LE DOUBLE VOYAGE : PARIS-ATHÈNES (1919-1939)

sous la direction de Lucile Arnoux-Farnoux
et Polina Kosmadaki



MONDES MÉDITERRANÉENS ET BALKANIQUES 12

École française d'Athènes

2018

LE DOUBLE VOYAGE : PARIS-ATHÈNES (1919-1939)

MONDES MÉDITERRANÉENS ET BALKANIQUES
12

LE DOUBLE VOYAGE : PARIS-ATHÈNES (1919-1939)

sous la direction de Lucile Arnoux-Farnoux
et Polina Kosmadaki

avec la collaboration de Servanne Jollivet

ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
2018

École française d'Athènes

Directeur des publications : Alexandre Farnoux
Responsable des publications : Bertrand Grandsagne

Le double voyage, Paris-Athènes (1919-1939) / sous la direction de Lucile Arnoux-Farnoux et Polina Kosmadaki avec la collaboration de Servanne Jollivet
Athènes ; École française d'Athènes, 2018
(Mondes méditerranéens et balkaniques, 1792-0752 ; 12)
ISBN 978-2-86958-296-5

1. Grèce – Relations extérieures – 1917-1935
2. Grèce – Relations extérieures – France – 1900-1945
3. France – Relations extérieures – Grèce – 1900-1945
4. Politique culturelle – France – 20e siècle
5. Politique culturelle – Grèce – 20e siècle

Suivi éditorial : Évelyne Séguy, EFA
Traduction : Béatrice Detournay, Marcel Durand, Jeanne Roques, Paola Starakis
Conception graphique de la couverture et de la collection : EFA, Guillaume Fuchs
Prépresse : EFA, Guillaume Fuchs ; Scuola Tipografica S. Pio X (Rome, Italie)
Impression et reliure : Corlet Imprimeur (Condé-sur-Noireau, France)

© École française d'Athènes, 2018 – 6 rue Didotou – 10 680 Athènes – www.efa.gr
ISBN 978-2-86958-296-5
ISSN 1792-0752

Reproduction et traduction, même partielles, interdites sans l'autorisation de l'éditeur pour tous pays, y compris les États-Unis.

Introduction

Lucile Arnoux-Farnoux

LES ÉCHANGES CULTURELS ENTRE LA FRANCE ET LA GRÈCE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Dès le début du XIXe siècle, la Grèce a entretenu avec la France des relations étroites fondées sur des affinités historiques et culturelles profondément enracinées dans la conscience des deux pays. Comme on le sait, la Révolution française et l'esprit des Lumières ont joué un rôle fondamental dans les mouvements qui ont conduit à la création d'un État hellène indépendant et, par la suite, ces liens privilégiés ont continué à se développer, par-delà les aléas de la diplomatie et les fluctuations de la politique internationale. Si la Première Guerre mondiale a suscité l'apparition en France d'un certain mishellénisme, succédant au traditionnel philhellénisme français, en raison de l'entrée tardive de la Grèce dans le conflit et des conséquences très néfastes du schisme intérieur du pays, l'entre-deux-guerres n'en a pas moins représenté la période durant laquelle les relations culturelles entre les deux nations ont connu un épanouissement sans précédent. Paris jouit alors d'un prestige incontesté comme capitale mondiale des arts et de la culture, et attire artistes et intellectuels venus de tous les horizons. La Grèce n'échappe pas à ce pouvoir d'attraction et la majeure partie de son élite vient se former, ou achever sa formation, dans la Ville Lumière. Paris est synonyme de modernité : « Nous communiquions intellectuellement avec le XXe siècle par le biais de la France[1] », écrit l'écrivain Georges Théotokas, évoquant sa rencontre avec le poète Georges Séféris, à la fin des années 1920. L'un et l'autre ont séjourné à Paris, six ans et demi, de 1918 à 1924, pour Séféris[2], plus brièvement, en 1927-1928, pour Théotokas, de même qu'Andréas Embirikos, entre 1925 et 1934[3], avant

1. Théotokas 1981, p. 14.
2. Sur le séjour de Séféris à Paris, voir l'article de Christina Dounia, p. 339-343.
3. Sur le séjour d'Andréas Embirikos à Paris, voir l'article de Christina Dounia, p. 343-347.

d'introduire la psychanalyse et le surréalisme en Grèce. Elytis, plus jeune, se souvient pour sa part que dès le collège il achetait des revues françaises : « Ces années-là, jeune collégien, je les partageais avec Paris. Un Paris tiré des revues de l'époque[4] », écrit-il trente ans plus tard. Architectes, peintres, sculpteurs, critiques d'art, tous ceux qui aspirent à découvrir les idées et les courants artistiques contemporains se rendent à un moment ou à un autre à Paris. Inversement, les Français retrouvent le chemin de la Grèce pour venir y chercher une « moderne Antiquité », qu'il s'agisse des jeunes architectes du 4e Congrès international d'architecture moderne (CIAM) amenés à Athènes et dans les îles par Le Corbusier en 1933, des passagers des croisières organisées sur le même bateau, le *Patris II*, par Hercule Joannidès, l'éditeur de la revue *Le Voyage en Grèce* (1934-1939), ou de voyageurs individuels comme le sculpteur Zadkine.

UN SUJET MÉCONNU

Si jusqu'à présent l'ampleur de ce phénomène de « double voyage », comme il nous a paru judicieux de le caractériser, n'a pas été mesurée, certains de ses aspects ont déjà été pris en compte, surtout en Grèce. Les expositions de la Fondation Goulandris à Andros explorent ainsi régulièrement le rapport à la Grèce des grandes figures de la peinture en France au XXe s. Sans remonter trop haut, on peut citer *Picasso et la Grèce*, en 2004, suivie par *André Masson et la Grèce* en 2007, puis *Delvaux et le monde antique* en 2009, auxquelles il faut ajouter l'exposition *Jean Cocteau et la Grèce* au musée Bénaki en 2007, qui présente les dessins, peintures et céramiques de l'écrivain-plasticien inspirés par la mythologie grecque. Par ailleurs, le lien des artistes grecs avec la France a été brillamment illustré par l'exposition *Paris-Athènes 1863-1940* organisée à la Pinacothèque nationale du 20 décembre 2006 au 31 mars 2007 et par le catalogue impressionnant qui l'accompagnait[5]. En France, en revanche, la question des relations artistiques et littéraires avec la Grèce reste avant tout celle de la réception de la Grèce antique par les artistes et écrivains de la première moitié du XXe s.[6], même si le terme de « voyage » apparaît dans certains titres[7].

Le colloque organisé en 2004 par Sophie Basch et Alexandre Farnoux à l'École française d'Athènes autour de la revue *Le Voyage en Grèce* (1934-1939)[8] amorce une nouvelle approche du sujet. Destiné à l'origine à accompagner les croisières en Grèce organisées

4. Elytis 2011, p. 125.
5. Lambraki-Plaka – Mentzafou-Polyzou 2006.
6. Hoffmann – Rinuy – Farnoux 1996 ; Green – Daehner 2012 ; Gély – Parizet – Tomiche 2014.
7. Surlapierre 2007.
8. Basch – Farnoux 2006.

par la compagnie Neptos, *Le Voyage en Grèce* devient, sous la direction de Tériade, une véritable revue d'art à laquelle contribuent écrivains, journalistes, universitaires et artistes invités à bord du *Patris II* afin de rehausser le prestige de la croisière et de favoriser le développement d'un tourisme d'élite dans ce pays. Associant littérature, archéologie, photographie, architecture, peinture et sculpture, la revue offre des perspectives de recherche multiples, y compris sur l'histoire du tourisme, permettant de préciser ce que représentaient la Grèce et le voyage en Grèce pour les intellectuels et les artistes français dans les années 1930. La richesse des résultats obtenus à partir de l'étude de cette seule publication – dont l'ouvrage collectif issu du colloque témoigne – laissait entrevoir l'intérêt de mener une enquête plus approfondie. Par ailleurs, les chercheurs étaient restés sur une aporie : l'absence de la Grèce contemporaine dans le *Voyage en Grèce* et le silence fait sur la dictature de Métaxas, qui prend le pouvoir en août 1936, au profit de l'image d'une Grèce éternelle de la mer, du soleil et des îles, une Grèce idéalisée, hors de l'Histoire.

Il apparut donc nécessaire de mettre sur pied un programme de recherches plus large qui engloberait l'ensemble de l'entre-deux-guerres, de 1919 à 1939, et prendrait en compte les échanges culturels entre la Grèce et la France dans les deux sens, d'Athènes vers Paris et de Paris vers Athènes. L'idée du « double voyage » était née.

Le présent ouvrage est l'aboutissement de quatre ans de recherches menées par une équipe franco-grecque pluridisciplinaire, dans le cadre du programme quadriennal (2008-2011) de l'École française d'Athènes, en partenariat avec le musée Bénaki et l'Institut d'études méditerranéennes à Réthymnon (IEM-ITE). Le but étant d'étudier les modalités du « double voyage » entre Paris et Athènes dans l'entre-deux-guerres, il est apparu nécessaire à la fois d'aborder le plus grand nombre de domaines possible et de maintenir une approche symétrique, ainsi que de mettre au jour des données nouvelles sur le sujet grâce à un travail de recherche dans des fonds documentaires encore inexplorés, en particulier des fonds d'archives en France et en Grèce. Les premiers résultats de ces travaux ont été exposés lors de journées d'études intermédiaires[9] avant le colloque final tenu à Athènes en janvier 2012.

Ces différentes manifestations, ainsi que l'ensemble des recherches menées pendant quatre ans, ont montré que dans l'entre-deux-guerres l'impact des relations étroites entre la France et la Grèce, loin de se limiter aux secteurs les plus connus, comme la peinture ou la littérature, pouvait se mesurer en fait dans la quasi-totalité des activités culturelles et artistiques des deux pays. C'est ce que l'on va découvrir dans cet ouvrage.

9. On peut citer entre autres : « Voyages en Grèce dans les années 1930 » et « Antiquité grecque 1919-1939 » (Paris, novembre 2008) ; « Regards croisés sur la modernité : échanges d'art entre la Grèce et la France dans l'entre-deux-guerres » (Athènes, juin 2009) ; « Paris-Athènes 1919-1939. Le double voyage/L'architecture » (Athènes, mars 2010) et « Les Fêtes delphiques : une rencontre internationale des lettres et des arts » (Delphes, mars 2010).

UNE APPROCHE PLURIDISCIPLINAIRE

Il était nécessaire d'abord de poser le cadre historique, politique mais aussi économique dans lequel ces échanges culturels ont eu lieu. C'est ce que fait l'historien Christos Hadziiossif, mettant en lumière les fluctuations et les revirements de la politique française à l'égard de la Grèce, et pointant même un net recul du soutien de la France à la Grèce dans les années 1930, en raison de la priorité que la première donne à sa politique balkanique. Au contraire des relations économiques, la coopération culturelle est au plus fort entre les deux pays durant l'entre-deux-guerres, comme le montre Nicolas Manitakis, avec la création, dès la fin de la Première Guerre mondiale, de trois institutions qui vont avoir un rôle déterminant : l'Hôpital français d'Athènes (1919), l'Institut néo-hellénique de la Sorbonne (1919) et l'Institut Pasteur (1920) à Athènes. Ce mouvement, qui se poursuit dans les années 1930 avec la fondation du pavillon hellénique à la Cité universitaire internationale de Paris (1932), la création de plusieurs chaires universitaires et le développement progressif, sous la direction d'Octave Merlier, de l'Institut supérieur d'études françaises, qui deviendra l'Institut français d'Athènes après la Deuxième Guerre mondiale, culmine avec l'accord culturel franco-grec signé en 1938 à la suite du voyage en Grèce de Jean Zay, alors que la France est gouvernée par le Front populaire et la Grèce par le dictateur Métaxas.

C'est sur cet arrière-plan politique, économique et institutionnel que se développent les échanges culturels dans des domaines aussi divers que l'architecture, les arts plastiques, la photographie et le cinéma, les arts décoratifs, la musique et la littérature.

En ce qui concerne l'architecture, tout d'abord, Panayotis Tournikiotis explore les différentes modalités du « double voyage » des architectes, les Grecs allant chercher la modernité à Paris avant de revenir exercer dans leur pays, tandis que les Français, dans la continuité du Grand Tour, vont en Grèce admirer monuments et paysages. De manière emblématique, Le Corbusier emmène le 4e Congrès international d'architecture moderne en croisière dans les Cyclades, où il découvre la dimension moderne de l'architecture traditionnelle, tandis que les jeunes architectes grecs, de retour chez eux, composent entre modernité et revendication d'une identité hellénique. François Loyer, tout en notant la montée de l'influence française après la Première Guerre mondiale, tant dans la formation des jeunes architectes que dans l'évolution des styles architecturaux urbains, insiste sur le maintien d'une forte composante allemande dans le domaine, qui conduirait à un schéma de relations triangulaires plutôt que bilatérales. Dans les chapitres suivants, deux cas particuliers sont évoqués. Alexandra Yerolympos, d'abord, rappelle le rôle fondamental de l'architecte-urbaniste français Ernest Hébrard, mais aussi celui, moins connu, de l'ingénieur militaire Joseph Pleyber, dans la reconstruction de Thessalonique après le grand incendie d'août 1917 et, plus généralement, dans la modernisation de l'espace urbain en Grèce dans l'entre-deux-guerres. Kostas Tsiambaos, ensuite, évoque le cas très particulier de l'idée utopique d'un Centre delphique, conçue au lendemain de la Première Guerre mondiale par

le poète Sikélianos, et du projet architectural réalisé par l'architecte moderniste Dimitris Pikionis, sur le modèle du Goetheanum de Rudolf Steiner (1920) ou de l'Académie de la Méditerranée d'Erich Mendelsohn et Amédée Ozenfant (1931).

Dans le domaine des arts plastiques, Evgénios Matthiopoulos traite la question de la réception en Grèce de l'art contemporain à travers le genre des « Lettres de Paris », ces chroniques, très répandues dans la presse de l'époque, grâce auxquelles journalistes et critiques d'art, le plus souvent formés en France, tenaient le public grec informé de l'actualité artistique parisienne. Le voyage des peintres grecs en France est étudié par Annie Malama, qui souligne le caractère très relatif de leur rencontre avec la modernité et les avant-gardes parisiennes, en fonction des horizons d'attente de la société grecque. La réception de l'art grec par les revues françaises d'avant-garde fait l'objet de deux chapitres. Dans l'un, Polina Kosmadaki analyse les *Cahiers d'art* de Christian Zervos, critique et éditeur d'origine grecque, et la façon dont ils renouvellent dans l'entre-deux-guerres la vision de l'art grec antique en en révélant les affinités avec l'art le plus contemporain. Dans l'autre, Effie Rentzou s'intéresse à la revue *Minotaure* et à la figure mythique éponyme qui l'inspire ; dans son hybridité, celle-ci renvoie à une autre Grèce antique, non plus classique, mais obscure et primitive, comme antidote aux idéologies fascistes montantes. Enfin Paul-Louis Rinuy met en évidence, au travers des œuvres de Maillol, Bourdelle, Giacometti, Brancusi et Zadkine, les liens essentiels existant entre la sculpture grecque et l'invention de la sculpture moderne. Cela n'implique toutefois pas forcément une connaissance directe de la Grèce, puisque seul Zadkine accomplira réellement le voyage, en 1931. Le voyage est en revanche au cœur de l'expérience du photographe Eli Lotar, qui effectue deux périples en Grèce, en 1931 pour le tournage d'un court-métrage aujourd'hui disparu, *Voyage aux Cyclades*, et en 1935 pour y faire des photos dont un certain nombre seront publiées dans la revue *Le Voyage en Grèce*, donnant du pays l'image idéalisée et atemporelle qui est la caractéristique de cette publication.

Les chapitres suivants rendent compte de trois grandes manifestations internationales qui ont contribué à modifier l'image que les Français pouvaient avoir de la Grèce dans l'entre-deux-guerres. Il s'agit tout d'abord de la participation de la Grèce à l'Exposition des arts décoratifs de Paris, en 1925, trois ans après la catastrophe d'Asie Mineure. Le pavillon grec, ainsi que le montre Hélène Guéné, fait la part belle aux arts populaires réinterprétés dans un esprit moderne, caractéristiques de la production grecque de l'époque. Six ans plus tard, en 1931, a lieu à Paris la première Exposition internationale d'art byzantin qui, mettant en valeur les aspects « orientaux » et « décoratifs » de l'esthétique byzantine a, selon Rémy Labrusse, un impact important non seulement sur l'histoire de l'art byzantin mais aussi sur l'art contemporain, avec l'implication d'un Henri Matisse. Enfin, la Conférence sur la conservation des monuments d'art et d'histoire organisée la même année à Athènes par l'Office international des musées marque « un tournant dans la construction intellectuelle du patrimoine » et une nouvelle approche de la muséologie, comme l'explique Michela Passini.

Christophe Corbier s'attache pour sa part à retracer les échanges musicaux entre la France et la Grèce, particulièrement féconds dans l'entre-deux-guerres, qu'il s'agisse de voyages de musiciens dans les deux pays ou de la réception en Grèce des travaux de musicologues français autour de la musique grecque antique ou populaire. Le cas d'Eva Palmer-Sikélianos, étudié ensuite par Benjamin Capellari, est l'un des plus passionnants de l'époque. Voyant dans la musique byzantine – qu'elle a découverte à Paris grâce à Raymond et Penelope Duncan, puis étudiée à Athènes – l'héritière de la musique antique, elle tente de ressusciter cette dernière dans les Fêtes delphiques de 1927 et 1930, où elle renouvelle de manière radicale la mise en scène des tragédies grecques. Quelques années plus tard, en août 1937, le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne vient jouer *Les Perses* d'Eschyle à l'Odéon d'Hérode Atticus puis à Épidaure, avec le jeune Roland Barthes dans le rôle de Darios. Platon Mavromoustakos évoque l'événement, en le replaçant dans l'histoire du théâtre en plein air en Europe et dans la problématique de la mise en scène du théâtre antique en Grèce.

La section suivante est consacrée au voyage – réel ou imaginaire – des écrivains et des poètes. À l'étude de Sophie Basch sur l'image de la Grèce dans le roman français de l'entre-deux-guerres, qui conclut à une présence assez faible et peu inspirée, à quelques exceptions près, répond l'article de Jean-Luc Chiappone sur la référence française dans le roman grec de la même période, récurrente mais souvent brouillée par des influences anglaises. Deux cas particuliers sont ensuite évoqués, caractéristiques du double voyage. Philippe Büttgen et Dinah Ribard se penchent sur *Le Voyage en Grèce* de Raymond Queneau, et s'interrogent sur la fonction de la Grèce, étrangement absente de l'œuvre, dans la réflexion du poète. Dans l'autre sens, Christina Dounia révèle le rôle crucial qu'a joué leur séjour à Paris dans la formation et dans l'œuvre de deux des plus grands poètes grecs du XX^e^ s., Georges Séféris et Andréas Embirikos.

La dernière partie propose enfin quelques exemples caractéristiques de réception croisée. Bergson et Valéry, figures dominantes de la pensée française dans l'entre-deux-guerres, suscitent en Grèce de nombreux commentaires et traductions, étudiés respectivement par Servanne Jollivet et Maria Tsoutsoura. En France, en revanche, la situation est contrastée : alors que la littérature antique touche un public de plus en plus large, explique Sylvie Humbert-Mougin, grâce à la création de la prestigieuse « collection Budé » et à la publication de nouvelles traductions, la littérature néo-hellénique, comme je le rappelle dans ma contribution, reste largement ignorée, malgré les efforts de traducteurs passionnés.

Le double voyage : Paris-Athènes 1919-1939 offre ainsi un aperçu de la richesse et de la variété des échanges littéraires et artistiques entre les deux pays durant l'entre-deux-guerres. Il vient combler une lacune dans un domaine de l'histoire culturelle encore très peu exploré. S'adressant aussi bien au chercheur spécialisé, qui y trouvera une bibliographie très complète et des données inédites, qu'au lecteur de bonne volonté, qui y découvrira un sujet passionnant, il a pour ambition de devenir un ouvrage de référence pour un public très large, en France comme en Grèce.

RELATIONS FRANCO-HELLÉNIQUES DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Grèce-France entre les deux guerres : aliénation politique et attrait culturel

Christos Hadziiossif

Les relations entre la Grèce et la France durant la période de l'entre-deux-guerres se caractérisent par une double asymétrie. On peut parler de double voyage entre Athènes et Paris mais, s'il est vrai que les déplacements humains s'effectuèrent dans les deux sens, s'agissant en revanche de la philosophie, des sciences, de la littérature, des arts figuratifs et décoratifs, de l'architecture, du cinéma et du théâtre, les courants étaient à sens unique : de Paris vers Athènes. À cette liste, on pourrait ajouter le droit et les institutions politiques dont les modèles n'ont voyagé, eux aussi, que dans un sens. Si Athènes et la Grèce ont pu être une source d'inspiration pour Paris, ce ne fut pas parce que les Français trouvaient de quoi stimuler leur créativité chez leurs contemporains grecs mais parce qu'ils se familiarisaient avec l'héritage antique ou byzantin. Les actions isolées de Grecs comme Tériade, Christian Zervos ou Nicolas Calas, aussi importantes soient-elles, constituaient des foyers trop limités pour pouvoir renverser cette réelle asymétrie qui caractérisait les relations culturelles entre les deux capitales. Elle n'a rien de surprenant, du reste, Paris ayant été consacré comme « la capitale mondiale de l'art » pendant une longue période de l'histoire contemporaine, qui ne prendra fin qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Trois grandes expositions au Centre Georges Pompidou ont évoqué la gloire de cette époque désormais révolue pour Paris : *Paris-New York*, en 1977, *Paris-Berlin*, en 1978 et *Paris-Moscou*, en 1979.

Mais contrairement à New York, Berlin ou Moscou, qui n'ont rien à envier à la capitale française, Athènes, elle, faisait figure, par rapport à Paris, de ville de province dans l'entre-deux-guerres et même plus tard, ce qui, à mon sens, ne diminue en rien l'intérêt de l'étude des relations entre ces deux pôles inégaux. Je dirais même qu'en élargissant le champ de notre étude aux relations politiques et économiques, l'examen du couple Athènes-Paris permettrait de déceler les mécanismes qui conduisirent à l'éclipse

– réelle ou supposée – du rayonnement international de la capitale française après la Seconde Guerre mondiale.

Si nous plaçons le début de l'entre-deux-guerres, non en 1919, repère chronologique valable pour la France, mais en 1922, année cruciale pour la Grèce, nous constaterons un effondrement des relations franco-grecques, tant sur le plan politique qu'économique, par rapport au XIXe et au début du XXe s. L'étude des relations politiques entre la Grèce et la France durant ce siècle et demi révèle une alternance de périodes durant lesquelles la France investit politiquement et économiquement en Grèce et soutient, voire encourage souvent les ambitions politiques et économiques de la coalition sociale grecque au pouvoir, et d'autres où le capital français court-circuite l'économie grecque et où la politique extérieure de la France s'efforce de brider les visées de la Grèce. Dès l'époque de la campagne de Morée du général Maison, en 1828, et pendant toute la durée de la monarchie de Juillet, les gouvernements français n'ont cessé, tour à tour, de soutenir la création de l'État grec et ses efforts de développement économique et culturel, investissant pour ce faire d'importants moyens financiers, mais aussi un capital humain et politique. Rappelons la participation indirecte, mais néanmoins déterminante, du gouvernement français dans la formation du capital-actions de la Banque nationale, le soutien apporté par la diplomatie française au mouvement du 3 septembre et les liens étroits qu'entretenaient Kolettis et Guizot. C'est à cette époque aussi que fut fondée l'École française à Athènes (1846). Au contraire, au lendemain de la monarchie de Juillet, sous le Second Empire, la politique française vis-à-vis de la Grèce est en dents de scie et les relations entre les deux pays sont marquées par des crises majeures, dont la plus violente aboutira à l'occupation d'Athènes et du Pirée par les troupes françaises, durant la guerre de Crimée. La proclamation de la Troisième République en France coïncide avec ce que l'on a coutume d'appeler l'affaire du Laurion, autrement dit le conflit relatif aux droits de la Société française des mines du Laurion. La crise sera cependant assez vite réglée et, durant les quatre années qui suivent, les relations franco-helléniques connaissent un développement stable dans tous les domaines. Au congrès de Berlin, en 1878, le gouvernement de la République française se montre favorable aux revendications territoriales de la Grèce en Épire et en Thessalie ; les banques françaises sont les principaux investisseurs étrangers dans la dette publique grecque jusqu'en 1889 ; sous le gouvernement de Harilaos Trikoupis, la France envoie des ingénieurs et des militaires encadrer le gouvernement grec dans ses efforts pour réaliser des grands travaux publics et pour réorganiser l'armée et la flotte. Au début du XXe s., la France investit massivement dans les banques, les travaux d'électrification, les transports, le commerce du raisin sec, et plus modestement dans d'autres secteurs. À cette époque, les capitaux français s'appuient sur les réseaux des entrepreneurs grecs pour assurer leur promotion en Méditerranée orientale et financer leur propre extension, en soutenant indirectement l'irrédentisme grec.

Les fluctuations dans les relations franco-grecques s'expliquent plus aisément si nous les replaçons dans le cadre plus général des relations politico-économiques internationales.

Durant cette période, qui s'étend de l'indépendance de la Grèce jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la France prend en compte une variable essentielle, à savoir la politique menée par l'État dont elle estime qu'il est son principal rival du moment dans la lutte d'influence politique et économique menée en Méditerranée orientale et dans les Balkans, espace auquel appartient géographiquement la Grèce. Le rival était en permanence l'Angleterre et par intermittence la Russie. Après 1871, s'y est ajoutée l'Allemagne ; dans l'entre-deux-guerres, les gouvernements français eurent également à affronter les ambitions italiennes. L'analyse de l'évolution des relations franco-grecques semble indiquer que celles-ci se resserrent chaque fois que la France vient d'essuyer une défaite militaire et tente de se relever. Dans ces phases, la France, qui perd du terrain par rapport aux puissances concurrentes dans la principale sphère d'influence en Méditerranée orientale que constitue l'Empire ottoman, tend à évaluer positivement les perspectives d'un petit pays périphérique comme la Grèce.

Dans l'entre-deux-guerres, la France, sortie victorieuse du premier conflit mondial, considère que le droit de jouer un rôle dans l'espace géopolitique grec lui revient au même titre qu'à sa rivale séculaire, l'Angleterre. Le fait que la Grèce s'aventure, comme *junior partner* de la politique britannique, dans l'aventure d'Asie Mineure, dont l'issue s'est avérée désastreuse, suffit à entraîner une volte-face de la politique française dans la région, le retour du roi Constantin en 1920 tombant à point pour fournir un alibi commode. Après 1922, la Grèce, vaincue et éreintée, est écartée des priorités de la politique française au profit de nouvelles puissances émergentes dans les Balkans et en Europe centrale, comme la Yougoslavie, la Tchécoslovaquie et la Pologne. Pour la France, la Grèce ne fait plus le poids comme alliée potentielle et n'a plus qu'à approuver loyalement les prétentions des gouvernements de Paris et à accepter, au besoin, de faire des concessions en faveur des nouveaux soutiens de la politique française, notamment le jeune royaume des Serbes, Croates et Slovènes, future Yougoslavie.

Tant que le souvenir des affrontements de la Grande Guerre est encore vivace, la politique française considère les gouvernements des forces républicaines qui se succèdent à Athènes comme ses alliés naturels. Dans les années 1920, le critère essentiel retenu par la diplomatie française pour apprécier les gouvernements grecs est leur attitude face aux revendications de la Serbie sur le port de Thessalonique. L'accord avec la Serbie, signé par Theodoros Pangalos à la veille de la chute de sa dictature mais qui ne fut pas ratifié par le Parlement grec et resta lettre morte, explique le sentiment de nostalgie que les diplomates français ont nourri, des années durant, à l'égard de ce dictateur *sui generis*.

Dans les années 1930, la France surtout, mais l'Angleterre également redoublent d'efforts pour imposer à la Grèce d'adhérer à l'Entente balkanique, contrepoids, selon les puissances occidentales, aux visées expansionnistes d'abord des Italiens, puis des Allemands. C'est d'après leur position sur cette question que la chancellerie française jauge les forces politiques grecques. Le parti de la Libre Opinion (κόμμα των Ελευθεροφρόνων) de Ioannis Métaxas qui, initialement, incarnait le mal absolu, est réhabilité et considéré comme un interlocuteur

valable. Lors de la proclamation de la Seconde République hellénique, quand Métaxas accepte le changement de régime, c'est au Parti populaire (Laïko Komma) des « Royalistes intransigeants » qu'il revient d'endosser ce rôle. Les deux forces politiques monarchistes remontent dans l'estime des politiciens français lorsqu'elles consentent à l'entrée de la Grèce dans l'Entente balkanique. Au même moment, les partis plus radicaux de l'ancienne formation vénizéliste qui, en 1924, avaient proclamé la République et avaient calqué certaines de ses institutions comme le Sénat, le Conseil d'État et l'Académie, sur celles de la Troisième République, voient leur rayonnement faiblir en France. Ce qu'offre le Parti populaire grec (Laïko Komma) à la France, et en second lieu à l'Angleterre, c'est son accord avec la politique de l'Entente balkanique. À l'exception de quelques rares figures politiques républicaines, comme Alexandros Papanastasiou, Ioannis Sofianopoulos et le jeune Evangélos Averoff, qui défendent la coopération balkanique à l'aune d'orientations et de critères idéologiques plus généraux, la plupart des Grecs favorables à cette coopération ne le sont que par opportunisme ou précisément pour gagner le soutien des pays de l'ancienne Entente.

Ces revirements de la diplomatie française à l'égard des forces politiques grecques apparaissent plus clairement encore dans les jugements qu'elle porte sur Élefthérios Vénizélos. L'allié d'autrefois est maintenant appréhendé avec réticence, souvent avec méfiance, voire avec une ironie rarement positive, pour finir par être totalement rejeté. Élefthérios Vénizélos, lui, continue d'accorder une grande importance aux relations franco-grecques et soutient, à tous les niveaux, les initiatives susceptibles de les renforcer et de créer en France un terrain favorable aux positions de la Grèce, dans l'opinion publique comme auprès des élites dirigeantes. Autrement dit, il poursuit la politique qu'il avait appliquée avec succès dans les années 1910, mais dans l'entre-deux-guerres, ses démarches ne convainquent plus les dirigeants français. C'est la politique balkanique qui sera la pierre d'achoppement entre la France et son principal collaborateur grec de jadis. Vénizélos tente d'équilibrer les relations de la Grèce avec les grandes puissances européennes en introduisant le paramètre de l'Italie et des États-Unis. Il ne veut en aucun cas être impliqué dans une coalition balkanique qui, objectivement, de par sa seule existence, est tournée contre l'Italie, et forme un rempart contre ses ambitions expansionnistes. Au contraire, il aspire à développer avec l'Italie des relations étroites, dans les domaines économique et politique, espérant ainsi apaiser son agressivité, tout en renforçant la position de la Grèce dans ses différends avec ses autres voisins.

Les éloges funèbres rédigés au printemps 1936 par Adrien Thierry, ambassadeur de France à Athènes, à la mémoire d'Élefthérios Vénizélos puis, deux mois plus tard, de Panayotis Tsaldaris, chef du parti monarchiste Laïko Komma sont éloquents. Lors du décès de Vénizélos, l'ambassadeur de France écrit notamment :

> En ce qui concerne notre pays, nous devons aussi reconnaître que, si grands qu'aient été dans le passé les services rendus par Monsieur Vénizélos, celui-ci avait cessé d'être des nôtres par son acharnement à combattre le Pacte

> Balkanique, destiné cependant à maintenir le *statu quo* territorial de l'Europe et à prévenir les tentatives d'hégémonie des puissances impérialistes.

Peu après, il fait l'éloge funèbre de Panayotis Tsaldaris en ces termes : « Mais à l'inverse de Monsieur Vénizélos, il avait depuis, par sa collaboration à l'Entente balkanique, adhéré aux principes généraux de notre politique. La France perd en lui un ami […] ».

En dépit de cette pique de l'ambassadeur à l'encontre des « puissances impérialistes », entendons des « puissances révisionnistes » − l'Italie et l'Allemagne −, les gouvernements français se comportent, vis-à-vis de la Grèce, comme une puissance impérialiste qui, à l'époque de l'entre-deux-guerres, n'a plus les moyens matériels de ses prétentions politiques. La France continue, bien sûr, à détenir d'importants moyens pour exercer son ascendant sur la Grèce. Elle conserve une mission de formation militaire, les officiers grecs étant toujours envoyés en France, à l'École de guerre ; de hauts fonctionnaires français sont détachés au ministère hellénique des Affaires étrangères et dans d'autres branches de l'administration publique grecque et toute une série d'associations et d'organismes, comme la Ligue des droits de l'homme, contribuent à diffuser l'influence française dans la majeure partie des catégories sociales les plus aisées des villes grecques. Diplomates français et membres de l'École française d'Athènes, tous se félicitent de la vitalité de la francophonie dans les couches supérieures de la société grecque. C'est dans ces milieux qu'ils puisent généralement leurs informations, ce qui, *a contrario*, réduit l'horizon des connaissances de la réalité sociale grecque chez les Français d'Athènes. Sans ignorer les privations que la population grecque, dans sa quasi-totalité, se voit imposer par la politique économique de stabilisation de la drachme, les diplomates français ne réalisent pas les fermentations politiques qu'annonce cette dernière et ils n'hésitent pas à parler, dans leurs dépêches, d'« apathie orientale ». Par ailleurs, ils sont impuissants à empêcher que leur politique de soutien économique à la Grèce ne soit discréditée. L'inertie de la politique française à ce sujet s'explique sans doute par un glissement des intérêts français vers d'autres pays balkaniques et d'Europe centrale, à l'époque de l'entre-deux-guerres. La haute banque française conserve, bien entendu, son influence sur la deuxième banque commerciale grecque, la Banque d'Athènes, mais cette dernière et, partant, ses actionnaires français, renoncent aux gros investissements économiques et industriels d'autrefois. Dès l'époque de la Grande Guerre, la Compagnie privilégiée pour la protection et la diffusion du raisin de Corinthe était passée sous le contrôle de la Banque nationale de Grèce. Cette même banque joue un rôle de premier plan dans la création, en 1925, d'une nouvelle grande société destinée à gérer la production électrique et les transports à Athènes et au Pirée ; elle absorbera la Compagnie d'électricité de Grèce, fondée, au début du XX^{e} s., avec des capitaux français et grecs. Les capitaux français sont, par ailleurs, absents des grands travaux de l'époque, que ce soit l'alimentation en eau d'Athènes ou les grands travaux hydrauliques de la Grèce du Nord, ou encore la construction du réseau routier que se partagent des sociétés anglaises et américaines. Analysant cette

situation dans sa note à Aristide Briand, l'ambassadeur de France Louis Frédéric Clément-Simon écrit, en juin 1927 : « En tout cas si, comme je le suppose, la situation économique de la France s'améliore sensiblement de manière à permettre d'importantes exportations de capitaux, nous pouvons prendre part à de gros investissements ». Clément-Simon souligne ici l'incapacité des marchés financiers parisiens à soutenir les ambitions politiques de la France à Athènes. Je ne connais qu'un seul grand investissement français en Grèce, pendant l'entre-deux-guerres : les travaux de modernisation du Pirée que se vit attribuer le groupe Hersent. La liquidation des vieilles dettes publiques toujours en suspens constituait un obstacle sérieux pour de nouveaux investissements en Grèce.

Au XIX^e^ s., le marché français des capitaux est, nous l'avons dit, la principale source de créances pour l'État grec. À la veille des guerres balkaniques, les pouvoirs publics grecs contractent de nouveaux emprunts à Paris qui joueront un rôle décisif dans la préparation et le déroulement des hostilités. Durant la Grande Guerre, la Grèce bénéficie de nouveaux crédits accordés par les alliés de l'Entente, mais en même temps − et c'est un point que l'on connaît moins −, elle leur prête des drachmes pour couvrir les frais des corps expéditionnaires à Thessalonique. Après la guerre, la drastique dévaluation des monnaies par rapport à l'or fait ressurgir la question de la parité s'agissant du remboursement des dettes : faut-il appliquer le taux de change d'avant-guerre ou le nouveau ? Les pays ont tous tendance à vouloir s'acquitter de leurs dettes selon le nouveau taux de change mais à exiger d'être remboursés selon l'ancien. Les vieilles dettes toujours en suspens empêchent de contracter de nouveaux emprunts et d'encourager l'essor de nouvelles opérations. Cependant, dans la perspective de nouvelles entreprises – entre autres, la Compagnie d'électricité, le projet de réseau routier auquel s'intéresse la compagnie pétrolière Shell, le Hellenic and General Trust grec –, les marchés londoniens n'hésitent pas à faire passer au second plan, sans toutefois les sacrifier, les intérêts des anciens créditeurs, au vu des espoirs de succès qu'ils placent dans les nouveaux investissements. Les Français, à mon sens, se montrent moins conciliants sur la question que les Anglais, précisément à cause de l'incapacité des marchés des capitaux parisiens à se lancer dans de nouveaux grands investissements en Grèce. Les négociations et les confrontations sur le remboursement des dettes entre la France et la Grèce dureront pendant presque toute la période de l'entre-deux-guerres et empoisonneront les relations diplomatiques entre les deux pays.

Le vœu de l'ambassadeur de France à Athènes de relancer l'exportation des capitaux français s'exprime au moment où Raymond Poincaré tente de stabiliser le franc. À la même époque, la tentative de stabiliser la drachme se solde par un important coût social en Grèce. Souvent impressionnés par l'attitude stoïque des citoyens grecs qui consentent aux sacrifices imposés par cette politique, les diplomates français ont tendance à y voir les effets de la nonchalance orientale. Aussi ont-ils du mal à analyser et à replacer dans leur contexte les grandes grèves et les émeutes de 1928, conséquence de cette politique, qui ne s'apaiseront qu'avec le retour au pouvoir de Vénizélos.

Alors que les relations politiques et économiques entre la France et la Grèce accusent un net recul durant l'entre-deux-guerres, les artistes et les écrivains continuent de voyager, et même en plus grand nombre qu'autrefois, entre Athènes et Paris. Faut-il voir là une manifestation de l'autonomie de la culture par rapport à la politique et à l'économie ? Il y a, pour le moins, un décalage dans le temps. On serait tenté de voir dans le déclin de l'attrait culturel exercé par Paris sur les Grecs, dans l'après-guerre, la conséquence des évolutions des relations franco-grecques dans l'entre-deux-guerres que je viens d'évoquer. Cependant, il n'existe pas d'autonomie de la culture par rapport à la société en général. Pour comprendre l'attrait qu'exerce la capitale française sur Athènes durant l'entre-deux-guerres, il faut avoir à l'esprit la diffusion, parmi les classes bourgeoises de la société grecque, à la fois de la langue française et de ce que l'on imagine être le style de vie à la française. C'est le fruit d'un processus complexe faisant intervenir divers acteurs, qui remonte à la première moitié du XIX^e^ s., est assimilé sous la Troisième République et se poursuit pendant l'entre-deux-guerres. Les journaux à grand tirage ont largement contribué à créer et à entretenir, dans l'esprit des bourgeois grecs, l'image de Paris, capitale des beaux-arts, de la liberté politique et de la libération des mœurs. Les chroniques, les reportages sur l'œuvre d'artistes et d'écrivains grecs, les carnets sur la vie mondaine dans la capitale française, les reportages sur les nouvelles tendances de la mode féminine et sur la vie du monde interlope – les fameux apaches parisiens – continuent d'alimenter cet attrait culturel. Bon nombre de Grecs ont ressenti cette attirance, dès leur plus jeune âge, à la lecture d'extraits de la littérature enfantine traduits en grec dans la revue *Η Διάπλασις των Παιδιών* [L'Éducation des enfants]. Les colonnes de cette revue enfantine les ont familiarisés avec le mythe de Napoléon bien souvent avant que ne leur soit enseignée l'histoire des héros de l'Indépendance grecque de 1821. Cependant dans l'entre-deux-guerres, les modèles français de la bourgeoisie grecque ont cessé, pour la plupart, d'être représentatifs des tendances de la société française de l'époque. Résultat : les Grecs arrivent d'Athènes à Paris avec, en général, une image obsolète de la vie dans la capitale française, sans rapport avec la réalité de la société du moment. Reste à savoir dans quelle mesure cette éducation désormais révolue, se conjuguant au côté conservateur de la société grecque, influença les recherches des artistes grecs de Paris et imposa des limites à leur radicalité créatrice. En raison du coup d'État du 4 août 1936 instaurant la dictature de Métaxas, il nous est impossible de savoir quel accueil Athènes réserva au Front populaire. Du reste, la durée limitée de son gouvernement empêcha le Front populaire d'avoir une influence directe sur la vie politique et sociale grecque.

En faisant un bond dans le temps, je dirais qu'il faut attendre Mai 68 pour que la bourgeoisie grecque, dans sa quête de modèles, se mette à l'unisson avec Paris, acceptant de s'ouvrir au message d'émancipation venu de la France. C'est comme si Mai 68 venait justifier le voyage du *Mataroa* en 1945, et faire écho, en l'amplifiant, au mouvement des intellectuels qui quittèrent Athènes, pendant l'Occupation et la guerre civile, pour le Paris de la Libération.

Le développement institutionnel des relations culturelles franco-grecques durant l'entre-deux-guerres

Nicolas Manitakis

L'entre-deux-guerres fut marqué par la floraison, tant à Paris qu'à Athènes, d'une série d'établissements scientifiques, culturels et universitaires, fruits, pour la plupart, de la coopération franco-grecque qui s'était développée entre milieux politiques, diplomatiques, scientifiques et universitaires dès les dernières années de la Première Guerre mondiale. À la suite de la mise en place d'organismes de recherche, de formation et d'enseignement dans les deux capitales, principalement au cours des premières années de la période de l'entre-deux-guerres, des chaires universitaires virent également le jour, dans les années 1930 et, pour la première fois dans l'histoire des relations bilatérales entre États, un accord de coopération culturelle franco-grecque fut conclu. Ce qui traduit, à mon sens, la volonté qui se fait jour dans l'entre-deux-guerres de resserrer les liens entre la Grèce et la France, dans les domaines de la recherche scientifique, de l'enseignement et de la culture mais montre bien également que la coopération franco-grecque à laquelle on aspirait s'appuyait désormais sur de solides bases institutionnelles. La richesse des initiatives qui s'exprimèrent durant cette période dans le domaine institutionnel demeure impressionnante, y compris à l'aune des données actuelles. Ce n'est donc pas trop s'avancer que de parler d'un véritable « rayonnement » de la coopération franco-grecque. Je m'efforcerai de montrer dans la suite de ma contribution les différents volets de cette « floraison » d'initiatives au niveau institutionnel, d'en signaler les traits caractéristiques et d'en cerner, plus généralement, l'importance.

LA FONDATION DE L'« HÔPITAL FRANÇAIS » À ATHÈNES

L'essor institutionnel de la coopération franco-grecque s'est traduit, dès les premières années de l'après-guerre, par l'ouverture de trois établissements : l'Hôpital français d'Athènes en

1919, l'Institut néo-hellénique, la même année, à Paris, et l'Institut Pasteur, en 1920, à Athènes. L'implantation d'établissements français à Athènes entrait dans le cadre d'un dispositif de propagande plus vaste, impulsé dès les dernières années de la Première Guerre mondiale par les milieux diplomatiques français. Ce programme visait à reconquérir et à affermir l'influence française, alors en perte de vitesse, dans les milieux politiques et scientifiques helléniques et, plus généralement, dans l'opinion publique grecque, à travers une série d'actions menées dans le domaine universitaire et scientifique. Il prévoyait, entre autres, d'« épurer » l'Université d'Athènes de ses professeurs germanophiles, en nommant sur leurs postes des spécialistes formés en France, en invitant en Grèce des universitaires français à donner des conférences, et en facilitant par tous les moyens l'accès des étudiants grecs aux facultés françaises.

L'Hôpital français d'Athènes commença à fonctionner en 1919 dans un bâtiment loué par l'Ambassade de France sur l'avenue Alexandras[1]. Une double fonction de propagande incomba d'emblée à l'établissement hospitalier, appelé : *a*) à dispenser à des étudiants en médecine grecs un complément de formation médicale aux méthodes et aux découvertes scientifiques françaises, l'objectif à plus long terme étant d'accroître les effectifs d'étudiants grecs en formation postuniversitaire dans les facultés de médecine en France et *b*) à offrir gratuitement des soins et une hospitalisation à la population locale, ce qui dans un document diplomatique était qualifié de « propagande philanthropique[2] ». Le bâtiment de l'avenue Alexandras abritait un dispensaire où un personnel hautement qualifié assurait des consultations gratuites sur une base quotidienne. Dans le même espace, une clinique d'une cinquantaine de lits accueillait des patients nécessitant des thérapies de longue durée. Contrairement aux consultations, les soins en clinique étaient payants. Il était néanmoins prévu que certaines catégories sociales, comme les ressortissants français, les indigents et, après 1922, les réfugiés, puissent être soignés gracieusement.

La clinique fut équipée avec du matériel médical cédé par les services sanitaires de l'armée française, installée en Grèce depuis 1915 avec le Corps expéditionnaire d'Orient[3]. Ce qui tendrait à montrer que l'essor institutionnel de la présence française en Grèce après la fin de la Première Guerre mondiale fut favorisé, dans une large mesure, par l'implication directe de la France, déjà du temps de la guerre, dans les affaires grecques. Les milieux grecs francophiles et de culture française, en s'investissant dans l'entreprise, jouèrent également un rôle décisif. Si les trois médecins qui prirent successivement la direction de l'établissement (Pietri 1919-1923, Dorigny 1923-1928 et Schneider 1928-1933) étaient

1. Centre des archives diplomatiques de Nantes (CADN) à Nantes, Athènes/B/112, « Notice sur l'Hôpital français d'Athènes » et « Hôpital français. Emplacement et destination des constructions ».
2. CADN, Athènes/B/112, « Hôpital français d'Athènes. Comptes rendus sur l'activité depuis 1928 » et Athènes/A/428, lettre de A. Dorigny à l'ambassadeur de France, Athènes, 1er mars 1927.
3. Centre d'études d'Asie Mineure (CEAM) à Athènes, Archives Melpo et Octave Merlier, D/20, « Hôpital français d'Athènes. Rapport de Henri Ducoux, architecte en chef du gouvernement », 26 avril 1937.

français, le personnel médical fut encadré par des médecins grecs, ayant pour la plupart poursuivi leurs études en France, et francophiles convaincus[4]. Recruter à l'Hôpital français les médecins grecs qui avaient rallié le camp français était, aux yeux des diplomates, une manière de les dédommager de l'ostracisme dont les avait frappés la frange germanophile des universitaires grecs pendant toute la durée du Schisme national[5]. En réalité, la France saisissait l'occasion pour récompenser les appuis qu'elle avait sur place dans le monde médical et les enrôler dans sa campagne de propagande.

De leur côté, les médecins grecs de formation française pouvaient miser sur les services de l'établissement médical pour élargir leur clientèle privée et améliorer la qualité des soins médicaux qu'ils dispensaient à leurs patients. Exercer à l'Hôpital français d'Athènes leur permettait en outre d'afficher auprès du public local leurs liens avec la médecine française, dans l'espoir d'accroître leur prestige de praticiens, vu l'aura dont celle-ci bénéficiait dans l'opinion publique.

Pour mieux satisfaire au caractère propagandiste de sa fonction, l'Hôpital français admettait également des étudiants en médecine et des internes qui parachevaient leur formation auprès du personnel médical titulaire. On voit donc clairement apparaître ici l'intention des milieux français de faire de cet établissement à la fois un hôpital moderne et un centre d'enseignement de la médecine.

La direction de l'hôpital n'eut aucune difficulté à recruter dix médecins ayant achevé leurs études de médecine ou leur spécialité dans des universités et des hôpitaux français. Elle fut aidée dans son entreprise par la présence à Athènes d'une pléthore de médecins grecs inscrits dans des facultés françaises d'avant guerre. Un large éventail de spécialités médicales fut ainsi couvert, puisque l'Hôpital français disposait de services de médecine générale, de chirurgie, d'otorhinolaryngologie, de neurologie, de pédiatrie, d'ophtalmologie et d'orthopédie. Grâce à la tradition bien ancrée chez les étudiants de partir étudier dans des facultés de médecine françaises, les milieux français n'eurent donc aucun mal à doter leurs établissements en Grèce d'un personnel local qualifié.

Les médecins grecs de l'Hôpital n'étaient pas rétribués ; ils étaient tenus d'examiner gratuitement les patients qui consultaient le dispensaire de l'établissement, une façon pour eux de contribuer à l'œuvre de propagande qui passait par la prestation de soins gratuits. Toutefois, en compensation des prestations fournies à titre gracieux, ils avaient la possibilité de soigner leurs propres patients à la clinique, contre rétribution cette fois. Cette forme spécifique de coopération entre les deux pays s'appuyait bien évidemment sur le fait que les deux parties avaient tout à gagner de cette réciprocité. La direction de l'hôpital n'eut guère de difficulté non plus à pourvoir les postes de personnel soignant.

4. CADN, Athènes/B/112, « Hôpital français d'Athènes. Activité en 1928 », Athènes, 15 décembre 1928 et « Hôpital français. Personnel médical », Athènes, 23 avril 1929.

5. CADN, Athènes/A/274, lettre Portmann, Athènes, 11 mars 1919.

Des religieuses françaises de l'ordre des Sœurs de la Charité, qui s'étaient illustrées par leur action philanthropique et éducative sur le sol grec depuis le XIXe s. et pouvaient se targuer d'une solide expérience, acceptèrent de grand cœur d'offrir leurs services[6]. La France tirait ainsi le meilleur parti possible d'un de ses atouts majeurs, à savoir la longue présence dans le sud-est de la Méditerranée de nombreuses communautés monastiques très actives en matière d'œuvres de bienfaisance. Quant aux besoins en personnel auxiliaire − filles de salle, secrétaires, cuisiniers, chauffeurs, menuisiers, etc. − ils furent couverts en recrutant parmi la population locale.

On estime qu'au milieu des années 1920, le service de consultations de l'Hôpital accueillait à titre gracieux quelque 2 500 patients par an ; 300 autres demandaient à être soignés à la clinique où, dans l'énorme majorité des cas, ils étaient admis à leurs frais. La multiplication des consultations et des soins sur une période d'à peine dix ans et ce, en dépit d'effectifs et d'infrastructures limités, témoigne du succès remporté par l'Hôpital français. Au milieu des années 1930, le service de consultations accueillait trois fois plus de patients, atteignant 7 500 visites par an ; le nombre d'hospitalisations avait doublé et avoisinait les 530 par an, dont 30 seulement ne payaient pas[7]. Par conséquent, durant toute la période de l'entre-deux-guerres, des milliers d'habitants de la région d'Athènes bénéficièrent de soins médicaux et quelques centaines, de soins hospitaliers, au sein de l'établissement français. L'Hôpital français d'Athènes s'imposa très rapidement dans la capitale grecque comme un grand centre de soins réputé pour la compétence de ses services. Il est révélateur à cet égard que le gouvernement grec ait sollicité le concours de cet établissement au moment de faire face au problème majeur que posèrent, dès la fin des années 1910 et davantage encore dans les années 1920, l'arrivée et l'installation massives de réfugiés, dont certains étaient très mal en point. À la suite d'une demande du ministre de la Santé au directeur français, des centaines de réfugiés de l'Empire ottoman, malades et blessés, furent soignés gracieusement à l'Hôpital français. Dans une période particulièrement critique pour la santé publique, le potentiel hospitalier du pays se trouva donc renforcé grâce à cette unité supplémentaire, sans grever pour autant le budget de l'État.

Les frais de fonctionnement de l'hôpital étaient couverts par les subventions annuelles allouées par l'État français − subventions qui, de 1919 à 1931, s'élevèrent à 578 000 francs −, ainsi que par les frais d'hospitalisation payés par les malades qui y étaient admis. Les sources de financement étant insuffisantes pour couvrir l'ensemble des dépenses, l'établissement connut des déficits. Mais, en dépit de difficultés financières, il continua à fonctionner normalement jusque dans les années 1930. On voit donc que les Français réussirent à ouvrir et à entretenir à Athènes pendant plusieurs décennies un hôpital à

6. CADN, Athènes/B/112, Légation de France au ministère des Affaires étrangères (grec), 13 août 1935.

7. CADN, Athènes/B/112, « Rapport sur l'activité de Hôpital français d'Athènes en 1934 ».

caractère fortement propagandiste, dont la mission première était d'accroître l'influence française, à travers la diffusion des méthodes scientifiques françaises et la prestation de soins médicaux et hospitaliers. La question de l'efficacité de cette forme spécifique de propagande reste bien sûr posée.

LA FONDATION À ATHÈNES DE L'INSTITUT PASTEUR HELLÉNIQUE

Si l'ouverture de l'Hôpital français d'Athènes avait été le fruit d'une initiative exclusivement française, encore qu'elle ait bénéficié du soutien des milieux médicaux grecs, la fondation, un an plus tard, en 1920, d'un Institut Pasteur à Athènes fut le résultat d'une collaboration entre le gouvernement grec et l'Institut Pasteur de Paris. Les milieux français et diplomatiques qui avaient joué un rôle décisif dans la fondation de l'Hôpital français d'Athènes (avec, comme médecin chef, le directeur du service sanitaire de la Mission militaire française en Grèce, le docteur Arnaud) furent aussi à l'origine, en collaboration avec des cadres du gouvernement vénizéliste comme Nikolaos Politis[8], de l'ouverture d'une seconde fondation scientifique française dans la capitale grecque, strictement orientée, celle-ci, vers la recherche. Des médecins militaires français et des diplomates parvinrent à convaincre le marchand d'armes et banquier Basil Zaharoff, d'origine grecque et de nationalité française, réputé pour ses œuvres de bienfaisance, de faire une donation d'un montant de 500 000 francs, afin d'acquérir, sur l'avenue Vassilissis Sofias, un terrain qui accueillerait la nouvelle fondation[9]. Le gouvernement de Vénizélos compléta cette donation privée initiale avec des fonds publics, ce qui permit d'ériger un immeuble et de l'équiper en matériel scientifique.

Le cadre de fonctionnement du centre de recherches et sa mission furent définis par ses statuts ratifiés par décret royal, ainsi que par l'accord signé en 1920 entre le gouvernement grec et l'Institut Pasteur de Paris, représentés respectivement par le ministre des Affaires étrangères, Nikolaos Politis, et le sous-directeur de l'Institut Pasteur de Paris, le docteur Calmette[10]. L'Institut Pasteur athénien avait pour mission d'avancer les recherches sur les maladies infectieuses et parasitaires de l'homme et des animaux domestiques, d'éradiquer par des méthodes scientifiques le paludisme et la tuberculose, d'appliquer les méthodes de Pasteur et de mettre au point, contre rétribution ou non, des vaccins et des techniques

8. Voir une référence à la visite de Nikolaos Politis au docteur Roux, à l'Institut Pasteur de Paris, le 9 juillet 1919, Archives de la Société des Nations, Fonds divers, *Politis Papers*, Box 209, File 4, « Agenda 1919 », en date du mercredi 4 juillet.

9. CADN, Athènes/A/274, lettre Portmann, Athènes, 11 mars 1919.

10. Archives de l'Institut Pasteur (AIP) à Paris, « Convention entre le gouvernement hellénique et l'Institut Pasteur de Paris », Athènes, 4 mars 1920 ; signée par N. Politis et le docteur Calmette.

thérapeutiques[11]. De son côté, le gouvernement grec s'engagea à allouer à l'Institut de recherche la somme annuelle de 250 000 drachmes[12]. La dévaluation de la drachme liée au déclenchement de la crise économique obligea toutefois le gouvernement grec à revoir à la hausse le montant de la subvention initiale, qui passa d'abord à 500 000 drachmes, puis, plus tard, à 1 200 000 drachmes[13].

S'agissant de l'encadrement de l'Institut, on s'aligna sur le modèle de l'Hôpital français. Ainsi, quatre médecins-chercheurs français assurèrent tour à tour la direction, et ce jusqu'en 1940. Tous étaient membres de la famille pasteurienne, puisqu'ils avaient été auparavant en fonction à la maison mère parisienne. Pour le reste, le personnel scientifique était constitué de médecins microbiologistes grecs qui avaient fait leurs études en France[14]. La fondation, après la Grande Guerre, d'organismes scientifiques français dans la capitale grecque, qu'il s'agisse de l'Institut Pasteur ou de l'Hôpital français, donnait ainsi une chance à des Grecs diplômés d'universités françaises de trouver un emploi à leur retour en Grèce. Le caractère franco-grec de l'Institut se reflétait également dans la composition de son conseil d'administration, auquel le directeur de l'hôpital était tenu de soumettre ses décisions. Le conseil était, en effet, constitué de membres aussi bien français que grecs.

L'Institut Pasteur hellénique constituait ainsi un établissement scientifique de droit privé dont le personnel et les membres du conseil d'administration étaient grecs et français. Il était subventionné essentiellement par des fonds publics grecs et il avait pour vocation principale de fournir des prestations scientifiques à l'État grec. La participation financière de la France se limitait à une subvention annuelle allouée par le ministère français des Affaires étrangères qui pouvait aller jusqu'à 20 000 francs – ce qui correspondait à 60 000 drachmes –, l'État grec, de son côté, participant à concurrence de 500 000 à 1 200 000 drachmes par an[15]. La France parvint ainsi à mettre en place en Grèce un organe de diffusion de ses pratiques médicales et de ses produits de laboratoire à un coût vraiment minime, puisque les frais de construction avaient été pris en charge par un bienfaiteur et que les frais de fonctionnement incombaient essentiellement à l'État grec.

Au demeurant, les bénéfices que le gouvernement grec devait retirer de cet établissement s'avérèrent bientôt considérables. Quelques années à peine après sa fondation, la santé

11. AIP, « Statuts de l'Institut Pasteur hellénique (*Journal officiel* 1/13 mars 1920) ».
12. Loi 2073 sur les dépenses de fonctionnement de l'Institut Pasteur hellénique, *JO* 3 mars 1920, n° I, feuillet 60.
13. AIP, ministère de l'Intérieur, *Statuts de l'Institut Pasteur hellénique fondé par Basil Zaharoff*, Athènes 1920 ; « Convention entre le Gouvernement hellénique et l'Institut Pasteur de Paris », signée par Politis et Calmette, Athènes, 4 mars 1920. Archives de l'École française (AEF) à Athènes, dossier Institut Pasteur, « Budget 1936 de l'Institut Pasteur hellénique ».
14. AIP, « Compte-rendu annuel du directeur au conseil d'administration de l'Institut Pasteur ».
15. CADN, Athènes/A/422, Institut Pasteur hellénique au ministre de France en Grèce, Athènes, 9 août 1927.

publique[16] fut sérieusement menacée par l'arrivée massive de réfugiés, se conjuguant avec l'apparition d'épidémies mortelles, et ce fut l'Institut Pasteur qui fut appelé à renforcer la protection sanitaire du pays. La production et la diffusion massives de vaccins contre le typhus, la peste, la dysenterie et le staphylocoque, produits et mis à disposition par l'Institut, contribuèrent à juguler les risques d'épidémie[17]. Toutefois, la fabrication à grande échelle, à partir de 1925, de vaccins contre la tuberculose, une maladie qui dans la période de l'entre-deux-guerres prit des proportions considérables, se révéla encore plus cruciale[18]. La mission de l'Institut s'avéra plus précieuse encore lorsque se déclencha la plus grave épidémie qu'ait connue la Grèce au XX^e^ s. : la dengue[19], qui toucha jusqu'au Premier ministre grec en personne. L'Institut Pasteur, qui était alors le laboratoire de microbiologie le mieux équipé du pays, encadré par un personnel scientifique hautement qualifié, fut appelé par les autorités grecques à diagnostiquer cette épidémie et à l'enrayer[20]. Parmi les acteurs étrangers qui, dans l'entre-deux-guerres, aidèrent la Grèce à éviter « le désastre sanitaire », il faut donc inclure, à côté de la Société des Nations et de la Fondation Rockefeller[21], le gouvernement français qui contribua à implanter en Grèce le célèbre Institut Pasteur.

Le gouvernement de Vénizélos s'employa également à tirer parti de l'Institut Pasteur dans le domaine éducatif. C'est ainsi qu'il confia à la fondation scientifique le soin d'enseigner la microbiologie à l'École d'hygiène tout nouvellement fondée[22]. Parallèlement, pendant toute la durée de l'entre-deux-guerres, des dizaines d'étudiants, de médecins, de vétérinaires, d'agronomes et de médecins militaires grecs, désireux de se former aux méthodes de laboratoire ou d'avancer dans leurs recherches, furent admis au centre de recherches de l'Institut Pasteur[23]. C'est également par le canal de l'Institut que de nouvelles

16. Zilidis 2008, p. 132-138 ; Kyriopoulos 2008, p. 49.
17. AEF, dossier Institut Pasteur, « Δωρεάν κατά το 1936 χορηγηθέντα εμβόλια » [Vaccins délivrés à titre gracieux en 1936].
18. Sur l'ampleur prise par la tuberculose, voir à titre indicatif Théodorou 2002, p. 149-150 et Moustani – Tzafleris 2008, p. 387-402.
19. Sur la dengue, voir Christodoulou Demetrios, « Η επιδημία δάγκειου πυρετού το 1928 » [L'épidémie de dengue en 1928], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 171.
20. « Η έκθεσις του κ. Μακένζι προς την Κ.Τ.Ε. δια την επιδημίαν του Δάγκειου » [Le rapport de M. Mackenzie à la SDN concernant l'épidémie de dengue] et « Μικρόβιον του Δάγκειου » [Microbe de la dengue], *Σκριπ* [*Skrip*] 12 août 1928 et 12 septembre 1928 ; AIP, SP/03, lettre signée par J. Caminopetros, Athènes, 31 août 1928.
21. Gardika 2008, p. 173-183.
22. AIP, Lettre de G. Pangalos au docteur Blanc, Athènes, 4 février 1928 et « L'Institut Pasteur est dépossédé de son laboratoire à l'École d'hygiène et la convention de collaboration entre l'École et l'Institut Pasteur est dénoncée », s. d. Sur la fondation de l'École d'hygiène, voir Lebet 2008, p. 113-118.
23. *Archives de l'Institut Pasteur hellénique*, t. I, 1924, n. 2, p. 257-267 ; AEF, dossier Institut Pasteur, « Institut Pasteur. Comptes rendus du directeur au conseil d'administration de l'Institut Pasteur hellénique », docteur R. Boisseau, Athènes, 14 juin 1940.

disciplines scientifiques furent introduites en Grèce et que se diffusa ce que l'on appelle « la culture du laboratoire ».

LA MISE EN PLACE D'UN INSTITUT NÉO-HELLÉNIQUE À L'UNIVERSITÉ DE PARIS EN 1919

Dans le domaine universitaire, une forme de coopération franco-grecque était déjà apparue avant guerre avec l'introduction, en 1912, de cours de langue et de littérature néo-helléniques dans les programmes de la Sorbonne. L'enseignement avait été confié à Hubert Pernot, spécialiste de langue grecque et professeur à l'École des langues orientales de Paris. Un an à peine après la fin de la Grande Guerre, la fondation dans cette même université d'un centre d'études de la langue néo-hellénique témoigne d'une volonté de renforcer la coopération franco-grecque dans ce domaine. Le gouvernement grec s'engagea à allouer à cet effet une subvention annuelle d'un montant de 18 000 francs. Cette somme devait servir à constituer une bibliothèque néo-hellénique et à en assurer le fonctionnement, à financer des publications scientifiques, ainsi qu'à rétribuer un chercheur titulaire[24].

Comme dans le cas de l'Institut Pasteur, Vénizélos en personne, ainsi que son bras droit, Nikolaos Politis, apportèrent leur soutien chaleureux à la fondation de l'Institut néo-hellénique. Ministre des Affaires étrangères du gouvernement vénizéliste pendant trois ans, de 1917 à 1920, Politis avait auparavant enseigné le droit international dans les universités françaises d'Aix, de Poitiers et de Paris. Cette figure d'universitaire français et de diplomate grec, spécialiste de droit international, originaire de Corfou, internationalement réputée, qui possédait en outre la double nationalité, était mieux placée que quiconque pour promouvoir efficacement la coopération franco-grecque dans le domaine universitaire.

Malgré l'intérêt qu'avaient manifesté certaines personnalités politiques de l'entre-deux-guerres pour le fonctionnement de la fondation, les gouvernements grecs avaient peine à remplir leurs engagements financiers ; résultat, l'Institut néo-hellénique connut, au milieu des années 1920, de sérieux dysfonctionnements qui allèrent jusqu'à mettre en péril son existence[25]. En fin de compte, les problèmes furent surmontés et l'Institut survécut, grâce au soutien constant de l'État français et de ses universités.

24. Archives historiques du ministère des Affaires étrangères (AHMAE) à Athènes, 1930/B/33 IV, dossier « Εκπαιδευτικά: Έδρα Νεοελληνικής Φιλολογίας εις Σορβώνην » [Enseignement : chaire de langue et littérature néo-helléniques à la Sorbonne], vice-recteur de l'université de Paris, E. Poincaré au ministre de la Grèce en France, Paris, 6 décembre 1919 ; CEAM, Archives Melpo et Octave Merlier, B/12, lettre dactylographiée de H. Pernot à Octave et Melpo Merlier, s. d.

25. AHMAE, 1930/B/33 IV, dossier « Εκπαιδευτικά: Έδρα Νεοελληνικής Φιλολογίας εις Σορβώνην » [Enseignement : chaire de langue et littérature néo-helléniques à la Sorbonne], lettre de P. Laskaris à l'ambassadeur de Grèce à Paris, Paris, 28 juin 1929 ; CEAM, Archives Melpo et Octave Merlier, B/12, lettre dactylographiée de H. Pernot à Octave et Melpo Merlier, 29 novembre 1926.

LA CRÉATION D'UN PAVILLON HELLÉNIQUE À LA CITÉ UNIVERSITAIRE DE PARIS AU DÉBUT DES ANNÉES 1930

L'idée d'édifier une Maison de la Grèce se fit jour lorsque débuta, au milieu des années 1920, la construction dans la capitale française d'une Cité universitaire internationale. Nikolaos Politis, en tant qu'ambassadeur de Grèce à Paris cette fois, s'employa à soutenir le projet d'une participation hellénique à la Cité[26]. À son initiative, une collecte fut organisée à travers le pays, dans les années 1927-1929, le gouvernement Vénizélos garantissant de son côté un modique soutien financier[27]. Les fonds réunis permirent de financer la construction, d'après les plans d'un architecte grec, d'une « Maison de la Grèce » d'une capacité de 67 chambres, sur un terrain cédé par l'université de Paris[28]. Le Pavillon hellénique de la Cité internationale, connu sous le nom de « Fondation hellénique », fut finalement inauguré en grande pompe en décembre 1932[29]. Dans les années qui suivirent et jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, des dizaines d'étudiants grecs y résidèrent, à une époque où la récession économique rendait difficile, voire très aléatoire, la poursuite d'études en France.

Il est important de souligner que les fondateurs de la Fondation hellénique, tout comme ses premiers directeurs, tels Dionysios Zakythinos (1933-1935), docteur en histoire byzantine de l'université de Paris, puis son successeur Georgios Spyridakis (1935-1949), nourrissaient des ambitions pour la Fondation hellénique : plus qu'un simple foyer d'étudiants, elle avait vocation à devenir un espace public qui accueillerait des manifestations culturelles susceptibles d'intéresser un public gréco-français. Aussi mirent-ils en place, dès les premières années d'existence du Pavillon, un riche programme de conférences publiques sur des sujets scientifiques ou culturels, invitant comme intervenants des universitaires, des scientifiques et des écrivains grecs et français[30]. Loin d'être uniquement une institution universitaire, la Fondation hellénique assuma pleinement ainsi un rôle d'acteur culturel[31].

26. Archives de la Fondation hellénique (AFH) à Paris, dossier Correspondance générale, lettre de N. Politis à André Honnorat, président du comité de direction de la Fondation pour le développement de la Cité universitaire, Paris, 18 mars 1926. Voir également Bacharas 2015.
27. AFH, dossier Donation Zaharoff Fondation hellénique, « Discours de M. N. Politis, ministre de Grèce, membre de l'Institut. Inauguration de la Fondation hellénique, 23 décembre 1932 ».
28. AFH, dossier Donation Zaharoff Fondation hellénique, « Note sur la Fondation hellénique à la Cité universitaire », s. d.
29. « La Fondation hellénique de la Cité universitaire est inaugurée aujourd'hui en présence du président de la République », *Paris Soir*, 24 décembre 1932.
30. AFH, dossier Personnel, « Georges Spyridakis » et « Fondation hellénique. Conseil d'administration. Séance du 9 janvier 1936. Rapport sur l'exercice de l'année 1934 », « Cité universitaire. Fondation hellénique. Le directeur. Rapport sur l'exercice de l'année 1935 », « Rapport sur l'exercice de l'année 1936 ».
31. Voir Manitakis 2015, p. 63-85.

LA CRÉATION DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ATHÈNES

Aux établissements français qui virent le jour dans la période de l'entre-deux-guerres, il convient d'ajouter l'Institut français d'Athènes. L'annexe éducative de l'École française d'Athènes, connue sous le nom d'école Giffard, qui avait ouvert ses portes en 1907, fut rebaptisée aussitôt, après la Première Guerre mondiale, Institut supérieur d'études françaises[32]. Un changement de nom qui alla de pair avec un mode de fonctionnement résolument nouveau. Si l'Institut conserva sa vocation première, à savoir essentiellement l'apprentissage de la langue française à des adultes et la formation de professeurs de français, pour la première fois, il ouvrit également ses portes aux milieux athéniens bourgeois, cultivés et ayant une bonne connaissance du français. L'établissement s'efforça d'attirer un public issu de milieux éduqués, en mettant en place des conférences sur la littérature française ou encore sur la culture néo-hellénique[33], dont l'organisation était confiée aux professeurs de l'Institut.

Cette ouverture sur la société athénienne marque un tournant dans l'histoire de l'Institut. À noter cependant que l'activité culturelle de l'établissement resta limitée jusqu'à la fin des années 1940. Souffrant d'une pénurie de cadres, centré essentiellement sur sa mission éducative, administrativement et financièrement tributaire de l'École française d'Athènes et, partant, sans gestion ni directeur autonomes jusqu'en 1938, l'Institut français d'Athènes n'était pas en mesure de remplir pleinement sa mission culturelle en organisant un programme étoffé de manifestations (expositions de peinture, conférences, etc.). C'est surtout à compter de la fin des années 1930 et davantage encore à partir de la Libération, quand Octave Merlier, en qualité de directeur désormais, procéda à une réorganisation complète des activités de l'Institut, que la contribution culturelle et intellectuelle de l'établissement au développement des relations et des échanges franco-grecs commença à se faire vraiment sentir[34].

NOUVELLES FORMES DE COOPÉRATION INSTITUTIONNELLE FRANCO-GRECQUE DURANT LA PÉRIODE DE LA CRISE ÉCONOMIQUE

L'entre-deux-guerres est incontestablement la grande époque des instituts : c'est de cette période que date, nous l'avons vu, la fondation de l'Institut Pasteur, de l'Institut néo-hellénique de la Sorbonne, ainsi que de l'Institut français d'Athènes. Preuve que pour les milieux politiques et diplomatiques, tant français que grecs, l'ouverture d'établissements

32. Voir Roussel 1924, p. 2-9.

33. Pour une brève présentation de l'histoire de l'Institut français d'Athènes, voir Milliex 1996, p. 69-82. Voir également Flitouris 2005, p. 14.

34. Sur Octave Merlier, voir Flitouris 2001, p. 383-394.

s'inscrivait dans une stratégie visant à renforcer la présence culturelle, scientifique et universitaire de chacun des deux pays chez son partenaire et leur coopération mutuelle. La mise en place de semblables institutions n'en constituait pas moins un investissement onéreux, qui impliquait, entre autres dépenses, d'acquérir ou de louer des bâtiments pour les abriter, d'employer sur une base permanente un personnel spécialisé ou non, parfois nombreux, et de couvrir, entre autres, les frais d'entretien et de fonctionnement. Les relations institutionnelles franco-grecques prirent ainsi une dimension nettement matérielle qui se traduisait par un engagement financier conséquent pour les deux partenaires.

La conjoncture économique difficile à laquelle était confronté l'État grec déjà depuis le milieu des années 1920 et, à plus forte raison, l'aggravation de la crise économique au début des années 1930, modifièrent complètement la donne. Sous-financés, les établissements franco-grecs des premières années de l'après-guerre et des années 1920 se retrouvèrent en butte à de graves difficultés de fonctionnement. L'apparition de la crise conduisit à modifier la stratégie adoptée par les deux pays afin de resserrer leurs liens sur le plan institutionnel. On renonça à fonder des établissements. Dans les années 1930, aucun nouvel organisme ne vint s'ajouter à la liste de ceux qui existaient déjà. La coopération entre la Grèce et la France, s'agissant des institutions, se poursuivit désormais sous des formes moins onéreuses, comme l'ouverture de chaires universitaires et, plus généralement, le développement de l'enseignement universitaire.

LA CRÉATION DE CHAIRES UNIVERSITAIRES DANS LES ANNÉES 1930

En 1930 fut créée à la Sorbonne une chaire de grec postclassique et moderne et de littérature néo-hellénique, à laquelle fut affecté le néo-helléniste Hubert Pernot[35]. L'ouverture de cette chaire était le fruit d'une coopération, dans le domaine universitaire, entre le gouvernement grec, qui cofinançait la nouvelle institution, et l'établissement supérieur français. Une coopération dont les racines remontaient à l'introduction de l'enseignement de la langue néo-hellénique à l'Université de Paris en 1912[36], et qui se poursuivit, nous l'avons vu, en 1919, avec la fondation de l'Institut néo-hellénique. La création d'une chaire universitaire au début des années 1930 visait, d'une part, à valoriser les études néo-helléniques et à leur offrir un ancrage dans l'établissement d'enseignement le plus prestigieux de Paris, et d'autre part, à réhabiliter la carrière universitaire de Pernot. Le brillant néo-helléniste français avait assuré le cours de langue grecque à la Sorbonne pendant près de deux décennies avec le statut précaire de chargé de cours et, à certaines périodes, sans même être rétribué

35. Sur la création de la chaire, voir Pernot 1999.

36. AHMAE, 1930/B/33 VI, dossier « Εκπαιδευτικά: Έδρας Νεοελληνικής Φιλολογίας εις Σορβώνην » [Enseignement : chaire de langue et littérature néo-helléniques à la Sorbonne], N. Politis à monsieur le président, Athènes, 18 octobre 1916.

par le gouvernement grec, censé cofinancer les études néo-helléniques à Paris. Cela l'avait conduit, au milieu des années 1920, à demander « asile » à la chaire de phonologie et à l'Institut de phonétique, dont il avait pris la direction[37]. L'ouverture de cette chaire visait à permettre au savant français d'exercer à nouveau dans le domaine qui était le sien, celui des études néo-helléniques, une entreprise qui s'avéra un succès.

Les milieux diplomatiques français prirent prétexte de la création de cette chaire de langue néo-hellénique à l'université de Paris pour intensifier leurs pressions en faveur de l'ouverture de chaires de littérature française dans les universités grecques, au nom de la réciprocité. Pressions qui ne tardèrent pas à porter leurs fruits. Ainsi, en 1932, l'université d'Athènes, qui avait alors à sa tête un recteur de culture française, Alivizatos, accepta d'introduire l'enseignement de la littérature française dans ses programmes. Mais, plutôt qu'une chaire, la direction de l'établissement préféra mettre en place des cours-conférences hebdomadaires dispensés par un des professeurs français de l'Institut français[38], ce qui permettait de respecter la condition posée par le corps professoral, à savoir que le chargé de cours n'appartienne pas au personnel enseignant de l'université d'Athènes. La création d'une chaire de langue et littérature françaises dans une université grecque constituait de longue date une revendication de la diplomatie française, formulée dès les années 1910 et réitérée sur un mode plus pressant à la fin des années 1920, lorsque le gouvernement grec eut dévoilé son intention de fonder un « Institut de langues et de littératures étrangères » à l'université toute nouvellement ouverte de Thessalonique[39]. Le fait que les autorités grecques aient donné satisfaction à la requête française dans les années 1930 est révélateur de l'essor qu'avaient connu les relations institutionnelles franco-grecques dans l'entre-deux-guerres. L'introduction au début des années 1930, et ce, pour la première fois dans les annales universitaires, de l'enseignement de la littérature française à l'université d'Athènes ouvrit finalement la voie à d'autres littératures étrangères (européennes) qui revendiquaient un statut analogue. C'est ainsi qu'avant la fin de la décennie, l'enseignement de plusieurs

37. AHMAE, 1930/B/33 IV, dossier « Εκπαιδευτικά: Έδρα Νεοελληνικής Φιλολογίας εις Σορβώνην » [Enseignement : chaire de langue et littérature néo-helléniques à la Sorbonne], 1930/B/33, lettre de H. Pernot au ministère hellénique des Affaires étrangères, 24 avril 1929.

38. CADN, Service des œuvres françaises à l'étranger (SOFE) 302, le ministre de la France à Athènes, André Bruère au ministre des Affaires étrangères, Yvon Delbos, a. s. de la chaire de littérature française à l'université d'Athènes, nº 65, Athènes, 11 décembre 1936 et Archives du ministre des Affaires étrangères (Paris), Relations culturelles 1945-1947, Enseignement Grèce/65, conseiller de l'ambassade à Athènes au ministre des Affaires étrangères, Athènes, 6 juin 1947, nº 450.

39. AHMAE, 1928/B/33, dossier « Εκπαιδευτικά, Γενική Διοίκησις Μακεδονίας στο Υπουργείο Εξωτερικών » [Enseignement, Direction générale de Macédoine au ministère des Affaires étrangères], Thessalonique, 21 juillet 1928, art. 2310 ; le vice-recteur de l'université de Thessalie au ministère de l'Éducation et des Cultes, Athènes, 19 novembre 1929 ; « Περί ιδρύσεως Ινστιτούτου ξένων γλωσσών και φιλολογιών παρά τω Πανεπιστημίω Θεσσαλονίκης » [Sur la fondation d'un Institut de langues et de littératures étrangères à l'université de Thessalonique], *ΦΕΚ* [Journal officiel du Gouvernement] 207 (16 juillet 1931).

langues et littératures étrangères avait fait progressivement son apparition dans les amphithéâtres, sous forme de conférences publiques d'abord, jusqu'à ce que la loi permette, en 1938, de créer des chaires dans ces disciplines à l'université[40].

L'ACCORD CULTUREL FRANCO-GREC DE 1938

On aura noté que les progrès essentiels dans la coopération institutionnelle entre la Grèce et la France furent pour la plupart accomplis sous le gouvernement de Vénizélos. Dans la majorité des cas, les relations franco-grecques dans l'entre-deux-guerres, qu'il s'agisse de fondations, de chaires universitaires ou de programmes d'enseignement, se développèrent sous les deux gouvernements vénizélistes, de 1917 à 1920 et de 1928 à 1932. Favorablement disposés envers les intérêts français, comme il était déjà apparu sous les premiers gouvernements des libéraux (1910-1915), les milieux vénizélistes continuèrent dans l'après-guerre à répondre aux injonctions de la diplomatie française. Par-delà les liens étroits qu'entretenait avec la France le politicien de La Canée lui-même, la forte présence, dans les sphères du pouvoir, de francophones et de francophiles, favorisait une coopération bilatérale. De ce point de vue, le politicien et diplomate très actif Nikolaos Politis, déjà évoqué, ne semble pas avoir constitué un cas isolé parmi les collaborateurs de Vénizélos.

Pourtant, c'est sous le gouvernement autoritaire de Ioannis Métaxas que la coopération institutionnelle franco-grecque connut un de ses plus grands succès : l'accord culturel franco-grec de 1938. Cet accord culturel bilatéral, le premier à avoir été signé par le gouvernement grec, compte parmi les plus aboutis qu'ait jamais conclus la République française avec un État étranger. Les milieux diplomatiques français et grecs s'engageaient à régler une série de questions culturelles, éducatives et scientifiques d'intérêt commun et à donner une nouvelle impulsion aux relations et aux échanges intellectuels, culturels et universitaires entre les deux pays. Le texte en question fut signé par l'ambassadeur de France à Athènes, Henri Cosme, et le dictateur grec lui-même, en décembre 1938.

L'importance de l'accord tenait, entre autres, au fait qu'il couvrait un vaste éventail d'activités et de formes de coopération. Les deux gouvernements s'engageaient à favoriser les échanges et les voyages d'universitaires, de scientifiques, d'artistes, d'hommes de lettres, de boursiers et d'étudiants (art. 1, 8), l'organisation d'expositions d'arts plastiques, de concerts, de projections de films et d'émissions radiophoniques (art. 7), la diffusion de copies d'œuvres d'art, la traduction de publications littéraires et scientifiques, la publication et la diffusion de livres et de revues (art. 10 et 6), ainsi que les voyages de reconnaissance

40. « Περί ιδρύσεως εδρών ξένων φιλολογιών παρά τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών » [Sur la fondation de chaires de littératures étrangères à la Faculté des lettres de l'université d'Athènes], *ΦΕΚ* 69 (23 février 1938).

à visées éducatives (art. 9). L'accord entérinait l'équivalence du diplôme de fin d'études secondaires grec (*apolytirion*) et du baccalauréat français (art. 4). Étaient reconnus comme établissements officiels de la République française l'École française d'Athènes et l'Institut supérieur d'études françaises (art. 2), le second ayant vocation à enseigner la langue, la littérature et la culture françaises et à former des professeurs de français.

Comment expliquer qu'un régime comme celui de Métaxas, qui passait pour être « germanophile » et était, à en croire un certain nombre d'études historiques, plutôt favorable en fin de compte aux intérêts britanniques, ait ainsi tendu la main à la France[41] ? Comment interpréter qu'un gouvernement français d'obédience socialiste comme le Front populaire ait été disposé à coopérer avec le régime dictatorial d'un Métaxas, qui ne dissimulait pas ses sympathies et son penchant pour les modèles nazis et fascistes ? Les racines de l'accord franco-grec de 1938 doivent être recherchées, à mon sens, dans « l'offensive culturelle » menée sur le front diplomatique dans les Balkans par le gouvernement français du Front populaire après 1936, afin de juguler l'influence grandissante des régimes fasciste et nazi dans la région[42]. S'agissant plus particulièrement de la Grèce, l'implication personnelle de Jean Zay, ministre de l'Instruction publique du Front populaire, joua un rôle déterminant. Zay s'était rendu en Grèce en avril 1937, en sa qualité de ministre à la tête de la délégation officielle française venue assister à la célébration du centenaire de l'université d'Athènes[43]. À en croire son journal de bord, le ministre français avait été impressionné par l'accueil chaleureux que lui avaient réservé les milieux intellectuels et étudiants lors de son périple en Grèce, par l'expression de leurs sentiments francophiles et de leur foi dans les idées républicaines[44]. Œuvre de Jean Zay, l'accord culturel était la « contrepartie » accordée par le ministre à la jeunesse étudiante grecque, aux intellectuels et aux artistes ; elle traduisait une volonté de faciliter leur mobilité, leurs études universitaires et leur accès à l'apprentissage du français et d'encourager leurs penchants artistiques. Comme le notait le ministre français lui-même, Métaxas, aussi bien en public qu'en privé, ne manqua pas d'exprimer des sentiments de sympathie envers la France et se montra favorable à la signature d'une convention culturelle franco-grecque[45]. Les pressions exercées, deux mois à peine après sa conclusion, en février 1939, par des diplomates italiens auprès du ministère hellénique des Affaires étrangères pour que soit signé le même type d'accord entre la Grèce et l'Italie témoignent du succès que constituait la convention de 1938[46].

41. Hadziiossif 1993; Papastratis 2003, p. 290-292 ; Koliopoulos 1985, p. 90-98.
42. Sur l'« offensive culturelle » du Front populaire, voir Guénard 1988.
43. Sur la visite de Jean Zay en Grèce, voir Flitouris 2003.
44. Zay 1987, p. 78-79, 196-199.
45. *Ibid.*, p. 200.
46. AHMAE, 1939/A/10/3, « Σύμφωνο πνευματικής συνεργασίας μεταξύ Ελλάδα-Ιταλίας » [Accord de coopération intellectuelle entre la Grèce et l'Italie], Note d'un diplomate (signature illisible), Athènes, 2 février 1939.

Il était prévu de mettre en place deux commissions mixtes de cinq membres, siégeant respectivement à Paris et à Athènes, pour concrétiser les points prévus par l'accord. Cette disposition ne resta pas lettre morte. Les deux commissions se réunirent à plusieurs reprises dans les années 1940, 1950 et 1960, afin de régler des questions d'intérêt commun.

S'agissant des relations institutionnelles franco-grecques, nous vivons encore sur l'héritage de l'entre-deux-guerres. La plupart des établissements français ou grecs fondés après la Première Guerre mondiale continuèrent à exister après la seconde et sont toujours opérationnels aujourd'hui. Le cadre de fonctionnement est resté grosso modo le même. L'accord de 1938, à quelques ajouts ou ajustements près, est toujours en vigueur lui aussi et continue à régir les relations culturelles, éducatives et scientifiques franco-grecques. En matière de coopération institutionnelle entre la Grèce et la France, la période de l'entre-deux-guerres, particulièrement féconde, s'avéra donc déterminante pour l'avenir.

ARCHITECTES
ENTRE ANTIQUITÉ ET MODERNITÉ

Le voyage des anciens au pays des modernes

Panayotis Tournikiotis

Cet article traite principalement du rapport de l'*ancien* et du *moderne*, tel qu'il s'énonçait en tant que rapport entre *les Anciens* et *les Modernes*, tous étant, à l'évidence, *des contemporains*. La confrontation entre l'antique et le moderne n'est pas le seul fait de la période 1919-1939, mais elle prend, au cours de ces deux décennies, une dimension nouvelle, qui retient toute notre attention dans la question de la double destination du voyage de Paris à Athènes et inversement.

Depuis la fin du XVIIIe s., en tout cas à partir du moment où le voyage à Rome s'étendit officiellement à Athènes avec la fondation, en 1846, de l'École française d'Athènes, l'Antiquité athénienne s'est établie dans l'imaginaire parisien à la fois comme éminent passé et comme point de départ de la civilisation moderne. La construction du discours historique instaure le récit des origines du passé comme identité culturelle du présent et reconnaît depuis lors dans les antiquités grecques d'Athènes, telles qu'elles s'expriment sur l'Acropole, et plus particulièrement dans le Parthénon, le premier couronnement de la longue continuité sur laquelle se fonde le monde contemporain. La querelle des Anciens et des Modernes pose ce rapport dès le XVIIe s.[1], mais c'est au XIXe que le rapport du moderne et de l'ancien prend tout son sens et s'institutionnalise comme une histoire qui se construit en tant que réalité contemporaine. Le néoclassicisme constitue une brillante confirmation de l'idéologie des origines, dans sa version gréco-romaine comme dans sa variante *néo-grecque*. Même Viollet-le-Duc, restaurant la cathédrale Notre-Dame de Paris au milieu du XIXe s., invoque la mise en œuvre des principes qui présidèrent à l'édification du Parthénon chez les Grecs anciens. Ce rayonnement constitue le principe évident de toute architecture moderne et rationnelle jusqu'au début du XXe s.

Pour les modernes du Paris de l'entre-deux-guerres, le dilemme est indépassable. La négation de l'histoire est négation des conséquences de la construction de l'histoire en

1. Voir Lecoq 2001.

tant que réalité moderne, elle est négation du néoclassicisme et de l'historicisme. Elle n'est pas négation de l'Antiquité à laquelle ils se réfèrent. Dans la parfaite continuité de la querelle des Anciens et des Modernes du XVII^e s., les modernes de l'entre-deux-guerres accusent les académiciens du XIX^e s. et du début du XX^e s., d'être à l'origine de l'écart qui se creuse par rapport aux enseignements véritables des anciens. Si l'on pouvait revenir à une Antiquité authentique, on découvrirait qu'elle est *autre*, qu'elle n'a rien à voir avec les enseignements d'école, tout en étant, étonnamment, *la même*. Le passé idéal, l'Antiquité, l'Acropole et le Parthénon, son apogée, ne changent pas de place ni de rang hiérarchique dans le récit du passé. Ce qui change c'est la modernité et la façon dont celle-ci se fonde sur l'Antiquité même. Par conséquent, le voyage à Athènes s'impose, qui permettra à un regard moderne de revoir cette même réalité, mais d'un œil juste, afin de pouvoir gagner sa propre modernité, afin de prendre place parmi les modernes. C'est ce que nous dit sans ambages Le Corbusier en 1933.

Pour les modernes de l'Athènes de l'entre-deux-guerres, le dilemme est tout aussi insurmontable, quoique différent. Comme ce fut le cas au XIX^e s., siècle du néoclassicisme, le passé idéal d'Athènes n'est pas *ailleurs*, et il n'est pas nécessaire de s'y rendre pour se trouver face à son authentique vérité – il est et a toujours été *ici*, comme composante et élément incontournable de l'identité du *moi*, avant le stade du miroir. Dans ce renversement structurel, qui fait d'Athènes une ville unique au nom de son passé antique, Paris représente une forme de modernité, liée de façon incontournable à ce caractère unique, comme motif et désir inavouable d'identification. Les Athéniens veulent porter le regard moderne de Paris sur Athènes, ils veulent être en mesure de voir Athènes exactement comme on la voit de Paris, afin d'accéder eux aussi à la modernité, sans perdre une identité qu'ils ont de plein droit. Lorsqu'ils rentrent de Paris à Athènes, les architectes grecs se veulent à la fois anciens et modernes. Ils font visiter l'Acropole et en même temps des édifices modernes, comme l'école de Karantinos, rue Kallisperi, au pied de l'Acropole, exemple d'une confrontation qui est aussi une identification (**fig. 1**). Au contraire, les architectes français de la modernité n'éprouvent pas le désir d'une telle identification. Ils viennent à Athènes pour ses antiquités, pour le paysage ou la tradition, et rentrent à Paris, forts des enseignements acquis, pour poursuivre leur œuvre de modernes.

Les Grecs se rendent à Paris pour étudier l'architecture, et rentrent au pays pour exercer leur métier. Indépendamment de leur lieu de naissance, qui est rarement Athènes, c'est pourtant dans la capitale que la plupart s'installent à leur retour, surtout dans l'entre-deux-guerres.

Selon les chiffres dont nous disposons, le nombre des diplômés de l'École spéciale d'architecture de Paris passe de vingt-six sur les trente ans entre 1888 et 1918, à seize pendant les quinze années suivantes (1921-1936), ce qui témoigne d'une augmentation négligeable, sans doute due à la concurrence de la première école indépendante d'architecture fondée à Athènes à la même époque.



Fig. 1 — L'école de Patroklos Karantinos au pied de l'Acropole (source : Le Corbusier, « Air, Son, Lumière. Conférence par Le Corbusier prononcée devant le Parthénon », *Chantiers*, 1933, p. 1127).

Une partie des étudiants diplômés d'écoles grecques se rendent également à Paris en fin d'études, pour y suivre un complément de formation. Il n'existait pas à l'époque une gamme étendue de formations postuniversitaires, mais le statut d'auditeur libre, particulièrement à l'École des beaux-arts, et l'exercice du métier dans un cabinet d'architecte, avaient les mêmes résultats. On sait comment l'ingénieur civil Dimitris Pikionis poursuivit son apprentissage à Paris en marge de l'École des beaux-arts de Paris de 1910 à 1912. Deux des quatre diplômés de l'École d'architecture d'Athènes en 1930, Orestis Maltos et Polyvios Michaïlidis, se rendirent à Paris avec les mêmes intentions et travaillèrent pendant deux ans au cabinet de Le Corbusier, engrangeant de précieuses expériences (**fig. 2**).

Quel que soit le contexte cependant, rares sont les architectes qui, dans l'entre-deux-guerres, font le voyage d'Athènes à Paris ; quand c'est le cas, ce n'est jamais simplement pour aller voir l'architecture et les monuments, ni pour faire du tourisme, comme cela se passe pour les générations d'aujourd'hui. Les conditions étaient très différentes, incontestablement plus difficiles, et par ailleurs le nombre d'architectes restait très limité. Au demeurant, Patroklos Karantinos, qui a résidé plusieurs mois à Paris pour des raisons familiales pendant les années 1927-1928, en a tiré le meilleur profit en demandant au cabinet de l'architecte Perret de l'accepter en stage[2]. Au cours de la même période, les cas

2. Voir Giacoumacatos 2003, p. 48-49.



Fig. 2 — Danse grecque pour le palais des Soviets. Danseurs : Orestis Maltos et Jean Bossu ; Le Corbusier à la contrebasse, Paris 1932 (source : Laboratoire d'histoire et théorie de l'architecture du Polytechnique d'Athènes, avec l'aimable autorisation de la famille Maltos).

de Grecs qui exercèrent le métier d'architecte à Paris sont très rares, bien que le Paris de l'entre-deux-guerres accueillît de nombreux esprits curieux venant de l'Europe tout entière. Nikolaos Zachos (1875-1941), originaire de la ville de Volos, et qui obtint son diplôme de l'École spéciale avec mention, exerça la profession avec succès à Paris de 1919 à 1938, encore que dans un esprit conservateur.

Tout au contraire, les Français ne viennent jamais à Athènes pour étudier l'architecture, même si certains d'entre eux, comme Hébrard, enseignèrent cette discipline aux Grecs. Les architectes français voyagent à Athènes et en Grèce en général pour visiter et étudier les monuments antiques, puis, au fil du temps, pour découvrir les paysages, les îles, l'architecture populaire et la tradition. Nous ne disposons pas d'éléments de comparaison pour savoir si cet intérêt s'est accru dans l'entre-deux-guerres, par rapport aux trente années précédentes, mais il n'y a aucune raison pour que ce soit le cas. Leur voyage s'inscrit clairement dans la continuité de la tradition du Grand Tour, et constitue en quelque sorte un complément d'études. On ne rencontre évidemment pas, au cours de cette période, de missions d'architectes, telles que celles qui distinguèrent l'École française au XIX^e^ et au début du XX^e^ s. Athènes ne constitue pas une destination privilégiée des Grands Prix de Rome dans l'entre-deux-guerres, et l'époque des grandes restitutions picturales est révolue. Bien sûr, il y eut encore quelques grands moments. Michel Roux-Spitz (1888-1957), Grand Prix de 1920, étudie le palais de Tirynthe en 1924. Eugène Beaudouin (1898-1983), Grand Prix de 1928, se rend de Rome au Mont Athos en 1931 pour étudier le monastère de Docheiariou[3]. Tous deux contribuèrent de façon décisive au progrès de l'architecture moderne. Achille Carlier (1903), Grand Prix de 1930, étudiera les stèles du Musée archéologique national d'Athènes, mais il se tournera finalement vers le Moyen Âge gothique et deviendra l'un des critiques les plus impitoyables de Viollet-le-Duc. Paul Domenc enfin, Prix de 1935, voyage en Méditerranée et à Rhodes, en 1936-1937, et étudie l'Acropole de Lindos[4].

Des architectes isolés viennent en Grèce également à cette période, dans l'esprit de l'ancien Grand Tour, remis au goût du jour par Charles-Édouard Jeanneret en 1911. L'artiste de ses amis Amédée Ozenfant, qui avait cosigné avec lui les articles de *Vers une architecture*, fait son Grand Tour de Grèce en 1930 et de nouveau en 1935[5], et il publie en 1938 un livre intitulé *Tour de Grèce*[6], qui comprend ses photos et un texte sur l'Acropole. Il déclare sans détours : « Devant le Parthénon tout mon jeune passé me revenait, ma découverte du monde recommençait toute fraîche, comme à son aube[7] ». Ses photographies relatent une croisière – Délos, Santorin, Mykonos, Delphes, Égine, le Mont

3. Culot 1991, p. 226 ; Lonero 2001, p. 182 ; « Envois de Rome » 1933, p. 303.
4. Hellmann – Fraisse – Jacques 1982, p. 342-345.
5. Ozenfant 1968, p. 158-166, 299.
6. Ozenfant 1938.
7. *Ibid.*, p. 160.

Athos, Épidaure, Olympie, Athènes (**fig. 3**). Cette dernière n'est pas du tout éloignée du *Voyage en Grèce* du *Patris II*, qui avait conduit à Athènes les participants du 4e Congrès international d'architecture moderne (CIAM) en 1933.

Le 4e CIAM se déroula en mer, de Marseille au Pirée, pendant l'été 1933. Si le choix d'Athènes comme destination fut sans doute le résultat d'un incident politique, qui empêcha l'organisation du Congrès à Moscou, il n'avait toutefois rien de fortuit. Les congressistes illustres, attirés à Athènes par l'esprit de l'histoire et le charme de la croisière, espéraient également y faire une découverte subversive et comptaient sur l'aide décisive des Grecs qui s'étaient installés à Paris et travaillaient dans les pas de l'avant-garde. Les congressistes étaient évidemment venus dans un but scientifique, qui concernait exclusivement les conditions urbanistiques des villes de leur pays. Mais à Athènes, ils se rendirent en premier lieu à l'Acropole, qui fut illuminée la première nuit en leur honneur, puis visitèrent quelques ouvrages d'architecture moderne, avant de se disperser dans trois directions différentes, dans une quête passionnée de la Grèce éternelle : les Cyclades, Delphes et Épidaure. Ce mélange d'Antiquité, de modernité et de Grèce éternelle qui leur était offert dans les îles avec la tradition populaire relevait d'un accord tacite entre les congressistes et les Grecs, d'une importance capitale pour saisir le sens du double voyage. Ce programme de visites – une Antiquité enrichie – était ce que les organisateurs avaient de mieux à proposer aux congressistes européens, avec la certitude qu'il répondait à leurs attentes, mais précisément aussi ce que les congressistes souhaitaient avant tout voir et goûter, en organisant eux-mêmes leur voyage. Ils se rencontrèrent devant les mêmes édifices en regardant dans des directions opposées.

Le passage par Athènes du célèbre Auguste Perret en juin 1937 est tout aussi fortuit et révélateur. Après une tournée de conférences à Bucarest, il en donna deux encore à Athènes, intitulées « Architecture », dans lesquelles il présentait son œuvre. « Peut-on penser à l'architecture sans célébrer le Parthénon ? Nous sommes ici en présence de ce que les hommes ont réalisé de plus parfait[8] », dit-il. C'est Robert Demangel, directeur de l'École française, qui le reçut et lui proposa une visite à Sounion et à Éleusis. Il fut également accueilli par les architectes grecs, parmi lesquels certains de ses élèves. Perret avait conservé l'allocution de Vassilis Kassandras[9], signée par dix-huit de ses collègues, dont la plupart avaient étudié à Paris :

> Mon cher Maître
> Au nom des camarades anciens élèves de l'École des beaux-arts, je salue votre présence à Athènes et je me fais le porte-parole de tous, pour vous exprimer

8. Le texte de ces conférences n'a pas été conservé, si tant est qu'elles aient jamais été écrites. L'extrait provient d'une de ses publications légèrement antérieures sur le sens de l'architecture, à mi-chemin entre la science et la poésie (Perret 1932, p. 3).

9. Archives Perret, Institut français d'architecture (535 AP 547 02). Kassandras était architecte, diplômé de l'École nationale des beaux-arts de Paris en 1927. Voir Tournikiotis 2002, p. 348-351.

> la joie que nous ressentons de vous avoir ce soir hôte illustre parmi nous. En particulier notre génération exprime son admiration pour votre œuvre ; vous avez été le premier à ouvrir le chemin des nouvelles tendances dans l'architecture. […] Ce fut la première grande lumière qui a éclairé le monde architectural du siècle. Nous espérons que longtemps encore vous nous entraînerez dans votre sillage vers des conceptions toujours plus neuves et plus belles[10].

De retour de Paris, les élèves avaient employé tout leur talent à réaliser une architecture aussi moderne sinon plus que celle de leurs maîtres, dans un pays qui revendiquait la modernisation politique et culturelle pour accéder pleinement à la *modernité*. Le programme des écoles, les hôpitaux et les sanatoriums, les immeubles et les villas des années 1930 sont l'œuvre de ces élèves, et de tous ceux qui étudièrent ces mêmes années à Athènes, et qui avaient eux aussi le regard tourné vers l'Occident. Leur architecture souvent révolutionnaire ne pouvait toutefois pas s'affranchir du syndrome de l'identité grecque, qui était intimement liée à l'Antiquité, ni d'une grécité allant de soi. Stamos Papadakis découvre « un renouveau du vrai classicisme » dans les édifices de l'architecture fonctionnelle grecque qu'il développe dans les Cyclades[11], et Panos Tzelepis (alias Djélépy) voit « les maisons de l'archipel grec dans l'optique de l'architecture moderne[12] ». Tous deux s'adressent en français à un public qui réside potentiellement à Paris. Et ils ont parfaitement conscience que l'architecture publique en Grèce est assurément moderne. Papadakis l'écrit clairement : « L'architecture officielle en Grèce a dépassé le niveau des initiatives privées. […] L'État, mobilisé par le sens même des choses, a utilisé avant tout les forces de la nouvelle architecture[13] ».

En retour, le meilleur écho à la réception aussi bien publique que privée de la modernité à Athènes est bien la promotion de l'architecture grecque à Paris, pendant ces mêmes années de l'entre-deux-guerres. Le pavillon grec à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925 est l'œuvre de Konstantinos Skyrianos, qui en 1918 était encore étudiant à l'École des beaux-arts. L'année même où Pikionis publie à Athènes son essai « *Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς* » [Notre art populaire et nous][14], et où Aristotélis Zachos construit la maison Hatzimihali, Skyrianos se fait l'expression de la Grèce officielle avec une architecture populaire maîtrisée. L'intérieur a été dessiné par Panos Tzelepis, sorti en 1921 de l'École spéciale. Dans

10. Parmi les signatures, on retrouve les noms de Kapsabélis, Patrinos, Kalyvas, Kontoleon, Karantinos, Delladétsimas, Kouréménos, Virgiotis, Tripodakis, Manouilidis, Valentis, Dragoumis, Marthas, Antoniadis, Pikionis.
11. Papadakis 1936, p. 869-872.
12. Djélépy 1934.
13. Papadakis 1936, p. 869.
14. Pikionis 1925.







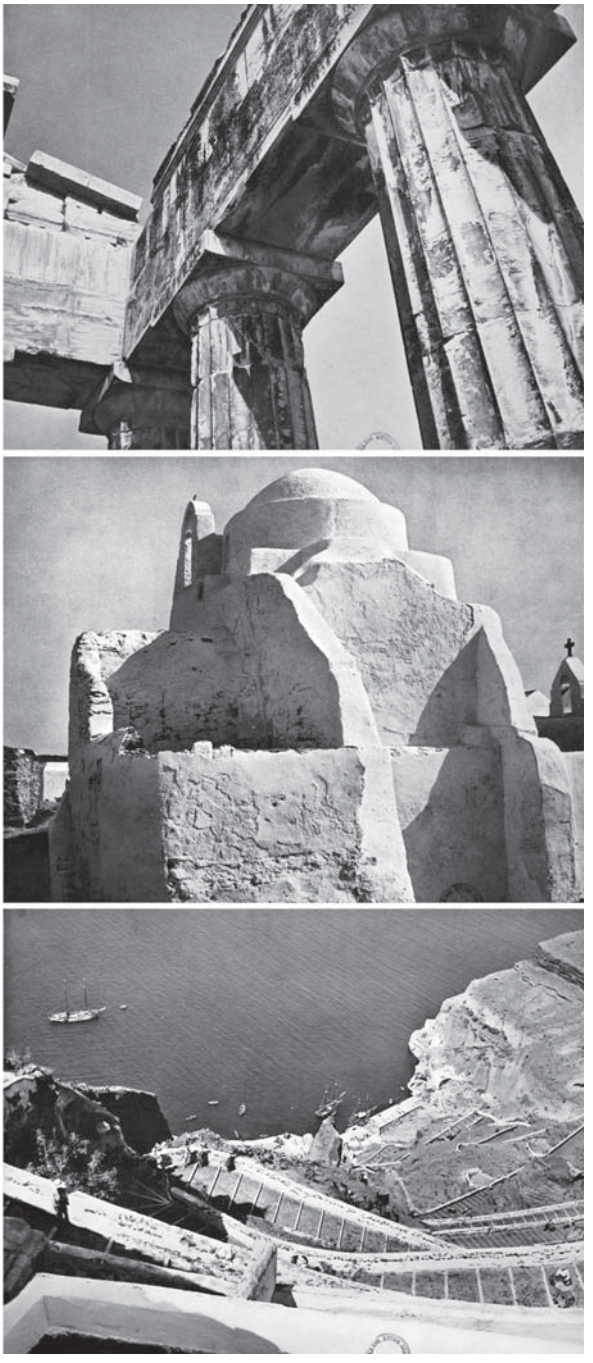



Fig. 3 — Amédée Ozenfant, *Tour de Grèce*, Paris 1938 (composition de photos sélectionnées par l'auteur).

la même exposition, Le Corbusier présente le pavillon de l'Esprit nouveau. À l'Exposition internationale de 1937, Zoulias est le maître d'œuvre du pavillon grec, édifice à portique ionique (**fig. 4**) accueillant dans la cour arrière une copie du *Poséidon* du cap Artémision, qui venait d'être tiré des eaux de la mer Égée et que l'on identifiait alors à Zeus. Dans la même exposition, Le Corbusier présente le pavillon des Temps nouveaux, installant dans une salle un avion qui domine l'espace. En 1932, un peu avant le CIAM d'Athènes, avait été inauguré le bâtiment de la Fondation hellénique à la Cité internationale de Paris, sur des plans de Nikolaos Zachos dont nous avons parlé plus haut. Il s'agit d'une sorte d'arche de l'histoire grecque, dotée d'un prostyle ionique inspiré de l'Érechthéion de l'Acropole et d'une frise courant tout autour de l'édifice, en guise de couronnement, et portant, dans l'ordre, les noms de Périclès, de Phidias et de Kolokotronis. À la même Cité internationale universitaire, la Fondation suisse de Le Corbusier, inaugurée en 1932 également, constituait un abrégé de l'art moderne. L'année suivante, Le Corbusier dira, devant le prostyle ionique de l'Université technique d'Athènes, dite Polytechneion, qui reproduit la salle nord de l'Érechthéion : « J'ai essayé d'agir et de créer une œuvre harmonieuse et humaine. Je l'ai fait avec cette Acropole au fond de moi, dans le ventre. […] C'est l'Acropole qui a fait de moi un révolté[15] ».

Mais il y a immanquablement un retour des choses. La querelle des anciens et des modernes continue. Claude Perrault soutenait l'idée d'un progrès incontestable de l'époque moderne en comparaison avec l'Antiquité, mais reconnaissait également que, pour les modernes, rien ne saurait égaler les leçons des anciens pour faire d'eux des révolutionnaires. Encore fallait-il voir l'Antiquité d'un œil juste. C'est pourquoi Desgodetz fut envoyé à Rome – pour rapporter à Paris la vérité des édifices anciens. Et pour finir, ce sont les Anciens qui se révèlent les vecteurs de la modernité. Dans cette querelle de l'entre-deux-guerres, dans ce double voyage d'Athènes à Paris et inversement, le rapport des anciens et des modernes se lit d'un point de vue à la fois conceptuel et géographique. Les modernes voyagent chez les anciens et les anciens chez les modernes. Seuls les mots changent de sens lorsqu'ils changent de signe ou de destination. En arrivant à Paris, les Athéniens « modernes » deviennent des « anciens » et ils reviennent de Paris plus modernes encore, mais sans nier leur rapport à l'Antiquité. Au contraire, les modernes qui viennent à Athènes appréhendent l'Antiquité comme moderne et la transposent à Paris sous une forme totalement modernisée, ou totalement antique, c'est-à-dire telle qu'elle aurait été dans l'Antiquité même.

La tentative de restituer le *Moschophore* sous sa forme archaïque première, saisie comme une réalité moderne, est caractéristique de ce type de modernisation. Je me réfère à la sculpture archaïque, telle qu'elle avait été publiée par Zervos dans les *Cahiers d'art* en 1933 en hommage au 4e CIAM sur l'art grec et remaniée par Le Corbusier, dont l'intention était d'atteindre une exactitude archéologique pour laquelle il alla jusqu'à s'imposer des visites au Louvre. Il prenait alors des notes sur le sujet, tout en lisant le livre de Lechat sur *La sculpture attique avant Périclès* :

15. Le Corbusier 1933, p. 1140.



Fig. 4 — Le pavillon grec à l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris (source : Edmond Labbé, *Rapport général de l'Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne*, *1937*, Paris, 1938, vol. IX, 208).

> La barbe du moschophore devait être peinte en bleu, […] ou en noir ; les cheveux étaient rouges et la bandelette du front était sans doute décorée d'un dessin diversement colorié. Le vêtement devait être peint en bleu. Le veau devait être bleu avec la queue rouge, les naseaux et les fonds des oreilles rouges, l'œil blanc et noir[16].

Une description qu'il appliqua à la lettre en peignant lui-même un moulage du *Moschophore*, pour l'exposer devant une tapisserie de Fernand Léger à l'exposition sur « Les arts primitifs dans la maison », qu'il organisa dans son appartement en juillet 1935, en parallèle à une collection importante d'art moderne et d'art populaire (**fig. 5**).

Ce *Moschophore* n'avait pas sa place dans une Athènes qui se prenait pour Paris, car il était soit trop moderne soit trop ancien, pour ne pas dire les deux en même temps, mais c'est seulement à Paris qu'il revendiquait sa moderne antiquité.



Fig. 5 — Moulage du *Moschophore* de l'Acropole mis en couleurs par Le Corbusier, à côté d'une tapisserie de Fernand Léger à l'exposition « Les arts primitifs dans la maison » (source : Fondation Le Corbusier, FLC C1-5-139 ©).

16. Manuscrit de Le Corbusier sur papier à en-tête « Musées nationaux, Conservation » (FLC U 3-9-383).

La formation et la culture des architectes grecs durant l'entre-deux-guerres

François Loyer

La période des années 1919-1939 en Grèce ne marque pas seulement la rupture avec une tradition artistique fondée autour de la renaissance du modèle classique – ce « néo-antique » qui avait si fortement imprégné la culture néo-hellénique depuis les temps de l'Indépendance. Elle correspond en outre à un renouvellement radical des techniques et des programmes, dans un pays que la longue période de conflits des années 1912 à 1922 avait à ce point bouleversé qu'il n'avait plus grand-chose à voir avec son passé, même le plus récent.

LES BESOINS D'UN PETIT PAYS

Avant les guerres balkaniques le royaume de Grèce tenait de la principauté sous le contrôle des grandes nations européennes. En termes d'architecture, les besoins n'étaient pas considérables[1]. Les professionnels étaient pour la plupart des ingénieurs ou des entrepreneurs. Créateur de la section d'architecture à l'Université technique d'Athènes Polytechneion en 1844, Lysandre Caftanzoglou avait bien appelé les Français titulaires du prix de Rome et séjournant en Grèce à venir y enseigner. Mais l'initiative était restée sans lendemain : depuis le départ de son fondateur en 1862, l'établissement ne délivrait plus qu'un diplôme d'ingénieur. Pour disposer de la culture artistique nécessaire à l'exercice du métier, il fallait compléter ses études par un séjour de plusieurs années à l'étranger – principalement, en Allemagne dont étaient venus les premiers collaborateurs du roi

1. Cette situation est à mettre en rapport avec la démographie : 1 100 000 habitants environ en 1860, 2 100 000 en 1885 (après l'annexion des îles ioniennes en 1864, de la Thessalie en 1881), 2 900 000 en 1910 : voir Chesnay 1960, p. 889-893.

Othon[2]. À l'exception de quelques rares commandes publiques, les architectes – en très petit nombre – travaillaient presque exclusivement pour les milieux de la cour. Ainsi Ernst Ziller, formé à Dresde avant de devenir l'élève et collaborateur de Theophil von Hansen puis de s'installer définitivement à Athènes, exerça-t-il un quasi-monopole au cours de sa longue carrière. Dans les mêmes conditions devait lui succéder son ancien adjoint Anastasios Métaxas passé, lui, par Dresde puis Karlsruhe.

Jusqu'à la création d'une section d'architecture au Polytechneion, en 1917, la production nationale s'est ressentie de ses origines étrangères. Contre cette dépendance, la profession a fini par s'organiser. Encore fallait-il définir ce que devait être la formation. Reflet d'une distinction radicale entre l'approche des pays germaniques, à travers l'institution des *Technische Hochschule* délivrant un diplôme d'architecte-ingénieur, et la vision de la France qui privilégiait l'appartenance de l'architecture à l'enseignement des beaux-arts, deux traditions s'opposaient – non dépourvues d'arrière-plans politiques. L'une continuait de voir dans la capitale de la Bavière, cette « nouvelle Athènes[3] » d'où était provenue la renaissance de la culture classique dans la Grèce moderne. L'autre se tournait plus volontiers vers Paris : avec la création du diplôme d'architecte en 1867, puis la reconnaissance du titre d'architecte « diplômé par le gouvernement » (DPLG) en 1914, l'enseignement de l'École des beaux-arts y avait atteint une réputation internationale, justifiant la venue de nombreux étudiants étrangers.

L'attirance germanique, traditionnelle, avait poussé Aristotélis Zachos[4] à partir en 1889 pour Munich, Stuttgart puis Karlsruhe – dont l'école d'architecture était, à l'époque, l'une des plus dynamiques de l'Empire allemand[5]. Y enseignaient notamment l'urbaniste Reinhard Baumeister et l'architecte Otto Warth, disciple de Gottfried Semper. Le jeune étudiant grec n'allait pas tarder à se faire connaître : le professeur Josef Durm, médiéviste réputé (en même temps que le talentueux promoteur du néobaroque allemand), fit bientôt de lui son assistant[6]. Il le restera pendant dix-sept ans. À son retour au pays, en 1913, il se spécialisera dans les

2. « Les pays qui ne peuvent intellectuellement se suffire à eux-mêmes ont l'habitude, pour chaque discipline, de recourir à des fournisseurs attitrés, toujours les mêmes. En Grèce, avant la guerre, pour les études juridiques, c'était la France ; pour la pédagogie et l'archéologie, l'Allemagne ; pour la médecine, la France ou l'Allemagne ; pour l'architecture, l'Allemagne ou l'Angleterre. » (Lavedan 1933, p. 149). L'élégance très *british* de l'œuvre d'Anastasios Métaxas, l'un des architectes les plus connus de sa génération, pouvait faire croire à une formation anglo-saxonne, ce qui n'était pas le cas. Dans les faits, c'est vers l'Allemagne que se tournaient les jeunes architectes désireux de compléter leurs études par un séjour à l'étranger.

3. La formule est de Saint-Marc Girardin (Saint-Marc Girardin 1836), reprise par Saint-René Taillandier (Taillandier 1848, p. 840).

4. Pour la période du premier XX^e^ s., on se référera à l'excellent ouvrage de Fessas-Emmanouil – Marmaras 2005 (sur Zachos, p. 2-45). Pour une vue d'ensemble sur le XIX^e^ siècle grec, Loyer 2017.

5. À l'inverse, c'est pour Paris que se décida son cousin Nikolaos Zachos, qui fut diplômé de l'École spéciale avant de travailler avec l'homme d'affaires Basil Zaharoff (1849-1936), puis de devenir l'architecte attitré de la Marine nationale à Toulon. Sur le contexte français, Loyer 1999.

6. Il avait même accompagné Josef Durm à l'occasion d'un périple archéologique en Grèce en 1906.

études ethnographiques et archéologiques, en se passionnant tout à la fois pour l'art populaire et la tradition byzantine. En l'adaptant au contexte particulier de la Grèce, son œuvre fait écho à l'architecture des premiers modernes en Allemagne du Sud[7]. Un peu plus tard, Emmanuel Kriézis complétera sa formation à Munich, tandis que Vassilis Tsagris travaillera, lui, près de dix ans pour son propre compte à Vienne avant de revenir à Athènes[8].

D'autres architectes firent le détour par la France. C'est ainsi que Vassilis Kouréménos[9] puis Alexandros Nikoloudis[10] se retrouvèrent dans l'atelier de Julien Guadet, où ils étaient entrés respectivement en 1893 et 1894[11]. À la même génération appartenait le Français Ernest Hébrard[12] : passé par l'atelier de Léon Ginain – un autre rationaliste – avant d'obtenir le prix de Rome en 1904, il sera plus tard l'architecte de la reconstruction de Thessalonique. Dans le petit monde des ateliers de l'École, des liens s'établissaient entre condisciples – compagnonnage qui les soutenait tout au long de leur carrière. Moins didactique, plus corporative, cette spécialité de la formation française allait jouer un rôle décisif dans l'histoire de la profession. Il reste vrai qu'au-delà de la différence entre les établissements par lesquels ils étaient passés, Hébrard et Zachos avaient reçu une même formation d'« architecte-archéologue », où l'apprentissage des savoir-faire (qu'ils soient techniques ou artistiques) se doublait d'une solide culture intellectuelle. Cette proximité leur permit de travailler ensemble à fonder une vision nouvelle de l'architecture, dégagée de toute dépendance à la versatilité de la mode et du « style » C'est en cela qu'ils furent les véritables fondateurs du mouvement moderne en Grèce. Autre figure majeure, Dimitris Pikionis[13] hésita longtemps entre peinture et architecture. Après avoir obtenu son diplôme d'ingénieur en 1908, il quitta Athènes pour fréquenter l'Académie de Munich dominée par l'enseignement du peintre symboliste Franz von Stuck. De 1909 à 1912, il est à Paris où il suit l'enseignement de l'Académie de la Grande Chaumière[14] tout en travaillant chez

7. En particulier, son condisciple Hermann Billing, à qui l'on doit l'admirable hôtel de ville de Kiel en Schleswig-Holstein (1907-1911) ; mais aussi Robert Curjel et Karl Moser, architectes de la célèbre Badischer Banhof de Bâle (1910-1913), ainsi que Friedrich Ostendorf, réputé pour avoir bâti la maison Ostendorf à Karlsruhe (1911) dans un style néo-biedermeier dont il était le théoricien (son ouvrage posthume, *Sechs Bücher vom Bauen*, Berlin, Ernst, 1914-1920, se situait dans la ligne régionaliste moderne que défendront plus tard Paul Schultze-Naumburg et Paul Schmitthenner).

8. Courtes notices biographiques dans : Condaratos – Wang 1999, p. 278 et 283.

9. *Ibid.*, p. 277.

10. Kotsaki 2007.

11. Ils en sortirent diplômés en 1904 et 1905. Théoricien du rationalisme classique, successeur de Labrouste, Guadet fut également le maître d'Auguste Perret. Entré en 1891 à l'École dont il fut un brillant élève, ce dernier la quitta en 1896 pour effectuer son service militaire sans avoir poussé jusqu'au diplôme.

12. Yerolympos 2001.

13. Pikioni – Rokou-Pikioni 2010.

14. Giorgio De Chirico, son ami d'enfance et camarade d'études au Polytechneion d'Athènes entre 1900 et 1905, était passé un peu plus tôt à Munich (1906-1908) avant de le rejoindre à la Grande Chaumière en 1910-1911.

l'architecte Eugène Chifflot, personnalité de l'Art nouveau parisien. Formations allemande et française tendent ainsi à se croiser par l'internationalisation des échanges, à la veille du conflit qui verra les deux pays s'affronter jusqu'à l'épuisement.

Les architectes nés au tournant du XXe siècle suivront la même voie que leurs aînés : Kostas Kitsikis[15] est diplômé à Berlin en 1913 ; Emmanuel Vourekas[16], à Dresde en 1929. Mais l'attirance parisienne se fait de plus en plus forte : Sotirios Mayassis et Emmanuel Lazaridis[17] sont deux anciens de l'atelier de Léon Jaussely dont ils sortent diplômés en 1922 et 1923. D'autres, formés à Athènes, effectuent un stage dans une agence parisienne prestigieuse : ainsi, Kimon Laskaris[18] passe-t-il chez Emmanuel Pontremoli avant de rejoindre en 1928 l'agence d'Henri Sauvage. Ce bataillon français est formé d'architectes constantinopolitains qui se replieront en Grèce après la Catastrophe : Kouréménos et Lazaridis, bien sûr, mais aussi Konstantinos Kyriakidis qui avait complété sa formation initiale en Turquie par une année passée à Paris[19]. Les uns et les autres communient dans leur admiration pour la grande tradition classique, alors même que celle-ci est de plus en plus contestée par l'avant-garde. À la veille de la reconnaissance du mouvement moderne, cette domination de l'esprit « Beaux-Arts » ne fait que se confirmer : Léonidas (dit Léon) Bonis[20], diplômé en 1928, est le premier architecte grec à être passé par l'atelier de Charles Lemaresquier – architecte « pompier » dont on sait les démêlés avec Le Corbusier. Associé à Vassilis Kassandras, lui-même ancien élève de l'École, Bonis fait même venir à Athènes son beau-frère Henri Ducoux – connu pour ses relevés des fouilles de Delphes, ce dernier fut l'architecte de l'École française d'Athènes entre 1929 et 1942.

