé *Blanc-seing* (petit musée imaginaire) conserve la substantifique moelle de la notion malraucienne, bien que le poète se limite à la peinture de la toute fin du xix^e siècle et du xx^e siècle, sans pour autant négliger de mentionner Piero della Francesca ou Vermeer. Ces derniers illustrent à la fois la pureté, la transparence et la géométrie « invisible », tant recherchées par Elytis. « Les personnages, les maisons, les vêtements, les meubles deviennent les parties d'une architecture mentale dont chacun des éléments correspond avec une précision absolue à la réalité et dont l'ensemble la dépasse finalement, à tel point qu'il ne nous reste à la fin qu'un sentiment d'ordre divin et de mystère divin, identique, dirais-je, à celui qui suit tout

¹ Marina Lampraki-Plaka, « Les co-images d'Elytis et l'exercice simultané des sens » [Οι συνεικόνες του Ελύτη και η συγγυμνασία των αισθήσεων], dans le catalogue de l'exposition sous la direction de Takis Mavrotas, *op. cit.*, p. 20 (notre traduction) : « εναλλακτική γλώσσα της αποκάλυψης ».

² Odysséas Elytis, *En outre*, *op. cit.*, p. 236 (notre traduction) : « να αιχμαλωτίσω ένα όραμα με απαιτήσεις πλαστικές ».

³ Alain Malraux, « Dyables », in Charles-Louis Foulon, Janine Mossuz-Lavau et Michaël de Saint-Cheron (dir.), *Dictionnaire Malraux*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ Vers d'Elytis tiré de son recueil *L'Arbre lucide et la quatorzième beauté*. Odysséas Elytis, *Axion Esti*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 201.

homme sensible tout au long de sa vie¹ ». Le Musée imaginaire n'est point un musée des préférences de chacun, mais « un musée dont les œuvres semblent nous choisir, plus que nous ne les choisissons² ». Le musée imaginaire est donc un lieu mental, « [nous ne l'habitons pas, il nous habite³] ». Il vise à rendre l'art accessible grâce à l'aide de la technologie. Les œuvres de différentes époques et cultures n'existent pas seulement dans un espace physique, celui du musée ; elles peuvent circuler et même dialoguer entre elles, au-delà des murs qui les abritent, grâce à leur reproduction (photographies, médias, etc.). Décontextualiser et délocaliser les œuvres permet de les comparer au-delà de leur cadre historique et géographique. Une sculpture grecque antique peut ainsi être rapprochée d'une statue d'Afrique de l'Ouest ou d'une œuvre de la Renaissance italienne, non pour leur contexte d'origine ou leur « appartenance originale⁴ », mais pour les valeurs esthétiques qu'elles partagent et qui émergent du dialogue avec d'autres cultures.

Le musée imaginaire est donc un lieu constitué de formes, puisque les œuvres d'art ont perdu leur valeur religieuse, pour entrer dans un monde plus spirituel et conceptuel. Malraux l'explique ainsi : « Nous ne ressuscitons pas ce qui fut. [...] [L]e vent et la terre eussent imposé au Sphinx une métamorphose semblable à celle des statues grecques polychromes [...]. Mais la transfiguration décisive [...] tient au Musée imaginaire par lequel le Sphinx a changé d'appartenance, est devenu moins lié à l'Égypte qu'à n'importe quel chef-d'œuvre de n'importe quelle civilisation⁵ ». Indépendamment de leur localisation spatiale initiale, les œuvres d'art peuvent coexister dans l'espace mental de formes, ce qui entraîne également une véritable transformation de l'œuvre, celle-ci étant délivrée de sa pesanteur originelle. Ce processus de métamorphose, théorisé par André Malraux, constitue à la fois la transcendance du contexte d'origine de l'œuvre d'art (par exemple, un crucifix roman) et sa mise en dialogue avec d'autres œuvres au sein du Musée imaginaire. Pour Malraux, « il fallut que les œuvres fussent séparées de leur fonction. Comment unir une Vénus qui était Vénus, un Crucifix qui était le Christ, et un buste ? Mais on peut unir trois statues [...]. La métamorphose la plus profonde commença lorsque l'art n'eut plus d'autre fin que lui-même⁶ ». Dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux avance que « [c'est] l'un des caractères majeurs de la création [...] de vouer l'œuvre à la métamorphose, donc de lui donner proprement la vie⁷ ». Comme le signale Jean-Pierre Zarader, « [c'est] cette impossibilité de saisir une œuvre hors de la métamorphose dans laquelle elle est prise qui rend insaisissable la véritable origine

¹ Odysseas Elytis, *Blanc-seing*, op. cit., p. 188 (notre traduction). « Οι ἀνθρωποι, τα σπίτια, τα ρούχα, τα ἐπιπλα, όλα γίνονται μέρη ενός νοερού αρχιτεκτονήματος που, ενώ το κάθε του στοιχείο ανταποκρίνεται με απόλυτη ακρίβεια στην πραγματικότητα, το σύνολό του την ξεπερνάει σε τέτοιο βαθμό, που δε μας μένει τελικά παρά ένα αίσθημα θεϊκής τάξης και θεϊκού μυστηρίου, ίδιο μ' αυτό, θα έλεγα, που παρακολουθεί κάθε ευαίσθητο ἀνθρωπο σ' όλο το μάκρος της ζωής του. »

² André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974, p. 103.

³ Ibid., p. 123.

⁴ Jean-Pierre Zarader, « Musée imaginaire », in Jean-Claude Larrat (dir.), *Dictionnaire André Malraux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », n° 7, 2015, p. 776.

⁵ André Malraux, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 961.

⁶ André Malraux, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 248.

⁷ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 297, repris dans ses *Œuvres complètes : Essais*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Philippe Delpuech, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome vi, 2010, p. 908.

de l'œuvre¹ ». Ce concept est central dans la réflexion malraucienne de l'art, car comme il le dit lui-même : « Nous ne pouvons pas concevoir une œuvre capitale hors de la métamorphose, une *Ronde de nuit* indépendante de celles qu'ont cru voir les siècles qui lui succédèrent. Hors d'un dialogue, elle n'existe plus² ». Pour affirmer dans les *Écrits sur l'art* que « [I]a métamorphose n'est pas un accident, elle est la loi même de l'œuvre d'art³ ».

Si les deux concepts clés de l'univers malraucien concernant l'œuvre d'art sont le musée imaginaire et la métamorphose, deux notions fondamentales émergent aussi chez Odysséas Elytis : le « diviseur K » appliqué à l'art et la pureté et/ou la transparence. Dans son texte « Le diviseur K dans la peinture contemporaine » suivi d'un « petit musée imaginaire », Elytis recherche une logique mathématique et géométrique à l'origine de l'œuvre d'art, en citant les peintres Piero della Francesca et Vermeer, auxquels nous nous sommes déjà référé. Ce principe mathématique, le « diviseur K », l'aide à découvrir un mécanisme permettant de passer du visible à l'invisible, où la lumière (ou la métaphysique solaire), la pureté et la transparence s'alignent sur une « géométrie invisible⁴ » qui sous-tend l'ordre esthétique et l'harmonie. « C'est dire que la géométrie invisible, avec le pouvoir du magnétisme de la Méduse, a toujours exercé sa fascination, et il n'est pas étonnant qu'à notre époque elle ait osé se présenter à découvert sous les feux de la rampe⁵ ». C'est à ce « sentiment d'ordre et de mystère divins⁶ », propre à l'expérience humaine, que correspond la notion de pureté si chère à Elytis. Dans sa poésie, comme dans ses écrits, Elytis cherche à nous mettre en présence de l'invisible en le rendant visible. Cette volonté de création, à la fois poétique et artistique, repose chez lui sur le principe des analogies. Le poète grec érige les éléments les plus humbles – fleurs, coquilles, ombre de l'olivier, cigales, brises du basilic, cerf-volant, roseaux, etc. – en symboles dont les correspondances nous ouvrent l'accès au mystère de la lumière et, plus encore, à celui de la vie, axe central de sa conception du fait poétique et de son existence. C'est en cela qu'il rejoint Malraux lorsqu'il évoque la résurrection de l'invisible.

