

Moncef KHEMIRI
Professeur de littérature françaises et francophones
à l'Université de Tunis

Résidence El Morjène, Bloc A4, El Menzah 9A, c.p. 2092, Tunis,
Tél. / Fax: (216-1) 886996, TUNISIE,
E-mail : moncefkhem@yahoo.fr

ANDRÉ MALRAUX ET DEMETRIOS GALANIS¹

La fréquentation par le jeune Malraux des milieux littéraires et artistiques dans les années vingt et ses dialogues avec les poètes et les peintres ont beaucoup compté dans sa formation littéraire et esthétique. Il avait besoin, lui qui est un autodidacte de l'art comme l'illustre Elie Faure, afin de se familiariser avec la création littéraire et artistique de son temps, de connaître les maîtres de l'art moderne et de discuter avec eux. Et c'est ainsi que ce jeune homme sans appui, riche de son ardente intelligence et d'une culture foisonnante, réussit en ces années vingt à s'insérer dans «ce petit univers qui, de la place du Tertre à la rue Campagne première, produit à peu près tout ce qui s'écrit, se peint et se compose dans Paris»,² comme le note si bien Lacouture.

Les poètes et les peintres, le jeune Malraux allait à leur rencontre, vers les années 1918-1920, en venant de Bondy³ à Montmartre, quartier pour lequel il avait un attachement particulier, parce que d'une part, il y était né, exactement au 53, rue Damrémont en 1901, et d'autre part parce que ses parents s'y étaient mariés en 1900. D'ailleurs dans *Le Miroir des limbes*, le narrateur évoquant les artistes qu'il rencontrait à cette époque-là à Montmartre, voit surgir dans sa mémoire le souvenir de ses parents : «Je pense à Fernande.⁴ J'avais une vingtaine d'années, je dînais place du Tertre avec

¹ Cet article représente la version corrigée et augmentée du texte paru sous le même titre dans *Présence d'André Malraux*, n° 2, hiver 2001-2002 : «Le jeune Malraux et les artistes de son temps», p. 21-30.

² Jean Lacouture, *André Malraux Une Vie dans le siècle*, Le Seuil, 1973, p.22

³ Après s'être séparée de son époux en 1905, «la mère de Malraux s'est installée chez la grand-mère Adrienne qui vivait avec son autre fille, Marie Valentine, dans une maison à un étage située au 16, rue de la Gare à Bondy, où elle tient au rez-de-chaussée une boutique d'épicerie. C'est là qu'André Malraux passera toute son enfance. Il y habitera jusqu' en 1920 », précise François Trécourt dans la Chronologie des *Œuvres Complètes*, vol. I, »Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, p. LXII.

⁴ Il s'agit de Fernande Olivier, le modèle et la compagne de Picasso, de 1904 à 1912.

Max Jacob; elle, à la table voisine, avec l'acteur Roger Karl [...] Derrière nous Utrillo, Suzanne Valadon et le Sacré-Coeur. Et la petite église Saint-Pierre de Montmartre, où se sont mariés mes parents...»⁵

Parmi les premiers artistes qu'il a connus à cette époque, vient en tête le peintre et graveur Démétrios Galanis. Tous les critiques qui se sont penchés sur la jeunesse littéraire de Malraux et sur sa formation esthétique – notamment André Vandegans, Walter Langlois, Pascal Sabourin, Jean Lacouture ou Curtis Cate – ont souligné l'importance de cette première amitié artistique dans la vie et l'œuvre de l'auteur. Cette amitié a été, pour le jeune Malraux puissamment fondatrice et inaugurale. Grâce à Galanis qui était en relation avec de nombreux autres peintres et poètes, Malraux va s'insérer plus facilement dans le milieu artistique parisien. Ensuite son amitié avec Galanis, fondée sur l'estime et la communion dans l'art, annonce un type de relations avec les artistes modernes que Malraux cultivera toute sa vie, notamment avec Alexeieff, Braque, Masson, Fautrier, Rouault ou Picasso. Elle a aussi projeté l'auteur dans le domaine de la critique d'art puisqu'il écrira son premier article de critique d'art sur Galanis, à la demande de celui-ci. Elle lui a donné ainsi l'occasion de mettre en forme sa conception de l'art et son approche comparative de l'art et lui a enfin fait aimer le livre d'art, ou plus exactement le livre illustré dans l'édition duquel il tentera lui-même de s'illustrer.

Nous voudrions dans cette étude évoquer dans un premier temps les circonstances dans lesquelles Malraux a connu Galanis, et mettre en valeur les nouvelles possibilités que cette amitié a pu offrir au jeune Malraux. Nous nous intéresserons dans un second temps aux deux articles que Malraux a écrits sur Galanis et qui, non seulement dévoilent sa conception de l'art en ces années vingt, mais annoncent aussi vingt-sept ans à l'avance les principes fondamentaux de son approche de l'art.

I. Circonstances

Démétrios Galanis, ce peintre et graveur d'origine grecque fut pour lui «un véritable ami»⁶ écrit Vandegans. «[...] Né à Athènes en 1882, de dix neuf ans, l'aîné de Malraux, [il] vint à Paris vers 1900 et entra à l'école des Beaux-Arts où il ne s'attarda

⁵ *Le Miroir des limbes*, p. 716.