UNE NOUVELLE GRÈCE

Un tel afflux de professionnels peut surprendre. Il reflète l'évolution spectaculaire qui fut celle du pays durant toute cette période : les bouleversements apportés entre 1912 et 1922 par les guerres balkaniques, puis la Première Guerre mondiale et la catastrophe d'Asie Mineure justifient l'accélération du changement en cours. La logique de la libération des

15. Fessas-Emmanouil – Marmaras 2005, p. 79-110.
16. Kardamitsi-Adami 2012.
17. Fessas-Emmanouil – Marmaras 2005, p. 111-140.
18. Condaratos –Wang 1999, p. 278.
19. Après avoir obtenu son diplôme à l'École impériale des beaux-arts d'Istanbul en 1901, il s'inscrira pour un an à l'École spéciale d'architecture de Paris puis ouvrira son agence à Péra. Il se réfugiera à Athènes en 1926 et y reprendra sa carrière jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (Fessas-Emmanouil – Marmaras 2005, p. 46-59).
20. Il était lui aussi d'origine phanariote, ce qui lui permit de débuter sa formation dans l'agence de Vassilis Kouréménos avant de partir pour Paris (Fessas-Emmanouil – Marmaras 2005, p. 201-226).

provinces irrédimées a rencontré ses limites quand elle s'est affrontée au nationalisme des pays voisins. L'annexion de la Crète, celle de l'Épire et de la Macédoine avaient considérablement augmenté le territoire. L'échec de la guerre contre les Turcs en 1922 l'amputa brutalement de toute une province, l'Ionie, dont elle avait obtenu l'annexion deux ans plus tôt. Du jour au lendemain, les déplacements consécutifs au traité de Lausanne provoquèrent le doublement de la population métropolitaine. Une autre Grèce était née, plus urbaine que rurale, plus continentale que méditerranéenne. Pour accueillir un tel afflux de réfugiés, il lui fallut réorganiser le territoire – particulièrement la Macédoine, dont la capitale avait été ravagée par le grand incendie de 1917. C'est dire que les besoins du marché de la construction n'avaient plus rien à voir avec ceux, si restreints, de la capitale provinciale du XIX^e^ s.

L'occasion était bonne de donner à la Grèce l'école d'architecture qui lui manquait. Dès avant la Catastrophe, les circonstances étaient favorables à de grandes réformes : fondée par arrêté royal en 1916, une section spécialisée fut créée au sein du Polytechneion d'Athènes. Entre-temps l'exil du roi Constantin I^er^, proche de l'Empire allemand, avait ouvert aux Alliés les portes de la capitale. Aussi la culture française devint-elle prédominante. Dirigée par l'architecte-urbaniste Ernest Hébrard, l'équipe pédagogique fit appel à deux collègues de formation parisienne : Alexandros Nikoloudis fut chargé de ce qu'on appellerait aujourd'hui « le projet », dans la plus pure tradition des Beaux-Arts. Quant à Vassilis Kouréménos, on lui confia l'enseignement de la construction. Le choix était d'autant plus remarquable que l'architecte était un proche de son ancien camarade d'études Auguste Perret, dont la réputation était internationale. Kouréménos avait passé son diplôme à Paris en 1904, alors que s'achevait l'immeuble de la rue Franklin – icône de l'architecture du ciment armé. Lors du fameux voyage de 1911, qui décida du recours au placage de marbre pour le parement de façade du théâtre des Champs-Élysées par les frères Perret, il est plus que probable qu'il ait accueilli son confrère à Constantinople, où il résidait (il y construisait la succursale de la Banque de Grèce, dans des conditions techniquement acrobatiques qui imposaient d'importants ouvrages de soutènement en béton armé). Il était donc tout désigné pour enseigner le béton armé dont l'usage s'était répandu comme une traînée de poudre en moins de vingt ans, jusqu'à devenir la seule technique en usage.

L'équipe du Polytechneion se renforça en 1919 avec l'arrivée d'Anastasios Orlandos, chargé d'enseigner les ordres ainsi que la morphologie architecturale. Architecte-archéologue de formation purement athénienne, ce dernier s'était spécialisé dans les études byzantines et réalisa par la suite de nombreuses restaurations, notamment à Mystra et à Hosios Loukas. L'absence quelque peu surprenante d'Aristotélis Zachos se justifie pour des raisons politiques liées à sa proximité avec la famille royale[21], mais aussi parce que son âge comme sa réputation

21. À son retour en Grèce, il avait enseigné l'histoire de l'art au prince Paul et à la princesse Irène, les enfants du couple royal. Lors du « schisme national » (εθνικός Διχασμός), en 1917, l'architecte se retira prudemment à Arta dans les montagnes de l'Épire. Son appartenance au milieu de la cour ne lui fut pas reprochée lorsqu'il fallut constituer l'équipe internationale chargée de la reconstruction de Thessalonique.

l'auraient mis en porte-à-faux avec ses collègues. Parmi les assistants recrutés pour compléter l'équipe, on notera la présence de Dimitris Pikionis : dans le domaine de la morphologie architecturale, il imposera une approche essentiellement plastique de la culture architecturale. Enfin, dans le champ de la construction, c'est à un autre spécialiste du béton armé qu'on s'adressera : Emmanuel Kriézis. Non seulement sa formation complétait celle, purement française, de Kouréménos ; mais surtout elle correspondait aux évolutions techniques en cours : par le biais d'une réglementation antisismique rigoureuse, les normes germaniques tendaient de plus en plus à s'y imposer. Pour inattendue qu'elle soit, l'association de la culture artistique française à la culture technique allemande devait se révéler un succès. Comme le rappelle Pierre Lavedan, le ministre des Travaux publics de l'époque a joué un rôle décisif dans cette opération : intellectuel de premier plan formé à Berlin puis à Heidelberg (et connu pour son adhésion à la pensée marxiste), Alexandros Papanastasiou « fut des premiers à comprendre la valeur d'Hébrard ; il le soutint avec constance et bonne foi, si bien qu'on peut dire que l'histoire d'Hébrard en Grèce est liée dans une certaine mesure à la carrière politique de M. Papanastasiou[22] ». Certes, les aléas de la politique vont quelque peu perturber l'équipe, mais elle se reconstituera à partir de 1927 avec le retour d'Ernest Hébrard, puis la nomination de Nikolaos Mitsakis comme son assistant. Dès lors, c'est par l'Université technique d'Athènes (plus tard, par celle de Thessalonique) que transiteront les architectes grecs sans qu'il leur soit vraiment nécessaire de partir à l'étranger.

Dans le pays occupé par les Alliés, une mission internationale avait été constituée dès le début de 1918 afin de reconstruire les villes et villages détruits par la guerre – tout particulièrement Thessalonique, ravagée par le grand incendie du 18 août 1917. Placée sous l'autorité de l'Anglais Thomas Mawson [23] ainsi que du Français Ernest Hébrard, architectes dont les compétences étaient reconnues en matière de gestion des paysages ou d'aménagement des villes, elle intégrait deux Grecs de formation allemande : Aristotélis Zachos et Kostas Kitsikis. Le premier, nous l'avons vu, appartenait à l'avant-garde artistique de sa génération dont la rupture était manifeste avec l'historicisme du siècle précédent. C'est à lui que revint l'élaboration d'une écriture architecturale qui soit à la fois authentiquement grecque et entièrement moderne. En témoigne la prestigieuse demeure (**fig. 1**) qu'il construira en 1924-1927, dans le quartier de Plaka à Athènes, pour Angeliki Hatzimihali, figure majeure du mouvement pour la renaissance de l'art populaire en Grèce. Quant au second, il avait une compétence avérée dans les questions de typologie : dès 1919, il élabora les modèles d'immeubles à reconstruire, selon la définition du zonage destiné à chaque quartier par le plan d'urbanisme[24].

Faisant table rase des tracés urbains antérieurs, la reconstruction de Thessalonique ouvrit la ville sur la mer en déroulant une longue perspective monumentale à l'échelle du

22. Lavedan 1933, p. 159.

23. Waymark 2009.

24. Karadimou-Yerolympou 1995 ; voir aussi Kafkoula – Karadimou-Yerolympou 2005.



Fig. 1 — Aristotélis Zachos, maison d'Angeliki Hatzimihali, 18 et 18a rue Ipéridou (aujourd'hui rue A. Hatzimihali) à Plaka, Athènes, 1924-1927 (photo de l'auteur).

site. Cette grande composition d'esprit académique l'apparente certes aux villes coloniales ; elle appartient surtout à la réflexion des urbanistes sur le lien entre la ville et son site. En témoigne la proximité du projet avec le plan d'urbanisme de Canberra en Australie, conçu par Walter Burley Griffin en 1911, ou celui de New Delhi, par Edwin Lutyens en 1912. Effaçant presque jusqu'au souvenir de l'occupation ottomane, la reconstruction du centre-ville fut l'occasion, à l'inverse, de valoriser les traces d'un passé byzantin fort malmené. Zachos s'y fera une réputation d'archéologue, promoteur d'un patrimoine encore bien peu étudié. Devenu le style officiel de la Grèce du Nord récemment reconquise et repeuplée, le néobyzantin apparaissait comme incontournable – ce qui ne fut pas sans poser problème dans un pays dont la diversité des héritages (tant historiques que géographiques) était une caractéristique essentielle. Quelle Grèce privilégier, entre l'antique, la byzantine ou l'ottomane ; celle de la Macédoine, de l'Attique ou des Cyclades ? Pendant plus de vingt ans, la question occupa une place prépondérante dans les débats sur l'identité nationale exprimée à travers le choix d'un style d'architecture.

Dans un pays qui grandit et s'urbanise, le nombre des architectes augmente sensiblement : on en recense 245 en 1934 – dont plus d'une centaine formés à l'étranger[25]. Supplantant ingénieurs et entrepreneurs, ils occupent une place privilégiée sur le marché de la construction – notamment dans le domaine de l'immeuble. On le voit particulièrement bien à Athènes, dont la forme urbaine connaît un changement radical à partir des années 1910. Ancien directeur de l'École française, Gustave Fougères déplorait cette mutation dans la préface du *Guide bleu* de 1911 :

> La cherté des terrains pousse depuis quelques années les architectes à une affligeante mégalomanie. L'étranger ne verra pas sans regret certaines bâtisses colossales, imitées des grands immeubles européens : la décoration des ordres antiques, plaquée sur des façades d'une hauteur démesurée, y accuse maladroitement le manque d'harmonie entre les proportions. Outre que ces casernes jurent par leur lourdeur avec l'élégance minuscule des chapelles byzantines et des petites maisons anciennes, elles détruisent tout le charme des perspectives athéniennes, en fermant les échappées sur les falaises de l'Acropole, sur la superbe envolée du Parthénon et des Propylées, sur le décor lointain des montagnes au fond de l'horizon. Ici comme ailleurs, le progrès se manifeste par des crimes de lèse-beauté[26].

On ne peut que faire le rapprochement entre cette diatribe et l'édification de la maison Pallis (1910-1911) – alors en cours de construction, par Anastasios Métaxas, à l'angle de la place Syntagma.

25. Kardamitsi-Adami 2005.
26. Fougères 1911, p. 17-18.

DE LA MAISON À L'IMMEUBLE

Depuis la fin du siècle, le centre d'Athènes se couvrait en effet d'immeubles. Ils avaient été d'abord presque uniquement des hôtels de tourisme[27]. Plus tard leur succédèrent des banques[28] ou des administrations[29], ainsi que des sièges sociaux d'entreprises publiques et des fondations[30] ; enfin, des bureaux[31] ou des galeries commerciales[32]. En même temps qu'elle modifiait la silhouette urbaine, la tertiairisation du centre-ville repoussait l'habitat en périphérie. La typologie de ces nouvelles constructions resta, un moment, incertaine. Au début des années 1920, les premiers bâtiments de Kouréménos respectaient la tradition réglementaire de l'immeuble de rapport parisien des XVIII^e^ et XIX^e^ s. : soubassement entresolé, étages nobles agrémentés de balcons et couronnement traité en attique plus ou moins décoré (caisse d'aide sociale des Fonctionnaires civils ; Stoa Praxitelous). Fragment d'un projet urbain inabouti[33], le Sarogleion de l'avenue Vassilissis Sophias (par Alexandros Nikoloudis, 1924-1932) reprenait, quant à lui, l'écriture monumentale des « façades à programme » caractéristiques des anciennes places royales françaises : soubassement à bossages et colonnade ionique d'ordre colossal. Sans doute conscient du caractère un peu incongru de cette citation d'Hardouin-Mansart, le même architecte revint pour le Cercle des étudiants (1926-1930) à un ordonnancement simplifié, dont la régularité haussmannienne repose sur l'unité de la masse et le rythme cadencé des pleins et des

27. Hôtels Megas Alexandros (1889), Bankeion (1890-1894), ou Excelsior (1910-1914), place Omonia, par Ernst Ziller ; Acropole Palace Hôtel (1925), avenue Patission, par Sotirios Mayassis.

28. Banque nationale de Grèce (ETE, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος), rue Tritis Septemvriou, 1923-1928, par Nikolaos Zouboulidis ; Banque populaire (Λαϊκή Τράπεζα), rues Panepistimiou et Pesmazoglou, 1927, par Anastasios Métaxas ; Banque de Grèce (Τράπεζα της Ελλάδος), rue Panepistimiou 21, 1933-1938, par Nikolaos Zouboulidis, Kimon Laskaris et Konstantinos Papadakis.

29. Caisse d'aide sociale des Fonctionnaires civils (Μετοχικό Ταμείο Πολιτικών Υπαλλήλων), rues Athinas et Lykourgou, 1920, par Vassilis Kouréménos ; caisse de la Mutuelle de l'armée de terre (MTS – Μετοχικό Ταμείο Στρατού), rue Stadiou 4, 1927-1938, par Léon Bonis et Vassilis Kassandras ; Cour des comptes (Γενικό Λογιστήριο του Κράτους), rues Panepistimiou 37 et Koraïs, 1928-1934, par Emmanuel Lazaridis ; ministère du Commerce (Υπουργείο Εμπορίου), rue Chalcochondili 2-4, 1938-1940, par Emmanuel Kriézis ; caisse d'assurances des Commerçants (Ταμείο Ασφαλίσεως Εμπόρων), rue Voulis 8-10, 1949-1953, par Emmanuel Lazaridis et Léon Bonis.

30. Compagnie de téléphone OTE, rue Stadiou 15, 1930-1931, par Anastasios Métaxas ; Union des correspondants de la presse étrangère (ΕΑΞΤ – Ένωση Ανταποκριτών Ξένου Τύπου), rue Akadimias 23, 1918-1923, par Vassilis Tsagris ; Cercle des étudiants de l'université d'Athènes (Πανεπιστημιακή Λέσχη), rue Ippocratous 15 et Akadimias, 1926-1930, par Alexandros Nikoloudis.

31. Néo-Arsakeion, rue Stadiou, 1907, par Ernst Ziller ; immeubles Ephesios, rue Stadiou 28, 1923-1928, et Rentis, avenue Vassilissis Sophias 9 et rue Merlin, 1928, par Vassilis Tsagris.

32. Stoa Praxitelous, vers 1920, rue Kolokotroni 25, par Vassilis Kouréménos ; stoa Nikoloudis, rue Panepistimiou, 1936, par Alexandros Nikoloudis.

33. Il avait été initialement prévu pour abriter la Cour de Justice, avant de devenir le club des officiers, et devait s'accompagner d'une place ordonnancée qui en aurait fait le nouveau centre de la capitale.

vides – étonnant morceau de style « Beaux-Arts », au cœur même de la ville. La façade plate évoque à s'y méprendre le Néo-Arsakeion d'Ernst Ziller : on y retrouve jusqu'au triplet d'ouvertures, inspiré de la célèbre « Chicago window » empruntée à l'architecture américaine de la fin du XIXe s. De manière aussi inattendue qu'originale, le voile continu de l'ordonnancement masque une distribution intérieure spectaculaire de vestibules et d'escaliers, conduisant à la grande salle de l'étage. Le plus surprenant dans ces bâtiments n'est pas leur architecture, mais leur date tardive – à un moment où la modernité s'est imposée partout ailleurs, en Europe comme en Amérique. En Grèce, la tradition éclectique héritée du siècle précédent fait encore partie du programme des bâtiments publics. On aurait mieux compris le triomphe du style Beaux-Arts quelques années plus tard, lorsque la tradition académique sera mise au service des régimes totalitaires. Paradoxalement, ce ne sera pas le cas en Grèce où le mouvement moderne finira par s'imposer dans le cours des années 1930.

Confronté au même problème d'écriture architecturale que ses deux confrères, Vassilis Tsagris s'efforça de se libérer de la tradition classique en rompant avec les conventions d'échelle des ouvertures (Union des correspondants de la presse étrangère, 1918) ou en associant pilastres monumentaux et baies en triplet, dans un langage purement graphique (immeuble Ephesios, 1923). De ce point de vue, il est intéressant de comparer son œuvre – même si elle apparaît moins audacieuse – avec la réflexion si « sempérienne » que conduisit Otto Wagner sur le rapport entre la structure et l'enveloppe, dans ses derniers projets viennois[34]. Plus monumentale, la Cour des Comptes (1928-1934) d'Emmanuel Lazaridis adopte une alternance systématique de pilastres colossaux et de travées verticales (associées à des tables rentrantes estompant habilement le jeu des allèges qui révèlent les niveaux d'étage) – le tout sous une puissante corniche doublée par un étage attique : ce quadrillage révélant l'ossature en béton armé va devenir la règle. Certains y verront l'influence d'Otto Wagner, d'autres remarqueront à juste titre les emprunts à l'architecture parisienne – notamment les somptueuses grilles de fer forgé (**fig. 2**). Elles rappellent celles que Raymond Subes exécuta au même moment pour l'architecte Joseph Marrast au siège de la Banque nationale pour le commerce et l'industrie, boulevard des Italiens à Paris (1928). Il reste que le principe de la trame orthogonale révélant l'ossature avait déjà été adopté, un an plus tôt, par Anastasios Métaxas pour la Banque populaire voisine (1927) – à ceci près que le placage de pierre cédait ici la place à un enduit de ciment-pierre teinté dans la masse. Avec sa lourde corniche et son toit plat, le volume parallélépipédique du bâtiment est à peine marqué par le jeu du soubassement à bossages (réduit à un simple rez-de-chaussée) ou les tables rentrantes figurant l'ordonnance d'une colonnade. Le procédé fera florès jusque dans les années 1950, pour de multiples bâtiments publics d'une écriture

34. Que ce soit le prestigieux projet pour la Karlsplatz, incluant le Kaiser Franz Josef Stadtmuseum, ou bien l'immeuble de rapport de la Neustiftgasse, 40 – datant l'un et l'autre de 1909.

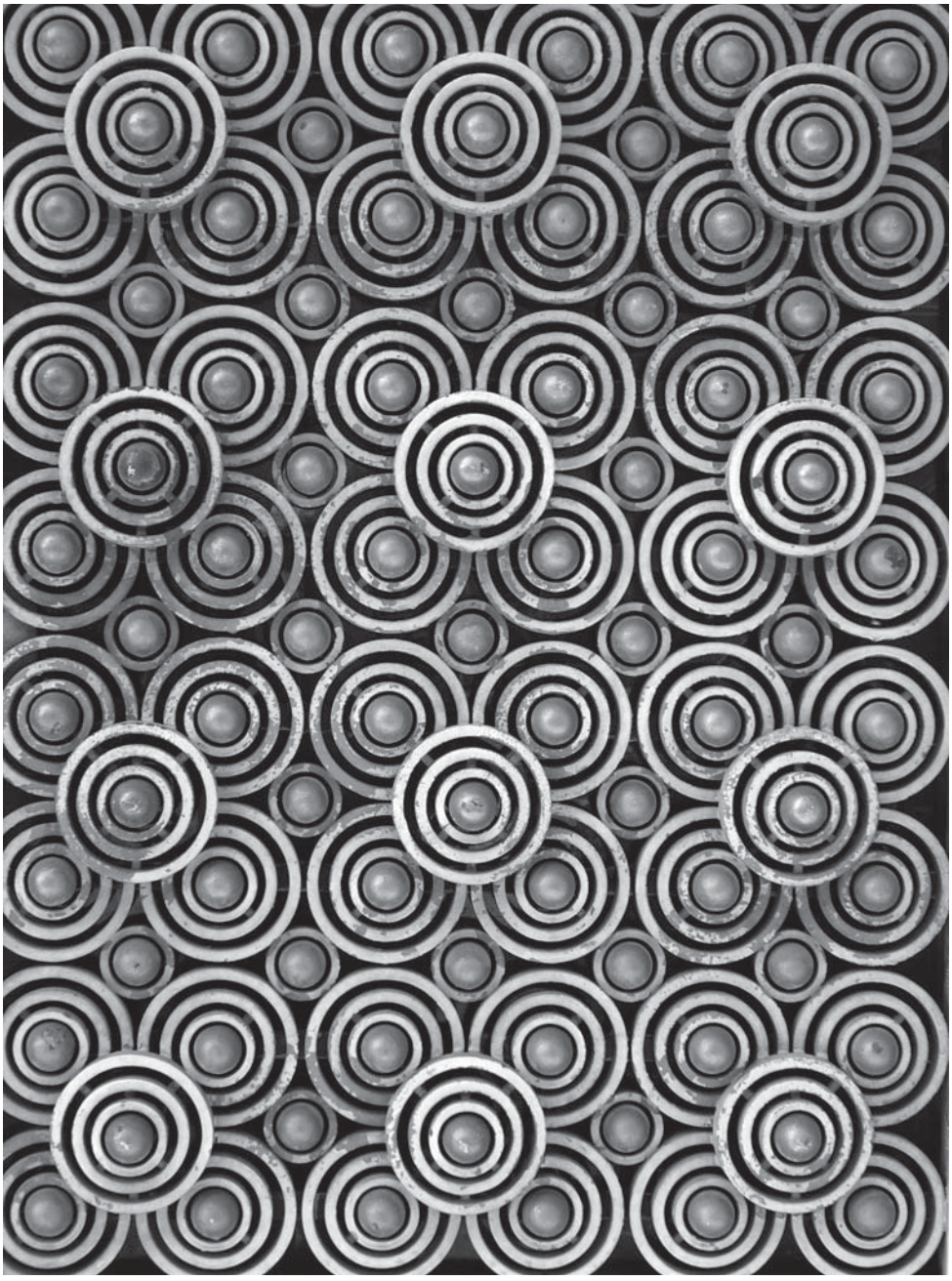


Fig. 2 — Emmanuel Lazaridis, Cour des Comptes, 37 rue Panepistimiou et rue Koraïs, Athènes, 1928-1934 : porte d'entrée en fer forgé (photo de l'auteur).

« classique-moderne » parfaitement adaptée à la tradition du néo-hellénisme. Si Athènes n'est pas devenue un « petit Paris » (comme Bucarest pouvait prétendre l'être, à la même période), son architecture s'en inspire néanmoins ouvertement : les réalisations des grandes avenues centrales évoquent, à s'y méprendre, les immeubles commerciaux des Champs-Élysées. Les parallèles sont évidents avec les œuvres des grands cabinets parisiens de l'entre-deux-guerres : Louis Grossard, auteur en 1926-1928 des Arcades du Lido, sur les Champs-Élysées ; Louis Plousey et Urbain Cassan, à qui l'on doit en 1929 l'ensemble de la rue Paul-Cézanne – doté de sa rue souterraine ; André Arfvidson, concepteur de l'imposante First National City Bank au rond-point des Champs-Élysées en 1929, avec son ossature d'acier habillée de façades classiques en pierre et en verre ; Lucien Bechmann, qui réalise selon le même principe l'immeuble de la compagnie Shell, rue Washington, en 1930 ; Léon Azéma, créateur de l'immeuble du 91 quai d'Orsay (1930) ; Louis-Hippolyte Boileau du 55 avenue Georges-V (1931) et tant d'autres encore…

Produit d'un concours international gagné par deux jeunes architectes grecs de formation française, Léon Bonis et Vassilis Kassandras, la caisse d'action sociale de l'Armée (1927-1940)[35] fut le premier des immeubles-îlots d'Athènes – incluant en son centre une rue intérieure, ainsi qu'un cinéma-théâtre. La rupture avec l'échelle parcellaire était consommée : comme dans toutes les reconstructions qui suivront, la masse énorme du bâtiment efface la trame qui était celle de la ville néoclassique. Une étrange succession de monuments plus ou moins désaccordés, mais tous à l'alignement, va prendre sa place. Le nouvel édifice donne le ton : ses lourdes façades en enduit de ciment teinté s'accompagnent de profonds portiques donnant sur les boutiques aux devantures vitrées. Marquée par une grande corniche, ainsi que par un attique alternant baies et trumeaux (peints en rouge pompéien, comme s'il s'agissait de l'entablement dorique d'un temple à l'antique), la silhouette en est rythmée par un jeu d'avant-corps évoquant l'articulation pavillonnaire propre à l'architecture des monuments publics de l'Ancien Régime. Dans le genre, Charles Lemaresquier n'aurait pas fait mieux. À l'intérieur, l'impressionnant décor du cinéma-théâtre « Pallas » évoque les plus prestigieuses salles parisiennes – particulièrement, la salle Pleyel (1927) dessinée par Jean-Marcel Auburtin ou le cinéma Paramount aménagé par Auguste Bluysen dans l'ancien théâtre du Vaudeville la même année. Bien plus que l'Art déco des années 1920 qu'elle avait ignoré, cet « Art déco moderne » si caractéristique du tournant des années 1930 a profondément influencé la Grèce. En associant deux qualificatifs correspondant aux mouvements l'ayant immédiatement précédé ou suivi, l'intitulé que nous avons retenu est par lui-même significatif. En France, on a voulu y voir une « école de Paris » dont la désignation dérive du monde de la peinture. Le détournement idéologique du style, dans les totalitarismes des années 1930, n'est pas étranger à une telle confusion : ce sont deux modernismes concurrents qui se sont affrontés, entre tradition

35. Colonas 2006.

académique et avant-garde révolutionnaire. De générationnelle, la différence est devenue politique au gré des violents conflits qui traversent l'époque.

Le mouvement de densification du centre-ville atteint rapidement les quartiers résidentiels, qui se couvrent à leur tour d'immeubles d'habitation – à Neapoli ou à Kolonaki. Une nouvelle règle urbaine favorisant la construction dense a été adoptée en 1929. Inspirée par le règlement parisien, elle en reprend les principes d'hygiène (éclairage et ventilation assurés par des cours de service), en les corrigeant sous la double influence des propositions théoriques d'Henri Sauvage et de leur application dans le règlement urbain new-yorkais de 1916. Ce dernier définit un *angle lumineux constant* sur la voie publique, par le recours à un système de terrasses en gradins (le « retiré », si caractéristique de l'architecture de l'immeuble athénien). Le procédé autorise la construction en hauteur : même si la trame urbaine et le parcellaire ne sont pas vraiment adaptés à la densité, il rend possible leur utilisation sans avoir à élargir les voies. Pour compléter le dispositif, le règlement athénien généralise un système de portiques à rez-de-chaussée (sur le principe de la rue de Rivoli à Paris) : la circulation automobile occupe ainsi toute la chaussée, les trottoirs étant reportés sous une galerie en portique (στοά) – portiques sur lesquels donnent les magasins, à l'abri du soleil comme des intempéries. Dans le climat lumineux des villes méditerranéennes, la question de l'éclairement des étages inférieurs ne se pose pas (alors qu'elle est rédhibitoire à Paris). On notera que tout est prévu, dans ce règlement, pour favoriser la construction mixte (associant habitat et commerce dans un même édifice, selon une tradition dont l'origine remonte à l'antiquité romaine). Dernier avatar de la culture classique européenne, l'originalité de sa typologie architecturale a marqué de façon définitive la forme urbaine de la capitale grecque.

La πολυκατοικία (immeuble d'habitation) est née et ne fera que se développer à partir des années 1930[36]. Plusieurs architectes s'en feront une spécialité, en particulier Kostas Kitsikis. Ses premiers immeubles, ornés d'un soubassement à refends et de larges pilastres colossaux (sommés, comme il se doit, par une corniche débordante et un étage attique), respectent la convention du balcon associé au triplet à la vénitienne – dispositif traditionnel exprimant le grand salon encadré par les chambres à coucher[37]. L'introduction du bow-window ne fait que confirmer le stéréotype (55 avenue Vassilissis Sophias, 1927). Curieusement, l'architecte semble prendre la chronologie à l'envers, lorsqu'il dessine des arcs et balcons cintrés en contraste avec de profondes loggias rectangulaires (25a rue Alopékis, 1930) dans un langage qui évoquerait plutôt les années 1900. Il ne trouvera véritablement la formule qu'un peu plus tard (29 avenue Vassilissis Sophias, 1938) en adoptant de grands balcons débordants, approfondis par des loggias et calés par des pilastres monumentaux : hormis la

36. Stamatiadis 1957, p. 49-50. Voir surtout Marmaras 1989 et Marmaras 1991.

37. Immeubles d'habitation, rues Patission/Guilfordou, 1924 ; Papaleonardou, Patission/Skaramanga, 1925 ; Vénizélos, Omirou/Vissarionos, 1928.

symétrie, la transposition de l'écriture classique dans l'architecture du béton armé s'effectue grâce à des détails comme les balustrades en marbre découpé ou ces étonnants enduits « artificiels », faits de ciment blanc et de marbre, qui vont devenir la marque de fabrique de l'architecture grecque.

Le parallèle est intéressant avec les réalisations de Vassilis Tsagris (64 avenue Patission, 1928), d'une écriture plus raffinée mais aussi plus gracile ; ou, plus encore, avec celles de Vassilis Kouréménos. Au détour des années 1930, ce dernier réalise plusieurs édifices dont le placage de marbre coloré sur une ossature en béton est d'une exceptionnelle qualité : d'abord, au 37 avenue Dionysiou Aréopagitou (1929) ; puis, pour lui-même au 17 de la même avenue (1930) (**fig. 3**) avec des bas-reliefs dus sans doute à Paul-Gabriel Capellaro ; et enfin tout en marbre gris à l'angle des rues Loukianou et Spefsippou, l'immeuble Sklavounos (1930). La démarche des deux architectes, attachés à l'expression architecturale de l'ossature en béton armé, n'est pas sans évoquer le rationalisme constructif d'Auguste Perret. La différence est frappante avec les immeubles bourgeois des architectes à la mode : si Léon Bonis reste fidèle à l'Art déco des années de sa formation (35 rue Solonos/10 rue Lycavittou, avec Henri Ducoux, 1931), Emmanuel Lazaridis court après la mode. Il le fait pour rester dans l'actualité de ce qu'il faut bien considérer comme une « architecture de revue ». Avenue Vassilissis Amalias (1931-1937), il adopte une écriture moderne, balcons filants à allège pleine et bow-windows rectangulaires, qu'on croirait empruntée à Louis-Hippolyte Boileau (« habitation à bon marché », 6 avenue Paul-Appell, Paris 14^{e}, 1934). Rue Kanaris (1937), il orne ses loggias-balcons d'une découpe chantournée dans un Louis XV moderne plus contestable – mais surtout très parisien (il s'inspire de R. & H. Bodecher, 3 avenue Matignon, Paris 8^{e}, 1930) ! Cette versatilité suit très exactement le mouvement de la mode, l'architecture du logement entrant dans une logique de consommation. Contre une telle facilité décorative, une nouvelle réflexion va s'élaborer – tendant à définir de manière pérenne le type de l'immeuble urbain.

LE MOUVEMENT MODERNE

Nous avons jusqu'ici passé sous silence la révolution qui s'amorce depuis le début des années 1920 dans le domaine de l'écriture architecturale. L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris avait permis d'en observer les prémices : à côté des pavillons typiquement Art déco dus aux ténors de la profession – Henri Sauvage ; Charles Plumet ; Louis-Hippolyte Boileau ; Albert Laprade ; Joseph Hiriart, Georges Tribout et Georges Beau – s'exprimait une tendance beaucoup plus internationale au dépouillement décoratif. Dans la ligne définie dès le début du siècle par Josef Hoffmann, Tony Garnier ou Auguste Perret, elle était manifestée par un Pierre Patout, un Djo-Bourgeois ou un Robert Mallet-Stevens. La personnalité marquante était



Fig. 3 — Vassilis Kouréménos, immeuble Vassilis Kouréménos, 17 avenue Dionysiou Aréopagitou, Athènes, 1930 (photo de l'auteur).

incontestablement ce dernier, qui jouait alors le rôle de chef de file du mouvement moderne (allant jusqu'à se servir de son influence pour permettre à Le Corbusier de réaliser le très controversé pavillon de l'Esprit nouveau à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925). Artiste virtuose, il avait publié *Une cité moderne* (1922) et réalisé les décors du film *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1924) ; il était en train de construire la maison Collinet à Boulogne-Billancourt et achevait à Hyères la villa Noailles, qui fera sa célébrité. Ancien élève de l'École spéciale d'architecture (dont il était sorti major), il y enseignait comme professeur depuis 1907 – tout juste un an après son diplôme. Il y avait tout récemment pris la tête d'un atelier d'avant-garde dont l'exposition des travaux d'élèves fit un tel scandale, en 1924, qu'il fut amené à démissionner de son poste de patron. Influencé au départ par l'esthétique de Josef Hoffmann (d'autant qu'il était le neveu d'Adolphe Stoclet), il avait très tôt découvert l'art japonais – publiant dès 1911 un des premiers articles consacrés à l'architecture traditionnelle du Japon[38]. Il en dégagera une écriture puriste d'une particulière élégance, dont l'influence a été grande sur toute sa génération.

Nous sommes à mille lieux d'Athènes, mais ce n'est qu'en apparence. Depuis le début de la guerre, l'École spéciale accueille à Paris des élèves grecs, sensibles à la qualité d'un enseignement dégagé du formalisme des Beaux-Arts. Fondé dès 1865 par un professeur du Conservatoire national des arts et métiers, l'établissement se veut l'équivalent de ce que sont l'École centrale ou l'École polytechnique pour les ingénieurs. On comprend qu'il ait pu attirer des étudiants formés à la discipline de l'enseignement du Polytechneion d'Athènes. Le premier d'entre eux fut Dimitris Photiadis, diplômé en 1917. Suivent Giorgios Kontoleon, entré en 1915 et diplômé en 1920 ; puis Panos Tzelepis (alias Djélépy), élève de 1918 à 1921 (il reçoit parallèlement l'enseignement de l'École des hautes études urbaines, créée en 1919 par Marcel Poëte et Henri Sellier). Pourtant en 1927-1928, c'est au Palais de bois que s'inscrit le stambouliote Patroklos Karantinos : ouvert en 1924 par Auguste Perret, l'atelier (installé dans un bâtiment provisoire destiné à accueillir les manifestations du salon des Tuileries) accueille des étudiants en rupture de ban avec l'institution. La réputation du maître est incontestée, au point que Le Corbusier lui rendra visite dans l'atelier de bois – pour en admirer… les fenêtres en longueur ! Symétriquement, chez Perret tout le monde lit *Vers une architecture*[39]. Contre la déferlante de l'Art déco, l'avant-garde puriste constitue une petite phalange d'artistes très soudés : c'est Perret lui-même qui enverra à Strasbourg deux de ses élèves, Oskar Nitzschké et Denis Honegger, pour assister Theo Van Doesburg à concevoir l'aménagement intérieur de l'Aubette, place Kléber, en 1927… L'atelier Perret ne tardera d'ailleurs plus à rejoindre l'École spéciale, à l'invitation de Mallet-Stevens en 1929. Au sommet de sa réputation, l'École spéciale accueille de plus en plus d'élèves étrangers : s'y inscrivent tour à tour Stamos Papadakis, élève à l'école de 1924 à 1929 ; Géo Kalyvas,

38. Mallet-Stevens 1911.

39. Le Corbusier 1923, réédité en 1924 puis en 1928.

diplômé la même année ; et enfin Vassilis Douras, présent de 1925 à 1930. Leurs camarades sont des personnalités aussi significatives qu'Adrienne Gorska ou Jean Ginsberg, succédant à Jean Badovici – diplômé en 1919 et devenu éditeur des *Cahiers d'art* et de *L'Architecture vivante*, qui font la promotion du mouvement moderne.

De la rue Mallet-Stevens à la villa La Roche Jeanneret à Auteuil en passant par Boulogne-Billancourt ou, plus simplement encore, par les « Cineac » de la capitale, les jeunes architectes n'avaient pas à aller bien loin pour étudier des œuvres d'avant-garde – il ne leur était même pas nécessaire de se déplacer jusqu'à Poissy, Garches ou Ville d'Avray (encore moins à Hyères ou Roquebrune-Cap-Martin !). Mais l'aspiration à une culture internationale était la plus forte : ils seront plusieurs à visiter le Weissenhof de Stuttgart, en 1927. Leur connaissance de l'avant-garde allemande pourrait paraître surprenante si l'on ne savait pas qu'eut lieu en mai 1930 au Grand Palais (dans le cadre du Salon des artistes décorateurs) une grande manifestation dont la « Section allemande » était consacrée à Walter Gropius et au Bauhaus. À leur retour en Grèce, les uns et les autres ramenèrent une connaissance approfondie de l'avant-garde européenne des deux côtés du Rhin. Elle tranchait avec la tradition des Beaux-Arts, solidement instituée à Athènes depuis une vingtaine d'années. Il reste que ce sont des artistes d'une même génération qui s'opposent désormais : comme leurs confrères venus des Beaux-Arts, les modernistes sont tous nés autour de 1900.

Le bataillon des Grecs de l'École spéciale bénéficia d'une opportunité exceptionnelle lorsque Élefthérios Vénizélos revint au pouvoir à partir de 1928. Le ministre de l'Instruction publique, Georges Papandréou, se vit confier la responsabilité de mener à bien un ambitieux programme de construction : près de deux mille établissements scolaires étaient à réaliser sur le territoire de la Grèce. Il se tourna vers Ernest Hébrard, de nouveau professeur au Polytechneion (au retour d'une mission en Indochine, où il avait séjourné de 1923 à 1926). L'architecte français définit un programme type, fidèle aux instructions ministérielles élaborées cinquante ans plus tôt pour la construction des écoles « Jules Ferry » en France. Il y ajouta seulement quelques prescriptions liées à l'orientation – différente selon qu'on se situe dans des régions froides ou venteuses et des régions chaudes : dans le premier cas, le couloir est au nord, les classes au sud ; dans le second, c'est l'inverse, afin que la circulation – traitée en coursive – fasse office de brise-soleil. On ne peut que constater la proximité de ce dernier dispositif avec celui imaginé par Le Corbusier pour la villa Baizeau à Carthage en 1929[40]. Ernest Hébrard s'associera à Aristotélis Zachos pour constituer une équipe dont les pivots seront Patroklos Karantinos, tout juste revenu de France, et le jeune et brillant Nikolaos Mitsakis – premier diplômé du Polytechneion d'Athènes, il avait l'avantage d'avoir déjà travaillé pour les services techniques du ministère. C'est Aristotélis Zachos lui-même qui encouragea le recrutement d'architectes modernes : depuis qu'il avait

40. Giacoumacatos – Godoli 2004.

construit dans un registre dépouillé renvoyant à l'architecture des Cyclades (maison de campagne de Dionysios Loverdos à Tatoï, 1928-1929), il faisait figure de maître à penser de l'avant-garde artistique et en assumait la responsabilité.

À partir de 1930, Karantinos et Mitsakis s'investissent entièrement dans l'exécution du programme d'État, laissant des œuvres qui feront date (écoles primaires rue Kallisperi et rue Koletti [**fig. 4**], 1932 – visitées l'une et l'autre par les membres du 4e Congrès international d'architecture moderne [CIAM] l'année suivante). À Dimitris Pikionis, ils ont réservé une place d'honneur – en rapport avec le rôle de premier plan qu'il joue sur la scène grecque (école de Pevkakia, 1931-1932, inspirée par une réalisation d'Ernst May à Francfort). Pour faire face à une telle demande, il faut multiplier les collaborateurs. Une dizaine d'autres architectes sont appelés à la rescousse : certains sont parmi les premiers diplômés du Polytechneion, comme Kyriakoulis Panayotakos, dont l'école de la rue Liossion recevra les compliments de Le Corbusier ; d'autres ont complété leurs études à l'étranger. Ainsi Géo Kalyvas et Vassilis Douras (ce dernier, depuis peu l'assistant de Nikoloudis) rentrent-ils de l'École spéciale, tandis que Iannis Despotopoulos (1903-1992) est passé par le Bauhaus, Orestis Maltos et Polyvios Michaïlidis (1907-1960) par l'atelier de Le Corbusier rue de Sèvres. Le mélange d'architectes grecs de diverses formations



Fig. 4 — Patroklos Karantinos, école primaire de la rue Kallisperi à Koukaki, Athènes, 1932-1933 (photo de l'auteur).

européennes fonctionne remarquablement bien, au point que les écoles du début des années 1930 resteront un modèle d'architecture publique contemporaine[41]. Le mouvement impulsé par la construction des écoles s'étend bientôt aux musées, dont Karantinos s'est fait une spécialité – à partir de la réalisation de celui, très remarqué, d'Héraklion en Crète en 1933[42]. Il touche aussi les établissements hospitaliers (notamment les sanatoriums ou les villages d'enfants – en particulier, celui de Tzelepis à Voula en 1938) ainsi que les bâtiments universitaires, ceci alors que le mouvement moderne est déjà passé de mode à la fin des années 1930. La résistance de l'esthétique du purisme aux ambitions classicisantes de l'art officiel ne se comprend que par l'impact qu'avaient eu les premières réalisations d'écoles primaires – identifiant l'écriture du modernisme aux équipements de service public.

La génération des modernes va s'imposer de façon tout aussi spectaculaire dans un autre domaine : celui du logement individuel. Dès son retour en Grèce, Tzelepis réalise à Elliniko, dans la banlieue d'Athènes, plusieurs villas pavillonnaires (Tzelepis, 1929 ; Oikonomidis, 1929-1930 ; Zaphiriadis, 1933) dont la caractéristique est de jouer sur la volumétrie en dégageant des terrasses à différents niveaux[43]. Il en reprendra le principe pour le lotissement de Néa Alexandria, aujourd'hui Psychiko, qu'il étudie à partir de 1931 (maison Phrantzis, 1933). Cette géométrie cubiste de terrasses à gradins a le mérite de dégager du plain-pied à chaque étage – un dispositif sans doute plus adapté à l'habitat collectif qu'à la maison particulière. Il signale à quel point l'architecture nouvelle entend se distinguer de la construction traditionnelle faite de façades pleines en maçonnerie, couvertes par des toits en pente : en favorisant la construction en terrasse, elle renoue avec des traditions venues des époques les plus lointaines et qui reposaient sur une étroite imbrication entre dehors et dedans. L'idée sera reprise par de nombreux architectes : Panayotis Georgakopoulos, Kimon Laskaris, Kyriakoulis Panayotakos… De ce dispositif, Nikolaos Mitsakis offre une version plus « corbuséenne » dans la maison Koutsinas à Volos (1934) : comme à la villa Savoye, le volume parallélépipédique de l'enveloppe se distingue de la distribution en dégageant une grande terrasse à l'étage – solution qui deviendra un stéréotype. Mais c'est à Walter Gropius (1883-1969), l'illustre directeur du Bauhaus de Weimar, que Stamos Papadakis emprunte la terrasse couverte se détachant du volume cubique de la construction pour capter les points de vue sur le jardin, en profitant d'un paysage suburbain largement ouvert (villa Phakidis, Kifissia, 1932-1933). Quant à Thoukididis Valentis (1908-1982) et Polyvios Michaïlidis (villa Averoff, Kifissia, 1934), ils retiennent de la villa d'Hélène de Mandrot au Pradet (1929-1931) le recours à des pignons en maçonnerie de moellon – associée ici à des brise-soleil[44]. Cette référence n'est pas sans

41. Karandinos 1934, p. 61-74 ; Karandinos 1938. Voir aussi Loyer 1966.
42. Giacoumacatos 2003.
43. Les projets en ont été publiés dans *La Construction moderne* 26 mai 1935, p. 755.
44. Ils s'apparentent à une pergola, comme parfois chez Frank Lloyd Wright (1867-1959).

raison : les deux jeunes architectes avaient justement travaillé sur ce projet durant leur stage chez Le Corbusier, en 1930-1932.

Le « style international » (célébré par une grande exposition au Museum of Modern Art de New York en 1932) atteint même la maison urbaine entre mitoyens : Giorgios Diamantopoulos, dont la formation est allemande, l'utilise pour sa maison de la rue Loukianou en 1929 ; Giorgios Kontoleon à l'atelier de Koula Pratsika, rue Omirou, en 1934 ; Vassilis Douras dans l'immeuble Bradravos à Kypseli et Emmanuel Vourekas à la maison Koronaios de la rue Fokylidou, en 1935. La formule va devenir la norme pour l'architecture des immeubles résidentiels, qui se multiplient le long des pentes du Lycabette. À peine sortis du Polytechneion, Orestis Maltos et Polyvios Michaïlidis en font la démonstration au 54 rue Omirou (1930). Kyriakoulis Panayotakos va l'appliquer à beaucoup plus grande échelle pour l'ensemble immobilier de la place d'Exarcheia : la « Maison bleue » (immeuble Antonopoulos, 80 rue Themistokleous, 1932-1933) doit sa célébrité à l'enduit dont elle avait été recouverte, sur les indications du peintre Spyros Papaloukas[45]. On affirme qu'en visitant l'édifice, Le Corbusier aurait dit « c'est beau » – une déclaration dont on peut douter de la sincérité, lorsqu'on se penche sur les plans et détails de l'édifice, étonnant exercice de style Beaux-Arts traduit dans l'esthétique du modernisme.

L'immeuble urbain trouve sa formule définitive dans deux œuvres particulièrement abouties. La première est construite en 1933-1934 pour la famille Michaïlidis presque en face de la Maison bleue, à l'angle des rues Zaïmi et Stournara. Les architectes sont Thoukididis Valentis et Polyvios Michaïlidis, le frère de ce dernier étant l'entrepreneur. Le vocabulaire corbuséen y est employé avec une grande intelligence. Il parvient à métamorphoser les stéréotypes de la distribution bourgeoise, même si on en trouve encore les traces du côté du service. L'autre œuvre de référence est l'immeuble Tsimboukis, édifié en 1936 par Vassilis Douras à l'angle des rues Navarinou et Mavromichali (**fig. 5**). Ici, triomphe le langage raffiné de Mallet-Stevens. Beaucoup plus adapté aux contraintes de distribution de l'immeuble urbain conventionnel, il révèle la surprenante beauté d'un volume à la géométrie puriste accentuée par la sobriété graphique du détail. De nombreux architectes et ingénieurs, aujourd'hui très oubliés, contribueront à populariser le type de l'immeuble moderne selon les standards définis par l'avant-garde. Citons, entre tant d'autres, le bel immeuble de Konstantinos Kouropoulos, à l'angle des rues Patriarchou Joachim et Ploutarquou (1933) ou celui de D. G. Pétropoulos au 62, rue Omirou (vers 1935). Même si la mode en altère bien souvent les détails, curieusement mêlés de luminaires ou de ferronneries qui appartiendraient plutôt à la tradition de l'Art déco, ils participent du même langage[46]. La typologie à laquelle ils renvoient supporte toutes les évolutions du

45. Dimitris Pikionis avait suggéré cette mise en couleur, évoquant les lotissements berlinois de Bruno Taut. Panayotakos reprendra le principe de l'enduit coloré pour un autre immeuble, 54 rue Themistokleous – mais cette fois dans un ocre-rouge dont la couleur terre a été largement réutilisée par la suite.

46. Philippidis 2001.



Fig. 5 — Vassilis Douras, immeuble Ioannis Tsimboukis, 21 rue Mavromichali et rue Navarinou à Exarcheia, Athènes, construit en 1936 (photo de l'auteur).

goût, de l'opinion ou même de la politique. À partir de 1936 et de la restauration de la monarchie, la modernité est proscrite comme l'expression d'un radicalisme dont la nature est idéologique – ce qui n'empêche pas le mouvement moderne de bien se porter, au prix de quelques concessions plus commerciales que politiques (retour à la symétrie, enrichissement décoratif).

L'immeuble urbain s'est affirmé comme un modèle incontestable, dont la fortune devait durer jusqu'à la fin des années 1960 – sinon même encore aujourd'hui, où l'on en redécouvre les qualités. Était-il d'obédience française, de par les citations qui l'émaillent ? Ce serait bien audacieux de l'affirmer, car l'apport germanique est important – même s'il ne se situe pas sur le même plan. Capitale artistique de la vieille Europe, Paris a apporté une modernité dont elle partageait l'esthétique avec toute une avant-garde – germanique, hollandaise, suisse ou italienne… – les congrès internationaux d'architecture moderne en font foi. Mais l'Allemagne n'a pas eu moins d'importance dans l'élaboration du type : c'est à elle que revient la technique de la construction en béton armé, ainsi que celle du second œuvre. Les risques sismiques ne permettaient pas de se satisfaire des conceptions françaises de la structure, beaucoup trop audacieuses dans la section des ouvrages et jusque dans le détail des assemblages entre le poteau et la poutre (le gousset – pièce oblique d'angle – que les Français font très tôt disparaître, pour une plus grande élégance, et que la réglementation grecque continuera d'imposer). Le goût, si français, de l'expression de la structure (renvoyant au précédent du grand gothique) constituait un second obstacle à la formation d'une esthétique des volumes purs, effaçant les articulations constructives au profit de l'unité de la peau – en témoigne le procédé de remplissage en brique creuse couramment utilisé à Athènes, avant qu'un enduit général ne vienne en masquer l'existence. C'est donc sur le plan technique que l'ingénierie allemande a triomphé : les sections et les modes de calcul de la construction renvoient à la norme industrielle allemande (DIN) qui a fini, là comme ailleurs, par supplanter les autres procédés. La même observation pourrait s'étendre à des domaines aussi divers que la serrurerie, la plomberie, l'électricité ou même les huisseries – un constat que faisait déjà en 1948 Siegfried Giedion[47]. L'immeuble athénien en est une belle démonstration, soulignant s'il le fallait le rôle des ingénieurs et des techniciens dans la construction. Cette remarque nuance de beaucoup notre approche, tendant à souligner le rôle de la France dans la conception architecturale en Grèce au XX^e^ s. Le double voyage entre Paris et Athènes fut certes un moment clé dans l'histoire culturelle de la Grèce (comme celui de Munich avait pu l'être au siècle précédent), mais l'internationalisation des échanges était en passe de bouleverser la donne. La tenue à Athènes, en 1933, du 4^e^ Congrès international d'architecture moderne (CIAM) n'en apporte-t-elle pas la preuve ?

47. Giedion 1948.

Ernest Hébrard et Joseph Pleyber : acteurs institutionnels et contributions individuelles à la modernisation de la ville dans l'entre-deux-guerres

Alexandra Yerolympos

Comment la modernisation pénètre-t-elle dans un pays ? Comment y est-elle introduite, diffusée ? Les mots ne sont pas innocents, ils véhiculent des messages politiques et sociaux ; ils ont une durée d'existence donnée et recouvrent des significations en constante évolution. C'est particulièrement vrai pour des notions telles que la *modernisation*, l'*européanisation* ou encore l'*importation* d'institutions, d'applications de modèles politiques et culturels ainsi que pour d'autres qui seront utilisées dans la suite de cet exposé. Le débat entre historiens[1] a montré que la notion de modernisation urbaine est désormais devenue une clé pour qui veut comprendre la réalité grecque entre 1919 et 1939. L'espace de la ville, en particulier, s'offre donc à la recherche historique comme un terrain privilégié pour étudier le degré de concrétisation des promesses de modernisation.

La notion même d'« importation » est intéressante, car ses significations contradictoires découlent de la nature des relations entre l'exportateur et le récepteur, ainsi que du contexte spécifique qui prévaut dans le pays d'accueil[2].

S'il est une figure fondatrice qui incarne la présence française dans la modernisation de la ville dans l'entre-deux-guerres, c'est celle de l'architecte-archéologue-urbaniste Ernest Hébrard[3], qui contribua de façon substantielle à l'élaboration des institutions et des

1. Mavrogordatos – Hadziiossif 1988. Ce colloque a permis de recenser les points de vue sur la question.
2. Nasr – Volait 2003.
3. Hébrard fut membre fondateur de la Société française des urbanistes, en 1911. Christos Tsilalis fut le premier à publier sur lui certains éléments biographiques : Tsilalis 1976. Voir également Yiakoumis – Yerolympos – Pédelahore de Loddis 2001.

structures publiques. Il joua également un rôle majeur dans l'aménagement de l'espace de vie à l'échelle de la ville (par l'intermédiaire du plan), en donnant une configuration « exemplaire » à la ville grecque de l'entre-deux-guerres, son mode de fonctionnement et sa mémoire historique, dans le cadre des conceptions dominantes de l'époque.

À la même période, un autre technicien en urbanisme, l'ingénieur militaire Joseph Pleyber, intervient à titre individuel dans la planification de l'espace de vie à l'échelle des édifices, en proposant de nouvelles approches de l'habitat collectif, mais aussi de nouveaux types d'immeubles de locaux professionnels, de nouvelles formes de villégiatures estivales et d'espaces de loisirs, etc. Couvrant la sphère du public et celle du privé et se complétant parfaitement, ces deux architectes et techniciens français ont contribué à diffuser des modèles de modernisation durant les quelque vingt années de l'entre-deux-guerres.

ERNEST MICHEL HÉBRARD (1875-1933)

Ernest Michel Hébrard est sans conteste une figure marquante de l'architecture française, qui a joué un rôle déterminant en Grèce et dans d'autres pays (puisqu'il a accompli son œuvre surtout en dehors du territoire français) où il est apparu comme l'expression officielle de la culture de son pays. Issu d'une famille parisienne aisée, il eut l'opportunité de poursuivre de longues études d'architecture (tout comme son frère, Jean) et de concourir pendant quatre années (à trois reprises) au grand prix de Rome, dont il fut lauréat en 1904, ce qui lui ouvrait la voie à des postes élevés dans la fonction publique. De tempérament austère, cet artiste talentueux, doublé d'un technocrate, mobilise les institutions, sur lesquelles il prend toujours appui, pour mettre en pratique les acquis du nouveau savoir urbanistique du XX^e^ s. En outre il s'efforce toujours – souvent au prix de sacrifices personnels – de conserver le prestige que lui confèrent son cursus et la reconnaissance internationale que lui ont value deux de ses travaux célèbres : la reconstitution du palais de Dioclétien à Spalato en Croatie et son projet de Centre mondial de communication[4]. Son activité en Grèce s'exerce toujours dans le cadre de commandes officielles d'ouvrages publics, de chaires d'enseignement ou de fonctions de direction au niveau ministériel. Politique archéologique, institutions urbanistiques et législation spécifique, université, travaux publics et architecture publique : tels sont les divers champs d'action que choisit Hébrard pour se faire le porte-parole de la modernité.

C'est vraisemblablement en 1905 qu'Ernest Hébrard découvre la Grèce, à la faveur d'un voyage qu'il effectue en tant que boursier de la villa Médicis à Rome[5]. Lorsqu'il y revient,

4. Hébrard – Zeiller 1912 ; Andersen – Hébrard 1913.

5. Il voyage en Grèce et en Turquie entre le 29 juillet et le 10 novembre 1905, puis entre le 6 août et le 1^er^ octobre 1907. Pinon – Amprimoz 1988.

douze ans plus tard, le pays a considérablement changé. Les données dont nous disposons permettent d'établir qu'il séjourna en Grèce de façon permanente entre 1917 et 1921, éventuellement en 1922, puis, pour de longues périodes, entre 1928 et 1932. Si sa venue, les quatre premières années, est largement tributaire du hasard et surtout de la Première Guerre mondiale, le second séjour résulte vraisemblablement d'un choix délibéré. Ce qui est sûr, c'est que la présence et l'activité d'Hébrard en Grèce coïncident avec deux périodes tout à fait cruciales et radicalement différentes de l'histoire grecque moderne, caractérisées par la place prépondérante du parti des Libéraux, conduit par Élefthérios Vénizélos.

Les quatre premières années, de 1917 à 1921, sont particulièrement fécondes et créatives pour Hébrard : c'est la période où le rattachement des provinces du Nord (Macédoine, Épire, etc.) à l'État grec impose la reconstruction des villes et de la campagne et la conception d'un modèle adapté à la ville grecque de la modernité.

Sa présence à Thessalonique dans le cadre de l'armée d'Orient remonte au mois de mars 1917, lorsque, de sa propre initiative, il entreprend des recherches sur les monuments romains et byzantins de la ville. Une contribution considérée comme majeure puisque sa vision des choses a totalement remis en cause les conceptions qui prévalaient jusqu'alors et demeure toujours d'actualité[6].

Quelques mois plus tard, en août 1917, un grave incendie ravage la majeure partie de Thessalonique *intra-muros* (120 hectares, 70 000 sans-abri, dont les trois quarts sont juifs). La décision du gouvernement de faire de Thessalonique la métropole des Balkans trouve en Hébrard un interlocuteur susceptible d'offrir un soutien dans de multiples domaines. Poursuivant ses recherches archéologiques dans les quartiers détruits qui se prêtent idéalement à des coupes et des excavations, il se met, avec l'appui énergique du général Sarrail, à la disposition du gouvernement grec pour participer à l'élaboration du nouveau schéma directeur de la ville de Thessalonique.

L'incendie de 1917 avait gommé le visage « oriental » de la ville et son articulation traditionnelle. Les quartiers juifs, abritant la communauté la plus populeuse de la ville depuis quatre siècles, avaient disparu, avec tous les bâtiments religieux ou administratifs. Le nouveau plan de Thessalonique s'appuie sur les conceptions plus avancées, débattues dans les colloques internationaux d'urbanistes depuis 1910 et qui attendaient d'être mises en œuvre après la fin de la Première Guerre mondiale. La ville *intra-muros* fut redessinée de fond en comble, « comme une feuille de papier blanc », et ce, au mépris des diverses sujétions qu'imposent toujours le temps, les modes de vie des divers groupes ethno-confessionnels, les vicissitudes historiques et les formes de propriété. Le plan élaboré pour Thessalonique par la Commission internationale au Plan, sous la conduite de l'architecte français Hébrard, est un exemple de la façon dont l'urbanisme de l'époque s'inscrit dans les

6. L'armée d'Orient se trouvait à Thessalonique depuis octobre 1915. On ignore dans quelles conditions Hébrard est arrivé à Thessalonique en mars 1917. Pour la valeur de ses hypothèses archéologiques, voir Velenis 2004, p. 197-210.

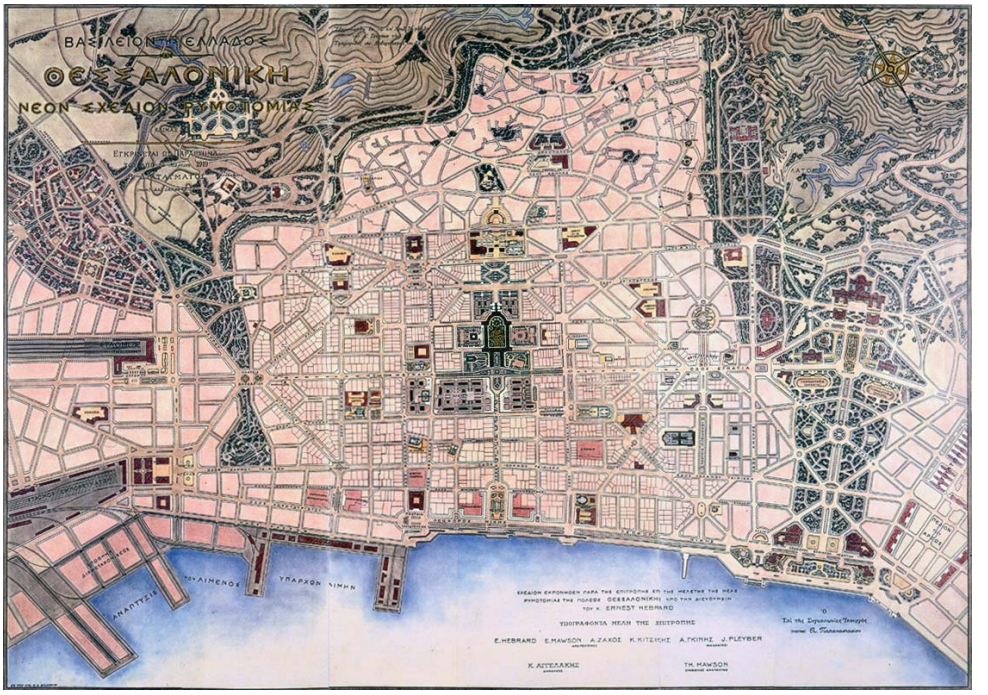


Fig. 1 — Plan de Thessalonique *intra*-muros, 1918-1921 (redessiné et mis en couleur, sous la supervision d'Alexandra Yerolympos, à partir des fragments retrouvés du plan original ou des fonds de plans simplifiés, nécessaires et utiles à son exécution).

particularités locales (**fig. 1**). En même temps, il allie la syntaxe architecturale de l'École des beaux-arts à une conception de l'organisation résolument moderne qui reflète dans l'espace le modèle tayloriste de production en introduisant le zonage fonctionnel : sont regroupés dans le prolongement ouest de la ville, les fonctions de stockage de matières premières, les infrastructures de transports – port, gare de chemins de fer – l'industrie, le commerce de gros et le centre boursier, parallèlement à des logements ouvriers ; au centre, les services administratifs, les professions libérales, le commerce de détail en produits de luxe, le campus universitaire, les fonctions culturelles et de loisirs ainsi que les logements destinés aux couches moyennes ; dans le faubourg est, principalement les quartiers d'habitation, avec équipements sociaux et aménagements standard (jardins publics, espaces de loisirs).

La ville est agencée sur la trame d'un réseau routier hiérarchisé, et elle est ceinturée d'une vaste zone verte ; elle est dotée d'un centre civique, d'espaces de production et de consommation rationnellement organisés, d'îlots bâtis et de terrains distribués selon un ordonnancement rigoureusement géométrique, ainsi que de grands espaces libres destinés à accueillir des places et des jardins publics ; il s'agissait d'une configuration

urbanistique internationalisée qui répondait avec pertinence aux besoins d'une ville devenue internationale avec une population pluriethnique[7]. Pour appliquer ses principes en matière d'urbanisme, Hébrard réussit à obtenir le soutien systématique et l'amitié du ministre des Transports (on dirait aujourd'hui de l'Urbanisme), Alexandros Papanastasiou, intellectuel et homme politique marquant de l'époque, adepte d'un socialisme paternaliste. Lors de la reconstruction, l'État se servit des outils les plus modernes et de toute la gamme d'applications des plans de réaménagement (remembrement, organisation en coopératives des habitants, etc.) comme d'un tremplin pour renforcer la présence grecque, mettre en œuvre une politique de réformes et garantir la modernisation sociale et spatiale de la ville[8].

La ville redessinée qui émerge progressivement dans les années de l'entre-deux-guerres se démarque largement de sa physionomie traditionnelle précédente. J'aimerais m'arrêter un moment ici sur la fonction de la mémoire, qu'explore et élabore Hébrard, en mettant à profit toutes les expériences, toutes les techniques d'embellissement et de composition de grands ensembles présentes dans l'urbanisme européen des XVIII^e^ et XIX^e^ s., afin de reconstruire et de valoriser une identité spatiale renouvelée dans une ville dépossédée de la majeure partie de son patrimoine architectural séculaire.

Dépassant l'approche des édifices historiques en tant qu'unités isolées et introduisant une dimension urbanistique, il intervient de manière effective dans le débat sur la grécité en architecture – je dirais même qu'il l'ouvre – en introduisant le style « néobyzantin[9] » dans ses projets d'édifices publics mais aussi dans les édifices privés, situés dans des endroits stratégiques, imposant des points de vue spécifiques.

Il met en valeur les monuments byzantins qui avaient été sauvegardés. Afin de rendre le nouveau plan plus attractif et de doter la ville d'espaces libres, inexistants dans le passé, Hébrard utilise les monuments byzantins de la ville comme lieux phares/générateurs d'un tissu d'espaces publics (places, trottoirs, artères plantées d'arbres).

Il rapproche les sites archéologiques de la ville des circuits piétonniers, de places, etc. C'est cette même logique qui dicte un nouveau tracé perpendiculaire à la mer, qui relie la Rotonde à l'Arc de Galère puis, passant par la place Navarinou et les ruines des palais byzantins, descend jusqu'à la mer, unissant la promenade archéologique et les éléments du paysage urbain à une zone très fréquentée d'activité professionnelle et de résidence. De la même manière, des promenades et un parc tout en longueur seront tracés respectivement à proximité du rempart oriental et du rempart occidental.

7. Bardet 1948.

8. Pour une présentation détaillée du plan de réaménagement de Thessalonique et sa mise en œuvre, voir Yerolympos 1995. Il est certain qu'Hébrard connaît bien les propositions exposées par Donat-Alfred Agache, J.-Marcel Auburtin et Edouard Redont dans Agache – Auburtin – Redont 1915. Sur un retentissement plus vaste du plan d'Hébrard, voir les archives de la Société française des urbanistes : procès-verbaux, mémoires et documents, section d'hygiène du Musée social. Voir également les archives de l'académie d'Architecture : Léon Jaussely, notes de cours à l'École des hautes études urbaines, 1919-1923.

9. Sur les références au style néobyzantin et à l'orientalisme de l'époque, voir Colonas 2005.

Il protège et sauvegarde des monuments ottomans grâce à des tracés urbanistiques spécifiques qui respectent l'agencement et le volume des édifices. Ces propositions se heurtent à une vive polémique qu'il déjoue habilement en invoquant la grande valeur esthétique et artistique des monuments en question.

Il introduit la notion de sauvegarde de la Ville haute (secteur traditionnel de la ville) dans son intégralité, en faisant valoir des considérations d'ordre historique et touristique. Toutefois il ne propose la protection d'aucun autre quartier.

Enfin, il étend cette notion de préservation aux usages traditionnels, créant de nouveaux modèles dans les quartiers des vieux bazars – marchés populaires –, ravagés par le feu, qui furent repris par de nombreuses villes de Grèce du Nord (Edessa, Serrès, Drama, etc.).

Arrêtons-nous un instant sur ce point. L'une des idées majeures du nouveau plan de Thessalonique était de créer un « centre civique » de caractère monumental, qui faisait défaut à la cité et devait constituer le cœur du centre historique. Elle se traduisit dans l'espace par le percement d'une artère, la rue Aristotélous, longue d'un kilomètre et perpendiculaire à la mer, aboutissant à deux places à chacune de ses extrémités : la première devait abriter l'hôtel de ville, le Palais de Justice, plus deux édifices destinés à des services publics, disposés symétriquement de part et d'autre d'un arc imposant, de façon à former une « place civique ». Auprès de ceux-ci, l'église byzantine de la Panagia ton Chalkéon et les bains ottomans Bey Hammam soulignaient le passé multiculturel de la cité. Vers la mer, la seconde place, de caractère commercial et récréatif, venait parachever la composition.

Vecteur des activités « nobles » (politique, administration, économie, loisirs, culture) et calqué sur des modèles européens, l'axe de la rue Aristotélous coupe à la verticale celui des « petits marchés » ou « bazars » (quartiers de Vlali, Vatikioti, Bezesten), « le ventre de la ville », pour reprendre la formule d'Émile Zola. Hébrard n'hésite pas à combiner le tracé des rues avec une architecture ordonnancée des façades, tant dans sa version noble (la rue Aristotélous) que dans sa version modeste (les bâtiments du marché). Remettant en mémoire les origines orientales de la ville et proposant une version moderne des anciens bazars, il favorise le petit négoce, répond aux besoins du peuple, tout en ouvrant le centre à l'ensemble de la population. On peut parler de coup de génie à propos de ce tracé qui garantit la plurifonctionnalité et permet de faire coexister dans le même espace la vitalité sociale et les activités utilitaires, assurant ainsi au centre de Thessalonique une vie et une animation permanentes.

Parallèlement au nouveau plan de Thessalonique, la nécessité de reconstruire les habitats détruits de Macédoine offre, à la même époque, un second terrain d'expérimentation. Toujours en étroite collaboration avec le ministre concerné, Alexandros Papanastasiou, Hébrard voyage en Macédoine orientale et suit de près le vaste effort de reconstruction des villes et des villages en ruines au sortir des guerres balkaniques[10]. L'impact du plan de Thessalonique, tant sur les études urbanistiques de l'époque que sur la législation grecque

10. Yerolympos 1994.

en matière d'urbanisme, alors en cours de révision, sera décisif. Il donnera naissance au nouveau modèle d'urbanisme qui sera inclus dans le célèbre décret-loi « Sur les plans des villes, bourgades et agglomérations de l'État et leur construction » de 1923 et dans le Règlement général de la construction de 1929[11], moins connu.

À partir de 1918, Hébrard est nommé professeur à la toute jeune École d'architecture de l'Université technique d'Athènes (Polytechneion) et participe à l'élaboration du programme d'études, tout en enseignant la composition architecturale et l'urbanisme. Au même moment, il est sollicité pour faire partie du Conseil des travaux publics avec le grade d'inspecteur. C'est en cette qualité qu'il participe au Conseil technique supérieur et contrôle des études et des réalisations d'ouvrages techniques. En 1919, il entreprend, avec une équipe d'architectes grecs, de dresser le nouveau plan d'Athènes. Les conclusions auxquelles ils parviennent ensemble et les principes directeurs censés présider au développement de la capitale grecque seront présentés dans un grand congrès qui se tient en 1920 (**fig. 2**).

L'esprit qui prévalait se reflète fidèlement dans les principaux points sur lesquels se positionne Hébrard, qui « sans se noyer dans les détails, comme d'autres l'avaient fait en travaillant sans méthode, s'est limité à une planification générale[12] ». Comme lui-même le souligne dans son rapport : « En ce moment au lieu de chercher à appliquer un nouveau plan à Athènes, il faut plutôt envisager la conservation intégrale de la ville existante et ne s'occuper que de la périphérie[13] ». Et, au vu de l'extension très rapide et anarchique de la capitale, il poursuit : « Pour nous le problème est plutôt un problème de construction immédiate sur des terrains libres. Il faudra provoquer tout d'abord l'édification de nouvelles habitations pour les besoins actuels. Puis celles qui seront nécessaires au fur et à mesure de la transformation de la ville ».

Pour ce faire, il faudra, si l'on en croit Hébrard, « étudier l'ossature générale de la ville au point de vue de la circulation et sur ce squelette venir greffer les nouveaux quartiers[14] ».

Le second et dernier long séjour d'Hébrard en Grèce prend place après son retour définitif d'Indochine. Les libéraux vont alors accéder au pouvoir et le conserveront de l'été 1928 jusqu'en 1932. Dès le mois de mars 1928, voire plus tôt, l'architecte français se trouve à Athènes[15]. Cette fois encore, nous ignorons les raisons qui le ramènent dans

11. Yerolympos 2000.

12. Biris 1966.

13. Voir l'étude inédite de Kafkoula Kiki, Yerolympos Alexandra, « Το σχέδιο της Αθήνας 1920 » [Le plan de l'Athènes de 1920]. Le plan était accompagné d'un long rapport et d'un fascicule comportant 13 schémas : Έκθεσις της επιτροπής εκπονήσεως σχεδίου Αθηνών, Καλλιθέας, Φαλήρων και Πειραιώς (Νόμοι 1709 και 2841) επί τη υποβολή προς έγκρισιν του νέου σχεδίου Αθηνών – Ιούνιος 1924 [Rapport de la commission au plan d'Athènes, de Kallithéa, de Phalère et du Pirée (secteurs 1709 et 2841) – juin 1924], Archives nationales de Grèce.

14. *Ibid*.

15. Yerolympos 2001.



Fig. 2 — Le plan d'Athènes, par Ernest Hébrard, 1920 (d'après Lavedan 1933 ; mise en couleurs sous la supervision d'Alexandra Yerolympos).

le pays. On peut supposer qu'il a répondu à une invitation. Ou encore qu'il a anticipé la prise du pouvoir par ses anciens collaborateurs ? Il est également possible qu'il ait projeté au départ un bref séjour qui se prolongea. À moins qu'il n'ait eu des difficultés d'ordre familial ou professionnel ou, ce qui est plus probable, des problèmes de santé et qu'il ait misé sur les bienfaits du climat grec pour les résoudre[16]. En tout état de cause, sa réapparition en Grèce coïncide avec le retour dans le pays de Vénizélos (après un séjour de plusieurs années en France), sa nouvelle collaboration avec Alexandros Papanastasiou et la victoire des deux hommes politiques aux élections de 1928. Hébrard se retrouve alors face à un pouvoir politique qui sollicite son concours pour la mise en œuvre de nouveaux programmes. Cette deuxième phase d'activité en Grèce s'étendra sur quatre autres années, jusqu'au début de 1932, date à laquelle il rentre définitivement à Paris, son état de santé s'étant aggravé.

Tout en assurant méthodiquement le suivi de la mise en œuvre du plan de Thessalonique, il établit un plan d'aménagement pour la région de Glyfada, un plan des bâtiments de la zone franche du port de Thessalonique et propose au gouvernement des projets de campus universitaires pour Athènes (quartier de Goudi) et Thessalonique. En 1928, on lui confie finalement le campus universitaire de Thessalonique dont il soumet le plan à la fin de l'année suivante. C'est grâce à ce plan, qui entre dans le schéma directeur de la ville, qu'il fut ultérieurement possible de construire le premier campus universitaire de Grèce.

En février 1929, il se voit à nouveau attribuer la chaire d'architecture au Polytechneion d'Athènes. Un peu plus tard, on sollicite son concours dans le cadre d'un programme d'édification de bâtiments scolaires étalé sur dix ans et qui occupe une place majeure dans la réalité architecturale des années 1930 et de l'entre-deux-guerres. En sa qualité de responsable du département d'architecture du ministère de l'Instruction publique, Hébrard aurait énoncé un ensemble de directives à l'intention des architectes en charge des projets. Rompant résolument avec la politique précédente du ministère qui se bornait à prescrire un petit nombre de plans modèles, les directives en question laissent le champ libre à la création architecturale et mettent uniquement l'accent sur un programme fonctionnel très souple. Une liberté stimulante pour les jeunes architectes impliqués qui purent dresser les plans et réaliser des édifices publics imposants, contribuant ainsi à la diffusion du mouvement moderne en Grèce. Enfin, Hébrard prend la tête d'une croisade internationale pour dénoncer le projet qui avait retenu comme emplacement pour ériger le Palais de Justice d'Athènes l'enceinte de la caserne de Makriyannis (où se dresse aujourd'hui le musée de l'Acropole)[17].

16. Il semble qu'Hébrard ait contracté le paludisme lors de son séjour en Indochine.

17. En mobilisant l'opinion internationale, il réussit à empêcher l'érection d'un gigantesque édifice au pied de l'Acropole et parvient à convaincre le gouvernement de revenir sur sa décision. Comme l'a noté Pierre Lavedan, si cette démarche lui a valu quelques ennemis jurés, l'humanité en tout cas lui est reconnaissante !

C'est vraisemblablement alors que la santé d'Hébrard se détériore encore davantage. Certes, il demeure actif, comme en témoigne sa présence énergique au Congrès international sur l'urbanisme aux colonies qui se tient en 1931 à Paris. On décèle les dernières traces de son activité en Grèce, au début de l'année 1932, à l'École d'architecture. Quelques mois plus tard, les libéraux perdent définitivement le pouvoir et Hébrard meurt à Paris en mars 1933, sans avoir pu voir l'exposition organisée en son honneur, l'été de la même année, par la Société française des urbanistes, dans la capitale française, où ses plans d'Athènes et de Thessalonique étaient présentés.

JOSEPH-MARIE AMBROISE PLEYBER (1866-1947)

Parallèlement à l'action d'Hébrard, qui passe toujours par des canaux officiels, un parcours, informel mais non négligeable contribue à transformer le visage de la ville grecque : c'est celui de l'ingénieur militaire français Joseph Pleyber. Membre de l'armée coloniale française, il passa une grande partie de sa vie dans de lointaines colonies (Indochine, Madagascar, Sénégal, Soudan), où il participa à la fois à des opérations militaires et à la construction d'ouvrages techniques, visant à imposer la domination de la France et de ses modèles culturels. Sa trajectoire, radicalement différente de celle d'Hébrard, qu'il s'agisse des choix professionnels ou de la vie privée, initiera des approches différentes de la pénétration du modernisme.

Tempérament impulsif et aventurier, figure romanesque, Pleyber arrive à Thessalonique en 1915, avec l'armée d'Orient et décide de rester en Grèce après la fin de la guerre, laissant derrière lui quatre mariages (dont deux veuvages) et deux enfants et entamant une carrière d'architecte-ingénieur à Thessalonique en 1918, à l'âge de 52 ans[18]. Il commence par participer avec six autres membres à l'équipe chargée de redessiner le plan de la ville, après l'incendie de 1917. S'il est recruté comme ingénieur aux côtés d'Hébrard, il ne peut se prévaloir du même bagage que ce dernier. Né en Bretagne, à Morlaix en 1866, il est l'aîné de six enfants. Son père, employé des douanes à Morlaix, et sa mère, couturière, avaient tenu à lui faire suivre de bonnes études secondaires[19] mais l'absence de fortune familiale l'incita, tout comme son frère Charles, à tenter sa chance en s'engageant dans la marine et plus précisément dans l'armée coloniale.

Il est tiré au sort pour accomplir cinq ans de service en 1885 et fait ses classes dans l'artillerie de la marine à Brest, où il reste jusqu'au milieu de l'année 1887, avec le grade

18. Ma recherche doit beaucoup à ma collègue Kiki Kafkoula, à Gaëtan et Ingrid Pleyber, neveux de Joseph Pleyber, ainsi qu'à ses petites-filles, Jacqueline Pleyber-Lemoine et Francine Pleyber-Heuiller. Voir également Kafkoula – Yerolympos 1992.

19. Selon Eric John Hobsbawm, à l'époque, il n'y avait dans toute la France que très peu d'élèves qui allaient jusqu'au baccalauréat ; mais en 1910, leur nombre avait quadruplé, atteignant 77 000 (Hobsbawm 2000).

de brigadier. Il s'embarque pour le Tonkin (Viêtnam du Nord), qui vient d'être placé sous protectorat et où l'implication de l'armée française est jugée nécessaire[20].

Étape suivante, la Cochinchine (Viêtnam du Sud), Saïgon. Les autorités françaises avaient planifié la construction d'un réseau de routes et de ponts ferroviaires métalliques sous la supervision de l'artillerie qui avait également installé un réseau d'égouts et construit des quais, d'une longueur de 2,5 km. Ce fut pour Pleyber l'occasion de s'initier sur le tas aux nouvelles techniques, une expérience qu'il mettra à profit dans les postes qu'il obtiendra ultérieurement dans les colonies françaises. Il décide de postuler au poste de directeur d'ouvrages techniques, ce qui devrait lui assurer un métier lorsqu'il quittera l'armée[21]. Il l'obtient sans mal et poursuit ses pérégrinations à travers le monde. Viêtnam (Tonkin et Cochinchine), Sénégal (Dakar), Madagascar, Soudan[22].

Ses mariages successifs, qui ne durent guère, jalonnent sa carrière[23]. En 1910, il prend sa retraite de l'armée à l'âge de 44 ans. Les archives familiales renferment quantité de cartes postales qu'il avait envoyées à son fils Paul depuis le Japon et l'Amérique latine. Mais il reste difficile de reconstituer intégralement son parcours professionnel, de simples cartes postales adressées aux proches ne suffisant pas à combler les multiples lacunes.

Entre 1910 et 1914, à en croire le journal de bord de son fils aîné Jean-Baptiste (archives familiales), père et fils s'installent à Buenos Aires où Joseph travaille comme ingénieur en construction. On ignore comment ils avaient échoué là-bas… Toujours est-il que lorsque la Première Guerre mondiale est déclarée, il est en Amérique du Sud et est rappelé sous les drapeaux. Il est réintégré dans la marine avec son fils de 20 ans et son expérience lui vaut d'être envoyé dans la région parisienne où, selon toute vraisemblance, il travaille au retranchement de la capitale. L'été 1915 le trouve en Grèce où il prépare l'arrivée de l'armée d'Orient. Sur des cartes postales qu'il envoie en 1915 à Paris, il fait allusion à des négociations auxquelles il aurait pris part, peut-être à Athènes, peut-être à Gallipoli.

En 1917, après l'incendie de Thessalonique, nous l'avons dit, Pleyber est officiellement recruté dans la Commission internationale au Plan (**fig. 3**). Si, comparé à Hébrard, il ne joue qu'un rôle secondaire, il n'en croit pas moins dur comme fer à son rôle de modernisateur, une conviction qu'il a acquise au cours de sa longue carrière dans l'armée coloniale française. Il se voit confier la planification des travaux de voierie, de salubrité, d'alimentation en eau,

20. Selon son dossier personnel au Service historique de l'armée de terre, château de Vincennes, Paris.

21. Selon Gaëtan Pleyber, les règlements militaires permettaient aux jeunes recrues de briguer un poste dans des unités du génie maritime, qui avaient pour tâche de diriger les travaux publics nécessaires pour favoriser l'essor et le progrès des colonies.

22. Grâce aux références détaillées figurant dans son dossier militaire et surtout grâce aux cartes postales et aux lettres qu'il envoie inlassablement à ses proches dans différentes villes de France et à Paris, il reste des traces écrites de ses expériences à travers le monde entier. L'œuvre qu'il accomplit à Dakar, en particulier, est consignée dans la proposition pour sa décoration (archives de la famille Pleyber).

23. 8 juillet 1891, 1er mariage, un fils Jean-Baptiste, veuvage ; 29 avril 1901, 2e mariage, veuvage en 1903 ; 5 octobre 1905, 3e mariage, un fils Paul, divorce ; 1906, 4e mariage.



Fig. 3 — La Commission internationale au Plan en 1918 (Ancel 1930).
Assis au premier rang : Ernest Hébrard, Alexandre Papanastasiou, Constantin Angélakis. Debout au second rang : Constantin Kitsikis, Angélos Guinis, Joseph Pleyber, Edward Mawson, Aristotélis Zachos. Sur les murs, les plans de la Commission.

de transport et de distribution d'énergie électrique et de gaz d'éclairage. Ses propositions sont présentées dans le cadre de 17 grands plans techniques à la première exposition de plans d'urbanisme pour la reconstruction, qui se tient en juin 1918 à Thessalonique[24].

Dans la nouvelle organisation de la ville, l'utilisation des matériaux provenant des décombres pour remblayer le niveau du sol jouera un rôle déterminant. Les plans 1 à 4 présentés dans l'exposition concernent l'agencement judicieux des rues et le remblaiement des zones basses de la ville (un mètre supplémentaire). Ce sont essentiellement les rues proches de la mer qui sont surélevées, cependant que les artères de la zone incendiée sont reliées avec soin aux zones situées à l'extérieur de celle-ci. Ces ouvrages sont signalés à l'aide de différentes couleurs sur les tableaux, par ordre de priorité, et le gouvernement grec avait bon espoir de les achever avant la fin de la guerre, en mettant l'armée à contribution.

24. Voir Ancel 1930, p. 299-300 qui s'y réfère amplement. Voir également *Reconstruction de Thessalonique* 1918 (catalogue de l'exposition), ainsi que sa conférence à la Mission laïque française (Ancel 1921).

Les autres projets ont trait à des questions purement techniques, telles que l'écoulement des eaux de pluie et des eaux usées, l'approvisionnement en eau (croquis nos 5 à 7), les réseaux d'égouts (8 à 10), l'aménagement des cimetières, les installations et tracés d'un réseau d'alimentation en eau (10, 11, 12, 13, 13b et 14), le réseau électrique de la ville (15, 15b et 16b), un réseau de gaz d'éclairage et autres aménagements nécessaires (17 et 17b).

L'énergie que dépense Pleyber pour organiser et planifier ces infrastructures n'ajoute rien à sa renommée, au point que mis à part le rehaussement du sol, visible dans la vie de la cité au quotidien, on ignore combien et lesquelles de ses propositions se concrétisèrent.

Lorsque la guerre se termine, fin 1918, notre ingénieur se fixe à Thessalonique. Séduit, de toute évidence, par les possibilités d'activité professionnelle qu'ouvre la reconstruction de la ville, il s'est, en outre, lié avec une Salonicienne avec laquelle il vivra jusqu'à la fin de ses jours (il est enterré dans le cimetière catholique de Zeitenlik). En collaboration avec des industriels grecs (et avec Épaminondas Charilaos, un acteur économique influent), il traite, au nom de la Société franco-hellénique, avec le ministre Alexandros Papanastasiou, la vente des installations hospitalières de l'armée d'Orient à l'État et leur reconversion en camp de réfugiés pour abriter 1 000 Russes (chassés par la Révolution) ainsi que des sinistrés de l'incendie[25]. Pour Pleyber, ces installations se prêtaient, de par leur construction, à l'implantation de cités ouvrières ; l'espace était assez vaste pour construire un marché et des magasins ; en outre, la Compagnie des tramways acceptait de prolonger la ligne du tram pour assurer une liaison avec la ville.

Lui-même note qu'il ne s'est pas cantonné aux interventions fonctionnelles urgentes et indispensables mais qu'il a formulé un certain nombre de propositions pour reconvertir de fond en comble les anciennes installations hospitalières en cités-jardins comportant des espaces libres communs, propositions qui ne se sont toutefois jamais concrétisées[26].

En parallèle, il lutte en vain pour mobiliser l'intérêt de détenteurs de capitaux français et les inciter à reconstruire méthodiquement Thessalonique. En liaison avec des entrepreneurs saloniciens (par exemple, propositions Barouh), il envoie différents rapports à des banques et à des groupes d'investisseurs en France[27]. Toutefois, comme le note Thomas Mawson, ceux-ci ne suscitent qu'un intérêt minime car, à en croire les réponses des divers acteurs, eux-mêmes s'apprêtent à reconstruire leurs propres villes à la fin de la guerre.

25. Voir Yerolympos 1995, p. 87. La cession des hôpitaux des Alliés est mentionnée comme étant chose faite en 1920.

26. Pleyber 1934, p. 30, n. 1 : « Il y a quelques années nous avions dressé un plan d'ensemble de cité-jardin […] ; mais ce plan n'a pas été suivi et la partie qui avait reçu un commencement d'exécution et qui comprenait un parc, des squares et des allées plantées d'arbres a maintenant cet aspect désolé des quartiers mal entretenus ». Voir également le Centre des archives diplomatiques de Nantes (CADN), Grèce, série B box 68, 1920.

27. Voir les archives de la Banque nationale de Grèce.

L'activité de Pleyber s'étend à différents secteurs. Il s'occupe aussi plus généralement de la réinstallation des réfugiés d'Asie Mineure, en donnant notamment des conférences[28]. Il informe sur l'usage du béton, imposé par les nouveaux règlements pour la reconstruction de la ville et à l'usage duquel les ingénieurs n'ont, pour la plupart, pas été formés. Parallèlement, il travaille inlassablement à lever des plans pour des logements dans les faubourgs est de la ville et essaie d'obtenir des chantiers privés dans le centre historique (où se trouvent les édifices les plus importants). Après 1921, on lui passera quelques belles commandes, comme la restauration de l'immeuble de la Banque ottomane, l'hôtel des frères Bensoussan[29], un café-restaurant à côté du Stein, et quelques autres grands édifices comme les immeubles Assaël sur la rue Egnatia, Israël sur Agias Sofias, Israël Mizrahi Benveniste sur Vassiléos Irakliou (qui fut rasé), qu'il construit tantôt seul, tantôt en collaboration avec l'ingénieur salonicien Élie Hassid Fernandez. Signalons également ses études pour l'hôtel Excelsior, à l'angle des rues Komninon et Mitropoléos, en 1921, et le bâtiment particulièrement imposant de M. Franses sur le front de mer (connu sous le nom de Petit Palais), toujours avec Élie Hassid Fernandez (1925). Cet édifice qui abritait le mess des officiers de l'armée de l'air disposait, sur la terrasse couverte, de pergolas, d'espaces d'agrément et de deux pavillons en angle[30] (**fig. 4**).

En 1924, les terrains du 3e secteur, les plus chers de Thessalonique, sur la rue autrefois couverte du marché, la rue Vénizélou, très commerçante, sont vendus. Pleyber et Fernandez y construiront quelques-uns des immeubles les plus prestigieux. Tout en restant attachés, architecturalement parlant, à un style qui reflète un éclectisme obsolète, les deux ingénieurs introduisent des types architecturaux innovants, des matériaux de construction et des systèmes statiques qui répondent aux besoins accrus de l'économie de la ville et de la concurrence commerciale mais aussi aux sommes importantes engagées pour l'achat du terrain[31]. De nombreux immeubles de la rue Vénizélou et de ses abords portent leur signature et sont édifiés en tant qu'espaces professionnels sur plusieurs étages (« grands magasins » et immeubles de bureaux, inexistants avant 1917 quand les bureaux étaient abrités dans les *khans*).

Les nouvelles typologies architecturales introduites pour la reconstruction simultanée du centre historique de Thessalonique dévasté par l'incendie constituent sans doute le champ d'action privilégié de Pleyber : signalons l'immeuble Nahmias, dessiné comme un immeuble de bureaux où l'architecte a choisi de laisser apparents les éléments porteurs en façade et sur la face arrière et utilise un remplissage de verre qui occupe l'espace compris

28. Voir par exemple sa conférence intitulée « L'installation définitive des réfugiés au sein des villes et des centres de la Vieille et de la Nouvelle Grèce » (Pleyber 1923).

29. Zarkada Pistioli 2008.

30. Colonas 2005. Nous n'avons hélas que très peu d'information sur Élie Hassid Fernandez qui avait fait ses études à l'École centrale de Paris, et collaborait avec l'ingénieur Élie Modiano.

31. Sur la reconstruction de la ville, voir Yerolympos 1995.



Fig. 4 — Immeuble Franses sur la rue Nikis, 1924 (photo de V. Colonas, prise dans les années 1950).



Fig. 5 — Immeubles Nahmias et Gategno (1924) sur la rue Tsimiski (photo de l'auteur).

entre les piliers. À l'intérieur, il adopte un plan libre (ossature seule, sans cloisonnement entre les colonnes), ce qui devait permettre d'installer des cloisons légères en fonction des besoins de l'utilisateur du bâtiment. Dans l'immeuble voisin, le Gategno, les grandes plaques de verre encastrées dans les sols des vastes parties communes intérieures permettaient à la lumière du jour d'arriver jusque dans les étages inférieurs (**fig. 5**). Dans la continuation de la rue Vénizélou, à proximité de l'immeuble Cohen (connu ultérieurement sous le nom d'Ermeion) qu'il signe également, Pleyber dessine une impressionnante façade pour la galerie Saoul, en suggérant l'usage de briques de verre pour la couverture de la grande arcade intérieure[32]. Enfin, pour les grands magasins Karadimou-Stamouli, Hassid et Pleyber entreprennent de donner une forme architecturale à ce type d'activité commerçante innovante pour la ville, qui avait fait une première apparition avant l'incendie. Il s'agit d'un grand magasin, qui déploie sa fonction commerçante sur plusieurs étages, offrant une multitude de nouveaux articles manufacturés aux classes bourgeoises qui émergent en Grèce dans les années suivant la période de la modernisation initiée par Vénizélos. L'immeuble dispose d'un escalier particulièrement impressionnant (un des traits distinctifs de la typologie des grands magasins parisiens), du verre bombé pour les vitrines sur toute la longueur de la façade et une audacieuse ossature en béton armé. À noter qu'en 1927, Pleyber déclarait cet immeuble comme abritant son bureau.

32. Zarkada Pistioli 1997, p. 133-139. Voir aussi deux projets de maisons unifamiliales dans la ville de Florina : Zarkada Pistioli 2003.

En 1927, il se voit confier le plan et l'étude architecturale du lycée Jean-Baptiste de la Salle à Thessalonique. Simultanément et pour le compte d'un groupe de « Constantinopolitains fortunés », il met à l'étude un projet de lotissement de maisons particulières, s'inspirant des cités-jardins, mais adapté aux tracés urbains existants et à une construction sensiblement densifiée (**fig. 6**).

Pleyber montrera également un vif intérêt pour l'habitat du centre-ville où, après le grand incendie, dominent les maisons de rapport dont le plan s'organise de manière radicalement différente dès lors que les appartements sont plus petits[33]. Dans la remarquable description qu'il fait d'un petit appartement – 75 m² – destiné à la classe moyenne, l'ingénieur plaide en faveur de lignes paisibles et sobres, de l'alternance de saillies et de renfoncements pour ce qui est des ouvertures (bow-windows, loggias et balcons), de manière à ce que l'extérieur de la construction soit le reflet de l'agencement et de la configuration intérieurs. Inversement, l'intérieur sera flexible et modulable au gré des besoins simplement en déplaçant légèrement le mobilier. Pleyber s'efforce de dissuader les occupants de toute surcharge en mobilier et éléments décoratifs. Il conseille d'utiliser tous les coins, les niches et les ouvertures comme bibliothèques, placards et étagères, armoires encastrées, etc. La pièce de réception sera, dans la mesure du possible, d'un seul tenant et, partant, susceptible d'être compartimentée en coin bureau, fumoir, etc., en changeant les meubles de place.

La crise économique de 1930 l'amène à publier des articles et des interviews dans les journaux, dans lesquelles il s'emploie à répéter que le seul moyen de la surmonter est d'entreprendre des travaux publics d'envergure, qui bonifieront la ville et la plaine de Thessalonique, en augmentant la production locale, en améliorant les conditions d'hygiène et surtout en fournissant du travail à un grand nombre de chômeurs. Il affirme avec vigueur que la philanthropie, les soupes populaires et les différentes formes d'aide ne sont pas une solution et que la seule façon de combattre le chômage est de « créer des organismes d'utilité publique » qui fourniront des emplois et développeront quantité de nouveaux métiers. Il écrit également un livre sur la protection des villes contre les bombardements aériens[34].

Après 1930, il étudie des questions de protection des immeubles contre les séismes et les bombardements aériens et s'intéresse à la station de villégiature de Hortiati et à ses possibilités de développement. Pour intéressante qu'elle soit, cette proposition, qui fut accueillie avec enthousiasme si l'on en croit les articles de presse[35], s'avèrera désastreuse pour son auteur.

33. Pleyber 1934, p. 39-41. Voir également Vassiliadis 2005 ; à en croire Vassiliadis, l'architecture de Pleyber allie « continuité conservatrice et changement pionnier dans l'organisation de l'appartement ».

34. Voir le journal *Μακεδονία* [*Makédonia*] du 13 février 1930 et 12 juin 1930. Également, Pleyber 1936.

35. Voir, à titre indicatif, *Μακεδονία* [*Makédonia*] du 12 juin 1930, 25 juillet 1930, 5 et 8 mars 1931, 21 janvier 1932, 24-26 janvier 1932, 21 février 1932, etc.



Fig. 6 — Plan d'un îlot dans un quartier nouveau, destiné à abriter 25 familles de réfugiés constantinopolitains aisés (source : collection privée G. Pleyber).

En 1930, Hortiati était le seul lieu de villégiature estivale pour les Saloniciens, très prisé pour son climat de montagne idéal, sans toutefois être en mesure d'offrir une infrastructure élémentaire à ses habitants saisonniers. S'inscrivant dans l'ensemble de suggestions qu'il avait formulées pour faire face à la crise économique, l'idée de Pleyber était de promouvoir un projet global d'attrayant ensemble architectural en milieu rural, une cité-jardin comportant environ 80 résidences de villégiature destinées à des Saloniciens aisés, un grand complexe hôtelier (avec un casino, dans l'hôtel ou en dehors de celui-ci), et des installations dans la forêt destinées à accueillir des camps de vacances pour enfants, des centres sportifs et des abris pour recevoir les classes populaires.

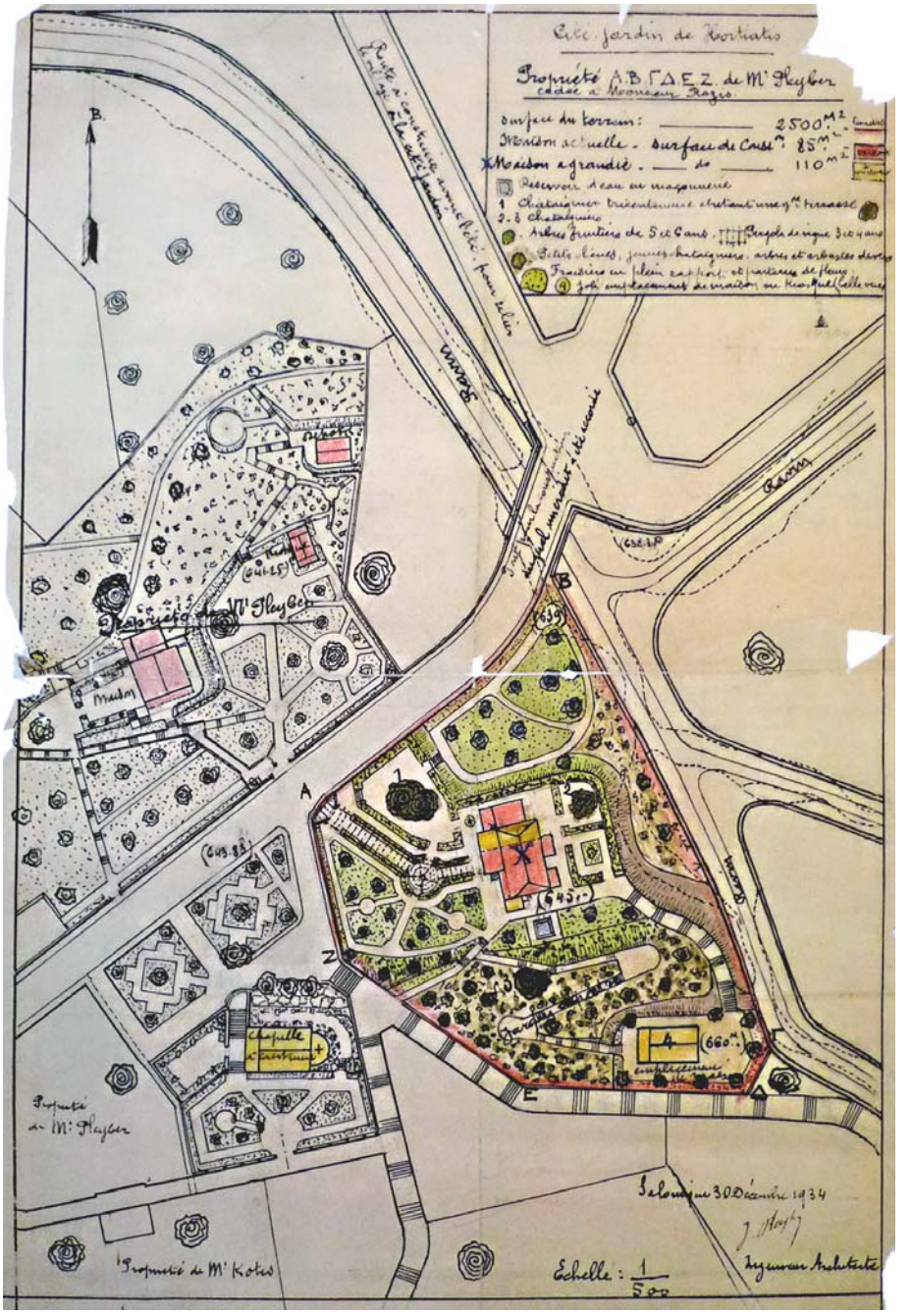


Fig. 7 — Terrain Pleyber à Hortiati dont la propriété revint à la Banque nationale de Grèce, 1934 (source : collection privée G. Pleyber).

Dans une multitude de textes adressés aux services concernés et à la presse (voir, par exemple, l'article intitulé « Comment notre Hortiati peut devenir un paradis pour le peuple »), Pleyber, avec l'accord de la municipalité, proposait l'ouverture d'une large route d'une vingtaine de kilomètres qui relierait le village à Panorama. Tous pourraient ainsi jouir et bénéficier des beautés naturelles et du climat sain de la montagne.

Les archives helléniques ainsi que les archives familiales contiennent un nombre important de plans d'installations hôtelières, de croquis de logements de taille et de style différents et de la cité-jardin dans laquelle Pleyber lui-même aurait investi sa fortune en achetant des terrains. Fermement convaincu qu'une ville comme Thessalonique a besoin d'une station de villégiature de montagne, dotée d'un équipement hôtelier haut de gamme, il lutte contre la bureaucratie grecque qui se refuse à comprendre tout l'intérêt de sa proposition. Plus de trente personnalités saloniciennes le soutiennent les premiers temps mais les procédures sont interminables, les services compétents ont sans cesse de nouvelles exigences ; Pleyber rédige constamment des rapports et des notes demandant seulement à ce que la route qui garantira l'accès soit améliorée et asphaltée. Pour finir, ses soutiens le lâchent et, en 1934, la Banque nationale lui confisque ses terrains[36] (**fig. 7**). Plus douloureuse encore sera pour lui la perte définitive de la petite maison-atelier qu'il avait conservée à Hortiati. En septembre 1944, en représailles contre l'action des maquisards, l'armée allemande incendie la petite bourgade de fond en comble, ce qui coûte la vie à 150 habitants au moins. C'est, semble-t-il, grâce à des accointances de la compagne de Pleyber que le couple en réchappe, en fuyant dans la montagne (comme nous l'apprend une carte postale adressée à sa famille), mais il ne reste rien de leur gîte de montagne. Pleyber passera les trois dernières années de son existence en ville. De tous les plans d'aménagement qu'il avait établis pour Hortiati, seule sa proposition pour la cité-jardin sera approuvée et fait encore partie aujourd'hui du plan toujours en vigueur de la petite bourgade[37].

Tout en appartenant au monde de la recherche scientifique, Pleyber a l'étoffe d'un personnage de roman. À la fois colonialiste et citoyen du monde, novateur et conventionnel, mystérieux et candide, il n'en aura pas moins laissé des traces visibles dans le paysage de Thessalonique, offrant un aperçu des préférences esthétiques et de l'éclectisme architectural dans la dernière période d'une Thessalonique pluriculturelle.

36. D'après un entretien de l'auteur avec P. S. [la personne a souhaité conserver l'anonymat] concernant les relations économiques de Pleyber avec le directeur E. Rozis.

37. Kafkoula 2007. Est également conservée la maison Kambitoglou qui semble avoir été dessinée par Pleyber.

L'Utopie delphique

Kostas Tsiambaos

Le Centre delphique était un rêve d'Angelos Sikélianos. Le poète voulait créer un centre spirituel à Delphes, un centre pour « favoriser le contact des savants, des artistes et des intellectuels de tous les pays ». Ce rêve, que l'architecte Pikionis s'était chargé de matérialiser en dessinant les plans – lui donnant finalement la forme d'un habitat archaïque ou traditionnel –, renvoie aux liens entre modernisme et Antiquité, et plus spécialement à la façon dont l'Antiquité est ramenée consciemment à l'avant-scène à l'époque moderne, comme un modèle esthétique diachronique. Le Centre delphique, en tant que communauté de l'entre-deux-guerres qui avance vers l'avenir en regardant toujours vers l'arrière, traduit exactement cette vision d'un futur idéal qui trouve sa source dans un passé mythique idéalisé. Ce rêve de Sikélianos est pourtant resté sur le papier. Dans les textes, relativement nombreux, qu'écrivit avec passion le poète lui-même, mais aussi sur les croquis que nous a laissés Dimitris Pikionis. Le Centre delphique a finalement subsisté dans notre conscience comme une utopie du modernisme grec de l'entre-deux-guerres. Et c'est en tant qu'utopie que je vais essayer de le voir.

LES HORIZONS PERDUS

Baskul, Chine, 10 mars 1935. À l'aéroport de la ville qui est attaqué par un groupe armé, des centaines d'Européens chassés essaient de rentrer à temps dans leur patrie. Un diplomate britannique, Robert Conway, son frère George et trois autres personnes constituent tout l'équipage d'un petit avion qui se dirige vers Shanghai. Mais au-dessus de l'Himalaya, les passagers se rendent comptent que l'avion change de direction. Avant qu'ils puissent réaliser ce qui se passe, l'avion effectue un atterrissage forcé. Les cinq passagers sont sains et saufs, mais se trouvent au milieu de nulle part, dans une région inconnue et inhospitalière

du Tibet. Par chance, une caravane apparaît et les sauve, les transportant dans une ville inconnue et isolée.

C'est Shangri-La. Une ville perdue dans les montagnes, à côté d'une vallée fertile. Une communauté autonome où les citoyens jouissent d'une égalité et d'une liberté totales, menant une vie communautaire idyllique, sereins et heureux jusqu'à un âge avancé.

Au fil du temps, les cinq voyageurs, mal à l'aise au début, commencent à s'habituer à la situation. Ils comprennent qu'ils vivent dans une communauté idéale, fondée en 1713 par un missionnaire belge, le père Perrault. Ils apprennent même que leur sauvetage n'est pas dû au hasard, mais relève d'un plan plus vaste. Un plan attribué au chef suprême de Shangri-La, le Grand Lama.

Conway demande à faire la connaissance du Grand Lama, un homme très âgé, et découvre avec surprise qu'il s'agit du père Perrault, toujours vivant plus de deux cents ans après la fondation de Shangri-La. Le père Perrault raconte à Conway l'histoire de la ville et lui révèle que le but de l'existence de Shangri-La est de constituer une « arche de Noé » spirituelle pour le monde entier. Un lieu où va pouvoir être sauvé l'héritage mondial – lorsque le reste du monde s'écroulera à la suite des conflits, des guerres, de la pauvreté et de l'injustice – de façon à renaître lorsque les circonstances le permettront.

Les mois passent et, lorsque Perrault meurt, il désigne Conway comme son successeur à la tête de l'État. Bien qu'il croie à l'idéal de Shangri-La, Conway se laisse persuader de suivre ses compagnons désormais prêts à rentrer dans leur patrie. Ce retour va se révéler tragique puisque, l'un après l'autre, les cinq compagnons se perdent dans les montagnes du Tibet. Le seul survivant est Conway qui, bien que devenu amnésique, réussit à trouver le chemin jusqu'à sa patrie. Arrivé en Angleterre, la mémoire commence à lui revenir. Il se rappelle peu à peu sa vie à Shangri-La et décide, sans hésitation, d'y retourner. Il se retrouve donc quelque temps après, devant la porte de la ville qu'il aime.

Tel est, en quelques lignes, le sujet du film *Lost Horizon* mis en scène par Frank Capra en 1937, inspiré du livre du même nom de James Hilton[1]. Dans ce film, qui fut l'une des plus grandes productions de l'époque, Capra décrit la découverte fortuite d'une ville idéale[2], d'une vie communautaire dans la région du Tibet qu'administre un sage missionnaire chrétien âgé de 200 ans, et où tout le monde vit en harmonie et heureux. Cette cité inconnue, loin du monde civilisé, est le prototype de la communauté idéale. Une *utopie* existante qui transmet un message de paix et d'harmonie à un monde soi-disant en progrès, qui reste en réalité instable, peu sûr et dangereux.

Le titre du film évoque des horizons perdus, une orientation perdue qui doit être retrouvée avant qu'il ne soit trop tard. La communauté de Shangri-La, cette arche de Noé

1. Hilton 1933.

2. Stephen Goosson (1889-1973), qui fit les décors du film et fut récompensé par l'oscar de la meilleure direction artistique, était architecte et avait travaillé des années à Detroit avant de s'intéresser au cinéma.

spirituelle de la civilisation universelle, est la boussole qui indique l'orientation perdue. À la même époque, le poète Angelos Sikélianos nourrit un rêve comparable, il imagine une arche de Noé spirituelle analogue, sur la montagne du Parnasse, à côté de Delphes. C'est le Centre delphique.

LE RÊVE DELPHIQUE

En 1921, Angelos Sikélianos écrit à Nikos Kazantzakis et parle d'un « monastère laïque » qu'il pense organiser[3], rappelant l'utopie de Campanella à l'époque moderne[4]. C'est en fait l'une des premières mentions du Centre delphique.

Connu par les fouilles de l'École française d'Athènes, Delphes est présenté, dans les discours de Théophile Homolle, comme un site grandiose, mystérieux, où l'on découvre le divin, l'activité des dieux[5]. Et tout cela au présent. Ce n'est pas quelque chose qui *a été* autrefois, quelque chose qui *a existé* par le passé, mais quelque chose qui *est*, ici et maintenant.

Caché dans l'arrière-pays, isolé des villages environnants, Delphes occupe une position dominante sur la montagne. Et comme l'Himalaya, le Parnasse, une montagne grecque, accueille un État sacré. Écoutons Sikélianos :

> Ο Παρνασσός πλαισιώνεται πνευματικά απ' τα Ιμαλάια, και απ' οποιαδήποτε κορφή του οι μυημένοι αντικρίζουνε ακέριο τον ορίζοντα της Γης[6].
>
> *Le Parnasse est encadré spirituellement par l'Himalaya et, de n'importe lequel de ses sommets, les initiés font face à l'horizon de la terre, intact.*

Comme le Parnasse est associé à l'Himalaya, le poète relie Delphes à Delhi [Δελφοί–Δελχί], mettant ainsi en relief une double parenté spirituelle, reposant sur une soi-disant origine linguistique commune[7].

En mai 1924, Sikélianos convie une centaine de membres de la société intellectuelle athénienne au théâtre antique de Delphes, pour leur parler du projet de l'*université de*

3. Lettre datée du 2 décembre 1921. Sikélianos 2000, p. 271.
4. Je me réfère à la *Città del sole* (1602). Efthalie Papadaki rattache la vision de Sikélianos au « monastère » de Paul Desjardins. Le philosophe français Paul Desjardins (1859-1940) acheta en 1909 l'abbaye de Pontigny en Bourgogne. Entre 1911 et 1914 et entre 1922 et 1939, il y organisa des séminaires de dix jours (« les décades de Pontigny ») auxquels participaient des intellectuels connus venus de toute l'Europe. Parmi ceux-ci, on citera Antoine de Saint-Exupéry, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, T. S. Eliot, Thomas Mann, Heinrich Mann, etc. Voir Papadaki 1998, p. 201.
5. Diehl 1901, p. 128.
6. Sikélianos 1980, t. II, p. 85.
7. *Ελεύθερον Βήμα* [*Eleftheron Vima*/La Tribune libre] 19 mai 1924.

Delphes et des *fêtes delphiques*. Sikélianos va apparaître à Delphes « vêtu de la robe de bure du parfait pseudo-prophète », comme l'écrit Takis Papatsonis, pour parler de la vision delphique et de l'effort qu'il tente pour « initier le monde à une nouvelle religion chaotique »[8].

L'affaire est lancée. Tout de suite après, le poète va avoir une correspondance suivie avec des personnes connues de lui en France, tels Édouard Schuré, Gabriel Boissy, Mario Meunier, les invitant à participer à la diffusion de l'Idée delphique.

L'hiver 1927, Eva Palmer se rend aux États-Unis pour trouver un soutien économique permettant de réaliser le Centre delphique, tandis que, de retour en Grèce, Sikélianos correspond avec Mario Meunier et l'informe de ses projets :

> Vous savez peut-être qu'Eva est partie en Amérique, justement pour compléter quelques points de l'ensemble du projet, indispensables à la fondation d'une œuvre stable. Je lui ai dit de parler d'une université internationale (l'université de Delphes, comme je l'appelle) qui sera fondée en Grèce et où des personnalités de différents pays se relaieront pour enseigner la communication psychique de peuples divers, en dehors de tout contexte politique, en vue d'une renaissance spirituelle mondiale[9].

Sikélianos ne perd pas de temps et propose tout de suite à Meunier de mobiliser le plus d'intellectuels français possibles autour de l'Idée delphique :

> Rassemblez autour de l'idée de la fondation d'une université internationale le plus possible d'opinions d'un grand nombre d'écrivains, d'artistes, d'hommes de science français, envoyez-les moi et, en même temps, si cela est possible, que la plupart soient publiées dans un journal français, le plus connu[10].

Peu à peu, l'idée de cette université internationale commence à prendre forme et le désir de la voir se réaliser se fait plus intense.

Au-delà du contenu spirituel de l'Idée delphique, l'entreprise prend une dimension pratique. C'est aussi la raison pour laquelle Sikélianos place dans… le tourisme l'espoir qui l'anime de réaliser son rêve. L'attente des rentrées d'argent qu'apporterait le tourisme enthousiasmait d'ailleurs aussi la presse de l'époque, pour des raisons différentes peut-être. « Les étrangers vont voir », écrivaient les journaux, « qu'il n'y a pas que Delphes et les antiquités, mais aussi Arachova avec le *tsarouk*, la flûte et la chanson populaire »[11].

Sikélianos était sûr que Delphes pouvait devenir une destination particulièrement importante. À quel point ? Dans la tête du poète, Delphes ayant un rayonnement mondial

8. *Ibid*. Takis Papatsonis avait été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1920.
9. Sikélianos 2000, p. 460.
10. *Ibid*.
11. *Eleftheron Vima* 5 mai 1926.

pouvait facilement dépasser en nombre de visiteurs la modeste Salzbourg[12]. Les lignes maritimes relieraient Itéa à l'Europe centrale et à l'Europe du Nord, et « des dizaines de paquebots amèneraient des millions de touristes[13] ». C'est pour cette raison uniquement, qu'on essaierait de revaloriser le port d'Itéa, de moderniser les communications routières et, en même temps, de construire à Delphes un petit aéroport international[14] ! La taille de Delphes ne pouvait être considérée comme un handicap. Comme dans toute utopie, la petite communauté aurait une importance inverse à sa taille et un rayonnement qui dépasserait de beaucoup ses frontières géographiques.

Moins la Grèce semblait empressée dans la réalisation du Centre delphique, plus Sikélianos essayait de faire de son rêve une cause internationale. Le 4 novembre 1928, depuis Paris où il se trouve pour promouvoir la *tentative delphique*, il parle de l'importance internationale qu'aura le Centre delphique et déclare qu'il est prêt à organiser à Delphes une exposition d'art moderne avec des œuvres des artistes les plus importants de l'époque comme Picasso, Braque, Derain, Léger, etc.

C'est probablement lors de ce voyage à Paris que Sikélianos rencontre Le Corbusier. Comme il l'écrit dans un texte de 1932 :

> Une exposition artistique mondiale d'avant-garde qui inclurait les plus grands noms de notre époque « qui entraîneraient, comme je l'ai écrit, les grands problèmes esthétiques contemporains, vers un cycle d'achèvement, les mettant face à face avec la création grecque séculaire » (exposition que le grand architecte Le Corbusier m'a promis, de manière tout à fait désintéressée et spontanée, de venir aménager)[15].

Dans cette rencontre franco-hellénique de 1928 à Paris, Sikélianos propose aussi un geste symbolique et audacieux : le transport de la flamme sacrée de la tombe du soldat inconnu de Paris, dans le temple d'Apollon à Delphes. Les convives, dont des personnalités comme Gabriel Boissy, Mario Meunier, etc., sont enthousiastes à cette idée. Mais les journalistes italiens sont récalcitrants qui y voient une « propagande intellectuelle française », un « front franco-grec » contre l'alliance gréco-italienne toute récente[16].

12. *Eleftheron Vima*, 15 septembre 1929.
13. *Ibid*.
14. Je me réfère au texte de Sikélianos intitulé « Αιξωνή » [Aixoni]. Voir Sikélianos 1980, p. 435.
15. *Eleftheron Vima* 15 septembre 1929. Voir aussi Sikélianos 1932, p. 39. Étant donné qu'entre 1928 et 1932 Sikélianos ne retourne pas à Paris et en tenant compte du fait que Le Corbusier ne vient en Grèce qu'en 1933 pour le 4e Congrès international d'architecture moderne, l'année 1928 semble la plus probable pour la rencontre du poète grec et de l'architecte suisse.
16. Je veux parler de l'Accord d'amitié, de conciliation et de règlementation judiciaire entre la Grèce et l'Italie, signé à Rome le 23 septembre 1928. Voir à ce sujet *Eleftheron Vima* 25 décembre 1928.

Vers 1930, l'État commence à discuter – premier pas vers la réalisation du Centre delphique – l'éventualité de la construction d'un grand hôtel à Delphes. Le ministre donne son accord, l'office du tourisme le ratifie, le terrain est trouvé et exproprié. Mais c'est alors qu'apparaît un problème pratique. L'eau de Castalie ne suffit pas à couvrir les besoins de grandes installations hôtelières, et l'idée de transporter de l'eau exige des moyens techniques et économiques que l'État n'est pas disposé à accorder[17]. La presse ne cache pas son inquiétude : « en raison du manque d'eau, l'Idée delphique risque de devenir utopie[18] ».

Les craintes se vérifient et le manque d'hôtel se fait sentir d'une manière dramatique lors des deuxièmes Fêtes delphiques de 1930. Pendant les représentations, une pluie suffit à engendrer le chaos et à transformer le rêve en cauchemar. Les rues sont fermées, les abris de fortune ouverts à tous les vents, le site se remplit de boue. Des messieurs bien habillés jurent et des dames avec des talons cassés regrettent d'être venues à Delphes. Comme l'écrivent les journaux, les visiteurs « déploraient d'être venus à Delphes comme s'il s'agissait de la plus grande folie de leur vie[19] ! ».

Vénizélos, lui, bien qu'invité par Sikélianos, s'occupe de problèmes plus urgents. La « lutte contre les criquets » des villages environnants lui semble plus importante[20]. Pour exterminer les criquets, il aurait été préférable d'arrêter les Fêtes delphiques[21]. L'État officiel semble avoir d'autres priorités. Le Centre delphique frise désormais l'utopie.

Il est de fait que, même après les deuxièmes Fêtes delphiques, les efforts continuèrent pour que l'Idée delphique suscite l'intérêt international. Nikos Aiginitis, le chef du service de la communication internationale des étudiants des établissements d'enseignement supérieur, qui était aussi secrétaire général de l'Union delphique, propose, dans une lettre à Eva Palmer datée du 27 février 1933, de promouvoir l'Idée delphique à l'étranger.

De son côté, Eva Palmer ne réussit pas à trouver un soutien économique en Amérique. Elle s'adresse à beaucoup de gens – de vieilles connaissances et des amis, jusqu'à la Fondation Rockefeller – qui, tous, montrent beaucoup d'intérêt pour le projet du Centre delphique, mais personne n'a l'intention de le soutenir économiquement[22].

En juin 1934, une lueur semble poindre, puisque le ministre de l'Éducation, Ioannis Makropoulos, présente au Parlement le « Rapport sur les raisons de créer l'Organisme delphique » et publie dans le *ΦΕΚ* [Journal officiel du Gouvernement] la loi 6323/1934 « sur la fondation de l'Organisme delphique ».

Mais les derniers espoirs s'éteignent peu après. L'indifférence de l'État va finalement l'emporter. Le Centre delphique ne sera pas réalisé.

17. *Eleftheron Vima* 8 décembre 1929.
18. *Ibid*.
19. *Eleftheron Vima* 4 mai 1930.
20. *Eleftheron Vima* 2 mai 1930.
21. *Ibid*.
22. Papadaki 1998, p. 205.

DU CENTRE DELPHIQUE À SHANGRI-LA

Comme toute utopie qui se respecte, le Centre delphique se devait d'avoir des bases politiques. Bien qu'il se déclare apolitique, Sikélianos adopte un discours très clair que l'on retrouve ailleurs en Europe à cette époque. Opposé à la bourgeoisie et au capitalisme, « tristes phénomènes d'une idéologie sémitique » écrit-il, il proclame Delphes « centre contre toute espèce de matérialisme[23] ». Il apporte de bonnes nouvelles, la « morale et l'intelligence aryennes » d'où naissent des valeurs comme l'altruisme, la générosité ou la solidarité. Il lutte contre « la fragile théorie sémitique de Marx » et préfère le « profil de chef de Lénine », mais aussi « l'esprit anarchique de Kropotkine[24] ».

Pourtant, le Centre delphique ne va pas suivre un modèle social révolutionnaire, ni proposer un nouveau régime politique qui serait meilleur. La réaction contre la démocratie bourgeoise et le matérialisme ne va pas être une rupture vers l'avant, mais un retour vers l'arrière avec la sécurité qu'il engendre, vers l'oligarchie, l'aristocratie, même si l'on parle d'une aristocratie intellectuelle des « élus » comme dans l'Atlantide de Platon :

> L'université delphique voudrait servir de premier point de rassemblement du dévouement éclairé des Élus pour les foules, dans lequel la discipline de l'esprit serait sans cesse soutenue par l'harmonie latente des cœurs et un échange perpétuel de points de vue entre les Élus et les masses[25].