Revenons au « diviseur K » afin de mieux saisir la logique mathématique qui se cache derrière la fascination exercée par la peinture. Dès 1967, dans son long essai sur le peintre naïf grec Théophilos (Hadjimichaïl), Elytis exprimait sa vision sur la relation et les affinités entre la poésie et la peinture. Théophilos était, selon lui, un « poète-peintre [...] l'homme-pont, le trait d'union vivant qui nous relie à la facette la plus vivante de notre moi méconnu [...] une sorte de "carrefour" [...] [qui] sait réconcilier si bien la passion poétique avec le plastique⁷ ». Elytis s'est toujours intéressé à la

¹ Jean-Pierre Zarader, « Métamorphose », in Jean-Claude Larrat (dir.), *Dictionnaire André Malraux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », n° 7, 2015, p. 739.

² André Malraux, *Œuvres complètes : Essais*, tome vi, *op. cit.*, p. 749.

³ André Malraux, *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 264.

⁴ Odysséas Elytis, « Le diviseur K dans la peinture contemporaine » [Ο διαιρέτης Κ στη σύγχρονη ζωγραφική], dans Odysséas Elytis, *Blanc-seing*, *op. cit.*, p. 188.

⁵ *Ibid.*, p. 188 (notre traduction). « Που πάει να πει ότι η αφανής γεωμετρία, με τη δύναμη Μέδουσας μαγνητικής, εξασκούσε ανέκαθεν τη γοητείας της, και δεν είναι ν' απορούμε ότι στις μέρες μας τόλμησε να παρουσιασθεί ακάλυπτη στο προσκήνιο. »

⁶ *Ibid.*, p. 188 (voir *supra*).

⁷ Odysséas Elytis, *Cartes sur table*, *op. cit.*, p. 290 (notre traduction). « ποιητής-ζωγράφος [...] ο άνθρωπος-σύνδεσμος, η ζωντανή παύλα που μας ενώνει με την πιο αυθεντική πλευρά του

philosophie, c'est pourquoi il n'est pas surprenant que son essai sur le « diviseur K » commence par une référence à Platon :

Si Platon avait pris soin de clarifier la théorie des nombres « eidétiques », qui sait, nous pourrions peut-être évoluer avec plus de certitude dans le domaine de l'esthétique. Aujourd'hui, nos critères semblent incomplets et dépendants. L'exercice prolongé de la critique a réussi à nous fournir un certain nombre de valeurs plastiques, que nous plaçons à la place du/comme un diviseur chaque fois que nous évaluons une œuvre d'art. Car, en profondeur, nous effectuons bien une division en mesurant dans quelle mesure un résultat créé contient ce que l'on nous a appris qu'il *devait* contenir.

Mais, à mon humble avis, il ne doit rien, tout d'abord. Ensuite, il n'existe pas de diviseur plus vulnérable. Il nous donne un quotient vacillant, comme une ampoule prête à s'éteindre au premier changement de température – ou plutôt, devrais-je dire, de sensibilité – d'une époque¹.

Puisque la théorie de Platon n'a pas été clarifiée, Elytis, à travers cette réflexion, remet en question la validité et la stabilité des critères esthétiques et suggère qu'une approche libérée des carcans académiques et des normes préétablies permettrait une meilleure compréhension de l'œuvre d'art. Face à cette instabilité des critères esthétiques, le poète grec recherche un principe mathématique qui servirait de repère stable pour juger une œuvre d'art : le « diviseur K », qu'il associe à la notion centrale de son œuvre, la pureté, ainsi qu'au classicisme.

Quelque chose d'autre, de plus durable, de plus affranchi des conditions historiques ou sociales, je ressens que quelque chose d'autre revendique en moi le statut de diviseur effectif. Je cherche à en définir la nature dans les œuvres que j'aime, dans le sentiment qui m'envahit chaque fois que je les contemple, mais cela m'est difficile. J'essaie. Peut-être est-ce la transparence. Peut-être est-ce le mystère. Peut-être les deux en même temps. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une pureté réalisable à toutes les époques et dans toutes les écoles, comme le montrent les résultats (donc elle n'a rien à voir avec les époques et les écoles), où même le plus révolutionnaire semble, sous un certain angle, classique, et le plus conservateur, radical, sans que cela ne constitue un oxymore.

Qu'est-ce qui, si l'on oublie un instant les théories esthétiques, les cercles culturels, les latitudes et les longitudes, nous donne le signal d'un passage dans un pays idéalement démocratique, où jeunes et vieux, vieux et jeunes, semblent servir le même idéal ? Et de quoi s'agit-il ? Appelons-le arbitrairement « K », en référence, pour ainsi dire à l'initiale de la *pureté* [*katharotita*] (qui coïncide avec la lettre initiale du mot *classique* [*klassikos*]), et observons-le en pratique. Il peut, en remplaçant le diviseur,

αγνοημένου εαυτού μας [...] ένα είδος “κόμβος” [...] [ο οποίος] ξέρει να συμφιλώνει τόσο καλά το ποιητικό πάθος και το πλαστικό ».

¹ Odysséas Elytis, « Le diviseur K dans la peinture contemporaine », *op. cit.*, p. 187 (notre traduction). « Αν ο Πλάτων είχε φροντίσει ν' αποσαφηνίσει τη θεωρία των «ειδητικών» αριθμών, ποιος ξέρει, θα μπορούσαμε ίσως να κινηθούμε στο πεδίο της αισθητικής με περισσότερη ασφάλεια. Σήμερα, τα κριτήριά μας μοιάζουν ανελλιπή, εξαρτημένα. Η μακρόχρονη άσκηση της κριτικής πέτυχε να μας προμηθεύσει έναν αριθμό πλαστικών αξιών, που τις τοποθετούμε στη θέση του διαιρέτη κάθε φορά που αξιολογούμε κάποιο έργο τέχνης. Επειδή μια διαιρέση κάνουμε, στο βάθος, όταν μετράμε πόσο χωράει σ' ένα δημιουργημένο αποτέλεσμα εκεί που διδαχθήκαμε ότι οφείλει να περιέχει. Άλλα, κατά την ταπεινή μου γνώμη, δεν οφείλει τίποτε πρώτον. Και δεύτερον, δεν υπάρχει διαιρέτης πιο ευπαθής. Μας δίνει ένα πηλίκο που τρεμοσβήνει, σαν λαμπτήρας έτοιμος να καεί στην πρώτη μεταβολή θερμοκρασίας –ήθελα να πω, ευαισθησίας– μιας εποχής. »

nous donner un résultat stable, un nombre éventuellement « incongru », ne couvrant qu'une petite part de la valeur de l'œuvre d'art, mais qui – et c'est là l'essentiel – demeure inaltérable¹.

Elytis recherche une sorte de « pureté » qui est inextricablement liée aux notions de transparence et de mystère divin dont le mélange pourrait correspondre à un idéal esthétique. La pureté comme la métamorphose malraucienne n'est limitée ni par les frontières temporelles ni par les frontières géographiques. Elles traversent les époques et les cultures. Pour Elytis, la métaphysique, le moral et l'esthétique s'entrelacent en une quête d'harmonie, de lumière et de transcendance.

J'ai parlé d'une pureté dont la signification métaphysique est superposée précisément au moral, et celui-ci, à son tour, exactement au-dessus de l'esthétique, telle que nous la connaissons et qui nous a été transmise comme un simple, presque je dirais, mouvement des mains, familier aux Grecs depuis des temps immémoriaux, qu'ils s'appellent Phidias et Ictinos, Anthémius et Isidore, qu'ils soient marins anonymes et artisans des temps de l'asservissement. Et dont le spectre est si vaste qu'il s'étend de la sensation à l'idée, ou, plus précisément encore, de la confiance dans le monde matériel à la confiance dans le « divin ». La théophanie de Denys ou de Maxime, envisagée sous un angle héliolâtre, et totalement en dehors des solutions panthéistes faciles et convenues².