⁶ André Vandegans, *La Jeunesse littéraire d'André Malraux*, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1964, p. 46.

guère. Il exposa aux salons d'automne, aux Humoristes et aux Indépendants. Son œuvre peint n'est pas très abondant (*La Fenêtre Ouverte, La Pinède, Route de Cassis à la Ciotat, Effet de neige à Montmartre*, etc.), mais Galanis orna un grand nombre de livres, et c'est comme illustrateur⁷ qu'il atteignit la réputation, note encore le critique.»⁸ Galanis avait également un grand talent de caricaturiste et, avant-guerre, il avait collaboré régulièrement à différents journaux satiriques tels que *Le Rire* et *L'Assiette au beurre* et *Le Canard sauvage*. C'est probablement à travers ces journaux que le jeune Malraux qui était un chineur passionné avait découvert l'œuvre de Galanis. Le jeune homme a dû beaucoup apprécier les toiles et les gravures de cet artiste car, vers la fin de la guerre, mû par un profond enthousiasme, il court chez le peintre pour lui exprimer son admiration. Dans l'un de ses articles⁹, Walter Langlois a évoqué les circonstances dans lesquelles l'auteur est entré en contact avec Galanis¹⁰ Il y écrit notamment: «Le peintre franco-grec Galanis a été l'un des tout premiers enthousiasmes artistiques de Malraux. Comme le rappelle Madame Galanis, c'est peu après la fin de la guerre que se présenta à son modeste appartement de Montmartre un jeune homme éloquent qui demandait à voir son mari. Celui-ci n'étant pas encore démobilisé, Madame Galanis invita le jeune homme, qui se présenta à elle sous le nom d'André Malraux, à entrer et à discuter avec elle. Elle écouta avec intérêt le jeune homme exposant dans un déluge verbal ses théories esthétiques et son admiration pour les peintures et les gravures de Galanis (dont il possédait apparemment un certain nombre). Ce premier contact se transforma en une chaleureuse amitié après le retour de Galanis à Paris». Malraux allait souvent voir Galanis dans son appartement ou dans son atelier de la rue Cortot. En 1922, après son retour du long voyage qui l'a conduit un peu partout en Europe, Malraux, marié, allait en compagnie de sa femme Clara, retrouver Galanis. Dans ses mémoires, celle-ci rapporte : «Parfois nous montions jusqu'à la rue Cortot où habitait Galanis, graveur et peintre, mais surtout graveur. L'atelier donnait sur un jardin ; je crois qu'Utrillo, Utter et Valadon habitèrent un temps ce même immeuble. J'aimais la netteté du trait gravé de Galanis et la sensualité sans vulgarité dont il marquait ses

⁷ Avant 1922, il avait illustré *Le Deuil des primevères* de Francis Jammes, *Les Nuits d'octobre* de Nerval, *Cœurs à prendre* de Gabory, *La Célestine* de F. de Rojas.

⁸ André Vandegans, *op. cit.* p. 46.

⁹ «Malraux and Galanis», in *Mélanges Malraux Miscellany*, USA, University of Kentucky, Walter Langlois éditeur, volume I, number 2, Autumn 1969, p. 3-6.

¹⁰ Pour de plus amples informations sur Galanis, se reporter à l'article de Walter Langlois déjà cité.

sujets, instruments de musique, fruits ou paysages, mais je m'étonnai quand j'entendis mon compagnon affirmer – en 1922 ou 1923 – que l'année suivante serait l'année Galanis. Plus juste me sembla cette constatation: «Il est un des rares peintres intelligents. «Cultivé aussi. Liseur et musicien.»¹¹ Cette amitié avec Galanis a ouvert à Malraux d'immenses horizons, car c'est probablement par l'intermédiaire de cet artiste qu'il a dû faire la connaissance de Picasso et de Derain, mais aussi de Reverdy et de Marcel Arland qui étaient tous les amis de ce peintre-graveur. Dans l'un de ses écrits autobiographiques, Marcel Arland, qui était lui aussi un grand amateur d'art, se rappelle avoir rencontré¹² pour la première fois le jeune Malraux chez Galanis vers 1919. En compagnie de Galanis et de Marcel Arland, il arrivait à Malraux de déambuler le soir dans les quartiers de Montmartre. L'un des rares souvenirs personnels qu'il ait évoqués à propos de ces équipées nocturnes, se trouve dans son article *Les Illustrations de Galanis*. Voici ce qu'il y écrit : «Je me souviens qu'un soir de 1920, un de ces soirs où les démons sauvages de la poésie habitaient encore le vieux Montmartre provincial et où une ivresse légère et volontaire libérait chez quelques hommes qui semblaient vouloir l'oublier un monde d'histoires incomparables. Le hasard du désœuvrement nous conduisit dix peut-être – chez un peintre¹³ qui habitait en face du Sacré-Cœur une

¹¹ Clara Malraux, «Nos Vingt ans », in *Le Bruit de nos pas*, Grasset, 1992, p. 236-237.

¹² «Je l'ai rencontré au début de 1921. Ce fut, il me semble, chez Galanis le graveur», écrit Marcel Arland. Naît alors une solide amitié entre Arland et Malraux qui prennent souvent l'habitude de venir ensemble chez le peintre et de repartir ensemble. Sur le chemin du retour, ils s'arrêtent devant des galeries d'art pour admirer les œuvres exposées. Voici Arland évoque l'une de leur promenade dans Montmartre : «Je me souviens ; c'était à l'une de nos premières rencontres ; quittant l'atelier de Galanis, nous avons fait quelques pas dans sa rue, puis dans une autre. Nous allions en promeneurs, quand soudain, ces yeux derrière une vitrine, ce visage, ce corps et cette pose... Un chat mais le plus étrange, dressé en sphinx, les yeux fixes, d'un vert sombre, presque durs, durement lucides, féminins pourtant jusque dans leur vision –leur menace. Nous sommes entrés et, comme nous aimions tous deux ce tableau, ce fut mon compagnon qui l'acheta : je le reçus.» *Ce fut ainsi*, Gallimard, 1979, p. 23 et 27.

¹³ L'identité de ce peintre n'a été établie ni par André Vandegans ni par Jean Lacouture qui ont tous deux cité ce passage. Pourtant, il suffit de recouper cet épisode avec le récit plein de verve et de pittoresque qu'en donne Gabory dans ses mémoires pour pouvoir l'identifier. Gabory, en effet, écrit: «Malraux connaissait à Montmartre un autre peintre inconnu qui habitait rue du Chevalier-de-la-Barre, dans une baraque en planches – un ancien panorama (de Jérusalem et des lieux saints) où l'on entendait trotter toute une colonie de rats; chacun des locataires de ce ratodrome ou myodrome, divisé en ateliers d'artiste, avait un chat au moins. Escalier obscur et brèche-dent, tortueux corridor; au fond une porte décorée d'une inscription en lettres d'or de couleur, un quatrain de Baudelaire, un peu trop baudelairien :