Ce discours dicté par la nostalgie, qui apparaît comme d'avant-garde, est quelque chose que nous rencontrons souvent, bien sûr, dans des utopies du modernisme. Dans notre cas, ce que l'on attend n'est pas quelque chose qui n'est pas encore venu, ce n'est pas la recherche d'autres issues éventuelles pour la politique et l'histoire comme l'aurait voulu Ernst Bloch, mais l'évocation de ce qui n'existe plus[26]. Non le « pas encore » (*not yet*), mais son contraire, le « ne… plus » (*no longer*)[27].

Dans le domaine de l'économie et de la production, le Centre delphique est le cas où l'utopie moderne a la nostalgie de la société préindustrielle, évitant de participer au jeu ingrat du libéralisme[28]. Cheminant sur une logique de type Morris, Sikélianos insiste sur la valeur du travail communautaire, non aliénant, et présente ses propres « nouvelles de

23. *Eleftheron Vima* 4 mai 1930.
24. *Eleftheron Vima* 11 décembre 1927.
25. Sikélianos 1980, p. 149.
26. Liakos 2007, p. 42.
27. « […] nostalgia means the "no longer" and is quite the opposite of the "not yet" of utopia. Between the no longer and not yet, between affection for the past and aspirations for the future, where could a place for hope be found? » (*ibid*., p. 44).
28. C'est à travers ce prisme que François Châtelet a commenté l'insistance de Platon dans les *Lois* pour installer *Néa Magnésia* loin de la mer et des activités économiques qui lui sont liées. Voir Châtelet 1962.

nulle part[29] ». Il pose comme condition de la construction du Centre lui-même le travail bénévole des artisans locaux, mais aussi « des sans-abris de la région de Delphes et des autres Grecs, réfugiés ou non[30] ». Ainsi, « les frais de construction de ces bâtiments de l'agglomération, de la communauté et du Centre delphique seraient limités au maximum, grâce au travail personnel bénévole de milliers de Grecs[31] ».

Dans l'esprit de Sikélianos, cette communauté delphique pouvait être véritablement autonome, vivre de l'exploitation de la terre et de la production artisanale au moyen de coopératives de production (élevage, industrie fromagère, production d'huile d'olive, culture de la vigne, apiculture), artisanales (tissage, artisanat d'art, fabrication des tapis), industrielles (bauxite, aluminium, production de courant électrique), etc.[32]. C'est dans ce cadre que s'insère l'art. L'art, non en tant qu'œuvres pour le musée, mais comme objets décorés à fonction utilitaire. L'art en tant que pratique quotidienne, dans un ensemble indépendant, un habitat autonome et autarcique, un monde stable et complet. Si achevé que l'art lui-même semble superflu[33].

L'annonce sur un plan international d'une œuvre aussi ambitieuse et aussi importante que le Centre delphique suscita à l'époque l'intérêt de bon nombre d'architectes et urbanistes étrangers. Comme l'écrivait Sikélianos : « En même temps, M. Makropoulos recevait un papier de l'ambassade de Grèce à Berlin, disant que l'urbaniste d'État de Berlin s'offrait à travailler bénévolement pour Delphes[34] ». Malgré tout, Sikélianos préféra confier l'étude du Centre delphique à Pikionis[35], avec lequel il avait collaboré lors de la préparation des deuxièmes Fêtes delphiques[36], car « ce plan devait absolument sortir intégralement de Grèce[37] ».

C'est ainsi que vers 1934, Pikionis va commencer l'étude du Centre delphique, comme nous le voyons dans le « Rapport sur les dépenses prévisibles pour les travaux de Delphes » qu'il rédige le 2 août 1934[38]. Après avoir réalisé quelques croquis de plans pour calculer les

29. Morris 1891.
30. Sikélianos 1980, p. 434.
31. *Ibid*.
32. Voir Sikélianos 1951.
33. Jameson 2007.
34. Sikélianos 1980, p. 424.
35. Sikélianos avait très probablement connu Pikionis par l'intermédiaire de Spyros Papaloukas qui, à son tour, l'avait rencontré en 1927 à Amphissa, lorsque le peintre travaillait aux fresques de la métropole. Voir Sikélianos 2000, p. 503.
36. Dans une lettre du 28 avril 1928 à Pikionis, il dit que « les quelques heures que vous avez passées près de nous sont vivantes et si claires au fond de moi-même! ». La lettre se trouve dans les archives d'Agnès Pikioni.
37. Sikélianos 1980, p. 424.
38. Ce rapport nous apprend que la construction était prévue avec une maçonnerie porteuse de dalles de béton armé, tandis que les bâtiments compteraient deux auberges pour 10 et 50 personnes respectivement, un amphithéâtre de 340 personnes, une bibliothèque, une salle d'exposition pour des peintures, un abri qui fonctionnerait comme salle d'exposition de sculptures, une salle destinée à l'artisanat, une salle qui

dimensions d'ensemble des bâtiments et après quelques évaluations de matériaux, Pikionis va établir un budget de 11 à 12 millions de drachmes (environ 10 millions d'euros actuels) dont 90 % incomberaient au côté grec et le reste aux autres nations qui participeraient à la construction[39].

Mais en dehors du budget de l'œuvre, ce qui intéressait surtout Pikionis c'était la recherche de son expression architecturale. Dès les premiers croquis pour le Centre delphique, on distingue quelques-unes des caractéristiques de base de la composition architecturale : la rue centrale qui définirait la montée vers le complexe en épousant le relief du sol, le mur d'enceinte périphérique qui créerait une limite franche entre l'intérieur et l'extérieur, donnant en même temps une allure d'acropole à la commune, et le grand espace en plein air distribuant les bâtiments tout autour, qui accentuait le caractère public du site[40].

Un coup d'œil rapide aux croquis de Pikionis donne l'image d'un village traditionnel dans une région montagneuse de Grèce (**fig. 1**). La « composition libre » de l'ensemble, l'absence de règles des formes et des volumes, les petites ouvertures, les toits de tuiles à double pente renvoient à l'architecture populaire.

Le Centre delphique, comme n'importe quelle utopie traditionnelle, insiste aussi sur la limitation, le retranchement, la distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Chez Thomas More, il y a le grand fossé entre l'île et l'arrière-pays. Dans le Centre delphique, le mur et la porte que dessine Pikionis sous différentes formes – tantôt elle rappelle une porte mycénienne avec ses montants volumineux et la colonne centrale, tantôt elle devient plus « classique » avec un toit et un fronton, d'autres fois elle nous renvoie à l'architecture japonaise quand elle est conçue comme une construction indépendante – expriment symboliquement, plus ou moins discrètement, cette limite qui assure autonomie et autarcie (**fig. 2**).

Ce qui domine finalement c'est la *reconstitution* architecturale de l'Antiquité et cela à un degré tel qu'on ne peut distinguer si ce que l'on voit sur les croquis est une construction nouvelle ou l'illustration d'un village antique imaginaire. Si Delphes est, par excellence, le site symbolique de la Grèce antique, Pikionis ne cache pas son désir de « voir » revivre sur le site un nouvel ensemble, mais qui ait l'air de surgir d'une autre époque.

Dans l'entre-deux-guerres, le Centre delphique fut un cas unique pour la Grèce, un projet ambitieux sans précédent. Dans d'autres pays d'Europe centrale pourtant, des communautés analogues au Centre delphique existaient déjà ; c'étaient des pôles intellectuels qui attiraient des personnalités connues du monde entier.

---

promouvrait des produits agricoles et, pour finir, des restaurants et des cuisines pour 300 personnes. Le manuscrit du rapport ainsi qu'une copie dactylographiée se trouvent dans les Archives de l'architecture grecque moderne du musée Bénaki.

39. Sikélianos 2000, t. II, p. 141. Pour souligner le caractère international du Centre, l'État grec cèderait des terrains à d'autres pays pour qu'ils y construisent leurs propres bâtiments.

40. Les croquis de Pikionis pour le Centre delphique sont dans les Archives de l'architecture grecque moderne du musée Bénaki.

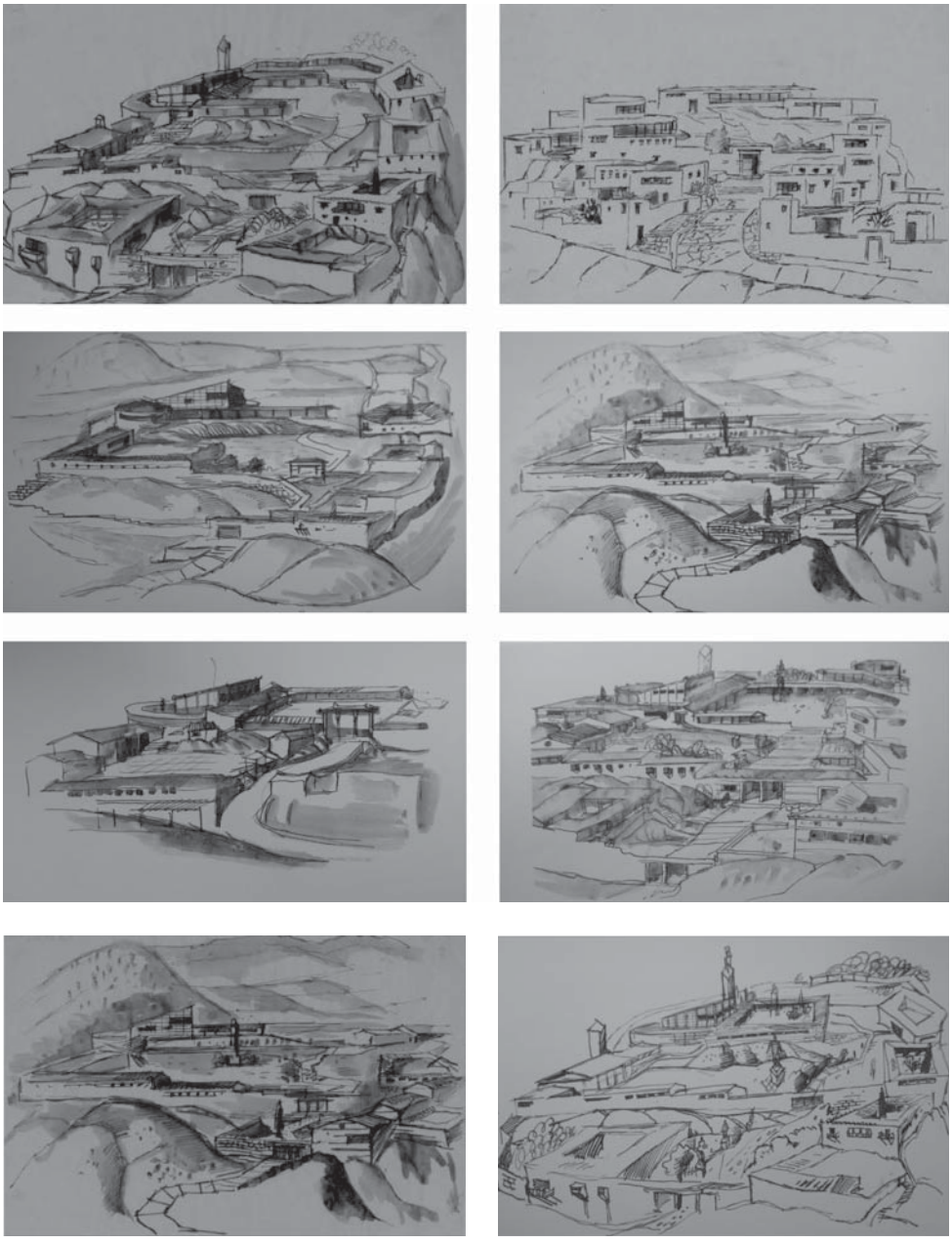


Fig. 1. — Croquis de Dimitris Pikionis pour le Centre delphique (source : musée Benaki, Athènes).

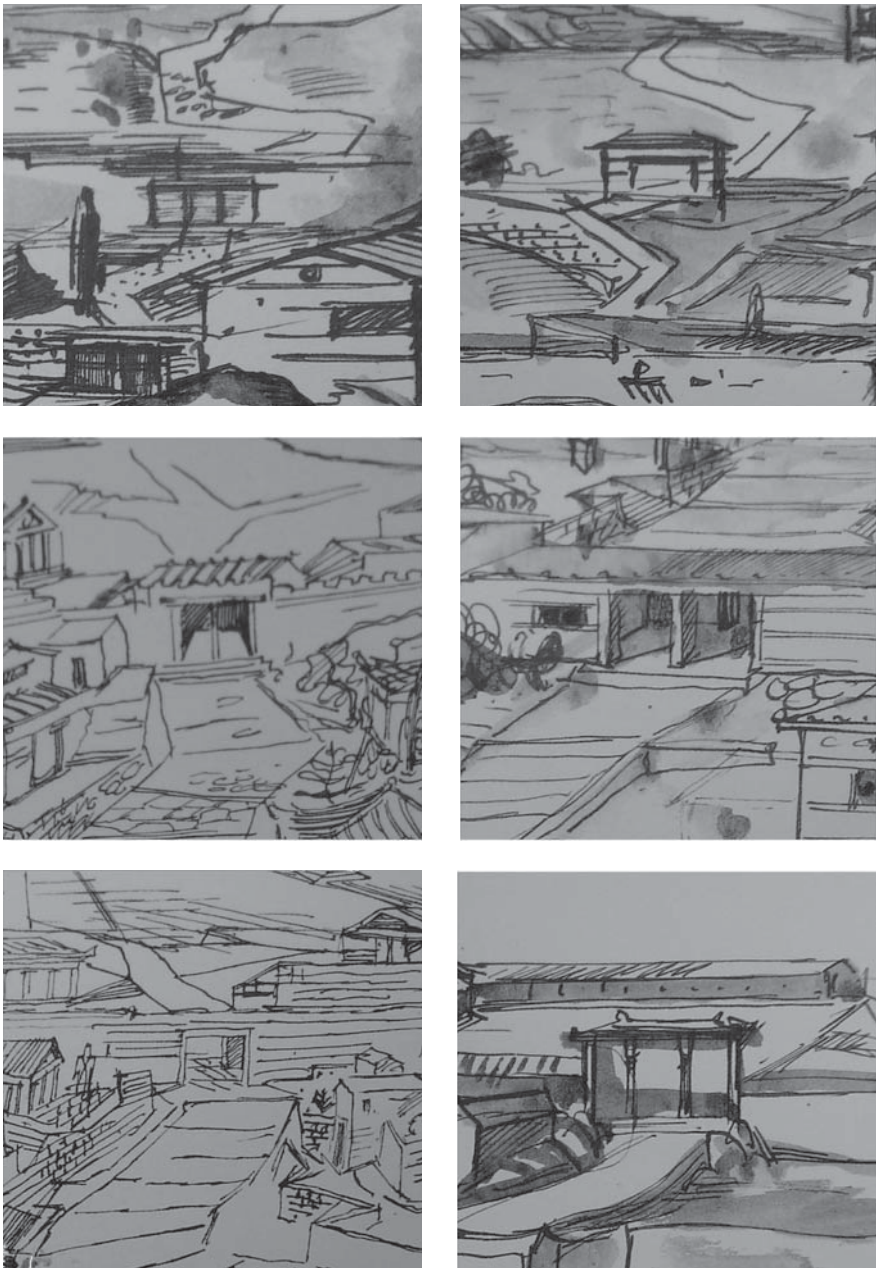


Fig. 2. — Variantes de la porte du Centre delphique (source : musée Benaki, Athènes).

Ainsi, pour mieux comprendre ce qu'était le Centre delphique, il faut l'étudier en ayant à l'esprit des centres culturels de même type dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, des centres qui ont vu le jour avant comme le Goetheanum (1920) de Rudolf Steiner, l'École de la Sagesse (1920) du comte Hermann Alexander von Keyserling, ou Suhalia (1924) de Isha et René Schwaller de Lubicz et l'Académie de la Méditerranée (1931) de Erich Mendelsohn et Amédée Ozenfant.

L'existence même de tant d'écoles, d'universités, de centres culturels comparables est révélatrice du climat qui traverse l'Europe pendant l'entre-deux-guerres[41]. Depuis l'Allemagne et la Suisse jusqu'en Grèce et en France, certains intellectuels, des philosophes, des artistes, des architectes, des personnages plus ou moins connus, recherchent ces lieux pour installer leurs propres communautés. Sikélianos est l'un d'entre eux, qui suit un chemin parallèle :

> Les efforts, différents mais contemporains, pour trouver une issue vers l'esprit de l'universalité en Allemagne (voir Keyserling, etc.), la réaction d'esprits distingués comme Berdiaeff ou Chestov au fin fond de la Russie, le médiévalisme d'Arthur Penty en Angleterre, etc., toutes ces tentatives ne sont rien d'autre que des exemples isolés de ce besoin unique et profond de notre temps de voir l'humanité passée, présente et future enfin éclairée et gouvernée par la Hiérarchie et l'axe de certaines valeurs créatrices, supérieures et en fait existant depuis toujours[42].

Par conséquent, les essais pour déterminer un champ de connaissance entier et universel s'inscrivent dans cette recherche plus vaste de l'orientation perdue. Cette approche est en contradiction avec la logique d'une connaissance spécialisée et « fragmentaire », et vise à une culture d'ensemble, ce qui nous ramène à nouveau en arrière, à une époque pré-moderne où la transmission d'une éducation générale en tant que façon de voir globale du monde était à l'avant-scène. Ces centres culturels, face à l'industrialisation et au logocentrisme de leur époque, proposent – après une Première Guerre mondiale destructrice, ne l'oublions pas – une attitude alternative, en harmonie avec les recommandations différentes et souvent antithétiques d'un corps spirituel universel.

Des lieux revêtus d'un contenu mythico-symbolique comme les Alpes, Delphes ou les côtes de la Méditerranée accueillent ces communautés – réelles ou imaginaires – qui,

41. Il ne faut d'ailleurs pas oublier les orientations mystiques analogues qui existaient même dans le Bauhaus (1919), avec des personnalités comme Johannes Itten – lequel avait embrassé le Mazdaznan, un courant religieux issu du zoroastrisme, utilisait le jeûne, le végétarisme, les exercices de respiration et la méditation comme moyen d'équilibre et de sérénité spirituelle, et circulait dans l'école comme un prêtre, vêtu de l'habit des moines –, même si celles-ci furent sous-estimées par l'historiographie « moderne » après la Deuxième Guerre mondiale.

42. Sikélianos 1980, p. 71.

éloignées des grands centres urbains, donnent l'espoir d'un nouveau commencement, à travers la renaissance de la tradition, le respect de l'héritage spirituel et la foi dans une mission spirituelle commune[43] :

> Une énorme force d'assimilation et de règlementation spirituelle s'exprime sans cesse alors depuis cet endroit où elle s'efforce de mêler tous les peuples d'Orient et d'Occident, tous les dieux et toutes les nations, sous l'impulsion d'une mission créatrice et unificatrice toujours plus intense. Son unité sociale embrasse l'Asie et l'Europe d'un seul coup. Tous les courants, toutes les religions, toutes les langues se concentrent en son sein comme dans un foyer et sont façonnés sans cesse par lui. Le Parnasse est encadré spirituellement par l'Himalaya, et de n'importe lequel de ses sommets les initiés sont confrontés à l'horizon de la Terre[44].

Et si l'Himalaya, comme le déclare Sikélianos, est à la frontière spirituelle de Delphes, la Shangri-La de Capra est le Centre delphique de Sikélianos. Une communauté autonome au milieu des montagnes, que l'on atteint en avion. Une ville idéale organisée autour d'une grande place (**fig. 3**). Une arche de Noé spirituelle universelle qui protège le passé et donne de l'espoir pour l'avenir. Une « boussole » qui indique « l'horizon perdu » :

> Consacré à nouveau de cette manière, Delphes ne serait bien sûr ni Genève, ni Rome, ni La Mecque, ni Moscou. Mais quelque chose d'autre, plus indispensable au monde à cette heure : la petite boussole, stable et autonome qui orienterait les esprits du monde[45].

EN GUISE D'ÉPILOGUE

L'utopie delphique est apparue comme la proposition d'un centre spirituel, moderne, qui ferait revivre les principes esthétiques et les valeurs du passé. Toutefois, la Grèce de 1920 et de 1930 ne voyait pas le retour de l'Antiquité avec les yeux de Sikélianos ni de Pikionis, mais juste comme l'occasion de développer économiquement, grâce au tourisme, une petite région affaiblie. La plupart des hommes politiques pouvaient sembler enthousiastes,

43. Comme le souligne Efthalie Papadaki, la bibliothèque de Sikélianos témoigne d'un goût pour le côté occulte de l'intelligentsia européenne qui cherchait la renaissance de la tradition mystique de l'Antiquité grecque en Europe dans la pratiques des mystères antiques et tout ce qui était lié à la « géométrie mystique » de l'architecture. On y trouve ainsi des personnalités comme Éliphas Lévi, Joseph Peladan, Édouard Schuré, Papus, etc., qui parlent de l'interprétation, de la découverte et même du retour des mystères antiques. Voir Papadaki 1998, p. 344-349. Voir aussi l'intéressant article de Giacoumacatos 2002.

44. Sikélianos 1980, p. 85.

45. *Ibid*., p. 280.

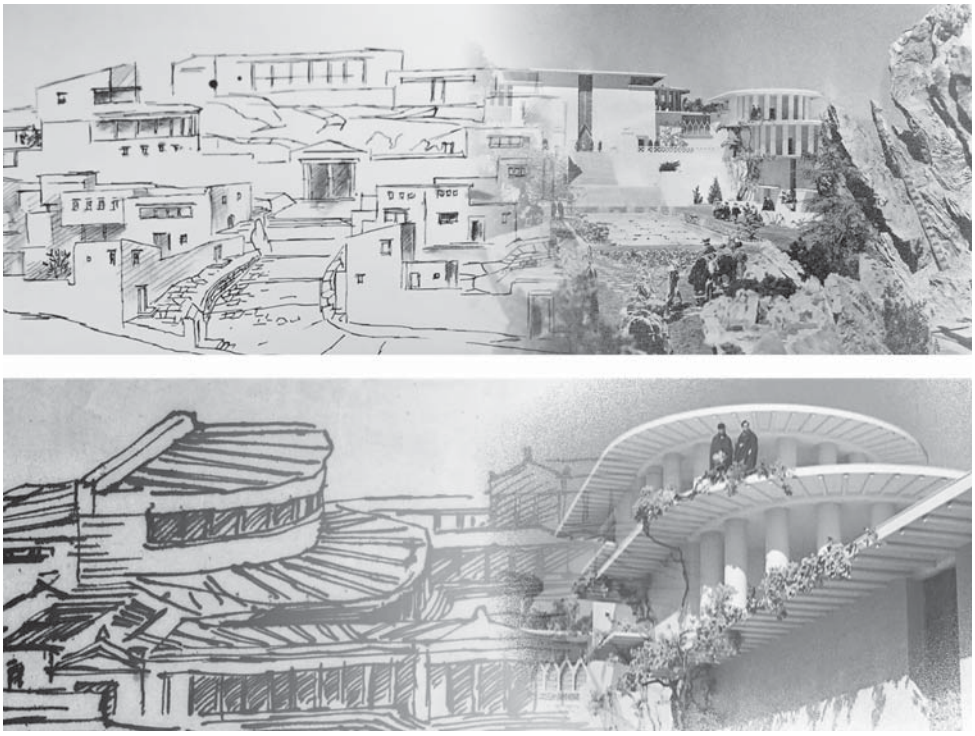


Fig. 3. — À gauche, le Centre delphique de Pikionis. À droite, la Shangri-La de Capra (collage artistique de l'auteur).

mais derrière le rêve delphique ils voyaient plutôt l'argent qui entrerait dans les caisses ou les voix de la société locale aux élections. Une société qui, pour son propre avenir, ne rêvait probablement pas des chlamydes ni des lances des fêtes delphiques, mais des images que la publicité pour les cuisinières électriques et les réfrigérateurs mettait tout à côté, dans les même pages des journaux de l'époque (**fig. 4** et **5**).

C'est justement là qu'une contradiction s'introduit dans toute l'histoire. Laquelle ? Mais le fait que pour que « le monde archaïque » du Centre delphique fonctionne, il fallait qu'il soit étayé par des travaux modernes, des réseaux, des constructions. Des routes, des voitures, des bateaux, des ports, des communications. Ce qui aurait permis au passé de revivre, c'était en d'autres termes l'époque *moderne*. Pour matérialiser l'*Utopie delphique*, pour qu'elle devienne réalité, le Centre delphique devait cesser d'être utopie et devenir *histoire*[46].

Mais s'il est une chose que l'utopie ne peut devenir, c'est justement *histoire*. Du moins l'utopie moderne qui apparaît comme antihistorique par excellence, comme un monde qui

46. White 2007, p. 18.









Fig. 4 et 5. — Illustrations dans la presse de l'époque. À gauche, les Fêtes delphiques. À droite, encarts publicitaires (source des photos : musée Benaki, Athènes).

est en dehors de l'histoire. Ainsi, le Centre delphique, en tant qu'utopie moderne, se réfère à des conditions oniriques, à une époque idéale où, en politique, il n'y a pas de conflits et dans la société pas de peine[47]. C'est-à-dire à une époque où est finalement arrivée la fin de l'histoire[48].

Dans l'utopie-archétype de More, Utopos fonde et organise un État à partir de zéro, sans aucune référence à une origine, des ancêtres, un passé[49]. Dans le cas du Centre delphique cependant, nous avons exactement le contraire : une utopie qui est fabriquée au-dessus de quelque chose qui existe *déjà* ou plutôt à partir de ce qui existe déjà, à partir de fragments et de membres de son corps réel et symbolique.

Faudrait-il être plus prudent quand on caractérise le Centre delphique d'utopie ? Peut-être. Il est vrai que Sikélianos et Pikionis n'ont jamais employé ce terme.

47. White 2007, p. 15.
48. *Ibid*., p. 19.
49. *Ibid*., p. 16.

L'ART MODERNE ET LA GRÈCE : ÉCHANGES ET RÉCEPTIONS

« Lettres de Paris » : la réception de l'art contemporain dans le champ de la critique d'art à Athènes dans l'entre-deux-guerres

Evgénios D. Matthiopoulos

Cet article se donne pour objectif, d'une part, de mettre en évidence la dépendance idéologique du monde de l'art en Grèce par rapport aux changements idéologiques et stylistiques survenus à Paris et, de l'autre, de montrer que cette dépendance ne fut pas uniforme et ne se résuma pas à l'assimilation des quêtes modernes, mais qu'elle revêtit de multiples facettes et impliqua aussi la réception de tendances conservatrices et académiques et parfois même fortement réactionnaires, tant sur le plan de l'idéologie que dans la pratique artistique.

L'abondante production critique de la période de l'entre-deux-guerres et plus généralement les articles consacrés aux arts figuratifs nous permettent de repérer et d'étudier dans toute leur ambivalence ces quêtes modernes et de reconstituer le contexte intellectuel et théorique des batailles qui s'engagèrent pour imposer une hégémonie dans le domaine de l'art. Car la question n'est pas seulement de comprendre qu'à ce moment-là, la production d'André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol et autres modernistes était adoptée par un groupe non négligeable d'artistes grecs, mais aussi de savoir qu'à la même époque exactement, nombre d'artistes, tels que Costas Dimitriadis, Stelios Miliadis, Vassos Phalireas, Andreas Georgiadis, Dimitrios Kokotsis, etc., rentraient de Paris après avoir consolidé la formation académique qu'ils avaient entamée à l'École des beaux-arts d'Athènes.

Une part solide de l'élite sociale et politique grecque, rassemblée autour du parti libéral d'Élefthérios Venizélos, comptait sur un développement des relations franco-helléniques à tous les niveaux et y travaillait avec ardeur. Cette ligne prolongeait, malgré certains problèmes économiques temporaires, la politique de participation à la guerre aux côtés de la Triple-Entente que Venizélos avait imposée depuis 1917 contre la volonté du roi Constantin I^{er} de Grèce. Dans un entretien accordé à l'Agence économique et financière en 1919, Andreas Michalakopoulos, ministre des Affaires étrangères du gouvernement

Venizélos, exprime sans ambages l'espoir que le capital français qui arrive en Grèce « apportera avec lui cet autre capital inestimable : l'esprit d'organisation français, la science française et l'expérience française[1] ».

Dix ans plus tard, un autre collaborateur de Venizélos, le député Léon Maccas, reconnaît dans un article écrit pour *Le Figaro* à quel point la vogue parisienne s'est imposée : « Le livre français, la chanson française, l'article de Paris – que ce soit un article de journal ou un article de mode ou de parfumerie ! – sont, de nos jours, les véhicules quotidiens et sûrs de cette immense influence que la France exerce sur la Grèce[2]. »

De même, il est trivial de rappeler que Paris fut incontestablement dans l'entre-deux-guerres la capitale culturelle de l'Europe et, plus largement, du monde occidental. Le titre de l'exposition organisée en 2003 au musée d'Art américain à Giverny, *Paris, capitale de l'Amérique : l'avant-garde américaine à Paris, 1918-1939*, témoigne de manière éloquente, à mon avis, de cette vérité internationale concernant le monde de l'art. On pourrait, tout aussi bien, dire : Paris, capitale de l'Espagne, de la Pologne, de la Roumanie, de la Serbie, de la Grèce, etc.[3].

Vu sous cet angle, l'aller-retour Athènes-Paris était pour la majorité des intellectuels et artistes grecs un voyage vers et depuis la capitale de l'art, de la pensée et de la critique. Le charme qu'elle exerçait sur eux était irrésistible. Nous pouvons nous mettre à l'écoute de ce phénomène en compulsant les textes autobiographiques de ceux qui le vécurent. Cleon Paraschos, critique littéraire, essayiste et à l'occasion critique d'art alors en voie de percer, évoque sa nostalgie :

> Vendredi après-midi. Chez tante Liza, j'ai parlé de voyages. […] Mon voyage soudain à Paris, en 1930. Je n'avais pas en tête d'aller à Paris. J'étais allé en Italie, et après Naples, Rome, Florence, Venise, je devais aussi aller visiter quelques petites villes d'art : Sienne, Ravenne, Ferrare, Assise. J'avais même pris les billets, comme journaliste […]. Mais une fois arrivé à Venise, j'ai si intensément ressenti « l'appel » de Paris que j'ai renoncé aux villes d'art italiennes et pris le train pour Milan. […] Le premier matin où je suis sorti de mon hôtel (près de la place de la République) et où je suis monté dans le bus pour parcourir les boulevards, le sentiment de me trouver à Paris m'était si étrange, si improbable, si peu crédible, que je ne cessai de murmurer : « Je suis à Paris ! Je suis à Paris ! » Et même là, je ne parvenais pas à avoir parfaitement le sentiment du « réel »[4].

1. Michalacopoulos 1919a, p. 363. Voir aussi la publication en grec, Michalacopoulos 1919b, p. 3.
2. Maccas 1929, p. 1.
3. Lévy – Derouet 2003. Sur le rayonement artistique de Paris pendant les premières décennies du XX^e^ s. voir aussi les contributions dans Monnier – Vovelle 1994.
4. Paraschos 1951, p. 65-66.

Costas Ouranis [Costas Nearchos], homme de lettres également et critique connu à l'époque, de la même génération que Paraschos, a lui aussi décrit son retour à Paris en 1923 :

« Nous approchons de Paris. Je reviens au bout de sept ans d'absence dans cette ville où j'ai passé toute une jeunesse. En allant maintenant vers elle, j'éprouve les mêmes sentiments que ceux que l'on peut ressentir en allant voir une vieille maîtresse[5] ».

« L'après-midi j'ai foulé le sol de Paris, la ville où allait commencer ma liberté. J'étais comme dans un rêve », écrit Apartis dans ses mémoires, quand il y arrive en 1919[6]. « Notre rêve à tous était Paris », note Christos Kapralos dans son autobiographie, en parlant de l'année 1934 où, venant d'achever ses études à l'École des beaux-arts d'Athènes, il se préparait à son voyage dans la capitale française[7]. « Tant que nous étions à Rome, notre pensée était à Paris », confessera Yiannis Moralis, évoquant les efforts qu'il dut déployer en 1937, alors qu'il se trouvait avec Nikos Nikolaou dans la capitale italienne, boursier de l'Académie d'Athènes, pour obtenir enfin des académiciens l'autorisation tant désirée de déménager dans la capitale française[8].

Notre pensée était à Paris : telle serait peut-être la réflexion la plus expressive pour la majorité des artistes qui atteignirent la maturité ou étudièrent dans l'entre-deux-guerres. D'après les études existantes et les recherches menées dans les archives des écoles et académies des beaux-arts de la capitale française, plus d'une centaine d'artistes d'origine grecque fréquentèrent pendant plusieurs années ces institutions dans l'entre-deux-guerres[9].

Si nous nous rappelons que 178 artistes prirent part à la 1re Exposition nationale grecque en 1938 au Zappéion, cela veut dire que presqu'un artiste sur deux, dans l'entre-deux-guerres, avait travaillé dans une académie parisienne. À ce corps d'artistes baptisés dans les eaux de la Seine correspondait un groupe de critiques d'art non moins férus de culture et de pensée françaises.

Dans leur grande majorité, ceux qui publiaient des critiques d'art à cette époque avaient reçu une éducation française et la plupart avaient visité les musées et les salons parisiens. Citons les plus en vue : Theodoros Vellianitis, Démétrius I. Calogeropoulos, Zacharias Papantoniou, Démétrius Kokkinos, Spyros Melas, Sotiris Skipis, Costas Varnalis, Dimitrios Evangelidis, Photos Giofyllis, Costas Ouranis, Cleon Paraschos, Anastassios Drivas, I. M. Panayotopoulos, Angelos Doxas, Angelos G. Procopiou, Pandelis Prevelakis, etc.

5. Ouranis 1923a, p. 1.
6. Apartis 1984, p. 48.
7. Kapralos, 2001, p. 52. Dans un reportage journalistique mené en 1936 dans les ateliers de l'École des beaux-arts à Athènes, le journaliste décrit ainsi les étudiants : « On discerne dans leurs yeux, dès qu'on commence à discuter avec eux, le souci continuel de se raccrocher à un courant artistique. Paris, ce condensé et le tremplin des différents courants artistiques, est l'objet de tous leurs désirs. Vous ne sauriez imaginer avec quelle impatience ils attendent les concours annuels des bourses pour y aller » (Gal.[inos] 1936, p. 4).
8. Tsigakou 2001, p. 35.
9. Voir Papanikolaou 1997 ; Tzani 2012, vol. 3, annexes nos 1-5, p. 847-870.

De ce fait, dans le domaine du discours public, de la critique d'art et, par conséquent, de la théorie de l'art et de l'esthétique, les principaux termes, le cadre conceptuel, la constitution même du champ de l'art et de ses structures tendaient à s'organiser ou à s'adapter conformément aux règles de la critique, aux modèles intellectuels et scientifiques et bien entendu aux paradigmes stylistiques venus de France.

Dans ces conditions, l'information qui venait de là-bas – « l'article de Paris », comme l'admettait Maccas – était d'une importance vitale car, dans un contexte dominé par l'idéologie du progrès et de l'évolutionnisme linéaire, on pouvait croire largement désormais que la société grecque progressait peu à peu, se modernisait et s'européanisait, et que, de ce fait, ce qui était en vogue et triomphait à Paris s'imposerait aussi tôt ou tard à Athènes.

Soyons attentifs à ce point, car c'est là que se situe, à mon avis, une confusion mentale qui s'imposa comme une ineptie chronique dans la vie artistique grecque : à savoir que l'étalage de parisianisme fut automatiquement considéré, par synecdoque et sans discernement, comme une modernisation, une modernisation qui à son tour, par synecdoque également, se substitua aux idées novatrices et aux quêtes artistiques et souvent les brouilla.

Dans l'un de ses premiers articles envoyés de la capitale française où, comme nous l'avons dit, il était revenu en 1923, Ouranis écrit :

> Paris [décembre]. – Je suis allé au « Salon d'automne », plein de la curiosité de voir quelles sont les tendances et les manifestations de l'art de l'après-guerre. Plus que jamais, ma visite était nécessaire. Ayant quitté Paris encore en guerre pour ne revenir que maintenant, *je voulais me mettre à l'heure*, comprendre si le profond changement que la Grande Guerre avait apporté dans les conditions de vie et les mœurs se manifestait aussi dans l'art et, en voyant quel est l'idéal actuel de l'art, savoir quel est l'idéal actuel de la vie. […] Quiconque visite le Salon d'automne découvre un ensemble unique, il ne lui reste rien d'autre à voir et il peut tirer des conclusions sur l'art actuel[10].

« Je voulais me mettre à l'heure », écrit Ouranis. Or, ce désir était aussi la faiblesse innée de la plupart des modernistes en Grèce. En général, ni les artistes, ni les critiques n'étaient modernistes : il leur suffisait de paraître « à l'heure », synchronisés.

Ouranis le cosmopolite avait fait preuve d'un zèle particulier dans son rôle de journaliste et de critique modernisateur. Il avait commencé par publier des correspondances depuis Paris dans le journal *Ακρόπολη* [*Akropoli*/Acropole] à l'automne 1911, à la rubrique « Lettres parisiennes », rubrique qu'il occupa d'ailleurs dans la plupart des journaux avec lesquels il collabora par la suite[11]. Il avait certainement pour modèle la rubrique du même

10. Ouranis 1923b, p. 3 (mes italiques). Voir aussi Vellianitis 1924, p. 1.

11. Ouranis a publié ses « Γράμματα από το Παρίσι » [Lettres de Paris] ou « Παρισινά γράμματα » [Lettres parisiennes] ou « Παρισινοί περίπατοι » [Promenades parisiennes], etc., dans *Ακρόπολη* [*Akropoli*/

titre du grand styliste de l'époque, qui devint par la suite directeur de la Pinacothèque nationale, Zacharias Papantoniou : dès 1908, en tant que correspondant du journal *Εμπρός* [*Empros*/En avant], ce dernier publia régulièrement ses propres « Lettres parisiennes » pour le plus grand plaisir de ses lecteurs avides de cosmopolitisme[12]. Les rubriques du genre « Lettres de Paris », « Lettres parisiennes », etc., étaient très répandues dans la presse grecque quotidienne de l'entre-deux-guerres.

Évidemment, ce n'était pas une spécificité grecque. Dès la fin du XVIII[e] s. au moins, des hommes de lettres français ou des lettrés de divers pays européens en séjour à Paris avaient publié des séries d'articles portant des titres identiques. Les « Letters from Paris » publiées en 1791 par Stephen Weston, les « Letters from Paris » de Stendhal dans le *London Magazine and Review* en 1825, les « Briefe aus Paris » de Chateaubriand en 1814, de Carl Ludwig Börne en 1830-1834, de Karl Gutzkow en 1842, les « Lettres de Paris » écrites par Zola dans le journal russe *Le Messager de l'Europe* en 1875-1880, la série d'Ezra Pound intitulée « Paris Letter » dans la revue américaine *The Dial* en 1920-1923 ne sont que quelques exemples de l'abondante littérature constituée par les articles, commentaires et nouvelles, souvent de contenu culturel, expédiés dans toutes les capitales du monde.

La pléthore d'articles de ce genre écrits par des Grecs n'a pas encore été étudiée. Pourtant, leur importance pour l'histoire des idées et de l'accueil réservé à l'art moderne en Grèce durant l'entre-deux-guerres est indéniable. En raison de son volume, mais aussi parce qu'elle était chargée de l'énorme autorité symbolique que lui conférait le privilège d'avoir été rédigée dans les cafés de Montparnasse, cette littérature d'articles joua un rôle décisif dans l'élaboration des critères esthétiques et dans les attentes de l'opinion publique en ce domaine.

D'après l'image générale que j'ai pu me faire jusqu'à ce jour du contenu prolixe et varié de ces articles, je distingue trois grandes unités thématiques fondamentales concernant les beaux-arts.

La première unité thématique comporte une multitude d'articles relatifs à la reconnaissance de l'art grec à Paris, aux expositions individuelles ou aux participations d'artistes grecs aux salons, et plus généralement aux problèmes artistiques impliquant des intérêts grecs. Ici, l'objectif était plus qu'évident.

Acropole] (du 30 septembre 1911 au 15 septembre 1912), *Νέα Ελλάς* [*Néa Ellas*/Nouvelle Grèce] (du 15 décembre 1913 au 5 juillet 1914) et dans *Eleftheros Typos* (du 15 décembre 1923 au 19 mars 1924 et du 23 juillet 1926 au 18 mars 1927). Pendant un an seulement, en 1930, il a tenu régulièrement une rubrique de critique d'art dans la revue *Πειθαρχία* [*Peitharchia*/Discipline]. Ses textes de critique d'art ont été réunis dans Ouranis 1956 et Ouranis 1958b. Pour une bibliographie complète des ses écrits voir Markakis 1962. L'œuvre de critique d'art d'Ouranis a été mésestimée, mais manifestement en raison d'une vision défectueuse, par Papanoutsos 1953.

12. Papantoniou a publié les « Lettres parisiennes » dans *Εμπρός* [*Empros*/En avant] du 1[er] janvier 1908 au 4 novembre 1910. Ces articles ont été rassemblés dans une anthologie : Papantoniou 1956. Pour une bibliographie complète des ses écrits voir Keramari 2001, p. 265-283. Sur les opinions esthétiques et de critique d'art de Papantoniou voir Matthiopoulos 1996b, t. I, p. 91-102.

Par exemple : dans le grand quotidien *Empros*, le correspondant du journal A. Mavroudis, qui signe sous le pseudonyme « Emprosthophylax » (mot à mot « soldat d'avant-garde, éclaireur »), publie en février 1922 un article intitulé « L'esprit grec et la France », dans lequel il présente l'exposition du peintre-graveur Lykourgos Kogevinas « dans la capitale mondiale de l'art[13] ». L'exposition avait eu lieu à la galerie des Arts[14]. Or, Mavroudis s'arrête moins sur les œuvres de l'artiste que sur les paroles d'Henri Bergson, « le plus illustre des philosophes français » comme il l'appelle, qui, selon un article d'Hippolyte Parigot publié dans *Le Temps*[15], avait déclaré : « Je ne pense pas que l'on puisse assimiler la tradition philosophique française si l'on n'est pas imprégné de littérature grecque et même d'un peu d'art grec » – parlant des Grecs anciens, naturellement. Pour conclure, l'« Emprosthophylax » assure à ses compatriotes que « l'aristocratie intellectuelle de la France est et restera grecque » et termine sur la morale suivante : « Nous devons, nous aussi, nous montrer conséquents envers nos obligations héréditaires, glorifier davantage de Moréas et encourager dans leurs premiers bons pas davantage de Kogevinas[16] ».

Voici donc l'un des filtres aussi évidents que constants de sélection des nouvelles envoyées de Paris : l'hellénocentrisme, entendons ce qui confirme et reproduit l'égotisme national et flatte ou apaise le complexe de reconnaissance internationale. Les exemples sont nombreux, et beaucoup semblent de nos jours d'une futilité amusante – comme la publication enthousiaste du journal conservateur *Εστία* [*Estia*/Foyer], relatant la réaction du vénérable président de la République française Gaston Doumergue devant le portrait d'un chef de guerre crétois exposé par Dimitrios Kokotsis au Salon national des beaux-arts en 1930 : selon le correspondant, Doumergue, impressionné par la prestance olympienne du guerrier, se serait exclamé : « Ici sûrement, c'est Jupiter[17] ».

Discernons, dans ce besoin simpliste du président français de voir un dieu antique dans la figure d'un capitaine crétois, un exemple typique du leitmotiv de ce qui s'écrivait sur les œuvres d'art grecques modernes : il fallait toujours y trouver une similitude ou une analogie avec le passé classique. Ce stéréotype – dans la bouche ou sous la plume des Parisiens – était une façon de prescrire, de manière directe ou indirecte, un modernisme teinté de « grécité ». N'était-ce d'ailleurs pas la signification sous-jacente de la sentence de Louis Vauxcelles, déclarant à propos de l'exposition inaugurée en 1919 par Élefthérios Venizélos en personne à la galerie de La Boétie : « Il n'y a pas d'Apelle parmi les coloristes modernes de la Grèce[18] » ?

13. Emprosthophylax 1922, p. 1-2.
14. [Anonyme], « Art et curiosité. L'exposition Kogevinas », *Le Temps* 9 février 1922, p. 3.
15. Parigot 1922, p. 2.
16. Emprosthophylax 1922, p. 2.
17. Χ., « Έλληνες εις το "Σαλόν" » [Les Grecs au « Salon »], *Εστία* [*Estia*/Foyer] 16 mai 1930, p. 1.
18. Vauxcelles 1919, p. 4.

Être respecté et reconnu à Paris et par conséquent mondialement, comme Moréas, était l'idéal suprême de tous les intellectuels et artistes grecs de l'époque. Cette envie de reconnaissance et parallèlement cet « obligation héréditaire » (d'être Apelle) forment une nouvelle discipline artistique, dictée d'un côté comme devoir par la critique étrangère et dogmatisée de l'autre par le nationalisme culturel grec. Toutefois, cette discipline artistique, dualiste par sa substance, devient trop compliquée et même confuse au fur et à mesure que les tendances modernes s'éloignent définitivement des clichés typiques de l'art classique et élaborent un style international.

La deuxième grande catégorie d'articles figurant sous le titre « Lettres de Paris » concerne les salons, les expositions et plus généralement les quêtes artistiques, modernes ou avant-gardistes, dans l'ensemble de l'Europe, qui d'ordinaire se faisaient connaître à Athènes par le truchement de leur réception en France. C'est cette réception qui les impose indirectement au milieu artistique d'Athènes.

En 1920, le journal du parti communiste grec *Ριζοσπάστης* [*Rizospastis*/*Radical*], republia le long entretien accordé par Ivan Abramovitch Morozov à Félix Fénéon, dans lequel il évoquait le sort de sa fameuse collection et d'une manière plus générale la vie artistique contemporaine au pays des Soviets. L'entretien avait manifestement été traduit et envoyé par Demetrios Pournaras, correspondant du journal et collaborateur de *L'Humanité*, qui faisait ses études à l'École des sciences politiques et économiques. Morozov expliquait que sa collection avait désormais été déclarée deuxième musée national d'art occidental ; il affirmait que les amateurs d'art et artistes russes admiraient Cézanne, Van Gogh, Derain, Picasso, Matisse et Denis, et il vantait l'intérêt dont faisaient montre le commissaire du peuple chargé de l'éducation et des arts Anatoli V. Lounatcharski ainsi que Natalya Trotskaya (l'épouse de Trotski), responsable du département des musées au ministère. Ce long entretien informait également les lecteurs du *Rizospastis* des tendances avant-gardistes en Union soviétique, de l'œuvre de Tatlin, etc.[19]. Le message pour les lecteurs du journal était indirect mais clair : l'art français moderne était reconnu même par les intellectuels bolcheviques du plus haut grade.

Il est de nombreux exemples similaires, où des événements artistiques de portée internationale sont présentés en Grèce après l'avoir été d'abord à Paris. J'ai déjà signalé ailleurs que ce sont les « Lettres de Paris » de la revue de gauche *Νέοι Βωμοί* [*Néoi Vomoi*/ Nouveaux Autels] qui présentèrent pour la première fois à Athènes un artiste de la réputation de Georg Grosz, à l'occasion de sa visite à Paris en 1924[20].

Ouranis lui-même, pour nous arrêter sur un autre exemple, ignora pendant des années l'action explosive des dadaïstes, apparus, comme on le sait, en 1916 à Zurich puis à Berlin

19. Morozov 1920, p. 2. Voir aussi Fénéon 1920, p. 326-332.

20. Bernier 1924a, p. 186-188 ; première publication en français par Bernier Jean, « Nos interviews : Une heure avec Georg Grosz » (Bernier 1924b, p. 1-2). Voir aussi Matthiopoulos 2007, p. 158.

en 1918, à Cologne en 1919, etc. : il s'aperçut soudain de leur existence au cours de l'été 1920, c'est-à-dire après leur refondation en janvier de cette année-là, avec l'arrivée de Tzara à Paris et l'organisation de soirées dada, le bruit fait dans la presse, des éditions dadaïstes[21]… Avec autant de perspicacité que de suffisance, l'intellectuel grec, continuant d'ignorer les tendances politisées du mouvement dada en Allemagne, affirmait dans le journal *Νέα Ελλάς* [*Néa Ellas*/Nouvelle Grèce] : « Le dadaïsme est la dernière construction des arrivistes de l'art ». Selon Ouranis, « Tristan Tzara prétend que le dadaïsme veut que l'humanité revienne à ses sources, oublie ce que les siècles lui ont appris, essaie de penser et de s'exprimer simplement et adopte un mode de langage primitif et nouveau, concentre ses sentiments sur le spectacle de la nature et de l'univers, au lieu de composer des phrases harmonieuses et de raccorder ses idées ». Ouranis raille les œuvres des dadaïstes, « auxquelles personne ne comprend rien », et doute, comme il l'écrit, « qu'eux-mêmes y comprennent quelque chose[22] ».

Ce genre de critique d'art, plus empirique que rationnelle, qui exigeait en tout cas de « comprendre » en posant comme critère l'intelligibilité de l'œuvre d'art, envisageait finalement avec le sourire les tendances modernes, non sans tomber souvent dans le sarcasme de la chronique. Nombreux étaient ceux qui, dans la presse athénienne, forts du rationalisme simpliste du bon sens commun, écrivaient sur les salons et l'art moderniste dans l'intention de divertir leurs lecteurs.

Spyros Melas, qui séjourna de 1926 à 1928 à Paris, d'où il envoyait presque tous les jours au journal libéral *Έθνος* [*Ethnos*/Nation], ses propres « Lettres parisiennes », n'avait pas résisté à la tentation de faire de la critique d'art humoristique. Voici ce qu'il écrit à l'occasion du Salon des indépendants :

> Il va de soi que parmi ces [artistes médiocres], je préfère indiscutablement les « fous ». Regardez le Bulgare Papazoff ! Il est « surréaliste ». J'ai expliqué dans une de mes précédentes lettres le principe général de cette école. Le bougre s'est fait complètement avoir. Regardez son tableau, sous lequel le public se tient bouche bée de perplexité : une surface centrale bleue, entourée d'un cadre rouge, lui-même encadré de vert. Sur le bleu, des hiéroglyphes rouges ou, si vous voulez, des dessins de feuilles ou, si vous préférez, des flammes ou des dentelles décousues… Que diable y comprendre ?… Cela rappelle les « trasta » bulgares ou les tabliers des paysannes de sa patrie.
> – Qu'est-ce que ça représente ? me demande un invité tout innocemment.
> – Le bleu, c'est la mer Égée.
> – Et le rouge ?
> – Le désir de la Bulgarie d'obtenir un débouché.

21. Voir Sanouillet 2005.
22. Ouranis 1920, p. 3.

> – Et le vert ?
> – Ses espoirs d'y parvenir.
> – Vous vous moquez de nous ?
> – Moi ? pas du tout. Peut-être l'auteur de cette chose.
> – Il a de la « qualité », prononce un critique d'art endiablé, originaire d'une région occupée par les Turcs, commis par plusieurs marchands de tableaux : vous devez faire attention aux « valeurs » qu'il réalise.
> Et il serre le poing et l'agite en direction du tableau. […][23].

Voir le surréalisme comme une folie, c'est-à-dire comme la nouvelle escroquerie du milieu artistique, et les surréalistes comme des fous était une qualification facile, qui n'en découlait pas moins des théories largement répandues dans tous les pays concernant, d'une part, la collusion des marchands d'art, juifs surtout, avec des critiques d'art stipendiés et, d'autre part, la dégénérescence générale et le déclin de l'art et de la civilisation occidentaux. Ces théories étaient reproduites avec empressement à Athènes par des intellectuels nationalistes et conservateurs.

La troisième catégorie significative pour notre propos est celle des correspondances parisiennes qui portaient la signature de critiques d'art français ou qui s'en faisaient l'écho.

Je m'en tiendrai à deux cas représentatifs de ce genre d'articles. Tous deux répercutent les points de vue d'intellectuels français connus de l'époque et mettent en relief les deux tendances idéologiques et artistiques reçues à Athènes en provenance de Paris : les tendances modernes et les tendances réactionnaires.

La première publication, extraite de *Ελεύθερος Τύπος* [*Eleftheros Typos*/Presse libre] (un autre journal vénizéliste à grand tirage), est une interview de Florent Fels, directeur de la revue *Art vivant*. Cette revue bimensuelle était plus journalistique et se situait dans une mouvance plus modérée que les *Cahiers d'art* et *L'Amour de l'art*, tout en pariant sur les mêmes valeurs esthétiques et en promouvant à peu près le même cercle d'artistes : Matisse, Derain, Vlaminck, Van Dongen, Bonnard, Picasso, Gromaire, Segonzac, Rouault, Utrillo, Chagall, Modigliani, Kisling, Soutine, Zadkine, etc.[24]. L'interview avait été réalisée en 1926 par Costas Ouranis qui, vivant à Paris, s'était désormais mis à l'unisson et mué en fervent partisan de l'art moderne, ou plus exactement de l'École de Paris.

Notons que Galanis, dont le tournant vers le classicisme avait influencé tant de jeunes artistes grecs, avait collaboré à *L'Art vivant*[25]. Notons aussi qu'après la guerre, Fels avait durement critiqué les dadaïstes dans les pages des revues *La Mêlée* et *Action*, en défendant

23. Melas 1927, p. 1. Melas fait un lien ironique entre l'œuvre de Georges Papazoff et la politique agressive de la Bulgarie à cette époque, qui cherchait un débouché en mer Égée. Le personnage décrit comme « un critique d'art originaire d'une région occupée par les Turcs » est manifestement Tériade.

24. Voir à ce propos Chevrefils Desbiolles 1993, p. 229-235. Gee 1981, *passim*.

25. Galanis 1925.

les « classiques de l'Esprit nouveau » et un art aux principes humanistes et idéalistes[26]. De ce point de vue, on comprend peut-être mieux pourquoi il avait été approché par le critique grec qui, quelques années auparavant, avait pourfendu le « dadaïsme ». Cette approche nous montre que les différentes tendances modernes, dans la mesure où elles se confondaient avec les tendances modernisatrices, trouvaient toujours une voie d'accueil en Grèce, contrairement aux avant-gardes dites historiques, l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, le dadaïsme, l'avant-garde russe, la première période du surréalisme, qui outrepassèrent pendant tout l'entre-deux-guerres les possibilités de réception créatrice du monde grec de l'art[27], parce que ce dernier vivait alors la jeunesse de sa période de constitution et que, de ce fait, il n'avait pas encore la maturité que Peter Bürger définit comme étant un stade d'autocritique et comme une condition fondamentale de l'apparition et de la réception de ces mouvements[28].

Quand il rencontra Ouranis à Paris, Fels rentrait tout juste d'un voyage à Athènes où, semble-t-il, son intérêt était allé au-delà de l'art ancien et s'était aussi tourné vers la vie contemporaine et les faiblesses du système politique, qu'il stigmatisait avec clairvoyance[29]. Le journaliste grec présenta à son public de lecteurs le critique d'art français comme un apôtre qui luttait pour imposer Picasso, Matisse, Derain, les chefs, dit-il, de l'école de Paris. Il souligna également que Fels s'était rendu à Athènes pour voir « les antiquités mycéniennes, sa passion ».

« Fels, écrit Ouranis, est extrêmement moderne. C'est la raison pour laquelle ses préférences, pour ce qui est de l'Antiquité grecque, ne sont pas ce que l'on attendrait, le Parthénon et ses métopes. Ce qui l'a attiré, c'est l'art de la fin du VII^e^ s. et du début du VI^e^ ». C'est pourquoi, note Ouranis, « les quelques jours que Fels a passés à Athènes, il les a partagés entre le musée de l'Acropole, la salle mycénienne du Musée archéologique et notre vie contemporaine[30] ».

26. Sur l'évolution idéologique et les activités éditoriales de Florent Fels, voir aussi Langlois 1973. Je remercie ma collègue Catherine Fraixe de m'avoir signalé cet article.

27. Voir sur ce point Matthiopoulos 1996a ; Matthiopoulos 2007 ; Hamalidi 2002.

28. Bürger 1984, p. 22-23.

29. Fels déclara : « L'infortune de la Grèce m'a semblé n'être due qu'à son monde politique. Ce sont leurs querelles, leurs haines, leurs fanatismes, leurs intérêts personnels autant que partisans, leurs ambitions et leur favoritisme qui ont paralysé, détruit et contrarié la vie [du pays]. […] Votre monde politique est pourri. Il ne croit pas aux principes. Il ne croit qu'à… l'autorité. Cette absence de foi dans les principes s'observe jusque dans votre peuple. Il ne se passionne que pour des personnes, et c'est la chose la plus curieuse et la plus déplorable que de voir que les descendants des hommes qui furent les premiers à concevoir les notions abstraites et les grands principes moraux, et qui les divinisèrent même, sont incapables d'en créer de nouveaux et adorent et haïssent, comme les nations culturellement attardées, seulement des personnes […] » (Ouranis 1926a, p. 1-2).

30. *Ibid*.

Ouranis interprète les opinions de Fels comme suit :

> L'art moderne méprise les choses embellies, l'expérience acquise, les règles admises, les œuvres savantes et les objets astiqués, et préfère le naïf, le primitif et le malhabile. […] Ils [les artistes modernes] pensaient que l'œuvre d'art ne vaut que par la quantité et la qualité de sincérité, de fraîcheur, d'immédiateté qui existe entre l'artiste et son objet artistique. Tout cela, avec l'apprentissage, avec les règles, avec les moules dans lesquels on avait versé l'art, s'était perdu, distordu, et les artistes, sans aucune inquiétude, sans aucune personnalité, faisaient des œuvres « conformistes », froides, desséchées, industrielles. Il fallait une réaction. Il fallait non pas que les artistes apprennent, mais qu'ils désapprennent ce qui passait pour être la connaissance de leur art, qu'ils soient créatifs. Ainsi s'explique le grand retour de l'art actuel vers les sources humaines originelles de la conception, de l'expression et de l'effort créateur : vers l'art des Noirs d'Afrique, de même que vers l'art grec primitif. Ils ont négligé le Parthénon et ses métopes non pas, bien sûr, parce qu'il n'y avait pas en lui de beauté, mais parce que c'était le terme d'un chemin, alors que l'art primitif, qu'ils ont étudié et aimé, possédait les éléments fondamentaux d'un nouveau départ[31].

On ne lisait pas souvent à Athènes des idées modernes aussi claires sur l'art.

En tant que correspondant, Ouranis faisait désormais la promotion d'artistes du cercle de l'école de Paris et d'intellectuels tels qu'André Salmon qui, comme il l'écrit, « fut celui qui imposa la peinture et la sculpture modernes[32] ». La suite logique était qu'Ouranis, une fois rentré en Grèce, apportât son appui chaleureux de critique d'art aux modernistes, Tombros, Gounaropoulos, Hadjikyriakos-Ghikas, etc., avec qui d'ailleurs il s'était déjà lié d'amitié à Paris[33].

Mais, comme je l'ai dit, les voix du modernisme et de la démocratie n'étaient pas les seules à se faire entendre depuis Paris : il y avait aussi les cris de stentor de la réaction, du nationalisme et du racisme qui, dans le domaine de l'art, s'exprimaient à travers la rhétorique imposante de Camille Mauclair (de son vrai nom Camille Laurent Célestin Faust). Aujourd'hui, Mauclair est quasiment oublié en raison de ses prises de position pronazies sous le régime de Vichy, mais à cette époque, c'était un écrivain et un critique français renommé et des plus en vue à l'étranger. Parmi ses livres alors les plus lus figure *La farce de l'art vivant*, dont les deux volumes rassemblaient les pamphlets dirigés contre l'art moderne qu'il avait publiés auparavant dans *Le Figaro* et *L'Ami du peuple* de l'éditeur

31. *Ibid.*
32. Ouranis 1926b, p. 3.
33. Ouranis 1926c, p. 1-2 ; Ouranis 1927, p. 1.

d'extrême droite François Coty[34]. Aux antipodes de Fels, Mauclair restait un admirateur du Parthénon, qu'il considérait comme le symbole de la logique, du bon sens et de la beauté[35].

Il avait à Athènes des lecteurs distingués dans les cercles de l'establishment, tels que le directeur de la Pinacothèque nationale, mais aussi des amis personnels, comme Costas Dimitriadis, directeur de l'École supérieure des beaux-arts, ou Achilleas Kyrou[36], éditeur et directeur d'*Estia*, auteur, entre autres, de critiques et d'études sur le Greco.

Kyrou répercutait les interprétations conspirationnistes de Mauclair à propos de la manière dont l'art moderne s'était imposé au niveau international, en republiant régulièrement ses articles dans *Estia*, comme sa fameuse une du *Figaro* sur la Biennale de Venise de 1928 : « L'érésipèle de l'art ». Kyrou, qui est manifestement l'auteur du paragraphe introductif à la republication de cet article, le proposait comme modèle aux critiques grecs crédules qui soutenaient « les horreurs du prétendu nouvel art » :

> Ceux qui ne sont pas en mesure d'expliquer comment il se peut que certains artistes dont les œuvres sont manifestement laides ou ridicules aient une renommée de peintres célèbres et qui se contentent, dans leur perplexité, d'attribuer cette renommée logiquement inexplicable aux innocents égarements d'une mode, comprendront quelles combinaisons financières et quels intérêts mercantiles se dissimulent derrière ces soi-disant écoles. Mais nous voudrions recommander tout particulièrement la lecture de l'article à nos propres critiques qui luttent avec une telle crédulité à travers la presse pour nous initier aux mystères de chaque nouveau style[37].

Le directeur d'*Estia*, qui, il convient de le souligner, était plus jeune qu'Ouranis, n'allait pas manquer une occasion de reprendre les opinions du critique français antisémite[38]. En 1938, Mauclair lui avait d'ailleurs envoyé une lettre de soutien au combat qu'il menait contre l'art moderne, contre « les produits de la démence ou de la perversité mentale de quelques artistes ». Kyrou dit de lui qu'il est « le meilleur des stylistes français actuels », soulignant qu'« il est également un critique d'art remarquable autant que valeureux, qui

34. Mauclair 1929 ; Mauclair 1930. Sur le parcours de Mauclair comme intellectuel et critique et sur sa démarche critique dans l'entre-deux-guerres, voir Golan 1995b, p. 150-152, 157, 160 ; Golan 1995a ; Vaisse 2009 ; Papandreopoulou 2013.

35. Mauclair 1933, p. 1 ; Mauclair 1935, *passim*.

36. Le livre de Camille Mauclair, *Le pur visage de la Grèce* (Paris, Bernard Grasset, 1934), portait dans ses premières pages la dédicace : « À mes amis Mario Meunier, Costa Dimitriadis, Achille Kyrou ». Voir aussi Kyrou 1938, p. 13.

37. Paragraphe introductif non signé d'Achilleas Kyrou, dans Mauclair 1928, p. 1. Sur la réception des idées de Mauclair en Grèce, voir Matthiopoulos 1996a, vol. 1, p. 97, 100, 131-135.

38. Voir à titre indicatif ce qu'il écrit, en se référant aux opinions de Mauclair, sur les artistes français modernistes, dans Kyrou 1931.

marche efficacement, par ses livres et ses articles, contre la frénésie aussi grande que suspecte que l'on appelait jusqu'à récemment "art nouveau ou art vivant" ».

Dans sa lettre, Mauclair encourageait son homologue grec en ces termes : « Vous avez parfaitement raison – écrit-il – de lutter contre cette chose dégoûtante ». À propos de l'exposition *Les maîtres de l'art indépendant*, organisée par Raymond Escholier au Petit Palais en 1937, et de l'*Exposition internationale du surréalisme* à la galerie des Beaux-Arts en 1938, il affirmait : « Ce que j'ai tant de fois soutenu a été démontré une nouvelle fois : il s'agit d'un mouvement subversif et bolchévique, dirigé par une poignée de lettrés dévoyés et par les marchands d'art israélites[39] ».

Ces opinions, une fois lancées à Athènes, accentuaient les tendances, tant des artistes que du monde de l'art plus généralement, au renfermement sur des acquis déjà académiques et ethnocentriques.

De Paris, donc, les Athéniens recevaient non seulement les tendances modernes, mais plus globalement les querelles qui les agitaient, dans la mesure, naturellement, où les conditions intellectuelles nécessaires avaient mûri. De ce fait, ce n'était pas une bataille idéologique statique qui se livrait entre générations ou entre tendances modernes et préjugés conservateurs figés, mais, étant donné que les opinions conservatrices se renouvelaient et se modernisaient, elles aussi, chargées de l'autorité d'exemples nouveaux et contemporains jouissant d'une forte assise à Paris, on assistait au déroulement d'un combat dynamique visant à la domination sur le terrain de l'art, entre artistes et intellectuels souvent de la même génération et d'une culture française tout aussi solide. Les « lettres de Paris » fournissaient en arguments les deux camps à égalité.

39. Lettre de Camille Mauclair présentée et commentée dans Kyrou 1938.

Rapports de l'ancien et du moderne à travers un récit iconographique : les *Cahiers d'art* et les revues artistiques de l'entre-deux-guerres

Polina Kosmadaki

Les relations entre la Grèce et la France dans l'entre-deux-guerres reposèrent essentiellement sur quelques personnalités remarquables de Grecs vivant à Paris, comme Christian Zervos, Tériade (Stratis Eleftheriadis) et Hercule Joannidès, dont l'activité se développa principalement dans des revues de l'époque, traitant, chacune à sa manière, à la fois de la modernité et de la réception contemporaine de la civilisation grecque antique.

Le critique d'art et éditeur d'origine grecque Christian Zervos joua en particulier un rôle déterminant avec les *Cahiers d'art*, une revue qu'il fonda en 1926 afin de promouvoir l'art de son époque. Ce périodique contribua de manière décisive à la formation du climat culturel général dans lequel eurent lieu la conception, la production et la diffusion de l'art moderne dans le Paris de l'entre-deux-guerres, ainsi qu'à l'assimilation de ces idées par les milieux artistiques de pays périphériques qui donnaient alors naissance à d'autres formes de modernité.

On sait combien, dans l'entre-deux-guerres, Zervos contribua également à réhabiliter l'importance de l'art de la Grèce antique – particulièrement de l'art préclassique –, en le rapprochant du langage formel du modernisme, autant dans sa revue que dans les diverses monographies qu'il édita. Une tentative qui culmina avec, entre autres, son ouvrage sur *L'art en Grèce* dont la publication remonte à 1934[1]. Même si son rôle de découvreur de l'art grec, son initiative d'organiser le Congrès international d'architecture moderne (CIAM)

1. Zervos 1934a. Dans l'introduction de l'ouvrage, Zervos exprimait l'idée d'un lien entre l'Antiquité et la modernité et tentait de retrouver des éléments modernes dans l'art antique : « Grâce à la gymnastique spirituelle de chaque instant à laquelle nous a soumis l'art moderne, nous sommes mieux préparés à évaluer avec un sentiment juste l'excellence des diverses composantes de l'art préclassique, à le situer plus exactement sur le plan de l'histoire de l'art et d'en être séduits » (p. 9).

en 1933 à Athènes[2] et sa volonté de promouvoir systématiquement des artistes grecs de Paris comme Georges Gounaropoulos, Nikos Hadjikyriakos-Ghikas, Mihalis Tombros[3] jouèrent un rôle non négligeable dans les échanges entre Paris et Athènes, il me semble qu'on mesure mieux l'impact qu'il eut sur la Grèce si on rapproche sa démarche du projet plus large des cercles artistiques parisiens de l'entre-deux-guerres pour redéfinir l'importance des civilisations anciennes dans le cadre du modernisme[4]. C'est pour cette raison que je m'en tiendrai à la façon dont évoluèrent les *Cahiers d'art* au cours de leur première décennie d'existence, en tant qu'expression du rapport entre les civilisations anciennes et l'art moderne, et que je tenterai de montrer des convergences et divergences avec d'autres pratiques éditoriales contemporaines qui mettront en lumière leurs spécificités.

L'attachement de Zervos à l'art moderne allait de pair, tout au long de son parcours, avec son intérêt pour l'objet archéologique et sa différence mais également sa parenté avec l'art de l'époque contemporaine. Les *Cahiers d'art* prirent le parti de faire dialoguer des œuvres de domaines différents et de diverses époques historiques, et ceci dès le premier numéro[5]. La revue jouait le rôle d'une plateforme de recherche sur l'origine de l'art, dans le sens où les formes « primitives » confirment les facultés créatrices de l'homme et plus particulièrement de l'artiste, qui est en mesure d'influer sur l'apparence des choses et de reproduire leur esprit. Comme l'indique son sous-titre d'origine *Revue d'actualité artistique*, la revue se plaçait incontestablement du côté de la production artistique la plus actuelle et la plus novatrice, et s'intéressait donc à des artistes qui constituaient l'élite du modernisme tels que Picasso[6], Braque, Matisse, ainsi qu'à la hiérarchisation de l'art de leurs épigones vivant à Paris[7]. Toutefois, elle tentait systématiquement par ailleurs de

2. Le 4e Congrès du CIAM se tint à Athènes à son initiative. Voir sur ce sujet : Loyer 2006.

3. Sur Gounaropoulos, voir *Cahiers d'art* (*CA* dans la suite du texte) 3 (1926), p. 57, 58 ; *CA* 2 (1928), p. 95 ; *CA* 8 (1928), p. 352. Sur Hadjikyriakos-Ghikas, voir *CA* 6 (1927), p. 213-217 ; *CA* 7-8 (1927), p. 4 ; *CA* 5-6 (1928), p. 264 ; *CA* 5 (1930), p. 169-180 ; *CA* 9-10 (1931), p. 413-414 ; *CA* 1-2 (1933) ; *CA* 5-6 (1933), p. 230-235. Sur Tombros, voir *CA* 10 (1927), p. 5.

4. Ce projet coïncidait avec l'intérêt marqué pour l'art primitif, qui était devenu largement populaire en France après la Première Guerre mondiale, grâce à des événements comme la *Première exposition d'art nègre et océanie*n à la galerie Devambez en 1919, l'Exposition coloniale de 1922 à Marseille, l'exposition de l'art des colonies françaises au musée des Arts décoratifs en 1925, sa reprise au musée du Trocadéro en 1928, l'Exposition coloniale de Paris en 1931, etc. Voir sur ce sujet Flam – Deutch 2003.

5. À partir du numéro 4 de 1926 coexistent des hommages à des peintres contemporains, par exemple Fernand Léger, avec des hommages à des civilisations antiques, plus exactement ici à la peinture préhistorique.

6. Picasso était sans aucun doute l'artiste favori de Zervos, qui lui rendit hommage en lui consacrant le premier livre des éditions des *Cahiers d'art* en 1926. Dans un entretien de 1932 dans la revue *Πολιτεία* [*Politeia*/République], Zervos expliquait comment ce choix était lié à l'étude des civilisations anciennes *:* « J'ai étudié la littérature byzantine et la littérature de la Grèce moderne avec Psichari. L'étude des lettres byzantines m'a fait aimer Picasso, le plus grand peintre de tous les temps ! »

7. Zervos et Tériade, qui furent rédacteurs en chef de la revue depuis sa fondation jusqu'en 1933, avaient consacré d'importantes séries d'articles à des artistes de la « nouvelle génération ».

repréciser l'importance de l'art de peuples « primitifs » d'Afrique, de Mésopotamie, de Chine, d'Amérique du Sud, d'Océanie[8], et d'inventorier les trésors des civilisations non occidentales ou préclassiques que Zervos considérait comme étant le point de départ de l'art moderne. À partir du 3e numéro de l'année 1928, il annonçait solennellement à ses lecteurs que son intention était de développer systématiquement cette idée : « Nous traiterons des rapprochements à faire entre certaines périodes artistiques du passé et les inquiétudes actuelles de nos artistes, ce qui n'a pas encore été fait ».

LES REVUES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES ET LEUR RAPPORT À L'ART « PRIMITIF » ET À L'ARCHÉOLOGIE

Au cours des années 1920 et 1930, d'autres revues illustrées virent le jour à Paris, comme *L'Amour de l'art*, *L'Art vivant*, ou encore *L'Architecture vivante*, qui se montraient moins favorables aux mouvements d'avant-garde, à l'abstraction du cubisme ou au surréalisme, ainsi que des revues avant-gardistes liées à des groupes ou des courants artistiques comme *L'Esprit nouveau, La Révolution surréaliste*, ou *Minotaure*.

Le programme des *Cahiers d'art* allait dans ce sens, et suivait l'exceptionnel développement de la presse artistique des années 1920 – qui correspondait à l'augmentation du nombre de galeries et de collectionneurs – ainsi que les nouvelles revues richement illustrées qui associaient l'art moderne et l'ethnologie, l'archéologie et l'anthropologie[9]. De ce point de vue, les revues illustrées de l'époque se divisaient en deux catégories : d'une part, celles qui gardaient une position d'observateur neutre vis-à-vis des civilisations anciennes et qui les présentaient dans le but de couvrir tout l'éventail de la production artistique et de maintenir l'art correspondant au goût dominant à l'abri des expérimentations de l'avant-garde, comme *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant*, et d'autre part, celles qui gardaient une position critique vis-à-vis des choses de l'art, aussi bien du présent que du passé. En général, ces revues se rattachaient à un courant ou une tendance en particulier, à qui elles assuraient un espace où ces nouvelles formes d'expression visuelles et textuelles, quelquefois difficilement lisibles, s'intégraient au champ du culturel, étaient liées à l'histoire et dialoguaient entre elles[10]. Dans ce cadre bien précis, l'activité éditoriale de Zervos dans l'entre-deux-guerres

8. Dès les premiers numéros, la revue publiait des reproductions d'idoles cycladiques et d'art crétois, des peintures rupestres préhistoriques, des peintures sur vases mésopotamiennes, des réalisations architecturales égyptiennes, en mettant l'accent sur l'art primitif de la civilisation européenne, par exemple l'art de la mer Égée et l'art grec préclassique. Très rapidement, Zervos se tourna vers d'autres régions du globe, comme l'Océanie, l'Afrique, l'Asie, l'Amérique du Sud, avec des hommages à l'art précolombien, à la sculpture africaine ou à la peinture chinoise. Voir à titre indicatif Zervos 1927b et Zervos 1929b.

9. Sur ce sujet, voir Green 2000, p. 50-52.

10. Scholes – Wulfman 2010.

peut être rapprochée de celle des revues relevant de la seconde catégorie et d'autres comme *Documents*, *Minotaure*, *L'Esprit nouveau*, qui traitaient de notions comme celles des origines et du « primitif » et dont les reproductions d'œuvres anciennes et modernes étaient publiées pour faire sens et non simplement pour servir d'accompagnement ou d'explication.

LES *CAHIERS D'ART* ET LES CIVILISATIONS ANCIENNES

Dans les *Cahiers d'art*, l'art des civilisations « primitives » était redéfini à travers son rapprochement avec la peinture cubiste et l'architecture moderne. Un nouveau souffle était ainsi donné aux objets anciens dans le cadre d'une double démarche qui les réactualisait tout en réinscrivant l'art moderne dans une perspective historique. Dans cet esprit, la revue tenait une place à part, principalement en raison de son rôle de plateforme sur laquelle s'imbriquaient diverses approches de l'art contemporain et des civilisations du passé qui tentaient de proposer une théorie générale de la forme et de la représentation.

Zervos, aussi bien dans ses textes, qui traitaient des civilisations anciennes, que dans l'introduction de son ouvrage sur *L'art en Grèce*, rejetait l'art moderne en tant qu'il s'inscrivait uniquement en rupture avec le passé et adoptait une approche libre, empirique et vécue de l'art ancien, dont les caractéristiques étaient énoncées dans le numéro 7 de 1926 par son étroit collaborateur sur ces questions, Georges-Henri Rivière, ethnologue et muséologue, qui deviendrait plus tard sous-directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Dans un article intitulé « Archéologismes[11] » Rivière donnait le ton d'une archéologie multiculturelle archaïque, extra-muséale et mondiale, qui rejetait toute espèce de scientificité et se trouvait en harmonie avec les tendances de l'art et de la pensée d'avant-garde. « […] Assez d'un éclectisme vain », écrivait-il. Depuis lors, pour Zervos et pour nombre de ses collaborateurs auteurs d'articles archéologiques dans la revue – Jean Cassou, Georges Salles, André Salmon, l'abbé Henri Breuil, Carl Einstein, Georges Duthuit, etc. –, l'importance du matériel en question résidait précisément dans ce qu'il dévoilait sur l'origine de l'art et les sources de la création artistique, sur un moment originel de l'existence humaine, ainsi que dans les enseignements que l'on pouvait y glaner pour mettre en lumière l'époque contemporaine[12]. Dès la quatrième année de la revue, Zervos fait connaître son intention d'accorder encore davantage d'importance à l'art ancien, non pas toutefois « dans un esprit archéologique » mais en vue d'affirmer, comme il l'écrit, que

11. Rivière 1926, p. 177.

12. Il est significatif que les auteurs en question signèrent des articles à la fois sur des civilisations anciennes et sur des artistes ou des courants contemporains. Voir à titre indicatif : Cassou 1926b, p. 21-23 et Cassou 1926a, p. 189. Salles 1931b, p. 146-148 et Salles 1931a, p. 281-282. Salmon 1932, p. 92, 104, 136, 137. Duthuit 1926a, p. 153-155, Duthuit 1927, p. 165-169, ainsi que le dossier sur « Le Fauvisme » dans les numéros 5, 6, 10 (1929), 3 (1930), 2 (1931).

l'étude des règles qui ont, dans le passé, conduit l'émotion humaine jusqu'à la réalisation de l'œuvre d'art, est nécessaire pour son évolution[13].

LES CIVILISATIONS ANCIENNES ET LEUR REPRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE

Dans le processus de rapprochement de l'art moderne et des civilisations anciennes, la combinaison originale de l'image et du texte que Zervos adopta dès les premiers numéros de 1926 revêt une importance particulière. Ainsi, dans le numéro 10, une idole cycladique était présentée en regard d'une gravure de Derain et de sculptures africaines, sans qu'aucun rapport entre les œuvres ne soit établi dans les textes, mais avec de fortes connotations visuelles, qui développaient un discours parallèle à celui du texte, imposant ainsi une double lecture, parallèle, du texte et de l'image. Lecture qui renvoyait au programme de Zervos tel qu'il l'avait formulé par exemple en 1931 : mettre en avant la cohésion de l'esprit humain au-delà de la complexité de ses multiples manifestations[14], conforter l'idée d'un retour de l'art moderne vers l'origine de la création humaine, revaloriser l'art préhistorique européen et son rôle dans la remise en question de la représentation classique en mettant en évidence ses attaches avec des modèles « primitifs » comme les masques africains.

Zervos écrivait en 1919 :

> De même que nous regardons l'univers comme un tout qui, par un processus évolutif, déroule la suite de ses états, ainsi nous devons considérer les idées comme un développement, une espèce d'augmentation, d'idées antérieures. Cette transformation graduelle fait que deux périodes successives de la pensée humaine se ressemblent toujours en une certaine mesure. Quant aux différences qu'on y relève, elles proviennent des nouvelles acquisitions et des changements inévitables dus à la perpétuelle évolution des formes que la pensée humaine choisit pour s'extérioriser[15].

Dans d'autres numéros, à partir de 1927, l'iconographie servait soit à valider soit à saper la conception orthodoxe du classicisme et de la peinture moderne ainsi que l'ordre chronologique des époques et des exemples. Cela s'opérait, entre autres, à travers le rapprochement d'œuvres d'art modernes et de photographies d'autres objets, par exemple dans le numéro 2 de 1927, la photographie de la « déesse aux serpents » minoenne, qui est intercalée entre des articles sur Renoir, Picasso et Ismaël de la Serna, des œuvres de Brancusi et des exemples d'architecture soviétique.

13. *CA* 9 (1928), sans pagination.
14. *CA* 9-10 (1931), sans pagination.
15. Zervos 1974 (reprint de l'édition de 1920), p. 256.

Comme on l'a souvent fait remarquer, la pensée esthétique de Zervos réside plus dans la mise en page de la revue que dans les textes eux-mêmes[16]. En juxtaposant et en rapprochant des photos en noir et blanc reproduisant des œuvres modernes et des objets « primitifs », il recense non seulement des images mais aussi leurs liens formels et étaye sa thèse selon laquelle l'art moderne remonte aux sources de la création humaine. Bien plus que le texte, c'était la reproduction photographique – sur laquelle il exerçait, on le sait, un contrôle maximum en sélectionnant les photographes[17], les techniques de prise de vue (angle, cadrage, éclairage, etc.), en réalisant la mise en espace de chacune des pages et en accompagnant l'ensemble du processus de reproduction – qui lui permettait de souligner les discordances et les analogies[18]. Il publiait en général des photographies en pleine page et non à l'intérieur du texte, utilisait toujours un fond neutre, ne respectait pas les ordres de grandeur, privilégiait la prise de vue de face qui soulignait la planéité des œuvres, restait fidèle à la reproduction en noir et blanc, même quand les techniques de photos en couleur devinrent accessibles[19]. Tout cela lui permettait de simplifier les formes, d'épurer les objets morphologiquement les plus complexes et de ramener toutes les catégories d'œuvres à une pure abstraction, en osant des rapprochements inattendus.

Dans la présentation de l'art d'autres cultures également, les images d'objets anciens en pleine page, en noir et blanc et en plan de face, que Zervos sélectionnait et vérifiait lui-même pour chacun des articles[20], stimulaient le contact vivant avec l'objet et mettaient en évidence les correspondances avec l'art moderne d'une façon qui non seulement avait une valeur reproductive mais qui « construisait » les relations formelles les unissant. À travers cette démarche qui consistait à soustraire des objets de leur contexte historique pour les intégrer dans un autre récit, celui de la permanence des formes modernes, Zervos reconstituait non un passé historique mais plutôt des empreintes fragmentaires du passé se trouvant dans le présent, suggérant ainsi que tout accès à l'objet authentique impliquait la médiation des fragments en question. Zervos tentait ainsi de montrer l'unité de l'esprit humain et la modernité des œuvres majeures du passé[21]. Cet usage de l'image déterminait une approche empirique aussi bien de l'art ancien que de l'art moderne, à travers un travail qui, comme il le

16. Rochlitz 2006, p. 24. Sa collaboratrice, Dora Vallier, souligne que la nouveauté de son approche typographique réside dans une mise en page fondée sur « l'éloquence de l'image » (Vallier 1981).

17. Parmi les photographes les plus connus qui collaborèrent aux *Cahiers d'art* notons : Eli Lotar, Horacio Coppola, Dora Maar, Émile Seraf.

18. Derouet 2006, p. 75-76.

19. Labrusse 2006, p. 44.

20. Ceci est particulièrement manifeste au niveau des maquettes de la revue, de sa correspondance avec les photographes et des notes personnelles au dos des photographies (Fonds *Cahiers d'art*, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris).

21. C'est ce que notent avec pertinence Jeffrey T. Schnapp, Michael Shanks et Matthew Tiews dans leur introduction au numéro *Archaeologies of the Modern* de *Modernism/Modernity* (Schnapp – Shanks – Tiews 2004, p. 7).

notait lui-même pour l'Antiquité grecque, est en mesure de « faire paraître l'art grec dans ses manifestations les plus dynamiques et dépouillé de l'académisme qui en altère le visage[22] ». Le principe de l'analogie esthétique entre le « primitif » et le moderne servait ainsi en priorité la quête d'une identité universelle, à travers la détermination d'une origine absolue de l'art.

Pourtant, l'ensemble d'images que Zervos présentait dans chaque numéro ne constituait ni un album personnel ni un corpus ou un inventaire dont le but aurait été d'accumuler des documents ou d'illustrer des textes. Il était simplement guidé par le média photographique lui-même, dans son essence originelle, sa sérialité, sa multiplicité et sa possibilité de reproduction, afin de proposer une histoire renouvelée de l'expérience de la modernité, hors de tout contexte historique, que nous pourrions appréhender comme un inventaire, une archive des formes (non seulement d'œuvres, mais également de voitures, de grues, de bâtiments), faite d'un montage de fragments et d'associations plus ou moins construites[23].

LES *CAHIERS D'ART* ET LES REVUES DE L'ÉPOQUE : LE CAS DE *L'ESPRIT NOUVEAU* ET DE *DOCUMENTS*

La méthodologie décrite plus haut nous autorise à comparer les *Cahiers d'art* aux revues d'avant-garde se rattachant à deux courants radicalement différents, l'un antérieur et l'autre postérieur à leur fondation : d'une part, la revue *L'Esprit nouveau*, qui exprimait alors certains principes favorables à un retour à l'ordre et, à l'inverse, la revue *Documents* de tendance surréaliste. Quoique diamétralement opposées dans des domaines débordant largement le sujet du présent article, ces deux revues se distinguaient en effet, comme les *Cahiers d'art*, par leur approche non académique de divers champs culturels, de même que par le récit parallèle du texte et de l'image[24] dans le but de mettre en lumière un type de rapport entre civilisations anciennes et art moderne conforme à leur projet idéologique général. Leur comparaison nous aide à situer le programme de Zervos à la fois par rapport à une version classicisante de la modernité et par rapport à une approche empirique et ethnographique des phénomènes culturels[25].

Dans le premier cas, Zervos fut inspiré par le classicisme de Charles-Édouard Jeanneret[26] et d'Amédée Ozenfant et par une revue antérieure aux *Cahiers d'art*, *L'Esprit nouveau*[27].

22. Zervos 1934a.
23. Sur ce type d'approche des revues de l'entre-deux-guerres, voir Spieker 2008.
24. Frizot 2011.
25. Pour l'analyse approfondie d'autres exemples, qui soulèvent des questions du même ordre, voir Foster 1985.
26. Zervos collaborait avec Le Corbusier également dans le cadre de sa revue, comme cela apparaît dans leur correspondance mais aussi dans les articles que Le Corbusier lui proposait à la publication. Voir Derouet 2011, p. 83, 94-99.
27. Eliel 2001.

À l'origine, en 1926, la revue de Zervos rappelait dans sa forme ainsi que dans ses priorités esthétiques *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier, revue qui fut fondée en 1920 et qui parut jusqu'en 1925. Comme les éditeurs de *L'Esprit nouveau*, Zervos reconnaissait la primauté des mathématiques et de la géométrie pour parvenir à ce qu'ils appelaient le « besoin d'ordre », selon eux « le plus élevé des besoins humains », « la cause même de l'art »[28]. Il partageait leur tentative de montrer, à travers l'étude des principes de l'esthétique industrielle et de l'architecture de la Grèce antique, la forme pure et le rôle de la production de masse pour « un art utilisant les constantes plastiques, échappant aux conventions, s'adressant avant tout aux propriétés universelles des sens et de l'esprit[29] ». S'étant déjà familiarisé avec les idées néoplatoniciennes, à travers sa thèse de doctorat sur Michel Psellos[30], Zervos fit tout naturellement sien, au début de son entreprise éditoriale, l'idéalisme de Le Corbusier[31], comme base pour rétablir un lien entre les civilisations anciennes et la création moderne.

Comme Zervos, Le Corbusier était personnellement impliqué dans le graphisme, l'iconographie et la mise en page de sa revue, et intervenait sur les images, par exemple celles des usines, pour souligner la pureté et la géométricité de leurs formes. Le Corbusier et Ozenfant faisaient observer, dans le premier numéro de leur revue, que les constructions et les machines contemporaines étaient des œuvres d'art à part entière – puisqu'elles intégraient le nombre, c'est-à-dire « l'ordre[32] » – et que les ingénieurs étaient les esprits les plus créateurs dans le domaine de l'esthétique contemporaine. Ils étayaient leur thèse par la publication de divers modèles de bateaux, d'avions, de voitures, qu'ils mettaient en regard de types et de détails de temples grecs, en quête de constantes universelles de l'expérience esthétique. Ces confrontations iconographiques montraient qu'elles se situaient au-dessus du problème de la fondation de modèles et de leur perfectionnement de même qu'elles remettaient en cause la récente architecture[33]. Comme cela apparaît au fil des pages de la revue mais également sur la couverture de l'ouvrage publié en 1925 sous le titre *La peinture moderne*[34], ils utilisaient souvent dans ce but des montages d'images[35], qui permettaient des correspondances typologiques entre l'ancien et le moderne. Comme l'a montré Panayotis Tournikiotis, ce « souci de l'expression iconographique de la pensée » caractérise de façon générale les publications de Le Corbusier tout au long de sa vie, et repose la question de

28. Ozenfant – Jeanneret 1920.
29. Ozenfant – Jeanneret 1921, p. 386.
30. Zervos 1974. Dans le chapitre v, Zervos exprime l'idée selon laquelle il faut admirer Psellos parce qu'il va au-delà d'une conception mystique et fait de la philosophie première un total épanouissement de la raison (p. 139).
31. Sur les idées de Le Corbusier sur la géométrie et le beau, voir Tournikiotis 2010, p. 37-38.
32. Ozenfant – Jeanneret 1920.
33. Tournikiotis 2010, p. 132.
34. Ozenfant – Le Corbusier 1925. Voir aussi Eliel 2001, p. 94.
35. Ici un montage de reproductions de Monet, Rodin, Seurat et une *korè* archaïque.

l'œuvre d'art totale à laquelle « participent l'architecture avec la peinture, la typographie avec la sculpture, le discours écrit avec le discours oral, l'habillement et le mode de vie[36] ». Concernant les revues, mais également le livre de Le Corbusier *Vers une architecture*, Tournikiotis parle d'un langage de l'image qui court parallèlement au discours textuel et le complète, imposant une double lecture. Il va même jusqu'à soutenir que c'est à cela que ces publications doivent leur rayonnement important et immédiat, à la rencontre opportune de caractéristiques qui concernent le rapport de la forme et du contenu et à ce double discours.

De la même façon, Zervos reconnaissait que l'œuvre d'art doit s'accorder à la vie de l'esprit, aux impératifs sociaux et aux inventions de la vie moderne[37]. Se rapprochant des principes du purisme, et, partant, de la constatation que de nos jours la poésie n'appartient pas exclusivement aux artistes, pas plus qu'aux seuls ingénieurs, il faisait déjà remarquer en 1926 dans un article intitulé « Lyrisme contemporain[38] », que la forme suprême du lyrisme et la seule à même d'exprimer les pensées et les élans les plus sublimes de l'homme est la poésie des mathématiques, qui se trouve à la source de l'esprit grec. Depuis lors, et tout au long des années 1920, lui-même et ses collaborateurs, comme Tériade, évoquaient souvent d'ailleurs un ordre nouveau[39], la signification du nombre et de l'art grec dans cette quête de l'essence de la création artistique[40]. Comme cela apparaît dans un assez grand nombre de textes depuis les premiers numéros des *Cahiers d'art*, Zervos considérait que la poésie des mathématiques, préalable à une création de haut niveau sur laquelle s'est fondée la civilisation humaine et qui fut écartée par la rationalité de la Renaissance, pouvait se retrouver dans l'œuvre d'ingénieurs contemporains (comme Henri Poincaré) et il publiait des photographies de grues et autres machines, selon les mêmes critères esthétiques qui présidaient au choix d'œuvres anciennes et contemporaines afin de mettre en lumière leurs correspondances.

C'est précisément ce type de récit iconographique qui garantissait pour les deux revues une forme de corrélation entre l'ancien et le moderne, prenant ses distances par rapport à l'histoire et ne constituant nullement un renversement ou une rupture mais un mouvement de retour[41], l'objectif à long terme étant de transformer les principes qui régissent la création humaine en rattachant celle-ci à des valeurs universelles. Bien qu'elles aient en commun une prédilection pour l'intemporel, l'international, l'universel ainsi que la foi en la tradition européenne se conjuguant avec un intérêt marqué pour

36. Tournikiotis 2010, p. 132.

37. Zervos 1926a, p. 14-15.

38. Zervos 1926b, p. 36-37.

39. Tériade 1927, p. 30-31.

40. Par exemple, dans l'article « Georges Braque et la peinture française » de 1927 (*CA* 1 [1927]), Zervos évoque « la grandeur classique du cubisme ».

41. Un retour qui, comme l'écrit de façon caractéristique Tournikiotis, « n'a pas besoin de mots comme ceux de *révolution* et d'*avant-garde* pour être interprété » (Tournikiotis 2010, p. 258).

les périodes préclassiques, les deux revues se positionnaient différemment par rapport aux tendances non européennes auxquelles le programme de Zervos s'intéressait tout particulièrement, quand pour Le Corbusier l'Antiquité méditerranéenne restait la base historique de référence qui induisait un nouveau regard sur la création contemporaine[42]. Leur différence est encore sensible dans l'importance qu'elles accordent à l'évolution de telles correspondances, importance essentielle chez Le Corbusier mais moins compatible avec l'approche universelle de Zervos, qui considérait les civilisations anciennes dans leur ensemble comme « l'autre complémentaire » de l'art moderne, la clé pour comprendre l'universalité occidentale.

En raison du rôle prédominant et autonome accordé à l'iconographie et de leur intérêt pour l'ethnographie et les civilisations « primitives » depuis déjà 1926, les *Cahiers d'art* peuvent également être considérés comme l'un des modèles les plus directs de revues proposant une approche alternative au surréalisme orthodoxe, comme ce fut le cas de la revue *Documents* qui parut de 1929 à 1930 à l'initiative du collectionneur, galeriste et éditeur Georges Wildenstein, en collaboration avec l'équipe éditoriale de Georges Bataille, Carl Einstein et Georges-Henri Rivière. Outre le fait qu'un assez grand nombre d'auteurs collaboraient à l'une et à l'autre (André Breton, Joan Miró, André Masson, les ethnologues Michel Leiris, Paul Rivet, Georges-Henri Rivière ou les ethnologues allemands Leo Frobenius et Eckart von Sydow[43]) et que Picasso et le cubisme constituaient pour elles un axe central d'approche de l'art moderne, les deux revues avaient en commun de couvrir divers domaines depuis l'ethnographie jusqu'au cinéma et à la musique. Par ailleurs, toutes deux s'intéressaient aux civilisations extra-européennes, dénonçaient une certaine rationalité qui, selon elles, bridait la création artistique, et utilisaient souvent un récit éclaté, constitué de bribes de textes et d'images[44].

Dans *Documents* également, c'est l'usage idiosyncrasique de l'image-texte, résultat d'un travail personnel de Bataille principalement[45], qui était déterminant dans le rapport instauré entre l'Antiquité et l'art moderne. La « primitivisation[46] » de l'art moderne était suggérée par la mise en dialogue de reproductions photographiques d'œuvres antiques et modernes, par exemple médailles religieuses russes et œuvres de Paul Klee dans le numéro 5, idoles

42. En parlant de Braque, par exemple (voir n. 40), Zervos soulignait la valeur de la mesure et de l'ordre, qu'il mettait néanmoins en relation avec un masque africain publié dans le même numéro, étendant ainsi la problématique aux spécificités morphologiques d'autres civilisations primitives.

43. Pour plus d'informations voir Labrusse 2009 (en ligne), consulté le 23 janvier 2013.

44. Voir également sur ce sujet Labrusse 2006, p. 51-52.

45. Même si dans les cinq premiers numéros apparaît une équipe éditoriale de onze membres avec Bataille comme secrétaire général, on sait par sa correspondance que c'est surtout lui qui avait la responsabilité de la mise en pages de la revue en concertation avec Georges-Henri Rivière (Ades – Bradley 2006, p. 13).

46. Terme qu'utilisait l'un des membres fondateurs de *Documents,* le critique allemand Carl Einstein. Voir Kalinowski – Stavrinaki 2011, p. 6.

cycladiques et œuvres d'Alberto Giacometti dans le numéro 4, exemples de sculptures africaines et sculptures de Jacques Lipchitz dans le numéro 7, etc. Elle permettait, comme dans les *Cahiers d'art*, de se soustraire à l'autorité de l'histoire de l'art classique, à travers une approche empirique et anhistorique des œuvres de civilisations non occidentales[47] et de civilisations « primitives » qui autorisait un récit iconographique[48]. Ainsi, la revue *Documents* ne se contentait pas de répertorier les catégories intéressantes et les objets préhistoriques et modernes, le monde occidental et le monde non occidental, elle contribuait à la « construction » d'objets qui venaient braver les domaines scientifiques concernés par ces mêmes objets, dans le cadre d'une critique épistémologique. Mais, contrairement aux *Cahiers d'art*, dans la revue *Documents*, la confrontation d'images historiquement inconciliables avait un objectif radicalement différent : choquer, surprendre, provoquer les valeurs établies et faire naître des sens nouveaux[49]. Au lieu de voir dans l'idéal classique et platonicien le complément de l'art « primitif », comme c'était le cas de Zervos, l'équipe éditoriale de *Documents* s'intéressait davantage à l'effet destructeur et au pouvoir déformant du « primitif », défiant avec violence les conventions académiques[50]. Elle se concentrait sur l'informe, sur la pulsion qui conduit à dégrader la forme humaine, le déclassement comme moyen de briser la similitude de la forme, et s'attachaient principalement à des notions comme celles de l'absurde, du monstrueux, de l'incompatible, qui supposent un dysfonctionnement du discours archéologique. Les collaborateurs et les intervenants de la revue croyaient au contexte et à l'expérience[51], non à la primauté de la forme et de la poésie comme c'était le cas de Zervos et, partant, s'employaient principalement à explorer les instincts, les désirs et les besoins intérieurs à travers les objets anciens, pour mettre au jour le rapport de l'homme à son double animal, l'opposition de la culture et de la barbarie, ainsi que des instincts de violence, de sauvagerie et de sacrifice[52]. La déclaration de la

47. Sur les approches ethnographiques de *Documents*, voir Kelly 2016.

48. La gestion particulière du passé était liée à la façon dont l'équipe éditoriale de *Documents* envisageait l'art, et plus spécialement aux idées de Carl Einstein, l'un des fondateurs de la revue et membre actif de l'équipe de rédaction, particulièrement sur l'art préhistorique et les civilisations primitives. Cela apparaît dans la façon dont il entrait en contact par courrier avec d'éventuels collaborateurs de la revue, comme l'a montré Conor Joyce. Voir sur ce sujet Joyce 2003, p. 222-227 cité *in* Kelly 2016. Voir aussi, sur le rapport de Carl Einstein au courant du primitivisme, Kalinowski – Stavrinaki 2011.

49. Baker 2006. Il est intéressant de souligner ici que la provocation par rapport aux idées dominantes de l'époque qui est au cœur de la revue passe par l'usage de l'image et par le traitement typographique de chaque numéro.

50. Voir Bataille 1930. Rosalind Krauss a soutenu qu'à travers la critique que fait Bataille de l'ouvrage de Georges-Henri Luquet, *L'art primitif* (1930), se fait jour l'opposition entre l'avant-gardisme radical de l'entre-deux-guerres et la conception du primitivisme dans le sens de « l'art pour l'art ». Krauss 1986, p. 52. Voir également Noland 2004.

51. Plus précisément, sur l'abolition des modèles esthétiques traditionnels et l'intérêt de l'équipe éditoriale pour les désirs qui investissent tout objet, y compris les sculptures et les peintures, voir Ades 2006.

52. Miller 2006, p. 42-43.

rédaction à la sortie de la revue est significative : « Les œuvres plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études rigoureuses aussi scientifiques que celles des archéologues[53] ».

Assurément, on rencontre aussi dans les *Cahiers d'art* à la fin des années 1920 des textes aux contenus analogues, par exemple celui de Tristan Tzara dans le numéro sur l'Océanie[54] qui évoquait une archéologie liée à la recherche freudienne des forces psychiques et physiques souterraines et qui s'intéressait à la violence, au sacrifice, à la sauvagerie, aux instincts bestiaux, à l'ambivalence de l'objet archéologique, à la différence.

Par-delà ces références indirectes à des terrains de rencontre entre les *Cahiers d'art* et *Documents*, une relation d'un autre type entre ces deux revues présente sans doute un plus grand intérêt : la façon dont Zervos associait la mesure classique et la dynamique de l'instinct, et trouvait un équilibre entre la conception moderniste dominante de la pureté et une revendication plus subversive du contenu spirituel de l'art, envisageant la création « primitive » comme moyen de se libérer du passé et de mettre en valeur « des principes anciens qui rejoignent aujourd'hui les esprits vraiment inquiets » et une « rencontre du passé et du présent », en mesure de « démontrer que la vraie liberté s'acquiert lentement, à force de travail, de discipline et de grand savoir[55] ». Comme le notait de façon significative Jean Cassou dans le numéro 4 de 1926, de même que l'homme préhistorique ornait les parois des cavernes, l'homme d'aujourd'hui peut « échapper à cette grande machine violente sous quoi nous déguisons notre appétit vital, pour briser l'écorce où nous nous transformons et reprendre le contact de la nature éternelle. C'est alors le même ordre que nous retrouvons et la conscience de cet élan profond par quoi tout existe. Aux temps paléolithiques, comme aux nôtres, l'art apporte la libération et une connaissance des choses simple et directe qu'il faut appeler la vérité[56] ».

Dans son premier article sur l'art nègre (1927, 7-8), Zervos se réfère à la façon dont les artistes contemporains se tournèrent vers l'art « des races simples », comme il les caractérise, pour renvoyer à un monde éloigné du nôtre et suivre l'instinct, l'idée initiale, la curiosité, dans le but d'ouvrir le champ de la peinture et de retrouver le sentiment premier de l'homme face au monde réel. Dans leur « effort de saisir tous les élans du cœur », écrit-il, les artistes se tournaient vers d'autres horizons comme la sculpture africaine, afin de trouver confirmation des sentiments premiers de l'âme, visant non une sorte d'inspiration directe mais l'instauration même de « relations de sensibilité[57] ».

53. Leiris 1988, p. 27.
54. Tzara 1929.
55. Zervos 1927a.
56. Cassou 1926b.
57. Zervos pensait que les peintres contemporains ne pouvaient trouver « les promesses incertaines de la poésie qui font vibrer l'âme de mille passions » que dans les œuvres de sculpture nègre (Zervos 1927b, p. 229-230).

Inversement, dans le texte sur l'Océanie, il exprime le point de vue selon lequel, dans les civilisations « primitives », il existe des éléments invisibles, hors du monde phénoménal, qui surgissent des profondeurs des rêves et perturbent le sujet, des intuitions qui émergent à la surface et constituent l'essence de la vie spirituelle. L'accès à ces modèles permettait selon lui aux artistes contemporains de partager les prémonitions des « primitifs », d'entretenir ainsi « des rapports plus étroits avec l'esprit des choses qu'avec leurs aspects », et de toucher par là « à l'essence même de l'art et aux raisons intimes qui les provoquent[58] ». Comme il l'écrivait de façon significative, il considérait que dans toute forme d'expression primitive, chacun peut retrouver la source du sentiment et les recoins les plus mystérieux de l'âme[59] et que chaque fois que « nous partons à la poursuite de l'instinct dans les profondeurs de notre être nous rencontrons, malgré nous, les œuvres primitives qui le confirment[60] ». Zervos avait sans doute été orienté dans cette direction par son travail remontant à ses années d'études sur Michel Psellos, qui lui fit adopter une conception médiévale de l'art et un mysticisme diffus adepte du sensible et du contact immédiat avec l'objet, que partageaient d'ailleurs d'autres artistes et théoriciens exilés originaires de pays de l'Est et vivant à Paris (comme Tristan Tzara ou László Moholy-Nagy). Une telle attitude cadre également avec la façon dont lui-même concevait l'œuvre de Picasso, l'artiste auquel il s'est identifié comme à aucun autre de ses contemporains, et qu'il présenta, à travers un catalogue raisonné dont la publication commença en 1932, comme un créateur-inventeur en perpétuelle évolution, dont l'art est révélateur d'une vie intérieure d'une intensité mythique allant de pair avec la raison et la pureté mathématique et plastique[61].

Plus tard, à partir des années 1930, Zervos intégra à son discours certaines idées du surréalisme, telles son interprétation de l'inconscient comme « instinct », les rêves, la libération des sentiments et de l'imagination[62]. Reconnaissant que c'est dans l'inconscient que se trouve le potentiel de pulsions, et le situant à la source de toute activité de l'esprit, il s'alignait sur la démarche surréaliste et exprimait sa conviction selon laquelle l'esprit de la modernité trouve un équilibre entre une appréhension des choses régie par la passion et l'expression pure[63], se situant à mi-chemin entre la conception dominante moderniste

58. Zervos 1929b, p. 58.

59. Dans un texte intitulé « Sculptures des peintres d'aujourd'hui », il met l'accent sur le fait que l'activité artistique contemporaine se focalise sur la tentative de découvrir les sources mêmes de l'art, ce qui confirme l'importance de toute espèce d'expression primitive (*CA* 7 [1928], p. 278-282).

60. Zervos 1927b.

61. C'est bien le cas de Picasso, dont la pratique simultanée et antithétique de styles aussi différents que le cubisme, l'illusionnisme naturaliste, avec des références à Ingres, et le modernisme antiacadémique, fut l'objet de nombreux commentaires. Ainsi Zervos n'hésita pas à associer dans sa revue des références et des œuvres conservatrices et avant-gardistes. Pour plus de détails sur l'importance de l'approche que propose Zervos de cet aspect de l'œuvre de Picasso, voir Green 2005, p. 1-19.

62. Voir de façon indicative les articles : Zervos 1927b, Zervos 1929a, Zervos 1930, p. 225-240.

63. Zervos 1933, p. 208.

de la pureté et de la géométrie et une forme de subversion qui s'apparente au surréalisme. Sans ignorer les distances que Zervos conservait délibérément par rapport aux surréalistes, considérant que leur intérêt pour le monde du rêve et de l'inconscient les conduisait à réduire la peinture à un genre littéraire, à ne pas dépasser le style académique et à méconnaître l'importance de l'événement plastique[64], on ne saurait négliger l'importance de collaborations de représentants du surréalisme (André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, etc.) ainsi que de textes inclus dans les *Cahiers d'art*, qui témoignent en fin de compte d'une plus étroite parenté.

L'approche de Zervos différait radicalement sur les contenus de celle des sympathisants des revues surréalistes, qui répertoriaient des conflits et des expériences dans l'ordre de l'inconscient, car il ne mettait pas comme eux l'accent sur le discontinu, mais passait par la fragmentarité pour tenter d'établir des rapprochements. Contrairement à la pratique surréaliste qui faisait apparaître des oppositions insolubles, des conflits esthétiques et l'hétérogénéité, sa méthode synthétique, fondée sur le retour et la reproduction, donnait l'illusion de l'unité et de la globalité. C'est précisément cette différence, de même que son obsession de la plasticité de la forme et une sorte de romantisme qui parcourt ses textes, qui ont conduit un grand nombre de chercheurs à faire de la revue la tribune d'un primitivisme esthétisant et formaliste[65] et à considérer qu'en mettant en lumière des analogies atemporelles, Zervos soutenait un classicisme authentique comme point de départ d'une tradition dominante caractérisée par des principes stables et une continuité esthétique[66]. On a également considéré que dans les pages des *Cahiers d'art*, la rencontre entre le moderne et le « primitif » est présentée en termes positivistes de coïncidences formelles et non de déplacements essentiels dans le domaine des idées, de sorte que la différence du « primitif » est réduite et esthétisée. Et même le style de ses écrits a souvent été commenté comme n'étant pas en conformité avec l'art d'avant-garde qu'il mettait en avant[67].

LE TOURNANT VERS L'ARCHÉOLOGIE EN TANT QUE PRATIQUE LIBÉRATRICE DE L'ARTISTE

Toutefois, si l'on s'en tient à la façon dont le rapport de l'ancien et du moderne se manifeste dans les *Cahiers d'art* par le biais du récit iconographique, on peut relever dans les intentions de Zervos une sorte de radicalisme culturel, dans le sens où il privilégie par-dessus tout une forme d'émancipation à travers l'expression libre du sujet, qu'il définissait comme « âme »,

64. Zervos 1928, p. 113-114.
65. Krauss 1993.
66. Green 2011, p. 3.
67. Rochlitz 2006, p. 25.

« sentiment », « passion » ou « instinct[68] ». S'inscrivant contre le radicalisme politique qui visait le changement des relations de pouvoir à travers le changement économique et social, tout en le complétant, cette position tendait plutôt à faire basculer les comportements et les valeurs morales, afin de transformer les consciences individuelles et collectives. En paraphrasant la notion de développement et de continuité, Zervos visait à ébranler les valeurs dominantes sur l'histoire de l'art et l'archéologie. Considérant que les œuvres de l'art « primitif » et préclassique ont un caractère libérateur pour l'homme qui vit dans les conditions de la vie contemporaine, puisqu'elles lui apportent le dépassement de l'action comme fin en soi de la vie et gardent vivant l'élément de la poésie, il tentait de soutenir un changement politique et social abolissant la règle de la tradition classique et le point de vue dominant quant à la supériorité de la civilisation occidentale. Il y parvenait grâce à la perspective empirique et anthropologique, dans laquelle il inscrivait le rapport des civilisations anciennes avec l'art moderne, en privilégiant la pensée mythique par rapport à l'objectivité scientifique. Ou encore par le choix, parallèlement aux textes, d'un récit iconographique qui, tout en insistant sur la différence, mettait en exergue une essence commune sous-jacente, et par la mise en corrélation des exemples précis qu'il étudiait avec une investigation plus vaste de l'origine de l'art et de la façon dont les formes « primitives » attestent des possibilités créatrices de l'homme. Et tout cela à une époque où de telles démarches connaissaient un important retentissement à l'intérieur et hors du milieu artistique, dans le domaine par exemple de l'anthropologie sociale ou dans les cercles surréalistes ou puristes qui, au même moment, s'interrogeaient eux aussi sur des questions touchant à la documentation et à l'inventaire de la vie contemporaine.

Sur la base de ce matériel et des conclusions auxquelles nous sommes parvenus plus haut, nous pourrions, pour finir, émettre l'hypothèse selon laquelle l'exploration qu'entreprend Zervos, parallèlement à d'autres revues[69], des possibilités d'établir un lien organique entre le présent et l'histoire de la civilisation, principalement grâce à son travail de création éditoriale, peut être associée à une série de nouveaux modèles de représentation du passé, qui apparaît vers le milieu des années 1920[70] et met l'accent sur la synchronie et le rapport

68. Notions qui réapparaissent souvent dans ses notes personnelles, fréquemment soulignées pour insister (Fonds *Cahiers d'art*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, Centre Georges Pompidou).

69. Au-delà de celles auxquelles nous avons fait référence, nous pourrions également comparer les *Cahiers d'art* avec la revue *Minotaure*, qui fut éditée par les éditions Skira entre 1933 et 1939. Cette revue d'inspiration surréaliste, dirigée par Tériade, ancien collaborateur de Zervos, s'inspirait de la présentation luxueuse et soignée des *CA,* accordait une place importante à l'iconographie, attachait une grande importance à la mise en pages et à la collection de matériaux inventoriés. Son ambition était de couvrir tous les domaines de la création comme elle l'indiquait en sous-titre : « Arts plastiques, poésie, musique, architecture, ethnographie et archéologie, spectacles, études et observations psychanalytiques ».

70. Je me réfère ici aussi bien aux nouvelles techniques de montage du cinéma qu'aux méthodes modernes d'Aby Warburg et Walter Benjamin. Sur le lien entre les deux, voir Kemp 1978, p. 246-254, cité et commenté *in* Rampley 1997.

iconographique. À cet égard, sa méthodologie pourrait être comparée à des exemples de pratiques de recherches plus éloignées de son milieu, qui organisaient systématiquement la connaissance en modèles didactiques ou procédés mnémotechniques[71], comme le système mnémonique d'Aby Warburg[72] conçu en 1925 et développé à partir de 1928 et jusqu'à sa mort survenue en 1929. Même si présentement une relation directe ne peut être étayée, le contexte historique dans lequel a été élaboré chacun des modèles[73] soulignant plutôt la distance qui les sépare, les propos que tenait Warburg dans son journal sur *Mnémosyne*, dans lequel il présentait la revue comme « un modèle mnémonique à travers lequel la pensée européenne reconnaîtrait ses origines, ses racines, retrouverait dans le présent les continuités latentes de ses sources et construirait ainsi une forme de mémoire collective », comme l'écrit Benjamin Buchloh[74], rappellent à l'évidence ceux de Zervos à un point tel qu'ils nous invitent à explorer plus avant cette analogie qui existe entre eux, car il est fort probable que Zervos connaissait Warburg et son travail par l'intermédiaire de Carl Einstein[75].

Cette hypothèse de travail nous aiderait à répondre à une question, à notre sens cruciale : celle de savoir dans quelle mesure les *Cahiers d'art* s'inscrivent dans un nouveau modèle culturel qui se manifeste dans divers domaines à cette époque, celui d'une conception synchronique de l'histoire qui exprime un besoin de rechercher des archétypes et des sources, ainsi qu'une exigence collective d'affranchissement. Elle nous permettrait aussi de nous demander si l'histoire iconographique de l'art que propose Zervos dans sa revue ne devrait pas être appréhendée non seulement comme une tentative d'accréditer la valeur de la pureté de la modernité à travers la recherche de son point de départ absolu, mais également comme une tentative de proposer une nouvelle règle sur le rapport des civilisations anciennes et de l'art contemporain, découlant d'une lecture libérée de l'activité plastique de l'humanité et de la conviction que la reproduction des formes peut contribuer de manière décisive à leur réinvention.

71. Sur de tels modèles à l'époque de l'entre-deux-guerres, voir Buchloh 1999.

72. L'*Atlas Mnémosyne* comprend plus de 60 planches de plus de 1 000 photographies. Pour plus de précisions, voir Michaud 2004.

73. Zervos intégrait dans son approche, tout comme Warburg, un certain nombre de préoccupations de l'anthropologie, particulièrement sur la question de l'identité et de la différence culturelles, ainsi que des procédés méthodologiques comme la recherche de domaine, la consignation minutieuse, les interviews. Toutefois, contrairement à lui, cette approche particulière ne visait pas chez Warburg à supprimer les méthodes d'analyse exclusivement stylistique et formaliste des œuvres d'art.

74. Buchloch renvoie à Aby Warburg, « Introduction to *Mnemosyne Atlas* », Warburg Archive, n° 102.1.6 (Buchloh 1999, p. 122-123).

75. Sur l'admiration d'Einstein pour Warburg et sur ses contacts avec l'Institut Warburg et son directeur Fritz Saxl, voir Joyce 2003, cité *in* Ades – Baker 2006, p. 14.

Tête de Grec : la revue *Minotaure* et la recherche d'un nouvel homme universel

Effie Rentzou

Minotaure, la luxueuse revue d'art, de littérature et de culture publiée par l'éditeur suisse Albert Skira et dirigée par le grec Stratis Eleftheriadis, connu sous le nom de Tériade, a paru pour la première fois en 1933 et, jusqu'à la fin de sa publication en 1939, a produit treize numéros[1]. Pendant cette période plusieurs changements ont eu lieu, parmi lesquels le plus important était le départ de Tériade et la prise en charge de la revue par les surréalistes. Paul Éluard considérait le double numéro 3-4 de 1933 comme le premier vrai numéro surréaliste[2], et même si *Minotaure* n'a jamais été la revue officielle du mouvement, comme a pu l'être par exemple *La Révolution surréaliste* ou *Le Surréalisme au service de la révolution*, l'esthétique surréaliste a défini son orientation et ses choix[3].

Minotaure s'est éloignée de la simplicité visuelle des précédentes publications surréalistes pour se rapprocher de l'objet d'art. Le soutien financier de Skira y a joué un rôle important : *Minotaure* a adopté la présentation de la « belle revue », ayant ainsi comme contrepoint (et parfois comme antagoniste) les *Cahiers d'art* de Christian Zervos[4]. Grâce aux illustrations abondantes et de très haute qualité, les photographies et les reproductions d'œuvres d'art en noir et blanc, les quelques hors-textes en couleur, ainsi que les couvertures magnifiques créées

1. Pour une version de cet article en anglais insistant sur le côté politique de l'usage des animaux, voir Rentzou 2011 ; pour une version en anglais insistant sur l'engagement ethnographique de *Minotaure* et les animaux, voir Rentzou 2013 ; pour une version en anglais insistant sur le côté théorique, voir Rentzou 2017.
2. Éluard 1984, p. 202-203.
3. Pour un compte rendu complet des luttes de pouvoir dans la revue, voir Schneider-Berry 1988.
4. Voir Labrusse 2006, où *Minotaure* est caractérisée comme « un concurrent particulièrement sérieux » pour *Cahiers d'art*, étant donné que « la nouvelle revue, aussi luxueuse qu'ambitieuse, emprunte en effet dangereusement sa pratique aux *Cahiers d'art* » (p. 41). Voir aussi Holman 1987.

spécifiquement pour la publication par des artistes comme Picasso (pour le premier numéro), Dalí, Magritte, Matisse, Derain et Duchamp[5], qui interprétaient, chacun à sa façon, la figure du minotaure, la revue s'est présentée comme une déclinaison périodique d'un vaste livre d'artiste.

Le titre proposé par Roger Vitrac – ou par Georges Bataille et André Masson, les témoignages diffèrent sur le sujet – renvoie évidemment à la figure mythique de la Crète minoenne : mi-homme, mi-taureau, le monstre niché au cœur du labyrinthe. « La revue à tête de bête » comme l'affirme, sous le titre « Éternité du Minotaure », le texte éditorial de 1939, écrit probablement par André Breton, « se distingue foncièrement de toute autre publication à tête de membre de l'Institut ou de conservateur de musée[6] ». Avec un geste vibrant d'une violence d'antan, *Minotaure* guillotine les têtes de l'intellectuel, de l'universitaire, du spécialiste de la culture pour remplacer l'autorité éclairée par la tête de la bête, afin que la voix de la revue se fasse « entendre très loin, en dépit de l'agitation panique de moins en moins localisable et même de l'aboiement des canons ». Cette tête bestiale signale en 1939 d'une part « la faillite incontestée du rationalisme », mais aussi « l'esprit qui n'a cessé de nous animer […] la loi de la toute puissance du désir[7] ». Il faudrait chercher les raisons de la persistance du thème du minotaure dans et autour du surréalisme précisément dans ces symbolismes : pensons à la série de minotaures de Picasso, ou bien d'André Masson[8], à la série d'Ariane de Giorgio De Chirico en 1913, ou au Minotaure anthropomorphe de Man Ray, publié sur la page de la table des matières du numéro 7 de la revue. Dans la culture générale de l'époque, l'intérêt pour le cycle mythologique minoen a été probablement suscité par la publication des fouilles archéologiques de Cnossos entre 1921 et 1936, qui a attiré l'attention des intellectuels et des artistes de l'époque, y compris de la part des *Cahiers d'art*[9]. La revue *Minotaure* emblématise par son titre une fascination pour la Crète et ses mystères comme une Grèce « autre », une Grèce alternative à la Grèce lumineuse classique, une Grèce inconnue et cachée jusqu'alors.

Effectivement, le motif de la révélation de ce qui reste caché revient régulièrement dans la revue. On lit dans l'éditorial du numéro 9 :

5. La liste complète des artistes et des couvertures est la suivante : Pablo Picasso, n° 1 (1933) ; Gaston-Louis Roux, n° 2 (1933) ; André Derain, n° 3-4 (1933) ; Francisco Bóres, n° 5 (1934) ; Marcel Duchamp, n° 6 (1935) ; Joan Miró, n° 7 (1935) ; Salvador Dalí, n° 8 (1936) ; Henri Matisse, n° 9 (1936) ; René Magritte, n° 10 (1937) ; Max Ernst, n° 11 (1938) ; André Masson, couverture et quatrième de couverture du n° 12-13 (1939) ; et Diego Rivera, une couverture supplémentaire dans ce dernier double numéro pour l'article d'André Breton « Souvenir du Mexique ».
6. Breton 1939.
7. *Ibid.*
8. *Minotaure* en 1935, *Le Labyrinthe* et *Le Rêve d'Ariane* en 1938.
9. Les *Cahiers d'art* avaient publié de façon extensive les fouilles de Cnossos : « Fresques de Cnossos », n° 9 (1926), p. 244-245 ; « Cnossos, figurines de faïence », n° 2 (1927), p. 64 ; Marinatos 1931 ; Marinatos 1932-1933. Pour l'influence des découvertes de Cnossos sur l'esthétique moderniste, voir Farnoux 1993 et Gere 2009.

> En présence d'une actualité de jour en jour de plus en plus dévorante et tout compte tenu des formes de notre périodicité nous croyons pouvoir dire que, fidèle à son titre même, *Minotaure* s'est proposé d'absorber et de dépasser en ce qu'elle a de toujours épisodique, cette actualité.

Et les éditeurs de conclure :

> Nous nous réclamons de cette opinion qu'on ne peut faire œuvre d'art ni même en dernière analyse, œuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le *contenu manifeste* d'une époque et que ce qui importe par dessus tout est l'expression de son CONTENU LATENT[10].