La pureté a toujours été l'axe central de tous les efforts d'Elytis. Dans une interview, il déclare : « Et par le terme "pureté", j'entends une transparence qui, sur le plan physique, correspond à la lumière grecque, et sur le plan spirituel, à une telle élévation

¹ *Ibid.*, p. 187-188 (notre traduction). « Κάτι άλλο, πιο διαρκές, πιο χειραφετημένο από τις ιστορικές ή κοινωνικές συνθήκες αισθάνομαι να διεκδικεί μέσα μου την ιδιότητα του αποτελεσματικού διαιρέτη. Ζητώ να προσδιορίσω τη φύση του στα έργα που αγαπώ, στο αίσθημα που με κυριεύει κάθε φορά που τ' αντικρίζω, αλλά μου είναι δύσκολο. Προσπαθώ. Ίσως είναι η διαφάνεια. Ίσως το μυστήριο. Μάλλον και τα δύο μαζί. Όπως και να' ναι, πρόκειται για μια καθαρότητα πραγματοποίησιμη σ' όλες τις εποχές και σ' όλες τις σχολές, όπως δείχνουν τ' αποτελέσματα (επομένως, άσχετη απ' αυτές), όπου κι ο πιο επαναστάτης δείχνει, από μίαν άποψη, κλασικός κι ο πιο συντηρητικός ρηξικέλευθος, χωρίς ένα τέτοιο σχήμα να μπορεί να θεωρηθεί οξύμωρο. Τι είναι λοιπόν αυτό που, όταν λησμονήσουμε για μια στιγμή θεωρίες αισθητικές, πολιτιστικούς κύκλους, γεωγραφικά πλάτη και μήκη, μας δίνει το σήμα να περάσουμε σε μια χώρα κατά ιδεώδη τρόπο δημοκρατική, αφού μέσα στα όριά της, μικροί και μεγάλοι, παλαιοί και νέοι, δείχνουν να υπηρετούν το ίδιο ιδανικό; Και ποιο είναι αυτό; Ας τ' ονομάσουμε αυθαίρετα «Κ», έτσι, από το αρχικό γράμμα της καθαρότητας (που συμπίπτει να είναι και αρχικό γράμμα του κλασικού), και ας το παρακολουθήσουμε στην πράξη. Μπορεί στη θέση του διαιρέτη να μας δώσει ένα αποτέλεσμα σταθερό, έναν αριθμό πιθανόν «ασύμβλητο», που να μην καλύπτει παρά ένα μικρό μέρος της αξίας του έργου τέχνης αλλά πού –και αυτό είναι το σπουδαίον μην υπόκειται στην αλλοίωση. »

² Odysséas Elytis, *Cartes sur table*, op. cit., p. 37-38 (notre traduction). « Μίλησα για μια καθαρότητα που το μεταφυσικό της νόημα είναι υπερτοποθετημένο ακριβώς επάνω στο ηθικό και αυτό, πάλι, ακριβώς επάνω στο αισθητικό, τέτοιο που το γνωρίζουμε και που μας έχει παραδοθεί σαν απλή, σχεδόν, θα έλεγα κίνηση των χεριών, οικεία στους Έλληνες απανέκαθεν, είτε αυτοί λέγονται Φειδίες και Ικτίνοι είτε Ανθέμιοι και Ισίδωροι είτε ανώνυμοι θαλασσινοί και μαστόροι των χρόνων της σκλαβιάς. Και που, επίσης, το φάσμα της είναι τόσο πλατύ, ώστε να πιάνει από την αίσθηση και να φτάνει ως την ιδέα, ή, πιο σωστά ακόμη, από την εμπιστοσύνη στον υλικό κόσμο έως την εμπιστοσύνη στο «θείο». Η θεοφάνεια του Διονυσίου ή του Μαξίμου, κοιταγμένη από μια σκοπιά ηλιολατρική, και έξω εντελώς από τις συνηθισμένες εύκολες λύσεις που είναι οι πανθεϊστικές. »

au-dessus du Mal, que la visibilité offerte devient véritablement infinie¹ ». Il en va de même, toutes proportions gardées, pour Malraux. Son concept de métamorphose « ne se réduit pas à la simple action du temps [...] La métamorphose fait émerger notre monde de l'art, qu'elle imprègne à tel point que nous pouvons en avoir une conscience aiguë [...], ou, à l'inverse, n'en avoir plus conscience² ». Comme le souligne Jean Lacouture et cette observation ne se limite pas à Malraux et peut également rejoindre Elytis : « Il y a, à travers les *Voix du silence*, et plus encore la *Métamorphose des Dieux*, une lente et forte montée de la vocation et des puissances de l'art, de sa fonction de liberté et de continuité, de manifestation de l'universalité de l'homme et de sa capacité à triompher du destin dans une sorte de transparence universelle³ ». La transparence universelle malraucienne converge avec la transparence et la pureté élytéennes, ces concepts faisant écho à une quête plus profonde de l'art, où la forme et l'expression atteignent quelque chose d'universel et de transcendant. La métamorphose du regard possède un pouvoir d'unification qui, grâce au musée imaginaire, relie les chefs-d'œuvre que « jusqu'alors [...] nous tenions séparés, opposés, voire extérieurs au domaine de l'art. Aujourd'hui, on peut considérer le passé hors de toute historicité et le faire entrer dans la mouvance de l'intemporel⁴ ».

toute œuvre d'art, qu'elle appartienne au monde des idées, des formes plastiques ou des sons, devient un objet qui se sépare de la personnalité de l'artiste et suit sa propre vie et son propre destin dans l'avenir. Aujourd'hui, c'est vous qui déterminez ce destin, demain, ce seront d'autres qui viendront, et il continuera toujours d'être défini par les hommes, en fonction de la perception esthétique propre à leur époque. [...] *Plus une œuvre d'art puise, en essence, dans les racines et les sources d'un lieu précis et, en même temps, plus elle s'adapte, en tant que forme, à l'esprit esthétique général d'une époque, plus elle suscite l'intérêt universel et parvient efficacement à résister à l'érosion du temps*⁵.

Odysséas Elytis souligne que toute œuvre d'art, une fois créée, se détache de son créateur et suit sa propre destinée, façonnée par l'esthétique propre à chaque

¹ Odysséas Elytis, *En outre, op. cit.*, p. 160 (notre traduction). « Καὶ με τὸν ὄρο “καθαρότητα”, εννοώ μια διαφάνεια, πού να αντιστοιχεί από τη φυσική της πλευρά στο φως το ελληνικό και από την πνευματική της σε μια τέτοιαν άρση πάνω από το Κακό, πού η προσφερόμενη ορατότητα, πραγματικά, να γίνεται απέραντη. »

² Jean-Pierre Zarader, « *Métamorphose* », *op. cit.*, p. 740.

³ Jean Lacouture, *Malraux : une vie dans le siècle, 1901-1976*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 434.

⁴ Thierry Laurent, « André Malraux, théoricien de l'art », *Literatūra*, tome 58, n° 4, 2017, p. 49. Disponible sur : <<https://www.zurnalai.vu.lt/literatura/article/view/10456/8411>> [consulté le 20/11/2023].

⁵ Odysséas Elytis, *Cartes sur table*, *op. cit.*, p. 494, 497 (notre traduction ; c'est le poète qui souligne). « κάθε έργο τέχνης, είτε στον κόσμο των ιδεών είτε ανήκει στον κόσμο των πλαστικών μορφών ή των ήχων, αποτελεί ένα αντικείμενο που αποχωρίζεται από την προσωπικότητα του καλλιτέχνη και ακολουθεί μια δική του ζωή και μια δική του τύχη μέσα στο μέλλον. Την τύχη αυτή, σήμερα, την προσδιορίζετε εσείς, αύριο θα την προσδιορίσουν οι άλλοι που θα έρθουν, και θα εξακολουθούνε πάντοτε να την προσδιορίζουνε άνθρωποι, ανάλογα με την αισθητική αντίληψη που θα χαρακτηρίζει την εποχή τους. [...] Το έργο τέχνης, όσο περισσότερο βυθισμένο βρίσκεται, σαν ουσία, μέσα στις ρίζες και στις πηγές ενός τόπου συγκεκριμένου και, παράλληλα, όσο περισσότερο προσαρμοσμένο είναι, σα μορφή, στο γενικότερο αισθητικό πνεύμα μιας εποχής, τόσο καλύτερα κερδίζει το έπαθλο του παγκόσμιου ενδιαφέροντος, τόσο αποτελεσματικότερα καταφέρνει να αντισταθεί στη φθορά του χρόνου. »