immense bâtisse de planches, aujourd'hui, disparue, qui s'appelait Panorama, parce qu'un Christ décoloré y souffrait la passion au centre de 200 mètres de toiles.»¹⁴ Suite à un incident qui les avait profondément troublés, Malraux et ses amis quittent l'atelier d'Elie Lascaux et vont finir leur soirée chez Galanis : «Nous partîmes poursuivis par cette image de Breughel, à la fois poignante et burlesque, et Galanis nous conduisit chez lui. Là dans cette pièce où Léon Bloy avait lutté contre sa longue misère, où rôdaient encore des échos de la tragédie d'Utrillo, où semblait s'être établie depuis des années et des années cette fantaisie tragique dont André Salmon a fait une poésie, dans cette pièce où l'ombre déformée de nos mains évoquait le geste des aveugles de tout à l'heure Galanis ouvrit le petit harmonium qu'il a construit et décoré lui-même, s'assit et joua. Tous, nous dressâmes l'oreille: c'était du Bach».¹⁵ Dans cet épisode, le rôle de Galanis est décisif, salutaire : c'est lui qui invite les jeunes gens troublés par le spectacle des aveugles à l'accompagner chez lui, et c'est lui qui apaise leurs craintes en jouant de la musique. Les jeunes gens se trouvent ainsi délivrés grâce à la musique jouée par Galanis de la vision tragique des aveugles tâtonnant dans la nuit, vision qui les avait si profondément bouleversés au point qu'elle semble avoir imprégné jusqu'à l'ombre de leurs gestes. Elle libère en particulier le narrateur de ses sombres pensées concernant le destin tragique de Léon Bloy et de Maurice Utrillo, et lui révèle déjà que l'art est antidestin. Galanis s'associe dès lors dans l'esprit du jeune Malraux à la sérénité conquise par l'art et plus précisément par la musique. A propos de l'œuvre gravée de

*C'est le Diable qui tient les fils
qui nous remuent !
Aux objets répugnant nous trouvons
des appas.
Chaque jour vers l'enfer nous
descendons d'un pas,
Sans horreur à travers des ténèbres
qui puent.*

La porte s'ouvre, un peintre maudit nous accueille : Elie Lascaux. Son mariage avec une des belles-sœurs de Kahnweiler viendrait conjurer la malédiction picturale». *Georges Gabory, Cinquante ans après*. Un chapitre de cet ouvrage a été publié par Walter Langlois in *Mélanges Malraux Miscellany*, volume II, n° 1, 1970, p. 9. Loin d'être aussi inconnu que le prétend Gabory, Elie Lascaux était l'ami de Gertrude Stein et de Max Jacob et avait déjà illustré *Tric-Trac du Ciel* d'Antonin Artaud. «Elie Lascaux, précise-t-on, dans le catalogue de l'exposition *André Malraux, Fondation Maeght*, fait la connaissance de Daniel Henry Kahnweiler par l'intermédiaire de Max Jacob. C'est lui qui présente à l'éditeur le peintre André Masson, futur illustrateur des *Conquérants* et de *L'Espoir*.» Voir *André Malraux, Fondation Maeght*, 1973, p. 37.

¹⁴ «Illustrations de Galanis», in *Mélanges Malraux Miscellany, op. cit.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

l'artiste, où figurent «tuyaux d'orgue, rebecs, flûtes et hautbois», Malraux songera à ce qu'un vieil iranien a dit à Marco Polo dans un conte d'Alexandre Arnoux : «Il n'est au monde hormis la considération de la mort, que la musique...».¹⁶

La grande estime où Galanis tenait le jeune Malraux n'allait pas tarder à se manifester. En 1922, quand la Galerie de la Licorne offre à Galanis l'opportunité de présenter ses peintures, l'artiste n'hésita pas à demander à son jeune ami de préfacier le catalogue de cette exposition. Cette demande est la preuve indéniable de l'immense confiance que Galanis avait dans le génie de son admirateur. Grâce à cette préface que lui a commandée son ami, Malraux entame une carrière de critique d'art que viendront confirmer les articles qu'il écrira plus tard sur Charles Clément, Sémirani, Jean Fautrier ou Georges Rouault.

Après son retour d'Indochine en 1926, Malraux qui se lance dans l'édition de luxe en créant sa propre maison d'édition «A la Sphère», dont le nom aurait été probablement inspiré à l'auteur par «le globe de navigateur qui était l'un des motifs d'illustration de Galanis», note Langlois, (*op. cit.*, p. 159) – a fait appel à son ami pour illustrer deux des trois volumes qu'il a publiés : ce sont *Rien que la terre* de Paul Morand, et *Polyphème* de l'écrivain symboliste Albert Samain, qui paraissent tous deux avec des cuivres de Galanis. Après une rapide réorganisation – Malraux, qui était entré en conflit avec le libraire Kra, relance sa maison d'édition sous le nom prestigieux de «Aux Aldes». Des dix volumes qu'a publiés Malraux entre 1926 et 1928, deux titres ont été illustrés par Galanis : ce sont *Odes* de Paul Valéry et *Le Roi Candole* de Gide. Quand après la crise de 1929, «Aux Aldes» fait faillite, Malraux qui a rejoint la maison Gallimard en tant que directeur artistique, continue à passer des commandes à Galanis. Celui-ci est chargé en 1930 d'illustrer *Les Nourritures terrestres* de Gide.