L'actualité de la revue dépend de la découverte de ce qui est caché sous l'épisodique, et, d'une certaine façon, la figure du minotaure le prouve. C'est à travers cette bête que le contenu latent d'une époque peut être révélé. Si le contenu latent d'un rêve se révèle grâce au travail analytique, la figure du minotaure agit comme une cure condensée qui épluche les strates de surface pour arriver au vrai sens caché. Comme Pierre Mabille le fait remarquer dans un article paru dans le numéro 6 de la revue, « [c]e sont les vieilles couches gréco-asiatiques qui reparaissent après un long séjour dans l'inconscient ». Et il ajoute en note en bas de page : « Il y a certainement des phénomènes d'hérédité encore plus éloignée, qui remontent le cours des âges. Ressortent actuellement des tendances et des formes datant de l'homme avant l'ère historique. Signalons qu'on n'écrit pas au hasard dans *Minotaure*. Ce nom même est assez caractéristique[11] ».

On en revient ainsi au nom de la revue, « Minotaure », le signifiant qui marquerait le retour du refoulé, et, comme on l'a vu, c'est le refoulé, le contenu latent d'une époque, que la revue veut exposer afin, par là, de gagner son actualité. Sans doute, l'insistance sur l'ethnographie et l'archéologie, qui apparaissent déjà dans le sous-titre de la revue, souligne un autre aspect de ce même souci : dévoiler ce que la modernité peut nous cacher, soit dans le temps, soit dans des espaces non modernes. C'est maintenant un lieu commun de la critique de parler de *Minotaure* comme une composante de ce « modernisme ethnographique », identifié comme tel par James Clifford, qui se détourne de la modernité afin de mieux la comprendre. Le deuxième numéro, dédié à la mission ethnographique de Dakar-Djibouti et suavement illustré par des photographies prises pendant les trois années qu'a duré cette expédition, scelle cette orientation ethnographique dès le début. James Clifford affirme qu'après ce numéro spécial l'ethnographie disparaît pratiquement de la revue, laquelle ne laisse plus de place à l'objet ethnographique concret et à sa fonction illuminative et subversive, mais le remplace par le surréel[12]. Katharine Conley montre pourtant que l'intérêt et l'approche

10. *Minotaure* 9 (1936), page non numérotée.
11. Mabille 1935.
12. Clifford 1988, p. 134.

ethnographiques persistent jusqu'à la fin de la revue[13]. Il s'agit non seulement d'une approche qui défamiliarise le quotidien et le connu en le transformant en objet d'observation d'une culture autre – c'est le cas par exemple des nombreuses photos du Paris nocturne de Brassaï – mais aussi, et peut-être surtout, d'un esprit généralisé qui s'intéresse à trouver les sources de l'humanité au-delà de ce qui est couramment accepté comme culture.

C'est justement l'esprit qui anime le recours à l'archéologie, mais une archéologie revue à travers Freud et Nietzsche, à travers l'ethnographie, la préhistoire et le primitif. Il s'agit d'une archéologie moderne et moderniste qui « exhume des formes de vie qui résistent ou bien sont hostiles à la culture et à la civilisation[14] ». La philologie suivra ce chemin un peu plus tard, et le livre d'Eric Robertson Dodds *The Greeks and the Irrational*, publié en 1951 mais fondé sur les conférences de Berkeley de 1947, reste emblématique de ce tournant. L'ouverture du livre semble résumer l'esprit qui animait l'approche de la Grèce dans *Minotaure :*

> Some years ago I was in the British Museum looking at the Parthenon sculptures when a young man came up to me and said with a worried air, "I know it's an awful thing to confess, but the Greek stuff doesn't move me one bit. […] Well, it's all so terribly rational, if you know what I mean." I thought I did know. The young man was only saying what has been said more articulately by Roger Fry and others. To a generation whose sensibilities have been trained on African and Aztec art, and on the work of such men as Modigliani and Henry Moore, the art of Greeks, and Greek culture in general, is apt to appear lacking the awareness of mystery and in the ability to penetrate to the deeper, less conscious levels of human experience[15].

Ce que Dodds identifie comme un fait indéniable à la fin des années 1940, est déjà mis en mouvement dans le premier numéro de *Minotaure* et l'article dédié au temple d'Artémis à Corfou datant du VI^e^ s. av. J.-C. Ce temple archaïque est décrit comme un édifice oriental et barbare :

> Lorsque cet art fut découvert à nouveau par ceux dont les yeux avaient appris à regarder les œuvres des peuples primitifs, ce fut une nouvelle époque de cet art qui sut retenir l'attention de tous : ces débuts décriés comme « barbares » […]. Contre la supposition primitive d'un art grec parfaitement original ou légèrement influencé par l'Égypte, s'impose de plus en plus l'idée que ses sources doivent être recherchées dans le proche Orient[16].

13. Conley 2003.
14. Schnapp – Shanks – Tiews 2004, p. 4.
15. Dodds 1951, p. 1.
16. Raphaël 1933, p. 6.

Une réinvention des sources de la civilisation occidentale fait déplacer les origines de la « Grèce » classique vers une autre « Grèce », obscure et primitive, non rationnelle et peut-être menaçante, qui remplace la « Grèce » de la raison.

La « Grèce » est ainsi dissociée de son identité humaniste européenne pour devenir asiatique ; la « Grèce » de cette façon devient son autre, et le comble de la civilisation s'effondre dans la barbarie. L'archéologie fonctionne ici comme Georges-Henri Rivière l'avait décrit de façon aphoristique quelques années auparavant dans *Cahiers d'art*, comme la « fille parricide de l'humanisme[17] ». Dans le cas de *Minotaure*, l'humanisme représenterait le point de vue « grec » sur l'homme en tant qu'instance d'harmonie et aux antipodes de la barbarie primitive. Mais l'humanisme serait aussi le lien qui unirait la Grèce classique avec l'autorité de l'intellectuel et du conservateur de musée, contre laquelle s'érige *Minotaure.* Cet humanisme est effectivement assassiné par les figures orientales et barbares du temple archaïque, dans le même geste qui met la tête de l'animal sur les épaules de l'homme civilisé. L'archéologie et la figure du minotaure partagent la tendance à la violence, en faisant toutes les deux surgir ce qui gisait depuis longtemps en dessous, ce qui a survécu d'un passé lointain, des vestiges matériels ou des monstres cachés qui altèrent les perceptions idéalistes de l'Antiquité ou de l'humanité. À l'instar de l'archéologie, le minotaure dévoile des parties cachées de la « Grèce » : une « Grèce » investie dans l'animalité, une « Grèce » dans laquelle l'homme, le centre de la civilisation hellénique, est déplacé et remplacé par un être hybride.

Cet usage codifié de la Grèce se poursuit au long de la revue. Par exemple, dans l'article du jeune Jacques Lacan, « Motifs du crime paranoïaque. Le crime des sœurs Papin », les deux femmes sont décrites dans leur folie meurtrière comme des « bacchantes » quand « elles déchirent leurs victimes, quand elles traquent dans leurs blessures béantes ce que Christine plus tard devant le juge devait appeler dans son innocence "le mystère de la vie"[18] ». D'une manière analogue, René Crevel, dans son texte « La grande mannequin cherche et trouve sa peau », explore le mythe moderne du mannequin commercial avec des références constantes à la mythologie grecque, à Jupiter, Minerve, Antigone, Œdipe, Prométhée, Hermès, Aphrodite, Orphée. Le but de cette opération qui rapproche des mannequins et des automates les figures mythiques de la Grèce est expliqué à la fin de l'article en ces termes : « Sur le globe de l'œil, la grande mannequin glisse en robe de voie lactée. Ses antennes, ses rêves vont la conduire jusqu'au secret de l'homme[19] ». Soit en tant que femmes bestiales, soit en tant que poupées de commerce, soit comme figures orientales sur un fronton grec, l'élément grec réinventé revient pour révéler le mystère de la vie, le secret de l'humain.

Effectivement, l'homme et ses aspects inconnus sont le point focal de la revue, qui étale dans ses pages les variations réelles et fantastiques de la figure humaine. Une série

17. Rivière 1926, p. 177.
18. Lacan 1933, p. 28.
19. Crevel René 1934, p. 19.

d'articles explicitent cette orientation à travers des inventaires de la forme humaine. Man Ray crée un inventaire de trente-deux photographies du corps de la danseuse dans l'article « Danses-Horizons », où le corps humain est décrit comme une « présentation des modèles intégraux par séries de quatre fois huit modèles en tout, chacun dérivant d'un organisme végétal non farineux parfaitement assimilable à la viande, sauf le dernier contenant environ 40 % de farine, ce qui le rend inutilisable pour toute assimilation à des aliments strictement azotes comme la viande, le poisson, les œufs, le fromage, le lait, etc.[20] » (**fig. 1**). Chaque pose de la danseuse porte le nom d'un légume : le corps devient betterave, choux ou artichaut. Si Man Ray ouvre l'humain vers le végétal, Dalí crée des « Êtres-Objets », définis comme « les corps étranges de l'espace », des corps qui deviennent aérodynamiques, poreux envers le monde des objets. Dans le numéro 6, la déclinaison de la forme humaine se matérialise autrement, à travers la présentation de la poupée désarticulée de Hans Bellmer, « Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée ». La poupée de Bellmer explore les possibilités combinatoires de la forme humaine qui prend ainsi les dimensions d'un signe, d'une phrase à réécrire[21]. Cette phrase est réécrite différemment dans l'article de Paul Éluard « Juste milieu », consistant en une série de mots suivis par un texte bref qui imite le couple entrée-définition du dictionnaire. L'initiale du mot-entrée est un corps humain convulsé pour créer la forme de la lettre, le corps devenant signe. Les variations presque délirantes de la figure humaine présentées dans la revue[22] créent une image de l'homme qui s'éloigne de la perspective humaniste – et Jean Jamin décrit pertinemment cette opération :

> Déformée au risque de devenir informe (mais de ce fait susceptible d'être remodelée), la nature humaine dans son donné immédiat et sensible – le corps – n'est plus de l'ordre de l'essence ni de continuité. Elle est plutôt l'objet de constructions culturelles variables autant qu'infinies, lesquelles, manifestant la pluralité des manières de se concevoir homme, faisaient valoir celles, comme le rappela Marcel Mauss, d'user le corps[23].

C'est ce corps usé, mais surtout le corps comme construction culturelle infinie, qui se met en scène le plus clairement dans *Minotaure* grâce à la confusion systématique entre l'humain et l'animal. Dans la revue « à tête de bête » les animaux pullulent. Des taureaux

20. Ray 1934, p. 27-29.

21. Voir Mahon 2003.

22. Aux articles cités il faudrait aussi en ajouter d'autres qui déclinent la forme humaine : Hugnet 1934, p. 30, qui présente un inventaire de mains ; un article sur la chiromancie de Lotte Wolff (Wolff 1934) avec des dessins de mains mais aussi des empreintes des mains d'André Gide, Maurice Ravel, André Derain, André Breton, Aldous Huxley, Antoine de Saint-Exupéry, Paul Éluard et Marcel Duchamp ; Breton 1933 ; Picasso 1933 ; Raynal 1933 ; Masson 1933 ; Dalí, 1933 ; Heine 1936 ; Heine 1938.

23. Jamin 1987, p. 83.

et des minotaures de Picasso[24] au taureau sacrificiel de Michel Leiris dans sa description de la mission Dakar-Djibouti[25] ; de la mante religieuse de Roger Caillois[26] à King Kong, roi du cinéma[27] ; du chimpanzé dans l'article « L'analyse spectrale du singe[28] » aux oiseaux nocturnes[29] ; des mites photographiées par Brassaï[30] à Benjamin Péret et son texte « Entre chien et loup[31] », et de là à la compilation fantastique de Pierre Mabille d'un « ver, reptile, batracien, poisson, oiseau, mammifère à cornes, homme[32] », les animaux partagent l'espace des pages avec les hommes. La revue déploie régulièrement un concept de l'homme selon lequel l'animal et l'humain sont continus. L'homme du *Minotaure* est un être « à tête de bête » inspiré par la Grèce, qui, de par sa monstruosité hybride, met en question l'homme classique parfait, l'homme humaniste, le centre de l'univers, la mesure de tout. Dès le premier numéro *Minotaure* déclarait que sa mission était de publier

> le premier, la production d'artistes dont l'œuvre est d'intérêt universel. […] C'est-à-dire que *Minotaure* affirmera sa volonté de retrouver, de réunir et de résumer des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement […] pour redonner à l'art en mouvement son essor universel[33].

J'aimerais souligner ici le terme « universel » qui revient régulièrement dans les textes programmatiques de la revue. On lit dans le numéro 5 de 1934, par exemple, que les encouragements venus du monde entier « nous confirment aujourd'hui dans notre volonté de créer un organe universel, vraiment moderne pour traiter sérieusement et aussi avec cohésion toutes les questions culturelles présentes ». Être vraiment moderne veut aussi dire être universel. Selon les ambitions de la revue, la vision de l'humain construite largement grâce à la figure et au symbolisme puissant du minotaure doit être aussi celle d'une humanité universelle. Mais la place de l'*homo universalis* de Vitruve, parfait dans ses proportions idéales classiques au centre du cercle de l'univers, est maintenant occupée par un homme-végétal, un homme-objet, mais surtout un homme-animal, situé au centre confus d'un espace amorphe et irrégulier, le labyrinthe de la modernité.

Un homme anti-vitruvien s'affiche aussi comme emblème d'une autre publication de l'époque, *Acéphale.* Sous la direction de Georges Bataille – que Skira a cherché, en vain, à

24. Breton 1933.
25. Leiris 1933.
26. Caillois 1934.
27. Lévy 1934.
28. Petitjean 1935.
29. Delamain 1935.
30. Brassaï, [photographies], *Minotaure* 7 (1935), p. 27-29.
31. Péret 1936.
32. Mabille 1935, p. 2.
33. *Minotaure* 1 (1933), page non numérotée.

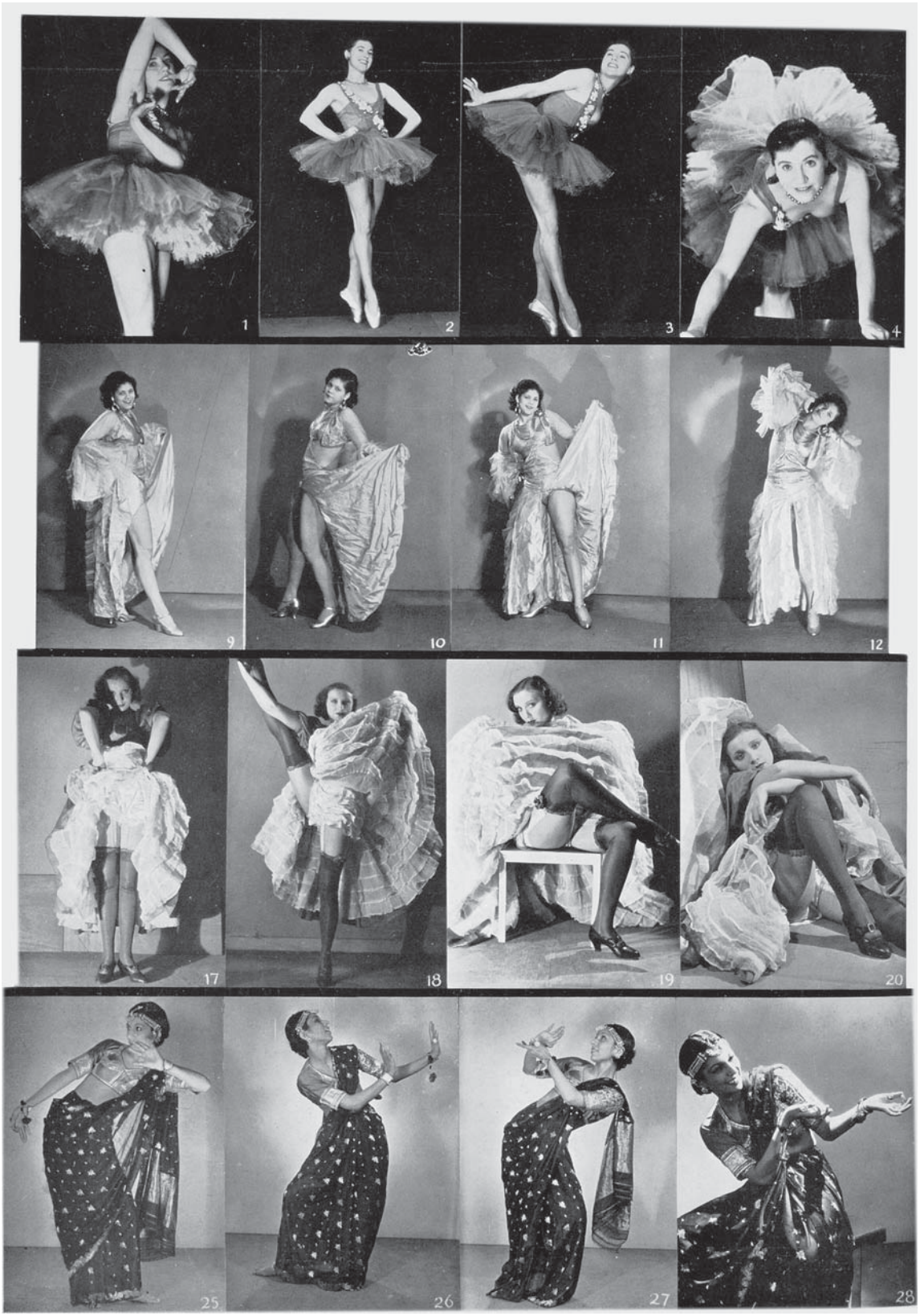
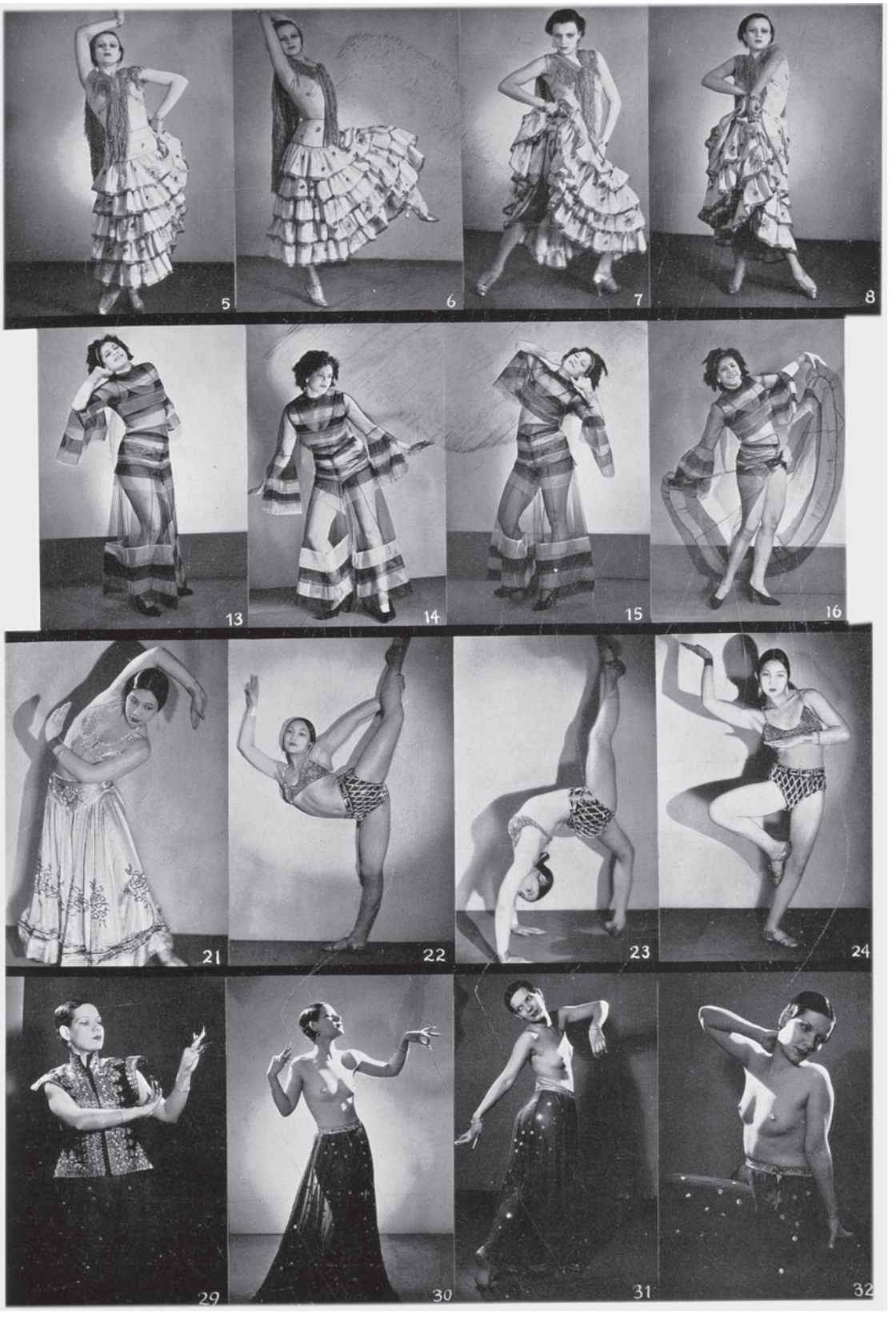


Fig. 1 — Man Ray, « Danses-Horizons », *Minotaure* 5 (1934).

© Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), NY / ADAGP, Paris 2018; © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.


5
6
7
8
13
14
15
16
21
22
23
24
29
30
31
32

avoir parmi les collaborateurs de *Minotaure* –, de Pierre Klossowski et d'André Masson, entre 1936 et 1939 la revue devint le visage public de la société secrète du même nom animée par Bataille, ainsi que du Collège de sociologie qui annonça sa création même dans le numéro 3 de la revue en 1937. La Grèce, la même Grèce que celle de *Minotaure*, est présente déjà dans le titre, mais surtout dans le contenu de la revue. Le choix du titre est partiellement expliqué sur la quatrième de couverture : « Quand le Cœur humain deviendra feu et fer l'homme échappera à sa tête comme le condamné à la prison ». Cette déclaration trouve son illustration sur la couverture de la revue créée par André Masson (**fig. 2**). Acéphale est un homme nu, sans tête, jambes et bras écartés, avec un cœur en flammes et un poignard dans les mains, le sexe caché par un crâne, des étoiles sur les tétons, et ses intestins en forme de labyrinthe. L'homme sans tête est une redécouverte de l'homme, Georges Bataille dans le premier numéro le dit clairement : « Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi : son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égare avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre[34] ».

Le monstre dans le labyrinthe, le minotaure, évoqué déjà par le corps dédaléen de l'homme acéphale, devient une présence explicite dans le troisième numéro de juillet 1937 dédié à Dionysos. André Masson dessine encore le corps de Dionysos qui reprend la figure de l'acéphale, mais aussi des éléments qui seront évoqués deux ans plus tard dans la couverture qu'il fera pour *Minotaure*. Le Dionysos de Masson est initialement un dieu sans tête dans un paysage grec explosant, et il devient vite un homme à tête de taureau, un minotaure-Dionysos dans les deux illustrations « La Grèce tragique » (**fig. 3**) et « L'univers dionysiaque ». Dionysos, le minotaure et l'acéphale se mêlent pour former le paradigme du nouvel homme universel, un homme qui n'est pas moi mais qui est plus moi que moi, un homme qui n'est pas grec mais qui est plus grec que les Grecs à tête d'homme. Alan Stoekl le remarque avec justesse, « l'homme acéphale représente à travers Nietzsche la mort de Dieu ainsi que la mort de la conception classique de l'homme[35] ».

Cette conception classique de l'homme, si fortement politisée pendant les années 1930 par les régimes fascistes qui prennent l'homme classique comme idéal esthétique et moral – le corps humain dans sa perfection athlétique et harmonieuse, dans sa pureté absolue –, est brisée par la conception suggérée dans *Minotaure* et *Acéphale.* Le corps reste toujours grec, mais à la perfection soi-disant classique s'oppose un corps grec mutilé, hybridé, transformé, non pur. Un geste de virtuose est accompli : sur l'image de la « Grèce » l'humanisme a fait construire une base solide pour un universalisme ayant l'homme

34. Bataille 1936. Voir aussi le commentaire de Denis Hollier : « Altération de la forme humaine, elle se dérobe à toute identification et attire le sujet de la méditation dans un labyrinthe où il se perd, c'est-à-dire se métamorphose, s'altère à son tour, ne se retrouve qu'autre, monstre, Minotaure lui-même » (Hollier 1974, p. 120).

35. Stoekl 1985, p. xx (« The acephalic man through Nietzsche represented the death of God as well as the death of the classical conception of man »).

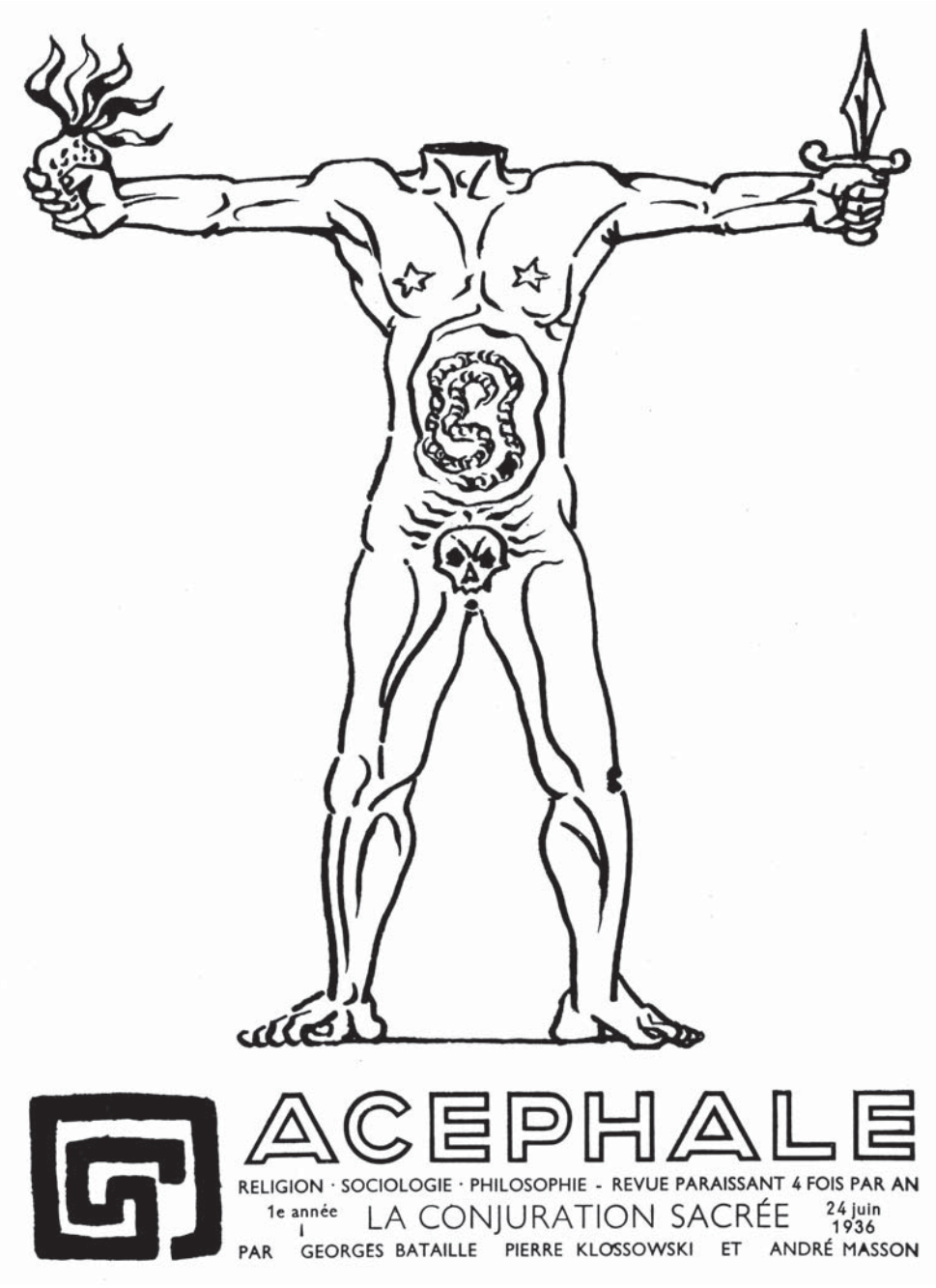


Fig. 2 — André Masson, illustration de couverture de la revue *Acéphale*, 1 (1936).

© Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), NY / ADAGP, Paris 2018; © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.



Fig. 3 — Minotaure-Dionysos par André Masson, « La Grèce tragique », *Acéphale* 3 (1937).

© Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), NY / ADAGP, Paris 2018 ; © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

comme centre. Les surréalistes de *Minotaure*, et aussi en partie le groupe de Bataille, arrivent à transformer notre propre expérience culturelle de notre humanité à travers cette même image, et ils mettent en place une considération de l'humain qui n'est pas pour autant anthropocentrique. La figure violente du minotaure se porte donc aussi comme signe d'un universalisme latent qui unit l'humanité dans ses sources obscures. Si le nom de la « Grèce » était pour les humanistes un topos d'universalisme et de civilisation, un terme

codifié pour dire logos et culture, un synonyme de l'*homo universalis*, à travers la figure de l'homme sans tête, de l'homme à tête de bête, le même nom, la « Grèce », évoque un espace universel imaginaire dans lequel culture et barbarie, l'humain et le non-humain, l'homme et l'animal, se rencontrent.

Comme une image refoulée des « gueules cassées » de la Première Guerre mondiale, ces corps mythiques grecs hantent l'imaginaire de l'avant-garde française juste avant le déclenchement d'une autre guerre. Ce qu'ils révèlent est le désir de réécrire la phrase de l'homme d'une façon différente qui résonnerait universellement. On revient à l'éditorial « L'éternité de Minotaure » pour lire que

> [La revue] se fait de l'événement artistique, intellectuel une conception à rebours de toutes les conceptions rétrogrades. […] Devant la faillite incontestée du rationalisme, […] la solution vitale n'est pas le recul mais l'avance vers les nouveaux territoires.

Cette belle image qui renverse ce qui va en arrière pour le faire avancer, crée la trace imaginaire d'un itinéraire qui pourrait être caractérisé comme un boustrophédon : de l'avant à l'arrière, de l'arrière en avant, comme les sillons tracés dans les champs par les bœufs. La conception rétrograde d'une humanité rationnelle représentée par la « Grèce » lumineuse des humanistes est tournée « à rebours », sillonnée par l'ethnographie, la psychanalyse, Nietzsche, et fécondée par l'esprit surréaliste pour soutenir, par cette double négation, l'affirmation de l'avant-garde. Ce qui hante l'avant-garde française des années 1930 est une pensée de l'humain qui commence, encore, par la Grèce, pour la transformer. La faillite du rationalisme dans le bruit des canons n'est pas la faillite de la Grèce, ni celle de l'homme, mais l'activation de la loi du désir qui veut étendre l'humain en dehors de ses limites capitales. La tête qui manque, la tête qui devient bête, qui redevient universelle, la tête qui change l'humain, la tête de Grec, est celle qui se met en avant, tête ancienne de la modernité.

« Il n'y a pas d'Antiquité » : les modèles grecs et l'invention de la sculpture moderne

Paul-Louis Rinuy

« Il n'y a pas d'Antiquité », répondit le peintre Francis Picabia au critique Vivian Postel du Mas qui venait de prononcer une conférence à la galerie de l'Effort moderne en 1931[1]. Cette boutade à l'emporte-pièce servit d'ouverture à une exposition de 2011 au musée Getty à Los Angeles, reprise en 2012 au musée Picasso d'Antibes sous le titre *Une moderne Antiquité, Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*[2]. Au-delà des limites de cette manifestation centrée sur le monde de la peinture, il paraît tentant d'élargir cette réflexion sur l'Antiquité moderne aux rapports entre la référence à l'art antique et l'invention de la modernité dans la sculpture, art auquel la Grèce antique a contribué le plus.

Prenons au sérieux la provocation de Picabia, « Il n'y a pas d'Antiquité », qui met en doute l'existence de l'Antiquité à la manière du célèbre « petit épisode » que Sigmund Freud vécut lors de son ascension de l'Acropole en 1904, de cet étrange vacillement de la mémoire que l'inventeur de la psychanalyse rapporte brièvement en 1927 dans *l'avenir d'une illusion*[3] puis, plus longuement, dans une lettre à Romain Rolland :

> L'après-midi de mon (notre) arrivée, se souvient Freud en 1936 lorsqu'il est déjà en train de lutter contre le cancer qui l'emportera trois ans plus tard,

1. Manuscrit inédit de Picabia, *in* Picabia 2000, p. 79 : « Dans l'Antiquité, pour parler comme le vulgaire, car il n'y a pas d'Antiquité […] ».
2. *Une moderne Antiquité* 2012.
3. « J'étais déjà un homme d'âge mûr, écrit Freud, et je me tenais pour la première fois de ma vie sur la colline de l'Acropole à Athènes, parmi les ruines des temples, le regard sur le bleu de la mer. À ma joie se mêlait un sentiment d'étonnement qui me fit venir cette pensée. Alors cela est réellement ainsi, ainsi que nous l'avions appris à l'école. Faut-il qu'alors ma croyance à la réelle vérité de ce que j'entendais ait été sans profondeur ni force, pour que je puisse aujourd'hui être si étonné ! Mais je ne veux pas trop insister sur la signification de cette expérience ; une autre explication de mon étonnement est encore possible, qui ne me vint pas à l'idée à l'époque, et qui est de nature de part en part subjective et en rapport avec la particularité du lieu » (Freud 1971, p. 36).

> quand je me trouvai sur l'Acropole et que j'embrassai le paysage du regard, il me vint subitement cette étrange idée : *Ainsi tout cela existe réellement comme nous l'avons appris à l'école!* Ou pour décrire la chose plus précisément, la personne qui manifestait son sentiment se distinguait beaucoup plus nettement qu'il n'apparaît d'ordinaire d'une autre personne qui, elle, enregistrait la manifestation, et toutes deux étaient étonnées, encore que ce ne fût pas de la même chose. La première faisait comme si, sous cette impression indubitable, il lui fallait croire à quelque chose dont, jusque-là, la réalité lui avait paru incertaine. En exagérant un peu, elle faisait comme quelqu'un qui, se promenant en Écosse sur les bords du Loch Ness, verrait tout à coup le corps du célèbre monstre jeté sur le rivage et serait ainsi contraint de s'avouer : il existe donc vraiment ce serpent de mer auquel nous n'avons jamais cru ! Mais l'autre personne s'étonnait à bon droit parce qu'elle ignorait que l'existence réelle d'Athènes, de l'Acropole et de ce paysage eussent jamais été un objet de doute. Elle eût été plutôt préparée à une expression d'exaltation et de ravissement[4].

Et Freud nourrit alors un sentiment d'« inquiétante étrangeté », en ressentant la certitude confuse d'avoir mis réellement en doute, à un moment de sa vie, l'existence objective de l'Acropole. Le psychanalyste tente d'analyser ce phénomène étrange par un retour sur sa propre vie, sur sa réussite intellectuelle et sociale par rapport au mode de vie de son père qu'il jugeait très durement et, de manière générale, sur la culpabilité sous jacente à toute réussite humaine : « tout se passe comme si l'essentiel, dans le succès, était d'aller plus loin que le père, et comme s'il était toujours interdit que le père fût surpassé[5] ». Je proposerais ici de comprendre ce « trouble de mémoire », plus que comme une simple anecdote personnelle, comme un symptôme collectif de l'Occident moderne face à la Grèce. De fait, plusieurs sculpteurs modernes français de l'entre-deux-guerres ont, à la différence de leurs prédécesseurs immédiats, si ce n'est nié l'existence matérielle de l'Acropole et de l'art grec dans son ensemble, du moins mis en doute son importance comme modèle cardinal. Cette contestation de l'importance de la Grèce comme modèle différencie Giacometti et Brancusi de leurs prédécesseurs immédiats Maillol et Bourdelle, que nous analyserons en première partie, avant d'examiner le cas de Zadkine, qui demeure en son époque trop singulier pour devenir exemplaire.

La rivalité Maillol-Bourdelle est emblématique de la génération qui s'est imposée sur la scène artistique avant 1914 et qui domine, institutionnellement du moins, le champ de la sculpture en France dans l'entre-deux-guerres : les deux artistes sont, quoique selon des modalités différentes, suffisamment nourris de leur lien à l'Antiquité grecque pour se considérer comme grecs tout en revendiquant une vive modernité. Aristide Maillol

4. Freud 1985.
5. *Ibid.*

s'impose ainsi dans l'histoire comme le « Grec », selon l'épithète que lui accole le critique Meier-Graefe dès 1904, inventant une formule reprise notamment par le comte Kessler dans son journal où il relate le voyage qu'il fit en Grèce en 1908 en compagnie du sculpteur français et du poète Hugo von Hofmannsthal[6]. Et Maurice Denis présente Maillol en 1909 comme un « sage de la Grèce qui conserve au milieu de la civilisation moderne la simplicité d'un héros d'Homère[7] », tandis que plus tard, en 1939, l'historien de l'art John Rewald écrit le plus sérieusement du monde : « Aristide Maillol naquit avant que l'ère chrétienne ne commençât, et ce sont les grands sculpteurs de l'Antiquité qui lui ont enseigné l'amour des corps nus, le mystère des volumes, le rythme des mouvements. Puis (admirons ce puits dans lequel s'écoulent plus de vingt siècles !) l'adolescent s'est réveillé un jour au bord de la Méditerranée[8] ». Il est avéré que lors de son voyage en Grèce de 1908 Maillol apprécia particulièrement les Cariatides de l'Érechthéion ou les statues du fronton d'Olympie, et nous savons même précisément qu'il vint contempler deux jours de suite, le 17 puis le 18 mai 1908, la figure du garçon accroupi du fronton est d'Olympie ou telle autre figure drapée, ce qui pourrait nous faire croire à un modèle antique stimulant ses créations modernes, voire à un exemple de réinterprétation. Mais dans ce cas précis, la simple comparaison avec la dates des inventions de Maillol, telles que cette *Femme drapée assise* (**fig. 1**) ou ce véritable manifeste sculptural qu'est la *Méditerranée* – dont la version en plâtre est exposée en 1905 au Salon d'automne –, révèle que la parenté évidente entre un éventuel « modèle antique » et la création moderne de Maillol est en fait une influence à rebours, selon le concept défini par Alexandre Farnoux dans ses travaux sur l'art minoen et l'Art nouveau[9] : c'est après coup et en 1908 que Maillol découvre, dans des œuvres grecques dont on ne sait s'il les connaissait auparavant ou non, les prototypes de ses créations plastiques antérieures. Le voyage en Grèce de Maillol ne fournit donc pas au sculpteur l'occasion de découvrir des modèles ni des sources d'inspiration pour son œuvre à venir, mais il résonne comme la solide confirmation expérimentale de la justesse de son intuition plastique. « La Grèce, explique Maillol en 1908, est l'endroit du monde où on a créé tout ce que j'aime » ou encore : « Je ne vais pas en Grèce pour apprendre […]. L'artiste doit être de son temps, on ne refait pas ce qui a été fait[10] ».

Quant à Antoine Bourdelle, son rapport à la Grèce a été largement, voire trop largement, traité depuis de longues années, ne serait-ce qu'en raison de son mariage avec Cléopâtre Sevastos en 1910[11]. On oublie trop dans cette histoire bien connue de l'archaïsme esthétique de Bourdelle combien le voyage en Grèce est dans son cas l'exemple même

6. Vaisse 1996.
7. Denis 1908-1909, p. 160.
8. Rewald 1939, p. 7.
9. Farnoux 1996.
10. Propos de Maillol rapportés dans Denis 1908-1909.
11. Lambraki-Plaka 1985 ; voir aussi Cowling – Mundy 1990.



Fig. 1 — Maillol, *Femme drapée assise*, vers 1900, terre cuite, 18 cm, Hambourg, Ernst-Barlach Haus.

du voyage imaginaire et idéal qui finit par être aussi, voire plus décisif qu'un voyage réel. Bourdelle, on le sait, n'a jamais matériellement foulé le sol grec, il est resté selon ses propres mots « toujours à la veille de partir et ne partant pas », ce qui ne l'a pas au demeurant empêché de vivre des expériences esthétiques qu'il allait jusqu'à partager avec d'autres. Lisons quelques-uns des « souvenirs grecs » que l'artiste égrena au fil des années 1920 : « Nous voici, raconte-t-il à des auditeurs de l'École du Louvre le 21 mai 1922, devant la lumineuse Athènes. La ville de l'esprit, haussée sur l'épopée ailée de ses poètes, et sage par ses philosophes, élève en marbres purs la raison éternelle et garde dans ses murs l'équilibre sculpté, sur ses frontons formés d'aurores, l'immuable tourment de la face des dieux[12] ». Quelques lignes plus loin, nous retrouvons le sculpteur, transporté par la magie du verbe à Olympie : « Olympie, proclame-t-il, j'ai dompté mon âme à ta matinée éternelle. Je ne peux plus voir le soleil couchant sans honte, il a raison d'accomplir l'ordre en rougissant chaque soir devant toi[13] ».

Ce rapport intime et assuré de Bourdelle à la civilisation grecque ne cesse de s'épanouir tout au long du développement son art. « Je dois le dire, j'ai aimé la Grèce toujours, plus je cherche mon art et plus je la vois grande », affirme celui qui a revendiqué orgueilleusement son origine méridionale, en établissant une parenté, réelle à force d'être mythique, entre le Midi de la France et l'Antiquité grecque : « je sculpte en patois », aime-t-il à répéter, patois qui se transforme au fil des années dans la langue de Pindare ou de Platon, comme André Suarès le souligne dans les années 1920 en écrivant qu'au moment de la naissance de Bourdelle « C'est Euripide qui ressuscite à Montauban ». Sans doute faut-il comprendre ainsi le fait que Bourdelle prenne soin d'écrire en lettres grecques le nom du héros Héraclès sur son œuvre manifeste *Héraklès archer* (1909, Paris, musée d'Orsay) ou qu'il reprenne dans un texte manuscrit de la fin de sa vie, *Le combat d'Apollon* (1929) – conservé dans les archives du musée Bourdelle – le nom d'Apollon en écriture grecque tandis que l'initiale « A » de son prénom se transforme systématiquement en un delta majuscule. Si Bourdelle n'est jamais allé à Athènes, c'est qu'il n'avait rien de nouveau à y découvrir et je reprendrais volontiers à son propos l'analyse du critique catalan Josep Palau i Fabre sur Picasso qui lui non plus ne fit jamais le voyage en Grèce : « Picasso est grec, mais personne ne s'en rend compte […]. Et c'est parce qu'il vit en Grèce (lui qui n'y mit au demeurant jamais les pieds) ou que la Grèce vit en lui, qu'il peut supporter d'habiter Paris[14] ».

À cette assurance d'une filiation directe parfaitement inébranlable bien qu'elle soit en réalité mythique succède, pour les inventeurs de la sculpture moderne dans l'entre-deux-guerres, un réel désintérêt pour la civilisation grecque, qui n'est plus comprise que comme un lieu de référence parmi d'autres. Malgré ce que l'on a parfois écrit, un artiste comme

12. Bourdelle 1952, p. 36.
13. *Ibid.*, p. 38.
14. Palau i Fabre 1999, p. 260.

Giacometti ne tisse aucun rapport privilégié, même imaginaire, avec la Grèce. Ainsi, lorsqu'en mal d'inspiration dans sa crise esthétique de la fin des années 1930, il se rend fréquemment au Louvre afin de copier les maîtres anciens, il ne prend qu'exceptionnellement modèle sur des œuvres grecques[15]. On connaît de rares dessins tirés de peintures sur vases qui demeurent très isolés (**fig. 2**) ; Giacometti préférait l'art égyptien ou étrusque[16], ou l'art sumérien qui le fascinait réellement ; avec les statues de Gudea du Louvre il noua par le dessin un rapport de familiarité formelle qu'il ne développa jamais avec le monde grec et romain.

Quant à Brancusi, son rapport artistique avec la Grèce se comprend d'une manière tout à fait différente. L'hypothèse de travail, souvent formulée brièvement, reprise plus longuement dans l'importante exposition de 2004 à la Pinacothèque nationale à Athènes, *Six Leading sculptors and the human figure: Rodin, Bourdelle, Maillol, Brancusi, Giacometti, Moore*[17], et qui paraît légitime lorsqu'on regarde certaines sculptures polies et mystérieuses de Brancusi aux confins de l'abstraction et de la figuration, est celle d'un rapport secret avec l'art cycladique qui, grâce à Christian Zervos notamment, fait partie des objets majeurs de réévaluations dans l'entre-deux guerres. Qui plus est, Christian Zervos écrivit, on le sait, un article sur Brancusi lors de l'exposition de ce dernier à la Brummer Gallery au tournant de l'année 1934 et lui consacra un important volume d'hommage dans les *Cahiers d'art*, lors de sa disparition en 1957[18]. Mais l'hypothèse ne tient pas au regard de la riche documentation dont nous disposons : d'une part, Zervos, dans son article de 1934, ne construit nullement de comparaison précise entre l'art de Brancusi et l'art cycladique ; d'autre part, dans les riches archives Brancusi comme dans celles de Christian Zervos, rien n'atteste un lien positif précis entre Brancusi et Zervos, ni un intérêt marqué de Brancusi pour l'art cycladique. Le rapport esthétique entre Brancusi et l'art cycladique ne peut donc être analysé sous l'angle d'une référence à l'art antique et mérite d'être renversé : c'est en réalité la réduction esthétique à l'essentiel et la géométrisation sensible dont fut porteur l'art de Brancusi dès les années 1910 puis surtout dans les années 1920 et 1930 qui a contribué, entre autres, à rendre sensible aux yeux du public contemporain la force plastique de l'art cycladique, qui s'est ainsi retrouvé contemporanéisé et actualisé. Et ce statut imaginaire reconnu à l'art cycladique de « prétendu modèle » de la sculpture moderne dans sa pureté esthétique a sans doute concouru à redonner à cet art antique une dimension contemporaine, notamment grâce au travail de décontextualisation et

15. La référence la plus précise sur ce sujet est *Alberto Giacometti, retour à la figuration 1933-1947*, catalogue d'exposition, Genève-Paris, musée Rath-Musée national d'art moderne, 1986-1987 ; les dessins d'après des vases grecs se trouvent p. 55.

16. Voir l'exposition, mal organisée au demeurant, *Giacometti et les Étrusques*, Pinacothèque de Paris, 2011 et son catalogue : Restellini – Beltramo Ceppi Zevi 2011.

17. *Six Leading Sculptors* 2004.

18. Zervos 1934b et Zervos 1957.



Fig. 2 — Giacometti, *Étude d'après un vase grec*, 1943, crayon, 9 × 19 cm, reproduit dans *Labyrinthe* 10 (15 juillet 1945).

de valorisation plastique effectué par l'intermédiaire de somptueuses reproductions photographiques aux effets marquants. En un mot, loin d'avoir été influencé dans sa production par l'art cycladique, c'est Brancusi qui a contribué à influencer notre regard sur lui en le dotant d'une aura contemporaine décisive, qui en fait une invention puriste et avant-gardiste avant la lettre, détrônant ainsi le succès, devenu un poncif démodé, de la sculpture grecque classique, hellénistique voire archaïque, qui se retrouvent sans écho réel dans les inventions plastiques les plus marquantes des années 1930.

Et si Brancusi n'a jamais songé à voyager en Grèce, c'est peut-être qu'il venait des Balkans et n'eut guère le désir d'y retourner, sauf au moment de sa grande commande monumentale de Tirgu Jiu. Plus qu'à s'insérer dans une histoire passée de la sculpture occidentale, Brancusi visait surtout à conquérir les États-Unis d'Amérique qui furent pour lui, avec l'aide de Marcel Duchamp, le vrai lieu où il put s'affirmer plastiquement et trouver des collectionneurs. Il existe, il est vrai, un autre rapport, essentiel, entre Brancusi et la Grèce, mais c'est surtout la Grèce de papier et de légende, celle des livres et des mythes qui passionne le sculpteur : dans plusieurs fragments de lettres du sculpteur, on découvre que Brancusi conseille à l'un de ses correspondants de lire *Le Banquet* de Platon, ou à tel autre *Les Oiseaux* et *Les Grenouilles* d'Aristophane, ou encore l'*Iliade*. Ces quelques éléments resteraient anecdotiques s'il ne s'y ajoutait le fait que Brancusi se trouva fort attiré par la figure de Socrate, qu'il admirait, ce qui était également le cas de son ami proche le musicien Erik Satie. Ce dernier composa d'ailleurs le mélodrame *Socrate* joué pour la première fois en juin 1920, qu'il jugeait, employant une expression qui renvoie davantage à la sculpture qu'à la musique, « blanc et pur comme l'antique[19] ». Satie et Brancusi se fréquentaient intimement à l'époque et s'appelaient même l'un et l'autre par ce surnom de Socrate, ce qui était une manière humoristique mais concertée d'inscrire leur existence dans une Grèce de papier qu'ils faisaient exister dans leurs œuvres, musicales comme plastiques. « Satie-Socrate », ainsi que le nommait à l'époque Cocteau, écrit ainsi à Brancusi le 16 avril 1923 : « Vous êtes le meilleur des hommes, comme Socrate, dont vous êtes sûrement le frère[20] ». Et Brancusi sculpte au même moment un *Socrate* qui à mon sens, par un jeu d'ironie et par le refus d'une évocation trop évidente de l'art grec antique, est une de ses œuvres les moins grecques d'apparence (**fig. 3**). C'est une statue primitiviste taillée à grands coups de gouge dans le chêne, et affublée d'une coupe – allusion à la fatale ciguë. Lorsqu'il faisait visiter son atelier, Brancusi commentait cette étonnante figure en ces termes : « Tout l'univers circule, rien n'échappe au grand penseur. Il sait tout, il voit tout. Il a ses yeux dans ses oreilles, ses oreilles dans ses yeux. Pas loin de lui, comme un enfant simple et docile, Platon semble s'imprégner de la sagesse du maître[21] ».

19. Lemny 2005, p. 190, n. 125.
20. *Ibid.*, p. 191, n. 128.
21. Hulten – Dumitresco – Istrati 1995, p. 148.



Fig. 3 — Brancusi, *Socrate*, 1920-1922, chêne, cliché de Brancusi, 1922, Paris, Musée national d'art moderne, ph 670.

La Grèce de Brancusi constitue donc un monde idéal où il se plaît à vivre, par intermittence, comme il aima aussi réinventer dans le marbre au fil du ciseau la figure de Léda en jugeant ridicule qu'on ait pu croire, avec les mythographes antiques, à la métamorphose de Zeus en cygne. « Je ne pouvais imaginer, confie-t-il à ses voisins d'atelier, que le Dieu des dieux eût consenti à se transformer en cygne. Je pensais au contraire qu'il avait trouvé bon de métamorphoser le cygne en femme[22] ». Et Brancusi de réinventer ainsi, à sa manière et par la puissance de son style, la fable antique.

Le seul parmi les sculpteurs français modernes de l'entre-deux guerres à être réellement allé en Grèce reste donc Ossip Zadkine, qui explique au début du récit de son périple qu'il est parti sans guide, avec pour seule connaissance une Grèce de papier hébergée dans sa mémoire, et qu'il redoute dans ce voyage réel d'affronter un trou de mémoire, un vide qui réduirait à néant son entreprise. Mais le risque est assumé et Zadkine considère ce voyage en Grèce en 1931 comme un moment qui « sans paraître bouleverser [sa] vie de sculpteur a été un événement énorme[23] ». Il lui assigne ainsi une place cruciale dans sa carrière, ne serait-ce qu'en raison de son journal, le *Voyage en Grèce*, écrit entre 1931 et 1933 et publié en 1955 (**fig. 4**).

Zadkine fait donc de ce voyage l'occasion de se confronter expérimentalement à un monde imaginaire et légendaire dont il est familier depuis longtemps. Dès son arrivée à Marseille, qui est, selon le topos bien connu des voyageurs français partant en Grèce, une ville grecque, Zadkine éprouve ce qu'il considère comme une authentique révélation, qu'il nomme « l'avènement d'un nouveau monde, [une] nouvelle possibilité qui explique une nouvelle visibilité inattendue[24] ». Ensuite, l'arrivée au Pirée constitue une expérience initiatique :

> Quand j'ai mis les pieds sur les pierres du Pirée, écrit-il, il pleuvait – un divertissement rare en Grèce. La pluie descendue comme un subit jet d'eau m'a fait apparaître les dalles de marbre de Pentélique. Tout est devenu sculpture faite des plaques de marbre jauni par l'âge, enfoncé et raviné par le fer des roues. Le tout me semblait un énorme bas-relief limité par la poussière des boutiques. Tout le monde, et quel monde, marchait sur ce bas-relief sans le regarder[25].

La Grèce devient ainsi pour Zadkine ce lieu où le paysage entier est appelé à se transformer en sculpture, où tout est déjà sculpture, mis à part les restes archéologiques

22. *Ibid.*, p. 136.
23. Zadkine 1968, p. 116.
24. Zadkine 1955, p. 31.
25. Ce texte est paru dans *Le Maillet et le Ciseau* (Zadkine 1968) p. 117 ; mais j'ai repris ici la version d'un manuscrit inédit de 7 pages, datant probablement de 1965, conservé dans les archives du musée Zadkine, à Paris.

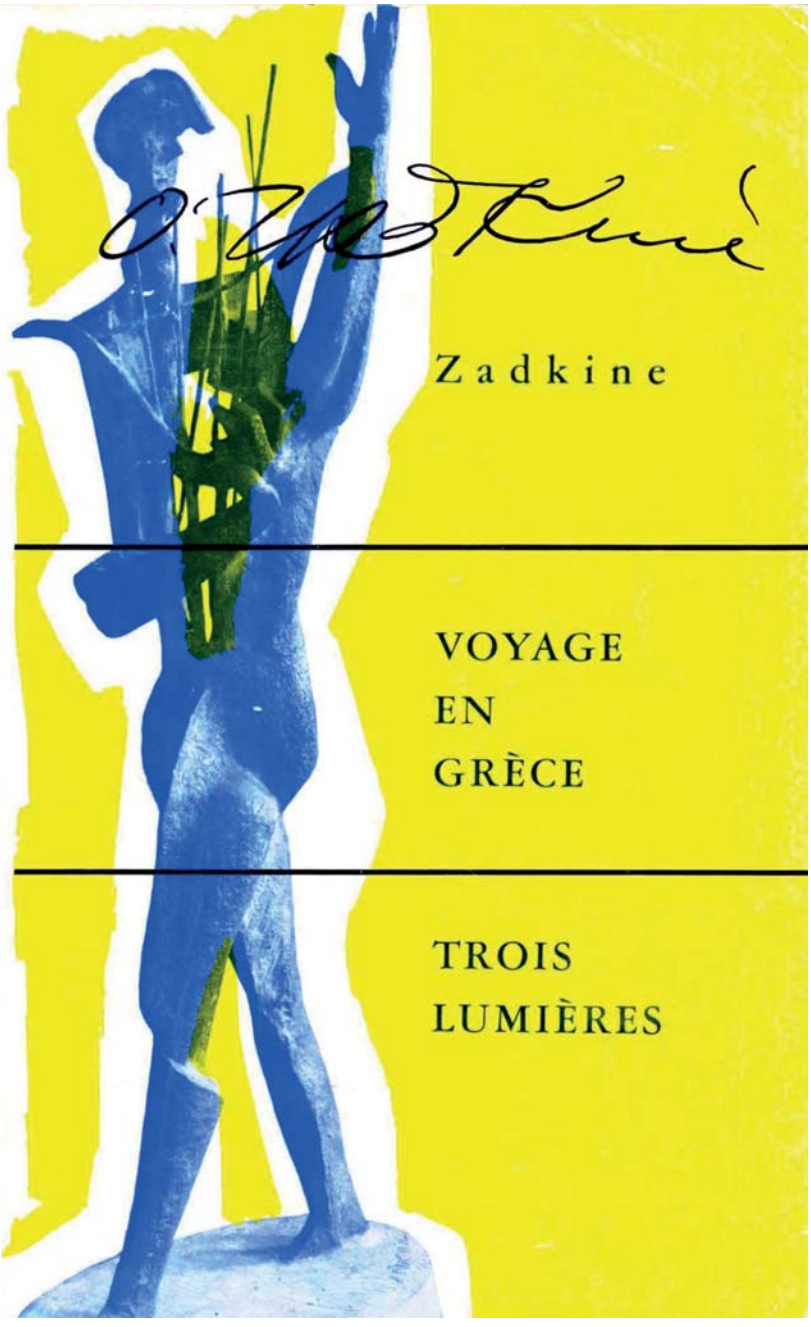


Fig. 4 — Zadkine, couverture de *Voyage en Grèce*, 1955, avec *Orphée*, 1948, bronze, 204 × 75 × 58 cm, Paris, musée Zadkine.

et les fragments accumulés de sculptures antiques qui ne sont, c'est là aussi un topos bien connu des voyageurs, que ruines mortes. Même à Olympie, la beauté du site ne fait qu'accentuer le désert muet de fragments épars à jamais privés de sens :

> Cette scène, qui était peuplée jadis de divers monuments et architectures d'époques différentes est plongée dans le silence. À présent plus rien et même après l'effort gigantesque d'archéologues allemands rien qu'un désastre fait de pierres amoncelées en masses chaotiques[26].

Zadkine en Grèce est cet artiste qui refuse d'être un voyageur-touriste mais dont les goûts et les dégoûts ne font que s'inscrire dans l'ordinaire de son temps. Il fustige comme il se doit en 1931 l'art classique et hellénistique en ironisant comme Maillol et bien d'autres sur l'*Hermès* d'Olympie – « Quelle mièvre chose cet Hermès[27] » – et il admire l'art grec archaïque, voire cycladique : « il y a au musée d'Athènes trois ou quatre Apollons archaïques qui sont vraiment des merveilles. Elles sont de la vraie sculpture[28] ».

Mais ce voyage en Grèce suscite-t-il une inflexion, un tournant notable dans l'invention du sculpteur dont les créations, dans les années 1920, demeurent éloignées du monde antique, comme le soulignent maints critiques qui le jugent surtout « primitif[29] »? Dès 1925, Zadkine est en réalité devenu le prophète d'un *classic revival*, d'une recréation d'un monde et d'un imaginaire antique beaucoup plus large que la référence stricte à des modèles d'œuvres précises effectivement grecques. En témoigne avec éclat l'extraordinaire assemblage *L'Esprit de l'Antiquité* (**fig. 5**), qui date de 1927 et mêle architecture, peinture et sculpture en un ensemble curieux, exceptionnel chez cet artiste et singulier à cette époque. La combinaison de la gracieuse colonne ionique et d'un visage que l'on peut qualifier d'archaïsant demeure résolument éloignée de la brutalité expressive ou de la sévérité de l'art grec archaïque. Et cet *Esprit de l'Antiquité* révèle la réussite d'un juste rapport, suffisamment lointain pour être efficace et fécond, au monde antique. Après le voyage en Grèce de 1931 puis le retour et la confirmation, *de visu*, de la puissance plastique de l'art grec archaïque du VI^e^ s., Zadkine a sculpté au fil des années 1930 et pendant une décennie quelques statues marquantes, torses fragmentaires, féminins ou masculins, dont la robustesse de construction et la subtile âpreté du modelé constituent comme la transposition moderne des *korés* et des *kouroi*. Tel *Torse de femme* de 1933 (musée de Grenoble) ou tel autre (Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art), sculpté pendant l'exil aux États-Unis en 1943-1944, témoignent d'une influence construite et assumée clairement par Zadkine, sans qu'on puisse cependant invoquer un modèle précis pour ces œuvres. De même, malgré l'allusion

26. Zadkine 1955, p. 95.
27. *Ibid.*, p. 105.
28. Zadkine Ossip, lettre inédite manuscrite du 14 septembre [1931], Paris, Archives du musée Zadkine.
29. Voir notamment Raynal 1921, p. 17 ou Waldemar-George 1925.

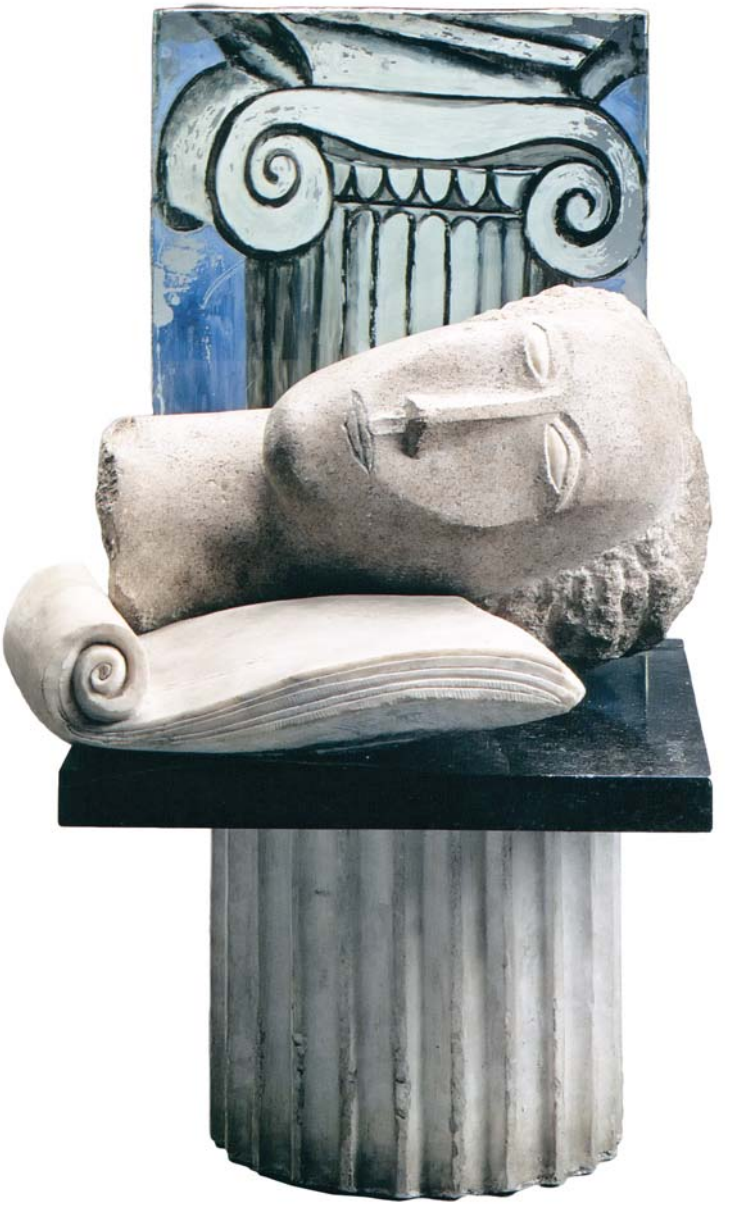


Fig. 5 — Zadkine, *Esprit de l'Antiquité*, 1927, marbre, pierre de Pouillenay, albâtre et verre peint, 86 × 53 × 55 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

moderniste du bras et de la main gravée sur la cuisse gauche, le torse *Clementius* (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), sculpté aux États-Unis dans les années 1940, évoque par ses proportions, par le modelé du ventre et de l'aine, voire par la ligne de la poitrine subtilement accusée un de ces *kouroi* archaïques que valorisait le poète Rainer Maria Rilke dès 1908[30].

Mais d'autres œuvres de Zadkine paraissent aujourd'hui plus marquantes, tel le grand *Orphée* de 1948 dont la photographie marque la couverture du *Voyage en Grèce* (voir **fig. 4**) et qui atteste, dans le vide creusant son torse et dans la fantaisie de sa syntaxe stylistique, un mode de référence très libre et fantaisiste à tout modèle grec possible.

Zadkine a donc cru aux modèles grecs qu'il a expérimentés *de visu* en 1931, mais il y a cru comme à des formes qui suscitent adhésion et ouvrent la voie à une liberté créatrice singulière. C'est, de fait, ce mot même de « croire » que le sculpteur utilise précisément pour désigner, après son retour de Grèce, la spécificité personnelle de son rapport à l'art grec qui constitue, affirme-t-il, son « credo de sculpteur[31] » ; et Zadkine y a surtout cru comme à un mythe qu'il inventait au double sens du mot, qu'il découvrait et façonnait en un même élan et qui nourrissait ainsi son désir de créer.

Et s'il a eu besoin de ce monde grec pour enrichir et affiner sa singularité au XX^e^ s., c'est qu'il savait, avec Freud, que les modernes des années 1920 et 1930 avaient à affronter ce doute, ce trouble, ce vacillement de la mémoire sur l'Acropole et que seul ce doute assumé pour les uns, vaincu pour d'autres, leur permettait de se faire contemporains de leur propre histoire et de se tourner résolument vers l'avenir et vers le présent.

30. « Archaïscher Torso Apollos » est le premier poème des *Neuen Gedichte* de Rainer Maria Rilke (1908).

31. Lettre du 18 avril 1956 (Zadkine 1963, p. 134).

Les limites annoncées d'une rencontre : le Paris des peintres de l'entre-deux-guerres grec

Annie Malama

> Beaucoup plus que la poésie, la peinture détermine ses sujets par rapprochement et c'est le propre même de la peinture de pouvoir donner une nouvelle définition du monde, non pas de reproduire mais de représenter les objets à l'aide de motifs décoratifs suggestifs au gré de l'émotion. Le peintre est l'artiste qui, tout en prêtant l'oreille aux voix extérieures qui lui suggèrent le monde, écoute en même temps les voix intérieures qui l'exhortent à le chanter.
>
> Konstantinos Parthénis, « Η Ζωγραφική » [La peinture], *Ανθρωπότης* [*Anthropotis*/Humanité] 2 (mai 1920).

> Les hommes de notre époque sont tiraillés entre le désir de la vie extérieure et celui de la vie intérieure. D'une part, ce grand siècle, pure fantasmagorie, siècle de fougue, de bouillonnement, climat d'effervescence, susceptible de nous procurer les émotions les plus riches. De l'autre, le Moi, plus troublé, plus tortueux, plus exigeant que jamais. Plus on conduit en profondeur l'investigation de soi en cherchant sa voie, plus on ressent de fortes pulsions qui vous emportent, plus la perplexité augmente, plus on souffre.
>
> Georges Théotokas, « Από τη Γαλλική Σκέψη. Bernard Grasset » [Remarques sur l'action. Bernard Grasset], *Αγών* [*Agôn*/Combat] 14 avril 1928.

Le présent travail traite de la peinture et des lieux, un sujet qui s'apparente à ce que Thomas DaCosta Kaufmann, dans son étude *Toward a Geography of Art*, définit comme une géographie culturelle[1], orientant le débat vers l'investigation critique de questions touchant plus largement aux problèmes de l'identité artistique, de la métropole artistique,

1. Kaufmann 2004. Voir en particulier l'introduction (p. 1-13) et le chapitre v, « Artistic Regions and the Problem of Artistic Metropolises: Questions of (East) Central Europe » (p. 154-186).

de la diffusion des styles et des modèles artistiques, de la circulation des œuvres d'art et de la relation archétypale du centre à la périphérie (ou des centres aux périphéries).

Les lieux dont nous sommes essentiellement appelés à parler dans cet ouvrage sont, bien entendu, Paris et Athènes, ces deux villes étant, à tour de rôle, le point de départ et d'arrivée dans le cadre d'un voyage constant et souvent accompli mentalement[2] ; un voyage qui, pour le monde libéral de la Grèce de l'entre-deux-guerres – replacé dans l'horizon plus vaste des échanges politiques, économiques et des brassages sociaux et idéologiques –, faisait partie intégrante d'un processus de modernisation culturelle[3].

Si nous voulons d'emblée nous rallier à la thèse selon laquelle Paris ne fut pas, pour le champ artistique grec, une réalité unidimensionnelle et, partant, pas nécessairement un garant de modernité, nous inscrivant en faux contre le « mythe du choix, "désastreux" pour l'art grec néo-hellénique, de l'école de Munich[4] », sans doute est-il juste, même si cela sonne mal à l'oreille, de parler non d'une mais de plusieurs Athènes et de plusieurs Paris.

La présence de Paris est, du reste, manifeste dans la peinture néo-hellénique dès le XIXe s. Nikos Hadzinikolaou observe fort justement − dès les années 1970 − que si Théodoros Vryzakis étudie à Munich, son œuvre « est inconcevable sans Léopold Robert[5] », que la relation entre Iakovos Rizos et Cabanel est évidente, que si le maître de l'éthographie, Nicéphore Lytras – pour nous en tenir à ce seul exemple – peint « dans le style de Decan et de l'Académie de Munich[6] », ses scènes de l'Orient d'inspiration occidentale attestent l'influence des toiles « de Delacroix, de Fromentin et de Gérôme (voire de Géricault ou de Gros) […][7] ». Cela vaut également pour les architectes et artistes impliqués dans la production de compositions picturales monumentales destinées à des édifices de caractère public et privé, tant à Athènes qu'à travers l'Europe, pendant tout le XIXe s. : on discerne nettement les influences réciproques, diffusées au travers de filtres différents selon les cas[8].

Paris, au demeurant, s'imposera progressivement jusqu'à la fin de la seconde décennie du XXe s., comme étant, de l'avis général, la référence absolue pour toute question portant sur la modernisation de l'art grec. Entre-temps seront intervenues ce que nous appellerons d'importantes mises au point plutôt que des glissements ou des ruptures, révélatrices de l'intégration d'un « art nouveau ».

Première mise au point : le champ artistique athénien, comme espace de production autonomisée et lieu de production et de diffusion de biens symboliques, dans le cadre

2. Daskalothanassis 2015. Voir en particulier l'étude « Τεριάντ: τεχνοκρίτης και συλλέκτης » [Tériade : critique d'art et collectionneur], p. 138-153.
3. Voir à ce sujet Kitromilidis 2006.
4. Loïzidi 2003.
5. Hadzinikolaou 1982, p. 34.
6. *Ibid.*, p. 33-34.
7. *Ibid.*
8. Malama 2008.

d'un marché libre d'une puissance et d'une portée limitées, et, d'une manière générale, l'environnement culturel, se seront entre-temps totalement imprégnés, dans les faits ou dans l'imaginaire, de l'esprit parisien. Il en va de même de l'identité sociale de l'artiste, dont les attentes, bien souvent, dépasseront les exigences esthétiques. Konstantinos Maléas écrit ainsi en 1915 :

> En Grèce, où ne s'étaient fait entendre, à maintes reprises, que des exorcismes chauvins et de serviles attachements au passé, avec une fâcheuse tendance à de malencontreux faux-pas – comme si toutes les erreurs commises, tout le temps perdu en divagations littéraires ne suffisaient pas –, en Grèce, dis-je, nous avons oublié que l'Artiste, tout en appartenant géographiquement à son pays, pour avoir nourri son inspiration de la nature qui l'entoure, ne saurait séparer l'orientation de l'Art du mouvement mondial. Et il est temps de préciser où vagabonde l'esprit moderne de l'art, au sortir de l'épouvantable combat qu'a mené la peinture pour s'affranchir des règles, des recettes, de l'anatomie et de l'esthétique du classicisme, après tous les tourments que ces codes sclérosés lui ont fait endurer. Après Delacroix et Manet, on a commencé à comprendre qu'il existe des lieux de plein air – un prodigieux trésor de couleurs que le dieu soleil offre à nos yeux, à notre esprit […] ; la science portant très haut ses lumières comme toujours a montré que la Vérité est le point d'ancrage de l'art dans son espace naturel. L'analyse du rayon solaire a révélé la juxtaposition des couleurs et a défini les couleurs créatrices, leur union harmonieusement complémentaire et leur accord indivisible, quintessence de la loi qui les gouverne. […] Avec de telles bases scientifiques pour bannière, après le combat héroïque du grand porte-drapeau qu'est Manet, la victoire est venue couronner la liberté de la peinture en plein air dans les œuvres des pallicares [*sic*], Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Cézanne. La lumière, avec toutes ses harmonies, sa riche palette de tonalités et de nuances, de la rosée arachnéenne du lever du soleil à la débauche de couleurs au soleil couchant, souffle de vie et gloire de l'art d'aujourd'hui, brandit très haut la bannière du dieu soleil, qui conduit les élus à leurs émotions lumineuses, leurs visions enchanteresses, dans les profondeurs de l'âme. Ainsi est née la représentation psychique en peinture qui nous a donné un Puvis, un Moreau, un Cazin, un Whistler, un Carrière et tant d'autres intellectuels et techniciens de la lumière[9] (**fig. 1**).

On reconnaît dans cette citation les principes fondamentaux d'une pensée qui déterminera la réception de la modernité en Grèce ; cette pensée qui, au gré d'ajustements et des phases décisives de son parcours, s'est enrichie de points de vue publiés dans des

9. Maléas 1915. Réédité *in* Kafetsi 1992, p. 320.



Fig. 1 — Konstantinos Maléas (Constantinople 1879-Athènes 1928), *Sainte-Catherine de Thessalonique*, 1917. Huile sur carton, 60 × 48 cm. Miltiades Embiricos legs. Num. d'inv. Π. 3043. Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos.

revues comme la *Φιλική Εταιρεία* [*Philiki Etairia*/Société des amis] de Kontoglou au milieu des années 1920, réapparaîtra exactement vingt ans plus tard dans la note d'introduction à la revue *Το Τρίτο Μάτι* [*To Trito Mati*/Le Troisième Œil], manifeste signé par Dimitris Pikionis. Ces professions de foi, cependant, ne trouveront pas dans l'art figuratif d'équivalent digne de leurs ambitions, les avant-gardes étant dépassées avant même d'avoir été mises en pratique. Marinetti lui-même avait du reste exhorté « la jeunesse de Grèce », dans un article écrit spécialement pour le journal *Ελεύθερον Βήμα* [*Eleftheron Vima*/La Tribune libre][10] en 1933, à « suivre l'exemple de Costis Palamas, chef de file de la langue grecque renaissante », et « de génies de grande envergure, tournés vers l'avenir », comme Parthénis et Tombros. Ce que je veux dire, c'est que tout ce dont il est question ici ne concerne pas des ruptures mais l'évolution de situations et de parcours idéologiques donnés.

Venons-en à présent à la seconde des mises au point évoquées plus haut : l'impressionnisme, habillé d'allusions symbolistes, afin de garantir le saut des artistes grecs « au-dessus du fossé de la reproduction naturaliste[11] », comme le note de façon caractéristique Antonis Kotidis, évoluera vers un nouveau genre d'académisme, eu égard au prestige dont il jouit dans les cercles politiquement puissants des libéraux[12], et au fait qu'il constitue un prolongement stylistique de l'académisme conventionnel. Reçu de manière ambivalente en Grèce, l'impressionnisme avait, en effet, donné lieu à un style original s'épuisant de préférence dans l'atmosphère champêtre, dans l'horizon thématique du paysage et d'une languissante peinture de mœurs, sans références à la vie de la ville ni à sa dynamique sociale. « Je m'efforce de mettre les foules en mouvement sur mes toiles. C'est quelque chose qui me passionne à tous points de vue. […] Dans les tableaux des impressionnistes français, soudain, on voit surgir toute la vie française de leur époque, urbaine surtout. Quelque chose d'analogue fait, bien sûr, cruellement défaut dans notre peinture[13] », déclare Spyros Vassiliou à Cleon Paraschos, en 1933. Et Evgénios Matthiopoulos, se référant à cette prise de position en particulier et à des œuvres contemporaines de Vassiliou (comme l'*Avenue Patission*, la *Place Exarchia*, le *Marché* et le *Carnaval*), qui figurent la ville et sa vie sociale, autrement dit « le sujet impressionniste par excellence », identifie « une complication supplémentaire dans la question de la réception de l'impressionnisme en Grèce, puisque nous parlons des œuvres d'un artiste qui, du point de vue de la facture, du moins, n'était pas un impressionniste[14] » (**fig. 2**).

Enfin, le dernier point : le traitement de l'héritage byzantin et populaire comme tentative de contact, de rencontre avec l'Europe ; c'est, du reste, par elle qu'il est cultivé et nourri, aussi bien dans ses versions les plus extraverties, les plus internationalistes, que dans ses

10. Marinetti 1933. Repris *in* Kafetsi 1992, p. 323.
11. Kotidis 1993, p. 180.
12. Sur l'identification particulière du milieu politique des libéraux avec l'impressionnisme, voir Matthiopoulos 1996b, t. I, p. 115-116.
13. Vassiliou 1933.
14. Matthiopoulos 1996b, t. I, p. 320.



Fig. 2 — Spyros Vassiliou (Galaxidi 1902 ou 1903-Athènes 1985), *Garçon du Parnasse*, 1920. Huile sur xylotex, 37 × 28,5 cm. Num. d'inv. Π. 7037. Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos.

manifestations autistes ultérieures. Ou, pour formuler la chose en d'autres termes, sans Paris, les peintres grecs n'auraient pas trouvé de raisons suffisantes de visiter le Mont Athos, sans l'Europe ils n'auraient pas choisi de devenir hellénocentristes, d'investir dans la production d'une culture nationale moderne. Ainsi, le point de départ, d'un côté, prépare le voyage, préjuge des exigences et de leur issue et, de l'autre, se transforme lui-même en destination.

La célèbre exhortation de Galanis à Vénizélos après l'exposition, qui fut tout sauf réussie, de l'« Omada Techni » [Groupe Art] à la galerie La Boétie en 1919 à Paris, « dorénavant, Monsieur le Président, il serait peut-être bon que vous envoyiez vos boursiers sur le Mont Athos », « résumait l'opinion de tous les connaisseurs », pour qui « il existe pour les peintres grecs une école supérieure à celle de Munich et de Paris : celle qu'eux-mêmes doivent fonder en Grèce, en s'inspirant de la nature grecque et de la tradition byzantine[15] ». Cela explique que, dès son retour en Grèce, Papaloukas s'emploie à réaffirmer la conformité « des principes de l'art moderne avec les lignes directrices de la conception artistique byzantine et post-byzantine[16] » : pour ce faire, il étudie les mosaïques d'Hosios Loukas, de Daphni, l'art de Pansélinos et de Théophane le Crétois sur le Mont Athos, en 1924, et, toujours dans la même direction, il prolonge les enseignements de l'œuvre de Maléas, dans un climat qui fait référence aux valeurs du fauvisme et du symbolisme, des nabis et de l'Académie Julian (**fig. 3**). Papaloukas, lui-même, explique :

> Quand je suis rentré de France, j'avais envie de revoir les fresques de Kaissariani et les mosaïques de Daphni. Et effectivement, le lendemain de mon retour, je prends la route et me voici devant la porte de l'église. En ouvrant la porte, comme vous le savez, l'œil croise aussitôt la figure du Christ Pantocrator, mais en la voyant, je suis resté pétrifié ; pourquoi, à votre avis ? Les problèmes qui préoccupaient les artistes de l'époque et qui me préoccupaient moi aussi, je les ai tous vus résolus dans la figure du Christ[17].

En décembre 1924, dans une interview qu'il accorde à l'occasion de son exposition à Thessalonique et de la récente expérience de son séjour sur l'Athos, il déclarera :

> Bien entendu, lorsque je parle d'influence byzantine, je n'entends pas exclusivement la renaissance de la peinture d'icônes… Celui qui ne comprend pas esthétiquement Byzance, permettez-moi de dire qu'il ne saisit pas entièrement l'antique. Et quand un artiste grec ne saisit pas le passé grec, comment pourrait-il accomplir sa tâche qui est d'inventer l'avenir grec ? […] Là-haut, j'ai vu clairement que l'art, à chaque grande époque, n'est autre que forme et couleur[18].

15. Lanitis 1919. Cité *in* Matthiopoulos Evgénios, 1996b, t. I, p. 182-183.
16. Kotidis 1993, p. 202.
17. Doukas 1958. Cité *in* Lambraki-Plaka 1995, p. 29.
18. *Ibid*.



Fig. 3 — Spyros Papaloukas (Desfina, Parnassida 1892-Athènes 1957), *Femme nue couchée*, 1921. Huile sur toile, 126 × 146 cm. Don d'Assimina Papalouka. Num. d'inv. Π. 5722. Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos.

S'agissant des avatars du modèle initial, de sa diffusion, de sa survie, de sa résistance au temps, voire de son interprétation erronée, il est intéressant d'observer comment des réminiscences de l'œuvre de Maléas apparaissent, y compris des années plus tard – plusieurs décennies pour être précis – dans le travail d'un peintre comme Yoldassis, qui pourtant n'a pas fait le voyage à Paris : baignant dans l'atmosphère de l'impressionnisme académique formel qui caractérise une grande part de la production picturale grecque, les paysages à tendance folklorique de ce peintre sont destinés au public de la province grecque où il vit et travaille[19] (**fig. 4**).

Au milieu des années 1920, l'académisme de cet impressionnisme/post-impressionnisme particulier sera désormais perçu comme une façon de s'impliquer dans un dialogue essentiel avec la nouveauté et de l'expérimenter. Et l'exigence d'une part plus grande faite à la Grèce est désormais explicitement formulée. Ainsi, pour Kontoglou, même si « en 1920, Maléas passait encore aux yeux des conservateurs pour "le représentant des ultras en peinture […] un impressionniste si étrange qu'il en devient incompréhensible[20]", […] sans que son œuvre […] nous soit totalement sympathique en tant qu'accomplissement artistique, on ne saurait oublier la valeur de ses recherches, leur dimension révolutionnaire et le refus de points de vue qui sont devenus lettre morte pour l'art[21] ». Le problème que pose l'œuvre de Maléas, selon Kontoglou, c'est son « effroyable cérébralité qui, non seulement le mine, mais le rend antipathique à certains ; une cérébralité qui en arrive à paralyser la sensation au point de lui faire perdre de vue la réalité grecque[22] ». On trouve, dans

> les tableaux de Kalligas, ce qui manque à Maléas : la Grèce […], des formes simples, amples, qui s'imposent parce qu'elles sont imprégnées de la couleur grecque la plus essentielle qu'ait pu capter celui qui l'observe. Une harmonie simple, qui joue dans une seule tonalité, mais d'une grande fraîcheur, jamais desservie par des contrastes trop appuyés ni par une monotonie débilitante […]. Et quel goût, une fois l'œuvre placée dans son délicat encadrement blanc ! Comme il atteint un équilibre grec dans la forme carrée de ses toiles ! Tout, jusque dans les moindres détails, est subordonné à une pensée, devient révélateur d'une forme, la forme grecque unique qui perdure au fil des siècles[23].

Fig. 4, page suivante — Dimitrios Yoldassis (Morfovouni, Karditsa 1897-Karditsa 1993), *Samarina*. Huile sur toile, 128,5 × 194 cm. Don de l'artiste. Num. d'inv. Π. 5448. Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos.

19. Avec des préférences correspondant à celles de la classe petite-bourgeoise sans cesse grossissante, de cette « mer » de petits-bourgeois, comme on l'écrivit, qui déferlait sur Athènes et influençait considérablement non seulement la vie économique mais plus généralement la vie sociale et intellectuelle du pays, créant, dans le domaine de l'art, un public dont la qualité et les attentes esthétiques étaient du même acabit. Voir la référence à l'étude de Moschonas 1986, *in* Matthiopoulos 1996b, t. I, p. 332-333 et t. II, p. 539.
20. Calogeropoulos 1920.
21. Kontoglou 1925, p. 191.
22. *Ibid*.
23. *Ibid*., p. 192.





Dans le même numéro de la revue *Philiki Etairia*, Pikionis tente une approche critique de la relation avec, dit-il « *notre* art populaire[24] » ; partageant la même angoisse que Kontoglou (encore qu'elle soit moins vive, mais c'est sans doute affaire de style), il estime :

> […] nous sommes quelques-uns, plus exigeants, à considérer qu'il est de notre devoir de piocher dans notre patrimoine national, dans notre passé proche, dans notre art populaire. *Au moins personne n'ira nous dire qu'on emprunte aux étrangers*[25]. On voudrait nous faire croire que cette simplicité du peuple ne nous appartient pas à nous aussi ! Si bien que nul d'entre nous n'essaye de trouver en lui-même la pureté, l'innocence. Et foncièrement, nous restons pareils à nous-mêmes, vides, je veux dire, sans monde à nous[26].

À mon sens, les intentions qui courent en filigrane dans les prises de position évoquées révèlent une problématique liée au *comment*, à la manière dont la Grèce pourrait s'immiscer dans la nouveauté, en réussissant à valoriser des éléments du passé, perçus désormais comme une part de l'histoire nationale, et à les rattacher aux composantes dynamiques (ou supposés telles) du présent. La remarque de Dimitris Tziovas, dans sa récente étude sur la génération de 1930, va dans le même sens :

> […] ce qui comptait pour elle, c'était moins de gérer le passé glorieux de la Grèce ou d'importer, sans se poser de question, les factures modernistes venues de l'occident, que d'inventer une culture qui non seulement allierait les deux mais les dépasserait[27].

D'une certaine manière, cet intérêt était devenu une condition *sine qua non* pour pouvoir exister, tandis que les retours sur le passé recouvraient manifestement, quelque part entre histoire et théorie, des attentes, s'agissant d'imaginer l'avenir immédiat[28].

Même des peintres comme Dimitris Vitsoris, dont l'œuvre se caractérise par un langage pictural introverti de nature psychologique, expressionniste, n'ont pas refusé de dialoguer avec cette idéologie de la grécité, de flirter avec cette volonté de créer un art moderniste aux caractéristiques nationales. En 1940, Vitsoris écrit :

> Mais les traits qui définissent principalement le caractère grec sont plus intériorisés, ce qui explique que l'influence de l'esprit grec sur la culture mondiale ait duré si longtemps. Le rythme, dans son sens d'équilibre des éléments, la clarté, pas nécessairement de l'atmosphère mais de la pensée,

24. Pikionis 1925.
25. Je souligne.
26. Pikionis 1925, p. 146.
27. Tziovas 2011, p. 47-48.
28. Voir à ce sujet l'introduction de Panayotis Tournikiotis à son *The Historiography of Modern Architecture* (Cambridge, MIT Press, 1999, p. 1-20).

> la spiritualité au plus haut degré, qui se traduisent en terme de simplicité, de sensibilité plastique, d'émotion architecturale, sont autant de traits qui peuvent donner des œuvres grecques en dehors des frontières nationales[29].

Le point de vue de Vitsoris, en définitive, ne diffère guère de la déclaration faite dix ans plus tôt, en 1930, par Georges Papandréou, alors ministre de l'Éducation (et partant, de sa prise de position politique), ni du point de vue soutenu par Yannis Tsarouchis dans la revue *Zygos*, peu après 1955. Preuve que le débat avait conservé toute sa vigueur. Pour Georges Papandréou, il était nécessaire « de comprendre une vérité : seul l'art National (avec un grand N) a un intérêt international[30] ». Quant à Tsarouchis, il déclare – et ses propos sont très proches, en fin de compte, de ceux de Vitsoris :

> Même si nous Grecs sommes émerveillés et fiers de voir que bon nombre d'édifices gothiques sont décorés de colonnes ou de cariatides et couronnés de frontons, il n'en demeure pas moins que la vraie religion de nos ancêtres s'exprime surtout dans les œuvres qui, indépendamment de leur forme, néoclassique ou non, sont nées de l'ivresse que procurent l'acceptation de soi – tel que l'on est – et le respect sans bornes de nos plus grands désirs[31] (**fig. 5**).

Dans l'histoire de l'art informelle que nous a livrée Kontoglou, par le biais des entrées du dictionnaire encyclopédique Eleftheroudakis, qu'il rédigea entre 1922 et 1931 (approximativement)[32], la tradition byzantine est perçue comme une part organique de la peinture grecque mais aussi comme « un événement mondial », « un pan de la tradition européenne[33] », au sein d'une approche historiographique globale qui va de Duccio à Giorgio De Chirico, en passant par Cimabue, Giotto, Pansélinos, Memling, Mantegna, Botticelli, Signorelli, Gérard David, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Grünewald, Théophane le Crétois, Le Tintoret, Véronèse, Frans Hals, Zurbarán, Goya, Géricault, Courbet, Gérôme, les préraphaélites, Manet, Gauguin, Cézanne, Picasso, et qui inclut aussi des articles consacrés au cubisme et à la perspective. C'est à juste titre, à mon sens, que Yorgos Hatzimihalis, dans un article subtil consacré à Kontoglou, voit cette entreprise aussi comme une tentative de généalogie du modernisme, à travers l'approche, assez floue il est

29. Vitsoris 1940, p. 28-29.

30. Interview accordée par Georges Papandréou à Irini Athinaia, « Ο κ. Παπανδρέου διά την πνευματικήν μας αναγέννησιν » [M. Papandréou se prononce en faveur de notre renaissance intellectuelle], *Εστία* [*Estia*/ Foyer] 15 août 1930. Voir Malama 2011, p. 127.

31. *Zygos* 5 (mars 1956), dossier spécial « Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της Μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της Ελληνικής τέχνης; » [Y a-t-il des points de contact entre l'art moderne et les idéaux de la peinture grecque ?], p. 12-13. Des extraits de la réponse de Yannis Tsarouchis ont été publiés *in* Kafetsi 1992, p. 347. Voir aussi Malama 2011.

32. Voir à ce propos, Hatzimihalis 2005, plus précisément, n. 3, p. 277.

33. *Ibid*., p. 271.



Fig. 5 — Yannis Tsarouchis (Le Pirée 1910-Athènes 1989), *Portrait d'un jeune homme en hiver*, 1934. Huile sur toile, 48 × 35 cm. Don de l'artiste. Num. d'inv. Π. 4958. Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos.

vrai, qu'il a choisie : « L'artiste et son temps ». À cette époque-là, Kontoglou semble avoir une opinion affirmée et claire sur l'historicité de la modernité. Dès la phrase d'introduction de son étude, publiée dans la revue *Ελληνικά Γράμματα* [*Ellinika Grammata*/Lettres grecques] en 1929 sous le titre « Pour se faire une idée de la peinture », il affirme : « La célèbre Renaissance est le profond bouleversement intellectuel qu'a connu la pensée européenne, italienne surtout, aux XV^e^ et XVI^e^ s. L'époque actuelle doit encore beaucoup au nouvel état de choses qui en découla[34] ». Par ailleurs, le directeur du département des lettres et des beaux-arts du ministère de l'Éducation, Nicolaos Bertos, libéral et fervent défenseur de la langue démotique[35], collaborateur de Georges Papandréou dès le mois d'août 1930, consacrera une monographie à Giotto, un an plus tard.

On notera avec intérêt que Kontoglou ne s'est pas chargé de la notice (particulièrement courte) du dictionnaire Eleftheroudakis consacrée à André Derain. Pikionis et Ghikas, eux aussi, voient dans la peinture de Derain une sorte de ligne de partage. Pour Pikionis,

> l'architecture, la peinture, la sculpture, qui, depuis la Renaissance, œuvraient essentiellement dans un esprit pictural, sont désormais appelées à se soumettre aux rigoureuses exigences de l'esprit architectural. Certains tempéraments qui continuent à reproduire, dans un style personnel, les vieux idéaux picturaux de la Renaissance (Derain), exploitent la vieille époque jusqu'à ses dernières ressources et y mettent un point final[36].

Ou, pour reprendre la formule de Hadjikyriakos-Ghikas, à partir de Picasso, « c'est une autre histoire qui commence[37] ». Une histoire qui, exception faite de la première manière « hadjikyriakienne[38] », qui détonne et sera taxée, jusqu'à la fin des années 1930, de « corps étranger[39] » dans la peinture grecque, ne semble pas avoir excité l'intérêt créateur des artistes grecs contemporains de Ghikas. Des peintres comme Moralis, Nikolaou, Frantziskakis, Kanellis, Kontoglou, Rengos, Iliadis, Tsarouchis, pour n'en citer que quelques-uns, emboîteront le pas à Derain dans son « retour à l'ordre », un ordre qui, en réalité, n'avait jamais été perturbé.

Cependant, au vu de la réalité complexe de ce moment charnière et du regard aiguisé que portent les artistes sur leur époque, il est intéressant de noter qu'en 1938, au moment où Prevelakis écrit à propos de Hadjikyriakos-Ghikas : « On peut prévoir qu'il va peu à

34. Kontoglou 1929.

35. Matthiopoulos 1996b, t. I, p. 152.

36. Pikionis 1931. Des extraits ont été repris *in* Kafetsi 1992, p. 326.

37. Hadjikyriakos-Ghikas 1979, p. 38.

38. Voir la section « Επιλογή κριτικών σημειωμάτων » [Choix de critiques] et plus précisément l'interview accordée par le prince Nicolas de Grèce au journal *Η Πρωία* [*I Proïa*/Le Matin] en novembre 1927, *ibid*. p. 251.

39. Hadzinikolaou 1982, p. 62.



Fig. 6 — Nikos Hadjikyriakos-Ghikas (Athènes 1906-Athènes 1994), *Jeux populaires*, 1937. Huile sur toile, 53 × 40 cm. Don du ministère de l'Éducation. Num. d'inv. Π. 2898. Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos.

peu gagner en tempérament grec et un ton personnel[40] », Ghikas, lui-même, publie dans la revue métaxienne *To Néov Κράτος* [*To Néon Kratos*/L'État nouveau], peint les *Laïka Paichnidia* [*Jeux populaires*][41] (**fig. 6**) et consigne les réflexions suivantes dans ses notes personnelles :

> Mais à d'autres moment, notamment quand je feuillette une Histoire de l'art, je suis gagné par un profond ennui. Un sentiment étrange, comme celui qui vous envahit quand la faim est inassouvie, que l'espoir est perdu, ou qu'une envie reste insatisfaite, occupe mon esprit. Tout ce que je vois me paraît petit, faible, incomplet, inachevé. Un art presque entièrement européen, qu'il soit national ou régional, où les défauts de chaque peuple sautent aux yeux. Et même, dans le cas d'un art en particulier, le même éclatement de formes d'expression viles et banales. Tous ces lieux « étanches », tous ces espaces privés de la peinture, toutes ces créations théâtralisées ! On se noie dans ces petites réussites, ces recettes de cuisine picturales, ces compromis, ces manipulations de professionnels. Il s'en dégage une odeur de pourriture, de viande faisandée, qui finit par devenir insupportable, quand s'y ajoutent le côté bourgeois comme il faut, l'hypocrisie, le puritanisme, le « bon sens », la sensiblerie de la bourgeoise bon teint. Ah ! Il faut se libérer de tout ça. Y compris de la révolte contre tout ça. Car les révoltes dégagent la même odeur nauséabonde[42].

L'État comme lien organique, maillon entre le public et les artistes, passerelle entre l'art et la société[43], ne saurait être ignoré. En réalité, son rôle central, son rôle principal est la cause première de la manière bien souvent singulière dont la Grèce reçoit la modernité et l'exprime. En schématisant à l'extrême, on pourrait dire que l'École des beaux-arts et les expositions organisées ou coordonnées par les institutions publiques – les expositions panhelléniques étant, à cet égard, l'exemple le plus criant – constituent les deux pôles essentiels autour desquels s'articule la vie artistique en Grèce (les deux pôles qui la font vivre, en fin de compte). En même temps, bien sûr, ils déterminent la dynamique que le champ artistique est à même de développer, les limites des *stimuli* qu'il est capable de concevoir, d'assimiler et d'élaborer de manière créative dans un environnement étroit et asphyxiant. Dans les catalogues des expositions panhelléniques de 1938-1939, Vitsoris et Vikatos, Kontoglou et Kokotsis apparaissent à la suite l'un de l'autre, et exposent ensemble, alors que ces artistes n'ont pour point commun que l'initiale de leur nom de famille.

40. *The Studio* CXV/541 (avril 1938), p. 182, cité par Hadzinikolaou 1982, *ibid*.

41. En 1937 précisément, et il l'exposera dans le cadre de l'exposition panhellénique de 1939. L'œuvre appartient à la Pinacothèque d'Athènes (P. 2898, don du ministère de l'Éducation, 1963).

42. Hadjikyriakos-Ghikas 1987, p. 216-217.

43. Matthiopoulos 1996b, t. I, p. 77.

Explorant la relation entre la peinture grecque et Cézanne, Yannis Tsarouchis affirme :

> Il y a des faits, comme la découverte du monde byzantin par Parthénis et Kontoglou, par Pikionis et Papaloukas, après la catastrophe d'Asie Mineure, qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ont aidé notre génération à comprendre, si longtemps après, les impressionnistes et Cézanne et bien d'autres réalités européennes. Pour étrange que cela semble, ce n'en est pas moins une réalité. Il est impossible de comprendre une nouvelle vérité si, au préalable, on ne connaît pas bien ce qui est proche de nous[44].

Paraphrasant la dernière phrase de Tsarouchis, je pourrais dire que l'on ne prête sans doute jamais attention à ce qui est proche de nous, si une « nouvelle vérité » ne nous convainc pas que cela vaut la peine de le regarder.

44. Tsarouchis Yannis, « Σκέψεις για τον Cézanne και την ελληνική ζωγραφική » [Réflexions sur Cézanne et la peinture grecque], *Zygos* 11-12 (septembre-octobre 1956), p. 9. Cet extrait a également été repris *in* Lambraki-Plaka 1995, p. 30.

Les Voyages en Grèce du photographe Eli Lotar

Damarice Amao

Pionnier de l'avant-garde photographique émergeant à Paris à la fin des années 1920, Lotar est associé, aux côtés de Germaine Krull notamment[1], au mouvement de renouveau visuel que l'on désigne par l'expression Nouvelle Vision. Cette période d'effervescence pour la photographie se caractérise autant par l'apparition de nouveaux sujets de prédilection que par son langage : les monuments de la modernité – tour Eiffel, avion, automobile – et l'expérience de la vie urbaine des grandes capitales européennes sont fétichisés, exaltés sous le prisme d'une lentille photographique calibrée selon les canons d'une esthétique privilégiant les vues basculées – plongées et contre-plongées – et les visions fragmentaires confinant à l'abstraction.

Vers 1928, alors que ce nouveau vocabulaire commence à peine à pénétrer les milieux de la photographie française, Lotar s'oriente déjà vers une esthétique photographique plus sobre et descriptive qui caractérisera l'essentiel de sa production des années 1930. Issues comme celles d'Atget de longues flâneries dans la ville, ses photographies de Paris, dont la célèbre série *Aux abattoirs de la Villette* (octobre 1929), lui valent d'entrer au panthéon d'une iconographie d'obédience surréaliste qui est encore l'essentiel de sa réception actuelle.

Désireux de « reprendre la route », à partir de 1929 Lotar délaisse peu à peu Paris, ville chère aux photographes de la Nouvelle Vision, pour poursuivre une pérégrination photographique de plus grande envergure. Cette déambulation commence en 1929 sur les côtes néerlandaises aux côtés du réalisateur Joris Ivens[2], et se poursuit en Espagne et dans quelques grands ports de la Méditerranée à l'occasion d'un périple autour du monde sur le

1. D'origine roumaine, Eli Lotar est né à Paris en 1905. Il passe cependant son enfance et son adolescence en Roumanie avant de revenir dans la capitale française en décembre 1924. Il rencontre la photographe allemande Germaine Krull (1897-1985) à Paris dans la deuxième moitié de l'année 1926. Il sera son assistant puis son compagnon jusqu'en 1929. Voir *Eli Lotar* 1993.

2. Joris Ivens (1898-1989), réalisateur néerlandais, compagnon et ami de Germaine Krull. Lotar tourne à diverses reprises avec lui notamment en 1929 et en 1930 pour *Zuydersee*, un documentaire sur les travaux d'assèchement de cette mer du Nord des Pays-Bas et sur les conditions de vie des travailleurs de ce vaste chantier.

voilier l'*Exir Dallen* (1933-1934)[3]. À deux reprises, en 1931 avec Roger Vitrac et Jacques-Bernard Brunius, et en 1936 avec sa compagne Elisabeth Makovska[4], la Grèce et plus spécifiquement les Cyclades, ont constitué les étapes significatives d'un « vagabondage » géographique, spirituel et artistique, caractéristique de l'existence entière d'Eli Lotar.

ENTRE OPPORTUNITÉ PROFESSIONNELLE ET MILITANTISME PASSIF : LE SECOND SÉJOUR D'ELI LOTAR EN GRÈCE (1935)

Jusqu'à une époque récente, les photographies réalisées en Grèce en 1936 par Eli Lotar n'étaient connues que par l'échantillon publié dans la revue de propagande touristique dirigée par Hercule Joannidès et Tériade : *Le Voyage en Grèce*[5]. Cette publication a fait l'objet d'un colloque dans lequel la contribution d'Eli Lotar, en particulier au numéro 4, de février 1936, presque exclusivement illustré de ses photographies, a été évoquée à deux reprises. Lise Toutain a cherché à la replacer dans le cadre plus général de l'usage du médium photographique dans les périodiques de l'époque[6], tandis qu'Hélène Védrine a tenté de définir le dénominateur commun des images montrant la Grèce dans l'ensemble de la revue, en proposant de voir dans ces photographies produites par Lotar, mais aussi Boissonnas et d'autres, des fictions « d'une Grèce immortelle et inchangée »[7]. Ces analyses ne tiennent pas compte, toutefois, du contexte dans lequel l'artiste a réalisé ces photos. Or une étude approfondie des conditions exactes de leur production permet de mettre en lumière certains éléments et d'aboutir ainsi à de nouvelles conclusions.

Conscient de l'attraction exercée par les images sur les lecteurs, Tériade accorde une place privilégiée à l'image photographique dans ses différentes expériences éditoriales[8]. Dans le numéro 4 du *Voyage en Grèce*, « les documents photographiques de premier ordre de Lotar[9] » sont dotés d'une véritable autonomie. Les photographies font parfois écho au texte, c'est le cas pour l'article de Roger Vitrac sur la statue abandonnée d'Apollon[10], mais n'y sont pas soumises. Au contraire, les images de Lotar rythment, structurent même, la

3. Eli Lotar n'accompagnera pas le reste de l'équipage dans le tour du monde et achèvera son voyage, semble-t-il, à Tanger après des étapes à Lisbonne et Malaga entre autres.
4. Originaire de Pologne, la peintre et photographe Elisabeth Makovska (1904-1979) épouse Eli Lotar en 1938. Leur relation remonte à 1931-1932, période à laquelle Lotar tient un studio dédié au portrait avec le photographe Jacques-André Boiffard (1902-1961). Makovska est alors encore mariée à l'écrivain Vladimir Pozner.
5. Joannidès – Tériade 1934-1939, 11 numéros du printemps 1934 à l'été 1939.
6. Toutain 2006.
7. Védrine 2006, p. 130.
8. Notamment dans la luxueuse revue surréaliste *Minotaure* dont il est le directeur artistique de 1932 à 1936.
9. La rédaction, « Publications – "Le Voyage en Grèce" », *La Bête noire* 8 (février 1936), p. 2.
10. Vitrac 1936.

mise en page générale de la revue, à l'exemple des vues de paysage qui s'offrent comme des pauses contemplatives au cours de la lecture.

Si les images bénéficient d'une indépendance structurelle, elles n'en sont pas moins assujetties à la direction artistique générale de la revue à vocation touristique et commerciale.

Pour imposer une image pittoresque et presque irréelle de la Grèce à ses lecteurs et clients, Tériade puise particulièrement dans les vues larges de paysage : les points de vue sont souvent si éloignés, comme dans *Delphes*[11], que sans les légendes, l'identification topographique serait impossible[12]. La statuaire, l'habitat et les métiers traditionnels, la nature ainsi que la faune viennent compléter un répertoire iconographique mettant à distance les réalités contemporaines du pays. Autant de motifs à même de conforter le lecteur dans son image d'une Grèce atemporelle, traditionnelle et authentique. L'esthétique ainsi que le contenu des images livrent ainsi un Lotar assez inattendu eu égard à sa réception actuelle.

Les flous de mise au point, le rendu vaporeux de certaines images de la nature, la facture très picturale, la grosseur du grain ou encore la faible intensité des contrastes sont autant de choix dans le rendu des images qui tranchent avec le Lotar du modernisme photographique. Seuls peut-être les clichés pris sur les chantiers de construction de voiliers à Syros [13] (**fig. 1**), présentant avec une grande clarté graphique le réseau de la charpente des bateaux, rappellent le Lotar de la Nouvelle Vision. Comment expliquer cet infléchissement esthétique ?

Des deux voyages en Grèce de Lotar, le second reste le plus mystérieux tant du point de vue de sa chronologie que des motivations du photographe. La date de publication dans le *Voyage en Grèce* et le départ de Lotar en Espagne de février à avril 1936 laissent penser que le séjour a certainement eu lieu au cours de l'année 1935. Le voyage résulte-t-il d'un échange de bons procédés entre amis de longue date[14] – le voyage d'agrément offert par la compagnie maritime Neptos en échange de quelques clichés ? À vrai dire, malgré la disponibilité de la totalité des négatifs produits lors de ce voyage[15], la quasi-absence d'archives et de sources n'autorise qu'hypothèses et suppositions.

En 1935, le départ de Lotar pour la Grèce coïncide avec son désir de relancer sa carrière photographique. Lotar, en effet, bénéficie d'une notoriété précoce au tournant des décennies 1920-1930, mais il en profite essentiellement pour s'assurer des propositions de

11. Eli Lotar, photographie pleine page, *Le Voyage en Grèce* 4 (février 1936), p. 20.

12. Dans d'autres cas (*ibid.*, p. 8-9), Tériade omet de situer géographiquement les photographies pour renforcer l'effet de perte de repères, comme dans les images des troupeaux de chèvres dont les carnets personnels du photographe indiquent qu'elles ont été prises à Santorin.

13. *Ibid.*, p. 4-5.

14. Lotar est un proche de longue date de Tériade, rencontré à Paris dans le cercle de la revue *Cahiers d'art*, et un collaborateur de la compagnie maritime Neptos, gérée par Hercule Joannidès, depuis son voyage dans les Cyclades en 1931. Nous aurons l'occasion de l'évoquer dans la suite de notre étude.

15. Fonds Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne, Paris. Une numérisation prochaine des négatifs permettra leur disponibilité en ligne.

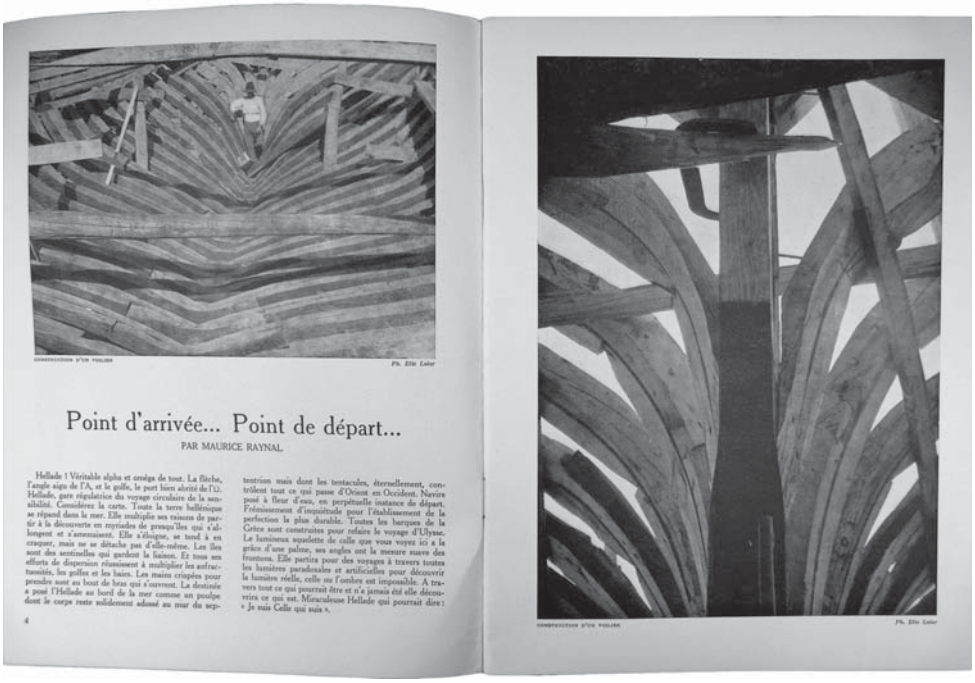


Fig. 1 — « Construction d'un voilier » : deux photographies d'Eli Lotar (source : *Le Voyage en Grèce* 4 [février 1936], p. 4-5).

travail dans le domaine cinématographique en tant qu'opérateur ou coréalisateur[16]. Il ne cesse pas complètement la photographie mais donne la priorité aux opportunités de tournage. La situation se révélant de plus en plus difficile dans les années 1930 pour les aspirants cinéastes indépendants, la succession des projets avortés le contraint à revenir à la photographie pour subsister. Sa compagne d'alors, Elisabeth Makovska[17], elle-même photographe, devient sa collaboratrice principale lors des diverses campagnes photographiques européennes de la décennie 1930. Le voyage en Grèce est leur première expérience commune.

L'hypothèse d'un projet de publication ou d'exposition planifié avant le départ est l'une des plus probables. Il semble toutefois que Lotar envisageait une entreprise éditoriale de plus large envergure que les quelques images publiées dans *Le Voyage en Grèce*[18]. Les carnets

16. Lotar multiplie les engagements comme opérateur dès 1929 auprès du documentariste scientifique Jean Painlevé mais aussi de Joris Ivens. Il part tourner un film en 1932 avec Yves Allégret dans les îles Canaries intitulé *Tenerife*, un documentaire sur la vie misérable des pêcheurs de l'île et sur le système inégalitaire des grandes plantations bananières.

17. Voir n. 4.

18. On compte exactement 25 photographies dans le numéro 4 du *Voyage en Grèce* ; le chiffre est considérable pour une publication dans un périodique.

de notes dans lesquels il recense scrupuleusement les étapes de son voyage à travers la Grèce laissent à penser que le séjour et les prises de vues ont été organisés de manière à suivre un itinéraire touristique précis, s'aventurant rarement hors des sentiers battus[19]. Le périple ne se limite pas aux Cyclades : Delphes, Athènes – essentiellement l'Acropole et le Musée national – constituent les autres étapes importantes de ce programme[20]. Le classement et les notes précises concernant la localisation, les sujets et le nombre de prises de vues, sont destinés à assurer vraisemblablement de futures légendes dans le cadre d'une publication. Le recensement précis des clichés de moyen format (6 × 6 cm, 6 × 9 cm) montre d'ailleurs que Lotar ne « mitraille » pas ses sujets. Les vues sont consciencieusement réfléchies : seulement onze vues à Paros, deux photographies à Daphni ou encore un unique cliché sur la route de Daphni à Éleusis.

Dans le courant de l'année 2009, plus de cent cinquante tirages de ce voyage entraient dans les collections du Musée national d'art moderne-Centre Pompidou. Si l'ampleur de cette campagne photographique pouvait être évaluée uniquement à partir des négatifs, ces épreuves originales étaient les autres indices d'un projet éditorial bien plus vaste que celui proposé par la revue *Le Voyage en Grèce*. Les indications de pagination et de mise au carreau se trouvant au dos de ces épreuves de lecture attestent d'un projet de maquette bien avancé qui ne connaîtra malheureusement pas de suite.

Dans le courant de l'année 1936, le photographe a pourtant de nombreuses raisons de croire à la concrétisation de cette publication, comme semble l'indiquer ce passage d'une lettre adressée à son ancien compagnon de studio, Jacques-André Boiffard :

> J'aimerais bien être prévenu par vos soins au moment où Morel (Éditions Arthaud) vous demandera les clichés de Grèce ou de Paris. Je veux dire par là que j'aimerais que vous me préveniez une fois que vous leur auriez remis des clichés de manière que je puisse leur demander, cette fois là avec un atout supplémentaire de succès, une avance qu'ils m'ont promis depuis longtemps mais que je ne peux plus leur réclamer décemment avant que je sache qu'ils ont en leur possession des clichés d'un de leurs ouvrages ou peut-être des deux[21].

On ignore comment tourna l'affaire, mais quoi qu'il en soit, aucun livre crédité Eli Lotar n'est jamais sorti de la maison d'édition Arthaud, spécialisée déjà à l'époque dans le livre de voyages et d'aventures. Le vraisemblable abandon de ce projet bien amorcé est

19. Ces notes mentionnent Santorin, Naxos, Paros, Syra (Syros), Mykonos, Daphni.

20. On dénombre 150 négatifs classés par Eli Lotar correspondant aux différentes étapes du voyage. Il faut ajouter à ce nombre 56 vues diverses de l'Acropole et 30 prises de vues d'œuvres du Musée national d'Athènes. Enfin, 163 vues 24 × 36 cm non recensées par Lotar complètent l'ensemble ; au total 399 photographies ont été prises lors de ce voyage.

21. Copie d'une lettre d'Eli Lotar à Jacques-André Boiffard, le 28 février 1936, documentation Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne, Paris.

d'autant plus surprenant que l'époque est propice à l'économie de l'édition du livre illustré de voyages dont de nombreux éditeurs comme Arthaud se sont fait une spécialité[22]. Le filon est d'ailleurs largement exploité par d'autres photographes modernes qui, comme Lotar, renouent, après des années de pittoresque quotidien et urbain, avec la photographie de voyage et un certain goût pour l'exotisme. C'est le cas par exemple d'Henri Cartier-Bresson[23], ou du photographe Roger Parry qui publie en 1934 son *Tahiti* composé de 106 photographies préfacées par André Malraux[24].

Bien que « reconnu » dans le milieu de la photographie parisienne et européenne, Lotar ne dispose pas de publication majeure. D'une certaine manière, il a besoin de ce grand projet éditorial sur la Grèce pour asseoir encore plus sa notoriété et se démarquer dans le contexte de forte concurrence que connaît la photographie professionnelle au milieu des années 1930. Pourtant, malgré le soutien amical et professionnel de Tériade et de Joannidès qui lui offrent une vitrine de qualité, les divers projets autour de ce voyage en Grèce tournent court : son livre n'a jamais été édité et l'exposition qui devait avoir lieu à la galerie La Pléiade, *100 photographies de la Grèce*, semble ne jamais avoir ouvert ses portes. La présentation de quelques clichés lors de l'exposition internationale de la photographie contemporaine, qui se déroule à Paris au pavillon de Marsan de janvier à mars 1936, apparaît comme une maigre consolation[25].

Nous l'avons évoqué plus haut, les images du voyage en Grèce offrent une facette assez inattendue du photographe Eli Lotar, particulièrement du point de vue esthétique. Si son inflexion vers une sobriété visuelle documentaire peut être mise sur le compte de ce que les commentateurs considèrent communément comme un signe « du classicisme » ou du « retour à l'ordre » caractéristiques de la production artistique de la décennie 1930-1939, on reste cependant étonné par la position de « retrait » dont témoignent les sujets publiés dans les pages du *Voyage en Grèce* : quasi-absence de figures humaines, des photographies de chèvres, de monuments, de statuaire antique. Autant de motifs qui, en apparence, tranchent avec son positionnement idéologique et politique de l'époque.

Dès 1929, avec la série *Aux abattoirs de la Villette*, Lotar est loué pour l'attention qu'il porte aux lieux en marge, socialement et géographiquement, dont il parvient à révéler l'étrangeté et l'aura fantastique. Cette pratique photographique va de pair avec un regard et un souci social forgés notamment aux côtés des aînés qui l'ont formé : Germaine Krull

22. Depuis la rédaction de cette communication, les recherches sur les publications d'Eli Lotar ont permis de modifier nos premières conclusions. Vingt photographies de Lotar prises lors de ce deuxième voyage en Grèce ont bien été publiées aux éditions Arthaud dans Billy 1937. Voir Amao – Chéroux – Viewing 2017.

23. Entre 1931 et 1935, Henri Cartier-Bresson voyage en Côte d'Ivoire, en Europe, au Mexique et aux États-Unis d'où il rapporte ses plus célèbres photographies.

24. Parry 1934. Le séjour de Parry à Tahiti date en fait de 1932.

25. Il y présente quatre épreuves dont deux de son séjour en Grèce, *Vue de Santorin* et *Voilier en construction*.

pour la photographie et Joris Ivens pour le cinéma. La première partie de la décennie 1930 est ainsi rythmée par des projets cinématographiques ouvertement engagés[26].

Signe d'un engagement qui ne faiblit pas tout au long de la décennie, Lotar devient le secrétaire général de la section photographique de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR[27]) en 1933, comme l'indique Françoise Denoyelle[28]. Il organise deux ans plus tard une exposition importante pour ladite section : *Documents de la vie sociale*, à la galerie La Pléiade[29]. Dans sa revue d'exposition pour le journal *Commune*, Aragon loue les photographes comme Lotar d'avoir abandonné le maniérisme du modernisme pour se plier à la nécessité de décrire l'homme dans son environnement[30]. Aussi le choix d'un style photographique objectif et documentaire est-il moins à interpréter comme un retour à une esthétique académique que comme le signe d'une urgence testimoniale et critique.

Le décalage entre les images atemporelles à vocation touristique de la Grèce et les engagements politiques et sociaux de Lotar nous amène à tenter de reconstituer la logique interne d'une telle démarche. Il serait en effet trop facile de souscrire à la thèse courante de la schizophrénie des artistes et de considérer l'épisode grec comme une simple parenthèse dans la carrière de Lotar. Nous inscrivant dans la réflexion de Lise Toutain sur l'engagement politique latent de la revue *Le Voyage en Grèce*[31], nous proposons d'envisager le voyage en Grèce de Lotar comme un acte de militantisme passif dans le contexte de tensions idéologiques et politiques touchant la Grèce et l'Europe dans les années 1930. Son projet d'exposer ces photographies dans le haut lieu de rencontre de l'engagement artistique et culturel de l'antifascisme de gauche qu'est la galerie-librairie de La Pléiade dans les années 1930 nous oriente vers une telle réflexion.

Dès le début des années 1930, le tourisme a été un important secteur de propagande et d'enjeux politiques pour l'Espagne, pays qui connaît une instabilité politique semblable à celle de la Grèce. Lotar est d'ailleurs à l'époque très proche de la communauté espagnole exilée et notamment du peintre Joaquín Peinado, sous-directeur de l'office du tourisme espagnol à Paris[32]. Porte-voix de la jeune République[33], l'organisation touristique fait appel aux artistes, photographes et écrivains comme Chim [David Seymour] ou Tristan Tzara

26. Voir n. 16.
27. L'AEAR est fondée en 1932 par Paul Vaillant-Couturier.
28. *Bulletin interne de l'AEAR* 1 (avril 1933), cité dans Denoyelle [2012].
29. L'exposition se déroule du 16 mai au 16 juin 1935.
30. Voir Aragon 1935.
31. Toutain 2006.
32. C'est autour de 1932 que le peintre Joaquín Peinado occupe le poste de sous-directeur du *Bureau del Patronato de Turismo de la Segunda República*, l'office du tourisme de Seconde République espagnole, situé au 12 boulevard de la Madeleine à Paris.
33. La Seconde République espagnole est proclamée en 1931.

pour forger une propagande touristique fondée notamment sur la représentation idéalisée du peuple espagnol[34].

Les sources nous manquent encore pour établir avec certitude une telle stratégie dans le cas de la rédaction du *Voyage en Grèce*, mais on perçoit un discours politique latent et crypté dans les pages du numéro 4 de la revue notamment. En effet, la rédaction fait appel à des contributeurs dont les activités et les engagements politiques sont de notoriété publique à l'époque : Eli Lotar mais aussi Daniel-Rops[35] et même Jean Cassou[36], autant de personnalités à même d'interpeller un lecteur des années 1930. Dans l'article « À l'aube de l'Hellas », l'écrivain Daniel-Rops invite le voyageur à ne pas envisager les fables et poésies antiques comme de simples agréments de l'esprit. Et nous aimons à croire que ce texte constitue un appel à la vigilance des touristes sur la situation réelle et contemporaine de la Grèce :

> Ce que nous allons chercher, aux paysages illustres marqués par l'histoire et par les légendes immortelles, ce n'est pas la satisfaction d'une curiosité « touriste » et bousculée. C'est l'écho des cœurs humains qui y ont battu au même rythme que les nôtres. Les blocs noirs de Mycènes ne sont pas beaux mais ils portent la marque inoubliable des tragédies Atrides[37].

Sous les images pittoresques et hors du temps de la Grèce, un voyageur ne manquera pas de reconnaître tous les signes de discours latents plus « engagés ».

ARCHÉOLOGIE D'UN FILM DISPARU : *VOYAGE AUX CYCLADES* (1931)

La contribution de Lotar au *Voyage en Grèce* est le signe d'un compagnonnage qui remonte en fait à 1931, date de son premier séjour en Grèce. En 1932 pour la première brochure commerciale de la compagnie Neptos, Hercule Joannidès faisait déjà appel à Eli Lotar et à Boissonnas pour « l'habillage » photographique ainsi qu'à Paul Morand et Roger Vitrac pour les textes, posant ainsi les bases de la formule adoptée pour le luxueux périodique à venir[38]. Lotar y proposait des vues de paysages de la même tonalité que celles publiées dans *Le Voyage en Grèce* ou dans le célèbre hebdomadaire illustré *Vu* aux côtés des impressions de voyage de Georges Charensol[39]. Ces photographies étaient prises en marge d'un tournage cinématographique financé également par la Neptos.