époque. Loin d'être figé, l'art est sans cesse revisité à travers les sensibilités des générations successives. Cette idée rejoint la pensée d'André Malraux sur la métamorphose du regard, selon laquelle les œuvres d'art ne possèdent pas un sens fixe, mais sont continuellement réinterprétées à travers les nouvelles lectures qu'en font les différentes époques. Ces relectures, elles-mêmes influencées par les œuvres antérieures, instaurent un dialogue intemporel entre les époques et les cultures. Pour le poète grec, dans son interview avec Ivar Ivask, « une ligne tracée par un peintre ne se réduit pas à elle-même, mais trouve son équivalent dans le monde des valeurs spirituelles¹ ». Malraux insiste aussi sur les valeurs spirituelles et de transcendance :

cette Europe [...] a connu de hautes valeurs qu'elle accepte encore, mais qui n'y ont plus d'influence dans le domaine plastique : ses valeurs de transcendance. Elles sont devenues des valeurs culturelles. Il serait tout à fait faux de considérer que Rembrandt et Michel-Ange aient disparu de notre univers, où ils sont extrêmement présents ; mais ils ne le sont pas à la manière de Piero della Francesca. Pas comme des influences, mais comme des valeurs de culture².

Malraux fait lui aussi référence à Piero della Francesca, qui incarne cette aventure spirituelle de l'art si chère à Malraux, puisqu'il atteint une forme de transcendance. Chez Elytis, Piero della Francesca constitue également un exemple illustrant le fonctionnement du diviseur K, tel que nous l'avons décrit plus haut. Elytis explore cette quête de transcendance dans l'art, de l'Antiquité à nos jours, en mettant en avant la relation entre l'inexplicable et le figuratif. Il critique néanmoins la Renaissance pour son naturalisme et son expressivité, qui, selon lui, dissimulent la pureté qu'il retrouve pourtant chez certains artistes de cette époque. En citant des peintres de prédilection tels que Michel-Ange, Goya ou Rembrandt, Elytis montre que la quête de dépassement du réel constitue bien le cœur de l'art pictural, qui ne cherche pas simplement à reproduire le monde, mais à nous faire accéder à une réalité supérieure, pérenne et sublimée.

Parmi les premiers exemples d'art que nous avons, l'atteinte de l'inexplicable dans une certaine mesure de pureté, semble être une quête fondamentale ; et la discipline des éléments figuratifs selon un rythme invisible, beaucoup plus importante, en fin de compte, que la reproduction la plus fidèle de leur réalité physique. Dans la perception d'un artisan des palais minoens ou des temples égyptiens, la représentation du monde extérieur ne peut être conçue que comme appartenant à un ordre transcendant. Un fait que, à une échelle différente, nous retrouvons purement et simplement dans les icônes byzantines, surtout dans celles qui racontent des scènes du Nouveau Testament avec de nombreux personnages : la Nativité, le Baptême, l'Assomption. Mais même au sein de la tyrannique Renaissance, où le « naturel » et l'« expressif » défigurent le « vrai », cet esprit de pureté réussit, non sans peine, à se manifester à travers le pinceau de certains peintres de moindre envergure. Cependant, il faudra attendre les premières décennies de notre siècle pour le voir briser les chaînes qui lui ont été imposées – les tendant à droite et à gauche – par l'impressionnisme et l'expressionnisme, afin de

¹ Odysséas Elytis, *Choix de textes 1935-1977* [Εκλογή 1935-1977], Athènes, éditions Akmon, 1979, p. 189 (notre traduction). « Μια γραμμή που τραβάει ένας ζωγράφος δεν είναι περιορισμένη μόνο στον εαυτό της αλλά έχει μια αναλογία στον κόσμο των πνευματικών αξιών. »

² André Malraux, *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes*, op. cit., p. 1214.

trouver son espace libre. Dès lors, il l'atteint par mille façons et depuis les angles les plus improbables. Tout comme il existe mille façons de montrer sa noblesse d'âme ou son honnêteté, et d'innombrables perspectives d'où l'on peut être convaincu et adhérer à une idéologie. Ici, il me faut le répéter : ce que je dis ne constitue en aucun cas une évaluation. Je fais référence à une sensation personnelle, que je qualifierais d'hellénique, voire d'« attique », si le terme n'était pas chargé d'ambiguités et d'excès humanistes. Car, lorsque je dis « attique », je ne fais pas tant allusion à la mesure des Athéniens qu'à la manière dont, par exemple, la ligne de crête d'une colline se dessine dans le ciel de l'Attique et qui – en définitive – se transpose dans l'architecture. Quelque chose qui dépasse le simple vocabulaire de l'esthétique et qui prend forme dans l'imaginaire à travers la lumière ou les harmonies des formes vierges, comme lors d'un des premiers jours de la Création. Bien sûr, un tel déplacement des axes modifie naturellement notre perspective aussi bien vers l'avant que vers l'arrière [...]. Et pourtant, ce sont ces derniers [Michel-Ange, Rembrandt, Goya, van der Weyden, Corot] qui m'ont aidé à vivre davantage. Les « contextes » – comme on le dirait pour un texte écrit – de la peinture que j'aime, où un air pur a balayé grimaces, clairs obscurs, descriptions, dramatisations, m'emportent très loin, sans que je me demande si s'y trouve la grandeur, l'esprit social d'une époque ou quoi que ce soit d'autre. La peinture est la peinture. Elle corrige plutôt qu'elle ne restitue la réalité, et cela dans le sens non pas de l'éphémère, mais du permanent, non pas du périssable, mais de l'indestructible. Elle exploite la liberté qui lui est donnée de retrancher, d'ajouter, de découper, de redresser, jusqu'à satisfaire une impulsion innée en l'homme : voir enfin le monde dans un état plus conforme à son esprit. Un échantillonnage, même le plus modeste, à travers toute l'étendue des arts plastiques, suffirait à remplir des salles infinies. Ce ne serait d'ailleurs pas un travail si difficile. Pour moi, l'essentiel est de prouver que, même dans des époques qui paraissent a priori inhospitalières, cet esprit existe et perdure. Le diviseur « K » fonctionne positivement¹.

¹ Odysséas Elytis, « Le diviseur K dans la peinture contemporaine », *op. cit.*, p. 188-190 et p. 193 (notre traduction). « Από τα πρώτα δείγματα τέχνης που έχουμε, το φτάσιμο του ανεξήγητου σ' έναν ορισμένο βαθμό καθαρότητας μοιάζει να' ναι μια βασική επιδίωξη· και η πειθάρχηση των παραστατικών στοιχείων σ' έναν αόρατο ρυθμό, πολύ πιο σημαντική, εντέλει, από την όσο γίνεται πιο πιστή απόδοση της φυσικής τους οντότητας. Στην αντίληψη ενός τεχνίτη των μυνωικών ανακτόρων ή των αιγυπτιακών ναών η απεικόνιση του εξωτερικού κόσμου δεν είναι νοητή παρά σαν υπαγωγή σε μίαν υπερβατική τάξη. Γεγονός που, σε άλλη κλίμακα, το συναντούμε απόφιο στις βυζαντινές εικόνες, κυριότατα σ' εκείνες που ιστορούν σκηνές της Καινής Διαθήκης πολυυπρόσωπες: τη Γέννηση, τη Βάπτιση, την Κοίμηση. Άλλ' ακόμη και μες στην τυραννική Αναγέννηση, όπου το «φυσικό» και το «εκφραστικό» ασχημονούν εις βάρος του «αληθινού», κατορθώνει, όχι λίγες φορές, και με το χρωστήρα κάποιου μικρότερου στο ανάστημα ζωγράφου, το πνεύμα αυτό της καθαρότητας να υποδηλώσει την παρουσία του. Θα χρειαστεί ωστόσο να φτάσουμε στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας για να το δούμε να σπάει τα χαλινάρια που του έχουνε περάσει –τεντώνοντάς τα πότε δεξιά και πότε αριστερά– εμπρεσιονισμός κι εξπρεσιονισμός, για να βρει το ελεύθερο πεδίο του. Οπόταν πια το επιτυγχάνει με χίλιους τρόπους και από τις πιο απίθανες πλευρές. Ακριβώς όπως υπάρχουν χίλιοι τρόποι για να δείχνει κανείς την ψυχική του ευγένεια ή την τιμιότητά του, και άπειρες πλευρές απ' όπου γίνεται να πεισθεί και να προσχωρήσει σε μίαν ιδεολογία. Εδώ χρειάζεται να το επαναλάβω: δεν κάνω, μ' αυτά πού λέω, κανενός είδους αξιολόγηση. Αναφέρομαι σε μια προσωπική μου αίσθηση, που θα την αποκαλούσα ελληνική, ακόμη και «αττική», αν δεν υπήρχε φόβος να παρανοηθεί ο όρος, φορτωμένος καθώς είναι από ουμανιστικές ακολασίες. Επειδή, όταν λέω εγώ «αττική», δεν εννοώ τόσο το μέτρο των Αθηναίων όσο τον τρόπο που διαγράφεται π.χ. η κορυφογραμμή ενός λόφου στον ουρανό της Αττικής και που –σε τελική κατάληξη–μεταφέρεται στο αρχιτεκτόνημα. Κάτι που ξεπερνά το λεξιλόγιο της αισθητικής και υλοποιείται στη φαντασία με το φως ή τις συζυγίες των παρθένων μορφών, όπως σε μίαν από τις πρώτες μέρες της Δημιουργίας. Βέβαια, μια τέτοια μετατόπιση στους άξονες φυσικό είναι να μεταβάλλει την οπτική μας γωνία και προς τα εμπρός και προς τα οπίσω. [...] Και όμως, οι τελευταίοι αυτοί [Michel Ange, Rembrandt, Goya, van der Weyden, Corot] με βοήθησαν