C'est pendant cette période que Malraux consacre à l'œuvre gravée de Galanis un long article qui paraît le 1^{er} avril 1928 sur les colonnes de la revue *Arts et métiers graphiques* sous le titre «A propos des illustrations de Galanis». Cet article, comme le signale André Vandegans, était sans doute conçu comme une partie d'une plus vaste étude que Malraux envisageait de consacrer aux graveurs français nouveaux comme cela est annoncé le 28 septembre 1929 sur les colonnes des *Nouvelles littéraires*. Et,

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

trois ans plus tard, cet article sera reproduit par Edouard Joseph dans *Le Dictionnaire biographique des artistes contemporains*.¹⁷

En 1949, pour témoigner à Galanis sa compassion et sa sympathie à la suite du décès de son fils Jean-Sébastien Galanis¹⁸, mort en 1940 dans le naufrage du «Lisieux», Malraux écrit un bref hommage au défunt, qui sera publié – avec des textes de Paul Valéry, de Marcel Arland, de Max Jacob et de Jean Cocteau pour ne citer que ceux-là – par Daragnès dans une plaquette intitulée *Tombeau de Galanis, Disparu en mer pour la France*.¹⁹ Dans son texte, Malraux rend un hommage au père et au fils ; du premier, il célèbre l'art, et du second il exalte le sacrifice : «Comme le visage de l'*Enfant au cheval mécanique*, si souvent dessiné par Galanis, était devenu pour nous tous inséparable de son art, Jean est maintenant inséparable de tous ceux dont le murmure fraternellement mêlé de tués et de survivants maintient, sous l'épouvantable silence, l'accent de ce que fut la voix de la France – de ceux qui permettront à la France d'avoir encore une voix». ²⁰

A sa réception de cet ouvrage, Malraux écrit à Galanis une lettre de remerciement. Dans cette lettre l'auteur demande également à son ami de lui faire parvenir l'exemplaire qu'il destine au général De Gaulle, et qu'il se chargera de lui remettre en son nom. Voici cette lettre que le lecteur peut toujours consulter aux Archives du Musée de Montmartre :

¹⁷ Le texte est le même, à la différence d'un très petit nombre d'infimes variantes. La notice (qui, en raison de son origine, répond mal aux normes du dictionnaire) renvoie à deux travaux : un *D. Galanis*, par G. Gabory, qui est le petit ouvrage publié par Gallimard en 1926, dans la collection «Les peintres français nouveaux» (n° 25) : une phrase de la préface de Malraux y est citée ; et un *Galanis graveur*, par Malraux lui-même. Ce dernier ouvrage n'a jamais paru.

¹⁸ Selon les textes d'introduction à la plaquette et en particulier la citation à titre posthume au grade de chevalier du mérite maritime, Jean-Sébastien Galanis était capitaine au long cours, enseigne de vaisseau de première classe de réserve. J. S. Galanis qui a effectué son service national dans la marine est donc rappelé pour la seconde guerre mondiale où il sert et disparaît en mer sur le *Lisieux*, le 27 novembre 1940, bâtiment coulé par «l'action ennemie».

¹⁹ Il s'agit d'une plaquette brochée de 51 pages, avec un frontispice de D. Galanis, des eaux-fortes de Daragnès et de nombreuses vignettes et culs-de-lampe, imprimée par Daragnès, à Paris en 1949. A côté du texte de Malraux, on trouve des textes de P. Valéry, de M. Arland, de J. Cocteau, de Max Jacob, de P. Reverdy et des extraits de lettres de J.S. Galanis à ses parents.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

«Monsieur D. GALANIS
12, rue Cortot
PARIS

19bis Avenue Victor Hugo
Boulogne S/Seine
9 mars 1949

Mon cher Ami,

Merci du livre qui ne fait que rappeler ma tristesse, comme il rappelle la vôtre.

Envoyez-moi personnellement l'exemplaire que vous destinez au Général De Gaulle. Je le lui remettrai. Je sais qu'il se souvient du nom de Jean que le vôtre lui abien souvent rappelé, et pense qu'il vous écrira personnellement.

Bien amicalement à Fanny et à vous

*André Malraux».*²¹

Le lecteur peut d'ailleurs trouver un peu plus dans cette correspondance encore inédite la lettre très admirative et très élogieuse du général de Gaulle.²²

Dans les années cinquante, comme en témoigne sa correspondance – déposée à la Bibliothèque littéraire Jacques- Doucet – Malraux est toujours en contact avec son ami. Le 20 novembre 1950, par exemple, il écrit à l'artiste pour lui dire combien il est heureux que l'exposition de Lausanne se passe bien ; et le 22 décembre 1950, il intervient, sur la demande de l'artiste, pour qu'une plaque commémorative soit apposée au cimetière de Montmartre en souvenir de J.S. Galanis.²³

²¹ On trouve cette lettre dans la correspondance de D. Galanis que l'on peut consulter aux Archives du Musée de Montmartre, à Paris. Mme Blandine Bouret, archiviste dans ce musée, a bien voulu nous en communiquer une copie. Nous lui en sommes très reconnaissants.

²² Voici la transcription de cette lettre manuscrite :

«Le Général De Gaulle

23 avril 1949

Mon cher Maître,

C'est avec une vive émotion que j'ai lu le »Tombeau de Jean-Sébastien Galanis » que M. André Malraux m'a remis de votre part. Toutes ces pensées, tous ces sentiments choisis, cueillis, pour entourer sa glorieuse mémoire, comme ils lui conviennent, comme ils lui sont bien.

Et moi je remercie votre fils, dans la mort où il nous a précédés, d'avoir apporté à la cause que nous avons – lui, vous, moi – servie ensemble, son exemple, son sacrifice, son témoignage.

Veillez croire, mon cher Maître à mes sentiments les plus distingués et très dévoués.

Général de Gaulle.»

Correspondance D. Galanis. Archives du Musée de Montmartre.

Cette grande amitié entre l'auteur et Galanis, qui traverse les années, culmine dans l'exposition organisée à la Bibliothèque Nationale, en 1963, sur l'initiative du Ministre de la culture, peu de temps avant la mort du peintre en 1966, au 12 rue Cortot. En souvenir sans doute de ce lieu qui a beaucoup compté tant dans sa mémoire affective que dans sa formation esthétique et intellectuelle, Malraux jouera un rôle décisif dans la transformation de la célèbre ruche en l'actuel Musée de Montmartre.

Cette estime était réciproque comme en témoigne le beau portrait de Malraux peint par Galanis et reproduit dans le catalogue de l'exposition *André Malraux et le Japon éternel*, organisée au musée Idemitsu, en 1978. En bas du portrait, Galanis a écrit: «Le fils de l'antique Hellade vous adresse cette image et vous remercie avec ses respectueux hommages – votre ami – Demetrios Galanis.»²⁴

II. Lecture de l'oeuvre de Galanis

Nous voudrions maintenant nous pencher sur les deux textes que Malraux a consacrés à Galanis pour montrer quelle conception il se faisait de la création picturale et comment il procède dans son approche de l'œuvre de cet artiste.