34. Sur l'office du tourisme espagnol à Paris dans l'entre-deux guerres voir entre autres Moreno Garrido 2008.
35. Daniel-Rops, membre du mouvement politique des années 1930 l'Ordre nouveau. L'organisation rassemble de jeunes intellectuels « les non-conformistes » cherchant à proposer une troisième voie de pensée politique, centrée sur l'individu et indépendante du fascisme et du communisme.
36. L'historien d'art Jean Cassou est membre du comité de vigilance des intellectuels antifascistes depuis 1934.
37. Daniel-Rops 1936.
38. *Croisière aux îles* 1932. La brochure répertorie les différents itinéraires et types d'excursions possibles.
39. Charensol – Lotar 1931.

Espérant peut-être en tirer un bénéfice publicitaire, la compagnie offre aux trois camarades de la nébuleuse « para-surréaliste » du café des *Deux Magots*, Roger Vitrac, Eli Lotar et Jacques-Bernard Brunius, l'opportunité de réaliser un court-métrage sur les Cyclades (aujourd'hui disparu), à l'occasion d'une croisière à bord du *Patris II* au printemps 1931. À l'époque, pour les aspirants cinéastes indépendants que sont Eli Lotar et Brunius, toutes les occasions de faire un film sont bonnes à prendre[40]. Lotar est à la photographie et à la prise de vue. Brunius, qui a été à plusieurs reprises assistant de plateau, assure l'organisation du tournage, du découpage des scènes au repérage. Vitrac est le concepteur du scénario et prend vraisemblablement une grande part à la mise en scène.

Bien que disparu à ce jour, ce court-métrage peut être reconstitué virtuellement grâce à un ensemble de pièces et au rapprochement avec d'autres films.

Les chutes des bandes négatives 35 mm permettent en effet de se figurer, quoique imparfaitement, la tonalité visuelle. Par ailleurs, composée par Albert Jeanneret[41], la partition musicale originale du court-métrage nous fait accéder aux découpages et à l'enchaînement des séquences[42]. Enfin les carnets d'Eli Lotar[43] nous aident à reconstituer les différentes étapes de l'aventure, à identifier les personnes rencontrées et à dater précisément le voyage entre mars et mai 1931. De « Syra » à « Candie » en passant par « Constantinople » et la traversée du canal de Corinthe (**fig. 2**), le voyage s'étire dans le temps et l'espace au rythme des séquences de tournage et des rencontres amicales faites à bord du *Patris II*, parmi lesquelles celle du sculpteur grec Mihalis Tombros (**fig. 3**), l'auteur du monument en hommage au poète anglais Rupert Brooke[44] (**fig. 4**).

L'évocation de Tombros permet d'en venir au cœur des objectifs cinématographiques des trois jeunes réalisateurs. Le témoignage de Roger Vitrac recueilli par la revue *Pour vous* au retour du séjour, nous informe plus précisément sur le projet[45] : les cinéastes ont accompagné un certain nombre de personnalités conviées à l'inauguration du monument dédié à Brooke sur l'île de Skyros[46].

40. Lotar et Brunius appartiennent à toute une génération de jeunes cinéphiles à Paris (Jean Georges Auriol, Pierre Kéfer, Edmond T. Gréville, Jean Dréville), très actifs sur le plan de la critique cinématographique dans les revues. Le but de la plupart d'entre eux est d'entrer dans le milieu du cinéma comme réalisateur ou scénariste. Mais le peu de confiance accordé par les directeurs des studios commerciaux à la jeune génération les empêche de démontrer leur savoir-faire. Le documentaire ou les courts films publicitaires offrent plus d'opportunités.
41. Albert Jeanneret (1886-1973) est le frère de Le Corbusier.
42. Jeanneret Albert, « Musique pour le film de Roger Vitrac et Eli Lotar. Une croisière aux Cyclades », manuscrit de la composition originale, Fonds Albert Jeanneret, Archives musicales de la bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, Lausanne.
43. Fonds Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, Paris.
44. Le poète était décédé pendant la Première Guerre mondiale, en 1915, au large de l'île de Skyros.
45. Frank 1931.
46. La commémoration a eu lieu exactement le 6 avril 1931.

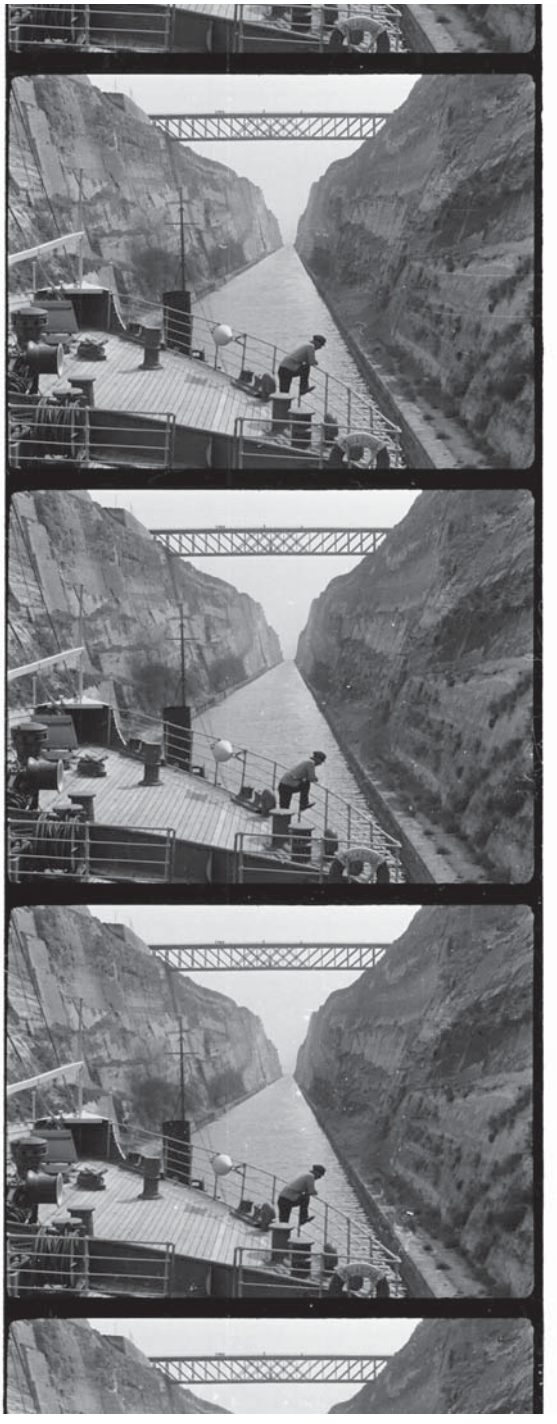


Fig. 2 — Eli Lotar, Premier voyage en Grèce. Vue du film « Voyage aux Cyclades » (La traversée du canal de Corinthe à bord du *Patris II*), image positive obtenue d'après un morceau du film négatif gélatino-argentique original (35 mm) (source : Fonds Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou).



Fig. 3 — Eli Lotar, Main de Tombros avec oursin, 1931, épreuve gélatino-argentique originale, 29,9 × 39,3 cm (source : Fonds Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou).



Fig. 4 — Eli Lotar, Inauguration du monument à Rupert Brooke à Skyros, image positive obtenue d'après le négatif gélatino-argentique original, 6 × 6 cm (source : Fonds Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou).

Dans son entretien, Vitrac explique néanmoins que le reportage sur cet événement d'actualité n'était qu'un prétexte. Le dramaturge présente ainsi aux lecteurs de *Pour vous* un scénario surprenant, non dénué de « loufoquerie », dans lequel des faits documentaires viennent se mêler à des épisodes complètement fictionnels. À une séquence de descente à ski sur le mont Olympe succède la reconstitution d'une scène dans laquelle l'ombre d'Ernest Renan viendrait réciter sa célèbre *Prière sur l'Acropole*. Ouvertement avant-gardiste, le projet de Vitrac s'inscrit néanmoins dans la tradition des récits de voyages en Grèce du XIXe s. De même qu'il se permet de faire ressusciter Ernest Renan, Vitrac promet au lecteur de retrouver les traces, sur l'île de Naxos, de la petite-fille d'Akrivie Phrangopoulo, l'héroïne de la fameuse nouvelle homonyme d'Arthur de Gobineau publiée en 1872. Aussi l'attention du dramaturge se porte-t-elle sur une Grèce essentiellement vue à travers le prisme de l'imaginaire littéraire au détriment de l'histoire et de l'archéologie. Si l'étude des Cyclades se veut la plus exhaustive possible, en témoigne la liste des lieux de prise de vues, Roger Vitrac refuse d'adopter une froide approche scientifique pour privilégier au contraire une vision poétique et subjective. Il se considère ainsi comme un condisciple de l'auteur des *Impressions d'Afrique*, Raymond Roussel, et tente d'adopter la « scrupuleuse précision lyrique[47] » de celui-ci dans la réalisation de son propre scénario.

Les accointances de Vitrac avec le surréalisme expliquent aisément son invocation du modèle de Raymond Roussel. À l'inverse, les évocations d'Ernest Renan mais aussi d'Arthur de Gobineau et de sa nouvelle *Akrivie Phrangopoulo* peuvent étonner. Vitrac se propose de continuer à écrire l'histoire de cette fascination pour la Grèce sur un mode plus moderne : le langage cinématographique vient concurrencer le langage littéraire et s'offre comme un puissant déclencheur de chocs poétiques.

La lecture du captivant synopsis proposé par Roger Vitrac dans lequel Vénus s'offrirait aux yeux du spectateur, au clair de lune et sur une bande musicale jazzy, laisse penser que l'écrivain cherche à exploiter les potentialités du cinéma dans la construction d'une nouvelle expression poétique, comme Jean Cocteau a pu le faire au même moment avec *Le Sang d'un poète* (1930). Ou peut-être cherche-t-il à s'en moquer…

La mouture finale du film, dont on peut évaluer la teneur grâce aux rushes et à la partition musicale originale composée par Albert Jeanneret, suit en partie ces premières déclarations d'intention. Le récit littéraire sert de fil conducteur du voyage et du film comme l'indique l'extrait des intertitres du montage final :

> En 1867, le Comte de Gobineau, après un séjour à Naxos écrivait une nouvelle extrêmement touchante : AKRIVIE PHRANGOPOULO. Nous avons eu la curiosité de rechercher la demeure de la mystérieuse AKRIVIE[48].

47. Frank 1931.

48. Voir dossier *Voyage aux Cyclades*, archives de la Fondation Le Corbusier, Paris.

Les séquences fictionnelles, non dénuées d'humour parfois, comme cette scène de Renan devant l'Acropole (**fig. 5**), alternent avec des moments plus documentaires sur la fabrication traditionnelle du fromage de chèvre, par exemple.

Le court-métrage est présenté pour la première et unique fois le 9 mars 1932, dans la salle d'exclusivités du journal *L'Intransigeant*, « Les Miracles ». Cette première projection rassemble un parterre prestigieux du monde littéraire et artistique parisien[49] où se trouvent notamment des passagers présents lors du tournage, enthousiasmés à l'idée de visionner ce film-souvenir, comme le rapporte un journaliste de *Paris-Midi* :

> Dans le milieu de la salle, une voix féminine s'élevait soudain :
> – Oh ! dis tu te rappelles, là c'était plein de mignons petits temples grecs[50] !

Pourtant à la suite de la présentation, le film ne trouve pas de distributeurs et semble même avoir déçu, d'où l'article publié dans la revue *Cahiers d'art* pour le défendre[51]. Écrit après la projection et à la suite de la parution de quelques critiques négatives, le plaidoyer en faveur du film prouve que le parti pris esthétique a suscité une certaine polémique. Ce n'est pas tant le sujet qui semble poser problème que son traitement. Selon l'auteur anonyme – mais nous soupçonnons la plume de Brunius[52] –, les trois réalisateurs, par le choix d'un montage sans artifice et par conséquent respectueux du sujet, se sont gardés de tomber dans la superficialité esthétique des productions cinématographiques contemporaines affectant un avant-gardisme de façade[53]. À l'inverse, Jean-Pierre Liausu, dans son compte rendu pour la revue *Ciné-Comœdia*, déplore l'absence d'originalité dans l'arrangement visuel et soupçonne un certain amateurisme :

> La technique du film ne doit pas être familière à celui des quatre qui commanda […]. Aucun rythme n'anime cet ensemble, dont les raccords usent une grande pauvreté d'imagination[54].

Un autre journaliste soutient au contraire la beauté de la photographie d'Eli Lotar ainsi que la justesse et l'harmonie du montage :

> Les photos des moulins à vent des Cyclades, dont les ailes battent en rond comme quatre grands voiles blancs, sont parmi ce qu'il y a de plus beau dans

49. Voir *Poils de Pinceau* 1932.

50. *Voyageurs, cinéastes et poètes d'avant-garde*, s.d.., copie tapuscrite de l'article figurant dans le dossier de presse de *Voyage aux Cyclades*, archives de la Fondation Le Corbusier, Paris.

51. *Un Voyage aux Cyclades* 1932.

52. Brunius publie notamment dans *La Revue du cinéma* (1928-1931) dont il est l'un des principaux fondateurs et rédacteurs avec Jean Georges Auriol. Sur les positionnements théoriques et critiques de Brunius, voir Brunius 1954 et Pagliano 1987.

53. Voir *Un Voyage aux Cyclades* 1932.

54. Liausu 1932.



Fig. 5 — Eli Lotar, Premier voyage en Grèce. Vue du film « Voyage aux Cyclades » (Ernest Renan récitant sa célèbre *Prière sur l'Acropole*, reconstitution imaginaire), image positive obtenue d'après un morceau du film négatif gélatino-argentique original (35 mm) (source : Fonds Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou).

> le film […]. Ce film ne répond nullement aux exigences des snobs. Il est sans prétention et simple, il donne ce qu'il doit donner, il n'est ni trop long ni trop court et quantitativement aussi soigné que qualitativement […]. Pendant des semaines et des semaines les snobs de Paris vont voir le film de Cocteau, mais nous préférons ce film simple et honnête sur les Cyclades, dont tous ces snobs étaient déconcertés[55].

En avance sur la sobriété réaliste et documentaire caractéristique des années 1930, *Voyage aux Cyclades* est à contre-courant des attentes de l'avant-garde parisienne du moment. Le débat soulevé ne lui sera pourtant pas favorable puisque très vite le film est enterré malgré les efforts de Le Corbusier et d'Hercule Joannidès pour trouver un distributeur[56].

Pourtant, *Voyage aux Cyclades* est un hommage à un autre film sur la Grèce ayant connu trois ans plus tôt un certain succès auprès de l'avant-garde cinématographique : *Portrait de la Grèce.* Ce court-métrage, le deuxième du réalisateur André Sauvage[57], est un documentaire loué par la critique pour sa poésie simple. Le contexte de tournage ressemble beaucoup à celui du *Voyage aux Cyclades* : le film est réalisé par Sauvage à l'occasion d'un séjour en Grèce en compagnie de sa femme durant l'été 1927. Des séquences sont filmées à Athènes, au Pirée et dans diverses îles des Cyclades[58]. La copie de travail incomplète que nous avons pu visionner[59] montre que le réalisateur s'est longuement attardé sur l'activité humaine et l'existence quotidienne des habitants du pays. Son intérêt s'est porté sur différents aspects de la culture grecque : le patrimoine antique, le vin, les échanges maritimes, sans oublier la religion. Face à la caméra, deux moines orthodoxes assis devant une table parlent ; ils sont simplement encadrés par des icônes et des photographies plus profanes collées au mur. Le plan fixe offre une séquence saisissante de pureté documentaire.

Dans l'entre-deux-guerres, Sauvage bénéficie d'une certaine notoriété auprès de la jeune génération de cinéphiles à laquelle appartiennent Brunius et Lotar ainsi que le reste du cercle de *La Revue du cinéma*[60]. Ces derniers sont d'ailleurs ses soutiens critiques les plus enthousiastes, avec Jean George Auriol qui, a l'issue de la présentation de *Portrait de la Grèce* dans la salle d'avant-garde du Vieux-Colombier, écrit :

> Le *Portrait de la Grèce* d'André Sauvage doit être considéré comme un film poétique. C'est un véritable enchantement ; dans la lumière éclatante qui la

55. Copie tapuscrite de la traduction en français d'un article néerlandais non signé « Voyage aux Cyclades », non daté, présent dans le dossier de presse d'*Un Voyage aux Cyclades*, archives de la Fondation Le Corbusier, Paris.

56. Voir Amao 2011.

57. Sur André Sauvage voir l'unique monographie existante : Marinone 2008.

58. Sur le détail des séquences voir le chapitre sur *Portrait de la Grèce*, *in* Marinone 2008, p. 68-69.

59. Copie de travail montée par André Sauvage et conservée aux Archives françaises du film à Bois d'Arcy.

60. Voir n. 40 et 52.

> baigne et dont André Sauvage a restitué les richesses et les effets, [non pas] la Grèce académique et immobile dont le prestige est maintenant si confus dans les esprits, mais la Grèce actuelle, vivante, ses trésors d'architecture, ses chapelles et ses pèlerinages, ses montagnes sèches, ses monastères aériens, la vie du peuple grec dans ses ports, dans Athènes, dans la campagne fertile, le charme des îles innombrables et la navigation dans la mer Égée[61].

Sauvage propose ainsi une voie originale pour le documentaire, un juste milieu entre le documentaire pédagogique rébarbatif et le documentaire outrageusement romancé à l'américaine ; un entre-deux que cherchent à atteindre les trois réalisateurs du *Voyage aux Cyclades*.

À la différence de *Voyage aux Cyclades* et de ses trois réalisateurs, le succès de *Portrait de la Grèce* tient certainement à la plus longue immersion et imprégnation personnelle du réalisateur dans la culture grecque dont témoignent les impressions laissées dans son journal ou dans la presse :

> Ici, j'ai lié connaissance avec le peuple Grec, sa bonne humeur, sa philosophie, sa sobriété, son esprit de débrouillage, sa prudence éveillée, en un mot, sa gentillesse et, dans cet enfer où l'on ne peut faire autre chose que rêver et bailler de 11 heures du matin à 5 heures du soir, j'ai préparé mon voyage. […] Le vrai Grec, le vrai de vrai, c'est le marin Grec. La mer Égée est le leitmotiv de mon film. Là-bas, étant donné qu'il y a peu de lignes de chemin de fer et que les routes y sont effroyables, la mer est véritablement le lien des hommes[62].

Les mots de Sauvage manifestent une quête d'authenticité que les jeunes réalisateurs auraient sans doute eu de la peine à trouver dans leur propre expérience riche mais distanciée de la Grèce.

Le retour de Lotar en 1935 a peut-être été ainsi l'occasion de créer une relation plus intime et personnelle avec le pays qui a très certainement marqué son existence et son itinéraire de photographe. En 1950, une amie partie en Grèce avec les souvenirs du photographe en partage, lui écrit d'Athènes : « J'ai trouvé ce que je pensais, et autre chose encore. Je comprends vos nostalgies[63] ».

61. Auriol 1928, cité *in* Marinone 2008, p. 71.

62. Sauvage 1928, cité *in* Marinone 2008, p. 72.

63. Carte postale de Nella [?] (amie non identifiée) adressée d'Athènes à Eli et Élisabeth Lotar, 1950, Fonds Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, Paris.

CONSTRUCTIONS DE L'IMAGE DE LA GRÈCE : EXPOSITIONS ET CONFÉRENCES

Les arts décoratifs : la participation grecque à l'Exposition de 1925 à Paris

Hélène Guéné

La Grèce participa à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris, alors qu'elle se relevait à peine de la guerre contre les Turcs (l'armistice de Moudanyan avait été conclu le 11 octobre 1922). L'exposition parisienne entendait confronter la production de la France « moderne », pays de nouveauté, de luxe et de raffinement, avec celle des autres nations industrielles. Architecture, décor, mobilier, objets ou parures y étaient unis dans une même esthétique : logique, vérité, harmonie se présentaient comme les mots d'ordre de la nouvelle doctrine de l'art moderne (excluant, de ce fait, les styles du passé). Les pavillons des grands magasins[1] ou le si sophistiqué « pavillon du Collectionneur » du groupe Ruhlmann (Pierre Patout, architecte) en sont apparus comme la démonstration, sinon même le modèle. Sur le plan strictement commercial, les grands magasins représentaient un moyen de grande diffusion. L'Exposition de 1925, où chacun d'entre eux possédait son propre pavillon, confirma cette évolution vers une clientèle élargie – moins prestigieuse que celle, aristocratique, du Tout-Paris, mais plus rentable. Pour assurer la production du luxe à la place du tapissier d'autrefois, naît le décorateur : il ne conçoit pas seulement des meubles ou des objets qu'il décline en plus ou moins grande série, mais aussi le cadre dans lequel ils s'inscriront et qui les mettra en valeur. Au Grand Palais, de la pièce unique exposée dans le hall, à la pièce de série (à la portée de bien des bourses) dans les galeries, l'Exposition offrait pléthore d'objets dont le goût dominant était celui d'un Art déco quelque peu protéiforme[2].

1. « Primavera », ateliers d'art des grands magasins du Printemps, dirigés par Charlotte Chauchet-Guilleré avec les conseils artistiques de Jacques-Émile Ruhlmann et de René Guilleré, créateur des ateliers en 1912. Mais aussi « la Maîtrise », atelier des arts appliqués des Galeries Lafayette dirigé par Maurice Dufrêne, ou encore « Pomone », ateliers d'art des grands magasins du Bon Marché dirigés par Paul Follot.
2. L'avant-garde puriste internationale ne se développera que quelques années plus tard. À l'Exposition de 1925, sa présence est encore marginale malgré l'engagement de Robert Mallet-Stevens (1886-1945) en sa faveur.

La Grèce, pour des raisons évidentes[3], ne pouvait avoir les moyens de tenir le haut du pavé. Nikolaos Politis, alors ambassadeur de Grèce en France, précisait à propos de la participation de son pays à l'Exposition :

> Ce n'était pas seulement un devoir de courtoisie qui avait guidé en la circonstance le Gouvernement hellénique. Il a été inspiré par le désir de faire connaître les progrès réalisés en Grèce par les arts décoratifs et industriels, grâce surtout aux nouvelles entreprises de tapis et de poteries importées par les populations grecques de Thrace et d'Asie-Mineure, que les tristes événements de la guerre ont obligées à chercher un refuge sur le territoire de la mère-patrie[4].

D'avril à octobre 1925 furent montrées à Paris, dans trois endroits différents, les productions de l'artisanat hellène. Du côté des sections étrangères, dans le secteur de l'Esplanade, Joseph de Montarnal[5], un architecte français habitué aux manifestations internationales, avait construit un pavillon à fronton, nommé « Hélios », à la gloire des vins de Samos – de ceux qu'aimait Lord Byron, et que l'on pouvait déguster sur place… Y était exposé, avec quelques verreries et tapis, un « cabinet de travail » si peu regardé par la critique française que l'histoire l'a depuis longtemps oublié, même si un journaliste de *L'Officiel de la mode*[6], affirma que « le stand grec offre le plaisir d'un superbe mobilier de bureau de Mayassis[7] ». À l'inverse, pour l'incontournable Yvanhoé Rambosson[8], secrétaire du comité général d'admission de l'exposition, le jugement est sans appel : « L'ensemble exposé […]

3. Sur le transfert de populations au lendemain de la Première Guerre mondiale, voir Ancel 1925. La situation politique qui s'ensuivit fut particulièrement instable : alors que le plébiscite de 1924 avait institué la démocratie, son renversement par le coup d'État du général Pangalos, le 24 juin 1925, intervint au lendemain de l'ouverture de l'exposition des Arts décoratifs de Paris, le 28 avril. Le dictateur devait être renversé un an plus tard par un nouveau coup d'État. Voir Kosmadaki 2012.

4. Rambosson 1925a.

5. Joseph-E. Charles de Guirard de Montarnal (1867-1947), élève de Ginain et Scellier de Gisors à l'École des beaux-arts de Paris, est diplômé en 1897. Architecte en chef des sections françaises, il participe aux grandes expositions de Glasgow (1901), Hanoï (1902), Saint Louis (1904), Liège (1905), Milan (1906), Bucarest et Dublin (1907), Londres et Saragosse (1908), Quito (1909), Bruxelles (salon d'honneur de la Galerie française, 1910)… Il sera l'architecte du comité d'organisation, à l'Exposition de France à Athènes en 1928.

6. Lannou 1925.

7. L'architecte Sotirios Mayassis réside alors 103 rue Solon à Athènes. Élève de l'atelier Jaussely à l'École des beaux-arts de Paris, il présente, pour l'obtention de son diplôme en juin 1922, un sujet peu banal : Une verrerie à Murano (Venise). Jeune architecte, il construira à Athènes l'hôtel Acropole Palace, rues Patission, Marnis et Averoff (1925-1926).

8. Il a été critique au Mercure de France et a dirigé la revue de *L'Art décoratif*. Dans les années 1920, il est omniprésent. Féru de théâtre populaire, de musique, d'art décoratif et d'art en général, il est secrétaire général de la Fédération des sociétés d'art, rédacteur à la *Revue bleue*. Il participe régulièrement à *La Revue de l'art ancien et moderne*, à *Art et décoration* et à *L'Illustration* (voir « L'évolution de l'art moderne », *L'Illustration* 4286 [25 avril 1925]).

par M. Mayassis est compliqué à plaisir et de fort mauvaise construction[9] ». À l'évidence, l'ouvrage ne correspondait pas à aux directives selon lesquelles « le style d'aujourd'hui […] cherche la beauté dans la simplicité et le luxe dans la qualité de la matière[10] ».

Au rez-de-chaussée du Grand Palais, jouxtant la salle des Congrès, un deuxième site – celui de la section hellénique – occupait un volume regroupant plusieurs stands dont les exposants étaient en majorité athéniens. On y apercevait de nombreux objets : dans la classe[11] de l'industrie de la pierre, des œuvres sculptées ou peintes[12] ; dans celle des industries du livre, des ouvrages aux belles reliures[13] ainsi que des lithogravures[14]. Plus habituel dans l'artisanat hellène, des faïences (en particulier celles de la société Keramikos[15]), des dentelles et broderies provenant des établissements Proodos[16], des pièces de verrerie[17] ainsi que des meubles en rotin[18]. Les produits exposés, fruit du travail de quelques fabricants, ne se

9. Rambosson 1925a.

10. Rambosson 1925b.

11. À l'Exposition, trente-sept classes représentent l'ensemble des produits exposés, structurés en cinq grands groupes : Architecture ; Mobilier ; Parure ; Arts du théâtre, de la rue et des jardins ; et Enseignements. La Grèce est présente dans trois groupes : celui de l'Architecture (classe 1 – Architecture ; cl. 2 – Pierre ; cl. 5 – Céramique ; cl. 6 – Verre) ; celui du Mobilier (cl. 7 – Ensembles de mobilier ; cl. 11 – Céramique ; cl. 12 – Verre ; cl. 13 – Textiles [la classe la plus représentée] ; cl. 15 – Livre ; cl. 16 - Jeux et jouets) et celui de la Parure (cl. 21 – Accessoires du vêtement).

12. Par B. Sohos, sculpteur, 21 rue Solon, Athènes ; Thomas Thomopoulo, sculpteur, 8 rue Tsigrou, Athènes ; Hélène Yeoryanti, peintre-sculpteur, Ancien Phalère à Athènes ; et Pantéli Zographos, artiste-peintre à Kallithéa. Pour une approche plus large de l'art grec moderne, voir Vigli 2010, et surtout Komini-Dialeti 1997-2001. Je remercie vivement Evgénios Matthiopoulos de l'aide généreuse qu'il m'a apportée pour enrichir la bibliographie grecque de cet article.

13. Notamment celles de Nicolas Ralli qui expose dès 1909 au Salon des arts décoratifs puis au salon de l'Automobile-Club (1914). A. et N. Ralli participent aux expositions organisées par l'Association des artistes et gens de lettres hellènes créée en 1926. En 1928, au moment de la 3e Exposition des artistes hellènes, ils sont vice-présidents de l'association tandis qu'Aramis en est le président et Kyriadis, le rapporteur.

14. Il s'agit des frères Aspioti [Aspiotis], lithographes, 9 rue Niki ; des ateliers Bénaki, à l'ancien Palais-Royal ; de Eleftheroudakis, éditeur, place de la Constitution (Syntagma), et des frères Kirkini, manufacture de soies et laines, place de la Métropole, tous domiciliés à Athènes.

15. L'entreprise obtient une médaille d'argent, même si son nom n'apparaît pas dans la liste des exposants par classe. En revanche, sont mentionnés les noms de l'atelier Le Céramiste et du potier Pelnatzoglou, issus du quartier Nouveau Phalère à Athènes ; et pour l'île de Skopelos, de Nicolas Papiridi.

16. Proodos [Progrès] est une école de broderies et de dentelles pour filles et jeunes femmes, située au centre d'Athènes. Anna Papadopoulos, brodeuse émérite, en est la première directrice en 1907. L'école se fait connaître grâce à des expositions comme celle tenue au parc de Kifissia, près d'Athènes, en août 1913. En 1923 est ouvert le magasin Γωνιά Μάννας [Gonia Manas/Le coin de la mère de famille] dont les membres sont surtout des femmes réfugiées d'Asie Mineure. Sur le rôle d'Anna Papadopoulos, voir Greensted 2010, p. 1 et p. 141-142. À l'étage du pavillon grec de l'Exposition de 1925 sont présentés leurs travaux.

17. Avec des pièces de la Société de produits chimiques et engrais (Section Verrerie), 33 rue du Stade, Athènes.

18. Il s'agit de la maison Zakharopoulo, rue du Stade et rue Éole à Athènes. L. Zygomala, rue de l'Académie à Athènes, expose également des meubles.

trouvaient cependant pas relayés par des ateliers d'art comme cela se pratiquait à Paris. L'ensemble, d'après le Guide de l'Exposition, s'offrait comme « un résumé de la production d'art décoratif en Grèce, sous la double forme d'application au luxe et à la vie populaire ». La critique d'art reconnaît d'ailleurs que la participation grecque est bien dans l'esprit de l'Exposition : « il faut s'arrêter surtout devant les tapis de la C^ie^ Spartali[19] qui a quitté Smyrne pour s'installer à Athènes[20] et dont les nouveaux modèles s'efforcent d'être modernes[21] ». Cette remarque salue l'effort d'adaptation de l'entreprise à une tendance esthétique dont les origines remontent aux années 1910. Elle se distinguait déjà par la mise en exergue d'éléments comme la couleur traitée en aplat, la géométrie appuyée des formes et des graphismes, les jeux de fonds, en harmonie avec les meubles et l'architecture du moment…

Enfin et comme pour tout exposant, le pavillon national se voulait à l'image de son pays. Situé cours la Reine entre le pavillon du Danemark et le pavillon suisse, près de la porte Victor-Emmanuel-III, il avait été confié à un architecte qui faisait carrière en France : Konstantinos Skyrianos [22], un Grec de Turquie. La construction, un simple pavillon,

19. À l'Exposition, l'entreprise C. A. Spartali & C^ie^, 115 boulevard Haussmann à Paris obtient une médaille d'or. À Athènes, elle avait un atelier de tissage, The Spartali carpet Manufacturers Ltd. Très réputée, cette maison (spécialiste de tapis et tentures), 13 rue Codrictou à Athènes, exportait principalement des tapis d'Orient et vendait des antiquités. L'entreprise est dissoute le 1^er^ janvier 1930 (Archives commerciales de la France, 19 mars 1930, p. 1680). Au Grand Palais participent d'autres entreprises athéniennes comme Pantelidès & Hadjigeorgiou, industrie hellénique de tapis, Nouveau Phalère, et les frères Vayianou, Société orientale de tapis, 13 rue Théséion.

20. Allusion aux déplacements de populations – en particulier des smyrniotes – qui avaient devancé, dès septembre 1922, les échanges obligatoires.

21. Rambosson 1925b, p. 310.

22. Né le 1^er^ janvier 1886 à Sinope (Turquie), il est élève de Louis Bernier (Prix de Rome en 1872, auteur du Théâtre national de l'Opéra Comique à Paris, 1893-1898) à l'École des beaux-arts. Il entre en 2^e^ classe en 1910, en 1^re^ classe en 1918 (en même temps que Nicoulaidès, de l'atelier Paulin) et sort diplômé en 1919, année où il participe à l'exposition de la Société centrale des architectes à Londres. Habile dessinateur (et fervent régionaliste), il publie des dessins dans l'article de Léandre Vaillat (Vaillat 1924). À Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne), où il réside 10 rue de l'Hôtel-de-ville, il participe à l'agrandissement en 1932 (système Hennebique) de l'hôpital-fondation Burat pour le docteur Verne et en 1933, construit une villa pour M. Franqueville. Il remanie le plan d'urbanisme de la petite ville (les plans, remarqués par le critique d'art Léandre Vaillat, sont exposés au salon de la Société des artistes français de 1934). En 1925, dans le Catalogue général officiel de l'Exposition, il est désigné comme le seul auteur du pavillon national. Toutefois, un guide de l'Exposition (Rambosson 1925b, p. 265) mentionne également le nom de Nikolaos Zachos , originaire de Thessalie. Cette confusion n'est pas sans raison. Konstantinos Skyrianos est membre de la Société des architectes diplômés par le gouvernement (SADG) à partir de 1929 seulement : cela laisse supposer qu'il travaillait auparavant dans l'agence d'un confrère – très probablement Nikolaos Zachos. Ce dernier, ancien élève de l'École spéciale d'architecture à Paris, sera l'auteur, en 1931-1932, de la Fondation hellénique à la Cité internationale universitaire, boulevard Jourdan à Paris, après avoir fait une grande partie de sa carrière comme architecte pour le ministère français de la Marine (chevalier de la Légion d'honneur en 1927). Il est connu pour avoir aménagé le château de Balincourt, dans le Vexin français, pour l'homme d'affaires et marchand d'armes d'origine grecque, Sir Basil Zaharoff.

n'avait rien à voir avec l'ambitieuse église dans le goût byzantin moderne que Lucien Magne avait dessinée pour l'Exposition universelle de 1900[23]. À l'Exposition de 1925, et le choix n'était pas anodin, on construisit « une habitation paysanne grecque[24] » – vaguement macédonienne ou, peut-être, venue d'Attique, sinon des Cyclades… Si on lui trouvait « un caractère national[25] », c'est qu'elle devait à la fois représenter le pays dans son ensemble et affirmer une « Grèce de maintenant ». Des photographies contemporaines d'un Frédéric Boissonnas ou d'un Hanns Holdt [26] avaient montré la subtile et attachante diversité des traditions locales, si différentes d'un bout à l'autre du pays. Une telle approche contrastait fortement avec l'idéalisation de la culture classique qui prévalait encore quelques années auparavant : on était bien loin de la Grèce immortelle, célébrée par Théophile Homolle [27].

Une nouvelle image, une nouvelle identité[28] s'affirmait à travers un registre appuyé de formes « régionalistes[29] » – un courant qui avait pris racine au XIXe s., dans le monde des Arts and Crafts anglo-saxons[30]. Pour le décorateur Henri-Marcel Magne (1877-1944)[31], conseiller technique du commissariat général de l'Exposition, il s'agissait de « partir des traditions régionales en s'efforçant de les moderniser par une nouvelle interprétation des thèmes locaux et par une adaptation des formes aux besoins actuels[32] ». Le mot d'ordre était général, le discours s'appliquant également aux arts de la maison et de la vie

23. Une belle œuvre polychrome (briques alternées rose et bleu, colonnes de marbre blanc dialoguant avec l'ossature métallique…) pour laquelle Lucien Magne dessina des vitraux incolores à décor floral exécutés par Leprévost. Le pavillon sera remonté à Athènes comme église commémorative du Saint-Sauveur (Agios Sostis), boulevard Syngros à Kallithéa.

24. La proximité est peut-être plus grande avec la maison grecque et son « atelier de potier » que Charles Garnier avait présentés à l'Exposition universelle de 1889, le long du quai d'Orsay (c'était l'une des quarante-quatre maisons construites pour retracer L'Histoire de l'habitation humaine). Garnier en avait fait une sorte d'archétype universel, un habitat vernaculaire aux volumes articulés, avec fronton et ordre dorique (à l'intérieur), baies jumelées, toiture en tuiles...

25. Intérim, « Aux arts décoratifs – Ouverture du Pavillon grec », *Le Figaro* 14 juin 1925, p. 2.

26. Holdt 1922 : 176 planches avec légendes en allemand, français, anglais.

27. Homolle *et al.* 1919.

28. Elle est vue, à l'évidence, du côté de la France – à la manière des maisons du « Village français » ou des pavillons des régions françaises. Le « Village français », cours Albert-Ier, regroupait une vingtaine de bâtiments : une mairie, une école, une église, un cimetière, des fontaines, des maisons, des magasins et boutiques, sous l'autorité de Charles Genuys, architecte en chef. Sur le cours la Reine, se situaient les pavillons du clos Normand, de la région de Marseille, de Franche-Comté, du Berry-Nivernais, ou cours Albert-Ier, le pavillon breton – tous construits dans un goût « régionaliste » moderne.

29. Guéné 2001 – Dans le même genre, mais en version « byzantine », la résidence d'Angeliki Hatzimihali, 6 rue Angeliki Hatzimihali (ancien no 18 de la rue Ipéridou) à Plaka, a été construite par Aristotélis Zachos en 1924-1927.

30. En particulier chez William Morris dont la production est depuis longtemps montrée à Paris. Voir Vaillat 1914.

31. Il était le fils de l'architecte Lucien Magne, évoqué ci-dessus.

32. Magne 1926, p. 9.

quotidienne. En résonance avec des images ou des souvenirs issus du réel, ce régionalisme (dans un certain sens, figuratif) n'avait guère les caractères de la « modernité » ambiante. En constituant un système de formes indifférentes à toute référence externe, celle-ci poussait vers la pure abstraction[33]. Un mode d'écriture qui a pu déconcerter : « ce pavillon fait heureusement oublier certaines constructions où l'extravagant s'allie furieusement au grotesque », proclame *L'Officiel de la mode*[34] – allusion probable au pavillon de l'Esprit nouveau, de Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, qui avait fait scandale. La critique n'en est que plus favorable à une position médiane, combinant tradition et modernité. Francis de Miomandre[35] écrit ainsi :

> On devrait imiter ce style. On devrait s'en inspirer tout du moins, l'adopter pour nos maisons de campagne, toute les fois que le climat le permettrait. Ça ne doit pas coûter plus cher que nos affreux nougats style banlieue, et c'est tellement plus beau ! Mais voilà ! La simplicité est la chose la plus inaccessible à un architecte de villas[36] !

L'opinion est d'autant plus militante qu'elle est publiée dans *L'Europe nouvelle*[37], une revue tirée à peu d'exemplaires et destinée à une élite internationale. Au rejet de l'extravagance répond l'engouement pour une simplicité devenue style – moderne, naturellement. Quant au pavillon grec lui-même (**fig. 1** et **2**) :

> C'est une maison de paysan aisé […] pour abriter des tapis et des fines lingeries. Construction charmante, d'un pittoresque mesuré, bien conforme à la devise « rien de trop ». Ses murs épais, bons protecteurs du soleil comme du froid, convenaient à un pays de température extrêmes. Le plein cintre de son porche, ses fenêtres à contrevents de bois, sans parti accusé de hauteur ni de largeur, les trois rangées de briques de sa corniche, son crépi n'eussent

33. Seuls l'usage de matériaux modernes comme le béton, la simplification des masses et l'épuration des détails seront communs aux deux courants.

34. Lannou 1925.

35. Francis de Miomandre (pseudonyme de François Félicien Durand), romancier, poète, essayiste, chroniqueur, est l'auteur d'une centaine d'ouvrages (dont le prix Goncourt en 1908, *Écrit sur de l'eau*). Au début de sa carrière (1900), il fut secrétaire de Camille Mauclair puis de Félix Fénéon à la galerie Bernheim. En 1912, il est secrétaire de rédaction de *L'Art et les artistes*. Il collaborera à de nombreux journaux et revues comme *Les Nouvelles littéraires*, les *Cahiers du Sud*, etc.

36. Miomandre 1925.

37. Sous-titrée La revue hebdomadaire des questions extérieures, économiques et littéraires, *L'Europe nouvelle* a été créée en 1918 par Louise Weill. Dès 1920, Miomandre y tient, dans la rubrique « Le courrier de Paris », une chronique intitulée « Le bon goût » ; il s'y révèle un critique perspicace.



Fig. 1 — Konstantinos Skyrianos, « Une habitation paysanne grecque », pavillon national de la Grèce, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 (*Pavillons étrangers*, Paris, Ch. Massin et Cie, 1925).

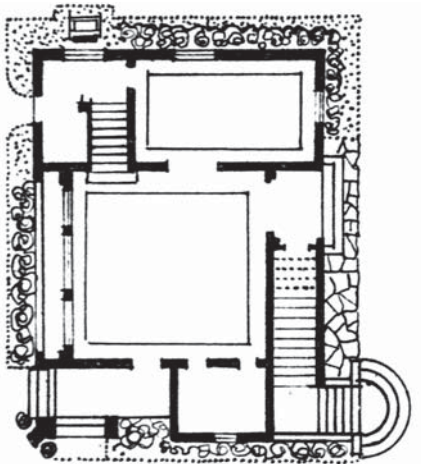


Fig. 2 — Konstantinos Skyrianos, plan du rez-de-chaussée du pavillon national, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925 (*Pavillons étrangers*, Paris, Ch. Massin et Cie, 1925).

> pas été dépaysés sur notre côte provençale, où dans les temps héroïques, les navigateurs phocéens trouvèrent une nouvelle patrie[38].

Maxime delphique et allusion à l'histoire de la fondation de Massalia, vue à travers un mode de construction populaire, créaient une touchante filiation entre un passé bien flou et un présent trop général : le régionalisme provençal à la Louis Bonnier[39] serait donc grec, même si les corniches sont génoises… On en retient, et c'est tout un programme, les volumes articulés, anecdotiques et pittoresques, la simplicité des lignes, la couleur rouge de l'enduit et des tuiles, les volets de bois et le rosier sauvage grimpant le long de l'escalier extérieur. Dans le jardin à l'arrière du pavillon, pour en compléter l'effet, se dressait une petite fontaine statuaire ornée d'un mascaron d'où émergeait un jet d'eau : Emmanuel Cavacos[40] y avait représenté, rare allusion à la mythologie antique, un faune rêveur assis sur un simple socle – ronde-bosse réaliste jusque dans le moindre détail.

Le rez-de-chaussée du pavillon s'organisait autour d'un hall sur lequel plongeait un balcon intérieur. Il regroupait un salon de thé, un living-room et un boudoir, ainsi qu'une alcôve qui retint l'attention de la critique :

> Une merveille d'intimité et de fraîcheur […]. Quel repos, quel calme dans ce lit blanc sous son baldaquin blanc, veillé par l'icône or et rouge contre son rideau blanc. On aime beaucoup le blanc dans la décoration grecque, on s'en sert avec une heureuse habileté[41].

38. « Décoration fixe de l'architecture – II », *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XX^e siècle*, en 12 volumes, Paris, Office central d'éditions et de librairie, s. d. (1925), p. 65-66. Voir aussi la description qu'en donne l'article de R. P., « Le Figaro en Grèce. Le pavillon grec aux arts décoratifs », *Le Figaro* 17 juin 1925, p. 5.

39. On pense à la villa Rochebrise à Saint-Clair plage (Le Lavandou), vers 1910.

40. Emmanuel Andrew Cavacos (né à Potamos, île de Cythère) émigre à 16 ans aux États-Unis et se fixe à Baltimore où vit son frère Constantin. Il est d'abord étudiant en peinture au Maryland Institute College of Art, puis, dans la même institution, il s'initie à la sculpture avec Ephraim Keyser, sculpteur formé à Baltimore, Munich, Berlin et Rome. En 1911, il remporte le Rinehart Scholarschip (prix de Rome américain) qui lui permet de venir étudier à l'École des beaux-arts de Paris avec Jules Coutan, Prix de Rome en 1872. Il participe au Salon des artistes français en 1913, 1927, 1928, 1943, au Salon des humoristes de Paris (organisé par le journal *Le Rire*). Il expose à Paris au Nouveau Salon en 1920, 1926, 1929, 1936 (buste de M^me G. Courty) et dans plusieurs galeries : Barbazanges, faubourg Saint-Honoré, 1921-1922 ; Manuël, 1921, 1922 ; l'Acropole, rue Caulaincourt, 1925 ; Association des artistes et gens de lettres hellènes de Paris, 1926 (1^re exposition, buste de M. Cofinas), 1927 avec les frères A. et N. Ralli et Julia Theophylactos… En 1930, il présente 34 pièces (terre cuite, marbre, bronze) au Baltimore Museum of Art puis à la Milch Gallery de New York. De 1931 à 1934, il réside à Paris, 5 rue Larrey, dans le 5^e arrondissement. En 1936, un article lui est consacré par Yves de Fontobbia dans *L'Insurgé* 2 (août 1936), p. 57-61. Il participe à l'Exposition universelle de 1937 (pavillon hellénique) et reçoit la Légion d'honneur au titre des Affaires étrangères en 1939.

41. Miomandre 1925.

Jouant subtilement comme faire-valoir, en contraste avec l'ambiance de la pièce, la garniture du lit se structurait à partir de bordures faites de broderies bleues, rouges ou jaunes, venues d'Attique ou de Béotie. Par devant se tenait une figure moderne en cire – bras articulés, jambes repliées, visage expressif à la manière des mannequins réalistes que fabriquait alors Pierre Imans[42], le « statuaire céroplaste ». Assise derrière son métier à broder, souriante, elle était habillée d'un costume traditionnel de mariée. Le boudoir qui lui faisait face était envahi de sofas et de gros coussins, autour d'une table basse. Dans une lumière que tamisaient rideaux et voilages, le hall proprement dit associait quantité de petits meubles et d'objets aux tissus, voilages et tapis jusqu'à en faire un « éblouissant jardin de broderies ». Au fond, un divan installé devant une large baie vitrée renvoyait à la tradition orientale. Un autre mannequin y était installé : près de la table basse où était servi le thé, il était habillé lui aussi d'un costume traditionnel. Dans ces volumes à échelle modeste, « point de panneaux, ni de meubles cubistes, mais un joli ensemble de tous les arts du pays, si bien qu'en y pénétrant on se croirait non plus dans une exposition mais dans un véritable foyer[43] ».

On accédait au premier étage par un escalier donnant sur une galerie lumineuse ornée d'œuvres peintes (dont une fresque de Loukidis et une peinture décorative de Julia Theophylactos). On y avait réuni un ensemble de tapis, tissus et broderies dus aux réfugiées d'Asie Mineure. Y étaient également présentées des verreries, ainsi que des émaux de grand feu de Platon Argyriadès[44]. Grec de Paris, ce céramiste-faïencier installé à Montmartre avait été remarqué dès 1923 par Henry Clouzot[45], conservateur du musée Galliera à Paris, qui

42. Il expose ses modèles, sur le pont Alexandre-III, dans sa boutique signée par Jean Burkhalter et Joël et Jan Martel. La devanture de la boutique de Pierre Imans (carton de Léon Leyritz), 38 boulevard Haussmann, sera faite en lap produit par les Calo-Séailles.

43. « Décoration fixe de l'architecture – II », art. cit. (n. 38).

44. Nicolas Platon Argyriadès, dit Platon, Grec né à Marseille, fils de Panagiotis Argyriadès, avocat d'origine macédonienne, est diplômé en 1910 « ingénieur céramiste » de l'École de céramique de la Manufacture nationale de Sèvres. En 1919, il ouvre un premier atelier dans la célèbre « maison de Mimi Pinson » à Montmartre, rue du Mont-Cenis (détruite vers 1925), et finit par s'installer 10 avenue de Ménilmontant où il participe activement à la vie de la Butte. Voir Warnod 1925, p. 124. L'été, il travaille dans un autre atelier, « La Poterie », au village de Damois à Belle-Île-en-Mer. Voir Blancaneaux 2008. Après l'Exposition de 1925, il expose au Salon des artistes hellènes (1926 avec Kogevinas, Cavacos…), au salon d'Automne, section arts appliqués (1923, 1926, 1927, 1928). Il fréquente régulièrement le Salon des artistes français (sa première participation date de 1912 – section dessin), où il concourt dans la section des arts appliqués et obtient une mention honorable en 1927, une médaille d'argent en 1930 et une médaille d'or en 1934. En 1935, il devient membre du jury des Arts appliqués. Il participe au Salon des artistes décorateurs (SAD) en 1926 et 1934 et, la même année, au Salon des humoristes. Il obtient un diplôme d'honneur à l'Exposition internationale de Liège en 1930. Pour le paquebot *Normandie* (1935), il crée une série de pièces de fabrication mécanique (cendriers, assiettes, etc.).

45. Clouzot est considéré alors comme très au fait du mouvement de l'art moderne et son jugement compte. Lors de l'Exposition de la verrerie et de l'émaillerie modernes au musée Galliera, Clouzot écrit dans un article intitulé « Verreries françaises modernes » (*Art et décoration* juillet-décembre 1923, p. 105) : « Ce n'est pas l'uniformité que l'on pourrait reprocher aux verreries décorées en émaux opaques par Argyriadès

vantait la qualité de son travail et son invention créative. Au pavillon grec, l'artiste exposait des flacons, « une fantaisie en un tableau et en verre pour une coiffeuse, représentant les maisons d'un village, œuvre d'un humour bien ingénieux[46] ». Il était également l'auteur d'une « verrière haute de trois mètres et cuite par l'artiste lui-même » placée dans l'escalier. Elle représentait, sur un fond bleu sombre, une femme nue ton argent, cheveux rouges tressés, portant sur la tête, une corbeille de fruits[47].

En parfaite conformité avec les exigences des organisateurs qui souhaitaient la mise en valeur des objets par un cadre approprié, tout avait été arrangé et meublé avec beaucoup de subtilité par Loukia [Lucie] Zygomala[48]. Fille d'un homme de loi d'Athènes, celle-ci dirigeait les écoles d'art Attiki[49] d'Attique et de Béotie – une œuvre sociale créée en 1915.

Répétition générale de ce qui se passerait à Paris, son groupe avait réuni trois ans auparavant quantité de costumes, de poteries et de meubles pour la deuxième exposition d'artisanat du Lyceum-Club des femmes grecques[50] à Athènes : à la manière des *period rooms*, ils étaient placés à l'intérieur de volumes évoquant, de l'entrée à la chambre, « les pièces d'une maison recevant des broderies et des tapisseries aux motifs traditionnels et de couleurs variées, assorties aux pièces[51] ». Ce faisant, elle montrait un intérêt pour ce

Platon. Elles débordent de fantaisie. Sans doute l'inspiration est inégale, mais la facilité et l'abondance ne comptent-elles pas au nombre des meilleures qualités du décorateur ? D'ailleurs ces vases, ces coupes, ces pendentifs valent par l'exécution irréprochable des émaux et le modernisme savoureux des sujets, où le verrier ne craint pas de faire intervenir des figures humaines, gracieusement stylisées. On peut beaucoup attendre d'un décorateur aussi jeune, doublé d'un praticien éprouvé ». À Galliera, le céramiste expose au côté de Décorchemont, Lalique, Marinot, Gabriel Argy-Rousseau (1885-1953) dont il est le beau-frère (sa sœur, Marianne Argyriadès, a épousé en 1913 le maître-verrier).

46. Miomandre 1925, p. 862.

47. Langlade 1929-1934 et Frantel 1925.

48. Autour de la présentation de 547 photographies de Boissonnas, toutes concernant la Grèce, Loukia Zygomala avait eu l'occasion de promouvoir la broderie ancienne et moderne, lors d'une exposition itinérante organisée par le gouvernement grec (Vénizélos était alors Premier ministre) à Paris en 1919, puis New York, et Philadelphie en 1920. Voir Homolle *et al.* 1919. Sur le musée Zygomala d'Avlona, voir Bounia 2012, ainsi que Papadopoulos 1969, p. 301, et Stergiou 2008.

49. Les écoles regroupaient les brodeuses des villages de Menidion, Salesi, Liosia, Koropi, Liopesi, Marcopoulo, Keratea, Kalyvia et Varnara. À ce sujet, voir « Modern Greek Embroideries », New York Times 7 mars 1920 et « Greek exhibit shows that the idyllic Land of poetry and art is awake to the demands of modern life », *The Evening Post* 5 avril 1920 – articles cités in Puaux 1920, p. 44 et 46. Voir aussi Greensted 2010, p. 142 et Bounia 2012, p. 106.

50. Créé à Londres en 1903, puis à Berlin en 1905, le Lyceum-Club, rapidement devenu une institution internationale, est à l'origine un cercle littéraire et scientifique exclusivement féminin qui recrutait parmi les classes sociales privilégiées. Callirhoé Siganou-Parren (1861-1940), pionnière féministe en Grèce, fonde en 1911 celui d'Athènes. La première exposition de travaux à la main (broderie, dentelle, costume, poterie et meubles) a lieu en 1921 et chaque année jusqu'en 1925. Sur le sujet, voir Avdéla 2010.

51. Voir Bounia 2012, p. 106.

que l'on pourrait appeler « l'Art dans la maison[52] », une pratique généralement féminine – à son apogée dans les années 1880 et qui revint en force dès les années 1900-1910. Parmi les principaux buts du Lyceum-Club (naturellement présent à l'Exposition de 1925) figuraient, depuis sa création en 1903, le maintien et la renaissance des usages, des costumes et des traditions nationales. Car il ne s'agissait pas seulement de sauvegarder des témoignages artistiques populaires (même si, dès le lendemain de la Grande Guerre, on collectait des exemplaires de broderies réalisées au domicile des paysannes)[53]. L'ambition était de développer et de perfectionner la broderie et les tapis pour en faire commerce et promouvoir un art national grec moderne à travers non seulement le travail à domicile, mais aussi de véritables écoles professionnelles. C'est ainsi qu'en 1923, Loukia Zygomala ouvrit 7 rue Voulis à Athènes un magasin coopératif[54], Attica, broderies villageoises grecques, où travaillaient vingt des meilleures brodeuses du pays. Avec l'aide du peintre Tassos Loukidis[55], ces ateliers (actifs entre 1915 et 1936) élargirent le spectre des motifs de broderies et de tapis pour les « moderniser », renouveler le registre des formes sans en perdre l'esprit. À côté des motifs paysans, ils s'inspiraient aussi bien de l'art minoen archaïque que du monde byzantin[56].

L'heure était au syncrétisme. Réinterpréter, réécrire sous forme de citations plus ou moins littérales des motifs anciens du patrimoine culturel crétois, c'est ce que fera Florentini Kaloutsi[57] en 1925, quand elle créera son atelier à La Canée (Crète) – elle le baptisera « Double hache », du nom de la bipenne d'origine minoenne dont elle utilisait la forme pour ses textiles[58]. Le peintre Yannis Tsarouchis utilisera lui aussi des motifs minoens – notamment, la fameuse pieuvre des poteries pour créer l'étonnant carton de

52. Voir Havard 1884.

53. Cette collecte est la base de la collection du musée Zygomala, installé en 1937 au rez-de-chaussée de sa maison d'Avlona (Attique), construite par l'architecte Nikolaos Zouboulidis.

54. Dès la fin de la guerre, elle avait créé une société d'encouragement pour la broderie grecque de l'Attique et de la Béotie avec pour mission, de préserver les arts de la broderie, du tissage et de la fabrication des tapis, de remettre en valeur les motifs anciens, de les copier et de les enseigner dans des écoles rurales. On y apprenait aussi à tisser des tapis comme en Asie Mineure : la technique est introduite pour la première fois dans les villages grecs. On pouvait acheter les broderies au siège social de la société, 7 rue Voulis, à Athènes. Voir l'article du *New York Times* de 1920 (n. 48).

55. Né à Smyrne en 1884, mort à Athènes en 1972, il a été élève à l'École des beaux-arts de Paris entre 1911 et 1920. Il expose au Salon des artistes français dès 1912 (et en 1923), au Lys rouge, rue de l'Université en 1922, et à l'Exposition des arts décoratifs modernes (section Grèce) en 1925. Légion d'honneur (Affaires étrangères) en 1926.

56. Bounia 2012 ; l'auteure précise que la sœur de Loukia Zygomala, « Anna [Zygomala] était l'épouse d'un des premiers historiens de la période byzantine, Spyridon Lambros (1851-1919) [homme politique, professeur d'histoire à l'université d'Athènes], collectionneur et commissaire d'une exposition sur les empereurs byzantins (section grecque) à l'Exposition internationale de Turin en 1911 ».

57. Élève aux Royal Academy Schools de Londres, entre 1906 et 1911, elle est peintre, brodeuse, tisseuse.

58. Mitsotaki 1999.

tapis baptisé « Mer minoenne[59] ». Rappelons que depuis 1900, les fouilles entreprises par l'archéologue anglais Arthur Evans sur la colline de Képhala à l'emplacement du palais de Cnossos, avaient révélé une fascinante civilisation perdue et marqué internationalement les esprits[60]. Comment expliquer autrement le décor minoen choisi pour l'aménagement intérieur du paquebot Aramis[61] lancé en 1931 par la compagnie des Messageries maritimes pour les lignes de la Méditerranée ?

Revenons à l'exposition de 1925. Le meilleur y était exposé : « dans le Pavillon national, un effort […] a été accompli par Mme Lucie Zygomala qui a entrepris en Grèce une véritable besogne de rénovation » précise Yvanhoé Rambosson[62]. Dans la catégorie des Exposants au titre de la classe 13 (celle des textiles), l'artiste obtiendra un grand prix, la récompense suprême[63] ; les membres des écoles d'art Attiki recevront un diplôme d'honneur, ainsi qu'une médaille d'or[64]. La « rénovation » qu'évoque Rambosson inclut le choix du mobilier[65] et de son ornementation. Ainsi, les chauffeuses aux formes orthogonales, simplifiées à l'extrême, ont-elles leur structure entièrement enveloppée de tissu uni bleu, à la manière des sièges qui ornaient les palais royaux français des années 1830-1840 (mais sans capitons). Ces meubles

59. Prix du concours organisé par l'Organisation touristique grecque en 1931.

60. À commencer par la publication de l'archéologue lui-même, Evans 1921 (puis le t. II, 1928 ; III, 1930 ; IV, 1936). Mais aussi Mendel 1911, ou encore le luxueux ouvrage de Baud-Bovy – Boissonnas 1919 avec une préface de Gustave Fougères, directeur de l'École française d'Athènes, et des notices archéologiques de Georges Nicole.

61. En particulier dans la salle à manger, la salle de récréation des enfants et la piscine couverte de la 1re classe. Les décors sont réalisés par le dessinateur et peintre breton Mathurin Méheut – il est depuis 1921 peintre officiel de la Marine – en collaboration avec son élève Yvonne Jean-Haffen. Elle se rend en voyage d'étude à Cnossos et fait des relevés in situ (conservés dans les collections de la maison de l'artiste, La Grande Vigne à Dinan). Plus tard, le paquebot fut affecté aux lignes d'Extrême-Orient.

62. Rambosson 1925a, p. 241. Il peut paraître surprenant qu'on n'ait pas fait plus appel à Aristotélis Zachos ou Angeliki Hatzimihali, souvent considérés comme les instigateurs de renouvellement de l'art populaire en Grèce dans la première moitié du XXe s. ; mais on ne peut oublier que Loukia Zygomala les avait précédés de beaucoup.

63. Elle obtient aussi un grand prix dans la classe 16 – Jeux et jouets, catégorie Collaborateur. Dans la classe Exposants, un diplôme d'honneur sera attribué à Mme Politis, Mme Valaoritis, Attiki, Proodos et le Lyceum des femmes grecques (au sein duquel Angeliki Hatzimihali recevra une médaille d'or). Les récompenses (Grand Prix, diplôme d'honneur, médaille d'or, d'argent, de bronze) sont décernées dans deux catégories : Exposants ou Collaborateurs.

64. La distribution des rôles de membre titulaires de jury à l'Exposition est significative. Même s'ils sont peu nombreux, ils sont parfaitement représentatifs de la compétence grecque. Trois groupes sont concernés : dans le groupe I - Architecture, Dimitriadis pour l'architecture et Loukidis pour la céramique. Dans le groupe II - Mobilier, Skyrianos pour l'ensemble mobilier, Loukidis pour la céramique, Kavvadias pour le livre, Tabacopoulos pour les jeux et jouets. Et, dans le groupe III - La parure, Mazarakis, pour l'accessoire du vêtement.

65. Plusieurs pièces mobilières, tapis, tissus, broderies, etc. provenant de l'Exposition de 1925 sont exposés au musée Zygomala à Avlona (Attique).

d'une géométrie stricte n'en appartiennent pas moins au monde du mobilier moderne – celui qu'on voit dans les paquebots ou les wagons de chemin de fer : rationnel dans ses formes adaptées au volume qui le reçoit, rationnel aussi dans les détails d'usage comme les housses facilement amovibles. Du même tissu que le siège, l'appui-tête coupé en demi-cercle couvrant exactement le haut du dossier est orné d'une magnifique composition brodée à l'axialité fortement marquée, dans une gamme élaborée de couleur jaune. La broderie, faite de subtils enroulements stylisés[66], rappelle l'esprit des tissus d'André Mare ou d'Édouard Bénédictus, des mosaïques de Gentil et Bourdet. À cette composition centrale s'ajoute une frise de bordure dont les compartiments rectangulaires sont répétitifs – on y retrouve les mêmes motifs marquant l'emplacement de la ceinture. Lorsque deux demi-cercles s'associeront pour former un cercle, ils composeront le dessus d'un coussin ou l'ornement de devant d'un fauteuil. Pour achever les formes, de longs pompons pendent aux extrémités, en haut du dossier ou sur le devant des coussins, rappelant les passementeries de certains miroirs de la Compagnie des arts français (vers 1920) – à moins que l'on ne se soit souvenu de « l'intérieur d'un divan turc » (1839)[67], dans un retour conscient à l'art de Louis-Philippe et à ses nostalgies orientalistes. Quant aux larges poufs (une variante sur fond rose) avec leurs dessus entièrement brodés, version moderne de ceux que l'on pouvait voir quand la mode « tapissier » était au goût du jour, ils sont si en vogue qu'ils ornent les stands des grands couturiers (Lanvin, Callot…) au pavillon de l'Élégance. Il en va de même avec les paravents et les grandes tentures soulignées de bandes de broderies accordées aux meubles. On ne pouvait faire un choix plus éclairé, plus au fait de ce qui se faisait dans ces années-là. L'élégance comme la simplicité du parti étonnent encore aujourd'hui, même si leur modernité n'était pas celle de l'avant-garde puriste d'un Mallet-Stevens ou d'un Le Corbusier – il est vrai que l'ornement n'avait pas leur faveur, alors qu'il constituait la raison même du métier de brodeuse.

L'omniprésence de la production des ateliers Attiki de Loukia Zygomala a presque fait oublier la rare production mobilière du pavillon, elle aussi dans l'esprit de l'époque. Jeune architecte épris de modernité puriste, Panos Tzelepis (alias Djélépy)[68] « a installé, au

66. L'artiste, Amalia Char. Sophroni est professeure de broderie, de 1915 à 1936, à l'école Attiki des villages de Koropi, Markopoulo, Keratea, Kalyvia.

67. C'est le nom d'un fumoir fait pour le Cercle des Deux-Mondes, rue de Richelieu à Paris, et dont la description et la gravure sont publiées dans le numéro de 1839 de *L'Exposition. Le Journal de l'Industrie et des arts utiles*, n. p.

68. Panos Tzelepis est élève de 1918 à 1921 à l'École spéciale d'architecture (diplômé en 1921), sous la direction de Robert Mallet-Stevens qui y est professeur depuis 1907. Il se forme aussi à l'École des hautes études urbaines, créée en 1919 par Marcel Poëte et Henri Sellier. Il réalisera à Elliniko, dans la banlieue d'Athènes, de superbes villas dans le style international : maison Tzelepis (1929), maison Oikonomidis (1929-1930), maison Zaphiriadis (1933) ; pour le lotissement de Néa Alexandria (actuel Psychiko) : maison Phrantzis… Par ailleurs, il est l'auteur de : « Les maisons de l'archipel grec observées du point de vue de l'architecture moderne », *Cahiers d'art* 1-4 (1934), p. 93, puis de *L'architecture populaire en Grèce* (préface de Christian Zervos, dessins de l'auteur, gravés par G. Manoussakis, Paris, Morancé, 1952).

premier étage, une agréable chambre paysanne[69] » (**fig. 3**), avec une cheminée de faïence bleue. Une photographie de François Vizzavona publiée dans *La Revue de l'art ancien et moderne* de juin 1925 en révèle partiellement l'intérieur. L'alcôve de la chambre est placée dans une sorte de bow-window dont la paroi est marquée par une cloison en anse de panier dépourvue de toute modénature ou décor. Un divan couvert de coussins en remplit le volume ; un tapis accroché au mur sert de tenture, en lieu et place d'une tapisserie. Dans cet espace étroit éclairé par une fenêtre que complète un lampadaire à ampoule électrique et abat-jour brodé, a été creusée une petite niche, au-dessus du foyer. On valorise ce touchant accident vernaculaire en y plaçant un bronze en ronde-bosse d'Emmanuel Cavacos, figurant une *Femme nue dansant*. La chambre proprement dite est riche de quelques meubles à la mode du moment, dont un buffet-bibliothèque, un banc au curieux piétement, une chaise à galette et dossier rembourré dans un goût Louis XIII épuré, avec son tabouret assorti, une petite table d'appoint sur laquelle sont posées quelques pièces de vaisselle, une figurine féminine en céramique… Quant au sol,

> les tapis sont magnifiques ; deux entre autres de Spartali m'ont frappé. Le premier, d'un outremer sombre, à large fleurs rouges, l'autre d'un adorable ton passé de framboise. La laine épaisse, le coloris puissant, tout dit ici le beau travail technique, la longue tradition d'un pays séculairement épris de beauté[70].

Au mur est suspendu un simple miroir aux pans coupés tandis que, du plafond, pend une volumineuse suspension à base octogonale couverte de tissus brodés en pans asymétriques que finissent de longues franges : l'objet rappelle la lanterne chinoise, à moins qu'il n'évoque les plafonniers de Georges Champion ou de Louis Sognot. La sage organisation de l'espace, aux parois nues et blanches à la façon des maisons cycladiques, contraste avec l'usage, alors à la mode, des motifs (souvent répétitifs) des papiers peints, lampas, étoffes damassées ou toiles imprimées ; la modernité tient ici à la modestie, à la simplicité du parti. À n'en pas douter, l'aménagement est dans la ligne de ceux qui défendaient une continuité historique – à mi-chemin entre la tradition du classicisme à la française et la modernité de l'avant-garde (entre un Paul Véra ou un Robert Mallet-Stevens).

Toujours à propos du pavillon national, on prétend que « le sculpteur Démétriadès [Dimitriadis] en a été également l'un des inspirateurs[71] ». Bien que son nom soit ignoré du *Guide officiel*, l'appartenance de Costas Dimitriadis[72] au milieu des Grecs de Paris peut

69. Rambosson 1925a, p. 233. La chambre est exécutée par les établissements Proodos.

70. Miomandre 1925, p. 862.

71. Rambosson 1925b, p. 265.

72. Après sa naissance en 1879 en Roumélie orientale, sa famille fuit l'oppression bulgare pour venir s'installer à Athènes en 1885. Il est d'abord élève de l'École des beaux-arts d'Athènes et en 1903, obtient une bourse qui l'amène à Munich puis en France en 1904 pour y achever ses études. En 1906, il fréquente



Fig. 3 — Panos Tzelepis alias Djélépy, « Chambre paysanne », 1er étage du pavillon national, photographie de François Vizzavona (*La Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1925).

expliquer cette étrangeté. Connu comme le créateur du populaire *Discobole finlandais* (1924)[73], l'artiste était très apprécié. Gabriel Séailles[74] lui consacra tout un article dans la

l'Académie Julian. À Athènes, il devient directeur de l'École des beaux-arts de 1928 à 1932 puis membre de l'Académie en 1936. En 1930, il réorganise l'École des beaux-arts devenue université. Il fut également le premier président de la nouvelle association des artistes grecs fondée en 1937. Voir Tzani 2012.

73. L'œuvre est présentée à l'Exposition et concours d'art de la VIIIe Olympiade (compétition artistique faisant partie des jeux olympiques d'été tenus à Paris en 1924), exposition en marge du Salon des artistes français de la même année. L'artiste y obtient le 1er prix, une médaille de vermeil.

74. Professeur de philosophie à la Sorbonne, il était l'auteur d'une thèse, *Essai sur le génie dans l'art* (1883) ainsi que de : *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant* (Paris, Perrin, 1892), *Watteau* (Paris, Renouard, 1901), ou *L'origine et les destinées de l'art* (Paris, Félix Alcan, 1925).

revue *L'Art et les artistes* en 1922[75]. Il est vrai que le critique était beau-père d'une autre figure artistique du milieu des Grecs de Paris : Speranza Calo-Séailles [Elpis Calogeropoulou][76], cantatrice mezzo-soprano originaire de Constantinople et membre de la communauté grecque d'Égypte[77]. Depuis son installation à Paris en 1908-1909, elle connaît la célébrité internationale[78]. Elle va jouer un rôle décisif à l'Exposition de 1925. Pourtant, ce n'est pas dans le domaine de la musique, ni même des arts et traditions populaires qu'elle y prendra part : dans la section hellénique, elle est inscrite au titre du groupe I, celui de l'Architecture, et dans la classe 2, celle de la Pierre. « Mme Spéranza Calo-Séailles, connue par ses œuvres musicales, a été […] une collaboratrice des plus utiles en offrant son précieux concours et un curieux procédé de décoration inventé par elle[79] ». Avec son mari Jean-Charles Séailles, un ingénieur à la pointe du progrès technique, spécialiste du béton[80], ils sont les inventeurs du lap[81].

Produit de synthèse dont l'aspect se situe entre les pierres dures, la porcelaine ou le marbre, cette matière cimenteuse pouvant offrir toutes les couleurs, facile à mouler et permettant une mise en œuvre sérielle, légèrement translucide et susceptible d'être polie « est constitué(e) par des aluminates de chaux cristallisés […], ce qui lui donne son apparence particulière et sa grande résistance aux intempéries[82] ». On peut même y introduire des métaux les plus variés (or, argent, platine, bronze…), créant ainsi de multiples effets. Les Calo-Séailles exposent au pavillon grec des pièces uniques « réalisé(e)s

75. Séailles 1922. L'article mentionne un buste représentant Gabriel Séailles exposé au Salon des artistes français de 1920.

76. Cornejo – Diamantopoulou 2007b. Voir aussi Firino 1991a et Firino 1991b . Tous mes remerciements vont à Yvonne Firino, directrice de la publication *Antony d'hier et d'aujourd'hui*, pour m'avoir communiqué de précieuses informations dont elle disposait sur la famille Calo-Séailles.

77. À Alexandrie, où sa famille avait été évacuée, Speranza fut encouragée à venir faire des études de chant en Europe par Virginia Horemi-Bénaki (1848-1928), épouse d'Emmanuel Bénakis, alors président de la communauté grecque d'Alexandrie (1901-1911) et futur maire d'Athènes (1914-1919). À ce sujet, voir Cornejo – Diamantopoulou 2007b, p. 1.

78. En dehors de son répertoire classique (Bach, Beethoven, Frank, Chausson, Bordes, Alexis de Castillon, Duparc, Gluck, Liszt, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, Astorga, Mozart, Monteverdi, Debussy, Manolis Kalomiris), elle chante en grec, dès 1913, des chansons populaires (*Une Smyrniote à sa fenêtre, Légende de pâtres, Chant d'amour, Chant d'amour gai, Chant de berger*) qu'elle enregistre sur rouleau (Université de Paris, Archives de la parole, Bibliothèque nationale de France, AP-592). Elle les mettra à son répertoire au début des années 1920.

79. Rambosson 1925b, p. 265.

80. En 1928, il dépose avec Eugène Freyssinet, le brevet fondateur du béton précontraint (introduction dans le béton d'aciers tendus) pour « La fabrication de pièce en béton armé ». En 1935, il avait déjà déposé 60 brevets dont l'autobloc, un procédé économique de construction créé en 1928 pour l'immeuble du 27 rue Legendre par l'architecte Henri Sauvage.

81. Sur le matériau, voir *Les produits « Lap » émaux lapidaires* 1926. Voir aussi Séailles 2009.

82. A. H., « J.-Ch. Séailles », *L'Architecture d'aujourd'hui* 3 (1935), p. 92.

dans un ciment cristallisé, dur et riche d'aspect[83] » : un panneau décoratif, probablement une frise en lap d'or représentant des fruits attachés à une branche, et une jardinière, sorte de monumentale potiche hexagonale en lap rouge chine flammé or. La mise en œuvre de ce genre d'objets artistiques se fait à la manufacture d'Antony dont le laboratoire[84] est le lieu de toutes les expériences. Des artistes comme Alfred Janniot (1889-1969) ou le grec Georges Gounaro [Giorgios Gounaropoulos] (**fig. 4**) feront transposer leurs cartons en lap.

> Les pièces les plus riches, qui interprètent des cartons faits par des artistes de talent[85] […] sont faites par une juxtaposition, dans le moule, de pâtes diversement colorées qui réagissent librement chacune dans les limites que le dessin leur assigne. Si l'on veut obtenir un serti superficiel, c'est encore au fond du moule qu'on le dessine avec une pâte plus fluide. Parfois le trait est obtenu en relief par une gravure en creux faite dans le fond du moule et on peut dès lors éditer des pièces de répétition[86].

C'est ainsi que sont exposées dans le pavillon national d'autres œuvres en lap aux formes stylisées – le matériau l'impose : d'après des cartons du peintre et graveur Lykourgos Kogevinas[87], *Trois galères antiques* (en lap d'or) inscrites dans des tympans ; et du peintre Anastasios Loukidis, un fragment de décoration pour une église représentant un *Ange byzantin* (**fig. 5**), corps longiligne statique dessiné en pied, tête baissée, ailes repliées, entre l'Art nouveau et Burne-Jones... Toutes sont réalisées, d'après un carton de l'artiste, par Speranza Calo-Séailles, elle-même.

83. Encyclopédie des arts décoratifs…, *op. cit.* (n. 38), vol. 3, *Architecture, Ornementation et Sculpture*, p. 20-21.

84. Au 22 rue de Verrières à Antony étaient installés la manufacture et un laboratoire, tandis que le siège social se situait 38 quai Henri-IV à Paris.

85. Speranza Calo-Séailles et son mari organisent des expositions d'œuvres en lap (du simple panneau décoratif jusqu'au banc de jardin, dessiné par Léon Leyritz) dans les jardins de leur propriété d'Antony. En 1928, sont montrées des œuvres sur des cartons de Raoul Dufy, Francis Jourdain, Marcel Roche, Yvonne Sjoestedt, Gerda Wegener, Jean Dupas, Aronson… En 1929, s'y ajoutent Jacques Gruber, Foujita, René Vincent, José Mingret, Amiguet, Paul Jouve, [Henri]-Marcel Magne, M^me^ Kinsbourg… Voir Gruber 1929, cité *in* Buisson 2001, t. I, p. 591. Voir aussi Douchin 2011 et plus récemment, *Le Lap, le ciment-roi de l'art déco* 2014.

86. Voir *Les produits « Lap » émaux lapidaires* 1926.

87. Kogevinas expose aussi des eaux-fortes (paysages antiques, le Mont Athos…). L'artiste étudie à Paris entre 1905 et 1908 à la Grande Chaumière et à l'Académie Julian. Il expose à Paris dès 1914 avec quelques artistes hellènes dans la galerie La Boétie. Sur son œuvre gravé, voir avec la préface de Charles Diehl, Kogevinas 1922 ; Kogevinas 1924 ; avec la préface de Gabriel Millet, Kogevinas 1927. Voir aussi Kouria – Orati 2004.



Fig. 4 — « Vierge », carton de Georges Gounaro [Gounaropoulos], réalisé en lap d'or par Speranza Calo-Séailles et la manufacture d'Anthony (*Les produits « Lap » émaux lapidaires* 1926, p. 10).

Deux ans après sa mise au point technique (1923)[88], le lap est déjà sacralisé. En couvrant splendidement, sous forme de plaques sérielles[89] niellées de filaments d'or, les façades et colonnes extérieures du prestigieux pavillon Primavera des magasins des Printemps (par Henri Sauvage et George Wybo) ou les murs en « lap de Venise [or]» de la salle à manger dans le très emblématique « pavillon du Collectionneur » (de Pierre Patout), il obtient ses lettres de noblesse. Trois ans plus tard, le lap s'affichera même à la comédie des Champs-Élysées, sous forme d'un grand haut-relief de plus de deux mètres en lap patiné noir ponctué de feuilles d'or : un nu masculin stylisé de Léon Leyritz (1888-1976), créé pour le *Siegfried* de Jean Giraudoux. Le succès du nouveau matériau est tel que les différents procédés sont brevetés, concessionnaires et filiales implantés un peu partout dans le monde, y compris en Grèce (« Société du lap grec, usine à Athènes »)[90].

Les Grecs à l'Exposition ont fait face. Dans une période particulièrement difficile de leur histoire, ils ont montré la qualité de leur artisanat d'art – particulièrement celui de l'Attique et de la Béotie (tapis, broderies, tissus) [91]. En témoignent les produits

88. Magne 1928.

89. Fabriquées à l'usine de la Compagnie générale de construction de fours à Malakoff (Seine), les plaques de 1 m 50 de large sur 2 m 75 de haut pouvaient être portées à 4 m de longueur. On pouvait aussi obtenir des pilastres ou des colonnes monolithes.

90. En 1928, le lap est exploité par des « Concessionnaires filiales et usines » en Belgique (Modave), Suisse (Genève), aux États-Unis (New York), au Venezuela (Caracas), en Colombie (en cours d'installation à l'époque), Indochine (Haïphong), au Brésil (São Paulo), en République argentine (Buenos Aires).

91. Elles étaient fabriquées par les élèves d'écoles professionnelles fondées par un groupe de « dames éclairées » : la Fondation Dragoumi à Athènes, l'École d'arts manuels, 22 avenue Amalia, et l'Œuvre des femmes indigentes, 26 avenue Amalia, ainsi que l'Orphelinat (Association nouvelle féminine), ancien Palais-Royal, Athènes.



Fig. 5 — Ange byzantin, fragment de décoration pour une église, carton de Tassos (Anastasios) Loukidis, réalisé en lap par Speranza Calo-Séailles et la manufacture d'Anthony (*Les produits « Lap » émaux lapidaires* 1926, p. 6).

exposés sous la houlette de Loukia Zygomala, une Grecque d'Athènes. Quant aux autres œuvres, elles sont aussi bien le fait des Grecs de Paris que de ceux d'Athènes, Speranza Calo-Séailles ayant fait le lien entre les deux pays. Le « double voyage » s'incarne d'autant mieux dans ces participations croisées, qu'elles furent le fait des Grecs eux-mêmes. À l'évidence, tous se sont associés pour tenir à bout de bras cette participation nationale et c'est ce qui en a fait la force de conviction. La différence est notoire avec la très officielle Exposition de France qui aura lieu trois ans plus tard à Athènes, du 20 mars au 31 mai 1928[92]. Sélectionnées par Maurice Dufrêne, ce ne sont pas des pièces uniques qui sont proposées, mais les produits de l'industrie des arts décoratifs, proches de la mode du moment, autour des stands des grands magasins de Paris : Louvre, Bon Marché, Printemps et Galeries Lafayette. La Grèce n'était pas en état de mener une telle politique, faute de moyens pour se lancer dans les industries du luxe. Elle n'en avait pas moins parfaitement compris la thématique de l'Exposition de 1925, qui était de reconnaître leur place et leur importance aux arts décoratifs.

92. Si le pays se situe au second rang des fournisseurs de la Grèce, après l'Angleterre, il tient la première place pour quantité d'objets dont les meubles et les tissus. Voir Saillens, 1928, p. 94.

Modernité byzantine : l'Exposition internationale d'art byzantin de 1931 à Paris

Rémi Labrusse

BYZANCE, 1931

Du 28 mai au 9 juillet 1931, à Paris, alors que l'Exposition coloniale battait son plein à la Porte Dorée et provoquait l'effervescence populaire, une *Exposition internationale d'art byzantin* se déroulait dans la grande galerie du musée des Arts décoratifs, rue de Rivoli. Sans attirer les mêmes foules, elle n'en a pas moins joué un rôle significatif dans l'évolution des représentations esthétiques occidentales, en contribuant à diffuser une connaissance renouvelée des arts byzantins et à les offrir en modèles pour le présent.

Il s'agissait, de l'avis de ses organisateurs, repris par la plupart des commentateurs en France et à l'étranger, de la « première » exposition consacrée à ce vaste domaine de l'histoire de l'art médiéval, entre le IVe et le XIVe siècle[1]. À vrai dire, on aurait pu trouver des exemples

1. « Les organisateurs de l'exposition ont voulu grouper une collection représentative de l'art byzantin. Cela n'a jamais été fait et le résultat est de la plus haute importance pour tous ceux qu'intéressent les aspects, quels qu'ils soient, de l'art médiéval » (Tyler 1931, p. 174-175) ; « Pour la première fois, une manifestation internationale apporte, aux arts de Byzance, l'hommage de la plupart des pays d'Europe, auxquels se sont joints les États-Unis » (Salles 1931) ; « […] tatsächlich die erste Ausstellung dieses umfassendes Gebietes, die jemals gemacht wurde » (Swarzenski Georg 1931) ; « Many of these objects [in the exhibition] are famous from reproduction. But the majority of them have never before been made readily available for study. And since this is the first exhibition of its kind, it is necessarily the first time that any of them have been placed in their evolutionary background » (Byron Robert 1931, p. 27). « Les Trésors de l'art byzantin sont exposés à Paris pour la première fois. […] Cette manifestation, que préside M. Charles Diehl, […] nous révèle enfin, avec toute sa magnificence, son sens du pittoresque et son goût pour le réalisme, une expression religieuse aussi frémissante dans son esprit qu'éclatante dans sa parure » (Condroyer 1931).

antérieurs, comme l'exposition « italo-byzantine » de l'abbaye de Grottaferrata, en Italie, en 1905, inspirée par le jeune architecte Antonio Muñoz[2], mais ses dimensions, son ambition intellectuelle et son impact ne peuvent se comparer à ceux de l'exposition parisienne de 1931 qui, avec près de huit cents numéros au catalogue (soit plus d'un millier d'objets, sans dénombrer les monnaies ni compter les copies, moulages, relevés et photographies) et cent cinquante-cinq prêteurs publics et privés, venus de quatorze pays différents[3], a constitué un événement international sans précédent. L'exposition s'inscrivait, en revanche, dans la lignée de quelques manifestations majeures qui, depuis le début du siècle, avaient étendu l'histoire de l'art au-delà du domaine occidental, en direction de « l'Orient » : en particulier, on l'a souvent rapprochée de la monumentale exposition des « chefs-d'œuvre de l'art musulman » organisée à Munich en 1910[4] ou de « l'exposition internationale d'art persan » organisée à la Royal Academy (Burlington House) de Londres en janvier et février 1931[5]. Seule l'absence de bilan sous forme de publication monumentale *a posteriori* les distingue : celles de Munich (le catalogue en trois volumes publié par Friedrich Sarre et Fredrik Robert Martin en 1912[6]) et de Londres (le *Survey of Persian Art* coordonné par Arthur Upham Pope en 1938-1939[7]) s'imposèrent pendant des décennies comme des références incontournables dans le monde savant tandis que pour l'exposition byzantine, l'album de cent planches photographiques publié en 1933 par Georges Duthuit et Friedrich Volbach

2. Voir Muñoz 1905 ; Muñoz 1906 ; Spieser 2005, p. 112.

3. Voir la lettre de demande de prêt type du conservateur du musée des Arts décoratifs, Louis Metman : « Pour nous permettre d'accomplir notre tâche, il nous semble indispensable de nous assurer le concours des gouvernements étrangers. L'Exposition byzantine dépasse en effet le cadre de nos manifestations habituelles : l'Art que nous voulons présenter est l'expression d'une culture qui, durant près de dix siècles, s'identifia avec celle de la chrétienté » (Archives de l'Union centrale des arts décoratifs, cote D1/182-183 ; sauf mention contraire, tous les documents inédits proviennent de ce fonds d'archives). Les premières demandes (qui n'ont pas toutes abouti) ont été adressées aux destinations suivantes : Allemagne : Aix la Chapelle, Augsburg, Bamberg, Berlin, Dresde, Düsseldorf, Cologne, Crefeld, Hanovre, Limburg/Lahn, Munich, Trèves ; Angleterre : Cambridge, Édimbourg, Liverpool, Londres, Oxford, York ; Autriche : Salzbourg, Vienne ; Belgique : Bruxelles, Huy, Liège, Tongres ; Bulgarie : Philippopoli, Preslav, Sofia, Varna ; Danemark : Copenhague, Odense ; Égypte : Le Caire ; Espagne : Barcelone, Léon, Madrid, Oviedo, Vich ; États-Unis : Boston, Cleveland, Detroit, New York ; France : Angers, Auxerre, Chinon, Chambéry, Dijon, Île de Batz, Louannec, Lyon, Metz, Nancy, Paris, Pelrac, Saint-Germain, Sens, Toulouse, Troyes, Vienne ; Grèce : Athènes, Salonique ; Hollande : Amsterdam, Maastricht, Utrecht ; Hongrie : Budapest, Saszbereny ; Italie : Bari, Bologne, Brescia, Bressanone, Cividale, Fiesole, Florence, Milan, Monza, Naples, Ravenne, Rome, Rossano, Sienne, Trieste, Turin, Venise ; Japon : Kyoto (Horiuji, Shosoin) ; Pologne : Varsovie ; Russie : Leningrad, Moscou ; Serbie : Belgrade ; Suisse : Genève, Saint-Maurice d'Agaune, Sion, Valais, Zurich ; Turquie : Istanbul ; Yougoslavie : Arbe, Ochrida.

4. Voir Dercon – Krempel – Shalem 2010.

5. Voir Robinson 2000. Pour un rapprochement de l'exposition byzantine avec ces deux expositions islamiques de 1910 et de 1931, voir par exemple Marguillier 1931, p. 689.

6. Sarre – Martin 1912.

7. Pope 1938-1939.

est resté plus modeste dans ses ambitions, tant scientifiques qu'iconographiques[8]. Mais une couverture photographique quasi exhaustive a cependant été réalisée par Giraudon dans les salles[9], et a servi de véritable encyclopédie des arts byzantins à l'usage des savants comme Gabriel Millet, au Collège de France, qui a soigneusement légendé et relié un ensemble de plus de cinq cents clichés classés par matières (ivoire et os, pierre, textile, métal, émail, statuaire, céramique, verre, peinture sur papier, peinture sur bois, mosaïque), incluant souvent l'avers et le revers des objets, des gros plans, des détails de fabrication comme les poinçons ou les nœuds de tissage.

En France, les trésors d'église avaient été largement mis à contribution, de même que le Louvre (par l'entremise de Georges Salles, alors conservateur adjoint au département des objets d'art) et le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale ; cette dernière présentait en outre dans ses murs un choix de ses principaux manuscrits byzantins. Parmi les prêteurs étrangers, l'Italie[10], l'Allemagne[11] et l'Espagne avaient fourni les contributions les plus importantes, tandis que les États-Unis et le Royaume-Uni, notamment le Metropolitan Museum of Art et le Victoria & Albert Museum, étaient demeurés réticents. Au sein des nations directement concernées par la culture byzantine, la Grèce occupait la place d'honneur puisque l'exposition était placée sous le haut patronage conjoint du président du Conseil grec Élefthérios Venizélos[12] et du président de la République française Paul Doumer ; cependant, seuls le musée byzantin d'Athènes (dirigé par Giorgios Sôtiriou) et le banquier et collectionneur d'icônes Dionysios Loverdos avaient été prêteurs, en dépit des efforts diplomatiques du président de la Société des amis du Louvre et du Conseil des musées nationaux, Raymond Koechlin, qui s'était rendu à Athènes en avril 1931 pour négocier des prêts[13]. La Turquie kémaliste, malgré son nationalisme plutôt hellénophobe,

8. Duthuit – Volbach 1933.

9. Voir les lettres de Royall Tyler à Mildred Bliss du 14 mars 1931 : « I dont know yet whether we shall be able to issue an illustrated catalogue of the Byzantine Show. Personally, I think the first thing to make sure of is that good photographs of all the exhibits should be available to anyone who wishes to purchase them » ; et du 12 août 1931 : « I'm proudest of all, where the Show is concerned, of the way we succeeded in getting everything properly photographed, and the photographs made available to all comers. It's the first time this has ever been done in a Show like ours. I'll admit to you that it involved my being there every morning as early as the sweepers started sweeping, to guide the photographer ».

10. Voir Cecchelli – Serra 1931.

11. Voir la lettre du conservateur du musée, Louis Metman, à Joachim Kühn, conseiller de l'Ambassade d'Allemagne à Paris, le 10 octobre 1932 : « L'Allemagne notamment nous a aidés dans une mesure qui nous a laissés très reconnaissants ». Cette aide s'explique entre autres par les liens entre Friedrich Volbach, conservateur au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, et Georges Duthuit, secrétaire général de l'exposition, tous deux spécialistes d'art copte.

12. L'accord formel de la présidence du Conseil n'est cependant intervenu que tardivement, par une lettre du 4 juin 1931.

13. Antonis Benakis, en particulier, ne fut finalement pas prêteur, alors qu'il figurait parmi les quatre membres

avait envoyé des pièces majeures d'orfèvrerie et de mosaïque[14], tout en s'offusquant d'une « désinvolture » française qu'avait aussi regrettée l'ambassadeur de France à Ankara, Jean Pozzi[15] (lui-même collectionneur d'arts byzantin et islamique). En Europe orientale, enfin, la Russie soviétique avait refusé de collaborer, pour des raisons idéologiques, alors que les organisateurs avaient d'abord espéré obtenir des prêts qui eussent servi de vitrine pour aider le nouveau pouvoir russe à vendre certains objets byzantins de ses collections nationales. Les demandes à la Bulgarie et à la Roumanie n'avaient pas abouti non plus. La Hongrie, en revanche, était brillamment représentée, grâce à l'action sur place de l'Américain Royall Tyler, qui s'était entremis directement auprès de l'amiral Horthy et des plus hautes autorités pour obtenir, entre autres, les plaques d'émaux cloisonnés de la couronne de Constantin Monomaque, qui n'étaient jamais sorties du pays auparavant[16].

Même s'il n'apparaît pas formellement au nombre des organisateurs, Royall Tyler fut le principal inspirateur, l'éminence grise de l'exposition. Bostonien éduqué à Oxford et installé à Paris depuis 1905, il avait commencé à former sa collection d'art byzantin avant 1914, notamment chez le marchand d'origine hongroise Joseph Brummer. Après guerre, il s'était engagé dans une carrière de diplomate international pour le compte de la Société des Nations, en Hongrie[17]. Parallèlement, il avait publié à Londres, en 1926, avec son compatriote Hayford Peirce, un *Byzantine Art* dans une collection de « monographies sur l'art oriental », ouvrage augmenté et traduit en français en 1932-1934[18]. Lui-même prêteur à l'exposition, il avait surtout dressé une liste détaillée des objets empruntables à travers le monde et s'était entremis auprès des institutions hongroises et des collectionneurs

---

du petit comité scientifique local, aux côtés de Giorgios Sôtiriou, Dionysios Loverdos et A. Xyngopoulos, éphore des Antiquités byzantines à Athènes.

14. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931, p. 196, n° 756-761 (notamment le n° 761, grand panneau en mosaïque de pierre représentant sainte Eudoxie, trouvé à Istanbul en 1928).

15. Le petit nombre de prêts est à mettre au compte de la négligence des organisateurs français plutôt que des réticences turques, si l'on en croit la lettre de l'ambassadeur Jean Pozzi à Louis Metman, conservateur du musée, le 8 juin, soit après l'inauguration de l'exposition : « […] Je regrette surtout qu'au moment où les archéologues turcs, qui passent avec quelque exagération pour germanophiles, répondaient avec tant de largeur d'esprit à l'appel des Français organisant une exposition dont le principe même ne paraissait pas de nature à plaire aux destructeurs de Byzance (ce qui rendait plus méritoire encore leur participation), tant de désinvolture ait été de notre côté la récompense d'un empressement qui, je le crains, après cette malheureuse expérience, ne se manifestera plus de longtemps… ».

16. Sur les négociations de prêts internationaux, notamment avec la Hongrie, l'Italie, l'Allemagne, la Russie soviétique et le Royaume-Uni, voir la lettre de Royall Tyler à Mildred Bliss du 7 mars 1931.

17. Il avait été envoyé comme conseiller du gouvernement hongrois par la Commission des finances de la Société des Nations entre 1924 et 1928, puis à nouveau entre 1931 et 1937. Voir sa lettre à Louis Metman du 30 octobre 1931 : « La situation ici [en Hongrie] est très difficile, et on ne voit pas très bien ce qui en sortira. J'ai eu la légèreté d'accepter de rester quelque temps en Hongrie comme conseiller, de sorte que je devrai bien me cuirasser de patience et de philosophie ».

18. Peirce – Tyler 1926 et 1932-1934.

américains, au premier rang desquels figurait le couple de ses amis Mildred et Robert Woods Bliss, dont la prestigieuse collection byzantine allait être léguée à l'université de Harvard en 1940 et former le point de départ du Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies[19]. L'édition en ligne de sa correspondance avec le couple Bliss a éclairé dans le détail son investissement dans cette entreprise qu'il avait déjà en tête lorsqu'il annonce, le 13 novembre 1929, à Mildred Bliss que le conservateur du musée des Arts décoratifs a réservé les salles du musée pour l'exposition autour du mois de mai 1931. Il précise à cette occasion que le « comité d'organisation » se compose de Georges Salles, déjà évoqué, ainsi que de Georges Duthuit – à la fois critique d'art contemporain, fervent admirateur de Matisse dont il était le gendre, byzantiniste amateur, et attaché au département des objets d'art du Louvre, auprès de Salles, depuis 1925 – d'Eustache de Lorey – directeur depuis 1922 de l'Institut français d'archéologie et d'art musulman de Damas et redécouvreur, à partir de 1928, des mosaïques de la Grande Mosquée de la ville – et de l'Américain Hayford Peirce[20]. Ce dernier avait rencontré Tyler à Paris en 1918 dans le cadre des négociations de paix ; comme lui et comme de Lorey, il incarnait l'association fluide entre activité de renseignement militaro-diplomatique et *connoisseurship* en lien avec le marché de l'art et de l'archéologie du Proche-Orient, en plein essor dans cette période de recomposition politique et sociale intense à l'Est de la Méditerranée. Un autre personnage central pour le renouveau des études byzantines dans l'entre-deux-guerres, l'Américain Thomas Whittemore, présente un profil analogue, ce qui conduira à l'évoquer également ultérieurement.

Au total, dans ce comité informel composé de deux Américains (Peirce et Tyler) et de trois Français (Salles, de Lorey et Duthuit), seuls Tyler et Duthuit ont été systématiquement investis dans le projet. Les interventions de Peirce et de Lorey ont été plus ponctuelles, centrées sur les monnaies pour le premier et sur les photographies des mosaïques de la Grande Mosquée des Omeyyades pour le second, qui en était le restaurateur. Tyler a d'ailleurs des mots très durs sur le désinvestissement de de Lorey, tandis qu'il attribue celui de Peirce et de Salles à leurs obligations personnelles ou à leur santé[21]. Il semble que Tyler ait joué le rôle le plus important pour l'obtention des prêts, tandis que Duthuit a plutôt agi pour organiser concrètement l'exposition dans les salles du Musée des Arts

19. Voir Sutton 1984. Le fils de Royall Tyler, William Tyler, a été directeur du Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies à Washington entre 1969 et 1977.

20. « I must send you this line to say that Metman is giving us the Arts Décoratifs for a Byz. Exhibition in May or thereabouts 1931, and that our organization committee is : Georges Salles (of the Louvre), Georges Duthuit (of the Louvre), de Lorey (of Damascus), Hayford Peirce ».

21. Voir sa lettre à Mildred Bliss du 14 mars 1931 : « It is a great nuisance that he [Hayford Peirce] cannot be here for the arrangement of it [the Byzantine Show] ; it appears to be impossible for him to leave his father before June. […] De Lorey has returned here from the U.S., having let us down badly where the Byz. Show is concerned. […] Salles has been rather a weak reed, too, but he has a valid excuse in really bad health. Happily, Duthuit, Secretary of the Commitee, is a real person ».

décoratifs, aux côtés des équipes du musée : son conservateur Louis Metman et ses adjoints, Jacques Guérin et Paul Alfassa. C'est principalement à Tyler, en revanche, que l'exposition doit d'avoir reposé de manière si significative sur les prêts privés, qu'il s'agisse de collectionneurs ou de marchands. Ces prêteurs privés ont en effet présenté des pièces souvent exceptionnelles et peu connues : à cet égard, la continuité est sensible avec les grandes expositions d'arts extrême- ou moyen-orientaux du début du siècle, elles aussi appuyées sur un milieu d'amateurs militants[22]. Tyler s'était du reste déjà investi dans une entreprise semblable en collaborant à partir de 1929 à l'exposition sur les « âges sombres » en Europe entre 400 et 1000 après Jésus-Christ, organisée à Londres, au Burlington Fine Arts Club, au cours de l'été 1930[23].

L'ampleur de la collaboration internationale comme l'importance du réseau privé montrent que l'exposition répondait à une attente générale, aussi bien du point de vue du goût que du savoir. Intellectuellement, l'histoire et l'archéologie de l'art byzantin s'étaient rapidement développées depuis un demi-siècle en Russie, en Allemagne et en Autriche d'abord, puis en France, au Royaume-Uni et dans le reste de l'Europe[24]. En France, trois figures majeures d'historiens de l'art – Charles Diehl à la Sorbonne, Gabriel Millet à l'École pratique des hautes études et au Collège de France, et Louis Bréhier à l'université de Clermont-Ferrand – jouissaient d'une réputation internationale[25]. Esthétiquement, le goût

22. Certes, les objets byzantins présentés en 1931 étaient majoritairement issus de collections publiques – musées et trésors ecclésiastiques (515 numéros sur 769). Néanmoins, la liste des prêteurs compte 67 personnes privées, installées essentiellement à Paris, Londres et New York, mais aussi à Athènes (Dionysios Loverdos), à Bruxelles ou en Allemagne.

23. *Art in the Dark Ages in Europe (circa 400-1000 AD).* Voir la lettre de Royall Tyler à Mildred Bliss du 26 décembre 1929 : « Museum officials are getting impatient with these frequently recurring exhibitions, and one can't help sympathizing with them. It is a great nuisance for them to have their cases robbed for months at a time of their brightest ornaments, to say nothing of the ever-present risks to the objects themselves. But there never yet has been any general exhibition of Byzantine art, and at the risk of making ourselves thoroughly unpopular, Georges Salles, Georges Duthuit, Hayford and I are determined to persevere. I shall attract far more odium than any of the others, as I am already making a nuisance of myself with the Burlington Exhibition for the spring of 1930, and I am afraid that won't have been forgotten by the time I start begging for the Byzantine show for spring 1931 ».

24. Deux dates emblématiques sont : la création de la *Byzantinische Zeitschrift* à Munich en 1892, sous l'influence de l'école de Vienne en histoire de l'art, et la tenue du premier Congrès international des études byzantines, à Bucarest en avril 1924, avec la participation de douze pays, provoquant une floraison de revues « byzantines » à Bruxelles (*Byzantion*), Rome, Prague et Athènes (voir Nystazopoulou-Pélékidou 2008 ; Maufroy 2010). Ces Congrès se sont poursuivis par la suite à un rythme triennal ; le troisième a eu lieu en octobre 1930 à Athènes et a coïncidé avec l'ouverture du musée privé de Dyonisios Loverdos et la réouverture du Musée byzantin par son conservateur Giorgios Sôtiriou, à son emplacement actuel de la villa Ilissia (Kourelis 2007, p. 408).

25. Charles Diehl (1859-1944), doyen des études byzantines en France, fut titulaire de la chaire d'histoire byzantine de la Sorbonne (créée pour lui en 1899) et de la conférence d'archéologie byzantine à l'École pratique des hautes études à Paris (créée en 1900) ; Gabriel Millet (1867-1952) lui a succédé à l'École

occidental pour Byzance était florissant. Certaines collections privées, comme celles de Benakis et Loverdos à Athènes, de Tyler lui-même à Paris, du couple Bliss à Washington, de Talbot Rice à Gloucester, étaient explicitement centrées sur l'art byzantin et rivalisaient avec celles des grands musées publics[26]. L'essor contemporain des publications illustrées – catalogues ou revues – donnait une visibilité accrue à des arts dont les témoins étaient longtemps demeurés dispersés dans des trésors ecclésiastiques ou des musées archéologiques, à destination des érudits. Enfin, le marché de l'art allait dans le même sens, stimulé par le nouveau collectionnisme byzantinophile et par les facilités d'approvisionnement plus ou moins licite, dues aux troubles politiques au Moyen-Orient ou dans l'ancien empire tsariste. Il était animé par des marchands installés à Paris et à New York comme Fahim Kouchakdji, Joseph Brummer, Dikran Kelekian ou Charles Vignier, lesquels associaient souvent – il convient déjà de le noter – objets byzantins, objets dits « primitifs » et œuvres d'art moderne. L'exposition s'est inscrite dans ce mouvement et l'a accéléré, drainant dans ses salles un réseau européen de connaisseurs qui saisirent l'occasion unique d'étudier et de comparer *de visu* un ensemble aussi important d'objets, dont seul un petit nombre fut par la suite reproduit.

De telles entreprises, qui paraissent aujourd'hui démesurées, étaient organisées avec une surprenante rapidité : en l'occurrence, si le projet du musée des Arts décoratifs avait été fixé dans son principe, on l'a vu, à la toute fin de l'année 1929, la première réunion officielle du comité d'organisation n'avait eu lieu que le 2 décembre 1930, soit moins de six mois avant l'inauguration[27]. D'où le fait que des objets soient arrivés jusqu'aux derniers jours de l'exposition et que le catalogue[28] n'ait été que très succinctement illustré de vingt-quatre planches en petit format, avant la publication *a posteriori* de l'album de cent planches photographiques déjà évoqué. Les statistiques manquent pour apprécier la fréquentation exacte de l'exposition, qui dura un peu moins de six semaines, mais nombre de comptes rendus font mention de l'affluence constante dans les salles[29]. En dépit de ce succès public, l'importance des charges d'assurance explique que le résultat financier ait été

pratique des hautes études et a enseigné au Collège de France à partir de 1927 ; Louis Bréhier (1868-1951), de son côté, a préféré passer toute sa carrière à l'université de Clermont-Ferrand, à partir de 1899.

26. Dionysios Loverdos et Antonis Benakis ont ouvert leurs collections au public en 1930 (voir Kourelis 2007, p. 407) ; les collections Bliss et Tyler forment le noyau des collections du Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

27. Auparavant, une liste préparatoire d'œuvres avait été soumise au musée par Royall Tyler le 1er novembre 1930.

28. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931.

29. Entérinant ce succès, le président de la République Paul Doumer a visité l'exposition le 7 juillet 1931, deux jours avant la clôture. Les archives du musée des Arts décoratifs conservent un nombre significatif de lettres réclamant, en vain, la prolongation de l'exposition afin de permettre aux étrangers de passage à Paris pendant l'été de la visiter. Dès le 20 juillet, le catalogue était épuisé.

lourdement déficitaire, obligeant le musée à fournir un effort exceptionnel pour équilibrer son budget[30].

L'ambition intellectuelle était à la hauteur de cet engagement matériel : il s'agissait de présenter une image aussi complète que possible non seulement des différents arts byzantins, pendant plus d'un millénaire, dans toutes les techniques – y compris l'architecture, par le biais de photographies et de moulages –, mais aussi de donner à voir l'influence de Byzance dans d'autres aires culturelles, de l'Occident mérovingien et carolingien à l'Égypte copte, à l'Espagne omeyyade ou à l'Iran sassanide puis islamique. On avait même songé au départ à emprunter au Japon des tissus marqués, pensait-on, par une influence persane, avant d'y renoncer faute de temps. Cette largeur de vue n'allait pas sans risques quant à l'attribution des objets présentés : le plus controversé d'entre eux – un des clous de l'exposition – était la lampe en argent doré dite à l'époque « calice d'Antioche »[31] (**fig. 1**), un objet trouvé en 1911 et présenté par l'antiquaire new-yorkais Fahim Kouchakdji comme le Saint Calice de la Cène, tandis que d'autres experts en repoussaient, avec raison, la datation au VI^e^ siècle de l'ère chrétienne[32], voire en contestaient – à tort – l'authenticité[33]. Moins spectaculairement, des tissus étaient considérés tantôt comme byzantins tantôt comme arabo-andalous[34], et, pendant l'exposition même, certains bijoux ont été réattribués au Soudan, plutôt qu'à Byzance, par certains experts[35].

En eux-mêmes, ces tâtonnements sont un indice supplémentaire du caractère pionnier de l'exposition. Nombre de domaines étaient en cours de défrichage et leur présentation conjointe offrait une occasion unique de les resituer dans l'histoire en les comparant. Tel était notamment le cas pour les études architecturales : l'historien viennois Josef

30. Le déficit a atteint 364 000 Fr et a obligé le musée des Arts décoratifs (dont le financement était privé) à quémander diverses subventions afin de réduire le déséquilibre (notamment 20 000 Fr du gouvernement grec, ainsi que des contributions de riches collectionneurs, comme les familles Bliss, Rothschild, Camondo ou David-Weill, et de marchands comme Brummer ou Duveen).

31. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931, n° 335. Voir Jerphanion 1931, p. 613 : « Le calice d'Antioche vient d'être exposé, six semaines durant, au Pavillon de Marsan, avec les admirables trésors de l'Exposition byzantine. Il y avait toujours foule autour du socle qui le présentait seul, en bonne lumière, devant la fenêtre centrale de la première salle. Plus que tout le reste, on peut l'affirmer, il a retenu l'attention du public ».

32. Outre l'article cité dans la note précédente, voir Jerphanion 1926 ; et, pour une datation plus précoce, Dussaud 1931.

33. Wilpert 1926.

34. C'est le cas pour un célèbre fragment de soierie du Rijksmuseum d'Amsterdam, décoré d'un lion ailé, qui est correctement indiqué comme arabo-andalou du XIII^e^ siècle dans le catalogue (*Exposition internationale d'art byzantin* 1931, n° 309) puis attribué à Byzance, X^e^-XI^e^ siècle, dans l'album commémoratif (Duthuit – Volbach 1933, p. 76, pl. 94).

35. Voir la lettre du Dr. Herber du 12 juillet 1931 à Louis Metman, où il demande de considérer les bijoux de la collection new-yorkaise du marchand Kurt Bachstitz (hors catalogue) comme des boîtes à amulettes du Soudan (région de Tombouctou) et non comme des bijoux byzantins.



Fig. 1 — Vue de la première salle de l'Exposition d'art byzantin avec le « calice d'Antioche » sur la droite (source : Album Maciet 309bis, Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris).

Strzygowski avait parcouru l'Arménie en 1913, pour publier en 1918 son monumental *Die Baukunst der Armenier und Europa*[36] ; en Géorgie, Ekvtime Takaichvili et Jurgis Baltrusaitis avaient mené des expéditions, elles aussi suivies de publications, en 1907 et 1917 pour le premier, en 1927-1928 pour le second[37] ; en Syrie, Eustache de Lorey, avec l'aide des élèves de l'École des arts décoratifs de Damas, avait mis au jour, relevé, copié, exposé et publié les mosaïques de la Grande Mosquée des Omeyyades à partir de 1928[38] ; Gabriel Millet avait ouvert des chantiers en Grèce et en Serbie ; et à Istanbul, Thomas Whittemore, fondateur du Byzantine Institute of America, fut autorisé par Mustafa Kemal à mettre au

36. Strzygowski 1918.

37. Jurgis Baltrusaitis, avec ses amis géorgiens exilés en France, fit don des agrandissements de leurs photographies d'églises arméniennes et géorgiennes au musée des Arts décoratifs (lettre au conservateur-adjoint, Paul Alfassa, du 31 juillet 1931).

38. Voir Simonis 2012. Les premiers sondages ont eu lieu en 1924 mais les travaux n'ont vraiment commencé qu'en 1928 (voir de Lorey – van Berchem 1929, p. 120-122). À partir de 1928, Eustache de Lorey a multiplié les publications sur cette découverte d'un des plus importants programmes décoratifs du Moyen-Orient médiéval.

jour les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople à partir du mois de juin 1931, avant la transformation officielle de l'église-mosquée en musée au mois de mars 1934. On comprend, dans ces conditions, que les photographies et les relevés d'architecture et de décoration monumentale (fresques ou mosaïques) aient suscité un intérêt tout particulier chez les commentateurs[39] (**fig. 2**). Ce qui vaut pour l'architecture vaut également pour certaines séries d'objets issus de fouilles archéologiques. Ainsi, par exemple, pour les céramiques, champ jusqu'alors négligé des études byzantines, et qui bénéficièrent en 1931 d'une présentation particulièrement développée : d'un point de vue archéologique, des découvertes récentes, en Grèce et en Turquie, avaient considérablement accru le corpus disponible[40] ; d'un point de vue historique et technique, les grands progrès accomplis depuis



Fig. 2 — Vue d'une salle de l'Exposition d'art byzantin, avec des relevés des mosaïques de la Grande Mosquée des Omeyyades sur la droite et des photographies d'églises arméniennes sur la gauche (source : Album Maciet 309bis, Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris).

39. L'exposition incluait des reproductions de bâtiments et de décors à Constantinople, à Salonique, à Mistra, à Damas, en Serbie, en Géorgie et en Arménie.

40. Par exemple à l'occasion des fouilles de Corinthe par l'American School of Classical Studies at Athens (*Exposition internationale d'art byzantin* 1931, p. 166, n° 611, et Kourelis 2007, p. 392). Voir également la lettre de Royall Tyler à Mildred Bliss du 26 décembre 1929 : « The fact is, that since the war a large number of fragments of Byzantine ceramics have been dug up at Salonica and have been lying about in the church of St. George where anyone who cared to do so might have stolen them. The fakers have

un demi-siècle dans la connaissance de la céramique islamique, en particulier iranienne, permettaient de recourir à des comparaisons approfondies de technique et de datation[41] ; d'un point de vue esthétique, enfin, une forme de rudesse dans le dessin ornemental et dans la matière même révélait une autre face de l'art byzantin, en écho au goût moderne pour le « primitif » (**fig. 3**). On pourrait en dire autant des monnaies, domaine de prédilection



Fig. 3 — Vue d'une vitrine de coupes en céramique à l'Exposition d'art byzantin (source : Album Maciet 309bis, Bibliothèque des Arts décoratifs, 111, Paris).

obviously taken some of these fragments and copied them. Their task has been simplified by the fact that this Byzantine pottery appears always to have been a popular handicraft, without any determinable relation with the main current of Byzantine Art. It is a great pity that the Louvre should have paid a real price for these objects ».

41. Voir Volbach 1931, p. 112 : « Während die Forschung über die Entwicklung der islamischen Keramik in den letzten Jahrzehnten schnell vorwärts geschritten ist, stehen wir bei der byzantinischen noch am Anfang der Untersuchungen ». L'auteur évoque les découvertes récentes à Constantinople, Salonique, Corinthe, Sparte, Meriamlik, ainsi que les collections Vignier et Ségrédakis à Paris ou Benakis à Athènes.

d'Hayford Peirce qui suivait en cela, on va le voir, les inclinations esthétiques d'un Anglais proche des avant-gardes artistiques parisiennes avant 1914, Matthew Stewart Prichard : la présentation de vitrines entières de monnaies situées dans un contexte artistique général et non strictement numismatique constituait incontestablement une première et permettait des mises en rapport stylistiques rapprochant ces petits objets méconnus du grand public du monde de l'art plutôt que de celui de l'histoire dynastique et religieuse.

C'est dire que l'ambition des organisateurs n'était pas seulement historique ; il s'agissait aussi de proposer une lecture nouvelle de Byzance, en phase avec la création contemporaine occidentale. La Byzance symboliste, marquée au sceau de la décadence post-hellénique et de la sacralité iconique, devait céder la place à une Byzance moderniste, dont les principales caractéristiques étaient, à l'inverse, la filiation créatrice avec « l'Orient » et l'esthétique décorative.

UNE BYZANCE DÉCORATIVE

Dans son introduction au catalogue de l'exposition, Royall Tyler demande qu'on se débarrasse « d'un critérium que nous avons coutume d'appliquer en Occident : à savoir que tout ce qui n'est pas peinture et sculpture tombe dans une catégorie inférieure à celle des "Beaux-arts" ». « À Byzance [poursuit-il] aucune trace d'une telle hiérarchie. On n'a qu'à regarder un tissu byzantin, une monnaie, un chapiteau, un bijou, un ivoire sculpté, une pièce d'argenterie, un émail. Cette fierté de tenue, cette admirable adaptation de la forme à la matière disent hautement que l'artiste n'a jamais été opprimé par le sens de l'infériorité du travail auquel il se livrait »[42]. Cet éloge des arts appliqués va de pair, chez le collectionneur, avec une minoration de la dimension religieuse et iconique et avec la célébration d'une esthétique de la sensualité profane dans les usages du quotidien : « On s'apercevra que tout, dans l'art byzantin, n'est pas hagiographie : ces artistes ont créé dans la joie et la délectation de tout ce que le monde peut offrir aux sens »[43]. Dans la même veine, un texte circonstancié du byzantiniste belge Jean Ebersolt prend pour sujet « Byzance et l'art décoratif »[44], plutôt que les thèmes attendus de l'icône, de l'hiératisme et du sacré. En continuité avec ces textes, dans les salles elles-mêmes, les organisateurs avaient donné la première place aux petits objets mobiliers de toutes techniques (monnaies, ivoires, tissus, verres, bijoux, ustensiles en métal, céramiques, etc.)[45] (**fig. 4**) en les rapprochant de

42. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931, p. 26-27. Voir également Tyler 1931, p. 175 : « La classification qui place tout ce qui n'est pas la peinture et la sculpture au rang des catégories inférieures cesse simplement d'être valable ».

43. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931, p. 28.

44. *Ibid*., p. 31-43.

45. Voir Byron 1931, p. 27 : « True, the objects are almost, without exception, small objects; churches

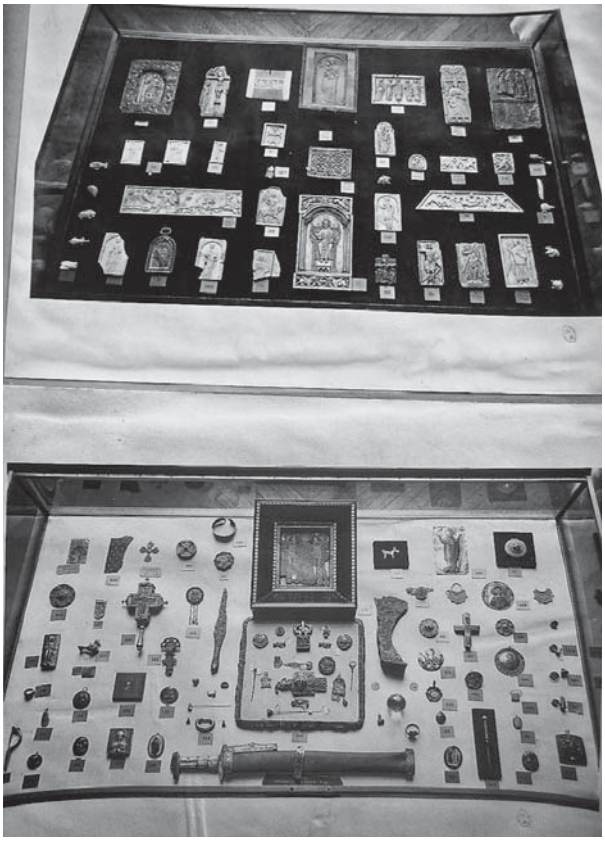


Fig. 4 — Vue de vitrines d'objets en métal et en ivoire à l'Exposition d'art byzantin (source : Album Maciet 309bis, Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris).

reproductions de décorations monumentales pour montrer l'unité d'une même esthétique, quelle qu'en fût l'échelle[46].

Sans être une institution d'avant-garde, le musée des Arts décoratifs, pièce maîtresse de l'Union centrale des arts décoratifs, a joué un rôle décisif dans la mise en place de ce

covered with mosaic cannot be bodily removed for a month or two. But it is a peculiarity of Byzantine art that the craftsman, carver, weaver, goldsmith, or enameller, raised his profession to the level of the architect or the painter, thanks to a superb impersonality and to a sense of the suitability of different materials which has never been surpassed ».

46. Voir Byron 1933, p. 185 : « Byzantine art was both co-operative and communal, co-operative in the assembled and anonymous pains of its craftsmen, communal in the harmony that existed between the objects they produced no matter how great their diversity of scale ». Le grand byzantinophile anglais se place ainsi à l'unisson des analyses de Georges Duthuit, dont il commente le texte commémoratif de 1933.

nouveau paradigme. Avant tout animé, depuis sa fondation en 1864, par une volonté de défense des industries d'art françaises, il était par là même devenu un des fers de lance du bouleversement esthétique moderne, dans la mesure où sa lutte pour la reconnaissance des « arts appliqués » s'est trouvée en accord avec un vaste mouvement de remise en cause de la mimésis occidentale. Au sein des collections permanentes et par l'intermédiaire d'expositions temporaires, des traditions artistiques jugées auparavant marginales ont été valorisées, au premier rang desquelles figurait ce qu'on désignait alors sous le nom générique d'« Orient », de la Chine et du Japon aux Coptes et aux arts de l'Islam. Dans l'entre-deux-guerres, ce fut au tour des arts dits « primitifs » d'être enrôlés dans cette célébration d'autres systèmes visuels que celui de l'Europe classique, par le biais d'expositions temporaires[47]. La promotion des arts byzantins – qui avait commencé au cours de l'été 1929 par la présentation des relevés des mosaïques de Damas[48] – doit être resituée dans ce contexte, alors même que le musée ne possédait pas de séries byzantines significatives, à l'exception d'un petit ensemble de textiles byzantins et apparentés (coptes, sassanides, islamiques). À la différence du musée national du Louvre – qui détenait des objets prestigieux mais disséminés entre divers départements, où ils ne bénéficiaient pas toujours d'un statut privilégié[49] –, le musée des Arts décoratifs, en tant que simple association de droit privé, jouissait d'une grande latitude pour explorer ces domaines inhabituels, d'autant plus qu'il s'appuyait depuis plusieurs décennies sur un réseau de collectionneurs privés acquis à la valeur majeure du décoratif dans les arts d'Orient.

UNE BYZANCE ORIENTALE

La Byzance décorative que célébrait l'exposition de 1931 était aussi une Byzance orientale, en opposition, sur ce point, avec la promotion de « l'hellénisme » qu'espérait le gouvernement grec[50]. Pour légitimer cette orientalité non-hellénique, les inclinations du musée et de son cercle d'amis n'auraient pas suffi. Il fallait s'appuyer en outre sur l'état de l'histoire de l'art byzantin, en pleine expansion, on l'a vu, depuis la fin du XIX^e^ siècle.

47. Les arts « indigènes des colonies françaises » furent présentés en 1923-1924 et les arts d'Amérique précolombienne en 1928.

48. Dans le cadre d'une exposition sur la mission archéologique française du Moyen-Euphrate, menée par Eustache de Lorey et Georges Salles.

49. Il faudra attendre 1992 pour que le Louvre organise une grande exposition d'art byzantin.

50. Par une lettre du 4 juin 1931, le président Venizélos charge son secrétaire particulier de transmettre à Charles Diehl « ses meilleurs souhaits pour le succès de cette exposition si importante, surtout pour l'Hellénisme ». Sur l'instrumentalisation de Byzance dans l'idéologie démoticiste contemporaine, qui consistait à rattacher toutes les strates chronologiques de la culture hellénique à la construction d'un même sentiment national, voir Dimitrakopoulos 1996.

Dès l'origine, ce savoir avait été marqué par les travaux de Josef Strzygowski, professeur à Graz puis à Vienne, qui avait lancé une grande querelle inaugurale sur les sources de l'art byzantin dans son livre de 1901, *Orient oder Rom*[51], en optant avec véhémence pour une interprétation « orientale » de la culture byzantine. Après avoir multiplié les missions officielles au Caire, en Jordanie, en Asie mineure ou dans le Caucase, il avait déployé après la guerre une activité de recherche de plus en plus diversifiée, allant de l'art contemporain à la préhistoire, tandis que sa renommée s'étendait en France, dans le monde anglo-saxon et en Scandinavie, par le biais de conférences et d'articles dans des revues. Mû par une sensibilité nettement paranoïaque, il présentait son œuvre comme la mise au jour de vérités occultées jusqu'alors par les discours dominants : sa tâche, répétait-il, consistait à rendre leur véritable place à des foyers créateurs originaires, injustement marginalisés – d'où la valorisation des lointains orientaux, puis septentrionaux contre les centres occidentaux et méridionaux ; des humbles objets des tribus nomades d'Asie centrale et de Sibérie contre les monuments orgueilleux des grands empires méditerranéens et de leurs métropoles[52]. À partir des années 1920, cette quête s'est appuyée de plus en plus lourdement sur une vision raciale célébrant les « souches » touranienne et aryenne du Nord contre les Latins et les Sémites du Sud, en accord avec l'idéologie nazie[53].