Ce passage, bien que long et jamais traduit en français jusqu'aujourd'hui, est essentiel pour comprendre la réflexion d'Elytis sur la capacité de la peinture à épurer et à transformer l'image au-delà du simple rendu. En recourant au « diviseur K » à la fin, il exprime l'idée que la peinture ne se limite ni à une période ni à un mouvement, mais qu'elle constitue une quête qui transcende et traverse les âges. L'art est donc un prisme qui permet de révéler la continuité et la permanence du génie artistique à travers le temps. Tout comme Elytis, André Malraux a accordé une attention particulière à Goya et lui a donné une place privilégiée dans sa réflexion sur l'art.

Ce qu'Elytis exprime sur le déplacement des axes reliant des peintres comme Goya, Rembrandt ou Michel-Ange, Malraux l'aborde également à travers la notion de mutation du monde de l'art : « Le passage de l'art de la spiritualisation à celui de l'idéalisat, ou du surnaturel à l'irréel, implique aujourd'hui une mutation brusque du monde de l'art¹ ». Malraux voit à Goya une préférence obstinée, comme en témoigne son ouvrage *Saturne. Le destin, l'art et Goya*. Pour lui, Goya préfigure la peinture moderne, tout en restant profondément ancré dans l'art du sacré, qui est l'art le plus ancien. « [Goya] pressent, le premier une peinture qui n'accepte sa loi que de son imprévisible développement. C'est ce que nos contemporains appellent *la peinture*. Une peinture qui trouve sa propre loi, soupçonnée par maints grands peintres, mais qu'aucun n'avait osé proclamer : le primat des moyens spécifiques sur ceux de la représentation ; le droit de dessiner et de peindre, non pour obtenir une illusion² », mais pour transfigurer son art en « un monde plastique cohérent³ ». Ainsi, Goya ne se contente pas d'assurer la transition entre la peinture classique et la modernité : il nous donne accès à une appréhension de l'intemporel lui-même. Dans son monde transfiguré, le visible et l'invisible se confondent. Il métamorphose non seulement la forme artistique, mais aussi le rapport de l'art à l'homme. L'œuvre devient un espace de confrontation entre l'homme et son destin, jusqu'à, comme le souligne Malraux à propos de Fautrier, « [le] faire entrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel⁴ ». C'est ce qu'Elytis affirme à propos de la peinture : qu'elle corrige la réalité dans le sens du permanent et de l'indestructible, donc de l'intemporel, de l'éternel, tout en citant, entre autres, Goya. Comme l'affirme Malraux

περισσότερο να ζήσω. Τα «συμφραζόμενα» –όπως θα λέγαμε για ένα γραπτό κείμενο– της ζωγραφικής που αγαπώ και όπου ένας καθαρός αέρας έχει συνεπάρει μορφασμούς, σκιοφωτισμούς, περιγραφές, δραματοποιήσεις, με πάνε πολύ μακριά, χωρίς ν' αναρωτιέμαι αν εκεί βρίσκεται το μεγαλείο ή το πνεύμα το κοινωνικό μιας εποχής ή οιδήποτε άλλο. Η ζωγραφική είναι ζωγραφική. Διορθώνει, παρά που αποδίδει την πραγματικότητα, και δη προς την κατεύθυνση όχι του ρευστού αλλά του διαρκούς, όχι του φθαρτού αλλά του ακατάλυτου. Εκμεταλλεύεται την ευχέρεια που της παρέχεται ν' αφαιρεί, να προσθέτει, να τέμνει, να ευθειάζει, εωσότου ικανοποιήσει μια παρόρμηση έμφυτη στον άνθρωπο, να δει επιτέλους τον κόσμο σε μια κατάσταση πιο σύμφωνη με το πνεύμα του. Μια δειγματοληψία, κι η πιο φειδωλή, σ' όλη την έκταση που καταλαμβάνουν οι εικαστικές τέχνες θ' αρκούσε να γεμίσει αίθουσες απέραντες. Θα ήτανε άλλωστε μια δουλειά όχι και τόσο δύσκολη. Για μένα, σημασία έχει ν' αποδείξω ότι, ακόμη και σ' εποχές που φαινομενικά μοιάζουν απρόσφορες, το πνεύμα αυτό ενυπάρχει και διαρκεί. Ο διαιρέτης «Κ» λειτουργεί θετικά. »

¹ André Malraux, *Écrits sur l'art II. Œuvres complètes*, édition d'Henri Godard avec la collaboration d'Adrien Goetz, Moncef Khemiri et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome v, 2004, p. 653.

² André Malraux, *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 162-164.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 1200.

dans le *Musée imaginaire*, « [I]l peintre ne passa pas le moins du monde de la transfiguration à la soumission, mais de la transfiguration à l'annexion¹ », c'est-à-dire qu'il ne cesse de transformer et de métamorphoser le monde, en se l'appropriant activement. La conception de la fonction de l'art, selon Christiane Moatti, telle qu'elle se dégage de l'ensemble du volume est la « transfiguration du destin subi en destin dominé à travers la création, quels que soient le lieu et le temps² ».

Un autre point important entre Malraux et Elytis est l'articulation entre le fait poétique et le fait pictural. Elytis, tout comme Malraux, établit un parallèle entre la peinture et la littérature, fondé « sur une unité de vocation³ », car « comme le peintre, l'écrivain n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival⁴ », l'art étant une transformation du réel. Dans le “Discours” de *La Tête d'obsidienne*, Malraux affirme que « “[I]l Musée imaginaire est la résurrection de l'invisible” [...]. La différence irréductible entre cette pensée de Klee et celle de Malraux, c'est que l'art ne “rend [pas] visible”, mais qu'il révèle l'invisible⁵ ».

L'activité de Malraux en tant que « romancier n'a été qu'une série d'entractes dans une existence dévolue à l'art⁶ », comme nous l'avons souligné. À l'inverse, dans la poésie d'Elytis, « se forme un ensemble mental et émotionnel qui tente d'unir la parole à l'image⁷ ». Pour Malraux, ces deux arts partagent la même vocation : rivaliser avec le monde réel pour créer des œuvres autonomes. « Cette rivalité avec le monde se manifeste à travers la volonté du peintre et de l'écrivain de créer une œuvre qui, libérée des entraves du réel, édifie un monde capable de se suffire à lui-même⁸ ». Chez Elytis, les liens entre la poésie et la peinture, toutes proportions gardées, jouent un rôle comparable.

nous ressentons le besoin de nous transformer à chaque instant en image. Pourtant, voici une autre vertu de la poésie : elle ne maintient pas de barrières étanches. Elle s'adapte aux conditions de la vie, mais aussi elle anticipe aussi leur évolution.