Dans la préface de l'exposition de 1922, Malraux se montre très sensible à la pureté et à la composition très élaborée des œuvres du peintre qu'il rapproche des primitifs italiens. Il y formule aussi la conception qu'il se fait de la création artistique, et y met en place sa méthode d'approche de l'œuvre d'art.

En effet, l'auteur, avant d'aborder l'œuvre du peintre Galanis formule une problématique générale touchant la question de rivalité du dessin et de la couleur, et qui

23

22 décembre 1950

«Monsieur Galanis

12 rue Cortot

Cher ami,

Le vice-président du Conseil Municipal de Paris m'écrit: «M. Galanis obtiendra satisfaction au sujet de la plaquette qu'il désire si légitimement voir apposer au cimetière de Montmartre ». Donc, si la machine administrative vous semblait enrayée, vous n'auriez qu'à me faire signe et j'en reparlerai à Pierre de Gaulle, qui souhaite être tenu au courant.

Bien amicalement à vous deux.

André Malraux »

Cette lettre qui fait partie de la Correspondance Malraux est classée sous la côte (MLX C -946) à la Bibliothèque littéraire Jacques- Doucet.

²⁴ *André Malraux et le Japon éternel*, Tokyo, 1978, p. 76.

semble une lointaine réminiscence de la querelle des rubénistes et des poussinistes²⁵ au XVII^e. «Subordonner le dessin à la couleur, c'est à proprement parler le supprimer»²⁶, voilà la première phase par laquelle Malraux inaugure sa carrière de critique d'art. Elle pourrait aussi rappeler au lecteur des *Curiosités esthétiques* les considérations que développe²⁷ Baudelaire sur la couleur et le dessin et surtout ce qu'il écrit au sujet de Véronèse dont, dit-il, «la touche mangera toujours la ligne».²⁸ Mais contrairement à Baudelaire qui célèbre dans la couleur l'essor de la sensibilité romantique, attentive à exprimer le tumulte des passions, l'inquiétude et la souffrance²⁹, Malraux qui se montre dans cette préface plutôt «poussiniste», estime que l'abandon du dessin affaiblit considérablement l'impact de l'œuvre : «La création ainsi réalisée est plus directement plaisante à l'œil, mais son charme est extrêmement fugitif».³⁰ Considérant le dessin comme une grande marque de discipline intellectuelle et l'indice d'une puissante volonté de création plastique, il pense que «l'indifférence au dessin crée d'ordinaire une

²⁵ La fameuse querelle littéraire des Anciens et des Modernes qui se termina à la fin du XVII^e siècle par la «victoire» des Modernes, devait trouver son répondant pendant le même XVII^e siècle dans un domaine privilégié des arts, la peinture où elle est connue sous le nom de la querelle des rubénistes et poussinistes. Cette querelle que l'on a ramenée, un peu trop schématiquement sans doute, à l'opposition entre les tenants du dessin et ceux de la couleur: ces derniers prenant Rubens comme modèle exemplaire et Poussin comme cible, la querelle fut ainsi arbitrairement baptisée. Roger de Piles, théoricien de l'art opposé à André Félibien, entame la polémique dès 1668, mais c'est surtout son *Dialogue sur le coloris* (1673) qui déchaîne les passions. Contre les «poussinistes», Félibien notamment, il affirme non pas la prééminence, mais l'importance considérable de la couleur dans le tableau, au même titre que la composition ou le dessin. Critiquant Poussin, qu'il juge mauvais coloriste, il s'en prend également au choix de ses sujets, à sa froideur, à sa composition statique, bref à ses «vertus classiques». Il lui oppose non seulement Rubens, mais aussi les grands Vénitiens (Giorgione, Véronèse, Titien) ou, ce qui est plus significatif encore, Rembrandt, dont il discerne les qualités de coloriste et la maîtrise des valeurs. La victoire des coloristes semble acquise (officiellement) en 1699, lorsque R. de Piles est reçu à titre honorifique membre de l'Académie, mais leur véritable consécration date plutôt de 1717, quand le morceau de réception d'Antoine Watteau est reçu à l'Académie: *Pèlerinage à Cythère*, prologue à la peinture du XVIII^e siècle. La couleur, éclatante et dorée, désormais triomphe, mais aussi une touche large et une pâte grasse et fluide, une composition plus libre, un peu «déglacée» chez Fragonard. Tous ces artistes vont assurer la continuité d'une peinture très coloriste, presque ininterrompue de Véronèse aux impressionnistes, en passant par Rubens, Watteau et Delacroix. L'issue de la querelle des rubénistes et des poussinistes semble remettre fortement en question la permanence supposée d'une tradition classique et figée de la peinture française, sauf pour de brèves périodes.

²⁶ «La Peinture de Galanis», *op.cit.*, p. 7.

²⁷ Reprenant à son compte l'opposition formulée par Mme de Staël entre la littérature du nord et la littérature au Midi, Baudelaire affirme que " le romantisme est fils au nord, et le nord est coloriste", et que l'art classique, en l'occurrence, celui de Raphaël, procède «d'un esprit matériel, sans cesse à la recherche du solide», c'est à dire qu'il privilégie le dessin. Voir Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Classiques Garnier, 1986, p. 104.

²⁸ Baudelaire, *op.cit.*, p. 109.

²⁹ Voir «Eugène Delacroix», «L'Exposition universelle de 1855», in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, p. 238.