En France, cette dérive idéologique a trouvé un fervent adepte en la personne de Gabriel Millet au Collège de France. Le savant français avait d'abord défendu l'importance de la source hellénique dans l'art byzantin, contre les premières thèses orientales de son collègue viennois[54] ; puis il s'était spectaculairement retourné, au point de devenir le fidèle « compagnon de lutte » de Strzygowski[55], lorsque ce dernier, laissant derrière lui « l'étape » byzantine[56], s'était concentré sur la force créatrice originaire du Nord aryen et avait ainsi offert une sorte de légitimité raciale et de profondeur temporelle infinie à l'hellénisme de Millet, jusque dans les domaines obscurs d'une préhistoire fantasmée[57]. Mis à part Millet, ces thèses nordistes et aryanistes de Strzygowski suscitaient plutôt la méfiance : Georges Duthuit, le secrétaire général de l'exposition, les avait dénoncées en 1931, dans ses travaux

51. Strzygowski 1901.

52. Voir par exemple Strzygowski 1923.

53. « Dem neuen Europa in die Wiege » : c'est l'exergue de l'ultime somme de Strzygowski (Strzygowski 1941). Voir Labrusse 2009.

54. Millet 1908 et 1916.

55. Josef Strzygowski dans Millet – Strzygowski 1936, p. 14.

56. Gabriel Millet dans Millet – Strzygowski 1936, p. XIV.

57. Voir Millet – Strzygowski 1936, p. I-LII. Dans cette longue « étude préliminaire » à la gloire de Strzygowski, Millet reprend notamment le texte de trois conférences prononcées au Collège de France les 30 avril, 4 et 6 mai 1936, en présence de Strzygowski, alors que ce dernier était déjà engagé en faveur du nazisme.

personnels sur la sculpture copte[58], et Henri Focillon allait bientôt exprimer les mêmes réserves[59].

Ce qui demeurait plus que jamais valable, en revanche, c'était la défense de l'orientalité de Byzance, qui séduisait à la fois un certain nombre de byzantinistes et d'amateurs d'art byzantin, heureux de souligner par là l'originalité de leur domaine de prédilection. Louis Bréhier, dans le sillage du premier Strzygowski, insistait depuis le début du siècle sur le « courant d'orientalisme, si intense dans tous les domaines au V^e^ siècle », en expliquant que, si la sculpture byzantine nous choquait, c'était parce qu'elle avait positivement rompu avec la tradition hellénistique et non parce qu'elle en constituait un avatar décadent : « Il n'y a pas eu régression, mais transformation sous l'influence de l'Orient », écrivait-il, au point de faire de l'art byzantin une variante de l'art islamique, avec, certes, le maintien d'un certain nombre de références hellénistiques[60]. Et même Charles Diehl, toujours soucieux de modération en sa qualité de père fondateur de l'histoire de l'art byzantin en France, insistait dans sa préface au catalogue de l'exposition de 1931 (dont il présidait le comité d'organisation), sur « l'action profonde de la tradition orientale » – à laquelle il estimait que l'art byzantin devait « ce tour réaliste » et « ce sens de la couleur » qui le situaient aux antipodes du cliché d'« un art immobile, monotone, on dit volontiers hiératique »[61].

Dans le monde académique français, autrement dit, l'heure était plutôt à une lecture orientale de l'art byzantin, ce qui explique sans doute que Strzygowski, en dépit des réserves que suscitait son basculement vers des théories racistes déjà proches du nazisme, ait été invité à figurer parmi les membres du comité d'honneur de l'exposition. De fait, les maîtres d'œuvre de l'exposition étaient acquis à cette interprétation orientale de Byzance. Georges Duthuit, notamment, avait publié en 1926 un petit *Byzance et l'art du XII^e^ siècle* dans lequel il opposait frontalement l'esthétique « orientale » de la décoration byzantine à l'esthétique « occidentale » de la représentation figurée, en faisant référence aux premiers travaux de Strzygowski[62]. Parallèlement, ayant épousé la fille du peintre Henri Matisse en 1923, il déployait une intense activité dans le monde de l'art contemporain, notamment dans la revue d'avant-garde *Cahiers d'art* dont, à partir de la fin de l'année

58. Voir notamment sa dénonciation détaillée de thèses « qui tendent à la prééminence des populations du Nord sur Constantinople et les grandes monarchies du Sud » (Duthuit 1931a, p. 57). Duthuit avait mené en 1928, pour le compte de la direction des Beaux-arts, des études sur l'art copte à Berlin et au Caire.

59. Focillon – Strzygowski 1935.

60. Bréhier 1911. Voir également Bréhier 1906 et 1912 ; cet article, où il affirme que la question est « désormais résolue » et que l'art de Constantinople est un « compromis entre l'art hellénistique et les traditions indigènes de l'Orient » (p. 127), est une réponse à un compte rendu de Strzygowski sur ses *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine* : « Was sonst die Natur für die Entwicklung der Kunst bedeutet, das war für Byzanz der Orient » (Strzygowski 1912).

61. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931.

62. Duthuit 1926b.

1928, il avait été chargé de concevoir les pages consacrées aux « arts anciens », incluant l'Antiquité classique, les arts « orientaux » et les arts non-européens. Royall Tyler partageait des convictions très analogues. Il faut dire que l'un et l'autre, Tyler et Duthuit, avaient un point commun : celui d'être les disciples de ce maître socratique que fut l'Anglais Matthew Stewart Prichard, déjà brièvement évoqué plus haut, qui avait rassemblé autour de lui, à Paris, entre 1909 et 1914, une petite communauté de jeunes gens occupés à définir une esthétique et une éthique révolutionnaires, en s'appuyant sur la philosophie de Bergson, sur Byzance (hors toute référence dogmatique au christianisme) et sur l'œuvre de Matisse[63]. Prichard, retiré à Oxford depuis les années 1920, n'a pas participé directement à l'organisation de l'exposition parisienne et ne l'a pas visitée, mais il en a attentivement suivi les développements et l'on retrouve sans peine sa marque dans les textes publiés à cette occasion par Tyler ou par Duthuit[64].

UNE BYZANCE MODERNISTE

Que ce soit par l'intermédiaire d'un discours pseudo scientifique comme celui de Strzygowski ou d'une philosophie vitaliste comme celle de Prichard, il s'agissait toujours de lutter contre un sentiment contemporain de désorientation esthétique en érigeant en modèles d'anciennes traditions étrangères à la vision occidentale classique. La remise en cause de la légitimité *a priori* de la tradition de la représentation mimétique devait aller de pair avec la reconnaissance d'autres modes de rapport aux images, identifiables dans le passé et applicables au présent. Et c'est ce qui, pour un certain nombre d'esprits, a conféré à la Byzance de 1931, parmi d'autres références plus ou moins fantasmatiques, son aura spécifiquement moderne.

À vrai dire, la référence byzantine n'a jamais été centrale dans le champ de l'art dit d'avant-garde, comme pouvaient l'être, par exemple, les arts africains et océaniens. Byzance restait grevée d'ambiguïtés qui ont restreint son impact : on ne pouvait pas complètement effacer le souvenir des affectations néo-byzantines qui avaient saisi la France fin-de-siècle,

63. Prichard reliait byzantinophilie et révolution ; voir par exemple, trois ans avant sa mort, sa lettre du 20 janvier 1933 à Mrs. Montgomery Sears, une de ses correspondantes américaines : « Is it not strange that three men whom you know as well as Royall Tyler, Whittemore and myself should all from different angles be concerned with a type of artistic expression which offends all the academic canons? That means revolt. But there are more massive signs than that. The churches are empty – of men, at least. The universities are finding that modern languages are supplanting the classics; I think marriage as an institution is tottering, and the home is threatened. The war gave the knock-out blow, but all was ready to overthrow nineteenth century institutions » (Archives Thomas Whittemore, Bibliothèque byzantine, Paris).

64. Au nombre de ses disciples figuraient aussi Thomas Whittemore, fondateur du Byzantine Institute of America en 1930, et Eric MacLagan, directeur du Victoria & Albert Museum de Londres, une des institutions prêteuses à l'exposition parisienne.

notamment dans les cercles symbolistes ou « décadentistes » ; jusque dans le langage commun, « Byzance » demeurait un monde de représentations contournées et bizarres, plus adaptées à la manière de Gustave Moreau qu'à celle du présent. En outre, des soupçons de cléricalisme et de conservatisme politique s'y attachaient, en lien avec le néo-byzantinisme architectural qui, à Paris, avait culminé avec l'interminable construction du Sacré-Cœur (dont l'église ne fut consacrée qu'en 1919 et les mosaïques intérieures achevées en 1923). Pour dépasser ces préventions, il fallait disposer d'une connaissance directe des objets et d'instruments d'analyse que peu d'artistes ont véritablement développés, mais qui ont néanmoins été favorisés, en 1931, par un discours critique acquis à la promotion du lien entre byzantinisme et modernité[65].

On n'a guère de témoignages sur les visites d'artistes à l'exposition du musée des Arts décoratifs. On peut certes supposer qu'un certain nombre d'entre eux, déjà sensibilisés auparavant à cette source d'inspiration, en ont fréquenté les salles : de Constantin Brancusi à Natalia Gontcharova, de Marc Chagall à Alberto Giacometti (après sa découverte de l'art byzantin à Venise, à Ravenne et à Rome, en 1920), de Simon Mondzain à Marek Szwarck[66]. Mais les documents manquent pour attester l'impact précis, sur eux, d'un tel événement – sauf pour deux d'entre eux, directement parties prenantes de l'entreprise : Lipchitz et Matisse.

Le sculpteur d'origine lithuanienne Jacques Lipchitz avait prêté un encensoir et une figurine en bronze, ainsi que deux têtes « barbares » en pierre. Henri Matisse, quant à lui, était membre du comité d'honneur de l'exposition, sur les développements de laquelle son gendre Georges Duthuit l'a tenu informé. À nouveau, c'est au prosélytisme byzantinophile de Matthew Prichard auprès du peintre, entre 1909 et 1914[67], qu'il faut attribuer la profondeur de son intérêt non seulement pour les icônes découvertes à Moscou en 1911, mais aussi pour l'expressivité du dessin des monnaies (dont il possédait des exemplaires) ou pour les rapports chromatiques dans les tissus coptes (qu'il collectionnait également) ou les émaux cloisonnés. Il faut ajouter que l'exposition a eu lieu à un moment décisif de la carrière du peintre, quand il s'est décidé, après une période de crise, à abandonner sa manière exotisante et intimiste des années 1920 pour revenir aux fondements de sa grande esthétique décorative, à l'occasion de deux

65. Un des témoignages les plus explicites est celui d'Eustache de Lorey, en anglais, dans la revue *Parnassus* : « In some work of the 8th century we may recognize the same tendencies which have so strongly transformed the art of our own day. Many objects testified to this analogy: a piece of sculpture made one think of Bourdelle or Modigliani, a textile recalled Derain or Dufy, and there were several tapestries, the cartoons for which might have been drawn by Matisse. This relation explains in part the success of the exhibition, the present vogue for an art which in certain respects appears so remote and so completely sealed » (de Lorey 1931, cité dans Kourelis 2007, p. 392-393).

66. Voir Labrusse 2007.

67. Duthuit – Kosténévitch – Labrusse – Leymarie 1997, p. 353-357.

commandes exécutées entre 1930 et 1932, la peinture architecturale de la *Danse* pour la Fondation Barnes, en Pennsylvanie, et les eaux-fortes illustrant les *Poésies* de Mallarmé. Le travail autour du *Cygne* de Mallarmé[68], en particulier, explique très vraisemblablement sa copie de l'ange ailé sur la couverture d'un reliquaire constantinopolitain du XII^e^ siècle appartenant au Louvre, présenté dans l'exposition et reproduit dans le catalogue[69] (**fig. 5**). Cette inclination byzantine était confortée, en 1931, chez Matisse, par ses liens avec un



Fig. 5 — Vue d'une vitrine à l'Exposition d'art byzantin, avec, au centre, une couverture de reliquaire en argent doré et repoussé (musée du Louvre) (source : Album Maciet 309bis, Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris).

68. Lecourt – Sarda 2002.

69. *Exposition internationale d'art byzantin* 1931, n° 440, pl. XIX ; pour la copie de Matisse, voir Duthuit – Kosténévitch – Labrusse – Leymarie 1997, p. 282-283.

certain nombre de parties prenantes de l'exposition : sans parler de Georges Duthuit, neuf des soixante-sept prêteurs privés – parfois parmi les plus importants – étaient au nombre de ses collectionneurs[70]. Matisse comptait également parmi ses amis Georges Salles, le conservateur du Louvre déjà évoqué, qui a assuré son soutien à l'exposition[71] ; au même moment, Salles rendait également compte dans *Cahiers d'art* de l'ambitieuse rétrospective Matisse organisée par la galerie Georges Petit[72] en développant, comme d'autres fidèles matissiens, un parallèle entre les arts coptes ou byzantins et le peintre moderne[73].

Indépendamment de Matisse, l'exposition a suscité une vague d'appels à Byzance dans les revues d'art de l'époque. Waldemar Georges, dans *Formes*, a demandé un compte rendu à Louis Bréhier, où le savant brode sur le fait que « notre époque, qui cherche sa voie, peut apprendre quelque chose de [l'art byzantin], car il a résolu des problèmes agités dans un passé très récent et certaines de ses hardiesses auraient pu être regardées, il n'y a pas longtemps, comme téméraires »[74]. Même tonalité moderniste dans les comptes rendus déjà évoqués du *Mercure de France*[75], de *L'Illustration*[76], du *Burlington Magazine* à Londres[77] ou de la *Frankfurter Zeitung* à Francfort[78]. Un an plus tard, la respectable *Gazette des beaux-arts* ouvre ses pages à Eustache de Lorey pour une comparaison entre Picasso et « l'Orient musulman » où l'auteur propose de rapprocher le cheminement qui va de Matisse à Picasso, d'une part, et de Byzance aux arts de l'Islam, d'autre part[79]. Mais plus qu'aucune autre, c'est la revue *Cahiers d'art* qui a joué à cette époque un rôle central pour promouvoir les arts byzantins ou

70. Le couple de Robert et Mildred Woods Bliss, Alphonse Kann, John J. Rockefeller, Royall Tyler, Thomas Whittemore, ainsi que les marchands parisiens et new-yorkais Brummer, Demotte, Kelekian et Vignier.

71. Il lui a consacré un article dans *L'Illustration* (Salles 1931c) et a préfacé le volume commémoratif de 1933 (Duthuit – Volbach 1933, p. 5-8).

72. Il s'agissait de la première rétrospective Matisse depuis 1910 ; elle a eu lieu du 16 juin au 25 juillet 1931.

73. Salles 1931a, p. 61-62. Par ailleurs, *Les arts à Paris*, la revue du marchand Paul Guillaume, mentionne en première page, dans sa rubrique « Échos et actualités », à la fois l'exposition de Matisse à la Galerie Georges Petit et l'exposition d'art byzantin (n° 18, juillet 1931). Surtout, le collectionneur américain Albert Barnes, dans son ouvrage sur Matisse en 1933, rapproche des œuvres vues à l'exposition byzantine – des tissus coptes (n° 173 et 684 bis) et une tête en mosaïque provenant de l'abside de l'église Saint-Ambroise à Milan (n° 634) – et des toiles de Matisse présentées à la galerie Georges Petit, notamment la célèbre *Femme au chapeau* de 1905 (Barnes – de Mazia 1933, p. 69-72).

74. Bréhier 1931, p. 80.

75. Marguillier 1931.

76. Salles 1931c.

77. Byron 1931 et 1933.

78. Swarzenski 1931. L'auteur, historien d'art, était un proche de Max Beckmann et un défenseur de la peinture expressionniste.

79. de Lorey 1932, p. 312-314.

apparentés, sous l'impulsion de Christian Zervos, son fondateur – lequel, venant de Grèce, avait commencé sa carrière parisienne en soutenant une thèse sur le philosophe byzantin Michel Psellos[80]. Dans les pages de sa revue – une référence pour les milieux artistiques modernistes – apparaissent aussi bien, autour de 1930, les mosaïques des Omeyyades à Damas[81] que les sculptures et les tissus coptes[82], les églises arméniennes ou géorgiennes[83], les monnaies byzantines[84], tandis que Royall Tyler y publie une longue évocation, largement illustrée, de l'exposition de 1931[85].

Au total, la référence moderniste à Byzance s'inscrivait donc dans une volonté de réinvention des sources inspiratrices de l'Occident, à commencer par la source grecque, qu'on s'efforçait de détacher du classicisme en la primitivisant ou en l'orientalisant. La référence aux périodes archaïques, des Cyclades au Minoen, voire au néolithique – chez Zervos essentiellement – participait à la première tendance ; l'éloge de Byzance incarnait la seconde voie. L'une n'était d'ailleurs pas exclusive de l'autre, et il est arrivé, dans le sillage de l'exposition de 1931, qu'on rapproche l'art byzantin non seulement des arts de l'Islam mais aussi des arts africains[86] ou des arts amérindiens[87]. Au prisme de ce grand événement de l'histoire des formes que fut l'effondrement de la tradition de la mimésis dans les beaux-arts européens, Byzance changeait de visage : elle n'était plus avant tout figurative mais décorative ; moins hellénique qu'accointée aux Sassanides et aux dynasties de l'Islam. Par la conjonction entre travaux scientifiques et expériences esthétiques, sa diffraction dans la sensibilité occidentale s'en est trouvée irréversiblement enrichie, suivant un mouvement qui a atteint un point d'incandescence au cours de ces quelques semaines de 1931 où un ensemble inégalé d'objets a convergé dans les salles du musée des Arts décoratifs. Ainsi complexifiés, les « parallèles byzantins », suivant l'expression de Clement Greenberg[88], n'en avaient pas fini d'agir dans l'art du XX^e^ siècle :

80. Zervos 1920.

81. de Lorey 1929, p. 311 : « Je ne peux manquer de souligner l'aspect "moderne" des mosaïques de Damas. Les surfaces du décor de la mosquée des Omeiyades [*sic*], parées de couleurs franches et nettement inscrites dans un vigoureux contour, rappellent à chacun, selon ses préférences, quelque peintre moderne. La densité du feuillage fait songer à Cézanne, l'élancement d'un tronc fait citer le nom de Derain ».

82. Duthuit 1927 ; Volbach 1929 ; Pfister 1930 ; Duthuit 1930a et 1931.

83. Duthuit 1930b.

84. Babelon 1931.

85. Tyler 1931.

86. Voir par exemple Ratton 1932 : « L'art du Bénin est un art de Cour. Le roi était considéré comme une véritable divinité et son palais organisé en une hiérarchie compliquée qui fait curieusement songer à celle de Byzance. […] Nous devons conclure à l'origine égypto-soudanaise, en passant par le Yoruba, de l'art de la fonte au Bénin ».

87. C'est le cas, *de facto*, dans le goût de Robert et Mildred Woods Bliss, prêteurs majeurs à l'exposition de 1931, dont les collections étaient centrées à parts égales sur l'art byzantin et sur l'art précolombien.

88. Greenberg 1958.

quelques décennies plus tard, la peinture abstraite américaine – des *strips* hiératiques de Barnett Newman aux *drippings* en arabesques de Jackson Pollock[89] – allait être à son tour marquée par une double fascination pour l'iconicité sacrale et pour l'expansion ornementale des formes byzantines.

89. Greenberg 1958, p. 187 : « Ce tableau moderniste d'un nouveau genre s'avance, à l'instar des mosaïques byzantines de verre et d'or, pour remplir de son rayonnement l'espace qui le sépare du spectateur. Il allie comme elles une monumentalité décorative à une affirmation du pictural, en même temps qu'il utilise les moyens les plus évidemment matériels pour nier sa propre matérialité ». Sur les sources byzantines du modernisme américain, voir Peers 2010 ; l'auteur note en particulier l'impact sur Barnett Newman et sur Willem de Kooning des interprétations modernistes de l'art byzantin publiées en anglais par Georges Duthuit dans sa revue *Transition* (Duthuit 1949).

La Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire (1931) et l'élaboration croisée de la notion de patrimoine de l'humanité

Michela Passini

La Conférence sur la conservation des monuments d'art et d'histoire organisée à Athènes, en 1931, par l'Office international des musées (OIM) marque un tournant dans la construction intellectuelle du patrimoine. Non seulement ce congrès international conduit à l'élaboration de la notion de patrimoine archéologique et artistique de l'humanité et du principe de l'indissociabilité du monument de son contexte bâti[1], mais, comme le suggère André Desvallées dans différentes études sur l'origine et les évolutions de l'idée de patrimoine[2], la conférence d'Athènes marquerait également l'émergence du terme même de « patrimoine » au sens actuel d'héritage culturel et de trace mémorielle.

La conférence de 1931 représente ainsi un excellent observatoire pour étudier les circulations culturelles franco-grecques sous l'angle de l'histoire de la muséologie et du rapport au patrimoine. Non seulement la capitale grecque a servi de cadre à cet événement clé, mais c'est un intellectuel grec, Euripide Foundoukidis[3], secrétaire général de l'Office international des musées, qui est à l'origine de son organisation[4]. De plus, la tenue de la conférence et l'élaboration de la notion de « patrimoine de l'humanité » s'inscrivent dans

1. Les actes de la conférence ont été publiés en 1933 dans *La conservation des monuments,* 1933. Une réédition partielle des actes a été publiée en 2002 : Choay 2002. Voir aussi Choay 2012.
2. Desvallées 1998 ; Desvallées 2003.
3. Sur le parcours de Foundoukidis, notamment comme directeur de la revue de l'OIM, *Mouseion*, voir : Caillot 2011.
4. Sur l'OIM voir Renoliet 1999 ; Ducci 2012 ; Ducci 2005 ; Ducci 2006.

le cadre de la construction transnationale d'une mémoire fortement politisée de l'Antiquité grecque. C'est précisément cet aspect, éminemment politique, de la mise en œuvre du concept de patrimoine qu'il nous importe de cerner.

Pour ce faire, il conviendra d'analyser le contexte institutionnel de l'organisation de la conférence d'Athènes et de retracer le parcours de l'homme qui en a été la cheville ouvrière, Euripide Foundoukidis. Foundoukidis fut le premier à introduire dans le débat international sur le patrimoine la notion de « patrimoine de l'humanité » lors d'une « causerie radiophonique » annonçant la tenue de la conférence et les principaux thèmes abordés[5]. Aussi faudra-t-il questionner le rôle de la référence grecque dans une construction du patrimoine qui, si elle implique des acteurs internationaux, est néanmoins fortement déterminée par la France et par sa politique culturelle à l'étranger. La France revêt en effet un rôle dominant au sein de l'Office international des musées (OIM). Créé en 1926 à l'initiative d'Henri Focillon, au sein de l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des Nations, l'OIM a son siège à Paris et, au cours de ses premières années d'existence, est dirigé par un comité réduit, comprenant six membres, dont trois français[6]. Cette surreprésentation de la France dans le premier organe supranational pour le développement de la muséologie détermine fortement les évolutions de la réflexion sur l'institution muséale et sur le patrimoine.

EURIPIDE FOUNDOUKIDIS À L'OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES

Euripide Foundoukidis (1894-1968), secrétaire de l'Office international des musées à partir de 1929, est aujourd'hui une figure extrêmement mal connue. Les études sur la « coopération intellectuelle » pendant l'entre-deux-guerres ont eu tendance à mettre en avant le magistère intellectuel de Focillon, initiateur de l'OIM ; mais si celui-ci est à l'origine de la création de l'Office international des musées et si Jules Destrée en fut le président, les archives de l'OIM à l'Unesco montrent clairement que Foundoukidis, son secrétaire, en était le véritable régisseur.

Son dossier de carrière offre une série d'éléments essentiels sur sa formation et son parcours[7]. Foundoukidis avait étudié le droit à l'université d'Athènes. Dès 1920, il avait intégré le ministère des Communications à Athènes comme attaché : dans ce cadre, il devait effectuer une première mission internationale et représenter la Grèce au congrès de l'Union

5. Foundoukidis 1931a. Ce texte reprend une « causerie radiophonique », dans laquelle Foundoukidis avait annoncé les grandes lignes du programme de la conférence d'Athènes.

6. En 1926, le comité de direction de l'Office international des musées comprenait Jules Destrée, Henri Focillon, Julien Luchaire, Richard Dupierreux, George Oprescu, Hélène Vacarescu.

7. Dossier de carrière d'Euripide Foundoukidis, Archives de l'Unesco, OIM A/IV, 28-66. Voir, en outre, Caillot 2011.

postale universelle à Madrid. En 1925 il s'installe en France : le ministre plénipotentiaire de Grèce en France, Nikolaos Politis, dont il semble avoir été proche, le recommande alors à Julien Luchaire, directeur de l'Institut international de coopération intellectuelle. Cette recommandation n'aboutit pas immédiatement, mais, au moment de la consolidation de l'Office international des musées, en 1928, Luchaire se souviendra de ce jeune diplomate grec, qui parle couramment le français, l'anglais et l'allemand et a effectué une partie de ses études en Allemagne – ces informations ont été soulignées dans son *curriculum vitae* de 1928[8] – et qui a poursuivi sa formation à Paris en obtenant le titre de docteur de l'École des sciences politiques, mais également le diplôme de l'École du Louvre.

Dès le début de 1929, Foundoukidis est attaché à l'Office international des musées, et plus précisément à la section des relations artistiques. Il est nommé secrétaire de l'OIM en avril de la même année, puis, en juillet, chef-adjoint chargé du secrétariat. Il accède alors à une position clé, au sein d'un réseau diplomatique international qui s'efforce de construire une « Europe culturelle ». C'est justement à la jonction de ces premières tentatives d'élaboration d'une politique culturelle européenne et d'une pratique de l'histoire de l'art et de la muséologie de plus en plus internationalisée qu'il faut saisir l'essor d'une idée de patrimoine qui dépasserait les frontières nationales pour postuler un héritage partagé par l'humanité.

Foundoukidis acquiert rapidement une influence certaine au sein de l'Office international des musées, et ce notamment après le succès rencontré par le premier congrès international organisé par l'OIM : la conférence de Rome sur la restauration des œuvres d'art, tenue en 1930[9], dont le diplomate grec assure l'organisation, tant sur le plan de la mise en place matérielle qu'au niveau de la conception intellectuelle.

La conférence de Rome représente à la fois un tournant dans la trajectoire de Foundoukidis et un précédent essentiel pour la conférence organisée un an plus tard à Athènes. La promotion de réunions internationales d'experts en muséologie était inscrite dès la fondation de l'OIM au nombre de ses missions, mais les débuts de l'Office international des musées avaient été difficiles, à la fois financièrement et institutionnellement[10], et ce n'est qu'en 1929 que le comité directif peut envisager d'organiser sa première conférence internationale sur les méthodes de restauration des œuvres d'art, les nouvelles technologies de conservation et les nouvelles pratiques d'analyse. Le projet et les grandes lignes thématiques

8. *Curriculum vitae* d'Euripide Foundoukidis, 1928, Archives de l'Unesco, OIM A/IV, 28-66.

9. Il ne semble pas que les actes de la conférence aient été publiés ; nous disposons toutefois des *Conclusions générales : documents sur la conservation des peintures. Conclusions générales de la Conférence de Rome, 1930*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1933. À la suite de la conférence, l'OIM a réalisé un *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures* (Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1939) reprenant les recommandations avancées lors de celle-ci. Foundoukidis en a rédigé l'avant-propos.

10. Ducci 2012.

sont alors esquissés par Euripide Foundoukidis et Attilio Rossi, le correspondant italien de l'OIM qui faisait le lien entre celui-ci et le gouvernement italien[11].

La conférence de Rome avait voulu fixer les critères d'une déontologie de la restauration. Par la portée internationale de cette rencontre scientifique, l'OIM s'affirme dans le domaine de la muséologie, qui commence alors à se constituer en discipline, comme l'organisation capable de fédérer les travaux des experts les plus influents de chaque pays. Foundoukidis, qui est à l'origine de l'initiative et qui promeut la publication d'un manuel de restauration reprenant les principes énoncés lors de la conférence[12], acquiert une plus grande légitimité au sein de l'OIM et en dehors, non seulement comme « technicien » des relations internationales, mais aussi comme expert de la législation patrimoniale, à laquelle il consacrera plus tard différentes études[13]. Ainsi, il est promu quelques mois après la conférence de Rome au poste de secrétaire général de l'OIM et assume la direction de sa revue *Mouseion*. Comme l'a observé Marie Caillot, officiellement Foundoukidis est encore soumis au président de l'OIM, Jules Destrée, mais dans les faits il dirige l'Office international des musées. Ainsi, la correspondance, qui avant 1930 était adressée à Destrée, est désormais adressée au seul Foundoukidis[14].

Celui-ci soutient avec force l'idée exprimée après la clôture de la conférence de Rome par plusieurs correspondants français et étrangers, selon lesquels il était urgent d'organiser un deuxième congrès. La conférence de Rome avait en effet porté presque exclusivement sur la restauration d'œuvres de peinture et de sculpture : il était nécessaire de prévoir un deuxième volet sur la protection du patrimoine monumental[15].

LA CONFÉRENCE D'ATHÈNES

La conférence sur la conservation des monuments d'art et d'histoire se déroula du 21 au 30 octobre. Dès le mois de juin, Foundoukidis en avait annoncé la tenue lors d'une « causerie » radiophonique et avait fait paraître dans *Mouseion* un ordre du jour provisoire, comportant une indication sommaire des principaux thèmes abordés[16]. Une attention particulière devait être réservée à l'analyse comparative des différentes législations patrimoniales et des traditions nationales de classement des monuments et d'intervention en cas de restauration. Le congrès devait également comprendre de nombreuses études de cas sur les causes de dégradation des monuments et sur les techniques d'entretien et de

11. Caillot 2011.
12. *Manuel de la conservation* … (n. 9).
13. Foundoukidis – De Visscher 1936.
14. Caillot 2011, p. 23.
15. Foundoukidis 1931a.
16. Foundoukidis 1931b.

prévention, sur la protection du contexte bâti et sur les risques induits par l'utilisation des monuments de la part de personnes privées ou d'institutions.

Dans le texte de sa causerie radiophonique, Foundoukidis évoquait Athènes comme un cadre « particulièrement approprié » à la tenue de la conférence, et « qui ajoutera encore à la portée et à l'intérêt de ses travaux[17] ». Toutefois, la capitale grecque ne s'était pas immédiatement imposée au comité de direction de l'OIM comme siège pour la conférence. À la fin de 1930, ses membres hésitaient encore entre différentes possibilités. L'idée d'organiser le deuxième congrès de l'OIM à Alger avait été soulevée : l'avantage aurait notamment été d'ordre financier, car le gouvernement français accorderait des crédits importants – tel était au moins l'espoir du comité de direction de l'OIM. C'est Foundoukidis qui, dès le mois d'avril, prend l'initiative de se renseigner auprès de différents hommes politiques grecs, et notamment du ministre plénipotentiaire de Grèce en France, Nikolaos Politis, sur la possibilité d'organiser la conférence à Athènes. Le projet de l'OIM rencontre l'enthousiasme du ministre des Affaires étrangères grec Michalakopoulos et son gouvernement s'engage à assurer un soutien financier et logistique à l'initiative[18].

Le choix d'Athènes renvoie, de toute évidence, à un ensemble de représentations traditionnellement attachées à la sphère des musées et du patrimoine : les deux premières conférences de l'OIM se tenaient dans les deux capitales de la culture antique. Cette décision rencontrait également une série d'initiatives ou d'activités en cours : l'ouverture récente du musée d'Olympie, la restauration du Parthénon, une activité archéologique intense[19]. Mais le choix de la capitale hellénique comme siège de la conférence impliquait également de faire face à un ensemble de demandes et d'attentes qui se faisaient jour dans la communauté scientifique et le gouvernement grec. Une lettre de l'archéologue Cecil Harcourt-Smith, directeur du Victoria and Albert Museum et correspondant britannique de l'OIM[20], à Euripide Foundoukidis témoigne des inquiétudes que l'évolution du débat contemporain sur le patrimoine en Grèce suscite au sein du comité de direction élargi. La lettre est datée du 25 mars 1931 : Foundoukidis n'a pas encore pris contact avec les autorités helléniques, mais l'idée d'organiser la conférence à Athènes est déjà débattue par les membres du comité de direction.

> Quant à l'idée d'organiser un congrès à Athènes à l'automne prochain, je crois qu'on peut trouver bien des arguments pour et contre. La question de la protection des monuments présente un intérêt particulier en Grèce, mais

17. Foundoukidis 1931a, p. 95.
18. Caillot 2011, p. 96.
19. Jockey 2010.
20. Sir Cecil Harcourt-Smith (1859-1944), archéologue, fut d'abord conservateur au Département des antiquités grecques et romaines du British Museum (1879), puis directeur de la British School d'Athènes (1895) et enfin directeur du Victoria and Albert Museum (1909). Sur son œuvre et son parcours voir Medwid 2000, p. 141-142.

> j'ai peur qu'à Athènes, il soit difficile d'éviter les implications politiques, très gênantes, du problème[21].

La crainte exprimée par Cecil Harcourt-Smith doit être comprise dans le cadre de polémiques sur le patrimoine monumental grec qui se font de plus en plus violentes au début des années 1930 : se précisent alors des revendications sur un patrimoine grec perçu comme un puissant vecteur d'identité nationale que d'autres pays convoitent, exploitent et pillent.

En 1930, Ioannis Gennadios (1844-1932), diplomate et érudit, avait publié, aux éditions de la Société archéologique d'Athènes et dans le cadre des célébrations pour le centenaire de l'État grec, une étude intitulée *Lord Elgin et les autres antiquaires envahisseurs en Grèce, 1440-1837. Étude historique et archéologique*, qui dressait la liste des épisodes de pillage subis par le patrimoine monumental hellénique[22]. Le but de l'ouvrage était de réunir un ensemble de preuves historiques solides pouvant justifier la demande de restitution des fragments monumentaux grecs, et notamment des marbres du Parthénon acquis par le British Museum en 1816[23]. Gennadios revendiquait pour les Grecs une propriété exclusive, tant sur le plan symbolique qu'à un niveau matériel, du patrimoine artistique grec. Les marbres du Parthénon lui semblaient constituer un lieu primordial d'identification et de mémoire de la nation grecque. Il refusait ainsi de la manière la plus nette toute conception du patrimoine grec comme relevant d'un horizon intellectuel et mémoriel autre que celui de sa nation, ou comme porteur d'une identité européenne et même universelle. D'un point de vue pratique, il avançait l'idée d'une restitution graduelle des marbres du Parthénon, en commençant par les pièces nécessaires à sa restauration, qui était alors en cours sous la direction de l'architecte Nikolaos Balanos[24]. Balanos devait d'ailleurs présenter ses travaux à la conférence d'Athènes.

Si la parution de l'œuvre de Gennadios témoigne des débats qui agitaient la société grecque à la veille de la conférence d'Athènes et explique au moins en partie les craintes du comité de direction de l'OIM, un autre élément mérite d'être évoqué, qui devait précisément renforcer ces inquiétudes. Une lettre de Georges Oikonomos, professeur à l'université d'Athènes et directeur du Musée national d'archéologie, à Euripide Foundoukidis, datée du 7 avril 1931, nous en fournit les éléments. Oikonomos se réjouissait de la tenue du

21. « With regard to having a conference of experts in Athens next Autumn, I think there is a good deal to be said on both sides, while the problems relating to the preservation of architectural monuments present a particular aspect in Greece. I am somewhat afraid that it may be difficult in Athens to avoid altogether the thorny political side of the question » (Cecil Harcourt-Smith, lettre à Euripide Foundoukidis, 25 mars 1931, Archives de l'Unesco, 358 OIM. VI. 17. [I]. [3]).

22. Tolias 2010 ; Damaskos – Plantzos 2008, dont notamment l'étude de Tolias Georges, « National Heritage and Greek Revival: Ioannis Gennadios on the Expatriated Antiquities », p. 55-65.

23. Sur l'acquisition des marbres du Parthénon par Lord Elgin, voir l'ouvrage classique St Clair 1998.

24. Tolias 2010, p. 52.

congrès à Athènes, mais insistait sur la question, à ses yeux essentielle, des moulages des sculptures et des monuments grecs et de leur propriété, dont il souhaitait qu'elle soit débattue lors de la conférence :

> Je crois non seulement utile, mais de toute urgence, d'ajouter à l'ordre du jour la question des moulages, dont la propriété a pris, ce dernier temps, un caractère tout à fait illusionnaire [*sic*]. La conduite de certaines nations dans la confection de moulages d'après des originaux qui ne leur appartiennent pas, pour la plupart des originaux helléniques, copiés sur leurs moulages, provoque en Grèce la plus fâcheuse impression. Il me paraît donc nécessaire que cette question soit enfin portée à une discussion d'experts[25].

ÉMERGENCE DES NOTIONS DE « PATRIMOINE » ET DE « PATRIMOINE DE L'HUMANITÉ »

C'est donc dans un contexte où le patrimoine monumental hellénique, perçu comme un bien national et une propriété exclusive du peuple grec, fait l'objet d'un puissant investissement identitaire qu'est introduite par Euripide Foundoukidis la notion fondamentale de « patrimoine de l'humanité ». Foundoukidis emploie pour la première fois cette expression au cours de la « causerie radiophonique » dans laquelle il a annoncé la tenue de la conférence d'Athènes :

> Quelques problèmes de caractère international pourraient également faire l'objet d'un échange de vues au sein de la conférence. Ainsi, par exemple, la nouvelle conception qui se fait jour depuis quelque temps et qui tend à considérer certains monuments d'art comme appartenant au patrimoine commun de l'humanité. Il semble qu'il y a là en formation un nouveau principe de droit international dans le domaine artistique et dont la future conférence pourrait être amenée à préciser la portée[26].

Le texte de Foundoukidis laisse supposer que l'expression, ou du moins l'idée d'un patrimoine de l'humanité circulait déjà dans les milieux des professionnels des musées et du patrimoine. Ainsi, lors de la conférence d'Athènes, différents intervenants ont insisté sur la nécessité de penser le patrimoine comme une entité à la fois matérielle et symbolique supranationale, même si l'expression « patrimoine de l'humanité » n'apparaît pas dans les textes de leurs communications. En revanche, Foundoukidis et Jules Destrée

25. Georges Oikonomos, lettre à Euripide Foundoukidis datée du 7 avril 1931, Paris, Archives de l'Unesco, 358 OIM. VI. 17. (I). (3).

26. Foundoukidis 1931a, p. 97.

la reprennent et la développent lors de leurs interventions. Foundoukidis, notamment, incite les spécialistes réunis à Athènes à s'engager dans la mise en place d'un nouveau cadre légal pour la « conservation du patrimoine artistique et archéologique de l'humanité » et à envisager la possibilité d'un classement global des monuments, fondé sur des critères communs. En introduisant cette notion clé dans le cadre d'une réunion scientifique internationale comme la conférence d'Athènes, Foundoukidis impose le terme et l'idée d'un « patrimoine de l'humanité » à l'ensemble de la communauté scientifique. Faut-il voir une opposition nette et explicite entre la notion d'un patrimoine commun, transcendant les intérêts et les revendications nationales, sur laquelle Foundoukidis insiste, et le débat sur le patrimoine national hellénique alors en cours en Grèce ? Autrement dit, serait-il possible de lire le choix d'engager à Athènes une réflexion collective sur le principe légal d'un « patrimoine de l'humanité » comme une tentative de prendre position sur la polémique suscitée notamment par l'œuvre de Gennadios ? Pour essayer de répondre à ces questions, il faudra d'abord revenir sur l'usage que Foundoukidis fait de la notion de patrimoine tout court.

Foundoukidis n'est pas le premier à avoir employé le terme de « patrimoine » pour indiquer l'héritage, à la fois matériel et mémoriel, d'une communauté locale, nationale ou supranationale[27]. Le secrétaire général de l'OIM, on le sait, était parfaitement francophone et la généalogie intellectuelle de la notion est en effet française, à partir du terme même de « patrimoine » (alors qu'en anglais, en allemand où en italien on se sert d'expressions qui renvoient plutôt à l'idée d'héritage ou de monument). Il est certain qu'en introduisant la notion de patrimoine lors de la conférence de l'OIM à Athènes, Foundoukidis lui a conféré une pleine légitimité comme concept central de la réflexion muséologique et lui a assuré une large diffusion. Toutefois, pour cerner les origines intellectuelles de la notion et de son utilisation, il faut remonter à des textes et à des débats antérieurs à la conférence de 1931 et datant du début du XX^e^ s., que Foundoukidis, qui s'était formé dans le domaine de la juridiction internationale de l'art, a fort probablement connus.

La notion de « patrimoine », dans le sens que nous attribuons à ce terme aujourd'hui, semble s'être affirmée en France durant les premières années du XX^e^ s., lors du débat sur la protection des édifices religieux qui fait suite à la promulgation de la loi de Séparation des Églises et de l'État (11 décembre 1905). Dans un des textes essentiels de cette polémique, *La grande pitié des églises de France* de Maurice Barrès (1914), le terme « patrimoine » est employé trois fois[28]. Barrès s'en sert d'ailleurs déjà en 1906 dans ses *Cahiers* où, face à la possibilité que l'État refuse de prévoir de crédits pour l'entretien et la protection des

27. Dans ses études pionnières sur les origines du concept de patrimoine, André Desvallées affirme que l'émergence de la notion de patrimoine, en dehors même de l'idée d'un patrimoine de l'humanité, remonte aux années 1930 et il attribue à Foundoukidis un rôle essentiel dans la diffusion du terme. Voir notamment Desvallées 1998, p. 100.

28. Barrès 2012, p. 156, 172 et 201.

édifices religieux, il s'inquiète de la « disparition d'un admirable patrimoine d'édifices sacrés dont le cours des siècles a couvert le sol de la France[29] ».

Chez Barrès le « patrimoine » revêt une dimension éminemment nationale. La notion d'enracinement est une de ses idées maîtresses, explicite dans son roman de 1897, *Les Déracinés*, comme dans les œuvres théoriques des mêmes années, et plus tard dans *La grande pitié des églises de France*. Chaque église de village a pour Barrès une valeur nationale précisément parce qu'elle est inscrite au cœur des activités, des passions et de l'histoire locales. Barrès opposait ainsi la notion d'un patrimoine agissant *in situ*, incarnant de la manière la plus concrète et la plus immédiate l'idée de la continuité historique de la nation, à celles des institutions républicaines – l'école et le musée notamment – accusées de ne donner de l'identité nationale qu'une image abstraite et lointaine[30]. De plus, se faisant le défenseur non seulement des édifices ayant une valeur artistique, mais aussi des églises « laides, dédaignées, qui ne rapportent rien aux chemins de fer, qui ne font pas vivre les aubergistes[31] », il avançait une notion de patrimoine où la valeur sentimentale et mémorielle des objets et des lieux précède leur prestige historique ou esthétique, et demandait le classement global de l'ensemble des églises antérieures à 1800.

Le terme « patrimoine » connaît ensuite une première diffusion dans les textes du débat sur la destruction de monuments et d'œuvres d'art pendant la premier conflit mondial et est employé dans les clauses du traité de Saint-Germain-en-Laye pour désigner les œuvres d'art et les objets qui constituent l'héritage historique et artistique, matériel et intellectuel de chaque nation[32]. En même temps, on assiste, chez certains auteurs, à l'émergence d'une notion de patrimoine qui dépasserait sa seule inscription nationale pour constituer un bien essentiel, partagé par l'humanité entière. La guerre de 1914-1918 a vu la dévastation d'une partie importante du patrimoine monumental français. En septembre 1914, le bombardement allemand de la cathédrale de Reims, lieu de mémoire et d'identification nationale par excellence, suscita des violentes protestations de la part d'hommes politiques, intellectuels, artistes, historiens de l'art et conservateurs de musée français, européens, américains[33]. La dévastation de la cathédrale, fortement médiatisée, ainsi que la perte de pans entiers de patrimoine bâti dans les régions les plus touchées par les combats, induit l'émergence d'une sensibilité patrimoniale nouvelle : ces pertes semblaient porter atteinte non seulement à la France, mais au monde, dans la mesure où les monuments appartenaient non seulement à la nation qui les avait érigés, mais constituaient un bien

29. Barrès 1932, p. 49.

30. Voir Pernot 2011, p. 157-164 ; Leymarie – Passini 2012.

31. Barrès 2012, p. 83.

32. *Traité de Saint-Germain-en-Laye. Traité de paix entre les puissances alliées et associées : protocole et déclaration, signé à Saint-Germain-en-Laye le 10 septembre 1919*, Paris, Imprimerie nationale, 1919, article 196*a*.

33. Sur les polémiques suscitées par les destructions de monuments et œuvres d'art pendant la Première Guerre mondiale, voir Passini 2012, p. 190-209.

commun, dont chacun avait le droit de jouir. Ainsi l'historien de l'art Auguste Marguillier, figure clé du débat sur la dévastation de monuments et d'œuvres d'art pendant la guerre[34], évoque dans ses écrits « notre patrimoine artistique », mais parle également du « trésor commun de l'humanité » dont la cathédrale de Reims serait l'une des pièces maîtresses[35].

Si la notion de « patrimoine » émerge donc en France au début du XX^e^ s., et si celle de « patrimoine de l'humanité » commence à se dessiner à l'issue de la Grande Guerre dans le cadre de négociations internationales, Foundoukidis a néanmoins joué un rôle essentiel de médiateur. En reprenant, lors de la conférence d'Athènes, ces notions particulièrement appropriées à une sensibilité nouvelle vis-à-vis du passé et de ses traces matérielles, Foundoukidis a contribué à en préciser le contenu et à leur conférer leur extension et leur signification actuelles. Comment comprendre, dès lors, la volonté du diplomate grec, interprète officiel de l'Office international des musées, de promouvoir, à Athènes, la notion opératoire de « patrimoine de l'humanité » ? La spécificité du débat patrimonial grec, avec son puissant investissement national du patrimoine artistique, a-t-elle infléchi la réflexion de Foundoukidis sur l'élaboration d'un cadre légal pour la protection de ce patrimoine commun ?

Lors de la conférence de 1931, aucune des questions soulevées par l'ouvrage de Gennadios ou, plus directement, par la lettre d'Oikonomos, n'a été évoquée. Il semble néanmoins probable que, dans l'insistance de Foundoukidis et de Jules Destrée sur l'idée d'un patrimoine de l'humanité et d'une responsabilité collective, supranationale, envers les monuments et les œuvres d'art, il y ait au moins un élément de réponse à la conception résolument nationale de l'héritage historique et artistique développée, entre autres, par Gennadios. D'autre part, il serait naïf de vouloir opposer un Office international des musées, qui tenterait de promouvoir un internationalisme bénéfique dont Foundoukidis serait le champion, et des passions identitaires dont Gennadios ou Oikonomos se feraient les interprètes. Dans l'entre-deux-guerres, la nationalisation des sociétés européennes est si étroitement imbriquée avec l'internationalisation grandissante des biens culturels, que toute construction d'un patrimoine national est nécessairement un processus transnational. Par son action à l'OIM, Foundoukidis est une figure emblématique de cette conjoncture : une figure de passeur qui, en organisant la conférence de 1931 à Athènes, fait de la capitale grecque un haut lieu de la muséologie internationale et le tremplin, dans un contexte de puissantes tensions identitaires, d'une notion de patrimoine de l'humanité aux origines françaises.

34. Marguillier 1919a. Sur l'œuvre et le parcours de cet historien de l'art, voir Passini 2008 en ligne, consulté le 10 novembre 2012.

35. Marguillier 1919b, p. 33.

THÉÂTRE, MUSIQUE ET TRANSFERTS MUSICAUX

Les relations musicales franco-helléniques de 1919 à 1939

Christophe Corbier

Dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* d'Albert Lavignac et de Lionel de La Laurencie, les cinq volumes de la première partie présentent l'histoire de la musique européenne de l'Angleterre à la Russie, en passant par les « grandes » et les « petites » nations (France, Allemagne, Italie, Espagne, Portugal, Suisse, Belgique, Finlande et Scandinavie, « Bohême », Pologne, Hongrie, Roumanie). De longs traités sont également consacrés aux systèmes musicaux de l'Inde, de la Perse, de la Chine, de l'Afrique, de l'Arabie, de la Turquie, du continent américain. Mais le lecteur qui cherche des informations sur la musique grecque est confronté à un problème : dans le premier volume figurent des études sur la musique antique[1], ainsi que sur la musique byzantine[2] ; dans le cinquième volume, Raouf Yekta a longuement étudié les rapports de la musique grecque antique et byzantine avec la musique turque et plus généralement avec la musique orientale[3]. Mais la musique populaire et néo-hellénique est totalement absente de cette *Encyclopédie* : nulle mention n'est faite des compositeurs de musique savante les plus importants en Grèce au XIX^e^ et au début du XX^e^ s. (Mantzaros, Carrer, Lavrangas, Samaras, Kalomiris, les frères Lambelet, Riadis, Varvoglis…) ; nulle analyse n'est livrée de la musique populaire hellénique, pourtant au cœur des préoccupations des artistes européens à partir de la guerre d'indépendance contre l'Empire ottoman.

Une telle omission révèle la situation particulière des musiciens grecs, pris en tenaille entre un Occident dont ils subissent l'influence depuis 1821 et un Orient dont ils veulent se démar-

1. Emmanuel Maurice, « Grèce – Art gréco-romain », *in* Lavignac – La Laurencie 1913-1931, t. I-1, p. 375-537 ; Saint-Saëns Camille, « Lyres et cithares », *in* Lavignac – La Laurencie 1913-1931, p. 538-540.
2. Gastoué Amédée, « La musique byzantine et le chant des Églises d'Orient », *in* Lavignac – La Laurencie 1913-1931, p. 541-556.
3. Yekta Raouf, « La musique turque », *in* Lavignac – La Laurencie 1913-1931, t. I-5, p. 2945-3064.

quer en fondant une « école nationale » et en introduisant la musique européenne. Toutefois, cette méconnaissance de la musique néo-grecque en France au début du XXe s. contraste avec l'intérêt croissant que les Français vont lui porter à partir de 1920. Loin de nous la volonté de prétendre que la musique grecque était totalement dédaignée avant 1914 : Claude Fauriel, dans les *Chants populaires de la Grèce moderne* (1824-1825), avait fait connaître les chants du peuple grec et leur rôle dans la culture hellénique[4]. Le lien entre hellénisme et folklore, de plus, n'avait cessé de s'affermir durant le XIXe s. et l'on ne peut passer sous silence le nom de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, le musicien français qui est pour ainsi dire le père spirituel de « l'école nationale » et dont le rôle a été déterminant dans l'histoire de la musique hellénique à partir de 1874-1875[5]. La mission officielle de Bourgault-Ducoudray en Grèce est l'un des moments clés des relations franco-grecques dans le domaine musical : des études et des œuvres du compositeur français nées à la suite de cette mission dérive une grande partie des conceptions et des réalisations des musiciens grecs de la fin du XIXe s. et du début du XXe s.

Néanmoins, c'est après la Première Guerre mondiale que les Français prennent conscience de l'existence d'une musique néo-hellénique originale à côté des musiques antique, populaire et byzantine, à une époque où Paris accueille des musiciens de tous les horizons ; c'est le moment où la Société musicale indépendante tend à devenir une « chapelle internationaliste » (Michel Duchesneau) et où la Société nationale de musique elle-même commence à s'ouvrir aux compositeurs étrangers[6]. Les Grecs ont indéniablement profité de ce climat favorable : à partir de 1919-1920 se nouent des liens entre les artistes français et grecs, qui discutent de la tradition musicale grecque et de la place de la musique grecque moderne, écrivent des œuvres aux traits stylistiques communs, organisent des concerts franco-grecs à Paris et à Athènes, et multiplient les voyages et les échanges entre les deux pays. Depuis une trentaine d'années, plusieurs études ont été réalisées sur ces relations, qui ont surtout attiré l'attention des musicologues grecs ; mais la plupart d'entre eux ont souligné la nécessité d'approfondir encore cette question[7]. Bien qu'il soit impossible d'envisager dans le cadre de cet article tous les aspects d'un sujet aussi vaste, nous voudrions donc présenter un panorama qui permettra de compléter les études déjà entreprises en ce domaine.

MUSICIENS GRECS À PARIS

Au début du XXe s., de nombreux musiciens étrangers se rendent à Paris pour y rencontrer Debussy, Ravel, Fauré, d'Indy et bénéficier de leurs conseils et de leur enseignement :

4. Maufroy 2009.
5. Voir Goffre 1984 ; Basch 1995, p. 174 ; Kokkonis 2009, p. 182-189 ; Corbier 2010b, p. 363-373.
6. Duchesneau 1997, p. 48-51, 105-108.
7. Voir notamment : Frangou-Psychopaidi 1988 ; Frangou-Psychopaidi 1990, p. 75-79 ; Romanou 2000, p. 117-139 ; Diamantopoulou-Cornejo 2001, p. 91-97 ; Vlastos 2002.

l'Espagnol Manuel de Falla, le Russe Igor Stravinsky, le Hongrois Béla Bartók, le Roumain Georges Enesco sont des exemples célèbres de ces musiciens européens sensibles à l'esthétique française. Les musiciens grecs n'échappent pas à la règle et se retrouvent généralement dans trois institutions qui les attirent par leur prestige et par les cours dispensés : le Conservatoire, la Schola cantorum, la Sorbonne.

À la Sorbonne, une chaire d'histoire de la musique a été créée dès 1904 et confiée d'abord à Romain Rolland (qui l'occupe jusqu'en 1912). De 1912 à 1937, la musicologie est ensuite enseignée par André Pirro (1869-1943), ancien élève de Franck qui fut également professeur d'histoire de la musique à la Schola cantorum. Ainsi, c'est à la Faculté des lettres de Paris, auprès de Pirro, que Melpo Logothéti-Merlier (1890-1979), après avoir étudié en Allemagne et enseigné le piano à Athènes, choisit de s'initier à la musicologie en 1919[8]. Par ailleurs, Melpo Merlier et le compositeur Petros Petridis (1892-1978) rejoignent un autre universitaire français dont le rôle a été capital dans les relations culturelles et intellectuelles franco-helléniques : le linguiste Hubert Pernot (1870-1946), fondateur de l'Institut néo-hellénique en 1920. Pernot, qui a été l'un des plus éminents représentants de ces études néo-helléniques dans la première moitié du XX^e^ s., s'était d'abord rendu célèbre par la musique. En effet, il avait publié en 1903 le volume *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, mélodies qu'il avait recueillies en 1898 grâce à un phonographe (précédant de quelques années les enquêtes de Bartók et de Kodály) et qu'il avait ensuite éditées avec le concours de Paul Le Flem (1881-1984), compositeur breton qui fit un voyage en Grèce en 1935. Ce recueil avait ensuite inspiré à Ravel ses *Cinq mélodies populaires grecques* en 1904. Pernot a aussi enregistré dans les années 1920, pour les Archives de la parole, des chants populaires grecs avec le concours de la soprano grecque Katy Andréadès (*To Layarni* en mai 1926), laquelle succédait ainsi à la mezzo-soprano franco-grecque Speranza Calo-Séailles (1885-1949), qui avait enregistré en 1913 cinq chants populaires de son pays pour Ferdinand Brunot[9]. Il a également publié (sans musique) les *Chansons populaires grecques des XV^e^ et XVI^e^ siècles* en 1931, après avoir réalisé une nouvelle collecte de chants traditionnels en 1930[10]. Au moment de la constitution de l'Institut néo-hellénique à la Sorbonne, Petridis y rejoint Pernot et donne des leçons de langue et de philologie néo-grecques de 1919 à 1921[11], tout comme Melpo Merlier, qui y enseigne le grec moderne à partir de 1920[12]. Quelques publications sont le reflet de l'activité musicologique de Melpo Merlier en France : elle publie dans la *Revue des études grecques* un article sur le *Théoretikon* de Chrysanthe,

8. Voir Dragoumis 1988, p. 56.
9. Speranza Calo avait enregistré pour les Archives de la parole : « Légende du pâtre », « Chant d'amour gai », « Chant de berger », « Une Smyrnoise à la fenêtre » et « Chant d'amour » (Trois disques « Université de Paris-Archives de la parole », I-125, I-126 et I-128).
10. Pernot 1931.
11. Romanou 2000, p. 135-136.
12. Dragoumis 1988, p. 55.

ainsi qu'un compte rendu du livre d'Egon Wellesz sur la musique byzantine en 1929[13]. Et c'est à l'instigation d'Hubert Pernot qu'elle fonde en 1930 les Archives musicales de folklore à Athènes.

Le compositeur Manolis Kalomiris (1883-1962), qui est devenu le chef de file de « l'école nationale » en 1908, est lui aussi accueilli à la Sorbonne, pour un concert-conférence, le 9 avril 1924. Cette conférence fait suite à un concert qui a eu lieu quatre jours plus tôt, le 5 avril, au cours duquel le public parisien a pu entendre plusieurs œuvres de Kalomiris à la salle Pleyel (*Quartetto quasi una fantasia*, *Trio en fa dièse, L'Oubli*, chants populaires helléniques). Lors de ce concert-conférence au cours duquel Speranza Calo interprète des œuvres de musiciens néo-grecs, Kalomiris retrace l'histoire de la musique grecque moderne du point de vue « national », conformément aux présupposés de l'école « nationale » qui inscrivait l'histoire de la musique dans la lignée des ouvrages de Constantin Paparrigopoulos[14].

Les Grecs séjournant à Paris ne privilégient pas un seul établissement mais se rendent dans les diverses institutions où professent les musiciens et les musicologues français. En raison de son prestige international, le Conservatoire avait déjà attiré des musiciens grecs à la fin du XIX^e^ s. : Spyros Samaras (1861-1917) a suivi le cours de composition de Léo Delibes de 1882 à 1885, et son compatriote Dionysos Lavrangas (1860/1864-1941) a été l'élève de Massenet (composition) et de Théodore Dubois (harmonie) à la fin des années 1880[15]. Au début des années 1900, Marios Varvoglis (1885-1967), qui a vécu principalement à Paris entre 1902 et 1920, y a étudié l'harmonie avec Xavier Leroux et le contrepoint avec Georges Caussade. Après un séjour de quelques années en Allemagne et en Autriche, il est revenu dans la capitale française où il a rejoint cette fois la Schola cantorum et étudié avec Vincent d'Indy, avant de s'installer à Athènes en 1920. L'influence de la Schola est d'ailleurs perceptible dans ses œuvres, notamment dans l'*Hommage à César Franck* de 1922 et dans le *Prélude, Choral et Fugue sur le nom de Bach* pour orchestre à cordes (1930) ; son style, comme l'a souligné Leotsakos, porte la marque de d'Indy et de Fauré[16].

Le parcours de Varvoglis est révélateur de la place centrale qu'occupe la Schola cantorum dans la formation des musiciens grecs. Vincent d'Indy, élève de César Franck, qui a formé des générations entières de musiciens français soit directement, soit par le biais de son *Cours de composition musicale*, a accueilli dans son institution plusieurs des grands compositeurs grecs de la première moitié du XX^e^ s. : outre Marios Varvoglis, on peut citer Giorgos Poniridis (1892-1982) et Petros Petridis, qui fut l'élève d'Albert Roussel[17].

13. Merlier 1926 ; Merlier 1929.
14. Kokkonis 2009, p. 31-46 et 127-159.
15. Frangou-Psychopaidi 1988, p. 50-51.
16. Leotsakos George, « Varvoglis, Marios », *in* Sadie 2001, vol. 26, p. 331-332 ; voir Romanou 2000 p. 132-135.
17. Frangou-Psychopaidi 1988, p. 75.

L'œuvre de Petridis, en particulier, laisse entrevoir un certain esprit « classique moderne », en ce qu'elle réunit Bach et l'influence russe et debussyste ; le goût classique cher à d'Indy et à ses coreligionnaires s'exprime par le recours aux formes traditionnelles (symphonies, concerto, trio, suite), dans un esprit semblable à celui qui anime Roussel dans l'entre-deux-guerres. Les œuvres de Petridis sont assez connues à Paris pour que le critique Henry Missir, par une belle litote, le désigne dans *La Revue musicale* comme un « compositeur grec qui n'est pas inconnu du public parisien[18] ». De Petridis, les Parisiens ont pu en effet entendre au cours de ces deux décennies des œuvres de musique de chambre (*Sonate* pour flûte et piano le 4 mars 1925, salle Pleyel ; *Symphonie n° 8* pour flûte, hautbois, clarinette, alto et quatuor à cordes le 18 janvier 1929, à la Société de musique indépendante, salle Chopin ; deux *Suites modales* et le *Trio* le 28 mai 1936), des mélodies (*Rayon* le 18 mars 1923 à la Salle des agriculteurs ; trois chansons populaires grecques le 5 avril 1930 et le 28 mars 1936 aux concerts Colonne), et des œuvres symphoniques (*Danses kleftes* et Prélude de *Zemfyra* le 15 mai 1926 aux concerts Colonne ; *Concerto grosso* en 1930 aux concerts Marius-François Gaillard).

Plus indépendant, moins lié à la Schola cantorum, Emilios Riadis (1880-1935) a reçu pour sa part des leçons de Maurice Ravel lors des cinq années passées à Paris, de 1910 à 1915[19]. Vantées par Kalomiris au public de la Sorbonne en 1924, ses œuvres ont été parfois programmées dans les concerts parisiens de l'entre-deux-guerres[20]. Mais il bénéficie visiblement d'une notoriété moindre à Paris que celle de son compatriote Dimitri Levidis (1886-1951) : ami d'Albert Roussel[21], Levidis s'est installé à Paris en 1910 après avoir étudié à Lausanne et à Munich ; ayant obtenu la nationalité française grâce à son engagement pendant la guerre de 1914-1918, il demeure à Paris jusqu'en 1932, date à laquelle il retourne à Athènes pour enseigner au Conservatoire hellénique. Jusqu'en 1932, ses œuvres sont assez régulièrement inscrites au programme des concerts parisiens, aux concerts Colonne (11 avril 1925 : *Trois Roubayyats persans* et *Le Pâtre et la Nymphe* ; 9 avril 1927 : *Dixtuor*), Pasdeloup (23 décembre 1928 : *Poème symphonique* pour ondes Martenot et orchestre) et Marius-François Gaillard (10 mai 1930 : *Poème* pour violon et orchestre), ainsi qu'à la salle Comœdia (concert Levidis le 19 mai 1927) ; à ces concerts s'ajoute un récital organisé par Maurice Martenot pour promouvoir son invention et auquel prend part Levidis avec un *De Profundis* pour ondes, chant, orgue, harpe et cloches (24 mai 1929).

18. Missir 1933, p. 384-385.

19. Romanou 2000, p. 138-139.

20. Par exemple le 23 novembre 1926, Katy Andréadès interprète trois de ses mélodies, dans un programme original comprenant les *Sept Chants populaires* de Manuel de Falla, la *Berceuse* de Milhaud et des *Lieder* de Nietzsche.

21. D'après le témoignage de Roussel lui-même dans une lettre à Mitropoulos datée du 16 avril 1932 (Archives Dimitri Mitropoulos, Bibliothèque Gennadios, dossier 15).

KALOMIRIS ET D'INDY : UNE COMPARAISON

La parenté qui existe entre le style adopté par la majorité des musiciens de l'école nationale grecque et l'esthétique scholiste peut expliquer l'intérêt que manifestent les Français pour les créations de Manolis Kalomiris et de ses contemporains, ainsi que l'accueil bienveillant des œuvres grecques à Paris durant l'entre-deux-guerres. Plusieurs critiques ont souligné en effet que le style des musiciens néo-grecs s'inscrivait dans la lignée de celui de Vincent d'Indy et d'Albert Roussel. L'inspiration populaire, l'utilisation des « modes » anciens, l'emploi de formes classiques sont autant de traits caractéristiques de leurs ouvrages. Ce n'est pas pour déplaire à Paul Le Flem, professeur de contrepoint à la Schola de 1921 à 1939, qui décerne des éloges aux musiciens grecs dont il a entendu les œuvres avec un plaisir apparent, parce qu'elles relèvent de cette langue harmonique occidentale qui ôte un peu de leur originalité aux productions musicales de la Grèce contemporaine mais les inscrit dans le monde occidental :

> Si ces quatre musiciens se rattachent à la culture grecque par le choix de leurs sujets, par le discret emploi de leurs modes et de leur folklore, et surtout par la poésie très sensible qui anime leur musique, ils se rallient, par des raisons d'un ordre plus technique, à la culture occidentale. Ils ont adopté les systèmes harmoniques les plus récemment brevetés, sans abdiquer leurs qualités natives. Et leur orchestre, robuste et sain, sonne franchement et sans réticences[22].

En revanche, le critique Pierre de Lapommeraye note dans *Le Ménestrel*, après l'audition des œuvres de Kalomiris, Levidis, Poniridis et Petridis en mai 1926 :

> Quant au métier, il est assez poussé et ressemble singulièrement à celui qu'on acquiert à la Schola Cantorum : c'est dire qu'il est solide, d'une audace tempérée de raison et de jolie exécution : M. Vincent d'Indy corrigé par MM. Ravel et Roussel. […] Ce n'est nullement désagréable, mais on éprouve un peu la déception qu'on a dans un voyage à l'étranger, lorsque dans un restaurant on demande la cuisine du pays et qu'on vous sert un mets préparé comme il le serait dans tout restaurant à la mode parisien. C'est le seul regret, et non reproche, que nous ayons à exprimer[23].

22. Le Flem 1926. Paul Le Flem, de par sa collaboration avec Pernot, était sensible à la musique néo-grecque. Il s'était aussi fait l'écho d'un récital donné par Speranza Calo le 28 février 1923 à la salle du Conservatoire : « L'art de Madame Spéranza Calo est sobre ; la voix veloutée dans le médium, unit le pathétique et la douceur ; qualités qui se firent valoir dans d'admirables cantiques byzantins, dans des chants populaires présentés sans accompagnement et à travers quelques pages des compositeurs Calomiris [Kalomiris], Levidis, Petridis » (*Comœdia* 5 mars 1923, cité *in* Cornejo – Diamantopoulou 2007a, en ligne ; consulté le 2 septembre 2012).

23. *Le Ménestrel* 21 mai 1926, p. 234.

Il n'est guère étonnant dans ces conditions de lire dans la revue grecque *Μουσικά Χρονικά* [*Mousika Chronika*/Chroniques musicales], après la mort de Vincent d'Indy le 2 décembre 1931, que celui-ci était « le chef des compositeurs français contemporains[24] ». C'est ce que beaucoup de Grecs perçoivent de la situation de la musique française, ignorant apparemment Debussy, Ravel, Stravinsky et Milhaud : la majeure partie du public en Grèce reste fidèle aux principes esthétiques que Vincent d'Indy a forgés près d'un demi-siècle plus tôt. En outre, du point de vue idéologique, les idées du fondateur de la Schola cantorum font écho à l'analyse de l'histoire musicale proposée par Kalomiris depuis les années 1900. Aussi le compositeur grec avance-t-il en terrain favorable lorsqu'il prononce le 6 décembre 1937 à la Schola, quelques jours après un concert de musique grecque à la salle Erard (26 novembre 1937), une conférence sur l'évolution de la musique grecque depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX^e^ s.[25].

Cette conférence, publiée dans *Le Ménestrel* en mars 1938, ne se signale certes pas par son originalité : elle s'inscrit dans la continuité du concert-conférence que Kalomiris avait donné à la Sorbonne treize ans plus tôt. À la lecture de ces deux textes, on ne peut pas ne pas remarquer la similitude des thèses d'indystes et des idées de l'école nationale. L'esthétique prônée par Kalomiris accorde une place prépondérante au passé sous la forme de la musique populaire et de la musique byzantine, de même que d'Indy, dans le *Cours de composition musicale*, réserve la première place à la musique ecclésiastique médiévale, à côté de laquelle il fait jouer un rôle moindre à la chanson populaire : selon d'Indy, les chants populaires, nés dans le même espace européen et migrant d'une contrée à l'autre, s'inscrivent dans un « milieu » qui les façonne et expriment « l'âme » du peuple qui s'est emparé d'eux[26]. Là se trouvent les sources de la musique occidentale et c'est à ces sources qu'il faut puiser pour régénérer la musique contemporaine ; la continuité de la civilisation occidentale et de sa musique peut être maintenue, à condition de juguler l'influence néfaste de la Renaissance[27].

Dans sa conférence à la Schola cantorum (dont le sous-titre « Influence du folklore hellénique et du plain-chant byzantin » suggère d'emblée un rapprochement avec l'Occident par l'assimilation du *planus cantus* au chant byzantin), Kalomiris reprend les principales thèses nationalistes qui font écho à l'idéologie dominante de « l'hellénisme » des intellectuels et des hommes politiques de la Grèce contemporaine[28]. Il affirme la continuité

24. *Μουσικά Χρονικά* [*Mousika Chronika*/Chroniques musicales] novembre-décembre 1931, p. 260. Dans le même numéro a été publiée une traduction du texte de Paul Dukas paru dans *Le Ménestrel* du 30 janvier 1931, « Vincent d'Indy » (p. 233-238).

25. Krino Kalomiris, la fille du compositeur, et Speranza Calo avaient alors interprété des œuvres de Mitropoulos, Riadis, Petridis, Poniridis, Nezeritis.

26. Indy (d') 1900, p. I-II.

27. Voir Thomson 1996, p. 84-87 ; Ellis 2006 ; Fauser 2006.

28. Kalomiris 1938. Sur l'arrière-plan idéologique de l'école nationale, voir Kokkonis 2009, p. 31-46.

ininterrompue de la musique grecque, moins depuis la Grèce antique que depuis l'Empire byzantin, en dépit de la présence ottomane ; cette continuité est également assurée par la chanson populaire anonyme, source vive de la musique grecque depuis l'Antiquité, préservée des contaminations étrangères. Une telle analyse peut être mise en regard du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, qui estime que l'histoire musicale de l'Occident a son origine moins dans l'art antique que dans la musique liturgique de la période « rythmo-monodique » du haut Moyen Âge : les visées de d'Indy, catholique et monarchiste, étaient tout aussi politiques que celles de Kalomiris, dans la mesure où il s'agissait de renouer le fil d'une tradition esthétique et politique pré-révolutionnaire, et même pré-moderne[29]. De son côté, Kalomiris estime que l'opposition entre « puristes » et « vulgaristes » recouvre le conflit politique entre « vénizélistes » et « constantinistes » : en voulant utiliser la musique populaire dans des compositions savantes, il se situait lui-même du côté de Psichari et des « vulgaristes[30] ».

C'est que d'Indy et Kalomiris combattent les mêmes adversaires : les compositeurs « internationalistes » s'éloignant de la tradition populaire et ecclésiastique. Pour Vincent d'Indy, ce sont notamment, au XIX^e^ s., les musiciens de l'école italienne et « éclectico-judaïque » de Rossini, Halévy et Meyerbeer : les critiques formulées à leur encontre dans le *Cours de composition musicale* sont renouvelées dans *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français* (1930)[31]. Elles font écho au profond rejet de l'Italie et des compositeurs ioniens chez Manolis Kalomiris. Son histoire de l'opéra en Grèce est peu ou prou analogue à celle que présente d'Indy : un style italien international, incarné notamment par Mantzaros, Carrer et Samaras, s'oppose à une inspiration nationale ancrée dans la musique ethnique et ecclésiastique[32].

Cette proximité entre les thèses de Vincent d'Indy et de Kalomiris peut s'expliquer par leur admiration commune pour Richard Wagner, dont l'idéologie musicale a profondément marqué les deux hommes. Dans la *Lettre sur la musique* de 1860, Wagner avait invité les compositeurs français à s'inspirer de leurs légendes et de leurs mythes pour régénérer l'art lyrique : c'est ce qu'a fait d'Indy dans son drame lyrique celtique, *Fervaal* (1897), tandis

29. Indy (d') 1912, p. 27-28 ; Indy (d') 1950, p. 14-15.

30. Kalomiris 1924, p. 394.

31. Indy (d') 1930, p. 9-23. L'expression « éclectico-judaïque » figure à la page 23. Voir Fulcher 2005, p. 99-101.

32. Kalomiris 1924, p. 393. Dans cette même conférence, Kalomiris avait rédigé cet éloge ambigu de Samaras, qui jouissait d'une notoriété internationale et que l'auteur considérait comme un rival (voir Kokkonis 2009, p. 151) : « Des musiciens de valeur renoncent décidément à travailler pour l'art grec. Ils s'établissent en Italie ou en France et, se servant d'une langue étrangère, travaillent entièrement en dehors de leur pays. […] La langue savante et puriste entravait toute éclosion de sensibilité. La scolastique continuait ses ravages. C'est ainsi que Spiro Samaras, musicien de grande valeur, élève de Delibes, s'établit en Italie et composa plusieurs opéras en langue italienne qui, joués en Italie, en France, obtinrent de grands succès. Ces ouvrages appartiennent au style vériste » (*Le Ménestrel* 19 septembre 1924, p. 393).

que Kalomiris met en pratique cette recommandation dans ses deux drames lyriques aux multiples résonances wagnériennes, *Le Contremaître* (1915) et surtout *L'Anneau de la mère* (1917). En décembre 1937, Kalomiris estime que les musiciens grecs ont généralement réalisé le programme esthétique hérité de Wagner et du romantisme, tout comme ils ont suivi la voie que leur avait indiquée Louis-Albert Bourgault-Ducoudray.

Pendant les trois dernières décennies du siècle, Bourgault-Ducoudray, après ses études sur la musique byzantine (*Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 1877), la musique populaire (*Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, 1876) et la musique de l'Antiquité (*Conférence sur la modalité grecque antique*, 1878), avait milité pour l'introduction des « modes » de la musique populaire et ecclésiastique dans la musique savante de l'Occident : l'utilisation des modes devait régénérer une langue classique sclérosée, tout en l'éloignant du chromatisme intégral que suivront un peu plus tard les héritiers germaniques de Wagner, Richard Strauss dans un premier temps, puis Schönberg. En unissant le diatonisme modal prôné par Bourgault-Ducoudray à un style wagnérien, Kalomiris suit la trace des musiciens français qui, de Berlioz à Messiaen et Dutilleux, en passant par Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Roussel, Fauré, Emmanuel, Koechlin, développent une théorie de l'harmonie modale qui en devient l'un des signes distinctifs. Mais il n'y avait aucune incompatibilité entre les thèses de Bourgault-Ducoudray et celles de Vincent d'Indy : vouant le même intérêt à la chanson populaire et à l'histoire de la musique, et malgré une interprétation différente de la place de la Grèce dans l'évolution de la musique occidentale, ils adoptaient des thèses similaires dans leur étude des chants populaires au début du XX^e^ s.[33].

DEUX PROMOTEURS FRANÇAIS DE LA MUSIQUE GRECQUE

Bien que Paris et ses institutions aient exercé fortement leur attrait sur les musiciens grecs dans le premier tiers du XX^e^ s., les relations entre la France et la Grèce n'ont pas été unilatérales. De nombreux musiciens français s'intéressent à la musique grecque sous toutes ses formes et font le voyage en Grèce. Un artiste français de renommée internationale joue un rôle décisif à cet égard : Gabriel Pierné (1863-1937). Élève de Massenet et de César Franck (dont il a été le successeur à l'orgue de la basilique Sainte-Clotilde), premier Prix de Rome en 1883, chef de l'orchestre Colonne de 1910 à 1934, Pierné a été, en France, le premier interprète majeur à avoir organisé des concerts franco-grecs destinés à faire connaître Kalomiris et ses confrères.

33. Sur les relations entre Bourgault-Ducoudray et Vincent d'Indy, voir Pasler 2005, p. 381-382. Dans les *Chansons populaires du Vivarais*, d'Indy renvoie le lecteur aux études de Bourgault-Ducoudray, de Tiersot et de Gaston Paris dès le début de son introduction (Indy [d'] 1900, p. I). En 1907, Bourgault-Ducoudray et Fauré rédigent chacun une préface pour le recueil édité par la Schola cantorum, *Les Chansons de France* (collection périodique à laquelle participent entre autres d'Indy, Bordes, Tiersot, Mistral).

Le 15 mars 1924 a lieu sous sa direction, au théâtre du Châtelet, un concert de musique grecque ou inspirée par la Grèce moderne. Le programme en est symbolique : à côté de la *Symphonie* de Franck, figurent un extrait du *Carnaval d'Athènes* de Bourgault-Ducoudray (1876), des mélodies tirées du cycle *Iambes et Anapestes* de Kalomiris sur des poèmes de Palamas, et l'*Ouverture sur des thèmes grecs* de Glazounov (1882). Les œuvres du philhellène Bourgault-Ducoudray et de César Franck, le maître de Vincent d'Indy et de Pierné, côtoient une pièce du représentant le plus célèbre de l'école nationale grecque : de cette manière, le chef de l'orchestre Colonne tissait des liens entre la musique franckiste et la musique grecque. Deux ans plus tard, le 15 mai 1926, un nouveau concert de musique grecque est conçu par Pierné : il associe cette fois à Kalomiris trois autres musiciens grecs, Poniridis (avec deux mélodies, *Berceuse* et le *Petit Vaisseau*), Levidis (dont trois mélodies sont exécutées) et, comme nous l'avons rappelé précédemment, Petridis (*Danses Kleftes* et Prélude de *Zemfyra*) ; Pierné fait également entendre la *Première Rhapsodie* de Kalomiris dans sa propre orchestration, ainsi que le poème symphonique *Le Colporteur*, auquel il a ajouté le *Poème* de Chausson. Entre-temps, il avait présenté, le 3 janvier 1925, la première audition des *Tableaux grecs* du Belge Armand Marsick (*Mirologue* et *Danse attique*).

Les concerts de mars 1924 et de mai 1926 ne sont pas des manifestations isolées : en avril 1926, par exemple, trois concerts de musique française et de musique grecque sont organisés à Paris[34]. Toutefois l'engagement de Pierné en faveur de la musique grecque apparaît bien comme un élément essentiel dans la reconnaissance dont jouissent peu à peu les musiciens grecs en France. Grâce à lui, Kalomiris, dont les lecteurs de *La Revue musicale* pouvaient connaître le nom dès 1921[35], a notamment trouvé un accueil favorable auprès du public parisien, ce qui lui a permis d'accroître sa notoriété dans les milieux musicaux français. Mais l'action de Pierné ne se limite pas seulement aux compositeurs grecs : il s'associe à des interprètes grecs comme le violoniste Voloninis (*Poème* de Chausson en mai 1926), Marika Phokas (mélodies de Poniridis, 15 mai 1926), Speranza Calo (chansons populaires grecques, 5 février 1921 ; *Iambes et Anapestes*, 15 mars 1924), Katy Andréadès (*Shéhérazade* de Ravel et chansons grecques, 3 janvier 1926). Le chef français apporte donc son concours aux efforts de Kalomiris, qui s'employait depuis le début du siècle à faire connaître la jeune école grecque en Europe.

34. Le 11 avril 1926, à la salle Gaveau, la chanteuse Jane Bathori et les chanteurs de Saint-Gervais interprètent des œuvres de Kalomiris, Levidis, Aramis, Petridis, Poniridis, Riadis, Spathis lors d'un concert organisé par l'Association des artistes et gens de lettres hellènes de Paris ; le 24 avril 1926, Kalomiris organise à la salle Pleyel un second concert, avec ses propres œuvres et celles de Lavrangas, Petridis, Poniridis et Riadis ; enfin, le 28 avril 1926, une « Fête franco-hellénique » réunit les noms de Levidis, Spathis, Synadinos, Debussy, Saint-Saëns et Le Flem (voir Diamantopoulou-Cornejo 2001, p. 94). Deux ans plus tard, le 10 mars 1928, la soprano Jane Bathori, interprète privilégiée de Ravel, Fauré, Poulenc, chante deux mélodies de Poniridis (*Le Chant du barde* et *Le Chant du rouet*) lors d'un récital de mélodies étrangères où elle fait entendre aussi des œuvres du Brésilien Villa-Lobos et de l'Anglais Fairchild.

35. Missir 1921a et Missir 1921b.

Gabriel Pierné était l'ami d'une autre figure majeure de l'hellénisme en France sous la Troisième République : Maurice Emmanuel (1862-1938). Les deux hommes se connaissent et s'apprécient depuis le début du siècle. C'est Pierné qui a créé le 5 février 1921 la première *Symphonie* d'Emmanuel, au cours du même concert où Speranza Calo a interprété plusieurs chansons populaires grecques. Auteur de travaux fondamentaux sur la danse et la musique de l'Antiquité, disciple de Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel a été professeur de haute théorie musicale à la Schola cantorum de 1907 à 1912, avant d'assurer les cours d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris de 1909 à 1936[36]. Il s'intéressait aussi à la chanson populaire grecque depuis la fin du XIX^e^ s.[37]. Ses conférences et ses compositions témoignent de ces recherches multiples. Emmanuel a écrit notamment une *Suite sur des airs populaires grecs* à partir de l'harmonisation de quatre danses grecques qu'il avait réalisée en 1907. L'œuvre avait été créée en mai 1908 lors d'une conférence sur la musique populaire grecque organisée par l'association philhellène L'Hellenismos[38] ; cette conférence, contemporaine de la création de l'école nationale grecque, avait pour objet de prouver la continuité de la musique grecque antique et sa survivance dans la musique byzantine et populaire[39]. Emmanuel avançait ainsi une thèse chère aux musiciens de l'école nationale, et il avait eu l'occasion de la rappeler dès son arrivée au Conservatoire de Paris, lors d'un cours professé en compagnie de son amie Speranza Calo[40]. Tout au long de sa carrière, il a

36. Notons qu'Emmanuel a côtoyé Samaras dans la classe de Delibes en 1883 : « J'ai de gentils condisciples. Ils sont un peu de toutes les races. Fourcade est méridional. Samara est grec. Baldan est créole (la Martinique). Mandl est autrichien. Friedman est russe etc. » (lettre autographe signée de Maurice Emmanuel à ses parents, 26 décembre 1883, Archives Maurice Emmanuel, Antony). Mais aucune relation n'est attestée entre les deux musiciens.

37. Voir Corbier 2010b.

38. Voir Basch 1995, p. 344-348.

39. Emmanuel 1908. Voir Diamantopoulou-Cornejo – Eichner 2009 ; Corbier 2010b, p. 373-385.

40. Une carte, datant vraisemblablement de 1910, en témoigne : « [Maurice Emmanuel] offre ses compliments à Monsieur Pioch et, tout en le priant de ne pas annoncer la chose (car son cours est fait pour les seuls élèves), l'invite à venir jeudi 28 Avril à 4 h ¼ entendre l'exécution de tout ce qui reste de la musique grecque antique, ou du moins des fragments les plus importants. La partie vocale sera confiée à une grecque de *très grand talent*, qui fera aussi entendre une scène musicale populaire de la Grèce moderne. (Par quoi les élèves pourront juger de la persistance, sur la terre hellénique, des vieilles échelles musicales). Cette scène est des plus originales et la couleur qui lui donne Mlle Speranza Calogeropoulos en fait une peinture surprenante » (Archives Maurice Emmanuel, Antony). De son côté, Calo l'invite à participer à son récital de musique grecque le 28 février 1923 au Conservatoire, mais elle se heurte à un refus d'Emmanuel, qui compose alors sa tragédie lyrique *Salamine* : « J'ai espéré pouvoir vous offrir (et *sans honoraires*) mon concours le 28 Février, mais je vois bien qu'il y faut renoncer. En retard de six mois sur ma commande d'un ouvrage par l'opéra, je n'en puis plus, de fatigue, et je dois réserver mes forces à cette écrasante besogne. Je le regrette puisque vous semblez tenir à moi, mais je ne "conférencie" plus. Cela m'exténue » (lettre autographe signée de Maurice Emmanuel à Speranza Calo-Séailles, Archives Speranza Calo-Séailles, collection privée). Je remercie Dimitra Diamantopoulou-Cornejo de m'avoir communiqué cette lettre.

prononcé des conférences sur l'histoire de la musique grecque, souvent accompagné par la cantatrice grecque : lors de la séance du 7 février 1918 de l'Association des études grecques, il loue le recueil de chansons populaires *Αρίων* [*Arion*] de Remantas et Zacharias et évoque l'harmonisation des monodies populaires[41] ; à Lyon, en 1919, il présente la musique byzantine avec Calo[42] ; le 12 mars 1927, à l'école normale de Musique, il donne un cours sur la musique populaire grecque, pendant lequel Speranza Calo interprète quelques mélodies[43].

L'enseignement d'Emmanuel, d'autre part, a été sans doute important pour Melpo Merlier, musicologue attachée comme lui à la mise en valeur du patrimoine musical populaire et fondatrice des Archives musicales de folklore en 1930. Emmanuel était l'auteur d'un recueil de chansons populaires, les *Trente chansons bourguignonnes du pays de Beaune*, dont la parution en 1917 avait été remarquée. On retrouve assurément des similitudes entre l'approche du musicologue français et la présentation des chants populaires roumé-liotes par Melpo Merlier en 1931 : l'importance accordée aux sources locales (même si Emmanuel a construit une grande partie de son recueil en compilant des ouvrages antérieurs), l'opposition entre rythmique et métrique, le classement des chansons en fonction de leurs « modes », le choix de normaliser les intervalles par la notation occidentale classique et de les réduire aux seuls tons et demi-tons, à l'encontre de la pratique des chanteurs, sont autant de points communs entre les deux ouvrages[44]. La différence majeure réside dans l'absence d'accompagnement chez Merlier, ce qui résolvait la question de l'harmonisation de ces mélodies ; mais Emmanuel était bien conscient d'avoir affaire à des monodies populaires, qu'il transposait *artificiellement* en chœur ou en mélodie accompagnée : il laissait ainsi la possibilité à l'interprète d'exécuter les pièces sans accompagnement, tout en déclarant avoir réalisé pour sa part une tâche de musicien professionnel[45].

C'est qu'Emmanuel, comme son maître Bourgault-Ducoudray, est un compositeur qui veut faire dialoguer l'étude musicologique et la création musicale : à partir de ses observations sur la musique grecque et la chanson populaire, il a forgé des principes esthétiques que l'on retrouve dans ses œuvres inspirées par les tragédies d'Eschyle, *Prométhée enchaîné* (1919) et *Salamine* (1929). Ces deux tragédies lyriques ont fait forte impression sur la critique musicale de tendance conservatrice Sophia Spanoudi, qui a assisté à la création de la seconde le 19 juin 1929 à l'Opéra de Paris, et qui a vanté en Emmanuel un « adorateur de la Grèce », comme elle l'écrivait le 13 mai 1939 dans le journal *Ελεύθερον Βήμα* [*Eleftheron Vima*/La Tribune libre]. Quant au musicologue suisse Samuel Baud-Bovy, élève de Pirro et de Dukas à la fin des années 1920, avant de devenir l'un des grands spécialistes de la

41. Emmanuel 1918. Sur le recueil de Remantas et Zacharias, voir Kokkonis 2009, p. 204-208.
42. Emmanuel 1919. Je remercie Dimitra Diamantopoulou-Cornejo de m'avoir communiqué cette information.
43. Texte dactylographié conservé dans les Archives Maurice Emmanuel.
44. Voir Merlier 1931, p. xiii-xxi.
45. Voir Emmanuel 1917, p. xii-xiii.

musique populaire grecque au XX^e s., il a pu déceler dans certains thèmes de *Prométhée enchaîné* une parenté entre l'inspiration emmanuélienne et la musique grecque[46] ; nous lui laissons la responsabilité de cette comparaison, proposée dans le cadre d'un hommage *post mortem*, pour ne retenir que sa conclusion : ces similitudes constituaient pour Baud-Bovy un exemple marquant de l'imprégnation hellénique du musicien français.

LES MUSICIENS FRANÇAIS EN GRÈCE

Si Maurice Emmanuel ne s'est jamais rendu en Grèce, un certain nombre de compositeurs et d'interprètes français font le voyage à Athènes à partir de 1920 : les relations entre les deux pays n'ont pas été seulement intellectuelles ni spirituelles.

L'un des événements les plus importants dans l'immédiat après-guerre est la visite de Camille Saint-Saëns à Athènes du 20 mai au 9 juin 1920. Le voyage de Saint-Saëns en Grèce ouvre une nouvelle période dans les échanges franco-helléniques. Auparavant, quelques musiciens francophones avaient exercé à Athènes leur activité, comme le compositeur suisse Frank Choisy (1872-1966) ou le Belge Armand Marsick (1877-1959), qui, de 1907 à 1922, dirigea l'orchestre du Conservatoire et y enseigna la composition. Mais le voyage de Saint-Saëns est un événement encore sans équivalent en Grèce. Ce n'est pas seulement l'illustre doyen de la musique française qui est accueilli, mais le promoteur de l'orientalisme et surtout le fervent admirateur de la Grèce antique. Créateur du festival des Arènes de Béziers en 1898, auteur de la musique de scène antiquisante pour *Antigone* de Sophocle (1893) et d'ouvrages sur des thèmes empruntés à l'Antiquité (*Déjanire*, *Les Barbares*, *Parysatis*, *Hélène*), Saint-Saëns s'est intéressé à la musique orientale durant toute sa carrière. Grand voyageur, ayant l'habitude de passer une partie de l'année dans le bassin méditerranéen, il s'est rendu en Grèce à l'âge de 85 ans et il y a été fêté par un public et une presse enthousiastes. Le correspondant du *Ménestrel* à Athènes a décrit les festivités qui ont accompagné cette visite : après plusieurs concerts et récitals, une soirée de gala en l'honneur du compositeur français s'est déroulée dans l'Odéon d'Hérode Atticus. L'épisode est hautement symbolique et manifeste les liens entre la culture française et la culture grecque :

> Une imposante solennité a eu lieu hier, au pied de l'Acropole, dans l'antique Odéon d'Hérode Atticus, pour clôturer les diverses manifestations artistiques dont fut l'objet, pendant son séjour parmi nous, le grand compositeur français. Devant ce décor sublime, imposant souvenir de l'art musical et dramatique de l'ancienne Grèce, le vénérable doyen de l'art musical français entra salué par

46. Baud-Bovy 1988, p. 115. Comme ses prédécesseurs Bourgault-Ducoudray et Emmanuel, Baud-Bovy, qui fut tout à la fois musicologue et musicien, considérait que la musique grecque était continue dans le temps, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne. Voir Rouget 1986, p. 314.

> de chaleureuses acclamations. […] Saint-Saëns, très ému, répondit quelques mots, disant que ce voyage en Grèce constitue pour lui la réalisation d'un de ses plus beaux rêves de jeunesse. D'une voix vibrante, M^me^ Koula-Angonakis, revêtue de l'ancien costume grec, récita la *Prière sur l'Acropole* de Renan. Puis M^lle^ Missolora, délicieuse Athéna, chanta l'*Hymne à Pallas Athènè* de Saint-Saëns. Enfin, M. Marsick céda sa baguette à Saint-Saëns lui-même, qui dirigea l'exécution de son poème symphonique *La Jeunesse d'Hercule*[47].

Réunir Renan et Saint-Saëns au pied de l'Acropole, c'est célébrer deux des figures les plus éminentes de l'hellénisme musical et littéraire français : à la « Prière à Athéna » de l'auteur des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* répond l'*Hymne à Pallas Athéné*, composé par Saint-Saëns en 1893, au moment de la création d'*Antigone* à la Comédie-Française et au théâtre antique d'Orange. Le lendemain de cette cérémonie, Saint-Saëns était décoré par le ministre des Affaires étrangères, le francophile Nikolaos Politis. Le séjour de Saint-Saëns à Athènes a laissé un souvenir mémorable dans la capitale grecque : quinze ans plus tard, à l'automne 1935, lors du centenaire de la naissance de Saint-Saëns, la foule se presse pour entendre *Samson et Dalila*, et un concert en hommage au musicien français, dirigé par Mitropoulos, est donné en présence du roi le 9 décembre[48].

Après le voyage de Saint-Saëns, les échanges s'amplifient entre les deux pays et les revues s'en font souvent l'écho dans des chroniques plus ou moins régulières qui informent le lecteur de la vie musicale athénienne. Ainsi, en 1921 et 1922, Henry Missir tient une chronique sur la musique grecque dans *La Revue musicale*, mais la catastrophe de 1922 met un terme à cette activité ; l'une des raisons plausibles de cette interruption est la situation chaotique dans laquelle se trouvent les Athéniens, face à l'afflux massif d'émigrés en provenance de Turquie[49]. Il faudra attendre 1932 pour que cette chronique soit reprise et tenue avec plus de régularité par Missir, Choisy et Petridis ; cette fois, les critiques s'inquiètent des conséquences de la crise économique sur la vie musicale grecque[50].

47. Gobbe 1920.

48. Choisy 1936.

49. Missir se fait l'écho de ces difficultés au printemps 1923 : « La situation politique et surtout l'arrivée de nombreux réfugiés d'Asie mineure et de Thrace que l'on a dû hospitaliser au Théâtre municipal et dans plusieurs autres établissements publics ont considérablement gêné le mouvement musical. Les principaux solistes n'ont pas encore annoncé leurs concerts. Quant aux représentations d'opéra, elles deviennent de plus en plus rares. Aucune troupe étrangère n'est encore arrivée et il est plus que probable que la baisse de la drachme n'est pas faite pour encourager les chanteurs étrangers » (Missir 1923).

50. « Malgré la crise qui sévit ici comme partout, la saison symphonique qui vient de s'achever présente un ensemble fort intéressant de concerts. L'Orchestre symphonique d'Athènes donna seize séances dont huit populaires et huit d'abonnement » (Petridis 1932). Moins d'un an plus tard, Missir constate la dégradation de la situation économique et ses effets sur les concerts athéniens : « La crise mondiale pèse lourdement sur la Grèce. Or, à défaut de pouvoir engager comme auparavant des artistes étrangers (baisse sensible de la drachme, et surtout restrictions très sévères sur le change), force oblige, le mélomane grec se

De même, les écrits sur la vie musicale grecque sont sporadiques dans *Le Ménestrel* au cours des années 1920, mais ils font place à des recensions plus systématiques, confiées à Choisy, dans la décennie suivante.

Ces textes nous renseignent sur l'introduction progressive du répertoire français en Grèce. Ainsi, on peut lire dans *Le Ménestrel* du 22 avril 1921 que trois conférences ont été données à l'Institut supérieur d'études françaises d'Athènes par Pierre Lavedan (professeur agrégé qui a enseigné à Athènes entre 1918 et 1921 et fut membre de la Ligue franco-hellénique[51]), et Maurice Naudin (« le sympathique artiste, professeur de piano aux conservatoires d'Athènes et du Pirée[52] »). Lavedan et Naudin retracent l'histoire de la musique française à travers l'œuvre de quelques grands noms : Couperin, Rameau, Franck, Fauré, Ravel, Debussy. D'autre part, Armand Marsick, présent à la conférence consacrée à Franck, a rendu hommage à son compatriote liégeois en jouant avec Naudin la sonate pour violon et piano.

Très actif à Paris, Gabriel Pierné est aussi présent en Grèce dans les années 1920. Du 23 mai au 6 juin 1924, invité par Kalomiris, il dirige deux concerts symphoniques avec l'orchestre du Conservatoire hellénique et participe, en tant que pianiste, à un concert de musique de chambre. Le premier concert du 30 mai, au cours duquel Pierné interprète des extraits de son ballet *Cydalise et le Chèvre-pied* (créé avec succès l'année précédente à l'Opéra de Paris), est un véritable triomphe ; Sophia Spanoudi brosse un portrait dithyrambique du chef-compositeur dans *Le Messager d'Athènes*, tandis que la presse française (*Le Gaulois*, *Comœdia*, *Le Petit Journal*) rapporte l'événement[53]. Le 30 novembre de la même année, Kalomiris joue de nouveau à Athènes la suite de *Cydalise*. Quatre ans plus tard, du 28 avril au 15 mai 1928, Pierné effectue un second voyage à Athènes[54]. Les 6 et 13 mai, il donne deux concerts de musique exclusivement française avec l'orchestre du Conservatoire (œuvres de Dukas, Chausson, Saint-Saëns, d'Indy, Ibert, Ropartz, Debussy, Ravel, Jean Cras), toujours avec un grand succès ; il rencontre également à cette occasion Kalomiris, Mitropoulos, Nazos, Marika Phokas et, lors d'un bref passage à Thessalonique, Riadis[55]. Le chef français jouit dès lors d'une excellente réputation en Grèce et le critique Nicolas Vergoti, dans la revue *Mousika Chronika*, lui décerne le titre de « philhellène » quelques semaines avant son

contentera d'artistes autochtones. Effet inattendu et salutaire, on entend et apprécie des talents nationaux qui, en temps normal, seraient restés dans l'ombre » (Missir 1933).

51. Lettre de Pierre Lavedan à Charles Picard, s. d. [été 1921], Dossier « Ligue franco-hellénique – Enseignement – 1919-1920 », Carton ACE 4.1 – Ligue franco-hellénique, Archives de l'École française d'Athènes.

52. *Le Ménestrel* 22 avril 1921, p. 178.

53. Les articles sont conservés dans les Archives Gabriel Pierné. Je remercie Cyril Bongers de m'avoir transmis ces documents.

54. *Le Ménestrel* 4 mai 1928, p. 196.

55. Ces informations sont tirées de l'agenda personnel de Pierné, que m'a aimablement communiqué Cyril Bongers.

arrivée, en avril 1928[56]. Après sa mort, Kalomiris a rendu hommage au « Grand Maître français » dans le quotidien *Έθνος* [*Ethnos*/Nation] le 21 juillet 1937 : il soulignait, parmi tous les titres de gloire de Pierné, le fait qu'il « fut le premier à faire connaître au public parisien des œuvres symphoniques grecques et des solistes grecs avec son orchestre » et il se souvenait qu'il avait entendu « ses opinions profondes et savantes sur notre vie musicale, qui resteront toujours profondément gravées dans [s]on cœur et dans [s]on âme[57] ».

En 1930, c'est un autre compositeur français important qui se rend en Grèce : Charles Koechlin fait le voyage de Paris à Athènes au début de l'automne et séjourne dans la capitale grecque au moment du troisième congrès d'études byzantines, qui s'y déroule du 12 au 18 octobre[58]. Ce séjour à Athènes marque l'ancien élève de Bourgault-Ducoudray et de Fauré, qui puise souvent son inspiration et des éléments de son langage musical dans l'art de la Grèce antique : travaillant dans les années 1930 à un traité de la polyphonie modale (inédit) qui présente une théorie de la musique grecque antique analogue à celle de Maurice Emmanuel et de Gevaert, Koechlin compose parallèlement des pièces inspirées par leurs principes, notamment des chœurs monodiques pour l'*Alceste* d'Euripide en 1938[59]. En digne admirateur de l'Antiquité, il fait le pèlerinage à l'Acropole et confie au compositeur François Berthet :

> Je suis arrivé au Pirée le 26 [septembre] au matin par un beau soleil après une très agréable traversée, et après avoir été chercher à Athènes un hôtel convenable et pas trop cher pour les quelques jours que j'y passerai avec ma femme (du 12 au 23), je suis, comme tant d'autres grands hommes, monté sur l'Acropole. Eh bien, il n'y a pas à dire, ça n'est pas du chiqué et toutes les belles phrases sur la mesure, la sérénité, la grâce austère et la perfection de l'art grec, ne sont pas exagérées[60].

En 1939, dans l'« Étude de Charles Koechlin par lui-même », il songe encore à ses impressions de Grèce et voit dans les monuments architecturaux de l'Antiquité le modèle du Beau, en même temps qu'une source de réflexion et d'inspiration pour son art : c'est ainsi qu'il évoque son « ardeur de trouver la beauté dans le monde, dans un paysage, dans la lumière d'un ciel, dans un fin profil, dans la volute de la vieille lucarne du quartier charmant où il habite – recherche qui fut comblée avec tant de joie par les horizons et les monuments durant son séjour à Athènes[61] ».

56. *Mousika Chronika* avril 1928, p. 56.
57. Un exemplaire dactylographié de cet article (en français) se trouve dans les archives de Manolis Kalomiris déposées au Conservatoire national d'Athènes.
58. *Μουσική Ζωή* [*Mousiki Zoï*/Vie musicale] 1/1 (octobre 1930), p. 23.
59. Corbier 2010a.
60. *La Revue musicale* 348-349-350, *Charles Koechlin – 1867-1950 – Correspondance* (1982), p. 79.
61. Koechlin 1981, p. 69.

Outre Saint-Saëns, Pierné et Koechlin, de nombreux interprètes français vont en Grèce autour de 1930. Le pianiste Alfred Cortot, qui se produit à Athènes dès 1921, vient souvent dans la capitale grecque pendant l'entre-deux-guerres, soit seul, soit avec le violoniste Jacques Thibaud, avec qui il formait alors l'un des duos les plus célèbres du monde. En 1928, les Athéniens peuvent assister également à des récitals du duo Wiéner-Doucet et du violoncelliste Maurice Maréchal ; le 4 décembre 1931, le pianiste Robert Casadesus interprète un programme Ravel-Séverac-Debussy ; durant la saison musicale 1936-1937, c'est au tour de la pianiste franco-brésilienne Magda Tagliaferro de se produire en récital. Il faut relever aussi la présence de chanteurs et de chanteuses de premier plan durant cette période : Ninon Vallin, qui avait participé au concert parisien du 15 mars 1924 avec Pierné, donne un récital à Athènes le 11 avril 1929[62] ; fin novembre 1929, Madeleine Grey, interprète fameuse des plus grands compositeurs français contemporains et amie de Kalomiris, fait entendre au Conservatoire hellénique, dans deux récitals, des mélodies de Poulenc, Ravel, Aubert, Chabrier, Canteloube, Petridis… De même Marya Freund, connue pour ses interprétations du *Pierrot lunaire* de Schönberg, se produit à Athènes en 1931, tout comme le ténor Georges Thill durant la saison 1935-1936.

Cette évolution s'explique en grande partie par la présence de Dimitri Mitropoulos, qui dirige l'orchestre du Conservatoire d'Athènes de 1924 à 1938, date de son départ définitif pour Minneapolis. Mitropoulos est le musicien grec qui a produit la plus forte impression sur les Français, en particulier lors de ses prestations à Paris en 1932, 1934 et 1935[63], mais aussi à Nantes, Marseille, Monte-Carlo (où il réside en 1935 et séjourne environ deux semaines en avril 1936[64]). Sa personnalité et son exceptionnel talent de chef d'orchestre attirent en Grèce les plus grands interprètes français et européens (Cortot, Schnabel, Rubinstein, Bronislaw Huberman…)[65]. De plus, c'est Mitropoulos qui introduit à Athènes de nombreux compositeurs français contemporains : avant 1925, ce sont les œuvres de Berlioz, Saint-Saëns, Delibes, Bizet, Dubois, Massenet qui sont généralement

62. Au programme figuraient des Lieder de Mozart, Schubert, Beethoven, des mélodies de Fauré et les *Proses lyriques* de Debussy (qui avait confié à Ninon Vallin le rôle de la Voix céleste dans *Le Martyre de Saint-Sébastien* en 1911).

63. Trotter 1995, p. 67-69.

64. À l'occasion de son passage à Monte-Carlo en avril 1936 (où le chef grec donna le *Requiem* de Verdi, ainsi qu'un programme germanique Bach-Beethoven-Brahms), Émile Vuillermoz soulignait la fascination qu'exerçait Mitropoulos sur le public : « Tous les musiciens connaissent le dynamisme de ce chef nerveux et énergique dont tout le corps vibre et frémit pendant qu'il dépense avec une générosité inépuisable son fluide musical dont l'intensité fait des miracles. Ce fluide opère par brusques décharges électriques, à la façon de Furtwängler. Il s'échappe des bras, qui voltigent et tourbillonnent littéralement autour du buste ; il fuse de la tête perpétuellement traversée de secousses spasmodiques presque douloureuses. Mitropoulos est un accumulateur vivant qui fournit à un orchestre du courant à haute tension » (Émile Vuillermoz, « Les concerts de Monte-Carlo », *Excelsior* 20 avril 1936).

65. Frangou-Psychopaidi 1988, p. 45-46 ; Trotter 1995, p. 65-66.

interprétées dans les concerts athéniens ; la programmation évolue lorsque Mitropoulos, ardent défenseur de la musique contemporaine, et en particulier de la musique française, revient en Grèce. Non seulement il joue Berlioz, Franck, Chabrier, Chausson, Saint-Saëns, d'Indy, Charpentier, mais il fait aussi découvrir les œuvres des musiciens français plus jeunes dont il assure souvent la création en Grèce[66] : Ravel (*Ma Mère l'Oye*, *La Valse*, *Boléro*, *Pavane pour une infante défunte*, *Concerto en sol*), Roussel (*3e Symphonie*), Dukas (*Symphonie*, *L'Apprenti sorcier*, *La Péri*), Florent Schmitt (*La Tragédie de Salomé*, *Symphonie concertante*), Darius Milhaud (*Études*), Pierre-Octave Ferroud (*Symphonie*), Louis Aubert (*Habanera*, *Fantaisie* pour piano et orchestre), Jean Rivier (*Adagio*), Alexandre Tansman (*Triptyque*)…

Élève de Busoni au début des années 1920, assistant d'Erich Kleiber à Berlin, adepte des principes compositionnels de Schönberg[67], Mitropoulos est tout aussi sensible à l'art français, comme l'indique *Sœur Béatrice*, drame de jeunesse sur un poème (en français) de Maeterlinck, créé en 1920 à Athènes. C'est lui qui a initié le public grec à la modernité musicale, non sans difficultés d'ailleurs, comme en témoigne le scandale que déclenche à Athènes *L'Histoire du soldat* de Stravinsky et Ramuz : le 28 janvier 1928, le jeune chef, qui avait beaucoup apprécié l'œuvre de Stravinsky à Berlin quelques années plus tôt, suscite l'incompréhension et provoque de violentes réactions de rejet parmi les auditeurs[68]. Néanmoins, son rôle de passeur a été tout aussi déterminant que celui qu'a endossé Gabriel Pierné à Paris, et il est intéressant de noter qu'après avoir rencontré le chef grec en mai 1928, Pierné, qui a décelé les qualités de son cadet, lui écrit avec une chaleur peu coutumière pour saluer un « vivant et ardent artiste[69] ».

Toute conclusion, dans le champ d'études que nous avons abordé à la suite de plusieurs musicologues grecs, ne peut être que partielle. L'étude des archives et des revues du début du XXe s. révèle les liens multiples entre musiciens grecs et français durant l'entre-deux-guerres. Ces relations ne se limitent pas à l'organisation de concerts et de tournées : il y a entre les deux pays des transferts culturels réellement importants, en particulier dans le champ de l'histoire de la musique. Il faudrait analyser plus longuement la manière dont les musicologues-musiciens français et francophones, après Fauriel et Bourgault-Ducoudray, ont pu contribuer à l'émergence d'une musique savante et à l'étude du patrimoine musical grec, à partir des préoccupations esthétiques et des enjeux idéologiques qui leur étaient propres (notamment les relations avec l'Allemagne et l'influence de la Grèce antique). Assurément, comparaison n'est pas raison : il est toujours possible de trouver des analogies,

66. La liste a pu être établie à partir de la base de données « Psifisbeta » de la Bibliothèque Lilian Voudouri (Megaro Mousikis d'Athènes).

67. Voir Xanthoudakis 2010.

68. Trotter 1995, p. 42.

69. Lettre autographe signée de Gabriel Pierné à Dimitri Mitropoulos, 24 mai 1928, Archives Dimitri Mitropoulos, Athènes, Bibliothèque Gennadios, dossier 15.

des ressemblances et des similarités lorsqu'on veut dresser des parallèles. Mais on ne peut minimiser les relations nombreuses et fécondes entre les musiciens grecs et les musiciens français : le « commerce spirituel » et les « relations si intimes » que Séféris a célébrés dans le monde des lettres, sont tout aussi profonds dans le monde de la musique[70].

70. Séféris 1987, p. 197.

La musique dans le projet delphique, fille infidèle d'une tradition séculaire

Benjamin Capellari

« Nous devons admettre que la musique fut toujours
le fondement de l'art grec et de la vie grecque »
Eva Palmer-Sikélianos

La musique occupe une place privilégiée, sinon essentielle, dans le projet delphique[1] tel qu'il est envisagé par Eva Palmer-Sikélianos. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la part qu'elle consacre à la musique grecque dans son autobiographie : celle-ci est au moins évoquée dans chacun des quatorze derniers chapitres d'*Upward Panic*, et fait même l'objet d'un chapitre entier[2]. Et c'est bien Eva Sikélianos qui porte et dirige la part musicale du projet : plus instruite que son époux sur les questions musicales, elle préside aux choix esthétiques en la matière. Ainsi c'est elle qui fut à l'origine du premier choix musical décisif, celui de faire appel à son professeur, Konstantinos Psachos, pour écrire la musique des Fêtes delphiques. Elle s'oppose ensuite à lui, se découvrant plus attachée que lui à ce qu'elle estime être le véritable respect de l'héritage musical grec, puis prolonge l'expérience des Fêtes par d'autres représentations aux États-Unis ; elle devient alors à son tour compositeur et se pose ainsi en dépositaire des traditions byzantines et antiques. Une grande part de notre analyse reposera donc sur les textes écrits de la main d'Eva Sikélianos, qui représentent la source la plus nourrie en ce qui concerne la dimension musicale du projet delphique.

Si Eva dit s'intéresser d'abord à la musique grecque pour sa beauté, son intention première dans la dimension musicale du projet delphique semble être le sauvetage d'une tradition qui lui paraît menacée d'une disparition imminente :

1. Nous préférons parler de « projet delphique » pour l'étude de la dimension musicale, plutôt que de « Fêtes delphiques », dans la mesure où l'aspect musical dépasse largement le cadre des Fêtes de 1927 et 1930.
2. Palmer-Sikélianos 1993, chap. 14, « Greek Music », p. 93.

> La nation toute entière avait cessé de chanter juste au moment où furent introduits les phonographes et postes de radio américains, et la jeune génération n'écoutait presque que cela. […] À Athènes, où il y a deux très bons conservatoires de musique, le vent avait aussi tourné vers l'Ouest. […] C'est ainsi qu'un art au moins aussi ancien que la Chrétienté, et probablement bien plus ancien, fut détruit juste sous nos yeux, en une dizaine d'années[3].

Et il ne s'agit pas simplement de collecter autant de témoignages et d'œuvres que possible, mais de rendre vie à cette musique.

> La sauvegarde des trésors nationaux de notre passé, qui sont en voie de disparition, ne peut s'accomplir seulement par des moyens mécaniques comme le phonographe ou le cinématographe, mais requiert de l'étude et une recherche ethnographique approfondie, faute de quoi nous léguerions un cadeau inutile à la postérité, qui ne pourrait rien en tirer de plus qu'une distraction éphémère[4].

Les termes qu'emploie ici Eva font très clairement état de l'ambition du projet delphique : il s'agit, pleinement, de rendre à la vie ces « trésors nationaux », dont elle se sent véritablement dépositaire, au point de parler de « *notre* passé ». Cet usage du possessif de la première personne n'est toutefois probablement pas à rapporter uniquement à l'adjectif « national » : si Eva se sent si grecque face à ces trésors, c'est qu'ils renvoient au patrimoine de l'humanité entière. Mieux, ces trésors constituent un héritage qui doit vivre par l'étude et la pratique. Noter les chants, c'est rendre indispensable leur exécution, alors que les enregistrer, c'est permettre de les entendre à nouveau sans nécessairement savoir les lire, les comprendre, les exécuter : c'est en faire un passé, figer leur existence, non la prolonger. L'écriture de ces chants présente pour Eva un avantage supplémentaire : « Et si ces chants sont notés, il est nécessaire de donner une explication complète qui s'appuie sur les fondements de la tradition orale et de la notation grecque[5] ». Ainsi affirme-t-elle vouloir préserver, par intérêt historique, les chants grecs tels qu'ils sont parvenus jusqu'à elle et, par là, ouvrir une voie pour la sauvegarde des traditions musicales antérieures à Bach, mais aussi, une fois que cet enseignement aura vu le jour, permettre « un nouveau développement de la musique sur des fondements grecs, non pas pour se substituer à l'éducation d'aujourd'hui, mais pour s'y ajouter[6] ».

C'est donc une invitation à un renouveau de la musique grecque : la sauver, c'est la faire vivre, donc bien plus que la noter, c'est aussi la jouer et la créer. De plus, revendiquer cet

3. Palmer-Sikélianos 1993, p. 96. Nous traduisons.
4. Palmer-Sikélianos 2010, p. xi.
5. *Ibid*.
6. Palmer-Sikélianos 1993, p. 96.

héritage, pour Eva, c'est en particulier se rattacher à une filiation bien plus lointaine. Car si elle parle de « musique grecque » (et non de musique « byzantine »), c'est en référence à la musique antique – dont l'exploration est relativement récente au moment des Fêtes delphiques. S'appliquer à sauver la musique grecque,

> n'est pas seulement une question de fierté nationale, mais une question de vie ou de mort de la tradition grecque antique, qui a survécu dans la musique ecclésiastique, la musique populaire, et la musique que l'on appelle exotique ou orientale. On trouve en elles des rythmes qui sont ceux des chœurs d'Eschyle et de Sophocle[7].

C'est de cette conviction, qu'elle soit ou non fondée, que la musique du projet delphique tire sa source : la tradition transmise par le chant byzantin nous vient de l'Antiquité et est plus précisément liée au théâtre grec. Réaliser une interprétation « juste » d'une pièce grecque antique passerait par l'écriture d'une musique fidèle à la tradition byzantine : ainsi le choix de Psachos pour écrire la musique du *Prométhée enchaîné* des premières Fêtes delphiques s'est-il imposé, et c'est dans ce sens que s'est poursuivie l'œuvre musicale delphique et celle d'Eva Sikélianos.

LES FÊTES DELPHIQUES

Il n'est pas anodin que les premières Fêtes s'ouvrent sur un déjeuner rythmé par des chants populaires[8] accompagnés à la flûte et aux instruments traditionnels, ni qu'elles s'achèvent sur un concert de musique religieuse byzantine, suivi d'une exécution de l'*Hymne à Apollon*, pièce de musique antique découverte gravée dans la pierre sur le site de Delphes et transcrite par Théodore Reinach[9] : la filiation, décrite par Eva Palmer et Konstantinos Psachos, entre la musique antique et les musiques populaires et ecclésiastiques grecques s'en trouve ainsi soulignée, tout en laissant le cœur des Fêtes à la musique composée pour elles, qui se veut la continuation, sinon le renouveau, de cette filiation.

La représentation théâtrale des premières Fêtes, celle du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, constitue à proprement parler la toute première tentative de « musique delphique ». La partition dont nous disposons est très incomplète : seul le premier *stasimon* a été conservé, sous la forme d'une double page manuscrite de papier à musique, en notation occidentale classique, présentée au musée des Fêtes delphiques. Il n'existe pas, à notre connaissance, de copie de cette partition ni du manuscrit originel, qui devait être en notation byzantine

7. Palmer-Sikélianos 2010, p. ii.
8. Programme des Fêtes delphiques de 1927, musée des Fêtes delphiques, Delphes.
9. Reinach 1893.

d'après Eva Palmer : « Peu après, je reçus d'Allemagne le manuscrit du premier chœur, écrit en notation byzantine, et je commençai à le travailler[10] ».

La partition qui nous est parvenue (**fig. 1**) n'a rien de déroutant pour un musicien occidental : elle porte une indication de *tempo* en italien (*Larghetto*), doublée d'une indication métronomique stipulant 76 à la blanche. Il n'y est fait aucune indication de mode grec, et on remarque une armature à la clef (un bémol). Les indications de mesure (2/2 ou 3/2) sont bien présentes et respectées.

Le parcours tonal, articulé autour de *ré* mineur, est tout à fait clair : cette pièce respecte l'essentiel des cadres de la tonalité fonctionnelle, module peu, et n'emprunte qu'aux tons voisins ; on ne peut qu'être surpris, lorsque l'on sait l'ambition du projet delphique, du peu d'audace harmonique de l'ensemble, et de sa proximité infiniment plus grande avec la tonalité fonctionnelle occidentale qu'avec des modes et mélodies byzantins.



Fig. 1 — Extrait du premier *Stasimon* du *Prométhée enchaîné* de Psachos, retranscription de l'auteur (source : musée des Fêtes Delphiques, Delphes).

10. Palmer-Sikélianos 1993, p. 109.

Notre analyse des premières Fêtes ne saurait être complète si nous n'évoquions pas la *Danse pyrrhique*, elle aussi composée par Psachos. Il s'agit d'un autre sommet de ces Fêtes, une danse en armes qui dut d'ailleurs être exécutée par des hommes de l'armée grecque, faute de danseurs suffisamment expérimentés ou assidus.

Il ne fait pas de doute qu'on est bien là devant le travail d'un musicien aguerri, comme en témoignent la structure en carrures strictes, avec des jeux de réponses, des altérations progressives d'une même idée musicale et l'aménagement d'une coda. La précision du manuscrit, fidèle à l'instrument transpositeur, mentionnant quelques indications de nuances ou d'attaque, révèle en outre le travail d'un musicien de métier, aisément intelligible pour un musicien européen.

Or c'est bien là que le bât blesse. Cette musique sert-elle le projet delphique, dans la mesure où elle porte clairement la marque d'une inspiration grecque, mais n'apparaît guère comme un renouveau de la musique *proprement* grecque ? On n'y retrouve ni exactement les mélopées byzantines, ni les modes byzantins que la partition occidentale fait difficilement apparaître. On note en outre que l'instrumentation est complètement occidentalisée : hautbois, trompette en *si* bémol et timbales, qui ne sont pas des instruments traditionnels grecs. La condamnation d'Eva Palmer est d'ailleurs sans appel :

> Les premières Fêtes delphiques se déroulèrent. J'ai décrit comment mon professeur grec écrivit la partition, et comment, malgré sa grande érudition, il a actualisé et européanisé, modernisé sa propre musique. Malgré le succès, j'étais insatisfaite. La grande chose était encore à accomplir[11].

C'est en fait une question portant sur les modalités de la représentation du *Prométhée enchaîné* qui fait surgir les critiques les plus nettes à l'encontre du travail de Psachos. En effet, celui-ci n'a pas été pensé ni représenté *a capella* comme pourraient le laisser croire les partitions qui nous sont parvenues. Eva Palmer en témoigne amèrement :

> [M. Psachos] m'annonça, à mon grand effroi, qu'il avait un accompagnement orchestral, et que nous devions répéter avec un orchestre. […] Pourquoi le plus grand spécialiste de la tradition musicale grecque devait-il céder à la mode actuelle[12] ?

Des notations plus précises qui suivent nous permettent de forger l'hypothèse d'un orchestre caché sous le *proskenion* installé dans le théâtre de Delphes. Malheureusement, il n'existe pas de sources précises pour déterminer l'orchestration, et nous ne possédons que des partitions vocales. Eva engagea Oikonomidis[13] pour diriger un orchestre dont

11. *Ibid.*, p. 194.
12. *Ibid.*, p. 115.
13. Selon toute vraisemblance, il s'agit de Filoktitis Oikonomidis (1889-1957), qui dirigea le conservatoire du Pirée puis celui d'Athènes.

nous ignorons la composition exacte. Et c'est bien ici l'expérience réalisée à Delphes qui radicalise sa pensée, et entraîne le franc rejet du travail de Psachos : « Un étrange phénomène se produisit : M. Oikonomidis […] s'aperçut que, lorsqu'il était caché avec son orchestre sous la scène, il ne pouvait absolument rien entendre[14] ». Les conditions mêmes du travail empêcheraient donc la bonne exécution de la partition : le chœur et les acteurs seraient inaudibles pour le chef d'orchestre. Cela conduit Eva à une conclusion claire sur le théâtre grec : « On avait là une preuve […] que les anciens Grecs n'avaient pas d'instruments cachés dans leurs théâtres ».

Cependant, la condamnation de cet accompagnement orchestral va plus loin encore : Eva en tire la conclusion brutale que « dans le théâtre grec, et en fait, dans tout théâtre, l'harmonie [au sens moderne] est un fardeau et non une aide[15] ».

Tout se passe ici comme si l'expérience réalisée à Delphes avait fait surgir une conviction esthétique bien plus profonde et lourde de conséquences, qui ne s'arrêtait pas aux simples problèmes de l'acoustique du théâtre de Delphes. C'est une condamnation bien plus large de l'harmonie en général telle qu'on l'entend dans la musique occidentale, une notion qui n'existe pas, en effet, dans la musique byzantine ou dans la musique antique.