Avant même que la Technologie ne nous impose une perception presque exclusivement visuelle des choses, la poésie avait déjà commencé à devenir de plus en plus « porteuse d'images ». La pensée ne s'exprimait plus directement, mais se transmutait en « analogie visuelle⁹ ».

¹ *Ibid.*, p. 324.

² *Ibid.*, p. 1339.

³ Moncef Khemiri, « Le fait poétique et le fait pictural d'après André Malraux », *malraux.org*, 2009, p. 1. Disponible sur : <https://malraux.org/wp-content/uploads/2009/12/images_documents_3_khemiri_fait_pictural_7.pdf> [consulté le 10/12/2023]. Cet article a été republié en 2014 sur le site des Amitiés Internationales André Malraux.

⁴ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, *op. cit.*, p. 152.

⁵ Michaël de Saint-Cheron, « Musée imaginaire », in Charles-Louis Foulon, Janine Mossuz-Lavau et Michaël de Saint-Cheron (dir.), *Dictionnaire Malraux*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 553.

⁶ André Malraux, *Écrits sur l'art II*, *op. cit.*, p. xxxi.

⁷ Olympia Tachopoulou, « Cartes dessinées par des anges » [Χάρτες που ζωγραφίζουν άγγελοι], *Chartis* [Χάρτης], n° 21, septembre 2020 (notre traduction) : « στην ποίησή του δημιουργείται ένα νοητικό και συναισθηματικό σύμπλεγμα που επιχειρεί να ενώσει τον λόγο με την εικόνα ». Disponible sur : <<https://www.hartismag.gr/hartis-21/eikastika/xartes-poy-zwgrafizoyn-aggeloi>> [consulté le 11/12/2023].

⁸ Moncef Khemiri, « Le fait poétique et le fait pictural d'après André Malraux », *op. cit.*, p. 1.

⁹ Odysséas Elytis, *En outre* [Συν τοις ἄλλοις], *op. cit.*, p. 264 (notre traduction). « έχουμε την ανάγκη να μετατρεπόμαστε κάθε στιγμή σε εικόνα. Όμως, ιδού μια ακόμα αρετή της ποίησης: να μη διατηρεί στεγανά' και να προσαρμόζεται στις συνθήκες της ζωής, εάν και όχι και να προσιωνίζεται τη μεταβολή τους. Προτού ακόμη η Τεχνολογία μας επιβάλει την, σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, οπτική αντίληψη



Pour ajouter un peu plus tard dans une autre interview :

Depuis mon enfance, je percevais la poésie comme étant étroitement liée à la peinture. Ce qui, pour la Grèce, est quelque peu inhabituel. Alors qu'en France, les poètes ont presque toujours entretenu une relation très étroite avec les peintres, non seulement parce qu'ils aimaient la peinture, mais parce que leur fonction concernait l'aspect visuel du monde, aussi bien en poésie qu'en peinture [...]. Dès mon plus jeune âge, je considérais ces deux phénomènes comme absolument indissociables et, dans une large mesure, l'esthétique de la peinture, par exemple, m'a aidé dans la composition des poèmes et dans l'achèvement des formes, où les images s'imbriquent les unes dans les autres, exactement comme cela s'est produit dans le phénomène de la peinture moderne¹.

Le fait pictural et le fait poétique ne sont pas, pour Malraux, de simples moyens dotés d'une dimension mimétique de l'art, mais des conceptions autonomes qui possèdent leur propre existence. Ils s'émancipent ainsi de leur fonction représentative. Dans *l'Intemporel*, Malraux met en avant l'apparition de cette aspiration à l'autonomie, tant en poésie qu'en peinture, remontant au xix^e siècle : « [I]la découverte du "fait poétique" est contemporaine, en France, de celle du fait pictural. Romantiques et classiques avaient tenu la poésie pour un domaine supérieur du discours, que le poète magnifiait comme le peintre transfigurait la nature² ». Pourtant, selon Malraux, « le peintre moderne est l'homologue du poète non son semblable [...] comme le fait poétique, le fait artistique devient sa propre raison d'être lorsque les artistes découvrent qu'il crée son propre univers³ ». La métamorphose qui « transforme en art l'expression plastique du sacré, transforme en discours son expression littéraire⁴ ». De plus, la peinture n'est plus une simple représentation visuelle de la poésie, ni l'inverse (selon le *ut pictura poesis* horatien). Ce qui prévaut désormais dans un tableau, ce n'est pas la représentation d'un paysage que l'on peut y voir, mais bien sa force plastique.

De ce qui précède, il résulte que Malraux et Elytis prônent l'importance de l'image. Le fait poétique et le fait pictural sont des phénomènes parallèles, voire complémentaires : pour Malraux, la peinture n'est plus une simple représentation, tandis que pour Elytis, la poésie devient « porteuse d'images ». Bien que leurs approches diffèrent légèrement, elles se rejoignent sur l'autonomie de l'art. Elytis s'appuie sur son expérience personnelle, évoquant son enfance, où il a perçu ce lien

των πραγμάτων, η ποίηση άρχισε να γίνεται ολοένα και περισσότερο "εικονοφόρα". Η σκέψη να μη διατυπώνεται άμεσα, παρά να μεταστοιχειώνεται σε "αναλογία οπτική" ».

¹ *Ibid.*, p. 324 (notre traduction). « Από παιδί, έβλεπα την ποίηση συνυφασμένη με τη ζωγραφική. Κάτι που για την Ελλάδα είναι λίγο παράξενο. Ενώ στη Γαλλία οι ποιητές είχαν περίπου πάντοτε μία πολύ στενή σχέση με τους ζωγράφους, όχι απλώς ότι αγαπούσαν τη ζωγραφική, αλλά η λειτουργία τους αφορούσε την οπτική άποψη του κόσμου και στην ποίηση και στη ζωγραφική [...]. Από μικρό παιδί έβλεπα τα δύο αυτά φαινόμενα απολύτως συνυφασμένα και, κατά ένα μεγάλο μέρος, η αισθητική της ζωγραφικής, επί παραδείγματι, με βοήθησαν στη σύνθεση των ποιημάτων και στην ολοκλήρωση μορφών με εικόνες που η μία συναρμόζεται στην άλλη, ακριβώς όπως συνέβη στο φαινόμενο της μοντέρνας ζωγραφικής. »

² André Malraux, *Écrits sur l'art II*, op. cit., p. 791.

³ *Ibid.*, p. 793.

⁴ André Malraux, *Oeuvres complètes : Essais*, tome vi, op. cit., p. 878.

entre poésie et peinture, tandis que Malraux adopte une perspective historique et théorique pour analyser l'émancipation de l'art au fil du temps. Mais, tous les deux convergent vers l'autonomie de l'art et de la forme. Chez Malraux, cette autonomie se manifeste en peinture avec des peintres comme Manet, Cézanne et les impressionnistes, qui marquent la deuxième grande rupture artistique après la Renaissance, et en littérature avec des poètes tels que Baudelaire, Mallarmé et les symbolistes, dont Baudelaire est le précurseur. Le fait pictural que « découvre Manet et qu'il révèle à des peintres modernes comme Cézanne, est l'équivalent aux yeux de Malraux, du "fait poétique" dont Mallarmé a proclamé la souveraineté¹ ». Manet, avec l'*Olympia* et le *Fifre*, deviendra la référence illustrant l'association entre le poète et le peintre : « Ce qu'on appelait "le faire" dans le langage d'atelier d'alors, y prend la place du "rendu"² ». Malraux met en parallèle l'évolution de la poésie et de la peinture, tout en soulignant que la poésie ne se limite pas à suggérer ou représenter des sentiments, mais qu'elle crée un univers autonome, détaché du simple contenu qu'elle véhicule. Il s'appuie sur Rimbaud et Mallarmé, dont l'espace poétique est intemporel, pour illustrer une fois de plus l'autonomie du fait poétique et la quête de la pureté artistique, également chère à Elytis. Le poète grec cherche à retrouver le paradis perdu de la Beauté et à percer le mystère de l'existence, qu'il tentera de déchiffrer à travers sa « métaphysique solaire », une métaphysique de la lumière. Pour Elytis, la création poétique (et/ou artistique) est une véritable cosmogonie, tandis que, selon Jean-Yves Tadié, pour Malraux est une théogonie. « L'œuvre que Malraux a consacrée à l'art sans mots pour lui donner voix n'est donc ni "une psychologie de l'art" – au sens strict, l'expression ne voudrait rien dire ; que signifierait une psychologie de l'architecture, ou de l'industrie ? les abstractions n'ont pas d'âme – ni une psychologie de l'artiste [...] C'est une théogonie³ ». La lumière, bien que récurrente chez Malraux, y apparaît d'une manière différente.