³⁰ «Exposition de Galanis», *op. cit.*, p. 7.

expression picturale violente et déséquilibrée. L'illusion de puissance qui en résulte ne saurait résister à la comparaison qu'on ne peut faire avec celle d'un maître [...]».³¹ Aux yeux donc de l'auteur, profondément imprégné de l'art de son temps et plus précisément par le cubisme qui répugne au lyrisme et à la séduction, et auquel il reconnaît une profonde parenté avec le classicisme³², la peinture ne peut plus se contenter seulement d'exprimer un tempérament, comme l'a souvent écrit Baudelaire³³ et affirmé Zola.³⁴ Pour Malraux cette conception dans laquelle Baudelaire a identifié la modernité est belle et bien dépassée : «Exprimer surtout un tempérament, tel a été pendant toute la génération qui précéda la nôtre le vœu des peintres. Que le vœu des peintres vivants est différent de celui-là».³⁵ Pour Malraux, ce qui définit véritablement l'artiste, ce n'est ni le lyrisme ni l'imitation du réel, mais la volonté de création d'un univers autonome, volonté qu'incarnent, à ses yeux Galanis, Derain, Braque et Picasso : «De ce qu'ils désirent, nous trouvons la réalisation chez Galanis est chez Derain ; nous l'avons également trouvé chez les cubistes»³⁶ Au plan plastique, cette volonté de création se manifeste autant par le respect du dessin que par le souci d'une composition parfaitement préméditée. C'est d'ailleurs par ces qualités-là que se définit l'art de Galanis : «Le style de ses tableaux est surtout la conséquence de dons étonnants de composition ; composition extrêmement heureuse, obtenue plus par l'équilibre plus que par l'économie des surfaces».³⁷ Grâce à leurs grandes qualités plastiques qui témoignent d'une «discipline un peu dure»³⁸, d'une attitude «sévère»³⁹, les natures mortes et les paysages de Galanis acquièrent une grande pureté et suscitent une émotion esthétique qui n'a rien à voir avec l'admiration que l'on pourrait avoir pour des paysages réels : «Le

³¹ *Idem.*

³² «Mais n'y a-t-il pas quelque injustice à attribuer au cubisme le mérite d'avoir créé la discipline un peu dure, un peu contrainte qui caractérise aujourd'hui la dernière manifestation qui fut toujours celle de la peinture française ?», «Exposition de Galanis», *op. cit.*, p.7.

³³ «Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux et [...] doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament», écrit Baudelaire dans le *Salon* de 1846, *op. cit.*, p. 101. Voir aussi p. 102 et 215.

³⁴ «Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament», écrit Zola. *Le bon combat*, collection, «Savoir», Hermann, 1974, p. 2.

³⁵ «La Peinture de Galanis», *op. cit.*, p. 7. Malraux reviendra sur cette idée dans *La Création artistique*, en écrivant : «La peinture, n'étant nullement l'expression instinctive d'une vision, n'est pas plus "la nature vue à travers un tempérament", que la musique n'est le rossignol écouté à travers un tempérament», Skira, 1948, p. 152.

³⁶ «La Peinture de Galanis», *op. cit.* p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

désir de les toucher ou de les voir ne s'éveille pas en nous. Peu nous importe ce qu'ils seraient vivants ; nous savons qu'ils nous toucheraient moins que la toile ne le fait». ⁴⁰

En raison de ce dépouillement extrême et de cette économie de moyens, certains ont critiqué la peinture de Galanis et reproché à l'artiste de pratiquer un art archaïque. Un tel reproche n'a pas de sens en art, pense Malraux, car la création artistique authentique ne s'inscrit pas sur l'axe du temps et n'en subit pas les manifestations éphémères : «Le reproche d'archaïsme que j'ai quelquefois entendu exprimer ici contre lui n'est pas même à discuter ; l'art n'est pas situé dans le temps par son sujet. Il ne consiste pas à exprimer des modes. Artistiquement, Racine auteur de tragédies dont les héros sont grecs ou juifs, représente mieux, l'époque à laquelle vivait Louis XIV qu'une chaise à porteurs» ⁴¹

L'auteur répond également à la critique que l'on a faite à Galanis de ne pas suffisamment varier son style. Pour lui, la notion de variété peut être moins le signe d'une inspiration féconde que le témoignage d'un manque de maturité, d'une personnalité encore sous influence, car «il est bien évident qu'on ne saurait prendre pour de la variété la différence qui ressort du rapprochement de toile influencées par d'autres maîtres ; il ne s'agit plus là que la différence qu'ont entre eux ces maîtres». ⁴² L'analogie que l'on perçoit entre les différentes toiles de Galanis, manifeste donc non pas une incapacité à se renouveler, mais la recherche d'un artiste soucieux de perfectionner sa technique et d'approfondir son art en vue de réaliser une œuvre de meilleure qualité, bref une quête du chef-d'œuvre : «La peinture est l'art dans lequel l'ensemble des productions d'un artiste a le moins d'importance : son évolution ressortit à l'histoire de l'art, non à l'esthétique» ⁴³ La variété de styles relève donc de l'histoire de l'art attentive à identifier les influences, mais le chef-d'œuvre, en tant que conquête d'un style original, d'une vision particulière, qui rompt avec une tradition ou un art dominant, appartient au domaine de l'esthétique où prime l'interrogation sur les qualités et le sens de la création. Malraux esquisse là une problématique qui bénéficiera d'une place importante dans les *Essais de psychologie de l'art*, et notamment dans *La Création artistique* où il soutiendra que l'artiste est représenté par ses œuvres de maturité et non pas ses œuvres de jeunesse où il pastiche son maître : «L'artiste a un "œil", mais pas à quinze ans ; et

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 9

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

combien de jours faut-il à un écrivain pour écrire avec le son de sa propre voix ? La vision souveraine des plus grands peintres, c'est celle des derniers Renoirs, des derniers Titiens, des derniers Hals [...]».⁴⁴

Quant à la méthode que l'auteur élabore en même temps qu'il l'applique au cas de Galanis, elle est fondée sur un double principe : d'une part le rapprochement avec d'autres peintres, et d'autre part le recours à la suggestion poétique. En effet, devant le charme qu'exerce sur lui la peinture de Galanis, l'auteur qui a visité l'année précédente l'Italie où il a admiré l'art renaissant, songe à la peinture italienne : «Si la peinture qu'expose aujourd'hui Galanis doit être rapprochée de quelque autre, c'est de celle des primitifs italiens de la première Renaissance. Non qu'elle procède d'un même idéal artistique ; mais grâce à la susceptibilité qu'elle possède de faire ressentir à un artiste moderne des émotions du même ordre que celles que lui pourrait faire éprouver un Giotto. Il y a chez les deux peintres une simplicité, une suppression d'artifices capable d'émouvoir, et qui créent une sentiment d'une extrême distinction».⁴⁵