La rupture avec Psachos et la disparition du grand orchestre pour les *Suppliantes* en 1930 constituent plus qu'une anecdote dans le parcours musical du projet delphique. En effet, cet événement fut motivé par un postulat esthétique fort, qui affirme plus techniquement et plus concrètement ce que doit être – ou plutôt ce que ne doit pas être – la musique delphique. C'est aussi à ce moment que naît la véritable liberté musicale d'Eva Palmer, qui lui permet de reprendre elle-même en main la conduite du projet musical delphique.

EVA SIKÉLIANOS COMPOSITEUR, DE LA GRÈCE À L'AMÉRIQUE

La fin des Fêtes delphiques et l'absence de troisièmes Fêtes n'enterrent pas le projet delphique, en particulier du point de vue musical. Eva Sikélianos, très attachée à la défense de sa conception du théâtre grec et au renouveau d'une tradition musicale grecque préservée, ne renonce en aucune manière à faire vivre ce qui n'a été qu'amorcé par les Fêtes. Elle porte maintenant seule, du point de vue artistique, ce grand projet. Lorsqu'elle repart en 1933 aux États-Unis, Eva veut poursuivre son œuvre de réactualisation et de resacralisation de la tragédie antique. Elle mènera ce travail en s'entourant peu à peu de personnages tels qu'Edith Hamilton, écrivain, et surtout traductrice d'auteurs dramatiques grecs, ou du chorégraphe Ted Shawn qu'elle semble avoir rencontré en mai 1939.

14. Palmer-Sikélianos 1993, p. 115.
15. *Ibid.*, p. 116.

L'œuvre musicale d'Eva demeure méconnue, inédite, et sans réelle postérité. Certes, ses partitions ne sont pas sans poser des difficultés majeures à qui voudrait les utiliser. Eva compose abondamment, mais ne se restreint pas à ce rôle, ce qui lui permet de conduire et réaliser une sorte d'« œuvre d'art totale » (ou l'y contraint). Cela commence, d'un point de vue pratique, par l'utilisation abondante de la notation byzantine, qui l'oblige en quelque sorte à conserver la direction complète de la mise en scène de ses pièces comme celle des chœurs :

> Si j'écrivais davantage de musique pour des pièces que je ne pouvais pas monter moi-même, personne n'utiliserait jamais plus mes manuscrits. En fait, aucun Américain ne serait capable de déchiffrer la notation musicale grecque[16].

Nous concentrerons ici notre étude sur la partition des *Bacchantes*, qui fut représentée en 1934 à Smith College, à Northampton dans le Massachusetts. En effet, cette partition nous éclaire sans doute sur ce qu'aurait dû être la musique des troisièmes Fêtes delphiques si elles s'étaient bel et bien tenues la même année. Elle permet aussi d'interroger le cœur même de l'œuvre d'Eva Sikélianos en tant que musicienne, et par là la continuité de l'œuvre delphique dans les années 1930 et 1940.

Pour comprendre et reconstituer la représentation des *Bacchantes* à Smith College, nous disposons de deux partitions de la main d'Eva, l'une en notation byzantine, l'autre en notation occidentale classique (**fig. 2**), qui est, pour l'essentiel, une transcription de la première. Il nous faut alors nous demander si les deux partitions notent bien la même œuvre : nous nous intéresserons pour cela au début du premier chœur des *Bacchantes.*

Les deux partitions sont écrites pour un chœur féminin, divisé en cinq groupes chantant en alternance, et une flûte, dont l'ambitus est ici limité (*do*^{3} – *ré*^{4}). La partition en notation occidentale fait également état d'un instrument à percussion (*flute and drums*), un tambour, dont l'utilisation n'est pas détaillée ; d'après le contexte on peut toutefois supposer qu'il suit le rythme réalisé par la flûte. On relève, dans la partition en notation occidentale, l'emploi d'une échelle modale, polarisée autour du *ré*, et constituée comme suit : *ré* – *mi*b – *fa*# – *sol* – *la* – *si*b – *do*# – *ré*. L'ensemble est constitué de rythmes simples, s'inscrivant dans une mesure à 4/4. La flûte fonctionne comme un relais de la voix, d'autant plus qu'elle joue dans le même registre, offrant une forme de respiration entre les phrases chantées. Or la musique notée par la partition en notation occidentale n'est pas s*trictement* la même que la musique notée par la partition en notation byzantine – s'il s'agit dans les deux cas d'une musique modale, les ornements, les micro-intervalles, le travail d'interprétation de la partition sont différents : il en résulte une altération de

16. *Ibid.*, p. 191.



Fig. 2 — Eva Palmer-Sikélianos, *The Bacchae*, partition occidentale et partition byzantine (source : Archives historiques du musée Bénaki, Athènes).

l'œuvre qui, nécessairement, s'« occidentalise » là encore, en perdant (par exemple) les intervalles spécifiques aux modes byzantins.

Dans ces conditions, on peut questionner le choix de la notation byzantine comme notation première, tout du moins son rôle dans la démarche proprement musicienne. En effet, ce choix met en lumière une ambiguïté qui nous pousse à soupçonner encore davantage l'existence d'un rapport plus complexe, plus intime, d'une musique à sa notation que celui d'un texte à sa transcription, comme si l'on pouvait envisager une sorte de consubstantialité, pour ainsi dire, entre une musique et sa notation. Et si nous accordons volontiers à Bernard Sève l'idée que « le cœur de la musique n'est pas dans les systèmes

de notation, il est dans la variation[17] », il apparaît toutefois ici qu'il ne suffit pas « pour penser l'altération musicale, […] [de] partir de ses formes les plus extérieures (le simple signe graphique) pour parvenir peu à peu à sa force la plus intime[18] », mais il semble bien que dans ce contexte, la transcription ne soit qu'un pis-aller, exigé par les contingences de la représentation de l'œuvre. Tout se passe ici comme si la notation byzantine était une composante intrinsèque de l'œuvre musicale, qui ne sort que maladroitement de cet habit qui est le sien.

Même en admettant que ces *Bacchantes* ne sont encore qu'un nouveau pas vers « la grande chose encore à accomplir », l'importance de l'étape franchie ne doit pas être sous-estimée. D'une part, Eva s'est risquée en personne à écrire la musique et porte donc elle-même la totalité du projet, qu'elle peut, par son intransigeance, pousser jusqu'au bout de sa vision. D'autre part, contre son intention première, déjà bousculée en 1927 quand son mari avait obtenu que l'on représentât *Prométhée enchaîné* en grec moderne, elle a choisi de mettre en musique une traduction anglaise des *Bacchantes*. C'est là à la fois un premier pas vers une conception « universaliste » de la musique et du théâtre grecs, mais aussi une transgression vis-à-vis de la tradition musicale byzantine, jusque-là réservée à des textes en langue grecque. Eva décrit cette intuition peu avant la composition des *Bacchantes :*

> J'expliquai que les principes de la musique grecque pouvaient s'appliquer à la langue anglaise, et que j'espérais un jour le prouver, mais que, jusqu'à présent, je n'avais jamais composé de chœurs, ni en anglais, ni en grec[19].

Et Eva n'hésite pas à faire un nouveau pas en avant :

> J'avais [écrit] de la musique pour les Bacchantes en français et en anglais, ce qui signifiait bien entendu deux partitions tout à fait différentes[20].

La proximité, et dans le même temps la différence, entre les deux musiques (**fig. 2** et **3**) portant le même texte d'Euripide dans deux langues différentes caractérisent un refus de concession dans la traduction, qui ne saurait être aménagée pour s'adapter à une musique existante, et la recherche d'une adéquation parfaite entre texte et musique.

Quelle que soit cependant la langue chantée, il nous reste à nous interroger plus précisément sur les conditions dans lesquelles les œuvres étaient représentées. En effet, l'analyse de la partition est très peu éclairante à ce sujet. Bien plus que les partitions de Psachos, les partitions d'Eva manquent d'indications pour les interprètes, d'où une difficulté à les jouer ou à les reconstituer (*tempo*, *legato*, expression, accents…) ; parfois

17. Sève 2002, p. 167.
18. *Ibid.*, p. 160.
19. Palmer-Sikélianos 1993, p. 125.
20. *Ibid.*, p. 191.



Fig. 3 — Eva Palmer-Sikélianos, *Les Bacchantes*, retranscription de l'auteur (source : Archives historiques du musée Bénaki, Athènes).

même, l'instrumentation n'est pas directement spécifiée. Ces partitions ont en fait la consistance de transcriptions partielles : on y note ainsi (sous certaines réserves) les hauteurs, mais à peu près rien d'autre – dès lors, elles ont de quoi troubler leur interprète. Elles se présentent davantage comme un aide-mémoire, et n'inscrivent pas véritablement le geste du musicien dans leur texte, comme s'il s'agissait d'une notation abstraite du moment concret et physique de l'exécution[21].

L'absence de certaines indications tient aussi probablement aux hésitations d'Eva, qui ne possédait pas une formation de musicien professionnel.

21. L'absence d'un certain nombre d'indications musicales essentielles impose à Eva de diriger elle-même la représentation de ses œuvres, même lorsque la partition n'est pas écrite en notation byzantine.

> Je cherchais plus que jamais un musicien qui étudierait cette étrange écriture, chargée de courants positif et négatif, attendant que la main du maître les unisse et offre une nouvelle splendeur au théâtre. Trouver quelqu'un capable d'utiliser le système, qui accorderait de l'attention à mon rêve, me devint une obsession[22].

Cet aveu d'impuissance explique probablement les lacunes de ces partitions, écrites à tâtons, et plus par foi que savoir-faire. La question de l'instrumentation en est par exemple un symptôme : Eva a pensé à l'emploi des cordes (notamment violoncelle), capables de jouer les micro-intervalles, mais elle ne les a pas utilisées et n'explique pas clairement pourquoi[23]. Peut-être l'emploi de transcriptions et l'écrasement de ces intervalles ôtaient-ils tout sens à ce projet ? Ce qui n'est pas clair, c'est si la musique était jouée en fonction de la partition occidentale, ou si c'était Eva qui « corrigeait » en quelque sorte les intervalles chantés, ce qui expliquerait son insistance pour assister aux représentations.

C'est en outre à partir de ce point qu'Eva, peut-être affectée par les difficultés de la pratique musicale et de sa mise en œuvre, marqua davantage son intérêt pour la théorie musicale, son lien au texte et à la danse – et par là qu'elle commença à échafauder un véritable mythe autour de cette musique. Elle formule ainsi cette évolution :

> Tout cela s'éveilla en moi : comme le mot, grandi mélodiquement et rythmiquement, était lui-même une danse, suscitant le geste ; comme ce mot devenait profondément unique et exaltant : chaque membre d'un groupe exprimant des réactions personnelles au même mot unifiant. Et je vis combien ce principe du drame n'était pas confiné à la langue grecque, mais pouvait rayonner sur l'anglais, le français, l'allemand, ou tout autre langage humain[24].

LA CRÉATION D'UN MYTHE

Nous remarquons ainsi que, si l'on a pu observer sur les partitions d'Eva une pauvreté, voire une absence de signes musicaux nécessaires à une lecture musicale satisfaisante (ce qui nous oblige de fait à nous borner à reconstituer l'œuvre par conjectures), les liens au texte et à la langue sont en revanche nettement privilégiés, comme si les mots portaient en eux-mêmes le chant et sa musicalité et devaient, en quelque sorte, venir suppléer les indications manquantes : de cette façon, l'absence d'indications de nuances, de caractère, d'expression, pourrait être compensée pas une lecture de l'expressivité propre au texte, au mot. On imagine par exemple difficilement comment l'exclamation « Evohé » dans le

22. Palmer-Sikélianos 1993, p. 194.
23. *Ibid.*, p. 193.
24. *Ibid.*, p. 194.

premier chœur des *Bacchantes* pourrait être chantée dans la nuance *piano*, sans accentuation aucune. Cependant, aucune indication de nuance *forte* ou *fortissimo* ne vient confirmer notre choix, et il en va de même pour une large part de l'œuvre d'Eva Sikélianos.

Sauver la musique grecque, ce serait alors sauver une musique qui aurait pour particularité d'être, pour ainsi dire, consubstantielle au langage. Ainsi, à deux reprises, Eva cite dans *Upward Panic* une phrase qu'elle a entendue de la bouche de Psachos lorsqu'il était son professeur ; elle la considère la première fois avec circonspection, et y adhère pleinement la seconde fois :

> La musique grecque est subordonnée au langage. Elle a toujours été considérée, tant par les anciens que par l'Église, comme n'ayant pas proprement d'existence indépendante. Sa fonction est de grandir et d'améliorer le mot, de rendre le sens et l'émotion les plus profonds du mot, et qui soient compréhensibles dans de très grandes églises ou à l'air libre[25].

On assiste ainsi petit à petit à la construction d'un véritable mythe échafaudé à partir du type de rapport au texte envisagé par Eva, qui a une conséquence directe sur la pensée harmonique et, partant, sur la réalisation harmonique du projet delphique. La suspicion d'Eva à l'égard de la tradition harmonique et scripturale occidentale lui permet en effet de définir en négatif ce qu'est la « musique grecque » : ce sont en réalité deux mondes musicaux. Avec l'idée sous-jacente, pour reprendre une analyse de Christian Doumet, que « l'écriture musicale est ce qui nous sépare de la coalescence entre les mots et les représentations[26] ».

En effet, indirectement, Eva Sikélianos s'inscrit dans

> une puissante tradition phonocentrique et antiscripturale (scriptural = harmonie). Cette tradition postule la primauté de la voix (de la mélodie) sur l'écriture (l'harmonie). Primauté signifiant à la fois antériorité et supériorité. L'écriture ne ferait que rapporter ce qui a d'abord été pensé sous forme de chant[27].

Eva confirme cela elle-même lorsqu'elle définit ce qui lui sert de référence véritable en matière de musique grecque :

> Le seul guide, la seule règle, la seule mesure est la tradition orale qui a sauvé et sauve encore aujourd'hui les éléments des mélodies sacrées sans aucun moyen technique[28].

L'écriture n'apparaît que comme un moyen de fixer les choses, subordonnée à la puissance naturellement établie de l'oralité, seule à même de faire vivre, mais aussi de transmettre

25. *Ibid*., p. 95, p. 154.
26. Doumet 1997, p. 26.
27. *Ibid*.
28. Palmer-Sikélianos 1993, p. iii.

la tradition musicale. Cela corrobore de fait la réticence d'Eva à utiliser l'enregistrement ou l'écriture dans l'entreprise de sauvegarde du patrimoine musical grec, car ce serait en quelque sorte en trahir l'origine. Et s'il y a bien une pensée dont s'approche celle d'Eva ici, c'est celle de Jean-Jacques Rousseau :

> Si celui-ci en effet condamne l'écriture, autrement dit l'harmonie, c'est parce qu'elle tue l'énergie contenue dans la voix de la nature. La mélodie qu'il lui oppose se veut au contraire tout entière gouvernée par « un principe de vie » et susceptible d'« affecter l'esprit de diverses images » : « La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. […] Elle n'imite pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles[29] ».

On peut constater ici que la description proposée par Rousseau des effets de la mélodie se révèle extrêmement proche des idées d'Eva Sikélianos. Ainsi, l'idée d'un langage qui possèderait « cent fois plus d'énergie que la parole même » n'est pas sans rappeler l'idée d'une musique au service du texte pour « grandir le mot », pour en tirer toute la substance signifiante et expressive. Il existe en quelque sorte une primauté de cette musique naturelle sur notre civilisation musicale. Eva ne tardera pas à en revenir aux origines de tout chant humain, à la manière de Rousseau. C'est peu à peu le rejet de l'harmonie du côté d'une civilisation occidentale bien artificielle qui se construit à travers ce raisonnement.

> Si la première langue existait encore, ajoute Rousseau, elle posséderait les mêmes caractères : « Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées, effaçant l'hiatus des voyelles, suffiroient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer […] en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de choses à faire aux articulations, qui sont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler ». Face à ce chant premier, l'écriture représente, pour Rousseau, exactement comme l'harmonie, une déchéance vers la froideur, les idées et les calculs[30].

On note ici encore une analogie : le texte construit un mythe fondateur du retour à la musique des origines, partagé par Jean-Jacques Rousseau et Eva Sikélianos. Toutefois, ce postulat est démenti si l'on s'intéresse précisément aux œuvres de Psachos ou d'Eva

29. Doumet 1997, p. 27-28. Il cite ici le chapitre iv de l'*Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau.

30. *Ibid*.

qui se rattachent au projet delphique : on peut y voir, comme nous l'avons montré, une composante harmonique au contraire très forte, et clairement intelligible. Cette idée d'un retour à la musique des origines, à une mélodie purifiée de toute composante harmonique, relève évidemment du domaine du mythe car, du moins du côté d'Eva, l'univers musical qui en découle possède toujours une harmonie, même si elle ne fait qu'induire la succession mélodique – une harmonie, en ce sens « horizontale ». Il ne suffit pas d'une ligne monodique et modale pour se soustraire à la puissance de l'harmonie.

En réalité, c'est probablement une position trop sévère à l'égard de ce qu'Eva Sikélianos appelle la « musique européenne » qui la conduit à méconnaître les composantes harmoniques de la musique byzantine : en voulant à tout prix établir une distinction presque ontologique entre ces deux univers musicaux, elle caricature leur différence.

LE *PANHARMONIUM*, INCARNATION INSTRUMENTALE DE L'UTOPIE DELPHIQUE

Eva pousse en réalité plus loin encore le mythe originel qu'elle construit autour de la tradition musicale grecque. Ainsi va-t-elle même jusqu'à faire de la musique grecque le réceptacle universel de toutes les traditions musicales antérieures à Bach : c'est ce que nous pouvons observer à travers la question du *panharmonium*, orgue d'un genre inédit, conçu pour les spécificités de la musique antique. La première raison d'être de cet instrument était, à en croire Eva, pédagogique : c'était le premier pas vers la création de son école de musique grecque. En effet, les possibilités impressionnantes de cet instrument permettent théoriquement à quiconque, avec une formation minimale et une certaine expérience des instruments à clavier, de jouer les intervalles nécessaires à la musique byzantine, et d'y former son oreille.

Le *panharmonium* (**fig. 4**) fut construit en 1924 d'après les plans établis par le musicologue Konstantinos Psachos pour le clavier, et avec une importante implication d'Eva, à qui l'instrument était destiné. La construction fut assurée par le facteur d'orgues Georg Friedrich Steinmeyer, en Bavière. Il s'agit d'un instrument unique, aux possibilités remarquables. Il possède 4 jeux et 42 touches par octave. Ses touches « blanches » font entendre une gamme « naturelle » byzantine, différente de la gamme majeure présente d'ordinaire sur les claviers européens. Eva annonce donc que l'instrument est capable de jouer 1 672 sons différents[31].

Cet orgue en lui-même est une autre forme d'infidélité à la tradition musicale byzantine, qui est uniquement vocale et interdit l'usage de l'instrument, et la position d'Eva à l'égard de cet instrument est ambiguë : si elle défend la conservation de cette tradition, elle se

31. Palmer-Sikélianos 1993, chap. 14, « Greek Music ».



Fig. 4 — Le *panharmonium* et son clavier (atelier Steinmeyer, Öttingen in Bayern, Allemagne. Photo de l'auteur).

pose en même temps en créatrice, et veut aussi faire de l'orgue un outil de composition[32]. De plus, de cet orgue si spécifiquement construit pour la musique byzantine, Eva veut également faire un instrument universel, et c'est en ce sens que se développe encore ce mythe d'une musique originelle et « naturelle » – ce mot revient fréquemment sous sa plume ; elle l'oppose à « tempéré », et par ricochet, à « musique européenne ». Ainsi la musique occidentale telle que nous la connaissons serait un artifice dévorant qui masquerait la musique naturelle de l'humanité.

Le récit de sa rencontre avec son amie hindoue Kourshed Nahorji, au chapitre 14 d'*Upward Panic*, est à ce titre très caractéristique. Il s'agit encore une fois d'opposer les artifices de la musique occidentale au naturel de la musique byzantine, incarnée par le *panharmonium* :

> Elle jouait très bien Beethoven, et Chopin de façon vraiment charmante, et elle avait de solides connaissances en composition. « Mais, disait-elle tristement, je dois être très bête. Car je ne sais pas jouer la moindre mélodie hindoue sur le piano, ni écrire aucun chant de mon pays ».

Et de donner une dimension dépassant largement la Grèce à ce « naturel » de la musique byzantine :

> Je lui parlai de mon orgue, qui serait bientôt achevé ; et lui dis que la raison pour laquelle je le construisais était ce pour quoi elle était venue en Europe : sauver l'antique tradition orale de la musique dans le monde entier […]. Je lui dis ma conviction que [la] notation [grecque] pouvait noter non seulement la musique grecque, mais aussi la musique de toutes les nations anciennes.

Et miraculeusement, dans un récit qui semble assez fantaisiste malgré tout :

> Elle vint essayer l'orgue ; et au bout d'une demi-heure environ, elle jouait les mélodies hindoues avec une parfaite aisance[33].

Ce qui ne manque pas de provoquer l'étonnement, vu la difficulté, même pour un pianiste expérimenté, de s'adapter au clavier, et en particulier à l'étroitesse des touches, qui ne dépassent pas les deux millimètres de largeur. Mais ce que tend surtout à montrer ce récit romancé, c'est qu'Eva pousse son raisonnement au point de retrouver dans la musique grecque le chant originel décrit par Rousseau. Cette musique, sur le point d'être perdue à jamais, serait donc la voix naturelle de l'humanité.

La dimension musicale que revêt le projet utopique des époux Sikélianos est très singulière. Presque entièrement dominée par Eva, celle-ci est tout autant tournée vers

32. Palmer-Sikélianos 1993, p. 98.

33. *Ibid.*, p. 97-98.

le passé que vers l'avenir ; dans son esprit, elle est un geste, à un certain moment, pour tenter de sauver cette Grèce qui semble s'oublier, et par là même, le chant du monde qui a été préservé dans ce berceau de l'humanité. L'effort consenti pour le projet delphique fut financièrement, artistiquement, intellectuellement considérable, et il n'est pas resté sans postérité dans bien des domaines. Pourtant, le domaine musical, alors qu'il apparaîtrait presque, pour Eva, comme le plus fondamental et qu'on l'y a vu déployer de considérables efforts, de théorisation comme de pratique musicale, semble n'avoir donné lieu à aucune postérité réelle.

Eva Palmer n'en a pas moins apporté une vision renouvelée, et infiniment moderne, du théâtre et de la musique grecs. Voir la Grèce ancienne à travers le prisme du peuple grec et de ses traditions lui permit d'échapper à tout académisme, de ne céder à nul effet de mode, tout en offrant une incarnation vivante et intelligible par ses contemporains de cette Grèce ancienne qui, pour elle, était parvenue jusqu'à nous, au moins par sa musique.

Si elle se fit dépositaire d'un héritage qu'elle voyait vaciller, ce fut pour mieux le faire renaître, et le préserver non comme un animal empaillé, mais comme une création toujours vivante, par l'enseignement et le spectacle. Inlassablement, elle composa, expérimenta, et créa par cette expérimentation ce mythe d'une musique grecque originelle et universelle. Il lui fallait oser le *panharmonium* pour l'enseignement et l'apprentissage de la musique grecque, il lui fallut franchir pas à pas la traduction en grec moderne, puis en anglais, puis en français des pièces qu'elle mettait en musique, chaque fois avec le souci scrupuleux du respect de la langue. Pourtant, l'œuvre delphique ne relève ni de la musique byzantine, ni de la musique antique, ni de la musique occidentale. Des deux premières elle revendique la parenté, de la dernière elle subit l'inévitable influence mais y résiste autant que possible ; elle peut donc se revendiquer la fille – infidèle – de la Grèce antique et byzantine.

Théâtre en plein air et le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne : *Les Perses* à Épidaure

Platon Mavromoustakos

> Darios, que je jouais toujours avec le plus grand trac, avait deux longues tirades dans lesquelles je risquais sans cesse de m'embrouiller : j'étais fasciné par la tentation de penser à autre chose. Par les petits trous du masque, je ne pouvais rien voir, sinon très loin, très haut ; pendant que je débitais les prophéties du roi mort, mon regard se posait sur des objets inertes et libres, une fenêtre, un encorbellement, un coin de ciel : eux, au moins, n'avaient pas peur. Je m'en voulais de m'être laissé prendre dans ce piège inconfortable – tandis que ma voix continuait son débit égal, rétive aux expressions que j'aurais dû lui donner[1].

Le commentaire de Roland Barthes sur une photographie des *Perses* par le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, pose d'une manière indirecte mais intéressante, la question critique de la fonction de l'acte scénique. Ce « piège inconfortable » m'en rappelle un autre : le piège inconfortable que constitue la représentation d'une pièce antique dans un théâtre antique grec, cette tentation qui a déterminé l'histoire de la scène grecque et qui me pousse à rechercher les rapports souterrains – ou, plutôt, les rapports autrefois visibles et aujourd'hui oubliés – entre des préoccupations de l'histoire du théâtre français et des choix du théâtre grec.

Il me paraît nécessaire de formuler tout d'abord quelques positions de principe. J'ai toujours pensé que l'histoire du théâtre pouvait se lire à travers les évolutions qui ont marqué la manière de représenter des œuvres appartenant à certaines époques déterminées du répertoire international. Il y a en effet des œuvres baromètres, dont les représentations répétées indiquent le niveau intellectuel des créateurs ainsi que de la société à laquelle ils

1. Barthes 2002, p. 613.

s'adressent, et qui révèlent les changements dans l'image de l'art de la scène. Ajoutons que ces œuvres sont encore plus révélatrices en ce qu'elles montrent les critères idéologiques qui déterminent les limites et les conditions dans lesquelles se développe toute société.

Jusqu'à la fin des années 1970 l'image de la production scénique internationale avait désigné les pièces de Shakespeare comme œuvres majeures révélatrices de cette dimension des faits de la scène théâtrale[2]. Depuis le milieu des années 1990 nous avons pris conscience, grâce à un certain nombre de tentatives de recensement de l'activité théâtrale, que ce sont indéniablement les tragédies grecques antiques qui détiennent désormais, à égalité avec les pièces de Shakespeare, la fonction d'indicateur des évolutions du théâtre.

Il faut noter ici que les évolutions du théâtre sont particulièrement visibles dans trois éléments du fait théâtral. Les évolutions de l'art de la scène et particulièrement les évolutions de la mise en scène sont visibles de manière immédiate dans l'espace scénique (c'est-à-dire l'espace dans lequel est représenté le texte), elles sont encore assez facilement visibles dans le texte (c'est-à-dire tout écrit représentable) et le sont peut-être plus difficilement chez l'acteur (c'est-à-dire dans ce que l'on attend de l'acteur et dans les techniques d'interprétation). Sur ces évolutions, ces changements, j'emploierai finalement le terme de « métamorphoses » – métamorphoses de l'espace, du texte et de l'acteur –, nous pourrions fonder des parts importantes de la critique des critères idéologiques de l'approche du drame antique. Je laisserai de côté l'acteur et le texte et me limiterai à la question de l'espace afin de chercher le cours de ses métamorphoses à travers l'osmose des opinions qui ont été exprimées de manières différentes et à différentes époques en France et en Grèce pour se rencontrer dans le corps des représentations du drame antique[3].

> Dans le même esprit que ce que nous venons de dire, une deuxième constatation, essentielle, s'impose : les représentations du théâtre antique marquent plus clairement que d'autres secteurs de la dramaturgie les transformations du théâtre, et peut-être avec davantage d'emphase les changements dans l'image de l'espace théâtral. Le caractère « liminal[4] » des textes et les questions complexes comme la façon d'envisager les problèmes de la présentation sur scène, par exemple la question du chœur, constituent un défi pour bien des créateurs. Pour discuter

2. Bablet 1975. Voir aussi Ertel 1992.

3. J'ai développé cette idée lors d'une intervention orale en grec au congrès international *Οι Διάλογοι των Αθηνών* [The Athens Dialogues] organisé par la Fondation Alexandros S. Onassis à Athènes, le 25 novembre 2010. Voir aussi Mavromoustakos 2010 en ligne (dernière consultation juillet 2017).

4. La remarque sur le caractère « liminal » des textes est due à Erika Fischer-Lichte qui l'a formulée avec une insistance particulière dans sa conférence intitulée « Ancient Greek Theatre in Transformation: A Historic Form in Universal Use », à la séance inaugurale du symposium *Contemporary Performance of Ancient Greek and Roman Drama* organisé au musée J. Paul Getty, 20-23 juin 2002. Voir aussi sa contribution « Berliner Antikenprojekte » (Fischer-Lichte 1998) ainsi que son étude récente *Ästhetik des Performativen* (Fischer-Lichte 2004).

> la problématique des metteurs en scène dans l'approche des textes matérialisant sur scène leurs visions, c'est-à-dire la façon d'affronter les problèmes posés par les textes, il est nécessaire d'examiner à nouveau tous les éléments de l'acte scénique. Parmi ceux-ci, une place de choix revient à la question de l'espace scénique, qui se révèle le facteur le plus déterminant de chaque mise en scène. Le retour vers des problématiques plus larges sur les limites de l'acte scénique ramène à une limite nécessaire de la *lecture* argumentée des textes de la littérature grecque antique. Ce problème conduit d'ailleurs les plus importants des metteurs en scène à recourir, autant que faire se peut, au prestige académique pour étayer leurs points de vue avec des arguments « scientifiques ». Dans presque chacune des représentations modernes les plus intéressantes d'un drame antique sur une scène européenne, des premières jusqu'aux plus récentes, on observe que les metteurs en scène essayant de répondre à des questions scéniques suscitées par les textes se précipitent vers la connaissance de l'Antiquité et la philologie de leur époque. Mais la problématique du fonctionnement de l'espace scénique est la même, si bien que, là aussi – c'est-à-dire dans les représentations et non dans les textes –, le caractère « liminal » est visible. Les représentations du drame antique dépassent les limites de deux formes traditionnelles de l'espace théâtral : sur la scène italienne, elles résistent aux limites que l'espace impose, essayant de les dépasser, tandis que dans les théâtres antiques, odéons romains et amphithéâtres, elles hésitent entre respecter les limites imposées ou les ignorer. Finalement, on pourrait dire que c'est exactement en raison de leur double *liminality* que les représentations du théâtre antique sont des indicateurs particulièrement intéressants des évolutions, indicateurs désormais déterminants pour l'histoire de la mise en scène et de son autonomie en tant qu'art du théâtre. Sous cet angle, les représentations de drames antiques sont peut-être un champ privilégié, non seulement pour la compréhension des changements de l'espace scénique, mais pour celle de l'histoire du théâtre contemporain[5].

De la première représentation du théâtre antique à l'époque moderne, jusqu'aux plus récentes, la gestion de l'espace scénique reste un problème qu'il faut affronter de manière *ad hoc*. Même si les solutions qui se sont imposées au cours d'une longue habitude scénique constituent une assurance sur laquelle le metteur en scène et créateur de théâtre peut s'appuyer, le désir de changer l'image consacrée est l'objet de tout événement scénique et de toute mise en scène. Dans ce sens, le théâtre est sans aucun doute, d'une manière ou d'une autre, un piège attirant et inconfortable. D'un autre côté, il nous faut admettre que, dans la mesure où les textes exigent l'examen des manières de les monter, le choix le plus

5. Mavromoustakos 2007.

déterminant est, bien sûr, le choix de l'espace. L'espace définit par essence l'élément qui va différencier l'impression dominante qu'aura le spectateur. C'est d'abord l'espace qui reviendra à la mémoire du spectateur lorsqu'il lui faudra parler d'une représentation passée ou lorsqu'il y pensera, peut-être plus facilement encore que l'acteur, et de toute façon c'est le souvenir de l'image de l'espace qui contribuera de manière assez sûre à ce que la personne avec laquelle il parle reconnaisse la représentation.

La recherche de l'espace adéquat pour la présentation du texte antique posa déjà problème lors de la première véritable représentation professionnelle du théâtre antique en Europe centrale. Je veux parler de la représentation de l'*Antigone* de Sophocle par Ludwig Tieck dans l'Allemagne de 1841 : Tieck tenta en effet d'imiter la disposition du théâtre antique en élargissant la scène en un demi-cercle qui occupait la place de l'orchestra, créant un espace comparable à l'amphithéâtre grec et à la *skéné* antique, et introduisit finalement un modèle qui fut souvent répété. La même disposition fut intégralement reproduite en France en 1844 sur la scène de l'Odéon[6]. Cette reconstitution déclencha un processus qui aboutit à la généralisation d'une exigence, très clairement exprimée par Alexandros Rizos Rangabé à propos de l'aménagement scénique de l'*Antigone* allemande de 1841 :

> Il est tout a fait souhaitable que les ruines de la beauté antique [ici Rangabé se réfère aux textes anciens] soient représentées dans l'une de ces ruines de théâtre antique qui existent partout en Grèce (peut-être dans le mieux conservé, le théâtre d'Hérode Atticus à Athènes). Si cela n'est pas possible, il faut adapter le théâtre à la manière ancienne, en connectant les deux côtés de la scène avec l'auditorium par des escaliers, non pas pour les spectateurs mais pour le Chœur, comme dans l'*orchestra* antique, avec au milieu la *Thymeli*, c'est-à-dire un autel rectangulaire, s'élevant sur trois marches, ainsi que deux entrées, une de chaque côté de la scène[7].

La demande que formule Rangabé en 1875 d'utiliser les ruines antiques, n'est toutefois pas quelque chose de nouveau. Elle s'est en effet déjà exprimée dans le Sud de la France. Le théâtre d'Orange abrite des manifestations culturelles depuis 1869. Après sa restauration complète en 1860, le théâtre est devenu l'épicentre d'une réflexion qui aboutira à son utilisation systématique, jusqu'à nos jours. Parmi les représentations importantes du XIX^e^ siècle, une place à part est occupée par l'*Œdipe roi* interprété par Mounet-Sully, joué pour la première fois à la Comédie-Française en 1881 et repris avec un grand succès au théâtre

6. Voir le cahier de mise en scène retrouvé et commenté par Angéliki Giannouli (Giannouli 2010).

7. Rangabé 1875, **p.** Ξζ'. Sur les premières représentations d'*Antigone* en Grèce, voir Rémédiaki 2006, 2^e^ partie, p. 391. Il faut toutefois noter qu'une description détaillée de la représentation allemande a été publiée dès 1842 : Böckh – Förster – Toelken 1842. On trouve des descriptions analogues en France en 1844 pour la représentation qui copie le modèle de 1841, dans des périodiques illustrés de l'époque (*L'Illustration*, *Le Monde illustré*, etc.) dont beaucoup circulèrent dans les maisons bourgeoises d'Athènes.

d'Orange le 11 août 1888. La même représentation fut donnée le 11 août 1894, tandis que le lendemain, le 12 août, on jouait *Antigone* dans la traduction de Paul Meurice et Auguste Vacquerie, une reprise anniversaire de la première représentation de 1844. Le programme comprenait aussi *La Revanche d'Iris*, comédie antique en un acte, en vers, de Paul Ferrier. À la fin du spectacle, introduit par Paul Mariéton, on présenta l'*Hymne à Apollon*, en rappelant qu'il avait été trouvé à Delphes. La fouille de Delphes par l'École française d'Athènes[8] intéressa beaucoup la presse française et les périodiques encyclopédiques de l'époque. La fréquence des mentions montre le grand intérêt pour les affaires grecques au XIX^e^ s. et les représentations dont nous avons parlé jusqu'ici fixent les normes régissant les relations de la scène grecque et de la scène française, telles que je les évoquais au début. Par une heureuse coïncidence Delphes sera au cœur des événements qui vont nous occuper par la suite.

Les représentations d'Orange marquent le point de départ d'une tendance qui apparaîtra dans les divers pays européens et se consolidera progressivement au début du XX^e^ s., s'étendra surtout dans l'entre-deux-guerres et se poursuivra dans les grandes manifestations des étés européens. Peu à peu, le succès que connaissent les représentations en plein air sur des sites chargés d'un passé incite plusieurs villes de France à organiser des représentations de même type. C'est le cas pour *Œdipe*, la tragédie inscrite au répertoire de la Comédie-Française qui fut le plus souvent représentée – dans les arènes romaines de Nîmes, par exemple, en 1903 ; chaque fois que la pièce était présentée en tournée dans des villes qui avaient des théâtres romains antiques ou des arènes, cette possibilité était exploitée, ajoutant à la magistrale interprétation de Mounet-Sully l'élément d'authenticité qu'offrait l'utilisation de l'espace antique. La tendance s'enrichit d'œuvres de différentes parties du répertoire, choisies souvent en fonction de l'histoire du lieu mais avec toujours une prédilection pour les œuvres comportant des sujets antiques. L'intérêt que suscitaient les représentations dans des sites de plein air se trouve aussi confirmé par la bibliographie, relativement riche. On distingue dans celle-ci les articles et les textes liés à des représentations à Orange, qui exposent de nombreux points de vue et réflexions sur les nouvelles formes d'activités théâtrales ou sur les nouvelles œuvres appropriées à ces espaces, débats qui, d'une manière ou d'une autre, sont repris dans plusieurs pays européens, la part du lion revenant bien sûr aux pays méditerranéens. C'est sous cet angle qu'il nous faut peut-être voir les représentations en Italie qui commencèrent à Syracuse en 1914 et conduisirent à la fondation de l'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA), sur ordre de Mussolini lui-même, en 1926.

Les Fêtes delphiques d'Angelos et Eva Sikélianos, en 1927, constituent l'aboutissement parfait de ce mouvement pour l'utilisation des espaces antiques, connu en Grèce grâce à la lecture répandue de périodiques illustrés sur la vie théâtrale à Paris et dans toute la France – on trouve encore, aux puces de Monastiraki, des numéros de *L'Illustration*, *Le Monde illustré*,

8. Voir par exemple *L'Illustration* 2072 (8 décembre 1894), p. 480-481, où sont publiées quelques photos, des croquis et des dessins inspirés des fouilles et des reportages.

L'Illustration théâtrale, souvent magnifiquement reliés –, grâce aux nouvelles d'Italie, au souhait formulé par Rangabé et à des apparitions sporadiques de troupes sur différents sites – par exemple à l'Odéon d'Hérode Atticus pas encore restauré. Les Fêtes delphiques vont reposer la question à plusieurs niveaux, liés à l'espace, mais aussi au fonctionnement des représentations du théâtre antique en Grèce au XX^e^ s. Lors des deuxièmes Fêtes delphiques, en 1930, un observateur perspicace de la vie théâtrale demande à ce qu'on utilise le théâtre d'Épidaure. La demande est faite par Gabriel Boissy dans un article du journal *Έθνος* [*Ethnos*/Nation], lequel intervient dans la discussion qui agite les intellectuels de l'époque, souhaitant que soient reprises sur un autre site les représentations de 1930, *Les Suppliantes* et *Prométhée enchaîné*. Il faut noter ici que Boissy (il est lui-même traducteur d'*Œdipe*), dès la fin du siècle dernier, est un fervent défenseur de l'utilisation des amphithéâtres antiques et un grand admirateur du jeu de Mounet-Sully[9]. Boissy (1879-1949), qui entretient d'étroites relations avec Sikélianos dans les années suivant les Fêtes delphiques (il a même été blessé en venant en Grèce en voiture pour assister à une lecture publique du *Dithyrambe de la Rose* à laquelle l'avait convié Sikélianos, et il est resté longtemps à l'hôpital, temps qu'il mit à profit pour échafauder ses plans, dont celui de terminer une œuvre sur Mussolini et d'en composer une autre sur Hitler[10]), n'est pas seulement un spectateur assidu des Chorégies d'Orange, il est aussi membre de la commission qui les organisait. Il écrit des articles sur le théâtre, dirige la revue *Comœdia* (et écrit des articles dans les périodiques *Le Feu* et *L'Intransigeant*) ; il rédige également quelques livres sur les fêtes d'Orange et sur la dramaturgie, pour ce qui est de l'espace et du fonctionnement des théâtres en plein air[11]. La proposition n'a pas de suite et le sujet ne sera plus discuté avant quelques années.

Fin 1936, un groupe d'étudiants de lettres classiques, dont Roland Barthes, inspiré par le succès d'un atelier de théâtre plus ancien, décida de fonder une association qui monterait des tragédies grecques antiques. Comme *Les Perses* était au programme du certificat d'études grecques, ils optèrent pour cette pièce. La première eut lieu dans la cour de la Sorbonne le 3 mai 1936, dans une mise en scène de Maurice Jacquemont. L'année suivante, après une représentation donnée devant le pavillon grec de l'Exposition internationale de Paris, le 12 juillet 1937, le groupe fut invité à donner sa représentation à Athènes à l'Odéon d'Hérode Atticus.

Dès le début des années 1930, l'Odéon d'Hérode Atticus avait souvent été utilisé pour des représentations de pièces antiques. Les années précédentes, deux autres représentations

9. *Έθνος* [*Ethnos*/Nation] 3 mai 1930. Voir Villiers 1977, p. 24. Boissy est également cité par Yiannis Sidéris (Sidéris 1977, p. 404 et 408).

10. Voir *Recueil factice d'articles de presse de et sur Gabriel Boissy 1922-1940*, Paris, Bibliothèque nationale-Département des arts et spectacle, s. d., p. 24. Après avoir mentionné un accident qui lui est arrivé en Suisse, il annonce dans une interview ses projets : il termine une œuvre intitulée *Mussolini à Rome*, dans laquelle il voudrait consacrer quelques pages à Hitler : « Il admire le génie créateur du premier ; il étudie l'autre avec une intense curiosité » (p. 29).

11. Boissy 1907 ; Boissy 1920 ; Boissy 1913.

des *Perses* y avaient été données. La première était une mise en scène de Photos Politis, avec le Théâtre national, la seconde avait été mise en scène par un autre ami d'Angelos Sikélianos, Wilhelm Leyhausen, professeur de rhétorique à l'université Humboldt de Berlin. De nombreux articles rappelèrent cette représentation à l'occasion de la venue des étudiants de la Sorbonne. Leyhausen avait assisté aux Fêtes delphiques de 1927 et il avait discuté avec Sikélianos de l'éventualité de se charger de la mise en scène d'une représentation pour les deuxièmes Fêtes delphiques, ce qui finalement ne se fit pas. Il semble que tous deux aient envisagé la présentation des œuvres de Goethe, toujours dans le cadre des Fêtes delphiques[12] ; la relation des deux hommes ne s'interrompit apparemment[13] jamais par la suite, ce qui est d'ailleurs confirmé par la présence de Sikélianos à la séance de l'Odéon d'Hérode Atticus. Leyhausen, qui enseignait l'éducation vocale et la rhétorique à l'université de Berlin, et qui n'était pas metteur en scène professionnel, constitua une troupe d'étudiants dans le cadre de son activité académique et monta des tragédies grecques antiques dans ses propres traductions, dès 1927[14]. La mise en scène reposait toujours sur la technique traditionnelle allemande de la récitation du chœur (*Sprechkor*[15]), technique à laquelle il semble que toutes ses mises en scène aient été fidèles. La première représentation, *Les Perses*, fut donnée avec la collaboration d'acteurs professionnels dans certains des rôles principaux, et fut souvent reprise entre 1927 et 1934[16], tandis que la même troupe donna *Agamemnon* et *Prométhée.* Notons qu'à la fin de la guerre, Leyhausen quitta l'université dans le cadre des procédures d'épuration et que, plus tard, au début des années 1950, il organisa en Allemagne des Fêtes delphiques associant le modèle des fêtes organisées par les Sikélianos et le modèle des *Festspiele*.

La représentation du Groupe de la Sorbonne manifeste l'intention d'aborder les tragiques grecs d'une façon radicalement différente. Voulant éviter la grandiloquence, la monumentalité et l'image volumineuse du chœur, le groupe essaie d'approcher les textes dans un sens rituel et hiératique. En même temps, la représentation est marquée par le souhait implicite de ne pas essayer de restituer les conditions de la représentation antique, mais aussi d'éviter de ressembler à la mise en scène qui caractérise les approches de la

12. Voir l'interview de Leyhausen, *Ethnos* 19 mai 1927, où est annoncé le projet de représentation de *Prométhée* ainsi que du Premier et Deuxième *Faust* de Goethe, dans les bois de Delphes. Yiannis Sidéris se réfère aussi à cette collaboration (Sidéris 1977, p. 392).

13. C'est ce que l'on déduit d'un discours de Leyhausen où il mentionne un effort de sept ans, de lui comme d'Angelos Sikélianos, pour faire revenir la représentation des *Perses* (*Ελεύθερον Βήμα* [*Eleftheron Vima*/ La Tribune libre] 19 mai 1934).

14. Eschyle 1948.

15. Leyhausen 1934.

16. Sur la base de données du Réseau européen de recherche et de documentation sur les représentations du théâtre antique grec (European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama – http://ancient-drama.net) sont recensées les représentations de diverses années où sont notées d'importantes différences dans la distribution des rôles.

tragédie classique française. À l'Odéon d'Hérode Atticus, la pièce fut donnée le mardi 11 août 1937 à six heures de l'après-midi et connut un immense succès. Les étudiants de la Sorbonne rencontrèrent à Athènes une situation bien différente de celle qu'ils vivaient dans leur pays : en France le Front populaire avait gagné les élections du 13 février 1936 et Léon Blum était président du Conseil, alors que la Grèce subissait l'une des dictatures les plus grotesques qu'ait connues l'Europe du XX^e^ s., le « régime du 4 août » de Ioannis Métaxas.

Les jours précédents et les jours suivants, les étudiants du groupe visitèrent des sites archéologiques à travers la Grèce. De retour de Delphes, le bateau s'arrêta à Nauplie et, dans le cadre d'une excursion en Argolide, ils visitèrent le théâtre antique d'Épidaure. Là, sans aucune répétition, sans musique, les acteurs amateurs jouèrent *Les Perses* à la grande surprise de quelques habitants de la région qui passaient par là, revenant de leur travail. Selon un témoignage, les paysans étaient là, silencieux sur les gradins et, à la fin de la représentation ils offrirent à Atossa, la reine des Perses, un grand bouquet de fleurs des champs[17]. Cette représentation improvisée est peut-être la première représentation attestée d'une pièce antique dans le théâtre d'Asclépios à Épidaure.

Un an passera encore jusqu'à ce qu'une nouvelle tragédie soit montée à Épidaure. Mais l'écho de la représentation du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne dans le théâtre d'Argolide n'aura pas eu le temps d'être oublié, et c'est peut-être ce qui poussa des autorités de l'époque à essayer de redonner vie au théâtre avant la guerre. Le 10 septembre 1938, le transport des spectateurs étant organisé par la Periigitiki Leschi (Touring Club), *Électre* fut jouée au théâtre d'Épidaure[18], lors d'une représentation historique, une représentation emblématique à une époque où les emblèmes n'étaient pas innocents. Entre 1954 et 1974, une seule troupe joue des pièces antiques au théâtre d'Épidaure, c'est celle du Théâtre national. Le site de l'ancienne Épidaure enferma les représentations dans ce que voulaient éviter les étudiants de la Sorbonne, la vieille routine académique du vieux théâtre.

Ce fait évoque un autre piège inconfortable : la représentation du théâtre antique sur la scène grecque aura besoin de bien des années pour rejeter et perdre les éléments du conservatisme qui la caractérisaient.

17. Le témoignage sur la représentation est inclus dans la communication d'André Burgaud sur « L'expérience du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne », au congrès international du Centre européen de Delphes intitulé *Le théâtre antique de nos jours* qui se tint à Delphes du 18 au 22 août 1981, et se retrouve dans les actes du Congrès édités par le Centre européen et culturel de Delphes en 1984, p. 67-83.

18. La première représentation eut lieu le 3 octobre 1936 à l'Odéon d'Hérode Atticus avec les autorités et la distribution suivante : Traduction : Y. Gryparis, mise en scène : D. Rondiris, décors : Kl. Klonis, costumes : A. Phokas, musique : D. Mitropoulos, chef d'orchestre : G. Lykoudis, dir. du chœur : Ang. Grimanis. Précepeur : N. Rozan, Oreste : Th. Kotsopoulos, Électre : K. Paxinou, Chrysothémis : V. Manolidou, Clytemnestre : El. Papadaki, Égisthe : G. Glinos, Pylade : T. Vandis, Choryphée : Ath. Moustaka, Chœur des femmes : N. Marsellou, Th. Kalliga, M. Alkaiou, N. Zapheiriou, T. Nikiphoraki, M. Lekkou. Le chœur était composé de 60 personnes et la « suite de la Reine » de 10 personnes.

VOYAGES RÉELS ET IMAGINAIRES : ÉCRIVAINS ET POÈTES

La Grèce romanesque de l'entre-deux-guerres

Sophie Basch

Si les impressions de voyage en Grèce abondent au XIXe et dans la première moitié du XXe s., force est de constater, et il y a pour cela des raisons précises, que la Grèce n'est pas propice au roman. La question qui se pose donc, et que je chercherai à esquisser ici, est la suivante : comment se fait-il que les conditions n'aient toujours pas été réunies, dans l'entre-deux-guerres, pour que la Grèce puisse servir de cadre romanesque convaincant ?

Un bref historique est nécessaire avant d'arriver aux décennies 1920-1930. Le premier roman français situé dans la Grèce contemporaine, si l'on exclut bien sûr les fictions d'Alexandre Dumas et de George Sand, inspirées non par un contact avec le pays réel mais par la littérature philhellénique et par l'imagerie qui s'y rattache, est *Le Roi des montagnes* d'Edmond About (1857), qui succéda au célèbre pamphlet de l'ancien membre de l'École française d'Athènes, *La Grèce contemporaine* (1854). L'œuvre, popularisée par les illustrations de Gustave Doré, connut un succès exceptionnel à travers un nombre remarquable de réimpressions dans des éditions populaires, si bien que, dans la période qui nous intéresse, elle continuait à monopoliser l'image romanesque de la Grèce : brigandage dans les campagnes et vie citadine ridicule, provinciale, caricature de l'Europe.

En 1910, Louis Bertrand, auteur d'une thèse fameuse, *La fin du classicisme et le retour à l'antique* (1897) et d'un essai, *La Grèce du soleil et des paysages* (1909), où il prenait le parti de la nature contre les ruines et surtout contre les archéologues (prolongeant les réflexions esthétiques de John Ruskin dans *Les sept lampes de l'architecture*), publia *Les Bains de Phalère* – chez Arthème Fayard et par deux fois dans des éditions illustrées, la première dans « Les Inédits de Modern-bibliothèque » qui alignait les romans contemporains à 95 centimes, la seconde dans la collection jaune « Le Livre de demain », avec des bois Art déco au goût du jour. Une histoire d'amour entre un jeune attaché à la Légation de France et la veuve française d'un poète grec, qui persifle à la fois la société grecque et le monde diplomatique sur fond de station balnéaire, de ruines d'Olympie et d'émeutes athéniennes.

En 1924, Paul Morand publie son premier roman, *Lewis et Irène*, lui aussi agrémenté de gravures à l'eau-forte, histoire d'amour entre un jeune loup de la finance parisienne,

et Irène, héritière de la banque Apostolatos, qui le bat en affaires. Le style de Morand y est déjà à son sommet, éblouissant, mais l'écrivain par excellence de la ville, qui évoquera comme nul autre Constantinople, Londres et New York, ne s'attarde guère au charme d'Athènes. La Grèce y est la métaphore de la femme impénétrable.

Pendant ce temps, les récits de voyage continuent à se succéder, se gardant de la Grèce moderne comme celui d'Édouard Herriot (*Sous l'olivier*, 1930), exclusivement tourné vers le passé ce qui agace son jeune guide Georges Séféris, ou sensibles à la Grèce de Métaxas sur le mode où certains voyageurs redécouvrent Rome nettoyée par Mussolini. Ainsi Camille Mauclair, juste après le percement de la via dei Fori Imperiali, goûtant à la poésie des ruines dans une perspective hygiéniste aux antipodes de la sensibilité de Barrès qui regrettait la démolition de la tour franque des Propylées et de toutes les strates historiques sur l'Acropole : « J'enjambe les blocs épars de ce qui fut l'Hékatompédon, et je me félicite de ce que peut-être là, comme au Forum romain, la destruction ait créé une nouvelle beauté en apportant l'espace et la lumière dans ce qui devait être un excessif entassement d'édifices[1] ». Ainsi Jacques de Lacretelle, « frappé par l'ordre et la propreté des rues » : « Athènes est sous un régime de dictature, mais ni injuste, ni aventureux[2] ». Mais aussi Jean-Louis Vaudoyer pour qui la Grèce a désormais les traits d'Aliki Diplarakou, Miss Grèce en 1929 puis Miss Europe en 1930. Vaudoyer est charmé par l'élégance et l'harmonie de l'Athènes moderne, qui lui donne la nostalgie du Paris d'autrefois : « Tous les rendez-vous athéniens se donnent place de la Constitution, qui est vraiment encore ce que furent chez nous les Boulevards, à l'époque où Paris était, non point une petite ville (Athènes ne "fait" pas du tout petite ville), mais une ville aux proportions respectées, aux mœurs préservées ». Le filtre français est omniprésent et le visiteur s'émerveille de la francophonie des Grecs :

> Le paysage attique ressemble aux livres de Giraudoux : même pureté organique, qui, par pudeur, par réserve, porte les masques de la nuance et de la subtilité. Il y a, à Athènes, un intelligent libraire qui fait ses affaires en vendant uniquement des ouvrages français. Pas autre chose, dans son magasin, que des livres français, des revues françaises. Il n'est pas grec, non plus ; mais russe[3].

Hommage, en passant, à la défunte librairie Kauffmann, dont la disparition rue Stadiou, après des années d'agonie suivies d'un incendie, prive l'Athènes contemporaine d'un de ses plus importants lieux de mémoire.

Quels échos ces débats esthétiques, ces propos académiques et chauvins rencontrent-ils dans le roman ? Avant d'en distinguer deux, passons rapidement la production en revue.

1. Mauclair 1934, p. 17.
2. Lacretelle 1939, p. 142-143.
3. Vaudoyer 1931, p. 39.

Les titres parlent d'eux-mêmes. À l'heure du psychologisme triomphant, c'est le Grec moderne, plus que son pays, qui intrigue : Albert Reggio, *Les Conclusions de Prodrome Zécas. Roman de mœurs grecques contemporaines* (Perrin, 1921) ; Jean Leune, *L'Éternel Ulysse ou La Vie aventureuse d'un Grec d'aujourd'hui* (Plon, 1923) ; Jean Longnon, *La Nouvelle Hélène* (Plon, 1925). Trois récits dans le sillage de l'armée d'Orient. Albert Reggio, spécialiste de Paul Bourget et de l'Italie intellectuelle, qui signe un roman vénizéliste ; Jean Leune, journaliste, soldat de la Grande Guerre, spécialiste des Balkans et de l'Orient, correspondant de *L'Illustration*, futur résistant mort en déportation à Büchenwald ; Jean Longnon alias Herluison, chartiste, proche de l'Action française, spécialiste des principautés de Morée, qui dédie son roman à Henri Massis, critique d'extrême droite, futur pétainiste. Des profils divers mais un traumatisme commun : les événements du 1er décembre 1916, lorsque les troupes du roi Constantin firent feu contre un détachement de marins français au Zappéion, ont ravivé le sentiment d'avoir été dupes d'un sentimentalisme historique, un mishellénisme qui, s'il pouvait sembler éteint, n'était qu'assoupi.

Dans sa préface, Albert Reggio tient d'emblée à se démarquer du *Roi des montagnes*, preuve s'il en fallait de la faveur constante dont jouissait le récit d'Edmond About :

> En ambitionnant la puissance, la Nouvelle-Grèce a cessé, aux yeux de l'Europe et du monde, d'être ce pays factice jusqu'ici considéré bon à flatter la manie de pittoresque de coloristes attardés, que leur indolence dénaturait volontiers et nous représentait peuplé de poupées animées. Pour ma part, j'y ai coudoyé des êtres de chair et d'os qui m'ont paru dignes d'être dépeints et caractérisés avec précision[4].

Jean Leune dédie son roman aux marins français tombés en 1916 sous les balles royalistes et se penche sur le réveil et sur les ambiguïtés du philhellénisme militaire réactivé par la Grande Guerre, et sur ses profiteurs cyniques :

> Ainsi, peu à peu le philhellénisme désintéressé, né tout naturellement de notre vieille culture gréco-latine, glissait vers la forme qu'il avait revêtue déjà lors de la guerre de l'Indépendance, c'est-à-dire vers un philhellénisme politico-littéraire, qui impliquait avec l'amour de la Grèce moderne la haine du Turc. Et ce philhellénisme nouveau était d'autant plus ardent que ceux qu'il gagnait ignoraient davantage la véritable Grèce moderne, puisqu'ils n'en connaissaient en somme que les zélés représentants à Paris. Comment résister au mirage antique, richement présenté par d'illustres descendants de la grande race, entre deux compliments, devant une table finement garnie ? Les gens les plus sages, les plus calmes, en arrivaient, parce qu'ils aimaient le Parthénon, à détester

4. Reggio 1921, p. 1-2.

> sincèrement les odieux oppresseurs des descendants d'Ictinos. D'aucuns prétendaient bien que les artisans de cette évolution y trouvaient un certain profit, et que leur propagande, si elle servait leur patrie, était loin de les desservir eux-mêmes[5].

Pour Jean Longnon enfin, ancien aviateur de l'armée d'Orient, la perfidie de la Grèce s'incarne dans une belle Grecque, Hélène Pétropoulos : « Je reçus à quelque temps de là une lettre timbrée de Grèce, de Patras, autant que je pouvais distinguer : une écriture de femme dont la grâce était gâtée par les jambages désordonnés, des traits anguleux et appuyés, où je croyais lire l'instinct de la domination et un excès d'imagination[6] ».

Il est inutile de s'attarder sur ces romans dont l'histoire littéraire n'a pas fait grand cas, mais dont il importe de garder le souvenir comme d'un moment où la Grèce moderne, au lendemain de la Grande Guerre, fut romancée sous les couleurs les moins romanesques. Et force est de constater avec Alfred Lavauzelle, conteur et vaudevilliste oublié, que l'apparence du Grec moderne, à l'orée des années 1930, n'a subi aucune modification depuis le XVIII[e] s. :

> – Pombacapulo, je sais que vous êtes une fripouille. J'ai besoin de vos services.
> – Je suis à vos ordres.
> – C'est bien Pombacapulo que vous vous appelez ? J'ai toujours peur de mal prononcer votre nom.
> – Christophoros Pombacapulo[7].

La moisson serait désolante si Drieu La Rochelle n'avait, en 1929, situé en Grèce un roman destiné à survivre et même à être lu, *Une femme à sa fenêtre* (qui fut porté en 1976 à l'écran par Pierre Granier-Defferre, avec le concours de Jorge Semprun qui écrivit le scénario). Ce roman de la décadence contemporaine, très marqué par Barrès, s'articule autour de deux pôles : « En situant l'action de son roman en Grèce, il fait coup double : lieu hors du temps, mythique – aspect qui va être pleinement exploité dans le chapitre de l'excursion à Delphes, acmé du récit –, le Grèce constitue aussi un paradigme de la décadence occidentale[8] ». Lorsqu'il rédigea ce roman, en 1928, Drieu, attiré par le communisme, n'avait pas encore cédé aux sirènes du fascisme qu'il reniera avant de se suicider en 1945.

La dégradation commence par une description de l'Acropole ou plutôt de son avatar déchu, l'hôtel Acropolis, sans doute inspiré par l'hôtel de Grande-Bretagne, mais dont le

5. Leune 1923, p. 13-14.
6. Longnon 1925, p. 249-250.
7. Lavauzelle 1933, p. 9.
8. Wittmann 2007, p. 100.

nom a vraisemblablement été emprunté au tout récent Acropole Palace Hôtel, construit face au Polytechneion en 1926-1928 par Sotirios Mayassis, architecte grec de Paris :

> Au milieu de son cadre doré, M. Theodoris, fondateur des *Grands Hôtels Theodoris*, en redingote, assis dans son fauteuil, trônait dans le hall de l'*Acropolis*. Sa raison d'être avait été ce caravansérail, le premier d'Athènes ; et sans doute tout ce qui pouvait subsister de son âme avait été rattaché par ce peintre à ce mur. Il surveillait, avec la même satisfaction qui de son vivant soulevait sa grosse moustache blanche, la fin de cette soirée de 1924. Les gens s'ennuyaient comme d'habitude, mais cet état d'âme qui lui avait toujours été inconnu lui échappait encore maintenant ; et d'ailleurs, aussi inconscients que ceux d'hier, les passants d'aujourd'hui supportaient leur langueur sans plus de révolte. Un confort assez discret rassurait l'œil quand on entrait dans ce hall : on n'était pas dans un palace de carton. On se remémorait la vieille tradition de la côte d'Azur, au temps du roi Édouard : un service français adapté aux besoins des Anglais de bonne qualité. Ce qui n'excluait certes pas de maussades peintures comme ce portrait de M. Theodoris, et au-dessus des têtes cette verrière qui faisait songer à une villa de banlieue en Occident, vers 1880. Mais les murs étaient recouverts d'un acajou solide et les vastes fauteuils s'enfonçaient dans des tapis onctueux[9].

C'est à Athènes que Margot, grande bourgeoise désœuvrée trompée par son mari diplomate, s'éprend de Boutros, communiste franco-grec poursuivi par la police, qu'elle sauvera en l'emmenant à Delphes. Avant de quitter Athènes, Drieu fait un impitoyable travelling sur la métropole en chantier, sans un regard pour l'Antiquité :

> De Kephissia qui est au nord-est d'Athènes pour aller à Phalère au sud il fallut à Margot traverser toute l'agglomération d'Athènes.
> Athènes est une grande ville moderne, comme il y en a maintenant plusieurs autour de la Méditerranée. Elle étend de toutes parts sur un sol dénudé et inégal une longue banlieue de plâtre et de poussière. Les terrains vagues se mêlent aux espaces bâtis, les bonnes routes succèdent aux mauvaises où cahotent les voitures américaines, françaises et italiennes. Il y a, depuis trente ou quarante ans, une hideur des villes du sud qui le dispute à la hideur des villes du nord. Qui a vu une cité ouvrière en plein désert, accablée sous les sables ou un quartier bourgeois dressant ses casernes de briques et de tuiles brûlantes sur une colline pelée, ne peut plus croire que le soleil arrange tout[10].

9. Drieu La Rochelle 1996, p. 11-12.
10. *Ibid.*, p. 75.

Athènes accède enfin à la modernité sous cette plume acariâtre… Drieu se réserve pour décrire, à Delphes, la splendeur naturelle de la Grèce, « la montagne au milieu des mers ; une masse abrupte, battue par les vagues », non sans avoir préalablement congédié l'Acropole avec un dandysme barrésien :

> Que m'importe de n'avoir pas vu le Parthénon ? C'est le chef-d'œuvre d'un Grand Siècle. Le Ve avant Jésus-Christ, c'est comme le XVIIe : le Parthénon, c'est Versailles. Aujourd'hui quelle leçon pouvons-nous prendre à Versailles ? Nous redevenons des Barbares, en mal de formes neuves et inconnues ; aussi ce qui nous attire dans l'Histoire, ce sont les premiers mouvements. Certes, je ne suis pas dupe, je sais bien que la faiblesse des contemporains, qu'ils soient européens, indiens ou chinois, n'est pas plus capable d'imiter les rudiments primitifs que l'exquise complexité de l'achèvement. Mais près de retomber dans le creuset obscur, penchés sur le prochain abîme, nous rêvons des germinations de demain à travers les effondrements et les pourritures qui nous entraînent[11].

Le conflit idéologique révèle un étonnant conflit des formes qui se traduit par une évolution du style, de la sécheresse initiale à une sorte de fécondité baroque – rivalité qui se retrouve dans la peinture et dans l'architecture des années 1930.

Delphes sera encore à l'honneur par Maurice Bedel, prix Goncourt 1927 pour *Jérôme 60° latitude nord*, dans *Le Laurier d'Apollon* (1936), dédié à son compagnon de voyage en Arcadie et en Phocide, le professeur Bensis, président de la Ligue franco-hellénique. Récit badin qui joue continuellement sur les contrastes et la spécularité. Le cosmopolitisme sarcastique de Bedel, amoureux de sa Touraine natale et observateur narquois du déclin de la Troisième République, se situe entre le nationalisme barrésien et la fantaisie giralducienne[12]. Dans le jeu d'oppositions qui anime les deux protagonistes du roman, un peintre moderne qui se rend en Grèce pour les paysages et une apprentie archéologue mesureuse de stylobates, indifférente à tout ce qui n'est pas antique sinon à la peinture académique, la Grèce sert de miroir à la France à qui elle renvoie plaisamment son image, comme dans une partie de ping-pong. C'est ainsi qu'à l'étonnement du narrateur qui s'émerveille de la distinction entre théotokistes, tsaldaristes et métaxistes, opposant à la complication de la vie politique grecque la simplicité de la française, un cafetier d'Arakhova prouve que « dans le seul parti radical-socialiste, il fa[u]t distinguer les herriotistes, les daladiéristes, les cotistes, les chauxtempistes[13] ». Où l'on voit aussi un vieil érudit grec s'exprimant dans un français archaïsant aussi parfaitement ridicule que

11. *Ibid.*, p. 180.
12. Voir Forkey 1947.
13. Bedel 1936, p. 127.

le grec lorsqu'il se prononce à l'érasmienne : « Adieu, gentil compagnon, oncques ne vous oublierai. Si, par adventure, vous voirez nostre gente damoiselle Marie, dictes lui le bonjour du vieil Kikis[14] ».

Cette réciprocité apparaît comme une nouveauté, comme la légèreté du ton, et une certaine loufoquerie héritière d'une littérature qui, au tournant du siècle, s'était plu à télescoper les références à l'Antiquité et les années 1900. De cette Antiquité de carton pâte sur les grands boulevards, le *Prométhée mal enchaîné* d'André Gide, en 1899, offrait le parfait exemple :

> Quand, du haut du Caucase, Prométhée eut bien éprouvé que les chaînes, tenons, camisoles, parapets et autres scrupules, somme toute, l'ankylosaient, pour changer de pose il se souleva du côté gauche, étira son bras droit et, entre quatre et cinq heures d'automne, descendit le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra[15].

On retrouve cette même hybridation dans *En Pantalonie* (1900) de Camille de Sainte-Croix, *Les Aventures du roi Pausole* (1901) de Pierre Louÿs, *L'Étrange Royaume* (1903) et *La Princesse de Colchide* (1910) de Paul-Jean Toulet, *Le Cyclope* (1908) et *Ulysse et les sirènes* (1912) de Jean Giraudoux[16]. Héritière d'Offenbach et des livrets de Crémieux, Meilhac et Halévy, cette antiquité-farce permet d'énoncer un constat élémentaire : pour accéder à la fiction, il faut d'abord accéder à l'existence. À l'évidence la Grèce moderne, dans l'entre-deux-guerres, ne répondait toujours pas à ce critère.

Reste à mentionner un témoignage, publié en 1951 : celui de Roger Peyrefitte qui, dans *Les Ambassades*, rapporta en les romançant les souvenirs de son long séjour à Athènes de 1933 à 1938 comme secrétaire d'ambassade – poste qu'il dut quitter à la suite d'un incident avec le jeune protégé d'un amiral grec. Cet ouvrage cancanier, fourmillant d'anecdotes sur la vie mondaine et diplomatique, n'épargnant ni l'ambassade de France ni l'École française d'Athènes dont les représentants sont décrits sous des traits particulièrement grotesques, fournit un précieux témoignage sur une société qui danse sur un volcan, sur fond de rattachement des Sudètes, ainsi que sur les sentiments suscités par les croisières françaises :

> Une fois de plus, Amadis Redouté gémissait ; la croisière Guillaume Budé se dirigeait vers Athènes. Il y avait, dans l'année, deux grandes croisières françaises à destination de la Grèce : l'une, galante et pimpante, où florissaient les jolies femmes et les hommes d'esprit – elle était organisée par les Grecs et chaperonnée par Bedel ; l'autre, poussiéreuse, ennuyeuse, groupait, sous le

14. Bedel 1936, p. 133.
15. Gide 1958, p. 304.
16. Sur ces fantaisies helléniques, voir Martinez 2008.

> nom du grand helléniste de la Renaissance, une majorité d'intellectuels ou prétendus. La première, qui venait au printemps, était fêtée par l'ambassadeur ; la seconde venait en pleine canicule et tombait sur les bras du chargé d'affaires. C'était toujours, disait-il, même en ne faisant qu'une réception du type « quatorze juillet », le tribut le plus lourd de ses fonctions représentatives. Cette année, pour surcroît de malheur, on lui apprenait que Henry Bordeaux arrivait sous la bannière de l'hellénisme[17].

Le contraste des deux croisières – on reconnaîtra dans la première l'initiative de la compagnie Neptos dirigée par Hercule Joannidès[18] – fournit un complément d'explication au constat précédent : le hiatus entre la Grèce vécue et la Grèce académique demeurait le principal obstacle à la reconnaissance. Le salut viendra des États-Unis avec, en 1941, la publication du *Colosse de Maroussi* d'Henry Miller.

17. Peyrefitte 1966, p. 128-129.
18. Voir Basch – Farnoux 2006.

Référence française et interférences anglaises dans le roman néo-hellénique de l'entre-deux-guerres

Jean-Luc Chiappone

Le français, sans conteste, est l'autre langue du roman néo-hellénique de l'entre-deux-guerres. Adopté de longue date par les classes supérieures, il s'est répandu en Grèce à l'aube du XX^e^ s. grâce à l'enseignement public, et sa position hégémonique est largement réfractée dans les textes de la période qui nous occupe. La thématisation du livre et de la lecture dans les œuvres de fiction, en particulier, témoigne de la place de choix de la littérature française dans la culture des Grecs. Son empreinte dans les esprits, dès l'âge tendre, est révélée par des scènes clés des romans d'éducation : dans *Ο Προορισμός της Μαρίας Πάρνη* [La Destination de Maria Parni] (1933) de Thanassis Petsalis (1904-1995), Maria échange avec son futur mari une réplique prémonitoire sur *Deux ans de vacances* et *Les Malheurs de Sophie*[1], et l'héroïne de *Παραστρατημένοι* [*Dévoyés*] (1935) de Lilika Nakou (1904-1989) se répète des mots de *Salammbô*, telle une formule magique, en faisant son entrée dans un grand monde qui la subjugue[2]. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que le roman français informe le travail des romanciers grecs. Nous verrons que, de Balzac à Malraux, il sert de matière à leur affabulation, soit qu'ils puisent dans le trésor des classiques, soit qu'ils s'approprient les thèmes et les techniques de leurs contemporains.

Pour autant, la « matière de France » n'est pas la plus appréciée des vrais connaisseurs. Les bibliothèques décrites dans les romans donnent une idée de la distinction entre le français, garant d'une solide éducation, et l'anglais vers lequel les auteurs et les lecteurs sont

1. Petsalis 1933, p. 30. Jules Verne étant lu par la fillette et la comtesse de Ségur par le jeune homme, la scène annonce l'inversion des rôles habituels dans le couple.
2. Nakou 1991, p. 112 : « "Les ténèbres bleues de sa demeure", me disais-je. Et je ne sais pourquoi, cette phrase me manifestait tout le faste des riches ».

attirés par une inclination secrète. Dans *Αργώ* [Argo] (1936) de Georges Théotokas (1905-1966), si le poète Alexis Notaras se nourrit de Montaigne et de Rousseau, seul Keats l'émeut jusqu'à l'âme. Dans *Γιούγκερμαν* [Junkermann] (1938) de M. Karagatsis (1908-1960), un héros polyglotte, encore illettré à son arrivée au Pirée, se met à lire Zola, Bourget, France, Gide et Céline, sur les conseils d'un ami écrivain, mais, dès qu'il dépasse le stade du néophyte, ce lecteur avide s'attaque au legs anglais de l'ancien propriétaire de sa maison de Kastella, dévorant Dickens et Galsworthy. Le fait, de surcroît, que le salon de lecture où s'effectuent ces découvertes, au cœur d'une demeure rachetée par un parvenu, soit un reflet de la *library* de Jay Gatsby dans *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald[3] marque la fonction concurrentielle des lettres anglo-saxonnes face à l'hégémonie du français.

Selon toute apparence, une génération qui s'est pensée « d'après guerre » en se projetant dans un espace européen s'est positionnée entre *référence* française et *interférences* anglaises. S'étant fixé pour but de produire en démotique une prose de rang international[4], elle a choisi, de peur d'être provincialisée par sa dépendance à l'égard de la France, de contourner ce qu'il y avait d'exclusif dans l'axe Paris-Athènes. Tout se passe, alors, comme si le nouveau pôle d'attraction londonien, ou new-yorkais, avait provoqué une significative déviation de cet axe majeur de l'information littéraire. Ce sont, en conséquence, des points de tangence avec les emprunts anglais, des superpositions de plan, des phénomènes obliques, qui vont nous retenir au cours de cette revue des transferts de la fiction française dans la fiction grecque, des standards de l'avant-guerre aux nouveautés d'après guerre.

STANDARDS FRANÇAIS, IDÉES ANGLAISES

L'héritage français, tout d'abord, est vivant et fécond dans les écrits des jeunes Grecs venus à la littérature après 1918, préoccupés de rompre avec la tradition du récit champêtre. Pour ces écrivains dont l'originalité historique, a-t-on écrit, est de s'être essayés en majorité à « l'expression romanesque du milieu même où ils vivaient et créaient[5] », le roman bourgeois au décor urbain (αστυκό μυθιστόρημα) aura été un genre phare : il est compréhensible, dans ce cadre, qu'ils aient repris des schémas fictionnels de Balzac et de Zola. La trame du roman athénien, *Οι Πρίγκιπες* [Les Princes] (1924) de Thrassos Kastanakis (1901-1967), est celle d'*Eugénie Grandet* (1833) : un élégant de Paris, après la mort de son père, entrepreneur en faillite, est hébergé « au pays » chez un oncle tyrannique et énamoure sa cousine avant de disparaître. La superposition des scénarios met en évidence le principal effet visé par un auteur de 20 ans en colère contre l'élite intellectuelle de sa nation : l'assimilation de la

3. Voir de Boel 2009 ; ainsi que le chapitre iii de *The Great Gatsby* (1925).
4. Voir Théotokas 1998, et Spandonidis 1934.
5. Sahinis 1971, p. 200.

capitale grecque à une province de Paris et d'un révolutionnaire de salon à un mirliflore. Le faux patriote Méloyannis à Athènes, trop parisien pour supporter de vivre parmi son peuple, c'est Charles Grandet à Saumur. Du même auteur, toujours sur le thème de l'exil, *Στο χορό της Ευρώπης* [Le Bal de l'Europe] (1929), est une ténébreuse « scène de la vie parisienne » relevant du fantastique social, et peut se lire comme une *Histoire des Treize* (1835) revisitée par l'esprit de Fantômas, où un génie du crime entraîne dans un tourbillon de folie une troupe de Grecs expatriés. À quelques années de là, lorsqu'il remet sur le métier la « tragédie bourgeoise » de Balzac en pastichant la scène du loto des Grandet au chapitre ν de *Η μενεξεδένια πολιτεία* [La Cité violette] (1935), Angelos Terzakis (1904-1979) souligne, quant à lui, la vie mesquine du vieil Athènes.

Ce sont de tels effets, proportionnés à l'ampleur de son sujet, qu'escompte Karagatsis en jouant sur l'arrière-plan des *Rougon-Macquart* dans *Γιούγκερμαν*. Voulant rédiger une épopée grecque de l'ère industrielle, il réécrit *Au Bonheur des dames* (1883) : au Pirée aussi bien qu'à Paris, un héros sexuel d'une exceptionnelle vigueur concilie la vie de noceur et un travail acharné, entretient une liaison avec la maîtresse d'un banquier et s'enrichit en alliant la finance à l'industrie textile ; parvenu au sommet de l'échelle sociale, ce conquérant est vaincu par l'amour d'une vierge, simple fille du peuple, la tendre et rebelle Voula ayant auprès de Vassias Junkermann la place qu'occupe Denise aux côtés d'Octave Mouret. Des différences importantes existent, comme le passé de soudard de Junkermann, qui renvoie au type de *Bel-Ami*[6], ou la mort pathétique de Voula, poitrinaire, à l'issue d'une étreinte unique, conforme au cahier de charges des feuilletonistes du bimensuel *Νέα Εστία* [*Néa Estia*] où le texte a paru. Mais le rapprochement s'impose pour éclairer le parcours d'un homme brutal et finaud, jouisseur et travailleur, qui s'embourgeoise sans rien perdre de sa force légendaire et conjugue à l'âge mûr l'exercice du pouvoir avec les tourments de l'amour.

Sur ce canevas zolien, Karagatsis a conçu un roman foisonnant, aux péripéties financières pimentées de sexe, de passion et de mélancolie dans le goût de *Rabevel ou le Mal des ardents* de Lucien Fabre, prix Goncourt 1923. Les homologies sont multiples entre les deux œuvres volumineuses, composées de trois parties, jeunesse, œuvre et « fin[7] » d'un comptable devenu banquier d'affaires. Tout ce qui concerne les héros éponymes, aux noms à racine germanique évocateurs de férocité ou de hardiesse (*Rabe*, *Junker*), et leur sphère d'action est comparable. Mû par une « exaspération du désir de vivre » qui sous-tend son ambition, le bâtard Rabevel est un lutteur qui allie un « fond de pirate » à l'efficacité d'une « machine infatigable ». Sa fortune assurée, grâce à une combinaison reproduite par Karagatsis (il confisque à son profit l'entreprise mal gérée qui ruinait la banque de ses employeurs), il retrouve sa mère, une courtisane, et son père biologique qu'il renie, puis

6. Karagatsis paraît s'être surtout inspiré, sur ce point, du scénario de *Η Λίμνη* [Le Lac] (1935) de Théotokas.
7. Le long épilogue *Τα στερνά του Γιούγκερμαν* [La Fin de Junkermann] a paru en volume en 1941.

poursuit sa trajectoire ascensionnelle[8]. Le reste de son existence se partage entre ses coups d'audace, un « goût de la luxure » qu'avive une maîtresse lubrique et un ancien amour pour une femme prise de scrupules, Angèle, qu'il tue en la possédant. Rien, ou si peu, dans cette évocation, ne différencierait Bernard Rabevel de Junkermann, n'était son époque, et le diable qui se met en tiers entre l'« ardent » de Fabre et ses victimes. Symbole d'une génération condamnée, l'homme est attiré vers le gouffre et sa chute a lieu au lendemain de la tuerie de 1914-1918. Junkermann, ex-guerrier, massacreur, pilleur et violeur, sort au contraire de ce carnage, et il se civilise en s'hellénisant. Il appartient à un autre siècle, mais, avec l'itinéraire du parvenu repris d'*Au Bonheur des dames*, le type de l'aventurier milliardaire imposé par *Rabevel* a aidé Karagatsis à camper ce héros d'un roman du nouveau riche emblématique, par ses excès et ses contrastes, des turbulences de l'entre-deux-guerres. Là-dessus, l'air du temps et Fitzgerald, dont le délicat Gatsby est un arriviste d'un moindre gabarit, lui ont apporté, en plus du mal et de la rage de vivre, un pêle-mêle de motifs nouveaux, l'argent facile avant la crise, la psychanalyse sans prise sur des êtres à la dérive, la *party*, le jazz, et le rythme trépidant qui renouvelle avec bonheur ce genre de texte.

D'une telle technique de composition sur deux plans superposés, qui consiste à placer un scénario éprouvé de Zola en toile de fond d'un drame en partie influencé par le modernisme anglo-américain, signalons qu'on trouve un antécédent dans *Στα ίχνη του άγνωστου θεού* [Sur les traces du dieu inconnu] (1937) de Yorgos Délios (1897-1980). Créateur d'une variété intimiste du roman bourgeois, Délios démarque *Une page d'amour* (1877), intermède des *Rougon-Macquart* inspiré par la peinture de Manet. Il transpose à Salonique la formule de cette œuvre mineure qui met en correspondance les réflexions d'une femme honnête tentée par une liaison illicite avec la description de paysages urbains rythmant, par des variations de lumière, la progression d'un drame intérieur. À charge à la mémoire involontaire de Proust, au *point counterpoint* d'Aldous Huxley et à la *lyrical inmediacy* de Virginia Woolf d'animer ces tableaux impressionnistes en les compliquant de réminiscences, en croisant les points de vue, en multipliant les plongées dans la psyché de l'héroïne et de l'âme sœur qui l'attire dans le sillage d'Éros. Quant à la mince intrigue du roman, il est probable qu'elle provienne de *The Great Gatsby*, livre culte : une femme qui se donne la comédie du bonheur conjugal avec un époux volage est attirée par un ancien flirt, amateur de luxe et amoureux romantique (Fotis, Jay Gatsby) se croyant près de la reconquérir quand advient un accident de voiture fatal.

Comme le roman de la vie bourgeoise, dans sa diversité, interfère avec le roman-fleuve, on s'attend à ce que Petsalis, représentant du genre en Grèce avec *Γερές και αδύναμες γενεές* [Générations fortes et faibles] (1933-1935), la saga des Parni, ait eu pareillement recours à des modèles français pour composer un texte ouvert à d'autres apports. Alors que *Ο Προορισμός της Μαρίας Πάρνη*, début de la trilogie, est un récit de mœurs à l'héroïne

8. Fabre 1923, t. II, p. 167 ; et p. 32, 90, 169.

énergique, une fille de métayers qui fait un beau mariage, le tome central, *Το Σταυροδρόμι* [Le Carrefour] (1934), se veut un roman générationnel mêlant inquiétude spirituelle et action politique comme dans *Les Déracinés* de Barrès (1897) : Alékos, fils tourmenté de Maria, ardent patriote et auteur d'un coup d'État manqué, est une créature barrésienne. Quant à *Ο Απόγονος* [Le Descendant] (1935), où la fin des Parni nous est signifiée par le détraquement nerveux de Pétros, enfant orphelin d'Alékos, il est taillé sur le patron d'un épisode de *Jean-Christophe* de Romain Rolland : *Le Matin*. Ce texte-source de 1904 porte sur la prime adolescence de Christophe Kraft. On y découvre un être hypersensible élevé par une femme aimante, féru de Beethoven, qui connaît ses premiers émois avec un garçon de son âge puis son premier amour avec une voisine à laquelle il donne des leçons de piano. Dans le texte dérivé, en tous points identique, la grand-mère Maria tient auprès de Pétros la place de Louisa, mère de Christophe, le condisciple Yoryiadis se confond avec l'ami Otto, et Christina fait une Minna plus âgée, en villégiature à Kifissia. Mais, si *Le Matin* est l'hypotexte de *Ο Απόγονος*, jamais le fragile Pétros n'est donné pour un Christophe grec. Ce qui fait la force de celui-ci, dont le patronyme dénote élan et puissance, met en relief la faiblesse de l'autre. La musique n'enthousiasme pas Pétros, elle le console ; loin d'être un fleuve impétueux, son imagination l'enferme dans un monde puéril ; et son penchant homosexuel n'est pas la conséquence d'une sensibilité d'exception, mais la cause de troubles que la sage aïeule commente : « Les familles dégénèrent[9] ». Ce message explique l'écart entre les œuvres. Romancier, Petsalis reformule le sujet de *Jean-Christophe* ; idéologue, il pense plutôt à Hanno, l'enfant musicien par qui se consomme « le déclin d'une famille » dans *Buddenbrooks, Verfall einer Familie* de Thomas Mann (1901).

Non que Pétros, dénué de folie comme de génie, ressemble davantage au petit Hanno qu'à Christophe : le symbole seul de la dégénérescence familiale impose le parallèle. Une plus sûre ressemblance rapproche cet enfant gâté de Jon-Jolyon Forsythe dans *The Forsyte Saga* de John Galsworthy (1922). L'architecture de *Γερές και αδύναμες γενεές*, d'ailleurs, fait penser à ce monument du réalisme moderne : au fondement du texte, la « reproduction d'une société en miniature » à l'échelon de l'*upper middle-class family* ; puis, l'étagement d'une chronique dynastique resserrée dans un temps qui s'accélère, de la fin du XIX^e^ s. aux années 1920, sur trois générations correspondant à trois postures face à la destinée du clan : la certitude d'une tâche à accomplir, l'action inquiète, une sorte d'indifférence ; un étayage, enfin, du discours romanesque par les acquis de la sociologie ainsi qu'une robuste construction en triptyque[10]. En un mot, il se pourrait que la nouveauté en Grèce de la saga des Parni, qui a pour source la littérature « 1900 » de Barrès, de Rolland et de Thomas Mann, tienne à l'influence plus récente de Galsworthy.

9. Petsalis 1973, p. 389.

10. Voir Galsworthy 1995, p. 15 ; et la préface à la seconde trilogie, *A Modern Comedy*, 1929.

Considérons à présent, à l'autre pôle de l'écriture narrative, les jeux intertextuels d'auteurs fantaisistes. *Ελεονόρα* [Éléonore] (1935) de Kosmas Politis est une *Sylvie* travestie. Comme dans la nouvelle de Nerval, parue en 1853 et redécouverte par Proust, un citadin qui passe deux jours en province est charmé par une fraîche jeune fille (une colporteuse juive dans l'emploi de Sylvie) et par une blonde apparition (Éléonore, épouse de notable, dans les atours d'Adrienne) composant « deux moitiés d'un seul amour ». Mais, là où le romantique nous transporte dans un rêve, Politis nous intéresse à l'aventure dérisoire d'un rêveur. Cet humour décalé, attaché au « gaffeur », anti-héros typique des années 1930, doit beaucoup à *Μαριάμπας* [Mariabas] (1935), paru quelques mois plus tôt[11], où Yannis Skaribas (1893-1984) s'était amusé à travestir *La Fausse Esther* de Pierre Louÿs (1919) sous le titre *Η Κυρία με τα μαύρα* [La Dame en noir] et à en faire jouer par un mystificateur maladroit la fable raffinée, autour du thème décadentiste du livre qui tue, dans le style du théâtre d'ombres[12].

Mais c'est dans *Eroïca* (1937) que Kosmas Politis se livre au détournement de texte le plus troublant. Il n'a pas échappé à ses premiers lecteurs que deux épisodes de ce roman poétique, le bal costumé chez le consul d'Italie et le départ de Loïzos, personnage qui rappelle Frantz de Galais, avec une troupe de saltimbanques, entrent en résonance avec les chapitres de la « Fête étrange » et du « Bohémien » dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (1913)[13]. En vérité, Politis a surtout travaillé sur la structure emboîtée du récit originel : avec le recul du temps, le benjamin d'un groupe d'adolescents, François ou Paraskévas, conte la geste d'un « grand », Meaulnes ou Alékos, lui-même fasciné par un « chef » audacieux et extravagant, Frantz ou Loïzos. Mais, dans *Eroïca*, ce héros de 15 ans, l'Achille de la bande, est à son tour habité par le souvenir d'Andréas, son Patrocle, mort des suites d'un accident rapporté au chapitre I. Le centre de gravité du roman s'en trouve déplacé. La disparition d'Andréas au moment de l'apparition de Monica, une Yvonne italienne, dans l'univers des garçons entraîne pour eux la révélation simultanée de l'amour et de la mort ; et l'atmosphère élégiaque du roman d'Alain-Fournier est alors perturbée par la figure tragique de ce jeune mort hantant ses compagnons, dont, au-delà de la référence homérique, l'archétype est le personnage fantôme de Perceval dans *The Waves* de Virginia Woolf (1931)[14]. Comme si, une fois encore, le domaine anglais offrait au roman néo-hellénique une perspective de fuite vers un ailleurs littéraire.

11. Politis place son récit *boiteux* sous le signe de la clownerie de Mariabas, qui feint la claudication : Politis 1969, p. 10.

12. Skaribas 1992, p. 59-64. *La Fausse Esther* est l'histoire d'une lectrice poussée à se suicider pour s'identifier à l'héroïne homonyme d'un feuilleton en cours. Mariabas la conte sous un faux titre à une dame de Chalkis qui rejouera le rôle d'Esther. Voir Stamboulou 2006, p. 250-254.

13. Spandonidis 1939.

14. La traduction de Marguerite Yourcenar, *Les Vagues*, paraît cette même année 1937 où *Eroïca* s'écrit mois après mois dans la revue *Τα Νέα Γράμματα* [*Ta Néa Grammata*/Les Lettres nouvelles], de janvier à

ACTUALITÉ PARISIENNE ET ANGLOMANIE

Nous sommes bien en présence d'un fait culturel marquant, que Vassos Varikas commentait dès 1939 dans son essai sur la littérature grecque d'après guerre : « Autant notre poésie que notre prose, ces dernières années, libérées de l'influence française dominante sur notre littérature d'avant guerre, se tournent de plus en plus consciemment aujourd'hui vers les sources anglaises[15] ». Pour être plus près de la réalité des choses, inversons les termes du constat et disons que la prose d'expression grecque, en veine d'européanisation, n'a jamais autant puisé aux sources françaises tout en s'exposant à une influence anglaise novatrice. Elle a tendu, par ce biais, à se dégager de l'emprise excessive du français plus qu'à s'émanciper d'un joug. L'idée qu'elle se libère d'une tutelle, en effet, n'a guère de sens puisqu'elle s'adresse, en toute complicité, à un lectorat possédant une culture française, et que son évolution à la périphérie de la modernité dépend du centre parisien. De là vient aux auteurs le plus clair de leur information, mais aussi, dans l'idéal, une reconnaissance institutionnelle. Qu'on pense, sur ce point, au souci qu'a eu Stratis Myrivilis (1890-1969) de donner une image avantageuse de l'officier français dans la version remaniée de son roman pacifiste *Η ζωή εν τάφω* [La Vie dans la tombe] (1930) destinée à une publication simultanée à Athènes et à Paris[16]. Même décriée, Paris est la ville où se règle le cours de la littérature. Reste à savoir comment, en Grèce, elle rivalise avec Londres, en nous intéressant à la répercussion des nouveautés venues de France, souvent mitigées d'anglomanie, dans les œuvres des écrivains-passeurs qui en ont assuré la réception.

Les traductions influent peu sur les destinées du roman. Celles d'Anatole France, du *Lys rouge* et d'*Histoire comique* en 1921 aux *Dieux ont soif* en 1926, ont peu de retombées malgré la velléité qu'a eue Petsalis de publier une *Histoire comique* à sa façon sous le titre *Le Roman drôle*[17], et compte tenu de la parution retardée du *Το Βατερλώ δυο γελοίων* [Waterloo de deux ridicules] (1959) de Skaribas, élaboré vers 1938 sur l'argument de cette farce cruelle : le spectre malin d'un comédien jaloux s'interpose entre deux amants. Celles de Gide, de 1925 à 1938, de la *Symphonie pastorale* à la première partie des *Faux-Monnayeurs*[18], assurent la diffusion d'un maître lu dans le texte par ses disciples. Stélios Xéfloudas (1902-1984)

décembre 1937. Le roman de Politis a été traduit en français en 1992 par Henri Tonnet (Boulogne, Éditions du Griot).

15. Varikas 1979, p. 34.

16. Myrivilis 1993. Cette deuxième version d'un livre de 1924 est rédigée sous le contrôle, depuis la France, du lettré Protopatsis (Protopazzi en France), qui l'a seulement « adaptée du grec » avec Louis Carle Bonnard (*De profundis*, Paris, Flammarion, 1933). Ses ajouts contiennent des portraits positifs de Français tantôt dotés d'une « ironie fine » (p. 48), tantôt pieux et sérieux (p. 124-125), et dont l'humanisme s'oppose à la bravoure irresponsable d'un capitaine grec (p. 254).

17. Petsalis 1983, t. I, p. 91.

18. Voir Samouïl 1998, p. 17-39.

se réfère aux *Cahiers d'André Walter* à peine republiés[19] dans *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* [Les Cahiers de Pavlos Fotinos] (1930), qui restituent le bouillonnement d'idées d'un apprenti écrivain, et il se recommande du « Journal d'Édouard » dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925), ébauche de roman dans un roman, pour justifier la publication d'un texte tout en esquisses : *Εσωτερική συμφωνία* [Symphonie intérieure] (1932)[20]. Théotokas est plus conséquent. Dès 1929, il fait son profit de la lecture gidienne des *Karamazov* dans le *Dostoïevski* de 1923 : « L'intellectuel Ivan, le passionné Dimitri, Aliocha le mystique semblent à eux trois se partager le monde moral que déserte honteusement leur vieux père[21] ». On reconnaît, dans ces figures respectives, Nikiforos, Linos et Alexis, les frères Notaras conçus comme des personnages centraux dans le projet d'*Αργώ* [22]. Dans les faits, Théotokas a combiné les sujets des *Faux-Monnayeurs* et des *Thibault* de Roger Martin du Gard jusqu'à *La Mort du père* (1929). Ici, des jeunes gens en rupture avec leur milieu, observés par un aîné qui tient un journal, Édouard ou Lambros Christidis, et plus ou moins réunis dans une espèce de société secrète. Là, les destins croisés, saisis dans le tumulte de l'Histoire, de frères privés de la tendresse d'une mère, élevés par un professeur de droit conservateur et rigide, qui meurt dément. En ceci, il est permis de penser que Théotokas, soucieux de synthèse, a suivi la suggestion d'Albert Thibaudet dans *La Nouvelle Revue française* sur le dialogue à rechercher, dans leurs « oppositions et symétries », « entre un romancier de nature critique et un romancier de nature constructrice[23] ».

Du reste la revue de Paulhan, comme partout en Europe, est influente en Grèce, où un événement remarquable est la présentation des grands romanciers de la *NRF* dans *Μακεδονικές Ημέρες* [*Makedonikès Imérès*/Jours de Macédoine], organe de l'avant-garde salonicienne. Délios, son rédacteur en chef en 1935 et 1936, traduit la fin du *Temps retrouvé* (1927) de Marcel Proust (*Ο χρόνος που ξαναβρέθηκε*, 1935), qu'il réemploie aussitôt dans *Στα ίχνη του άγνωστου θεού* [Sur les traces du dieu inconnu][24], puis le début de *La Condition humaine* (1933) d'André Malraux (*Ανθρώπινες συνθήκες*, 1936), dont l'ouverture de *Γη και νερό* [Terre et Eau] (1936) de Goulielmos Ambot (1906-2001) est comme la copie instantanée : à l'instar de Tchen, le fanatique Nikitas surgit sous nos yeux *ex nihilo*, un poignard à la main, jeté dans un attentat au cœur de la nuit, et, à la manière

19. Xéfloudas 1930, p. 135. L'édition définitive des *Cahiers d'André Walter* a paru chez Crès en 1930. Xéfloudas travaille à partir de l'actualité éditoriale.

20. Xéfloudas 1932, p. 13.

21. Gide 1970, p. 63.

22. Giorgos Savvidis, *in* Théotokas 1989, p. 161, a cité ce témoignage de Stélios Xéfloudas : « Il était alors occupé d'un curieux roman qu'il voulait écrire après avoir lu *Les Frères Karamazov* et *Les Faux-Monnayeurs* ».

23. Thibaudet 1929, p. 374.

24. Sur l'appropriation de *La Recherche du temps perdu* par Délios, voir Chiappone 2009, t. II, *Figures du cosmopolitisme*, p. 230-237.

de Malraux, le déroulement de l'acte qui nous est raconté est saisi dans la conscience du personnage ; mais son entreprise, rien de moins qu'une libération des lépreux de l'île-lazaret de Spinalonga, est improvisée et échoue.

L'autre fait saillant, vers la même date, en octobre 1935, est la belle traduction du chapitre VI des *Lauriers sont coupés* (1887/1925) d'Édouard Dujardin due à Nikos Gabriel Pentzikis (1903-1993), mise en regard, dans le mensuel *Το Τρίτο Μάτι* [*To Trito Mati*/Le Troisième Œil] (1935-1937), avec le début du monologue de Molly dans *Ulysses* (1922) de James Joyce[25]. Le traducteur s'approprie franchement son objet. Le style de Dujardin, flux de paroles intérieures qui, dans un récit à la première personne, exprime la pensée « en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial[26] », a été imité par Kosmas Politis et d'autres stylistes dans des contextes rappelant la fiction légère des *Lauriers* : la journée d'un flâneur, un peu poète, un peu nigaud[27] ; Pentzikis, très différemment, l'arrache à sa mondanité et à son esthétisme en l'adaptant au discours existentialiste qu'il met au point de 1936 à 1938 dans les avant-textes de *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* [Le Mort et la Résurrection] (1944). Dans *Περιπλάνηση* [Errance] (1936), le lecteur est transporté dans la pensée d'un promeneur et, dans *Ο θάνατος και η κηδεία* [La Mort et les Funérailles] (1938), il suit l'énigmatique parcours en ville d'un personnage anonyme, percevant du monde extérieur ce qu'enregistre son esprit : « Des pas pressés, avec des voix, des papiers à la main ; querelle, discussions, tournées…[28] ». Parallèlement, la petite prose *Θεσσαλονίκη–οδός Τσιμισκή* [Thessalonique – Rue Tsimiski] parue dans *Νέα Πνοή* [*Néa Pnoï*/Nouveau Souffle] en août 1936, s'approche de la technique propre à *Ulysses* du passage abrupt du récit à la troisième personne au soliloque. Cette activité de réception créatrice sur deux fronts relaie, donc, le couplage de la découverte de Dujardin et de l'accueil de Joyce réalisé par Valéry Larbaud, fin connaisseur du monologue intérieur en France, et il est possible que cette dimension internationale, qui répond à un désir d'horizons nouveaux, explique l'extraordinaire fortune de ce concept sous le nom d'*ésotérikos monologos*.

C'est à l'angliciste Larbaud, qui plus est, à sa nouvelle en monologue intérieur *Amants, heureux amants…* (1923) dédiée à Joyce, que *Λεμονοδάσος* [Le Bois des citronniers] (1931) de Kosmas Politis doit une part de son charme. Après le prologue, la page initiale du roman-journal relate une rêverie de l'aube : Pavlos, les yeux clos, se voit dans sa chambre d'hôtel de Delphes en compagnie de deux libertines, Lisa et Gaby. Ce pseudo-rêve est une citation déguisée du début d'*Amants, heureux amants*…, où le narrateur, à Palavas-les-Flots, se souvient de sa nuit entre Inga et Cerri. Le ton est donné, le livre sort de ce *pasticcio*. Autour d'une question commune, « cette difficulté qu'il y a à concilier libertinage

25. Pentzikis 1935, et Papatsonis 1936.

26. Dujardin 1977, p. 230.

27. Sur le monologue intérieur dans *Λεμονοδάσος* [Le Bois des citronniers] de Politis, par exemple, voir Kakavoulia 1997, p. 135-150.

28. Pentzikis 1936, et Pentzikis 1938.

et sentiment », et au moyen d'un récit laissant autant d'espace aux notations sur le vif qu'aux réflexions impromptues, *Λεμονοδάσος* réorchestre les motifs proposés par Larbaud, la nature, la villégiature, la séduction qu'exerce sur le narrateur une amante portée sur les amours saphiques (Inga, Léda) mise en balance avec l'attrait pour une vierge chaperonnée par sa mère (Pauline, Virgo). Au sein de cette partition, les autres citations constituent des motifs secondaires, que ce soit la parodie de *Το βυσσινί τριαντάφυλλο* [La Rose cramoisie] (1912) de l'esthète Platon Rodokanakis lors d'une scène d'amour contrariée avec Léda dans l'église de Daphni ou, pour ce qui touche à l'idylle entre Pavlos et Virgo, le clin d'œil à *Paul et Virginie*.

Un signe supplémentaire de l'attrait pour le « domaine étranger » des lettres françaises est le magistère d'Edmond Jaloux en Grèce. Ce passeur de la littérature européenne, au même titre que Larbaud, est un prescripteur de goût. En accompagnement du roman du courant de conscience de Virginia Woolf et de Katherine Mansfield, qui trouve un écho favorable chez les intimistes de Salonique[29], il lance de Paris, avec d'autres préfaciers des éditions Stock et Plon, des œuvres focalisées sur l'art et les sentiments qui ont, en version française, une incidence non négligeable sur la prose grecque. Le roman autobiographique *Niels Lyhne* de Jens Peter Jacobsen (traduction Rémusat, 1928), préfacé par Jaloux qui y voit « *l'Éducation sentimentale* des races nordiques », est imité dans la scène du bûcher sacrificiel d'*Eroïca*, où les jouets guerriers de l'enfance sont jetés aux flammes par des adolescents mimant un rite d'initiation : aux frégates de Jacobsen, brûlées au son d'une ode ossianique, se substituent les pièces d'une panoplie de soldat du feu dont la consomption est rythmée par des chants tziganes dans l'Iliade enfantine de Politis. Le drame sentimental *Daphné Adeane* de Maurice Baring (traduction Faisans-Maury, 1928), fondé sur la fascination exercée par-delà sa mort par une mystérieuse beauté, a laissé des traces visibles dans *Εύα* [Eva] (1934) de Xéfloudas qui mise sur l'identification entre Eva, tuberculeuse, et Fanny, son amie morte, pour conférer une aura de magie à son récit remémoratif. *Poussière* de Rosamond Lehmann (traduction Talva, 1929), sélectionné comme le titre précédent par Jaloux dans *Au pays du roman* (1931), recueil de ses articles sur le « roman anglais », a dû donner des idées à l'imitateur de génie Kosmas Politis, qui réunit aussi dans *Eroïca* de grands enfants amoureux dans un jardin ressuscité par le souvenir, à la réalité « incertaine, fugace, comme nimbée[30] ». Et il y a fort à parier que ce succès de librairie a amené Théotokas à écrire le chapitre de la nuit de folie de *Το Δαιμόνιο* [Le Démon] (1938), « rêve d'une nuit d'été » où Iphigénie Romylos est entourée de son soupirant et de son béguin comme Judith Earle, prête-nom de Rosamond, au cours d'une soirée sur laquelle plane, *dixit* Jaloux, l'ombre tutélaire de Shakespeare.

29. Voir Chiappone 2009, p. 180-187.

30. Vaudoyer 1929, p. iv.

De cette influence du français au-delà des limites de son domaine national participe encore le double succès de la collection « Le Roman des grandes existences » chez Plon, qui présente la vie de créateurs de toutes les nationalités sous l'angle de la psychologie, et des biographies romancées d'Anglais illustres par André Maurois. Première manifestation de cette influence, la « biographie lyrique » de Yannis Bératis (1904-1968) *Αυτοτιμωρούμενος, Ο Κάρολος Μπωντελαίρ ως τα τριάντα* [Héautontimorouménos, Charles Baudelaire avant ses trente ans] (1935) s'appuie sur *La Vie douloureuse de Charles Baudelaire* de François Porché (1926). Fidèle à sa source, Bératis expose le drame œdipien d'un génie qui se condamne à une mauvaise vie pour punir une mère coupable de l'avoir négligé[31]. Mais il le fait en romancier, à l'aide de monologues fondus au récit, et en mêlant les personnages réels, madame Aupick et Jeanne Duval dans les chapitres « L'Aube » et « Une journée étouffante », à une part d'imaginaire faustien incarné par la vierge Marguerite dans « Crépuscule ». La représentation d'une vie entière en trois temps d'une journée allégorique est aussi le propos de *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, influencé par le *Gogol* de Boris de Schloezer (1932). Dans son anti-roman, Pentzikis se montre las de conter l'histoire d'un jeune désespéré. Au lieu de le faire mourir à la dernière page, ainsi qu'il l'avait fait pour son frère aîné, dans *Ο Αντρέας Δημακούδης—ένας νέος μοναχός* [Andréas Dimakoudis : un jeune homme seul] (1935), roman de l'exil, il l'amène au suicide, puis l'accompagne dans une traversée de la mort et décrit sa résurrection. L'origine secrète, à demi confessée[32], de cette composition en forme de processus initiatique se trouve dans le passage où Schloezer expose comment l'auteur des *Âmes mortes*, satiriste repenti, a détruit la suite du roman « infernal » qui l'avait fait connaître et a voulu intégrer celui-ci à une trilogie orthodoxe où il devait être suivi, sur l'exemple de la *Divine Comédie*, d'un poème de l'expiation et d'une célébration de l'homme nouveau[33]. *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* réalise ce programme. C'est un écrit figuratif où un être de fiction dépourvu d'identité se construit par comparaisons, avec Nerval quand il meurt ou avec le Byron du *Don Juan ou la Vie de Byron* de Maurois (1930) au moment où il renaît : le même accent est mis par Pentzikis sur les sarcasmes, les excès du poète britannique, et sur son rachat par le don de sa vie pour la cause de la Grèce ; et l'on ne sait ce qui l'emporte, dans cette citation, de la vénération pour le philhellène ou de l'admiration pour son biographe[34].

De Maurois, *La Vie de Disraëli* (1927) inspire également, dès 1940 dans la revue *Τα Νέα Γράμματα* [*Ta Néa Grammata*/Les Lettres nouvelles], le livre d'un débutant : *Ταξίδι στη μοναξιά, λυρικό χρονικό απ' τη ζωή του Καποδίστρια* [Voyage dans la solitude, chronique

31. La qualification βιογραφία λυρική est de Dimaras Constantin, « Préface », *in* Bératis 1935, p. 9. Porché est cité comme un modèle probable de Bératis *in* Farinou-Malamatari 1994, p. 53.

32. Pentzikis 1982, p. 18 : « J'ouvre le livre et étudie la biographie du Russe Nikolaï Vassilievitch Gogol ». Citation elliptique, mais *biografia* est explicite.

33. Schloezer 1932, p. 265-266.

34. Pentzikis 1982, p. 118-119, et Maurois 1930, chap. xxxv.

lyrique d'après la vie de Capo d'Istria] (1944) de Tassos Athanassiadis (1913-2006). Les deux écrivains font le portrait par petites touches d'un homme d'État romantique, profilent des moments de sa vie dans une perspective subjective. L'originalité d'Athanassiadis est de prélever une tranche de vie dans la carrière de Capo d'Istria. Il se concentre sur l'activité du diplomate au service de l'idée grecque lors du congrès de Vienne, pendant cinq mois où il traverse une crise existentielle. Ce parti pris lui permet de conférer une intensité maximale aux procédés romanesques introduits par le chroniqueur de Disraëli dans l'écriture biographique, évocation de lieux chers, scènes de rencontre, apartés pris en charge par le narrateur. Est-ce un hasard, dès lors, s'il a trouvé un autre modèle stylistique de son récit desserré, faisant alterner des conversations brillantes et de muettes errances, dans *Οι άνθρωποι που νοσταλγούν* [Les Nostalgiques] (1934) de Délios, qui s'achève sur un texte de Virginia Woolf à propos du roman « sans intrigue » traduit d'après la version de Maurois dans sa préface à *Mrs Dalloway* (1929)[35] ?

Les romanciers de la mémoire et de l'imaginaire, les auteurs cultivant la fantaisie poétique et l'allégorie ont travaillé, dirait-on, sur un florilège des anglicistes parisiens. Ce processus de réception biaisée n'est pas unique. Les romanciers du réel ont traité de sujets de société en retraitant dans une égale proportion une actualité littéraire française où l'Angleterre était en vedette. On sait à quel point les romans de la grande ville, jusqu'à *Γιούγκερμαν*, ont revivifié le réalisme balzacien et l'art de Zola au contact de la modernité anglaise ; le renouvellement concomitant de l'étude de mœurs provinciale (ηθογραφία) est passé par une appropriation « en direct » de la création des deux pays phares de la Grèce littéraire. Ainsi, dans les romans insulaires où ils posent leurs personnages désirants face à l'âpre réalité d'un milieu fermé, Myrivilis et Karagatsis ont-ils pris prétexte d'un des drames réalistes que publiait l'éditeur Albin Michel pour le réinterpréter selon la « lumineuse leçon » de *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence (1928), « évangile du bonheur humain résumé dans le culte sensuel du mâle et de la femelle[36] », qui succède aux *Nourritures terrestres* de Gide après 1932, date de sa traduction française, dans le rôle de texte émancipateur.

Le Réveil des morts de Roland Dorgelès (1923) a pour sujet les longs remords et les rêves effrayants d'un rescapé de la Grande Guerre qui a épousé la veuve d'un camarade disparu et s'accuse, après coup, d'occuper « la place usurpée du mort[37] ». C'est peu dire que ce Jacques Le Vaudoyer, architecte, est l'original du peintre Léonis Drivas dans *Η Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* [La Maîtresse aux yeux d'or] (1933) de Myrivilis. Mais celui-ci, dans sa transposition, envisage le drame dans une perspective plus ouverte. De retour à Lesbos

35. Maurois André, « Préface », *in* Woolf 1929, p. vii, et Délios 1934.

36. Piniatoglou 1932, p. 152. La première mention de *L'Amant de Lady Chatterley* en littérature grecque paraît être l'épigraphe de l'édition princeps de *Δεσμώτες* de Terzakis, dont le colophon mentionne la date du « 31 décembre 1932 ».

37. Dorgeles 1923, p. 213.

après des années de guerre, Léonis n'est encore qu'attiré par l'institutrice de son village, Sappho, veuve splendide du soldat amputé qu'il a veillé durant son agonie ; aussi les visions morbides se mêlent-elles en son esprit à des images ensorcelantes de la séductrice. Ces hallucinations, tout droit sorties de la *Salomé* d'Oscar Wilde (1893), et grâce auxquelles l'attrait charnel s'exprime sous le couvert de la censure, prennent peu à peu le dessus sur les cauchemars dans une narration aimantée par le désir. Bien plus, il y a des analogies troublantes entre ce roman dionysiaque de 1933 et *L'Amant de Lady Chatterley*, paru un an auparavant dans la traduction de Roger-Cornaz. Comme Connie Chatterley, Sappho est privée de vie sexuelle par la faute de la guerre, et la place éminente qu'elle occupe malgré elle au village, où on l'appelle *contessa*, l'expose de la même façon que la lady des Midlands à la désapprobation publique lorsqu'on la voit partager avec un homme son amour sensuel de la nature. La scène érotique de délivrance, qui met un point final aux tourments de l'ex-soldat et de la veuve dans un décor verdoyant, gagne aussi à être comparée au chapitre xv du roman de Lawrence : coït sauvage et mystère dionysien sont une réaction vitale à la perte de vigueur, à la *nothingness* ou au *chaos*, à la béance, à la dépression consécutive aux horreurs de la guerre que symbolise la figure du mari mutilé, Clifford Chatterley ou Vranas, ce double impuissant de Léonis. En fin de compte, *Η Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* renverse la morale du *Réveil des morts* au moyen d'un imaginaire lawrencien. Quand Dorgelès n'évoque le « retour du refoulé » que pour assigner un devoir de mémoire au survivant, amené à divorcer et à se consacrer à une œuvre collective d'exhumation des morts, Myrivilis insiste sur la résolution individuelle d'un conflit psychique par le triomphe du désir sur le trauma, et du présent sur le passé.

C'est parce qu'il aborde le thème du plaisir sexuel au sein du couple que le court roman de Karagatsis *Χίμαιρα* [Chimère][38] se situe, pour sa part, dans la sphère d'influence de *L'Amant de Lady Chatterley*. Paru dans *Néa Estia* en 1936, ce court roman (νουβέλα) relate l'acclimatation manquée d'une étrangère à Syros, et représente l'envers dramatique de la semi-idylle de Myrivilis. Tandis que Léonis, en butte à l'hostilité des insulaires et tourmenté par son démon, s'en délivre par le *sex thrill*, la Rouennaise Marina guérit dès l'abord de sa frigidité sous le ciel égéen et connaît les joies de la chair avec son mari grec avant de céder, dans une île où elle est à l'étroit, à la tentation d'un adultère qui fait « catastrophe » : couchant avec son beau-frère lorsque son capitaine de mari est en mer, elle laisse s'étouffer dans son lit sa fillette souffrante. Ne faut-il voir dans ce dénouement conventionnel qu'une concession aux attentes des abonnés de *Néa Estia* ou la marque d'un fatalisme à tout prix ? À la lecture de *Χίμαιρα*, on est frappé par le placage d'un stéréotype du mélodrame, la femme fautive punie par la mort d'un enfant, sur l'idée hardie d'une sexualité sans tabous. Or, la genèse du texte rend peut-être compte de cette incohérence.

38. On ne confondra pas tout à fait ce texte de 1936 et son amplification publiée plus tard sous le titre *Η μεγάλη Χίμαιρα* [La Grande Chimère], Athènes, Mavridis, 1953.

Karagatsis a signalé qu'il l'a écrit sur un « thème donné » (θέμα δοσμένο) par Roger Vercel. En effet, dans une lettre du 22 février 1935 adressée au « père du Colonel Liapkine », récemment retrouvée, l'auteur du *Capitaine Conan* accusait réception du premier livre de son confrère athénien, et lui soumettait en retour un questionnaire sur les mœurs de son pays afin, écrivait-il, de motiver le « cafard » de l'héroïne d'un roman à venir, « mariée à un capitaine de la marine marchande grecque », par les « malentendus précis, les petits détails qui font qu'elle s'adapte mal ». À ce stade de sa conception, *Χίμαιρα* paraît être une réponse inventive à ces questions de Vercel, qui autorisait son correspondant à être « sévère » envers une créature n'ayant « rien compris au caractère et à la vie grecque »[39].

Mais, objectera-t-on, Marina est helléniste, parle la langue de son époux et le comprend. Son inadaptation est due à l'ennui de la vie de femme de marin, à l'inimitié d'une belle-mère intraitable, et au regret de sa « chimère » originelle : l'idéalisation de la Grèce. En aucun cas à un esprit borné, ni à de quelconques équivoques. Le personnage s'éclaire mieux si l'on perçoit dans la destinée que lui a faite Karagatsis une riposte au roman mishellène sorti des fiches de Vercel. *Remorques* (1935) retrace le combat juridique d'un marin brestois contre le capitaine d'un navire grec, l'*Alexandros*, qu'il a remorqué un jour de tempête et qui refuse de payer le prix du sauvetage. Un retour en arrière sur le mariage de ce capitaine « canaille » avec une Française, en réparation d'un viol, est l'occasion de donner un coup de projecteur sur une femme bafouée, présente à bord de l'*Alexandros* et sauvée par le brave Breton alors que, prise dans la panique d'un équipage de froussards, elle se faisait « piétiner, lui rappelle-t-il, par une demi-douzaine de vos sauvages[40] ». Le romancier populiste, tout renseigné qu'il est, ne fait pas dans la nuance : opposé à un Français au courage modeste, « le Grec » est pour lui cupide et sournois, brutal et lâche à la fois, et « la femme du Grec » est sa première victime. Avec *Χίμαιρα*, titre désignant le bateau qui emmène une amoureuse de Rouen à Syros, on imagine qu'un écrivain sous le choc a répondu à une provocation. Marina, blonde et Normande, en bonne réplique de la « femme du Grec », ne subit plus la violence d'un mari répugnant, elle est comblée par un *capétanios* qui hérite du navigateur français sa virilité et son honnêteté, et elle a dans les Cyclades la vision qu'a Connie Chatterley, dans le bois du Derbyshire, d'un sens suprême de la vie auquel il serait permis d'accéder par l'orgasme. Belle revanche symbolique de la *physis* grecque !, la même logique de revanche exigeant que le crime, élément essentiel de l'intrigue, non plus le viol ni la fraude mais l'adultère, soit par la suite imputé à la Française, par qui le malheur arrive, plutôt qu'au Grec.

Si cette lecture est la bonne, le petit livre à l'ironie codée où Karagatsis s'est plu à confronter l'hellénisme à une certaine sensibilité française n'est que le cas extrême d'un jeu de proximité et de distance entre deux cultures pratiqué par une pléiade de romanciers

39. Tous les éléments de ce dossier se trouvent dans Dimadis 2008 en ligne (dernière consultation le 23 mai 2016).

40. Vercel 1935, p. 189.

anglomanes de culture française. De 1924 à 1940, de *Οι Πρίγκιπες* à *Ταξίδι στη μοναξιά*, à travers les modes divers du réalisme, de la fantaisie ou de l'introspection, mais encore du traditionnel « drame villageois » réinventé à la lumière de la psychanalyse, les représentants de la génération ayant atteint sa maturité dans les années 1930 (la fameuse γενιά του τριάντα) auront exploité à fond les ressources de la littérature française sans subir outre mesure, en contrepartie, l'ascendant de Paris, mais en tournant avec curiosité leurs regards vers l'Angleterre.

La Grèce silencieuse de Raymond Queneau

Philippe Büttgen et Dinah Ribard

En 1973, Raymond Queneau faisait paraître dans la collection de la NRF l'un de ses derniers livres, *Le Voyage en Grèce*[1]. Il y est très peu question de Grèce. Résumons : le théâtre de Dionysos et le marbre tiède de ses gradins, « plus intelligemment confortables que les fauteuils du Paramount », la vision des « citoyens helléniques » qui sur ces gradins « lisent leur journal, ou rêvent, ou bien ne font rien du tout[2] ». La même vision était décrite à la fin du roman *Odile* (1937), scène grecque de sortie du désespoir qui est aussi, on le sait, une sortie du surréalisme[3]. Ajoutons, pour *Le Voyage en Grèce*, une autre sensation, Delphes, les aigles volant au-dessus des forêts où erre Dionysos invaincu, et l'énigme de l'Apollon ratier. Et ajoutons surtout la subtile fadeur du commentaire que Queneau fait de tout cela : harmonie grecque, dialectique d'Apollon et Dionysos, reprise à Nietzsche avec la plus parfaite des platitudes[4].

Hormis ces sensations et les conventions qui s'y rattachent, très peu de choses. *Le Voyage en Grèce* est un recueil de critiques et de comptes rendus parus dans les années 1930 sur les sujets les plus divers. Queneau a voyagé trois mois en Grèce, de

1. Queneau Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973 (abrégé désormais en *VG*).
2. *VG*, « Harmonies grecques » (*Le Voyage en Grèce* 2 [printemps 1935]), p. 58.
3. Queneau 1964, p. 180-181 : « Ce ne fut qu'après plus d'une semaine que nous décidâmes d'aller voir les curiosités, ayant jugé notre modernisme suffisamment repu de cette parade d'indifférence. Nous montâmes vers le château fort. Nous nous arrêtâmes en chemin. Sur notre droite un jardin semé de ruines en désordre nous attira. Des enfants jouaient. Nous enjambons des colonnes brisées, des statues couchées, et nous arrivons devant le théâtre. Trois ou quatre Grecs-modernes sont installés sur les gradins et lisent. Je traverse l'orchestre et je m'assois. Je n'avais jamais soupçonné qu'un siège de marbre pût être aussi doux ni que la pierre pût être aussi élastique et tendre, attiédie par le soleil, presque une chair ».
4. *VG*, « Harmonies grecques », p. 58-59. La leçon est délivrée p. 57 : « Nietzsche, qui était un professeur génial, nous apprit dans ce livre si intelligent, *L'Origine de la Tragédie*, que l'harmonie suprême enseignée par la Grèce naissait du traité conclu entre Dionysos et Apollon ». Sur l'Apollon ratier, voir *VG*, « Le rat, la vigne et le larron » (*Le Voyage en Grèce* 3 [été 1935]), p. 68-70.

juillet à septembre 1932. Les parties encore inédites de son journal, conservées à la bibliothèque universitaire de Dijon, retracent les étapes : Athènes, Mykonos, Paros, Santorin[5]. Queneau, écrivain parmi les plus indifférents à la littérature de voyage, n'a pas écrit sur cette Grèce qu'il a découverte en touriste. *Le Voyage en Grèce* en livre la démonstration quarante ans après.

La critique, néanmoins, a identifié deux lieux « grecs » dans l'œuvre de Queneau : la philosophie et la langue, ou Platon, dans *Le Chiendent*, et la coprésence du démotique et de la *katharevoussa* comme matrice de la réflexion sur la valeur littéraire du français parlé. Cette Grèce-là est une Grèce qui parle, la Grèce des langues, des dialectes, des dialectiques. *Le Voyage en Grèce* ne la fait pas entendre ; sa Grèce est silencieuse, bien peu quenaldienne si l'on s'en tient aux opinions reçues. Pourquoi ce contraste ?

On peut, si l'on veut, faire du voyage en Grèce de 1932 le moment de la « métamorphose d'un jeune touriste en écrivain[6] ». Les banalités recherchées du *Voyage en Grèce*, la déception que le philhellène ne peut que ressentir à leur lecture, suggèrent pourtant autre chose. Dans ce *Voyage en Grèce* qui consigne sans nécessité apparente des jugements anciens sur des livres oubliés, le plus souvent sans rapport avec la Grèce, la Grèce ne peut être que le temps lui-même, le temps recueilli. Ce recueil ne parle pas, il montre. Il dévoile, assurément, l'effet sur une vie d'un voyage en Grèce en 1932 ; mais le temps qui a passé s'exhibe aussi dans un regard des années 1970 sur le mouvement politique et intellectuel des années 1930. Cette histoire de soi et l'attention portée par Queneau à la différence des époques installent d'emblée *Le Voyage en Grèce* dans une forme d'historicisme personnel. La difficulté est alors de comprendre le rôle joué par la Grèce dans cet historicisme[7].