La poésie nous éclaire, malgré tout ce qui la sépare de la peinture : *Recueillement* de Baudelaire, *Barbare* de Rimbaud sont assurément des mots en un certain ordre assemblés, avant d'être le tableau d'un crépuscule, le récit d'une vision ; mais pas avant d'être des poèmes. Le but de Baudelaire, de Rimbaud, c'est la création d'un monde aussi différent du récit qui le suscite, qu'une phosphorescence l'est de l'objet dont elle émane⁴.

Selon Malraux, le fait poétique « devient l'objet propre du poème, comme le fait pictural devient l'objet propre du tableau⁵ », Mallarmé incarnant pleinement cette quête. « Pour Malraux, ce qui définit le mieux le projet de Mallarmé, ce n'est pas l'expression d'un drame métaphysique, mais le désir d'accéder à ce monde de la poésie qui le hante⁶ ». Dans son discours de réception du Prix Nobel, qui constitue le compendium des principes esthétiques de son œuvre, Odysséas Elytis présente ces deux mondes – car il s'agit bien de deux mondes – de la manière que voici :

¹ Moncef Khemiri, « Le fait poétique et le fait pictural d'après André Malraux », *op. cit.*, p. 18.

² André Malraux, *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 318.

³ *Ibid.*, p. LXXI.

⁴ André Malraux, *Écrits sur l'art II*, *op. cit.*, p. 787.

⁵ *Ibid.*, p. 791.

⁶ Moncef Khemiri, « Le fait poétique et le fait pictural d'après André Malraux », *op. cit.*, p. 19.



Voilà pourquoi nous avons grandement besoin de transparence. Pour clairement percevoir les nœuds de ce fil tendu le long des siècles et qui nous aide à nous tenir debout sur cette terre. Ces nœuds, ces liens, nous les percevons distinctement, d'Héraclite à Platon et de Platon à Jésus. Parvenus jusqu'à nous sous des formes diverses ils nous disent sensiblement la même chose : que c'est à l'intérieur de ce monde-ci qu'est contenu l'autre monde, que c'est avec les éléments de ce monde-ci que se recompose cet autre monde, l'au-delà, cette seconde réalité qui se situe au-dessus de celle que nous vivons contre nature. Il s'agit d'une réalité à laquelle nous avons totalement droit, et seule notre incapacité nous en rend indignes¹.

Ce n'est pas non plus un hasard si Elytis évoque Mallarmé à plusieurs reprises dans son œuvre :

Si la langue n'était qu'un simple moyen de communication, il n'y aurait pas de problème. Mais il arrive, parfois, qu'elle soit aussi un instrument de « magie ». De plus, dans ce long cours de siècles, la langue acquiert une certaine manière d'être. Elle devient un haut langage. Et cette manière d'être oblige. N'oublions pas non plus qu'en chacun de ces vingt-cinq siècles et sans nulle béance, il s'est écrit, en grec, de la poésie. C'est cet ensemble de données qui fait le grand poids de tradition que cet instrument soulève. La poésie grecque moderne en donne une image fort [sic] expressive. La sphère que forme cette poésie, présente, pourrait-on dire, comme toute sphère, deux pôles : à l'un de ces pôles se situe Dionysios Solomos, qui, avant que Mallarmé n'apparaisse dans les lettres européennes, réussit à formuler, avec la plus grande rigueur et cohérence, ainsi que dans toutes ses conséquences, la conception de la poésie pure : soumettre le sentiment à l'intelligence, anoblir l'expression, mobiliser toutes les possibilités de l'instrument linguistique en s'orientant vers le miracle².

Chez Elytis, le fait poétique – et le fait pictural d'ailleurs – s'ancre dans les sensations, où les éléments naturels les plus humbles se transforment en symboles permettant de déchiffrer le mystère de la vie et de la lumière.

Pour le poète [...] la seule langue commune dont il a encore l'usage, ce sont ses sensations. La façon dont deux corps s'attirent et s'attouche n'a pas changé depuis des millénaires. Et en plus, elle n'a donné lieu à aucun conflit, contrairement aux vingtaines d'idéologies qui ont ensanglanté nos sociétés et nous ont laissé les mains vides. Lorsque je parle de sensations, je n'entends pas celles, immédiatement perceptibles, du premier ou du second niveau. J'entends celles qui nous portent à l'extrême bord de nous-mêmes. J'entends aussi les « analogies de sensations » qui se forment dans nos esprits. Car tous les arts parlent par analogies. Une ligne, droite ou courbe, un son aigu ou grave, traduisent un certain contact optique ou acoustique [...]. Une image de la mer, telle que nous la trouvons dans Homère, parvient intacte jusqu'à nous. Rimbaud dira « une mer mêlée au soleil ». Sauf que lui ajoutera : « c'est là l'éternité. » Une jeune fille tenant une branche de myrte chez Archiloque survit dans un tableau de Matisse. Et l'idée méditerranéenne de pureté nous est ainsi rendue plus tangible. D'ailleurs, l'image d'une vierge de l'iconographie byzantine est-elle si différente de celle de ses sœurs profanes ? Il suffit de bien peu de chose pour que la

¹ Odysséas Elytis, « Discours à l'Académie de Stockholm », conférence Nobel du 8 décembre 1979, *Nobel Lecture. NobelPrize.org*. Disponible sur : <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1979/elytis/25800-odysseus-elytis-nobel-lecture-1979/>> [consulté le 18/12/2023].

² *Ibid.*

lumière de ce monde se transforme en clarté surnaturelle, et inversement. Une sensation héritée des anciens et une autre que nous a léguée le Moyen Âge en engendrent une troisième qui leur ressemble, comme un enfant à ses parents¹.

Aussi bien pour Elytis que pour Malraux, « un fait pictural est à une palette ce qu'est un poème à un vocabulaire² ». Leur vision de l'art touche à une vérité universelle et intemporelle, car poésie et peinture créent des passerelles entre les époques et transcendent le temps et l'histoire (« pouvoir qui transcende l'histoire³ »). Pour eux, le fait pictural et le fait poétique sont des réalités autonomes.

Conclusion

Au terme de cet itinéraire que nous avons tenté de tracer, nous avons esquissé une première tentative de rapprochement entre deux grandes personnalités du xx^e siècle à travers leur conception poétique et artistique. L'approche de l'art par André Malraux et Odysseas Elytis converge vers une quête commune d'universalité et de transcendance, franchissant les frontières temporelles, culturelles, littéraires et même géographiques. Le « musée imaginaire », ce musée délocalisé, et la métamorphose d'André Malraux d'un côté, et la recherche de la « pureté » et de la « transparence » par Elytis de l'autre, partagent la même conception de l'œuvre d'art : elle ne se limite pas à une simple reproduction du monde visible, mais elle vise le dévoilement d'un monde invisible qui devient perceptible. La métamorphose de l'art chez Malraux et « l'intervention sur le réel, à la fois pénétrante et métamorphosante⁴ », selon Elytis, font de l'œuvre d'art une entité qui, par le dialogue des époques et des cultures, transcende le temps et l'histoire. L'art devient pour eux un langage qui maintient une résonance universelle, une « résonance intemporelle⁵ ». Chez Elytis, le mystère de la vie et de la création se décode à travers l'élément naturel grec, un mystère capté par les sens. « Assurément, il y a une énigme, Assurément, il y a un mystère. Mais le mystère n'est pas une mise en scène tirant parti des jeux d'ombres et de lumière pour simplement nous impressionner. C'est ce qui continue à demeurer mystère même en pleine lumière⁶ ». Ou pour citer Malraux dans son discours prononcé sur la Pnyx en 1959 : « Et si cette nuit est une nuit du destin – bénédiction sur elle, jusqu'à l'apparition de l'aurore⁷ ! ».