Cette démarche n'est pas aussi arbitraire qu'elle pourrait paraître, parce que Galanis a puisé sa culture plastique dans la peinture italienne grecque et française : «C'est du rapprochement du génie grec au génie français et au génie italien qu'est né cet art. Il n'y a pas d'artistes français créés par la tradition française seule ; il n'y a pas d'artistes grecs créés par la tradition grecque seule».⁴⁶ C'est cette ouverture de l'artiste sur des héritages culturels divers qui justifie le recours à une méthode comparative que l'auteur s'empresse de généraliser et d'étendre à la littérature : «Nous ne pouvons sentir que par comparaison. Quiconque connaît *Andromaque* ou *Phèdre* sentira mieux ce qu'est le génie français en lisant *Le Songe d'une nuit d'été* qu'en lisant toutes les autres tragédies de Racine. Le génie grec sera mieux compris par l'opposition du statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique que par la connaissance de cent statues grecques».⁴⁷ La méthode de critique formulée pour la première fois en 1922 constitue la base de l'esthétique comparative que l'auteur va pratiquer dans ses futurs essais. Pour Malraux, le sens est le résultat d'une corrélation, d'une mise en relation d'œuvres appartenant à des cultures différentes et à des styles différents. Cette approche analytique rappelle ce que Proust écrit dans *Le Temps retrouvé* au sujet de la création

⁴⁴ *La Création artistique*, Genève, Skira, 1948, p. 114.

⁴⁵ «La Peinture de Galanis », *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁷ *Idem.*

romanesque : «[...] la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents posera leur rapport [...]».⁴⁸ Mais si pour Marcel, le but de cette opération est de dégager «l'essence commune»⁴⁹ de ces deux objets, l'objectif que poursuit Malraux consiste à faire surgir d'irréductibles différences de vision : car «un style n'est pas seulement son écriture mais il est la réduction à l'échelle humaine du monde [...] un ordre imposé au chaos selon le désir de l'homme [...]».⁵⁰ En outre, les exemples fournis, manifestent l'immense intérêt que l'auteur porte déjà aux arts grec et italien auxquels il réservera une place importante autant dans la *Psychologie de l'art* que dans *La Métamorphose des dieux*.

A cette méthode d'analyse qui est capable de mettre en lumière la spécificité du style d'un artiste ou celui d'une tradition artistique donnée, Malraux joint une approche poétique destinée à éviter que la création artistique ne soit réduite à un «misérable relevé de lignes et de surfaces»⁵¹, comme dit Proust. Il établit alors un parallèle entre la peinture de Galanis et la poésie de Mallarmé pour suggérer l'univers poétique du peintre: «Certains fruits disposés sur une table, certains paysages très simples sont beaux comme des vers de l'*Après-midi d'un Faune*. Ils en ont la pureté, ils en ont aussi la douceur, ils en suggèrent l'émotion».⁵² La littérature intervient ainsi pour suggérer «l'ineffable»⁵³ de l'art, et l'auteur n'hésitera pas à citer, quatre vers de ce poème de Mallarmé, pour exprimer la transparence, la luminosité et la beauté des natures mortes de Galanis :

Ainsi, quand es raisons, j'ai sucé la clarté
Rieur j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans les peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir, je regarde au travers.⁵⁴

⁴⁸ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, «La Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1954, p. 889.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *La Création artistique*, p. 154.

⁵¹ *A la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 885.

⁵² «La Peinture de Galanis», p. 10.

⁵³ Dans l'un de ses entretiens avec Roger Stéphane Malraux se réclame d'une poétique de l'ineffable s'expliquant au sujet de sa relation avec la littérature qui est «essentiellement la relation d'un poète», Malraux déclare : «[...] je crois que le romancier peut atteindre une sorte d'ineffable». Roger Stéphane, *André Malraux entretiens et précisions*, Gallimard, 1984, p. 64.

⁵⁴ *Ibid.* p. 10. Si on compare les quatre vers cités au poème de Mallarmé, on constatera que l'écrivain a supprimé le vers dysphorique qui suit le premier vers cité :
«Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté / Pour bannir un regret par ma feinte écarté » (Voir Mallarmé *Poésie*, Gallimard, 1945, p. 60).

Le but de cette suppression est de mettre en valeur une impression de lumière, de transparence et de beauté.

Cette association en particulier de la peinture à la poésie reviendra comme un leitmotiv dans les essais esthétiques, et en particulier dans *L'Irréel* où l'art maniériste italien réveillera également dans la mémoire de Malraux des images mallarméennes⁵⁵, notamment quand il écrit: «Il y a du Mallarmé chez le Parmesan, qu'obsèdent comme lui le cygne, l'orfèvrerie et la déformation créatrice... / Le peintre a pleine conscience du pouvoir nouveau qu'il possède et que symbolise la main florale de la Vierge au long cou.»⁵⁶

Dans le second article qu'il consacre à Galanis, et plus précisément à ses illustrations, Malraux rapproche encore la technique de l'artiste de celle «des grandes graveurs italiens de la Renaissance», et exprime son admiration pour la qualité «classique» de ses illustrations où transparaît «la passion artisanale du bel objet».⁵⁷ L'auteur y met en particulier l'accent sur «la force plastique avec laquelle [Le graveur] a su imposer des formes et des procédés oubliés ou méprisés», et tient chacune de ses «découvertes [pour] une acquisition de la gravure moderne [...]»⁵⁸

Mais ce qui retient encore l'attention dans cet article évoque, c'est de voir l'auteur un relater une de ses équipées nocturnes en compagnie de Galanis et de Marcel Arland comme cette visite chez Elie Lascaux, ou évoquer des souvenirs de ses premiers voyages d'art. L'art de Galanis, cet artiste franco-grec dont Malraux admire la pureté et le classicisme demeure associé dans l'esprit de l'auteur à la beauté de la Grèce et de l'Italie qu'il vient de visiter avec Clara en 1921 : «Deux souvenirs sont liés en moi à l'œuvre de Galanis. C'est d'abord un soir, à Athènes, sur le Lycabète ; une petite fille russe vient m'offrir un panier de figues vertes et de raisins noirs, devant l'éblouissant paysage marin taché de la forme allongée de Salamine comme une fumée ; c'est ensuite le jour où je vis pour la première fois Florence. La pureté sûre d'elle-même, se connaissant, appuyée sur d'innombrables morts dont le nom depuis des siècles est une source d'exaltation, et rendue vivante par un fleuve lent et presque sensuel, c'est le

Le but de cette suppression est de mettre en valeur une impression de lumière, de transparence et de beauté.

⁵⁵ *L'Irréel*, p. 183.

⁵⁶ *L'Irréel*, p. 193.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

spectacle de Florence, c'est celui de la peinture toscane, c'est l'idéal atteint par l'art de Chénier, poursuivi par celui de Galanis». ⁵⁹ Malraux inaugure là une écriture originale qui associe des œuvres d'art et des paysages, la réflexion sur l'art aux impressions du voyageur. Il s'agit là des premières ébauches de cette écriture hybride alliant récit de voyage et méditation esthétique que l'auteur mettra en œuvre dans ses grands essais esthétiques et ses écrits autobiographiques. ⁶⁰

En ce qui concerne l'art d'illustrateur du peintre, Malraux est attentif à la liberté que l'artiste sait prendre avec les textes afin d'exprimer par les procédés qui sont propres à son art et par une sensibilité personnelle une vision nouvelle de l'œuvre littéraire : «Il ne s'agit pas pour lui, écrit Malraux, de traduire en images des scènes de l'auteur qu'il illustre, mais de trouver un équivalent plastique». ⁶¹ Cette idée, Malraux la reprendra en 1976 dans une lettre ⁶² à Marc Chagall. Il recommande en particulier au peintre surréaliste de ne pas rester trop fidèle à son texte : «Il me semble qu'il ne faudrait pas du tout penser à une illustration, comme vous l'avez fait pour les *Ames morte* ou mes *Antimémoires*, mais à une partition dont mon texte serait le livret. N'attacher aucune importance aux personnages, au plus des ombres». ⁶³ De ce point de vue, Galanis a été un précurseur, car ses gravures n'imitent pas les textes, mais les réfléchissent et les prolongent selon l'écriture plastique et la vision particulières de l'artiste «Ces sujets qui semblent d'abord ne s'être imposés qu'au décorateur, mais dont la constance intrigue, semblent les épaves ou les souvenirs d'une vie de navigateur écoulee à travers les Cyclades [...]». ⁶⁴ La combinaison dans ses gravures des instruments de navigation (boussole, sextant) avec des instruments de musique ⁶⁵ (lyre, viole, rebec et flûte) montre que le graveur a construit en marge des textes qu'il illustre un imaginaire propre.

⁵⁹ «Les Illustrations de Galanis». Réédité in *Mélanges Malraux Miscellany*, University of Kentucky, Walter Langlois Editeur, 1969, p. 11.

⁶⁰ Si les *Antimémoires* accueille par exemple une longue méditation sur le Sphinx – méditation qui finira par prendre place dans l'introduction générale de la *Métamorphose des dieux* –, le chapitre XI de *L'Intemporel* tient beaucoup du récit de voyage : il relate le séjour de l'auteur à Port-au-Prince et sa découverte des «peintres du Saint-Soleil».

⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

⁶² Il s'agit de la lettre préface de *Et sur la terre* court récit d'un épisode de la guerre d'Espagne illustré par Marc Chagall et publié par la Fondation Maeght en janvier 1977. La préface s'étend sur les pages V à XII.

⁶³ *L'Espoir : Appendices, Œuvres complètes*, vol. II, p. 557.

⁶⁴ «Les Illustration de Galanis», In *Mélanges Malraux Miscellany*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ A la fin de l'article de Malraux évoque Galanis jouant du Bach : «Galanis nous conduisit chez lui [...] [Il] ouvrit le petit harmonica qu'il a construit et décoré lui-même, s'assit, et joua. Tous, nous dressâmes l'oreille : C'était du Bach». «Les Illustrations de Galanis», in *Mélanges Malraux Miscellany*, *op. cit.*, p. 15.

Ainsi les deux textes publiés sur Galanis auront permis à Malraux de faire ses preuves dans la critique d'art, et de s'y imposer déjà comme un véritable maître. Dans ces premiers écrits, il ne contente pas de rendre compte d'une exposition, en passant en revue les différentes œuvres présentées mais il formule une méthode d'analyse et la conception qu'il se fait de la création picturale. Plus tard, dans ses essais, il reprendra non seulement cette méthode mais exploitera la plupart de ces idées notamment celles qui touchent à la formation de l'artiste, à son rapport avec son temps, à la signification du chef-d'œuvre par rapport à l'ensemble de la production artistique d'un peintre. La première passion artistique de Malraux aura été ainsi puissamment fondatrice.

«Entre dix huit et vingt ans la vie est comme un marché où l'on achète des valeurs, non avec de l'argent, mais avec des actes [...].»⁶⁶ Cette réflexion montre combien l'auteur était conscient de l'importance de ces années vingt dans sa formation intellectuelle et esthétique. Entre 1918 et 1924, le jeune homme se constitue un réseau d'amitiés et de relations qu'il s'agira par la suite d'élargir et d'enrichir, mais non pas de former *ex nihilo*. En matière d'art, ces années ont été sans doute pour Malraux les plus riches en découvertes et en rencontres. Elles ont représenté pour lui non pas celui de la «dérision»,⁶⁷ comme l'écrit Lacouture, mais véritablement celui des valeurs. Nous pouvons même estimer que Galanis a été l'une de ces principales valeurs. Un passeur «excessivement important» comme aurait dit Malraux.

Pour citer cet article :

KHEMIRI Moncef, «André Malraux et Demetrios Galanis», article mis en ligne sur <www.malraux.org> le 5 octobre 2009. Texte téléchargé / consulté le [date exacte du téléchargement].

⁶⁶ Cité par Jean Lacouture, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁷ Jean Lacouture a intitulé le premier chapitre de la première partie de son ouvrage sur Malraux, «La Dérision», *op. cit.*, p. 13.