¹ *Ibid.*

² André Malraux, *Écrits sur l'art II*, *op. cit.*, p. 794.

³ *Ibid.*, p. 663.

⁴ Odysseas Elytis, « Discours à l'Académie de Stockholm », *op. cit.*

⁵ André Malraux, *Écrits sur l'art II*, *op. cit.*, p. 791.

⁶ Odysseas Elytis, « Discours à l'Académie de Stockholm », *op. cit.*

⁷ André Malraux, *Oeuvres complètes*, édition de Marius-François Guyard avec la collaboration de Jean-Claude Larrat et François Trécourt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1996, p. 924.

Références bibliographiques

- BEUCLER A., *Plaisirs de mémoire. De Saint-Pétersbourg à Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Gallimard, tome 2, 1982.
- CHAMI A., *André Malraux. Une passion*, Casablanca, Éditions EDDIF, 2001.
- DE GAULLE C., *Mémoires*, éd. de Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- DE SAINT-CHERON F., *Malraux et les poètes*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2016.
- DE SAINT-CHERON M., « Musée imaginaire », in C.-L. FOULON, J. MOSSUZ-LAVAU et M. DE SAINT-CHERON (dir.), *Dictionnaire Malraux*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 552-556.
- ELYTIS O. [Ελύτης Οδ.], *Choix de textes 1935-1977* [Εκλογή 1935-1977], Athènes, éditions Akmon, 1979 (en grec).
- ELYTIS O., « Discours à l'Académie de Stockholm », conférence Nobel du 8 décembre 1979, *Nobel Lecture. NobelPrize.org*. Disponible sur : <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1979/elytis/25800-odysseus-elytis-nobel-lecture-1979/>> [consulté le 18/12/2023].
- ELYTIS O., *Axion Esti*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.
- ELYTIS O. [Ελύτης Οδ.], *Autoportrait en langue parlée* [Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό], Athènes, Ypsilon, 2000 (en grec).
- ELYTIS O. [Ελύτης Οδ.], *Cartes sur table* [Ανοιχτά Χαρτιά], Athènes, éditions Ikaros, 2009 [1974] (en grec).
- ELYTIS O. [Ελύτης Οδ.], *Blanc-seing* [Εν λευκώ], Athènes, éditions Ikaros, 2006 [1992] (en grec).
- ELYTIS O. [Ελύτης Οδ.], *En outre* [Συν τοις ἄλλοις], Athènes, Ypsilon, 2011 (en grec).
- LACOUTURE J., *Malraux : une vie dans le siècle, 1901-1976*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- ILIOPOULOU I. [Ηλιοπούλου Ι.], « C'est au très près que j'aspire... » [Το ελάχιστο θέλησα...], dans le catalogue de l'exposition sous la direction de Takis Mavrotas, *Le monde d'Odysséas Elytis. Poésie et peinture* [Ο κόσμος του Οδυσσέα Ελύτη. Ποίηση και Ζωγραφική], Athènes, Fondation B. & M. Théocaraki, 2011, p. 9-10.
- KHEMIRI M., *André Malraux, écrivain d'art : étude de la formation esthétique de l'auteur et analyse de ses écrits sur l'art*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres – Manouba, 2000.
- KHEMIRI M., « Le fait poétique et le fait pictural d'après André Malraux », *malraux.org*, 2009, p. 1-22. Disponible sur : <https://malraux.org/wp-content/uploads/2009/12/images_documents_3_khemiri_fait_pictural_7.pdf> [consulté le 10/12/2023].
- KOUTRIANOU E. [Κουτριάνου Ε.], *La lumière comme axe : la formation et la cristallisation de la poétique d'Odysséas Elytis* [Με άξονα το Φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη], Athènes, Éditions de la Fondation Costas & Eléni Ourani, coll. « Autres éditions », 2002.

LAMPRAKI-PLAKA M. [Λαμπράκη-Πλιάκα Μ.], « Les co-images d'Elytis et l'exercice simultané des sens » [Οι συνεικόνες του Ελύτη και η συγγυμνασία των αισθήσεων], dans le catalogue de l'exposition sous la direction de Takis Mavrotas, *Le monde d'Odysséas Elytis. Poésie et peinture* [Ο κόσμος του Οδυσσέα Ελύτη. Ποίηση και Ζωγραφική], Athènes, Fondation B. & M. Théocharaki, 2011, p. 19-21.

LAURENT T., « André Malraux, théoricien de l'art », *Literatūra*, tome 58, n° 4, 2017, p. 44-57. Disponible sur : <<https://www.zurnalai.vu.lt/literatura/article/view/10456/8411>> [consulté le 20/11/2023].

MALRAUX AL., « Dyables », in C.-L. FOULON, J. MOSSUZ-LAVAU et M. DE SAINT-CHERON (dir.), *Dictionnaire Malraux*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 241-242.

MALRAUX A., « Discours de clôture prononcé au Congrès international des écrivains », *Marianne*, 3 juillet 1935, p. 4. Disponible sur : <<https://malraux.org/d-1935-07-03-andre-malraux-discours-de-cloture-prononce-au-congres-international-des-ecrivains-marianne-3-juillet-1935-p-4/>> [consulté le 10/10/2023].

MALRAUX A., « Sur l'héritage culturel », discours prononcé au Secrétariat général élargi de l'Association internationale des Écrivains pour la défense de la culture, à Londres, le 21 juin 1936. *Commune* [Paris], n° 37, septembre 1936, p. 1 et 9. Disponible sur : <<https://malraux.org/d1936-09-andre-malraux-lheritage-culturel/>> [consulté le 10/10/2023].

MALRAUX A., *Le Musée imaginaire*, Lausanne, Albert Skira Éditeur, 1947.

MALRAUX A., *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974.

MALRAUX A., *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

MALRAUX A., « Malraux à L'Express : "Je comprends mieux l'art que la littérature" », extrait d'un entretien accordé à Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 1316, 27 septembre – 3 octobre 1976, p. 26-31 (première partie d'un entretien réalisé le 7 juin 1976). Disponible sur : <<https://malraux.org/12882-2/>> [consulté le 10/10/2023].

MALRAUX A., *Œuvres complètes*, édition de Marius-François Guyard avec la collaboration de Jean-Claude Larrat et François Trécourt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1996.

MALRAUX A., *Écrits sur l'art I. Œuvres complètes*, édition de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2004.

MALRAUX A., *Écrits sur l'art II. Œuvres complètes*, édition d'Henri Godard avec la collaboration d'Adrien Goetz, Moncef Khemiri et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 2004.

MALRAUX A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Philippe Delpuech, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 2010.

MEYER A., *La Condition humaine d'André Malraux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991.



MOROT-SIR É., « Imaginaire de peinture et imaginaire romanesque dans l'œuvre d'André Malraux », *Cahiers de l'AIEF*, n° 33, 1981, p. 240. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1981_num_33_1_1911> [consulté le 12/10/2023].

TACHOPOULOU O. [Ταχοπούλου Ολ.], « Cartes dessinées par des anges » [Χάρτες που ζωγραφίζουν ἄγγελοι], *Chartis* [Χάρτης], n° 21, septembre 2020 (notre traduction) Disponible sur : <<https://www.hartismag.gr/hartis-21/eikastika/xartes-poy-zwgrafizou-aggeloi>> [consulté le 11/12/2023].

THOMPSON B., « L'art et le roman. L'imagination visuelle du romancier (Entretien avec André Malraux) », *La Revue des lettres modernes*, série Malraux, n° 4 (« Malraux et l'art »), 1978, p. 83-104.

ZARADER J.-P., « Métamorphose », in Jean-Claude Larrat (dir.), *Dictionnaire André Malraux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », n° 7, 2015, p. 738-742.

ZARADER J.-P., « Musée imaginaire », in Jean-Claude Larrat (dir.), *Dictionnaire André Malraux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », no 7, 2015, p. 775-778.