5. Queneau 1996 ; les inédits concernant le voyage en Grèce se trouvent dans le Fonds Raymond Queneau sous les cotes D art. 21 et D art. 20, D art. 46 (notes du premier voyage en Grèce ; notes prises pour une conférence sur la culture grecque prévue pendant la croisière d'un second voyage que Queneau fit avec sa femme en 1952 ; « Papa et son fils vont en Grèce », non daté, probablement postérieur). La thèse de Mamakoula-Koukouvinou Lisa, *Queneau et la Grèce* (Paris, université Paris III-Sorbonne nouvelle, 1997), étudie ces manuscrits.

6. Voir Mamakoula 2003 ; Mamakoula 2006. Voir aussi Toloudis 1995. Un propos plus complexe est développé par Emmanuël Souchier (Souchier 1991, p. 51-52 et p. 57). Souchier propose d'interpréter *Le Voyage en Grèce* comme une relecture spiritualiste par Queneau de son expérience et de son travail ; le recueil jetterait, par-delà la période rationaliste de l'après-guerre, « un pont symbolique et poétique entre les deux périodes mystiques de 1935-1941 et 1968-1973 » (p. 92-99, citation p. 98). Cette interprétation s'appuie notamment sur les rapprochements effectués par Alain Calame entre les écrits des années 1930 de Queneau et ses lectures de René Guénon (Calame 1989).

7. Sur la lecture « historiciste » et les solutions qu'elle permet d'apporter aux dilemmes critiques sur Queneau, voir l'avant-propos d'Emmanuël Souchier 1991, p. 7-8.

LE RECUEIL

Le Voyage en Grèce se présente comme un recueil d'articles critiques et (plus ou moins) théoriques de Queneau parus dans les années 1930, reproduits dans l'ordre chronologique et ordonnés en deux parties. À cela s'ajoutent, dans un appendice intitulé « *Errata* », deux articles parus en 1969 et 1970, dont le célèbre « Curieuse évolution du français moderne ». La première partie ne comprend que des comptes rendus (en général très brefs et très critiques) d'ouvrages divers publiés entre juillet 1931 et septembre 1933 dans *La Critique sociale*, revue bimestrielle du Cercle communiste démocratique de Boris Souvarine, à l'époque figure de l'opposition de gauche à l'URSS et au Parti communiste français, comme l'explique Queneau dans le très complexe avant-propos du *Voyage en Grèce*, mais aussi en rupture avec Trotski[8].

La seconde partie rassemble des articles issus de plusieurs périodiques. Outre *La Nouvelle Revue française*, on trouve là *La Bête noire*, éphémère revue artistique et littéraire (1935-1936) dirigée par Stratis Eleftheriadis dit Tériade et Maurice Raynal avec pour secrétaire de rédaction Roger Vitrac, et financée par un banquier démocrate-chrétien proche d'*Esprit*, Marcel Moré. *La Bête noire* a, outre Queneau, publié Leiris, Reverdy, Breton, Le Corbusier, Michaux. Une autre petite revue, *Volontés*, donne le plus grand nombre d'articles au *Voyage en Grèce*[9]. Queneau ne dit pas dans l'avant-propos qu'il en a été l'un des fondateurs (en 1937) et membre du comité de rédaction, avec notamment Henry Miller, le poète Pierre Guéguen, le critique Eugène Jolas, figure du transfert culturel franco-américain, éditeur de Joyce, de Miller et de Queneau lui-même. Le directeur de la revue, Georges Pelorson, fut connu par la suite comme activiste du régime de Vichy. Il devait après guerre créer *Jours de France* sous le pseudonyme de Georges Belmont[10].

Une mention spéciale s'impose pour *Le Voyage en Grèce*, « revue touristique de propagande », comme Queneau la présente au début du recueil[11]. La revue, dont Tériade était également responsable comme conseiller artistique d'Hercule Joannidès, publia de 1934 à 1939 les mêmes auteurs et artistes, à peu près, que les titres qui viennent d'être cités : Vitrac, Leiris, Reverdy, Le Corbusier, et bien d'autres[12]. Queneau ne peut qu'avoir

8. *VG*, p. 10. Sur Souvarine, voir Roche 1990.

9. Sur ces revues, voir le répertoire de Richard L. Admussen (Admussen 1970); Curatolo – Poirier 2002 et *La Chronique littéraire* 2006, en particulier Surlapierre 2006, p. 111-123.

10. Sur Queneau et *Volontés*, voir Arnaud 2005. Sur Eugène Jolas et *Transition*, voir McMillan 1975. Sur Pelorson, voir Sapiro 2011, p. 530, 545, 548, 656. Queneau est très présent dans le premier livre de Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-1953* (Sapiro 1999), qui étudie en particulier son rôle au Comité national des écrivains à la Libération.

11. *VG*, p. 11.

12. Voir Basch – Farnoux 2006 et sur le lien de la revue avec l'histoire du mouvement surréaliste Ottinger 2006.

recherché l'effet dans l'homonymie de son recueil de 1973, *Le Voyage en Grèce*, et d'une revue d'armateur grec éteinte, *Le Voyage en Grèce*. Voyons déjà, au seuil de l'ouvrage, un premier passage du temps, dans la frappe reproduite d'une formule qui originellement visait à élever le tourisme à la noblesse d'un intemporel.

LE CLASSIQUE

Le passage de la première à la seconde partie du recueil constitue à coup sûr un lieu stratégique pour l'interprétation du *Voyage en Grèce*. À première vue, on passe d'un rassemblement de contributions à une unique revue, *La Critique sociale*, qui appartiennent au même genre du compte rendu mais concernent des ouvrages très variés (politique, science, érudition, littérature), à des textes plus divers dans leurs formats, leurs modes d'écriture et leurs supports, mais exposant peu à peu une conception cohérente de l'art et de la littérature. Dans cette conception, la Grèce joue apparemment un rôle, signalé par le fait que la très brève réponse de Queneau à la célèbre « enquête » proposée par le numéro 1 du *Voyage en Grèce* de Tériade (1934) soit placée à l'ouverture de la seconde partie :

> *Qu'attendiez-vous de la Grèce ?*
> Je n'en attendais rien ; j'en suis revenu autre[13].

Dans le dispositif du recueil, la reprise du questionnaire Tériade indique au lecteur qu'il va passer à autre chose dans le livre parce que Queneau lui-même était passé à autre chose en allant en Grèce.

Ce signal est très visible – trop. L'avant-propos qui l'annonce est explicite – trop déjà :

> Un an avant que cesse ma collaboration à *La Critique sociale*, j'avais découvert la Grèce et la réponse que je donnai à l'enquête faite par *Voyage en Grèce* (revue touristique de propagande) et que l'on trouvera en tête de la seconde partie de ce recueil, sert donc, providentiellement, de charnière entre les deux parties dudit[14].

C'est ici l'indication d'un plan mais aussi l'esquisse d'un récit, dans lequel la Grèce se réunit à l'histoire du mouvement révolutionnaire, mais pour en séparer Queneau. Cette « charnière », pour reprendre le terme utilisé, n'est pourtant pas suivie de longs développements sur la Grèce, malgré la « providence » qui fait correspondre un plan d'ouvrage à une rupture de vie. La Grèce paraît ici et là dans la seconde partie du recueil, dans les articles repris de la revue homonyme, et dans quelques autres textes. Quelques

13. *VG*, « Enquête » (*Le Voyage en Grèce* 1 [printemps-été 1934]), p. 55.
14. *VG*, p. 11.

bribes seulement, dont une idée a déjà été donnée : Delphes, Apollon, l'harmonie, les aigles ; quelques bribes trop éparses pour pleinement appuyer un programme.

Ce programme, pourtant, Queneau le signale comme on signale une route – fausse route ? Le passage entre les deux parties du *Voyage en Grèce* est en apparence celui qui mène de la critique sociale et culturelle à une réélaboration du classicisme, jusqu'à la revendication d'un « James Joyce, auteur classique[15] ». Les articles de la *NRF*, de *La Bête noire* et de *Volontés*, explique l'avant-propos, montrent comment le Parthénon a permis de sortir de l'« impasse » des modes intellectuelles et des avant-gardes mondaines : il « s'offrait pour cela[16] ». Queneau vise surtout, on le sait, le surréalisme : il s'agit d'argumenter une vision solide, intemporellement vraie, de la création littéraire comme travail sérieux et soutenu de la forme, construction raisonnée d'œuvres destinées à durer, en accord avec le monde dans lequel elles paraissent et ses besoins authentiques[17].

Encore faudrait-il que d'une partie à l'autre la rupture soit vraiment nette. On peut noter que quelques-uns des comptes rendus de la première partie concernent déjà des choses grecques. C'est le cas du tout premier, sur l'ouvrage de Charles Picard, *La Vie privée dans la Grèce classique* (1931), présenté par Queneau comme un antidote utile au néo-classicisme :

> L'auteur démolit en passant quelques idées vulgaires sur la parfaite hygiène de la Grèce antique et la beauté universelle de ses habitants. Le « miracle grec » conçu comme un tout allant de la dialectique platonicienne à la femme de Socrate […], n'en continuera pas moins à servir de thème aux journaux de droite et aux discours universitaires[18].

La seconde partie fait écho, dans « James Joyce, auteur classique » (1938), où Queneau dit partager « l'horreur » de Jean Wahl pour le néoclassique : « le classique véritable n'a pas besoin d'être néo pour être classique »[19]. Et dans un article repris du *Voyage en Grèce* (la revue), on lit :

> Il faut dire qu'on nous a bien tannés avec le miracle grec et la Prière sur l'Acropole[20].

15. *VG*, p. 130-135, titre d'un article paru dans *Volontés* le 1er septembre 1938.
16. *VG*, p. 11 : « Comment sortir de l'impasse, le Parthénon s'offrait pour cela et la précaution de toute première urgence et de toute première nécessité s'imposait : déceler l'aspect *mondain* de la chose (non pas du Parthénon ! bien sûr, mais de l'impasse) et le signaler sans grand espoir d'ailleurs de se faire entendre ».
17. *Ibid.* : « La suite de l'argumentation entraînait une double affirmation : toute littérature *fondée* doit être dite classique, ou bien encore : toute littérature digne de ce nom se refuse au relâchement : automatisme scribal, laisser-aller inconstructif, etc. Les articles qui suivent, pour la plupart parus dans *La Bête noire* et dans *Volontés* répètent cette double thèse sous des formes variées […] ».
18. *VG*, p. 15 (*La Critique sociale* 2 [juillet 1931]).
19. *VG*, « James Joyce, auteur classique » (*Volontés* 9 [1er septembre 1938]), p. 134.
20. *VG*, « Harmonies grecques », p. 56.

On comprend que le recueil de Queneau, très composé, est trompeusement composé, plein de chausse-trappes et de faux-semblants, et notamment de continuités suggérées derrière l'affirmation d'une discontinuité fondamentale, celle apportée par « le voyage que je fis en Grèce en l'année 1932 », derniers mots, archaïquement solennels, de l'avant-propos. « [J]e n'aime pas beaucoup les livres dépourvus de toute construction », lit-on quelques lignes plus haut : la suite le confirme à satiété[21].

Posons une pierre ici : chez Queneau, la Grèce sert peut-être à suggérer la continuité derrière la rupture du voyage en Grèce. Et ajoutons quelques mots sur la composition du recueil. Queneau ne donne pas dans la première partie toutes ses contributions à *La Critique sociale*. Il ne reprend notamment pas son article sur « La critique des fondements de la dialectique de Hegel », cosigné avec Georges Bataille et publié dans le numéro 5 (mars 1932), non plus qu'un autre texte, sur la dialectique des mathématiques chez Engels, déjà repris il est vrai dans *Bâtons, chiffres et lettres* (1950) puis dans *Bords* (1963). On pourrait penser qu'il était inutile de reprendre ces textes dans un *Voyage en Grèce*, mais précisément la seconde partie comporte, intercalées entre des articles donnés en entier, des pages où n'apparaît que le titre d'un autre article et la mention de sa reprise dans un des recueils précédents de Queneau. L'impression recherchée est celle de la complétude, impression d'un témoignage fidèle sur l'évolution d'un intellectuel des années 1930, sur la réorientation d'une énergie critique, grâce à la Grèce toujours, vers la création, l'affirmation, le choix du positif. Cette impression de complétude est produite avec soin ; il faut chercher un peu pour s'apercevoir qu'elle est illusoire.

Queneau sème pourtant des indices pour suggérer qu'il faut prendre garde. Qu'il faille douter du propre témoignage de l'auteur est même dit explicitement dans le premier article des *Errata*, supplément de 1969-1970 auquel nous arrivons maintenant. Queneau revient sur les récits qu'il a faits précédemment de son voyage en Grèce en 1932 et sur le lien de ce voyage avec sa production littéraire, notamment la question du néo-français :

> Je vais m'efforcer de raffiner sur mon témoignage, de le rendre plus juste, et, pour cela, je me permettrai de rappeler les débuts du voyage que je fis en Grèce en 1932. Le 28 juillet, je m'embarquai avec ma femme sur le *Patris II*. À bord, je retrouvai Tériade, un ami des Deux-Magots. C'est le seul Grec avec qui j'échangeai quelques propos ; aussi y a-t-il une certaine inexactitude dans *Bâtons, chiffres et lettres* lorsque j'écris : « Sur le bateau, je me mis… à parler avec *des* Grecs de la lutte entre la katharevoussa et la démotique. » […] Pourquoi ai-je pu raconter cela d'une façon qui puisse donner lieu à confusion ? J'ai trouvé la réponse dans Agatha Christie. Hercule Poirot dit (dans *ABC contre Hercule Poirot*) : « On ne peut tout raconter, on procède

21. *VG*, p. 10.

> par sélection… Chacun révèle ce qui lui semble important, mais souvent il se trompe »[22].

À ce moment, à la faveur d'une citation fade et surtout mystérieuse d'Agatha Christie, un voyage en Grèce devient une intrigue du souvenir, l'emblème d'une dérobade du passé.

Un autre indice donné au lecteur se trouve dans la mention, récurrente dans l'avant-propos, de l'oubli du passé des années 1930, de la disparition de toutes ces revues dans lesquelles Queneau publiait alors et de l'effacement des contextes dans lesquels elles paraissaient :

> Bien des passages demanderaient des notes en bas de page. Les allusions qu'ils contiennent seront lettres perdues pour beaucoup de lecteurs (jeunes ou lecteurs âgés sans mémoire), mais il est facile, me semble-t-il, de remplacer le passé réservé aux spécialistes par des références à des faits contemporains. La mode étant ce qu'elle est, arrivé à la septentaine, on en a vu des ismes passer sous les ponts[23].

À l'évocation réitérée de l'engloutissement du passé s'ajoute le choix désinvolte de rappeler quelques éléments de ces contextes, *mais quelques-uns seulement*. Queneau « rappelle » ainsi ce qu'était la *Critique sociale*,

> […] je le rappelle car on peut l'avoir oublié, l'organe du Cercle communiste démocratique dirigé par Boris Souvarine et auquel avaient adhéré un certain nombre d'écrivains au sortir d'un mouvement littéraire qui commençait à faire un peu de bruit et, chose curieuse, qui s'en étaient éloignés ou en avaient été exclus pour a-politisme. Lesdits écrivains se trouvaient d'ailleurs là (dans ce cercle) un peu comme des chiens dans un jeu de quilles. L'un d'entre eux d'ailleurs finira par les éparpiller, les quilles, et le Cercle communiste démocratique clora ses portes[24].

Le rappel, comme on voit, est pour le moins allusif. Les derniers mots renvoient probablement à la liaison entre Bataille et « Laure », Colette Peignot, la compagne de Souvarine, qui semble en effet avoir provoqué la fin du Cercle communiste démocratique[25]. Queneau rappelle ce qu'était *La Critique sociale* ou la « revue touristique de propagande » qu'était à ses yeux *Le Voyage en Grèce* de Tériade, mais il ne dit rien, par exemple, de *Volontés*, dont on a indiqué qu'il était l'un des responsables et dont la politisation progressive, à mesure que se clarifiait et se renforçait le fascisme de Pelorson, est lisible

22. *VG*, « *Errata* » (*La Nouvelle Revue française* avril 1969), p. 220-221.
23. *VG*, p. 12.
24. *VG*, p. 10.
25. Voir Laure 1999.

dans la correspondance de la fin des années 1930 avec Jean Hélion (alors aux États-Unis) publiée par Claude Rameil[26]. On pourrait penser qu'il y a là de la prudence, encore que Pelorson-Belmont ait poursuivi une carrière journalistique brillante après avoir figuré sur la « liste noire » du Comité national des écrivains dont Queneau était membre. Le directeur de *Volontés* n'étant pas en 1973 un collaborateur identifié, il aurait été possible de rappeler à des « jeunes ou lecteurs âgés sans mémoire », avec la même désinvolture qu'à propos de *La Critique sociale*, le contexte confus auquel la revue de Pelorson avait appartenu, et les proximités inévitables des intellectuels des années 1930 avec les tendances droitières voire fascisantes de certains d'entre eux, sans compter leurs propres tentations.

LA POLITIQUE

Car même si rien d'explicite n'est dit, il est visible dans *Le Voyage en Grèce* que l'évolution intellectuelle figurée par le recueil est aussi une évolution politique. C'est là la deuxième description possible du dispositif de l'ouvrage : de la gauche vers la droite, du travail critique pour une revue communiste dissidente à la publication d'articles dans une revue installée comme la *NRF* (en 1938, Queneau est engagé par Gallimard, où il restera jusqu'à la fin de sa vie, jusqu'à devenir un pontife des lettres) ou dans une « revue touristique de propagande » pour un pays alors sous dictature, et plus largement à la rédaction de textes qui raillent la « littérature prolétarienne » ou citent avec faveur Désiré Nisard pour développer la thèse de l'accord profond et nécessaire entre les grands artistes et leur société[27]. Il ne faut au lecteur qu'une sagacité politique, historique et littéraire minimale pour soupçonner le sens politique de la rupture entre la première et la seconde partie, avec son éloge du classicisme.

Et pourtant, là aussi, on se tromperait à croire ce qui est donné à voir. Queneau, en réalité, est resté lié à Souvarine après la disparition du Cercle communiste démocratique ; il a même fait partie d'un groupe, l'Association des amis de la vérité sur l'URSS, réuni en 1936 autour du dissident russe pour dénoncer, toujours depuis une position marxiste, le stalinisme et ses crimes. On pouvait savoir aussi en 1973 que Queneau avait refusé de contribuer à la *NRF* de Drieu pendant l'Occupation, avait travaillé avec Paulhan, et qu'en

26. Hélion 1996.

27. *VG*, « Des génies méconnus » (*Volontés* 16 [avril 1939]), p. 165-166, longue citation de Nisard, *M. Victor Hugo en 1836*, annoncée par la reprise en note de vers assez consternants de Lefranc de Pompignan sur Homère (p. 160, n. 1). Les derniers mots de l'article miment une dignité offensée de professeur de lettres qui, significativement, a fait son deuil du modèle antique : « Ce n'est pas parce que de nos temps il n'y a plus de Prophètes et de Mystes que les poètes doivent s'affubler de leurs attributs. La Poésie véritable est autre chose qu'une mascarade ; et l'Art demande une modestie qui est le signe véritable de la grandeur ».

plus de sa participation déjà notée au Comité national des écrivains, il devait encore publier dans *Les Lettres françaises*. Le Queneau des années 1930 a pu côtoyer des figures fascisantes ou en tout cas droitières, il est lui-même resté à gauche. Son choix du classicisme (ou *d'un* classicisme) mime en beaucoup d'endroits le style réactionnaire, avec ses protestations pour la « valeur » de la littérature et surtout contre sa « dégradation » ou son « rapetissement ». Il ne se donnait cependant pas d'implication politique, au sens d'une conversion qui aurait mené dans le camp opposé. Il faut là aussi voir – avec l'aide de l'avant-propos qui note que le ton des articles de *La Bête noire* et de *Volontés*, quelquefois, « rappelle celui que je déplore pour la première partie[28] » – la continuité réelle entre les cinglants comptes rendus d'*Aden Arabie* et des *Chiens de garde* dans la première partie[29] et la dénonciation du « toc philosophico-scientifico-occulto-marxiste » refilé sous « le grand nom de "Poésie" », dans le texte de la seconde partie intitulé « L'air et la chanson »[30]. L'article, paru dans *La Bête noire* en mai 1935, contient d'ailleurs selon l'avant-propos du *Voyage en Grèce*, avec « La mode intellectuelle » paru le mois d'avant dans la même revue, le cœur du propos du recueil, « les comptes rendus du début servant de repoussoir », dit encore Queneau, et les articles suivants de « commentaires »[31].

Quant à un effet politique de la rencontre avec les éternelles harmonies grecques, l'avant-propos, là encore, donne un indice qui invite à se défier. Queneau précise qu'il avait « découvert la Grèce » « [u]n an avant que cesse [s]a collaboration à *La Critique sociale* »[32]. La découverte fascinée qui l'a fait devenir « autre » ne l'a donc pas réorienté politiquement. On pourra objecter que dans le monde social réel les ruptures ne sont jamais immédiates et totales, que les liens et les fidélités mettent du temps à être rompus, même quand intérieurement ils sont répudiés. Cela a du reste été le cas des liens de Queneau avec les surréalistes. Comment toutefois avancera-t-on une interprétation réaliste de quelque chose qui n'est pas dit ? Ce qui distingue *Le Voyage en Grèce* de Queneau, c'est un dispositif d'explicite-implicite qui suggère une réflexion sur le passé, ses modes d'être (passé personnel *et* historique) et sa façon d'apparaître ou de se trahir dans des traces et des témoignages. Dans cette réflexion, la Grèce a bien une fonction. Ajoutons même : c'est la seule fonction que Queneau lui concède.

28. *VG*, p. 11-12.

29. *VG*, p. 17 (*La Critique sociale* 2 [juillet 1931]) : « Il existe à l'heure actuelle une littérature dite "de gauche" qualifiée sans doute ainsi parce qu'elle exprime certaines idées libérales, au moyen de petites phrases uniquement composées de substantifs. On espère de cette façon faire aussi "avancé" en rhétorique qu'en politique ».

30. *VG*, « L'air et la chanson » (*La Bête noire* 2 [1er mai 1935]), p. 65.

31. *VG*, p. 12 : « Je dois avouer ici que je n'ai pensé à procurer ce recueil que pour les deux articles : *La Mode intellectuelle* et *L'Air et la Chanson*, les comptes rendus du début servant de repoussoir, les articles suivants de commentaires ».

32. *VG*, p. 11.

LE TEMPS

Qu'un recueil de critique littéraire soit un moyen de réfléchir à la réalité du passé, de poursuivre une réflexion sur le passé continue dans l'œuvre de Queneau – on pense à *Chêne et chien*, roman psychanalytique en vers sur son enfance et sa cure, ou à *Un rude hiver*, ou à tous les romans quasi autobiographiques des années 1930, *Les Derniers Jours* ou *Odile*, on pense encore aux *Fleurs bleues* –, c'est ce que suggère un article du *Voyage en Grèce*, le dernier rédigé pour *Volontés*, en mai 1940. Avec le faux naturel d'une énumération qui ne demande qu'à être récusée, le texte classe la critique littéraire parmi les « différentes formes » de l'autobiographie, « mémoires, journal, roman, essai, conte, nouvelle, poème[33] ». Sous ce rapport, le *Voyage en Grèce* perfectionne la formule des recueils précédents de Queneau. La question de l'inscription des écrits dans le passage du temps est déjà bien présente dans *Bâtons, chiffres et lettres*, en particulier dans la succession des deux éditions (1950, 1965) de cet ouvrage lié de la manière qu'on a vue au *Voyage en Grèce*. Des textes s'y intitulent « Écrit en 1937 » et, dans la seconde édition, « Écrit en 1955 », ou encore « Lectures pour un front », celui de 1944-1945[34]. La question de l'actualité y est centrale – à commencer par la question de l'actualité de la langue, du néo-français en train de s'inventer[35]. C'est pourtant cette thèse même qui est récusée dans *Le Voyage en Grèce*, dont les deux derniers articles posent que le développement de la communication audiovisuelle, en donnant à tous les Français un modèle omniprésent et accessible de français standard, a stoppé net l'émergence de cette nouvelle langue comparable au démotique, qui aurait pu, au XX^e^ siècle, devenir une langue littéraire[36]. La Grèce du *Voyage en Grèce* n'est donc décidément pas la Grèce où Queneau aurait eu la révélation de la langue. Elle est un outil pour transformer la simple formule du recueil évolutif mise au point entre les éditions de *Bâtons, chiffres et lettres*, ou dans *Bords*, en un recueil qui est lui-même une représentation du passé, un morceau de temps.

C'est cela qu'il faut marquer pour finir. La Grèce du *Voyage en Grèce* est l'opérateur d'une réduction de longues années à une époque, à un seul temps, par la mort. Le livre est dédié « À la mémoire de Janine », la femme de Queneau, et porte en épigraphe deux vers :

> Adieu jeunesse adieu aussi
> À cell' qui partageait ma vie

33. *VG*, « Naissance et avenir de la littérature » (*Volontés* 22 [mai 1940], avec la mention « jamais paru »), p. 205.
34. Queneau 1965, respectivement p. 11-26, p. 65-94, p. 159-220 (avec entre crochets des ajouts datant manifestement de la seconde édition).
35. Sauf « Technique du roman », tous les articles de la première partie, intitulée « Préliminaires » (*ibid.*, p. 9-94), réfléchissent sur cette question.
36. *VG*, « Curieuse évolution du français moderne » (*L'Express* juin 1970), p. 223-226.

La citation de vers dus à Janine Queneau elle-même accélère la réduction du passé à la jeunesse – une jeunesse politique et esthétique que *Le Voyage en Grèce*, dans la double obédience revendiquée de la « critique littéraire » et de l'« autobiographie », place d'emblée sous le signe irréversible de la mort d'une épouse[37].

Sous ce signe, la Grèce du *Voyage en Grèce* est aussi bien ce qui fait voir le passé comme identique au présent car comme lui entraîné par le passage (« arrivé à la septentaine, on en a vu des ismes passer sous les ponts »), avec l'affirmation désinvolte que les notes en bas de page, le « passé réservé aux spécialistes », pourraient être remplacées par des références à des faits contemporains[38]. La Grèce du *Voyage en Grèce*, c'est encore pourtant la révélation que le passé *peut* durer, que sous la forme de créations humaines, s'il s'agit de véritables créations, il peut persévérer dans l'être. La perfection classique n'est en fait rien d'autre, dans le *Voyage en Grèce*, que cette persévérance elle-même, cette persévérance qui fait qu'une authentique création politique comme la Révolution française est elle aussi durable[39], et qui fait surtout que le théâtre de Dionysos peut encore aujourd'hui, à qui n'attendait rien de la Grèce et n'en dit rien de bien intéressant, faire voir le passé dans son éloignement comme dans sa présence. Dans *Odile*, cela donnait :

> Nous enjambons des colonnes brisées, des statues couchées, et nous arrivons devant le théâtre. Trois ou quatre Grecs modernes sont installés sur les gradins et lisent. Je traverse l'orchestre et je m'assois. Je n'avais jamais soupçonné qu'un siège de marbre pût être aussi doux ni que la pierre pût être aussi élastique et tendre, presque une chair. […] Nos yeux s'ouvrent. C'est un théâtre […]. Rien ne décline ici, rien ne dégrade, rien ne déchoit[40].

37. Le recueil *Adieu chansons* de Janine Queneau (1903-1972) a été publié chez Seghers en 1951. Voir Pochet 2000.

38. On retrouve là la figure du garçon de café philosophe des *Derniers Jours*, Alfred, devant les yeux de qui tout passe toujours à l'identique : « Une nouvelle année commence. Il y a des anciens, il y a des nouveaux, des vieux, des jeunes, des minces, des gros, des civils, des militaires. Il y en a qui parlent politique et d'autres qui causent littérature ; il y en a qui veulent fonder une petite revue et d'autres qui attrapent des maladies avec les femmes ; il y en a qui s'imaginent tout connaître et d'autres qui ont l'air de ne rien savoir du tout. Moi, je reste là, je leur sers des boissons froides en été, chaudes en hiver et de l'alcool en tout temps. Je ne me mêle de rien et je laisse tout marcher comme ça veut » (Queneau 1997 [1re édition 1936], p. 295-296).

39. C'est le poème de Whitman sur la Terreur cité par Queneau, qui commence par « Grande année [1793] et grand pays, / Âpre, discordant, le cri d'une naissance qui déchire l'espace pour toucher plus intimement qu'aucun autre le cœur de la mère ». Le texte continue : je « me rappelle la petite voix que j'entendis vagir et attends avec confiance, peu importe le temps, / Et à dater d'aujourd'hui, triste et fort, je soutiens la cause léguée, celle de tous pays », pour finir ainsi : « Je veux encore chanter un chant pour toi, ma femme » (*VG*, « Les États-Unis et la Révolution française » [*Europe* 15 juillet 1939], p. 187-193, citation p. 192-193). On saisit sans mal le rapport avec l'épitaphe du *Voyage en Grèce*.

40. Queneau 1964, p. 181.

La Grèce du *Voyage en Grèce*, enfin, c'est à la fois ce qui a révélé Queneau et ce qui annule Queneau. Car Queneau s'annule comme Queneau – « Queneau », tout à la fois l'homme et la raison sociale dans les lettres françaises – en se rétractant précisément sur le sens du « voyage que je fis en Grèce en l'année 1932 » et sur la thèse du néo-français, devenue *sa* thèse pendant toute sa carrière – depuis un certain voyage en Grèce de 1932 et jusqu'au *Voyage en Grèce* de 1973.

Décès, persévérance, révélation, rétractation : la formule du recueil fait de la Grèce de Queneau l'opérateur d'une démultiplication têtue et sans doute amère du passé, qui est aussi une déprise de soi.

Deux poètes à Paris : Georges Séféris et Andréas Embirikos

Christina Dounia

Pendant toute la période de l'entre-deux-guerres Paris, centre européen des arts et des lettres, a été un puissant pôle d'attraction pour les jeunes écrivains grecs. Pour la plupart d'entre eux, le voyage et le séjour à Paris tant désirés resteront un rêve ; certains le réalisent, mais pour un bref laps de temps, pour des raisons économiques visiblement. Enfin, peu nombreux sont ceux qui ont la chance – surtout des enfants de la haute bourgeoisie – de passer quelques années de leur jeunesse dans la capitale française. L'expérience parisienne influence de manière diverse la vie et l'œuvre d'un groupe important d'écrivains, depuis Petros Pikros et Costas Varnalis[1], qui entrent en contact avec les idées marxistes après la révolution de 1917, jusqu'à Nicolas Calas, qui devient membre actif du mouvement surréaliste français à la fin des années 1930. Pour envisager toutes ces relations, il faudrait procéder à une recherche bien plus systématique et plus vaste que celle que je peux mener ici. Je me limiterai dans ces pages à deux exemples qui couvrent la première décennie de l'entre-deux-guerres et se réfèrent à deux illustres représentants du modernisme grec.

UN ÉTUDIANT PASSIONNÉ DE LETTRES : LE CAS DE GEORGES SÉFÉRIS

Georges Séféris se trouve très jeune à Paris, plongé dans l'ambiance cosmopolite des années 1920. Il y séjourne six ans et demi, un intervalle long et crucial pour sa formation sentimentale, intellectuelle et artistique. Sa sœur, Ioanna Tsatsou, souligne : « Les années

1. En 1921, le philologue et poète Costas Varnalis, déjà en pleine maturité, va connaître en tant que boursier à Paris, des hommes importants et s'initier aux idées marxistes. Chez le graveur Yannis Képhallinos qui met à sa disposition sa grande bibliothèque marxiste, entouré de son cercle artistique d'avant-garde, Varnalis va reconsidérer son hellénocentrisme parnassien et commencer son œuvre synthétique *Το φως που καίει* [*La Lumière qui brûle*].

parisiennes constituent le fondement de toute la personnalité de Georges[2] ». Il n'est pas sûr que le poète aurait été d'accord avec ce jugement absolu, il donne pourtant lui-même, à sa manière, la mesure de l'intensité avec laquelle il vécut l'expérience parisienne :

> J'ai vécu six ans et demi à Paris, riches années, auxquelles je me suis donné de toute mon âme, aimant chaque instant, chaque endroit, chaque pierre, et jusqu'au rire brisé de la plus pitoyable prostituée[3].

En 1918, alors qu'il était inscrit à la Faculté de droit d'Athènes, Séféris suivit sa famille dans la capitale française où son père se trouvait déjà pour des raisons professionnelles. Comme il l'avoue dans sa maturité, sa famille, qui était « de tradition française », joua un rôle décisif dans ses liens avec la culture française[4]. C'est la raison pour laquelle il ne lui fut pas du tout difficile de s'acclimater.

Le jeune homme a bénéficié d'une éducation française, ce qui n'était pas inhabituel dans les cercles de la bourgeoisie grecque[5]. Le nom de Georges Séféris vient s'ajouter à une longue liste de jeunes Grecs qui font leurs études à Paris. Dans la capitale française, comme l'évoque A. Petsalis-Diomidis, « il y avait beaucoup de jeunes Grecs qui faisaient des études et dont les yeux se décillaient : le sculpteur Mihalis Tombros, Georges K. Katsimbalis, Nikos Hadjikyriakos-Ghikas, Angélos Katakouzinos, le musicien Petridis, Georges Théotokas, Ilias Tsirimokos, Éléni Halkousi[6] ».

Dans le confortable appartement de l'avenue de Wagram, près de la place de l'Étoile, la lecture de la poésie française faisait partie du quotidien de la famille. Et bien sûr le modèle du père, Stelios Séfériadès, professeur de droit, poète et traducteur, se révèle très fort[7]. La question qui va sérieusement préoccuper Séféris dans ses années parisiennes est liée à la figure paternelle : les desseins du père pour son fils se heurtent au besoin d'expression personnelle du jeune homme, les bancs de la Faculté de droit sont un obstacle à l'appel de la poésie.

Dès 1919, Séféris traverse une période mélancolique d'introspection et d'autocritique, encore alourdie par les gros problèmes de santé de sa mère et le retour de la famille à Athènes. Comme cela apparaît surtout dans la correspondance avec sa sœur Ioanna,

2. Tsatsou 1975, p. 235. Ce livre constitue la source la plus importante sur la jeunesse de Séféris et, naturellement, sur son séjour à Paris.
3. Séféris 1988, p. 113.
4. Philippe 1971, p. 12.
5. Les enfants de la famille Séfériadès avaient une gouvernante française. Séféris a de bons résultats en français, ce qui n'est pas le cas dans les autres matières où il est un élève moyen. Voir Beaton 2003, p. 40-41.
6. Daskalopoulos 2000, p. 28.
7. Le jour de l'armistice de la Première Guerre mondiale, on annonce dans *Le Nouveau Monde* la fondation d'un nouveau ministère dans le gouvernement Vénizélos. Le secrétaire du ministère des Territoires non annexés, nouvellement constitué, est Stelios Séfériadès qui, avec le poste qu'il occupe à l'université d'Athènes, jouit d'une grande réputation. Voir Beaton 2003, p. 35.

Georges Séféris perçoit Paris comme le lieu d'obligations académiques contraignantes, d'aventures amoureuses difficiles et d'intenses recherches poétiques.

À partir de juin 1920, Séféris, titulaire d'une carte de lecteur à la Bibliothèque nationale, lit de manière systématique de la littérature française : des classiques, surtout Racine[8], jusqu'aux auteurs contemporains. Il copie souvent des livres entiers[9].

Une thématique qui renvoie à la littérature fin de siècle, jointe aux tons mélancoliques d'un désir érotique trompé, marque les essais littéraires de Séféris durant cette période. Le désastre national de 1922 va renforcer un sentiment de dystopie. Il vit dans une ville dont rêvent bien des jeunes écrivains en Grèce, mais il semble ne pas pouvoir profiter librement de cette expérience. Tout en prenant davantage conscience de sa vocation pour la poésie, il éprouve l'obligation de répondre aux attentes de l'environnement familial[10]. D'ailleurs le père veille :

> À Paris, le père commença à suivre Georges de près. Il comprit que ce qui préoccupait avant tout son fils, c'était la littérature et la poésie. Il pénétrait dans sa chambre à huit heures du matin. Dans une atmosphère lourde de tabac il le trouvait endormi. C'était normal, puisqu'il passait les nuits sur les ponts de la Seine, en proie à ses pensées et à chercher des rimes. […] Les premières querelles entre eux commencèrent[11].

La bonne connaissance de la langue française ne l'entraîne pas vers le modèle de Jean Moréas : « mais non, j'aime la Grèce. Tu dois former une tradition et avancer là-dessus » écrit-il à sa sœur Ioanna[12]. La poésie de Jean Moréas, un poète qui abandonna le grec pour la langue française, fait le sujet de sa première conférence en 1921[13]. Là, Séféris explore fondamentalement ses « affinités électives » avec le fondateur du symbolisme, essayant en même temps de montrer leurs différences, sa propre angoisse pour la poésie pure. Comme il le fera remarquer dans sa conversation avec Anne Philippe :

> À Paris, quant j'étais étudiant, j'ai découvert Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Lautréamont, Valéry. […] Les poètes que j'ai découverts en France m'ont ouvert un monde, ils ont marqué un tournant dans ma vie[14].

8. À propos de Racine il notera qu'il « réussit là où Mallarmé se désespère, là où Baudelaire est contraint de plonger dans la boue de la vie pour monter si haut » (Séféris 1984 t. III, p. 184).
9. Philippe 1971, p. 12.
10. C'est l'époque où il confiera, dans une lettre à son ami Nikos Aronis : « ma poésie est une conscience qui me flagelle sans pitié » (Beaton 2003, p. 32-33). Finalement, il décroche son diplôme en octobre 1921 et continue ses études pour obtenir sa thèse.
11. Tsatsou 1975, p. 88-89.
12. *Ibid*., p. 78.
13. Sur le choix entre deux langues, voir les remarques d'Ourania Polykandrioti à propos des livres autobiographiques de Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes* et *La langue maternelle* : Polykandrioti 2002, p. 112-113.
14. Philippe 1971, p. 12.

Le premier poète avec qui Séféris va se sentir vraiment proche est Jules Laforgue. C'est cette relation qu'étudie Denis Kohler dans son travail systématique sur les années parisiennes du poète, notant que Séféris a avoué son attachement sentimental et expressif à Laforgue[15], alors qu'il ne reconnaît presque jamais avoir été influencé par d'autres poètes. Il exprime très tôt cette angoisse de l'influence dans une lettre : « Écris-moi aussi ce que mes vers t'ont évoqué de Laforgue, parce je ne l'avais pas du tout en tête lorsque je les ai écrits et parce que je n'aime pas imiter[16] ».

Sa fréquentation des vers de Laforgue – mais aussi de ceux de Verlaine[17] –, en dépit de l'émotion qu'elle lui procure, ne semble pas en mesure de lui offrir un terrain de création stable, d'ailleurs les symbolistes et les décadents sont déjà considérés comme dépassés dans le Paris des années 1920. Au contraire, Paul Valéry – à travers une poétique merveilleusement cultivée – est la voix qui l'appelle à transgresser le pessimisme ironique et le sentiment d'impasse qu'exprime la littérature fin de siècle. Séféris admire Valéry et apprend de lui comment contrôler son inclination vers le climat de la décadence et à résoudre des problèmes qui tourmentent les jeunes poètes dans la Grèce des années 1920. Cependant, d'après Kohler, il garde toujours une certaine distance par rapport au maître de la poésie pure : « Il n'éprouvera pour lui ni l'affection qui l'a lié a son "frère" Laforgue, ni l'estime reconnaissante qu'il gardera jusqu'à sa mort envers son véritable maître, Eliot[18] ».

Séféris est également séduit par l'œuvre théorique et critique de Valéry ; il prend des notes lors de ses lectures à la Bibliothèque nationale, mais il se sent plutôt mal à l'aise avec la disposition idéaliste et formellement abstraite de la poésie de Mallarmé. Plus tard, dans son roman *Six nuits sur l'Acropole*, il fera une allusion ironique à cette époque, en « citant » la lettre d'un ami qui fait ses études à Paris : « Je travaille beaucoup à ma thèse cette année. Mon sujet me plaît énormément : idées platoniciennes chez les symbolistes. Je rédige en ce moment le chapitre sur Mallarmé[19] ».

Pendant ses années parisiennes, Séféris procède à l'étude systématique de la littérature française, presque avec la minutie d'un doctorant ès lettres. Les classiques français et les symbolistes avec leurs ancêtres et leurs descendants, de Baudelaire et des fantaisistes

15. Kohler 1985, p. 50. Sur les liens de Séféris avec les lettres grecques, voir aussi Vayenas 1979, et Tsoutsoura 1993.

16. Tsatsou 1975, p. 103. Sur l'identification sentimentale avec Laforgue, voir entre autres la lettre à Ioanna dans laquelle il se réfère à une lettre de Laforgue à sa sœur (*ibid.*, p. 118). Et ailleurs « je me rappelle encore une lettre d'un "ami" à moi, Laforgue » (*ibid.*, p. 142).

17. Voir une lettre à Ioanna : « Depuis que je suis ici, Verlaine me poursuit » (*ibid.*, p. 134).

18. Kohler 1985, p. 61. Il semble que la mise en avant de l'exemple de Valéry ait été organisée par Séféris après les années parisiennes. Dans le livre de sa sœur, les références à Valéry ne sont pas aussi importantes que, plus tard, dans son journal, après 1925.

19. Voir Kohler 1985, p. 64, qui fut le premier à le noter. Dans ce roman, édité après sa mort, Séféris transpose en grande partie l'expérience – livresque et vivante – des années parisiennes. Le personnage de Stratis Thalassinos, l'*alter ego* du poète, est créé pendant la période parisienne (voir Nikolaou 1992, p. 25).

jusqu'aux poètes qui s'expriment par la poésie pure, sont son champ d'étude. Toutefois, il est plutôt réticent, sinon désapprobateur, face aux expériences des dadaïstes et des surréalistes. D'ailleurs, il est trop tôt : le premier manifeste du surréalisme circule à l'automne 1924, année où Séféris abandonne définitivement la capitale française. Étape suivante, Londres, là où il découvrira, plus tard, une autre voix poétique autrement signifiante pour lui : T. S. Eliot.

L'EXPÉRIENCE RÉVÉLATRICE DE PARIS : ANDRÉAS EMBIRIKOS

Alors que Séféris quitte Paris pour Londres, un autre poète de la « génération de 1930 » s'apprête à suivre le chemin inverse. En 1925, Andréas Embirikos, à son grand soulagement, achève un séjour difficile à Londres et part pour Paris, où il restera, avec des interruptions, de 1925 à 1928, et de manière permanente de 1929 à 1934.

Les années parisiennes ont pour lui une importance décisive, tant pour la découverte, sinon la création, de sa personnalité que pour la formation de la trame littéraire et idéologique qui constitue l'idiome personnel et le style du premier surréaliste grec. Embirikos arrive à Paris, après avoir vécu quatre ans à Londres, en ayant déjà commencé à se détacher de l'entreprise familiale et surtout de la présence étouffante de son père, Léonidas. On sait peu de choses de son séjour à Londres. Une brève description dans son journal donne le ton de cette période.

> 1922. C'est un fait qu'on m'a placé au bureau de Londres comme un petit employé et que j'y suis resté trois ans sans aucun autre travail que celui de gratte-papier, alors que la famille nageait dans l'opulence et que j'avais demandé plusieurs fois de faire des études de lettres[20].

Son apprentissage dans l'entreprise paternelle correspond à une période difficile et Embirikos le vit comme une punition ou une contrainte. Il est clair qu'il préfère les bancs de l'université à la chaise de son bureau. Sa demande de faire des études n'est pas satisfaite et lui-même se sent humilié, enchaîné dans une épreuve absurde : « je fus obligé de faire un travail parfaitement inutile dans le bureau des Embirikos ». Dans sa notice bibliographique de 1923, il revient sur les difficultés de la période londonienne : « Sans négliger une seule semaine la corvée du bureau, je suivais les cours du soir de King's College, menant une vie de brute, dans une solitude totale[21] ».

Plus important que l'enseignement de King's College, ce qu'Embirikos gagne à Londres, en dehors de l'amour de la poésie anglophone, c'est la rencontre avec la psychologie et la

20. Voir Embirikos 2009a, p. 247.

21. *Ibid.*, p. 248.

psychanalyse. Une photographie de 1924 le montre dans sa chambre à Londres en train de lire la *Revue française de psychanalyse*. Ce premier contact annonce et prépare l'étape suivante, la plus cruciale de sa vie.

« Un nouveau monde s'ouvrait à moi », déclare Séféris en parlant de son séjour à Paris et de la découverte des poètes symbolistes français et de la poésie pure. C'est à peu près dans les mêmes termes qu'Andréas Embirikos évoque sa propre expérience parisienne, qu'il vit surtout de 1926 à 1931. Paris, cette « ville cosmopolite que traverse voluptueusement la Seine grise[22] » commence un chapitre tout à fait neuf dans sa vie. Paris et le monde nouveau qu'il y découvre revêtent le sens et l'importance existentielle profonde d'une initiation. Dans l'interview qu'il donne à Andromachi Skarpalezou, il utilise, pour parler de Paris et de sa rencontre avec André Breton, des expressions qui rendent avec précision ce sentiment de découverte et de liberté : « C'était un autre monde. Je communiquais au-delà de l'horizon, avec la totalité de l'univers[23] ».

Paris, à ce moment-là, était la grande ville des avant-gardes artistiques, de la diversité des idées, des mouvements politiques révolutionnaires et libérateurs. Avec le sens positif qu'Embirikos donne à ces termes, le Paris de l'entre-deux-guerres était la grande ville de l'utopie et du messianisme, la métropole accueillante qui accordait l'hospitalité aux esprits inquiets et créateurs du monde entier. Cette atmosphère effervescente, d'espoirs et de desseins pour l'avenir, pour la libération individuelle et sociale, « pour libérer chacun d'entre nous et l'homme en général de l'imposture et de l'injustice sociale[24] » convient parfaitement à l'état d'esprit et aux recherches du poète.

Quand Embirikos arrive à Paris, le surréalisme vient d'éclore. Dans sa conférence de 1935, le poète déclare que le Manifeste de Breton, en 1924, « a déclenché une tempête » et ouvert « un monde nouveau », comparable à la découverte de Christophe Colomb. Pour lui donc, le Paris de la psychanalyse, de la révolution et du surréalisme équivaut à la découverte du nouveau monde[25].

À la même époque, les relations avec son père s'aggravent et le fossé entre les deux hommes, qui va aboutir à la rupture finale de 1935, se creuse. En 1925 et 1926, il partage son temps entre la villa du cap Estel et Paris. « On m'ordonne de m'installer au cap Estel avec mon père où je suis forcé de me torturer[26] ». La « longue et dure lutte intérieure[27] » va le conduire à la dépression. À quelque chose malheur est bon : en 1928, il finit par

22. Voir Embirikos 1980, p. 15.

23. Skarpalezou 1976, p. 15.

24. *Ibid*.

25. Sur les éléments apportés par l'important document d'archive datant de l'entre-deux-guerres découvert par Léonidas Embirikos sur son père et sur leur exploitation et mise en valeur, voir : Embirikos 2009a ; Chryssanthopoulos 2012 ; Sigalas 2012.

26. Voir Embirikos 2009a, p. 247.

27. Voir « Πολιτικά μανιφέστα » [Manifestes politiques], *ibid*., p. 249.

abandonner le luxueux toit paternel, s'installe à Paris et commence une psychanalyse avec René Laforgue.

À Paris, il se lie avec le psychanalyste Frois-Wittmann[28] qui le met en contact avec Breton. Embirikos avait déjà dans sa bibliothèque tous les fascicules des périodiques surréalistes et, naturellement, *La Révolution surréaliste* (1926). Lui-même évoque sa rencontre avec Breton comme s'il s'agissait d'une épiphanie :

> Il m'a dit qu'il connaissait Breton. Moi je mourais d'envie de faire sa connaissance. Nous sommes allés le surlendemain. J'ai rencontré un être divin. Je me sentais comme un Grec de l'Antiquité qui aurait vu Apollon[29].

Le ralliement d'Embirikos au cercle des surréalistes donne un sens à sa vie, un objectif, et lui ouvre la voie de l'émancipation personnelle, poétique et idéologique. Ses rencontres avec Yves Tanguy, Benjamin Péret, Paul Éluard, mais surtout avec André Breton, ont joué un rôle décisif dans son œuvre artistique :

> Tous les jours à la place Blanche, Tanguy, Péret, Éluard… Place Blanche, on se rencontrait et on discutait du mouvement surréaliste, des points de vue du groupe, de leur expansion, des moyens de libérer chacun d'entre nous et l'homme en général de l'imposture et de l'injustice sociale. On parlait d'Hegel, de Marx, d'Engels, de Freud[30].

Parmi les textes directement liés à son expérience parisienne il faudrait sans aucun doute inclure « Le Roi Kong » d'*Oktana.* Le Paris nocturne est ici le décor du récit. La première phrase, qui est reprise trois fois comme refrain – « Je n'avais pas sommeil et j'étais sorti dans les rues de Paris, où je séjournais ces années-là (entre 1920 et 1930)[31] » –, nous introduit dans le monde des surréalistes, qui adoraient les promenades nocturnes dans la ville. Le livre de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926) avait été traduit en anglais sous le titre *Nightwalker*, c'est-à-dire *Promeneur nocturne.* Dans *L'Amour fou*, Breton décrit sa situation ainsi : « épuisement nerveux et angoisse ». Embirikos exprime la sienne d'une manière comparable : « je marchais, soulageant ma lassitude et mon étouffement[32] ». D'ailleurs, le refrain « Je n'avais pas sommeil et j'étais sorti dans les rues… » se trouve renforcé par la fameuse phrase de Breton qui, elle aussi, est répétée comme un exorcisme : « Lâchez tout,

28. Sur Frois-Wittmann et l'importance de l'expérience psychanalytique d'Embirikos, voir Chryssanthopoulos 2012, p. 103-105.

29. Skarpalezou 1976, p. 15.

30. *Ibid*., p. 15.

31. Voir Embirikos 1980, p. 67. La généralisation dans la datation d'Embirikos (1920-1930) montre l'importance qu'avait pour lui l'expérience parisienne puisqu'il l'étend à toute la décennie, gommant les autres villes dans lesquelles il a vécu épisodiquement à cette époque.

32. Voir Durrell 1968, où il est question des promenades nocturnes des surréalistes.

partez sur les routes… ». Un autre indice renvoie directement au discours surréaliste : le poète se promène dans la nuit « dans l'espoir de rencontrer par hasard quelque chose d'agréable ». Embirikos, noctambule surréaliste, s'avance dans l'espoir de rencontrer le « hasard objectif ».

Suit la description du trajet entre Montparnasse et Montmartre, place Blanche et place Pigalle. En effet, le poème peut aussi être lu comme un hymne au Paris nocturne. Dans la nuit magique « remplie du plaisir de l'Univers », le flâneur grec[33] évoque Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Rimbaud. Il écoute les voix de la nuit, les voix de la rue Saint-Denis, les voix de l'amour vénal. Il aperçoit les gardiens de la paix marchant lentement et les agents de la circulation évoluant par deux « à bicyclette », il entend la musique des nègres sortant des cabarets ouverts tard dans la nuit. C'est la fin des années 1920, si captivantes, c'est le Paris d'Andréas Embirikos.

Mais pour lui, Paris ne se confond pas seulement, ni exclusivement, avec Breton et le groupe dynamique des surréalistes. Le texte que nous examinons ici est aussi une référence à leurs ancêtres et à la propre généalogie d'Embirikos, de Baudelaire à Apollinaire. Ce sont les vieilles voix de Paris qui résonnent à ses oreilles, des années plus tard, dans un autre texte d'*Oktana* :

> Sons comme d'anciennes voix de Paris, tel ce vers de *Sagesse*[34] : *Ô ta voix dans le bois de Boulogne !* Sons pareils à des instants fugitifs, comme des vers qui réveillent des souvenirs et puis se perdent comme l'écho qui s'éteint, dispersé au souffle du vent : *Passons, passons puisque tout passe. Les souvenirs sont cors de chasse, dont meurt le bruit parmi le vent*[35].

L'expérience parisienne s'avère, pour le poète grec, un processus complexe de libération qui passe par trois stades. Tout d'abord, la psychanalyse : il s'agit pour lui de s'affranchir des démons qui le hantent et de la loi du Père. Deuxièmement, le communisme auquel il s'est rallié, selon ses propres dires, après une étude approfondie et systématique : « pas par les journaux et les revues, mais en suivant l'instinct et la vie, en écoutant ma conscience et en étudiant l'histoire, les phénomènes sociaux, et après être passé par l'école d'Hegel puis de Feuerbach, lorsque je connaissais la dialectique hégélienne et j'ai embrassé plus tard le matérialisme dialectique » ; le communisme convertit « la nausée et la répulsion que suscitait en moi la civilisation bourgeoise » en une action collective organisée ayant pour objectif « la transformation de la réalité et la libération intégrale de l'homme »[36]. Enfin, son

33. L'idée moderne de l'artiste dans *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire est une idée qu'Embirikos a certainement en tête, comme on le verra par la suite. Sur ce sujet, voir l'étude, désormais classique, de Benjamin 1983 (1re édition allemande 1969).

34. Recueil de poèmes de Paul Verlaine.

35. Embirikos 1980, p. 52, en français : « Souvent la nuit », *Oktana*, *in* Embirikos 2015 p. 51. Le dernier vers est repris du poème « Cors de chasse », *Alcools* d'Apollinaire.

36. Embirikos 2009b, p. 82 et 84.

initiation au mouvement surréaliste : le surréalisme libère l'énergie créatrice de l'homme « des interventions de la logique et de cette part de notre psychisme qu'en psychanalyse nous appelons Surmoi[37] ». Dans l'interprétation du surréalisme, la composante essentielle est la promesse de la démocratie totale de la création : « cette nouvelle poésie est à la disposition de celui qui souhaite la faire […], il suffit qu'il n'ait pas honte de sa vérité intime[38] ».

Cette triple émancipation, cette liberté « sans limites et sans conditions » qu'il promet dans toute son œuvre est le grand don parisien. Paris devient ainsi une partie essentielle de la mythologie personnelle d'Embirikos et son aura traverse l'œuvre du poète de plusieurs manières. La ville laisse ainsi ses traces dans sa vie et sa création, tantôt secrètement, tantôt de manière révélatrice. On peut voir un exemple de cette dernière dans le poème « Αι λέξεις » [Les Mots], où les mots emblématiques de la langue grecque se croisent glorieusement avec les noms de stations de métro parisiennes :

> Parfois, lorsque, rentré de Paris et respirant la brise du Saronique […] se dressent des jets d'eau brillants, certains mots, mots-oracles, […] les mots Ελελεύ [J'arrive], Σε αγαπώ [Je t'aime], et Δόξα εν υψίστοις [*Gloria in excelsis*], et, brusquement, comme des épées qui, croisées s'unissent, ou comme le tintement de l'arrivée d'un métro impétueux dans les tunnels de Paris, les mots « Chardon-Lagache », « Denfert-Rochereau », « Danton », « Odéon », « Vauban » et *Gloria, gloria in excelsis*[39].

Pour conclure sur cette question du rapport des deux poètes grecs avec le Paris de leur jeunesse, je dirais sans prétendre avoir épuisé le sujet que si tous deux reconnaissent l'importance de la capitale française dans leur vie, Embirikos est celui qui le montre dans son œuvre. Peut-être parce que la relation de Séféris avec Paris, même si elle fut très importante, reste entachée d'un sentiment de culpabilité, tant sur le plan personnel que sur le plan artistique.

Les affinités électives d'Embirikos avec la vie intellectuelle et artistique de Paris, ses rapports avec André Breton et le surréalisme, l'érotisme, la psychanalyse et la révolution, ont marqué profondément son œuvre et ils se sont transformés en motifs puissants, en foyers thématiques permanents. Séféris, en revanche, a trouvé à Londres et dans la poésie dramatique de T. S. Eliot un cadre de vie et une ambiance intellectuelle plus propices et mieux adaptés à sa singularité poétique. Paris, repoussé au fond de sa mémoire, évoque le souvenir d'une jeunesse malheureuse et difficile et d'une recherche créative, restée toujours présente et active dans sa poésie, mais souterraine, presque cachée.

37. *Ibid.*, p. 92.
38. *Ibid.*, p. 75-76.
39. Embirikos 1980, p. 9.

TRADUCTION, RÉCEPTION ET FIGURES MÉDIATRICES

La réception de Bergson en Grèce pendant l'entre-deux-guerres

Servanne Jollivet

L'après-guerre et le début des années 1920 sont marqués en Grèce par une ouverture et un renouvellement philosophiques sans précédent : c'est en 1925 qu'est créée la première chaire de philosophie moderne et contemporaine ; autrement dit que la philosophie cesse institutionnellement d'être seulement tournée vers le passé, mais se donne pour tâche de relayer en Grèce les débats contemporains qui ont lieu à l'étranger. Dans ce contexte, l'Allemagne prédomine assurément : destination de prédilection des études dites « classiques », elle s'impose tant par ses sources et filiations, que par ses modèles de référence, influence attestée par la création, sur le modèle allemand, des tout premiers instituts de pédagogie, de psychologie et de sociologie dans le premier tiers du xx[e] s. en Grèce.

Pendant toute la période de l'entre-deux-guerres, la philosophie ne fait pas exception : comme en littérature, dans le domaine des arts ou dans celui de l'architecture, Paris attire avant tout par ses avant-gardes. À une époque où les courants marxistes et « idéalistes » se livrent un combat acharné, dont la guerre civile constituera, selon les mots mêmes de Dimaras, « la pure expression pragmatique, véritable lutte […] empreinte d'un caractère philosophique, spirituel »[1], la pensée française incarne alors, pour nombre d'intellectuels grecs, une « troisième voie », sorte de modèle alternatif qui vient brouiller les polarisations et clivages par trop tranchés qui marquent alors le monde académique.

Une figure ici, indéniablement, se détache, dont la pensée trouve un terreau particulièrement fertile en Grèce : celle de Bergson. Seul philosophe français doté d'une véritable renommée internationale, Bergson constitue en effet la principale source française qui nourrit la philosophie grecque jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. À la lumière des nombreuses traductions et des commentaires qui sont alors consacrés au philosophe, cette contribution entend revenir sur cette réception, tout en s'attachant à interroger les lignes de fracture et rapports de force qui la sous-tendent dans le paysage grec de l'époque.

1. Dimaras 1941, p. 73.

LA RÉCEPTION DE BERGSON EN GRÈCE : TRADUCTIONS ET COMMENTAIRES

C'est à Nikos Kazantzakis, qui suit ses cours au Collège de France en 1907-1908, avec Vassilis Tatakis, que l'on doit la toute première introduction de la pensée de Bergson sur le sol grec. L'essai qu'il lui consacre en 1912, nourri par un séminaire donné à Athènes la même année[2], constitue en effet le coup d'envoi de cette réception, initiant un mouvement qui ira croissant durant tout l'entre-deux-guerres.

Plus d'une dizaine de monographies consacrées au philosophe français paraissent durant cette période : *Henri Bergson* de Christos Androutsos en 1917[3] ; *La philosophie de Bergson*[4] en 1924 par Evangelos Papanoutsos ; *Bergson et sa philosophie* en 1929 par Elli Lambridi[5] ; l'ouvrage de Perséphoni Papadopoulou en 1938[6] ; en 1939, celui de Giannis Imbriotis et, en 1940, de Mihaïl Hatzidakis, *Le romantisme matérialiste et la philosophie de Bergson*[7]. Un grand nombre de textes et d'essais paraissent également, dans le même temps, dans les revues *Ιδέα* [*Idea*/Idée], *Αναγέννηση* [*Anayennissi*/Renaissance], ou encore *Νέα Εστία* [*Néa Estia*/Nouveau Foyer][8].

Les traductions ne sont pas en reste : c'est là un phénomène remarquable pour la Grèce, qui mérite d'être souligné, surtout lorsque l'on sait que les œuvres de Descartes ou de Kant ne commenceront elles-mêmes à être traduites que dans les années 1970. Les ouvrages les plus importants de Bergson sont aussitôt traduits : *Le Rire*[9] en 1914 par Nikos Kazantzakis ; en 1925, *L'évolution créatrice*[10] par Constantin Papalexandrou, qui traduit également l'introduction de Bergson à l'ouvrage de William James, *Le pragmatisme*[11]. *L'énergie spirituelle* est traduit en 1929 par Elli Lambridi[12] et, en 1951, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932)[13] par Vassilis Tatakis. Mérite également d'être ici mentionnée,

2. Kazantzakis 1912, repris in Argyropoulou 1998, p. 562-574.
3. Androutsos 1917.
4. Papanoutsos 1924.
5. Lambridi 1929 ; Lambridi 2004, p. 311-317. Voir également Lambridi 1965.
6. Papadopoulou 1938.
7. Hatzidakis 1940.
8. Dimaras 1941 ; Kastanaki 1926 ; Oikonomidis 1933.
9. Bergson 1914 (réédition 1965).
10. Bergson 1925.
11. Papalexandrou Constantin, « Πρόλογος του μεταφραστού » [Prologue du traducteur], in Bergson 1925, p. 3-77.
12. Bergson 1929. Le chapitre II, « L'âme et le corps », avait déjà été traduit en 1927 par Andréas Dalézios sous le titre *Φαντάσματα και όνειρα. Ψυχή και σώμα* [Fantômes et rêves. Esprit et corps], Athènes, X. Ganiari, 1927.
13. Bergson 1951.

dès 1915, la traduction en grec de la monographie de Herbert Wildon Carr, *Bergson. The Philosophy of Change* (parue en 1912)[14], qui montre à quel point cette réception passe également par le prisme du pragmatisme anglo-saxon. Cela s'explique en grande part par la réception mitigée et controversée de Bergson en France, alors qu'il trouve, introduit par James, un grand écho aussi bien en Angleterre qu'aux États-Unis.

Une des premières caractéristiques de cette réception, en Grèce, est qu'elle ne provient pas du milieu académique et universitaire, à quelques exceptions près. Giannis Imbriotis, gagné au marxisme, constitue une figure « hors norme », à l'université de Thessalonique, qu'il quittera lui-même en 1946 lorsqu'il s'engagera dans le Front de libération nationale (EAM). De Kazantzakis à Lambridi, en passant par Papanoutsos – ce sont là des figures pour ainsi dire en marge de l'institution, qui gravitent souvent dans des cercles littéraires, se consacrent au journalisme, tel Papalexandrou ou, comme Evangelos Papanoutsos, enseignent dans des établissements secondaires. Directrice de la revue *Μελέτες* [*Melétes*/ Études], Elli Lambridi – une des rares femmes qui s'illustre dans ce domaine – s'impose également comme traductrice dans les années 1930, de Paul Valéry, de Jules Laforgue et d'André Maurois puis, par la suite, de Georges Séféris. Cette constellation n'est naturellement pas anodine et témoigne de la valeur subversive qui est alors attachée à la pensée bergsonienne, en France, en Allemagne comme en Grèce, véhiculant l'image d'une philosophie d'avant-garde, antirationaliste, à contre-courant de l'idéologie progressiste qui sert de fer de lance aux courants modernistes.

Un deuxième trait caractéristique de cette réception est qu'elle relève de ce que l'on pourrait nommer un « bergsonisme de gauche », pour reprendre l'expression liée en France à Georges Sorel. Elle se déploie en effet à l'initiative exclusive de personnalités connues pour leurs convictions socialistes (Lambridi, Papanoutsos) ou marxistes (Kazantzakis, Imbriotis et Theodoridis), lesquels trouvent chez Bergson les arguments qui nourriront leur propre critique de la philosophie idéaliste, et de l'idéologie libérale, conservatrice, qui domine alors le monde universitaire grec.

À l'arrière-plan de cette réception, ce sont ici les travaux de Georges Sorel qui servent, sinon de truchement, tout du moins de source d'inspiration incontestable. Lui-même influencé par le pragmatisme de James[15], Sorel contribue en effet à déplacer, non sans équivoque, le bergsonisme et sa « théorie de la vie concrète immédiate », sur le terrain social et politique. Si Bergson était amené à distinguer le moi profond du moi social, pour dévaloriser ce dernier, considéré comme superficiel et mécaniste, Sorel en inversait de manière radicale la polarisation en faisant de la vie sociale la seule réalité authentique, et de la vie intérieure « une pure chimère ». Ce qui fait figure de « matière » chez Bergson pouvait alors être repensé comme « histoire », tradition sédimentée d'un élan créateur et « vital »

14. Carr 1915.
15. Sorel 1921a.

que pouvait incarner l'action révolutionnaire. Cela débouche sur une conception non orthodoxe, paradoxalement « anti-matérialiste », du marxisme : un marxisme « vitaliste » désormais débarrassé des prétentions scientistes, rationalistes et progressistes[16] qui caractérisaient alors l'idéologie officielle. C'est à la lumière de ce courant d'interprétation qu'il faut comprendre cette transmutation du bergsonisme sur le terrain grec.

Alors même que domine le positivisme qui a abouti en Grèce comme ailleurs, comme le souligne Dimaras dans l'article qu'il consacre à Bergson en 1941, à une « faillite générale de la pensée », Bergson offre, tout en prenant acte des acquis scientifiques les plus récents, les moyens de se prémunir contre les excès du déterminisme scientifique. En Grèce, ce débat revêt assurément une acuité particulière. Intensifié par le conflit idéologique et politique, c'est sur le terrain de la lutte contre le « matérialisme historique » qu'il se déplace, l'enjeu étant ici de se prémunir contre la rigidité théorique de l'orthodoxie marxiste.

L'APPROPRIATION EN GRÈCE D'UNE FIGURE CONTROVERSÉE

Cette réception proprement « grecque » de Bergson tranche assurément avec l'accueil qui lui est fait, en France comme en Allemagne. En France, sa réception est davantage, exception faite de Péguy[17] et de Sorel, le fait de courants de la droite nationaliste, souvent antiparlementaire, voire anti-républicaine, ce qui explique qu'il sera fustigé par la jeune garde d'inspiration marxiste, notamment par Politzer en raison de son conservatisme[18]. Dans *L'action française racontée par elle-même*, Albert Marty souligne également à quel point l'œuvre de Bergson a profondément marqué des personnalités comme celles de Maurice Barrès, Ernest Psichari, Jacques Maritain, Paul Bourget ou encore Albert Thibaudet[19].

En Allemagne, la pensée bergsonienne rejoint également les préoccupations de la mouvance néo-conservatrice – marquée par l'exaltation de l'empathie (*Einfühlung*), et le retour à l'intuition (*Anschauung*), spirituelle, vitaliste –, venant nourrir une vision romantique et mystique du monde contre la rationalisation et le matérialisme « superficiel » d'une modernité dominée par la technique. Dans cette constellation, on retrouve des figures, telles celles de Rudolf Eucken, Stephan George qui qualifiera, non sans emphase, Bergson de « Goethe du devenir », Ludwig Klages ou encore Eugen Diedrichs, lui-même éditeur allemand de Bergson.

Ce décalage, sur le plan des sensibilités politiques, s'explique en grande partie par la malléabilité, pour ne pas dire l'équivocité de la pensée bergsonienne, qui rend possible une

16. Sorel 1921b.
17. Péguy 1935.
18. Arouet 1929.
19. Voir notamment Marty 1986, p. 441 : « C'est en partie grâce à Bergson que nous ne nous sentîmes plus empêchés par les impossibilités métaphysiques qui nous avaient arrêtés au seuil de nos recherches ».

réception pour le moins protéiforme. Aussi multiples soient-ils, ces usages idéologiques et politiques du bergsonisme ont néanmoins ceci en commun qu'ils ressortissent à ce que l'on pourrait nommer une « idéologie de la crise », qui explique son intérêt, aussi bien pour des courants d'extrême droite nationaliste – en Allemagne, dans l'orbe du mouvement que l'on a pu nommer « révolution conservatrice » – que pour des courants plus ou moins radicaux de gauche (Sorel, Kazantzakis, Theodoridis).

En Grèce, cette réception ne s'éclaire *a fortiori* qu'à la lumière de la profonde « crise » économique, sociale et idéologique qui marque l'entre-deux-guerres, à laquelle se nourrissent les multiples tentatives de renouveau spirituel, qu'elles puisent dans les courants venus de l'étranger ou tentent au contraire de s'en prémunir pour sauvegarder une identité mise à mal par la modernité. L'intérêt de Bergson est qu'il cristallise simultanément ces deux tendances : une position résolument « moderne », mais qui ne puise pas moins dans sa critique du monde occidental la possibilité de valoriser une « identité » singulière, spécifiquement grecque, susceptible de rayonner en et pour elle-même.

Comme le souligne Nikos Kazantzakis – argument que reprendront aussi bien Elli Lambridi que Evangelos Papanoutsos à sa suite – l'intérêt de Bergson est en effet de proposer une « philosophie nouvelle » qui permette de sortir de ces clivages, lesquels ne feraient qu'entraver la perception que les Grecs ont d'eux-mêmes, relayée et soutenue par les débats philosophiques de l'époque.

Les arguments de Bergson, écrit-il, nous intéressent en ceci qu'ils sont aussi bien dirigés contre les partisans du déterminisme (αιτιοκρατία) – à savoir contre le « matérialisme historique » mis en avant par les marxistes – que contre les défenseurs – idéalistes – de la volonté libre – qui se réclament d'une identité authentiquement grecque –, lesquels cèdent à la même confusion fatale. Tel qu'ils le posent, le problème ne peut en effet trouver à se résoudre (faisant finalement fond sur les mêmes présupposés)[20].

LA LUTTE CONTRE L'INTELLECTUALISME DES IDÉALISTES

En interrogeant ce dualisme et en montrant que la matière n'est que de la liberté (esprit) qui s'est cristallisée et sédimentée, Bergson offrirait la possibilité, non seulement d'en dépasser l'aporie, mais de renvoyer dos à dos les principaux courants alors dominants, aussi bien le « positivisme scientiste » et « matérialiste » d'un côté, que le « rationalisme formaliste » de l'autre. Contre ces deux approches antagonistes – qui pêcheraient selon Kazantzakis par leur « intellectualisme » (διανοητικισμός) – c'est à une pensée incarnée que Bergson en appelle, ce qui présuppose que l'esprit ne soit pas coupé de la matière, mais en émerge, porté par un élan vital qui fait qu'il n'est jamais de purs faits qui ne soient toujours déjà des

20. Kazantzakis 1912, p. 574.

créations de l'esprit humain. On comprend alors que ce soit, pour les philosophes grecs, sur le terrain de l'histoire que sa pensée ait pu trouver son meilleur prolongement, en ce qu'elle permet de lester la lecture marxiste d'une orientation spirituelle, jusqu'ici monopolisée par les seuls courants « idéalistes ».

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à Bergson en 1929, Elli Lambridi ne manque pas de souligner ce point, montrant que c'est précisément ce déplacement qui permet de repenser l'idée d'hellénicité – véritable obsession pendant l'entre-deux-guerres – en la dégageant des rets de la métaphysique idéaliste, « platonicienne », laquelle véhicule l'idée d'une essence « grecque », atemporelle et soustraite au devenir historique. Cela ne permet pas moins de la prémunir contre la version « déterministe » mise en avant par les marxistes, qui tend à réduire la question spirituelle à sa seule portée idéologique, pour n'y voir qu'un simple épiphénomène des mutations sociales et économiques.

C'est donc, d'un côté, pour contrer l'« intellectualisme » philosophique et, de l'autre, pour étayer une conception nouvelle de l'hellénicité, que la pensée bergsonienne est ici valorisée et infléchie.

Contre le positivisme tout d'abord, Bergson montre non seulement que le qualitatif n'est pas transposable en quantitatif, mais que la pensée ne parvient à rendre compte du réel qu'au prix d'une inévitable réduction. Et de souligner l'incapacité, par la seule rationalité, d'appréhender et de restituer une réalité qui demeure mouvante, si ce n'est à la saisir et à la fixer, figer dans des « vues » immobiles. La métaphore du cinéma, sensée illustrer le mécanisme naturel de la pensée, vient ainsi illustrer, aux yeux de Bergson, l'argument qu'utilisait déjà le sophiste Zénon contre Platon. De l'impossibilité de penser le mouvement, à moins de le morceler en autant de moments insécables, et ce à l'infini, celui-ci en concluait en effet, non sans provocation, à son impossibilité. La mise au jour de ce paradoxe ne ferait ici qu'attester les limites et contradictions mêmes auxquelles est confrontée notre intelligence lorsqu'elle tente de penser le temps, le mouvement, le changement, a fortiori l'histoire, qui échappent justement à sa saisie. D'où le recours à l'intuition, à la possibilité d'un accès direct à une réalité inaccessible à la pensée abstraite et la valorisation de l'expérience « immédiate » contre les formes discursives de l'intellect. Dès 1912, c'est cette dimension que Kazantzakis souligne d'emblée : en valorisant le rôle créateur et démiurgique de l'intuition, « Bergson [aurait] fait un pas de plus que Kant »[21]. Et c'est cette dimension, intuitive, spirituelle, qui vient ici nourrir l'élément mystique de sa pensée, élément qui joue également à plein dans la conception symboliste d'un Sikélianos, ainsi que chez Lambridi, qui déploie une conception spiritualisée de l'hellénicité.

Ensuite, à travers la critique qu'il fait du platonisme, Bergson entend remonter, pour ainsi dire, à la source de cette forclusion : dans le dualisme ontologique présupposé par Platon lorsqu'il oppose l'essence (les idées), et sa saisie conceptuelle, aux phénomènes,

21. *Ibid.*, p. 562.

schème que l'on retrouverait à plein chez Kant, même s'il admet que les essences (choses en soi) nous demeurent inaccessibles. C'est ce postulat d'un arrière-monde, la position de surplomb d'une approche purement statique et contemplative que Bergson entend précisément battre en brèche, au profit d'une appréhension immédiate et totale du réel, sans avoir initialement à scinder ce qui relève du vrai et du pseudos. C'est précisément en sortant de ce clivage (χωρισμός), que nous pouvons espérer nous libérer de ce qu'il nomme « l'hellénisme », la métaphysique idéaliste n'étant finalement qu'une radicalisation de cette tendance, héritée des Grecs, visant à immobiliser le flux du devenir. Car c'est bien dans le platonisme que Bergson décèle le coup d'envoi d'un fourvoiement initial dont la philosophie ultérieure paierait encore le prix. Réenraciner la pensée dans la vie, sa phénoménalité et sa « mouvance », ce serait alors couper court à une aliénation néfaste dans laquelle la philosophie contemporaine, idéaliste comme positiviste, continuerait à se mouvoir.

On comprend alors que la pensée bergsonienne ait aussitôt soulevé une véritable levée de boucliers chez les marxistes orthodoxes, comme chez les philosophes idéalistes, chez qui l'hellénisme ancien, *a fortiori* la filiation platonicienne, constitue une pièce maîtresse de leur conception de l'hellénicité. Car c'est bien sur le terrain de la réappropriation de la philosophie ancienne que se cristallise le conflit idéologique et philosophique de l'entre-deux-guerres, dont la réception de Bergson est ici partie prenante.

En considérant que le réel n'est pas réductible à sa seule intelligibilité, et en recourant à l'intuition plutôt qu'à l'intellect pour l'appréhender, la pensée de Bergson va résolument à l'encontre de l'« offensive spirituelle » que les philosophes idéalistes entendent mener, afin de rétablir l'aura d'une philosophie systématique et idéaliste et la « protéger de tous ces courants spirituels douteux »[22].

Du côté de la philosophie établie, les réactions ne se font pas attendre. Dès 1917, Androutsos, professeur de théologie à l'université d'Athènes, s'attèle à une critique féroce de Bergson, reprenant à son compte les attaques polémiques lancées en France par Julien Benda quelques années plus tôt[23]. En 1930-1931, dans un texte qui fit à l'époque grand bruit, « Les textes philosophiques dans les mains des scolastiques[24] », Theodorakopoulos souligne à son tour la dangerosité d'une telle pensée, qui vient saper, en ses fondements mêmes, l'effort pour réédifier une conscience « nationale » sur le sol de la philosophie ancienne.

De fait, pour des raisons idéologiques évidentes, Bergson est pour ainsi dire passé sous silence dans les grandes revues philosophiques de l'époque, notamment dans *Άρχείον φιλοσοφίας καί θεωρίας τών επιστημών* [Archives de philosophie et de théorie des sciences], principale revue philosophique pendant l'entre-deux-guerres. En tout et pour tout, un seul

22. Voir Theodorakopoulos 1937, où il se réfère à la lutte menée par Rickert contre la philosophie de la vie, « persuadé qu'il était que ce n'était pas de la philosophie » (p. 119).

23. Androutsos 1917.

24. Theodorakopoulos 1930 et Theodorakopoulos 1931.

compte rendu lui est consacré, à la tonalité fortement critique. Et dans le panorama qui est dressé de la philosophie française de l'époque, paru en 1931-1932 dans le 4e volume de cette revue, ce sont davantage aux travaux de Lalande, Lévy-Bruhl, Émile Meyerson, Alexandre Koyré, Jean Wahl, Jean Nogué, Léon Brunschwicg qu'il est fait référence.

ÉPILOGUE

Que l'on voie dans le bergsonisme, comme le fait Politzer, le signe d'un « retour offensif de l'idéalisme », « du religieux comme forme de résistance à la modernité »[25] ou, au contraire, une figure d'avant-garde subversive – dont les ouvrages seront d'ailleurs mis à l'index –, cette réception fluctuante de Bergson épouse, comme on le voit dans le cas grec, les aléas du contexte historique et idéologique, en l'occurrence celui, extrêmement polarisé, de l'entre-deux-guerres. Chose remarquable, cette réception est ici exclusivement à porter au crédit des milieux philosophiques et littéraires extra-universitaires et se nourrit aux sensibilités qui marquent alors les courants « de gauche » préoccupés par la « question sociale » (Το κοινωνικό ζήτημα), le rôle joué par l'action révolutionnaire et politique et une conception « spirituelle » d'une hellénicité, non atemporelle, mais nourrie à l'histoire. Elle cristallise, d'un côté, l'espoir d'une sortie de la crise, afin de trouver une issue aux impasses de la modernité en proposant un autre type de modernité qui ne nie ni n'aliène la dimension spirituelle de « l'esprit grec ». De l'autre, violemment prise à partie et contestée par la philosophie « essentialiste », elle incarne la menace que constituent ces influences d'avant-garde pour la pensée grecque, qui, selon les mots mêmes de Konstantinos Tsatsos, doit demeurer « totalement à l'abri des courants étrangers et être issue de la seule vie grecque, telle qu'elle prend ses racines dans la terre et dans l'esprit de nos ancêtres[26] ».

De fait, non seulement cette réception témoigne de la complexité et des multiples ramifications du courant « moderniste » qui se déploie en Grèce pendant l'entre-deux-guerres ; mais elle montre à quel point l'introduction en Grèce de modèles et courants importés, comme le bergsonisme, est chaque fois le fruit d'une âpre négociation autour de la question identitaire, qui entraîne dans son sillage l'exacerbation de la concurrence et de l'antagonisme des emprunts et influences étrangères.

25. Löwy – Sayre 1992, p. 241.
26. Tsatsos 1933, p. 29.

Traduction et diplomatie culturelle dans l'entre-deux-guerres : le cas du poète Costis Palamas (1859-1943)

Lucile Arnoux-Farnoux

Lorsque, en novembre 1924, Charles Picard, directeur de l'École française d'Athènes, brosse un tableau rapide, pour *Le Figaro*, de « La vie littéraire en Grèce[1] », il évoque d'abord la poésie, citant les noms de Drossinis, Skipis, Cavafis, Malakassis, Porphyras et Tangopoulos, et surtout de Palamas : « Depuis qu'il est traduit dans notre langue, écrit-il, le grand poète de *la Vie immuable*, de *la Cité et la Solitude*, fait figure de maître européen, et rien n'est plus juste que cette gloire autour d'une sereine pensée ». Dans un second article, intitulé « Le mouvement littéraire en Grèce[2] », publié quelques mois plus tard dans le journal *Comœdia*, Charles Picard revient sur l'importance de la traduction de Palamas en français :

> Costis Palamas mériterait hautement d'être connu du grand public européen. La traduction de ses œuvres choisies en notre langue est arrivée en Grèce à la fin de 1922, et ce fut là un événement non seulement pour ceux de nous qui ignoraient trop ce bel artiste, mais surtout pour nombre de Grecs, à qui C. Palamas ne se passe pas encore d'être révélé[3].

Cependant Picard ne se réjouit pas simplement de la toute nouvelle gloire internationale du poète grec, comme peuvent le faire dans leurs articles les néo-hellénistes Louis Roussel

1. Picard 1924.
2. Picard 1925.
3. *Ibid.*, 9 avril 1925.

et Philéas Lebesgue. Celle-ci est finalement pour lui une preuve de plus de l'influence française en Grèce, y compris dans le domaine littéraire :

> C'est, en fait, écrit-il dans *Le Figaro*, à la France que la littérature moderne emprunte encore le plus […]. La Grèce sait que, de tous les pays étrangers, c'est la France qui suit, avec le souci le plus bienveillant, son effort littéraire. La traduction récente des œuvres de Palamas, le cours sur le roman moderne professé par Psichari, les études et conférences de l'Institut néo-hellénique à la Sorbonne, celles de l'Institut supérieur d'Études françaises annexé, à Athènes même, à notre École d'archéologie, rendent les services les plus précieux, pour aider à un rapprochement intellectuel si désirable[4].

On ne saurait mieux dire : la diffusion de la culture grecque en France contribue au rapprochement intellectuel entre les deux pays, qui permet à son tour de lutter contre l'influence grandissante de la langue et de la culture anglo-saxonnes, favorisée en Grèce, comme le fait remarquer Picard à la fin de son article, par l'aide américaine aux réfugiés. C'est que Charles Picard, tout en étant très au fait de l'actualité littéraire, comme le montre son article, raisonne avant tout en termes de « propagande intellectuelle française », selon l'expression consacrée de l'époque. Il signe d'ailleurs « Charles Picard, Directeur de l'EfA, Président du Comité de l'Alliance Française à Athènes et de la Ligue Franco-hellénique ». Depuis Gustave Fougères (1863-1927), en effet, directeur de l'EFA de 1913 à 1919, qui avait été nommé officiellement chef de la propagande française en Grèce en 1917, le directeur de l'École française d'Athènes présidait également l'Alliance française et la Ligue franco-hellénique. Pour Picard, même si l'on n'est plus en temps de guerre, la « propagande intellectuelle française » fait partie des missions du directeur de l'École d'Athènes.

La traduction dont parle Charles Picard est l'œuvre d'Eugène Clément (1862-1937). Il s'agit en fait d'une traduction d'œuvres choisies de Costis Palamas, qui paraît en 1922 en deux tomes chez Sansot et Chiberre, avec une préface de Philéas Lebesgue et une longue introduction par le traducteur, intitulée « Costis Palamas. Sa vie, son œuvre » ; l'anthologie contient de longs extraits de tous les recueils poétiques de Palamas publiés jusque-là, ainsi que des textes en prose et même un extrait de la pièce *Trisevgeni* (*Τρισεύγενη*)[5].

La presse spécialisée – c'est-à-dire essentiellement Philéas Lebesgue dans sa chronique « Lettres néo-grecques » du *Mercure de France* et Louis Roussel dans *Libre* – est unanime à louer la qualité de la traduction et le mérite du traducteur. De plus, contrairement à ce qui se passe généralement, la publication des *Œuvres choisies* de Costis Palamas traduites par Clément provoque un certain nombre de réactions dans le milieu littéraire parisien : on note entre autres une critique de Francis de Miomandre dans les *Nouvelles littéraires* du

4. Picard 1924.

5. Palamas 1922.

25 novembre 1922, puis un article de René Arcos dans *Europe*, le 15 novembre 1923. Enfin, il est vraisemblable que cette publication n'est pas étrangère au fait que le gouvernement français, le 4 octobre 1924, remette l'insigne de la Légion d'honneur à Palamas en même temps qu'à Georges Drossinis.

Pourquoi un tel écho et, pourrait-on dire, un tel traitement de faveur ? S'il est indéniable qu'Eugène Clément a fait un immense travail de traduction et de présentation de l'œuvre de Palamas, il n'en est pas moins vrai que le retentissement qu'ont eu ses traductions, et le fait même qu'elles aient pu être publiées, ont tenu également à d'autres facteurs, et à l'intervention d'autres acteurs, parmi lesquels, tout particulièrement, Georges Katsimbalis (1899-1978), le « fameux colosse de Maroussi » de Henry Miller, l'ami de Georges Séféris et de Georges Théotokas, un personnage clé de la génération des années 1930.

L'affaire remonte à plusieurs années, avant la Première Guerre mondiale. En 1912-1913 se constitue un comité pour la traduction en français de l'œuvre de Costis Palamas, formé par un certain nombre de personnalités du monde littéraire et culturel, Andreas Andreadis, Pavlos Nirvanas, Yannis Zervos, Aristos Kambanis et Avra Theodoropoulou, soutenus par Élefthérios Vénizélos, Nikolaos Politis, Ion Dragoumis et Constantin Katsimbalis, père de Georges. Il s'agit de faire la promotion de Palamas – à l'époque la figure dominante des lettres grecques – à l'étranger, pour soutenir les prétentions intellectuelles et culturelles de la Grèce après les guerres balkaniques, et peut-être, déjà, préparer une candidature au prix Nobel. Voici en quels termes Avra Theodoropoulou évoque, bien des années plus tard, l'état d'esprit du petit groupe :

> Nous arrivâmes ainsi en 1912-1913. Nous nous réjouîmes de nos victoires, nous nous réjouîmes de l'agrandissement de notre patrie […]. Et la tête haute nous voulions que le monde entier fasse attention à nous, nous les Grecs d'aujourd'hui, les descendants, si vous voulez, des Anciens, que l'on nous remarque pour nous-mêmes et non à cause de nos ancêtres. N'avions-nous pas des valeurs spirituelles à présenter ? N'avions-nous pas un Palamas digne de se mesurer avec les plus grands poètes contemporains du monde entier ? Palamas devait se faire connaître hors des frontières du monde grec, parce que Palamas ne valait pas seulement pour nous. Le poète de la *Vie immuable*, de la *Flûte du Roi*, des *Douze Paroles du Tzigane* avait des cordes mondiales à sa lyre, même si les plus douces étaient pour sa patrie grecque. Et fidèles au credo de notre « Cercle » [Cercle de l'art grec, fondé en 1909], nous décidâmes de le faire connaître au monde par une traduction soignée en français[6].

6. Theodoropoulou 1943, p. 372-373.

Le comité fait un choix de textes et Palamas leur indique le nom d'Eugène Clément[7], qui a déjà publié plusieurs de ses poèmes et proses dans différentes revues françaises (*Athéna*, *Graecia*, *L'Acropole*) et avec qui il correspond depuis 1907[8]. Clément a déjà traduit la nouvelle de Palamas *La Mort du pallikare* (*Ο θάνατος του Παλλικαριού*) et a l'intention de la publier avec d'autres nouvelles grecques. Palamas juge la traduction, que Clément lui a envoyée, excellente[9]. Elle paraît dans *Le Figaro*, puis sera reprise dans les *Œuvres choisies*. Clément envoie en 1912 une lettre à Palamas dans laquelle il lui rappelle qu'il s'occupe depuis longtemps de sa poésie, qu'il a traduit et publié quelques poèmes et que son grand désir est de présenter une collection complète de traductions. Mais, comme Palamas lui-même l'explique dans sa lettre de mai 1914, le poète a négligé de lui répondre.

Clément est un professeur de grec ancien au lycée de Nice, qui, nous dit Georges Katsimbalis, a appris seul le grec moderne sans jamais venir en Grèce[10] ; il s'est pris de passion pour l'œuvre de Palamas et a entrepris de le traduire. L'action du comité rejoint les initiatives de Constantin Katsimbalis, le père de Georges, ami personnel de longue date du poète, pour le faire traduire et éditer en français. Au moment où le comité entre en contact avec Clément, il se trouve que Constantin Katsimbalis et sa fille Calypso habitent eux-mêmes à Nice. Ils font la connaissance de Clément et à partir de ce moment l'accompagnent dans son travail de traduction et sa recherche d'éditeur[11]. En 1919, Calypso Katsimbali envoie à Palamas les traductions de Clément afin qu'il les relise et donne son avis. Le poète est satisfait, comme le montre la lettre qu'il envoie en retour à Calypso :

> Je vous retourne le dossier avec les traductions de Clément. Je n'ai rien trouvé à corriger ; seulement à un ou deux endroits, des vétilles ; son travail me paraît de qualité ; les poèmes sont rendus fidèlement et, bien sûr, avec l'élégance française. *Le Tombeau* [*Ο Τάφος*] m'a particulièrement ému ; sa *transposition** est admirable. […] Certaines des chansons du *Tombeau* – et peut-être des *Iambes* [των *Ίαμβων*] aussi – m'ont semblé avoir pu être écrites par un poète français – et cela fera peut-être, dans leur nouvelle langue française, leur valeur[12].

7. Lettre de Palamas à Avra Theodoropoulou du 22 mai 1914, *in* Palamas 1975, p. 241.
8. « J'ai reçu sur le poème [*Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*/Le Dodécalogue du Tzigane], une lettre assez analytique, qui vaudrait la peine d'être lue, quoique exagérant très nettement sa valeur, d'un professeur français, qui connaît le grec moderne, un certain Clément » (lettre de Palamas à Alexandros Pallis du 13 juin 1907, *in* Palamas 1975, p. 133).
9. Lettre de Palamas à Jean Psichari du 9 août 1907, *in* Palamas 1975, p. 137-138. La traduction de Clément est publiée dans *Le Figaro* du 6 au 11 août 1907. Juste avant était parue une autre traduction de la même nouvelle, par Jean Dargos, dans le *Monde hellénique* (juin-juillet 1907).
10. Katsimbalis 1943, p. 306, n. 4.
11. *Ibid*.
12. Lettre de Palamas à Calypso Katsimbali du 17 mars 1919, *in* Palamas 1978, p. 42-43 (* en français dans le texte).

Toute la correspondance à propos de ces traductions est visiblement passée par Calypso, à qui le poète avoue : « À M. Clément, je n'ai pas encore réussi à écrire, ni à lui envoyer mon nouveau livre. Je le ferai demain ou après-demain », avant de la remercier pour la peine qu'elle se donne pour lui et son œuvre[13].

Calypso et son père ont de toute évidence aidé Clément dans son travail de traducteur, comme le reconnaît ce dernier dans les remerciements qu'il leur adresse à la fin de son introduction et comme le prouve la correspondance qu'il entretient d'abord avec le père Katsimbalis puis, à partir de 1921, avec le fils, Georges[14]. Dans une lettre du 5 janvier 1919, adressée à Constantin, il se plaint que son départ de Nice l'a privé de « l'assistance de [ses] précieuses lumières », puis, le 10 mars 1919 il lui déclare : « Conformément à vos instructions, je vous adresse un premier paquet de ce que j'ai traduit », annonçant la suite pour la semaine suivante. Plusieurs envois suivront, adressés d'abord à Constantin Katsimbalis puis directement au poète, qui les revoit. L'ouvrage est prêt fin 1919 mais la publication a finalement lieu en novembre 1922, chez l'éditeur Chiberre[15], grâce à la subvention accordée comme annoncé par le gouvernement Vénizélos mais également à une somme de 2 500 francs versée par les Horemis d'Alexandrie[16].

Les deux tomes des *Œuvres choisies* de Palamas, qui paraissent alors, ont donc vu de nombreuses bonnes fées se pencher sur leur berceau, et la traduction de Palamas est devenue une véritable cause nationale. À la fin de son introduction, Eugène Clément remercie, dans l'ordre, M. Vénizélos, président du Conseil, et M. Politis, ministre des Affaires étrangères de Grèce, « du généreux encouragement dont ils ont bien voulu gratifier cet ouvrage ». La subvention accordée entre dans la politique en faveur de l'art contemporain grec menée par Vénizélos, avec l'aide de Politis, chaque fois qu'il s'est trouvé au pouvoir, et plus particulièrement, pour reprendre encore une fois l'expression de l'époque, dans la « propagande intellectuelle » menée par les mêmes pour promouvoir l'image de la Grèce à l'étranger et soutenir ainsi sa politique étrangère et ses revendications auprès de ses alliés. Mais le mécénat privé a aussi joué son rôle[17].

13. *Ibid*.

14. La correspondance avec Georges Katsimbalis se poursuit jusqu'à la mort d'Eugène Clément, en 1937. Les lettres de Katsimbalis ont été perdues, mais celle de Clément sont conservées dans le fonds d'archives ci-après désigné par les initiales FK pour « Fonds Katsimbalis ». Je remercie Georges Katsimbalis, ayant droit de l'écrivain, de m'avoir très généreusement ouvert ce fonds et permis d'y travailler.

15. Palamas 1922. C'est Philéas Lebesgue qui avait mis Clément en relation avec l'éditeur Chiberre, successeur de Sansot.

16. Dans sa lettre du 1er mars 1922 à Constantin Katsimbalis, Clément révèle que l'éditeur réclamait la somme de 5 000 francs pour publier les deux volumes. Les Horemis ayant versé 2 500 francs, c'est Clément lui-même qui a prélevé le reste sur la subvention qui lui avait été allouée par le gouvernement de Vénizélos pour rétribuer son travail.

17. Les remerciements de Clément sont là aussi très clairs : « Je joins à ces noms – et dans le même sentiment – le nom de M. Constantin Choremi [Horemis], d'Alexandrie ». Viennent ensuite les noms de

Ce n'est évidemment pas un hasard si c'est ce poète qui fait l'objet d'une telle campagne. Palamas chante dans son œuvre la Grèce tout au long de son histoire, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Sa poésie apparaît comme l'incarnation même de l'hellénisme. En 1929, dans le second supplément du *Figaro* consacré à la Grèce[18], c'est Palamas qui rédige l'article sur la littérature : « Quelques figures de la République des Lettres[19] », traduit encore par Eugène Clément, dans lequel il brosse un vaste panorama du paysage littéraire grec qui se termine par un jugement très critique à l'égard de Cavafis : « les œuvres de Cavaphis [*sic*], vers, langue, expression, forme et substance, me semblent pareilles à des notations qui ne peuvent ou ne daignent devenir des poèmes[20] ».

Le travail de Clément est dès lors suivi de près par Georges Katsimbalis lui-même, qui s'efforce de faire traduire Palamas dans les « quatre principales langues européennes » : l'anglais, le français, l'allemand et l'italien, et tient Palamas au courant de ses efforts. Il était donc en relation avec Eugène Clément, mais aussi avec Karl Dieterich et Aurelio Palmieri, ayant entrepris lui-même la traduction en anglais d'un choix de poèmes avec son ami Theodore Ph. Stephanides, étudiant en médecine à Paris et poète anglophone, qu'il avait connu pendant la guerre. Les traductions allemande et italienne, très fragmentaires, sont restées inédites pour diverses raisons. La traduction anglaise de Katsimbalis et Stephanides est publiée en 1925, trois ans après la traduction d'Eugène Clément.

Dès le mois de décembre 1922, vraisemblablement, il a été question de *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* [Le Dodécalogue du Tzigane] (1907)[21], mais c'est sans doute en juin 1924[22] que Georges propose « officiellement » à Clément d'entreprendre la traduction intégrale de cette œuvre[23], en accord avec le poète, qui insiste pour que l'ensemble de l'œuvre, y

ceux qui l'ont aidé dans son travail : « Qu'il me soit permis d'exprimer aussi ma gratitude à Mme Avra Theodoropoulo, à Mlle et à M. C. Katsimbalis, à M. A. Andréadès [Andreadis], à M. Léandre Palamas et au poète lui-même, qui se sont intéressés à mon travail et l'ont facilité par de précieuses indications ».

18. *Le Figaro en Grèce* 10 février 1929, 36 pages.

19. Palamas 1929, p. 12-13.

20. *Ibid*., p. 13.

21. Début janvier 1923 Clément répond en effet à Constantin Katsimbalis : « Je n'ai pas traduit le *Dodécalogue du Tzigane* en entier ; mais c'est un travail que je ferai avec plaisir. Nous verrons plus tard » (lettre à Constantin Katsimbalis du 5 janvier 1923, FK).

22. « La proposition que vous me faites de traduire le *Dodécalogue* m'enchante et m'effraie tout à la fois. Je serai heureux et fier de présenter en langue française cet admirable poème ; mais d'autre part je me sens quelque peu angoissé devant la difficulté de cet ouvrage qui est un des plus malaisés à traduire de tous ceux de notre grand Palamas. N'importe, je suis disposé à entreprendre ce travail et à le mener à bien » (lettre à Georges Katsimbalis du 3 juillet 1924, FK).

23. Le titre adopté sera finalement *Les Douze Paroles du Tzigane* : « Je suis d'avis comme vous et comme l'éditeur que le titre "Dodécalogue" ne convient pas. Mais nous ne pouvons admettre "La chanson" du Tzigane. Le titre serait contraire à l'idée du poète lui-même exprimée dans la dernière page de sa Préface. De plus, il pourrait laisser croire au public qu'il s'agit d'un de ces racleurs de violon qui déchaînent leurs

compris l'épilogue et la dédicace, soit traduit[24]. S'ensuit un échange nourri de lettres entre Clément et Georges Katsimbalis, tout au long de l'été et de l'automne 1924, dans lequel le traducteur demande de l'aide pour les passages difficiles, mais s'inquiète aussi beaucoup de la recherche d'un éditeur potentiel. Le texte était prêt dès le mois de décembre 1924. Le mécène – secret – était Constantin Katsimbalis lui-même, et la préface devait être faite à l'origine par Anna de Noailles, amie personnelle de ce dernier et admiratrice du poète. Mais Anna de Noailles, pour diverses raisons, ne tint pas son engagement et toute une série de mésaventures avec éditeurs et imprimeurs retarda la publication. C'est seulement bien plus tard, en 1931, grâce à l'action encore de Katsimbalis, que la maison d'édition Stock accepte d'entreprendre cette édition, avec une préface d'Henry Bidou[25] ; dans une « note du traducteur », Clément exprime « sa gratitude envers MM. Constantin et Georges Katsimbalis, qui l'ont secondé par leur activité aussi dévouée qu'intelligente et par des éclaircissements grâce auxquels ce travail peut paraître moins imparfait ».

La préface d'Henry Bidou est en fait la reprise d'un de ses articles écrit en 1928 pour la *Revue de Paris* (1er juin 1928), dans sa chronique régulière « Parmi les livres », à la suite d'une rencontre avec le poète à Athènes et au vu de la traduction non encore éditée et d'une préface de Louis Roussel, remplacée finalement par le texte de Bidou. Palamas fait allusion à cette rencontre dans une lettre de juin 1928 à Katsimbalis :

> Henry Bidou a tenu sa promesse. Dans le numéro de la *Revue de Paris* (1er juin) qui vient d'arriver se trouvent, à l'intérieur de sa chronique régulière « Parmi les livres » 2 pages ½ sur moi, à l'occasion de la traduction française des *Douze Paroles*. […]

Et il conclut :

> Je suppose que cela aussi pourra contribuer à faciliter un contact plus juste d'un poète grec provincial avec cette large atmosphère européenne, relativement à cette affaire qui intéresse tant la sympathie au grand cœur que vous me manifestez sans mesure, aussi bien toi que ton très aimable père[26].

Il s'agit évidemment de l'affaire du prix Nobel, qui occupe beaucoup le cercle des amis de Palamas, et plus largement le monde littéraire athénien, durant toutes ces années.

---

triples croches dans les brasseries et les dancings. Le titre le plus exact me paraît être "Les douze Paroles du Tzigane". Le mot "Discours" serait trop oratoire ; le mot "Verbes" trop prétentieux » (lettre de Clément à Georges Katsimbalis du 25 août 1924, FK).

24. Lettre de Palamas à Georges Katsimbalis du 18 août 1924, *in* Palamas 1978, p. 214-215. Palamas y avoue ne pas avoir remercié encore Eugène Clément pour l'envoi de sa traduction des *Œuvres choisies* en deux tomes, alors qu'il l'a trouvée excellente.

25. Palamas 1931.

26. Lettre de Palamas à Katsimbalis du 10 juin 1928, *in* Palamas 1978, p. 299.

À partir de 1922, en effet, chaque année en octobre s'exprime dans la presse l'espoir que Palamas obtiendra le Nobel, puis en novembre la déception qu'il ne l'ait pas eu. Le lien avec la traduction des *Œuvres choisies* en français est évident.

> Tel était le deuxième but de notre comité, déclare Avra Theodoropoulou, lorsque nous nous sommes occupés de le faire traduire. Nous voulions que d'abord Palamas soit reconnu, mais ensuite qu'il soit honoré comme il le méritait, et qu'avec lui la Grèce aussi soit honorée[27].

Clément, comme Katsimbalis, a lui aussi constamment à l'esprit le prix Nobel. Tous les efforts du second pour faire traduire le poète en français s'expliquent par ce souci, mais Clément n'est pas en reste, parlant par exemple, à propos de la publication des *Douze Paroles du Tzigane*, d'« œuvre de propagande » à laquelle devrait contribuer le gouvernement grec[28].

Désormais Eugène Clément apparaît comme le traducteur attitré de Palamas, selon l'expression employée par Louis Roussel :

> M. Clément est traducteur attitré des écrivains grecs modernes, et en particulier de M. Palamas, sur les ailes de qui il aura l'honneur bien gagné de passer à la postérité. Il est difficile de louer assez le zèle et la piété du traducteur acharné à faire passer dans notre langue tout ce qu'on peut humainement y faire passer du chef-d'œuvre de Palamas[29].

Vient ensuite la traduction de *La Flûte du Roi* (*Η Φλογέρα του Βασιλιά*, 1910), entreprise par Clément dès 1925, sur les instances de Georges Katsimbalis, qui ne lui laisse aucun répit[30]. Le travail est long[31], ralenti par la difficulté du texte, dont Clément se plaint fréquemment, mais aussi par les problèmes liés à la publication des *Douze Paroles*. La nouvelle traduction paraît en 1934, à la Librairie Stock, avec une préface de Charles Diehl

27. Theodoropoulou 1943, p. 374.

28. Lettre à Georges Katsimbalis du 20 février 1930, FK.

29. Roussel 1932, p. 918.

30. « Vous me proposez la traduction de *La Flûte du Roi*. Cet admirable poème sera d'une extrême difficulté à transporter en français et c'est un travail de longue haleine. […]. Je me demande si j'aurai le courage de l'entreprendre, et pourtant je ne voudrais laisser à personne autre l'honneur de le tenter. Nous en reparlerons » (lettre à Georges Katsimbalis du 28 mars 1925, FK). Clément lui a envoyé le manuscrit dactylographié des *Douze Paroles* en décembre 1924, soit trois mois seulement auparavant. Il se met finalement à la traduction de cette nouvelle œuvre en juillet 1925.

31. Le premier jet est achevé en novembre 1927 : « Ce travail m'a donné une peine infinie ; mais je crois que ce sera la meilleure de mes traductions » (lettre à Georges Katsimbalis du 19 novembre 1929, FK). Mais en juin 1928 il se plaint que Palamas ne répond pas aux demandes d'éclaircissements qu'il lui a envoyées, ce qui l'empêche de mettre la dernière main à son travail. Il recevra finalement les réponses à ses questions début 1930.

et une introduction d'Alexandre Embiricos[32]. Katsimbalis a entre-temps créé la collection « Pour connaître Palamas » (Για να γνωρίσουμε τον Παλαμά), chez l'éditeur Estia, dans laquelle il publie, entre autres, en 1932, l'étude d'Eugène Clément « Palamas, sa vie, son œuvre » qui a servi d'introduction aux *Œuvres choisies*, avec la préface de Philéas Lebesgue, dans une traduction de Ioannis Mihaïl Panayotopoulos. En fait, si l'étude est bien traduite par Panayotopoulos, la préface de Lebesgue est traduite par Séféris, comme nous l'apprend une lettre de Katsimbalis à son ami, alors en poste à Londres, en septembre 1931, tandis qu'il prépare l'édition du texte en question :

> Je t'en prie *ardemment*, avec les documents de Karantonis [il s'agit de lettres et articles inédits qu'il envoie à son ami] […] envoie-moi en même temps ta traduction de Lebesgue sur Palamas. Ne t'occupe pas du texte de Clément, parce que je l'ai trouvé excellemment traduit par I. M. Panayotopoulos. Aurais-tu une objection à ce que la tienne soit éditée avec – sans ton nom bien sûr, ou avec ton nom si tu veux[33] ?

Tous ces éléments montrent l'importance du rôle que Georges Katsimbalis, très engagé dans le soutien et la promotion de l'œuvre de Palamas, a joué dans sa traduction en français par Eugène Clément, et plus généralement dans la diffusion, ou l'effort de diffusion de l'œuvre du poète en France.

C'est lui encore qui fait découvrir le poète grec à Romain Rolland, tout auréolé de la gloire du prix Nobel de littérature obtenu en 1915, en lui envoyant, fin 1929, un exemplaire de la traduction anglaise des poèmes de Costis Palamas qu'il avait réalisée avec son ami Stephanides et publiée en 1925[34]. Dans un texte publié en revue en 1936, à l'occasion du cinquantenaire littéraire du poète, la romancière Lilika Nakou, qui a vécu à Genève et à Paris, raconte une rencontre avec Romain Rolland, qu'elle connaissait bien. La scène se passe en Suisse, dans la maison de Romain Rolland, au bord du lac de Genève, et Romain Rolland est en train de feuilleter un volume de poèmes de Costis Palamas en traduction anglaise. Est présent en même temps que Lilika Nakou un écrivain français dont elle ne donne pas le nom (pas plus qu'elle ne précise la date à laquelle a eu lieu la scène). Romain Rolland leur déclare tout à coup : « Je suis heureux d'avoir vécu jusqu'à l'âge de 63 ans[35], pour la seule et unique raison que cela m'a permis de connaître l'œuvre de Costis Palamas. C'est un très grand poète[36] ! »

32. Palamas 1934.
33. Lettre de Georges Katsimbalis à Georges Séféris du 26 septembre 1931, *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1 p. 78.
34. Palamas 1925.
35. Ce qui situe la scène en 1929, ou dans les premiers jours de 1930, Romain Rolland étant né le 26 janvier 1866.
36. Et il ajoute : « Si j'étais en bonne santé, j'irais le saluer. Mais voilà ! Je suis condamné à ne pouvoir faire un pas hors d'ici ! » Il lit ensuite un des poèmes traduits à l'écrivain français et dit : « Il aurait dû recevoir

Il s'ensuit un échange lyrique entre Romain Rolland et Palamas, début 1930, ainsi qu'une déclaration de Romain Rolland à l'occasion d'une enquête littéraire – dont *La Semaine égyptienne*, revue francophone du Caire dirigée par le Grec Stavros Stavrinos, qui publie un numéro d'hommage au poète grec le 15 avril 1930 – s'empresse de se faire l'écho[37]. Ce numéro, qui réunit un très grand nombre d'articles et de témoignages d'écrivains et intellectuels français, mais aussi anglais, allemands, italiens, polonais et grecs, en traduction française, a d'ailleurs été suscité et préparé par Georges Katsimbalis lui-même, comme le souligne Palamas dans une lettre à son ami : « J'ai reçu hier le numéro d'hommage de *La Semaine égyptienne*. Unique. Et je songe que c'est toi qui l'as remonté des profondeurs de l'abîme et qui lui as donné forme et vie[38] ». Il le rappelle également dans sa lettre de remerciements à Stavros Stavrinos : « Ce monument qui m'émeut profondément, vous l'avez élevé avec l'aide et l'obstination d'un ami unique, M. Katsimbalis[39] ».

Romain Rolland, sollicité par Clément, use de son influence pour persuader la Librairie Stock de publier *Les Douze Paroles du Tzigane*[40]. Il introduit ensuite Palamas dans le cercle de la revue *Europe*, fondée par lui en 1923, le recommandant à Jean Guéhenno, qui peine à trouver des auteurs étrangers pour un numéro spécial d'hommage à Goethe (15 avril 1932)[41]. Un article du poète grec, « Goethe en Grèce », y sera ainsi publié.

À défaut d'obtenir le prix Nobel tant désiré, le poète est du moins décoré de nouveau de la Légion d'honneur – sans doute au grade d'officier, puisqu'il avait été fait chevalier en 1924 – par Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale du gouvernement du Front populaire, lors de sa visite officielle en Grèce en avril 1937, à l'occasion du centenaire de l'université d'Athènes. Dans *Souvenirs et Solitude*, alors qu'il est en captivité, Jean Zay se remémore avec émotion ce voyage en Grèce et en particulier sa visite « au grand poète Kostis Palamas » : « ce vieillard épuisé retrouvait des forces pour parler de Paris, et ses ardents yeux noirs jetaient des flammes, sous les sourcils broussailleux, quand il évoquait la France[42] ».

le Nobel depuis longtemps. Oui, depuis longtemps !… Mais voilà ! Le monde et l'Europe sont ainsi. Parce que ce grand poète appartient à un petit pays qui n'a de grand que son passé, on l'ignore » (première publication dans la revue *Ελληνίς* [*Ellinis*/Grecque] avril 1936, p. 82-83, repris dans *Τα Νέα Γράμματα* [*Ta Néa Grammata*/Les Lettres nouvelles] juin 1936, p. 586, et enfin *in* Nakou 1982, p. 9-24).

37. Voir *La Semaine égyptienne* 15 avril 1930, p. 12, 14 et 37.

38. Lettre de Palamas à Georges Katsimbalis du 23 avril 1930, *in* Palamas 1981, p. 43.

39. Lettre de Palamas à Stavros Stavrinos du 17 mai 1930, *in* Palamas 1981, p. 45.

40. Voir les lettres du 4 octobre 1930 et du 27 avril 1931 de Clément à Georges Katsimbalis, FK.

41. Lettre de Romain Rolland à Jean Guéhenno du 22 décembre 1931, *in* Guéhenno – Rolland 1975, p. 187. Dans une autre lettre au même correspondant, il parle de Palamas comme d'un « Hugo hellénique » (lettre du 26 mars 1935, *ibid*., p. 334).

42. Zay 2004, p. 199.

Palamas a encore six ans à vivre, mais il n'y aura plus de nouvelles traductions d'Eugène Clément, décédé en août 1937[43].

D'autres que Clément ont traduit Palamas dans l'entre-deux-guerres : on peut citer les noms de Pierre Baudry[44], Hubert Pernot[45], Jean Michel[46] et surtout d'Octave Merlier[47], qui en 1929 avait le projet de publier une traduction complète des *Iambes et Anapestes*. Mais le lien privilégié avec la famille Katsimbalis a été déterminant dans le cas d'Eugène Clément. L'histoire de ses traductions de Palamas présente, de manière exemplaire, la conjonction entre une initiative individuelle, celle d'un admirateur passionné de l'œuvre de Palamas se consacrant au transfert de celle-ci dans le paysage littéraire français, et une volonté collective, celle d'un groupe décidé à promouvoir à travers elle l'image de la Grèce à l'étranger. Clément est à la fois un individu isolé – le professeur de grec ancien du lycée de Nice, jamais venu en Grèce – et un élément d'un réseau qui se constitue, de manière plus ou moins formelle, autour du maître, le grand poète qu'il s'agit de faire reconnaître hors des frontières. Le point de jonction, la cheville ouvrière du système, est l'infatigable Katsimbalis, qui se dépense sans compter pour faire aboutir les différents projets. Plus largement, la traduction de Palamas par Eugène Clément, au moins dans sa première réalisation, l'édition des *Œuvres choisies*, en 1922, se trouve au point de rencontre de deux politiques culturelles : elle est, d'un côté, la preuve de la bonne volonté française à l'égard de la Grèce, comme l'explique très clairement Picard dans son article du *Figaro*, un des moyens mis en œuvre pour le rapprochement intellectuel, et donc aussi politique et économique, « si désirable » entre les deux peuples, afin de lutter contre d'autres influences étrangères ; et elle est aussi, côté grec, l'instrument mis au service d'une politique culturelle active, qui vise à promouvoir à l'étranger l'image d'une Grèce moderne et créative, digne de traiter d'égale à égal, au moins sur le plan artistique, avec ses alliés. Mais il s'agit d'un phénomène très daté historiquement : après la guerre, l'étoile de Palamas pâlira au fur et à mesure que s'affirmera la consécration de Constantin Cavafis, d'une part, et de la nouvelle génération de poètes, Séféris en tête, d'autre part. Justement les poètes que le critique néo-helléniste Louis Roussel s'était révélé incapable de comprendre dans les années 1930.

43. La presse grecque salue alors sa mémoire : Xenopoulos 1937 ; un article de G. Pratsikas dans *Néa Estia* 15 août 1937, et un article anonyme, mais au titre caractéristique, dans *Ελεύθερον Βήμα* [*Eleftheron Vima*/La Tribune libre] du 13 septembre 1937 : « Ο μεταφραστής του Παλαμά » [Le traducteur de Palamas].

44. Palamas 1930.

45. Pernot 1921 (contient 18 poèmes de Palamas).

46. Michel 1930. Sa traduction est jugée très négativement à la fois par Hubert Pernot et par Louis Roussel.

47. Dans la *Revue de l'Enseignement français hors de France* (décembre 1929-janvier 1930) et dans le numéro spécial d'hommage à Palamas de la *Semaine égyptienne*, en avril 1930 ; en avril 1936, dans la revue *Ellinis* et la même année, en septembre, dans la revue *Les Balkans*, traduction reprise dans *L'Hellénisme contemporain* en mars 1937.

En 1948 Robert Levesque, dans *Permanence de la Grèce*, le numéro spécial des *Cahiers du Sud*, n'inclut qu'un poème de Palamas, « Le Satyre ou La Chanson nue »[48], alors qu'il publie neuf poèmes de Cavafis[49]. Et les traductions de Clément tomberont rapidement dans l'oubli, comme la plupart des traductions effectuées à cette époque. Dans un article rédigé en 1947 et intitulé « Le destin des anthologies », le critique grec Costas Ouranis constate en effet sur un ton désabusé l'échec total rencontré par les publications visant à faire connaître à l'étranger la littérature grecque :

> Exemple caractéristique de Palamas, lequel, malgré toutes les traductions de son œuvre en anglais, malgré les louanges chantées par Philéas Lebesgue pendant des années dans le *Mercure de France*, malgré les « opinions » demandées à son sujet à divers hommes de lettres étrangers et imprimées dans des numéros spéciaux de revues, malgré la proposition de sa candidature au prix Nobel, malgré le fait, enfin, qu'il méritait de devenir célèbre, continue d'être pour le public international, et même pour la plupart des *lettrés* un *illustre inconnu*[50].

48. *Permanence de la Grèce*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, 1948, p. 288-290 (le texte avait déjà été publié par la revue en 1943, lors de la disparition du poète).

49. Au sujet de la réception de Constantin Cavafis en France dans l'entre-deux-guerres et l'immédiat après-guerre, voir Arnoux-Farnoux 2013, p. 167-184.

50. Ouranis 1958a, p. 43.

Valéry à Athènes : ambitions croisées de ses premiers traducteurs grecs

Maria Tsoutsoura

Filtrées par la réception de l'Antiquité dans le monde moderne, éclairées par le biais d'amis hellénistes comme Marcel Schwob et Pierre Quillard, les affinités toujours indirectes de Valéry avec la Grèce suscitent de nombreux échanges avec les Grecs de son temps, éditeurs et hommes de lettres, traducteurs et poètes. Cette contribution laisse provisoirement de côté l'attitude de l'illustre maître vis-à-vis de la Grèce moderne et ses relations avec les Grecs de Paris pour se limiter à ses échanges avec le monde littéraire d'Athènes.

Conçu à Paris le 1er septembre 1933 lors de la rencontre de Valéry avec Sikelianos[1], le projet d'une représentation d'*Amphion* dans le théâtre antique de Delphes, qui reste sans suite, marque l'incompatibilité de deux mondes proches en apparence : l'Antiquité revisitée par la Grèce moderne et la modernité française[2]. Il semble par ailleurs que Valéry ait aussi accordé ce jour-là, à travers Sikelianos, un avis favorable à l'édition grecque de ses œuvres : la lettre d'Hellé Lambridis qui accompagne le 2 mars 1935 un exemplaire de sa traduction d'*Eupalinos*[3] rappelle à l'académicien français cet engagement.

Mais pourquoi l'hellénocentrisme néogrec (quelquefois cosmopolite) et la grécomanie parisienne de l'entre-deux-guerres (qui prolonge en les modifiant les mirages de la Belle

1. Cet article, fondé sur les archives personnelles des auteurs, tient à respecter la transcription de leurs noms propres en fonction de leur propre choix.
2. Au sujet des voyages annulés de Valéry en Grèce, de sa correspondance et de sa rencontre avec Sikelianos, voir Tsoutsoura 2009.
3. Parue dans sept livraisons de la revue *Νέα Εστία* [*Néa Estia*/Nouveau Foyer] avant d'être publiée en édition autonome. Amie de Sikelianos et de Kazantzakis, l'historienne de la philosophie, traductrice, journaliste et critique grecque Hellé Lambridis avait déjà publié en 1929, dans un fascicule autonome de la revue *Μελέτες* [*Melétes*/Études] qu'elle éditait à Athènes, sa traduction de l'essai de P. L. Estève sur Valéry.

Époque) sont-ils inconciliables ? De même que Valéry a toujours évité de se rendre en Grèce, les lettres grecques, tout en se référant à lui, semblent sans cesse fuir Valéry.

VALÉRY, SÉFÉRIS ET « LA PLUS SÉRIEUSE REVUE LITTÉRAIRE D'ATHÈNES »

La traduction des œuvres de Valéry a évidemment tenté plus d'un Grec bien avant l'accord implicite de l'auteur. Sans parler des nombreux inédits, notre attention se porte ici sur les textes publiés, en privilégiant ceux qui ont été communiqués au poète français. Ils sont associés dans un premier temps aux débuts à succès de *Νέα Εστία* [*Néa Estia*/Nouveau Foyer], qualifiée par Lambridis dans sa lettre à Valéry de « plus sérieuse revue littéraire d'Athènes ». Lancée dans la capitale grecque submergée de réfugiés de Thrace orientale et d'Asie Mineure, cette variante bimensuelle de *La Nouvelle Revue française* qui, promise à une longévité remarquable, paraît immanquablement jusqu'à nos jours, représente le lecteur bourgeois grec moyen. À commencer par son premier numéro qui annonce la nouvelle édition de Stendhal préfacée par Valéry (27 avril 1927, p. 60-61), les nombreuses références à ce dernier contribuent à définir une modernité modérée[4]. La livraison du 1er juillet 1927 lui consacre même un dossier composé d'un article d'Alexandre Embiricos (traduit en grec par le critique et poète Tellos Agras), de la lettre élogieuse de remerciement du maître français à l'auteur[5] (original et traduction grecque en regard), et des poèmes « Les Pas » et « Le Bois amical » traduits par le poète et critique Mitsos Papanicolaou.

Moins mince qu'il ne peut le paraître au premier abord, dans la mesure où *Néa Estia* rend compte à ses débuts de l'ensemble de la vie culturelle européenne (lettres, arts et sciences humaines), ce dossier aura un impact important. Même Costis Palamas, figure centrale des lettres grecques depuis le tournant du siècle, s'en inspire en 1930 pour le paragraphe sur la poésie pure de l'introduction à son anthologie grecque de poésie étrangère intitulée *Ξανατονισμένη μουσικὴ* [Mélodies adaptées][6], dont Valéry est pourtant exclu. Embiricos

4. La réédition du même texte sur Stendhal ou la présence de Valéry dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* dont Verlaine et Henri de Régnier sont exclus, servent de prétexte pour l'évoquer (*Néa Estia* 4 et 12 [1er juin et 1er octobre 1927], p. 247, 756-757). Le critique et poète Cléon Paraschos (*Néa Estia* 13 [15 octobre 1927], p. 820) inaugure par la suite la longue liste de textes en prose de Valéry traduits dans la presse grecque.

5. Copie de cette lettre du 21 octobre 1925 est conservée dans le Valéryanum (fond Paul Valéry) avec l'édition originale de l'article : Embiricos 1925. Poète et homme de lettres d'une grande famille d'armateurs, Alexandre Embiricos était diplomate à Paris avant d'être élu député au Parlement grec en 1928.

6. La traduction française manuscrite par Palamas du paragraphe en question de l'introduction à *Ξανατονισμένη μουσικὴ* [Mélodies adaptées] est conservée dans le Valéryanum ; elle est dédicacée par le poète grec à son « ami » Julien Monod – les deux hommes ont sans doute été présentés par leur ami commun Constantin Koukidis lors d'un voyage à Athènes. Palamas, qui avait déjà consacré à Valéry dans les journaux athéniens une brève notice à l'occasion du prix Goncourt (*Εμπρός* [*Empros*/En avant]

présente Valéry comme un penseur, ce qui convient à Palamas, menacé en quelque sorte dans ses dons spontanés de barde grec par la virtuosité valéryenne complexe du vers, inaccessible du reste en traduction.

Après avoir introduit Valéry en Grèce, *Néa Estia* attise les envies chez les hommes de lettres en publiant en traduction grecque la lettre de félicitations adressée le 16 août 1927 par Valéry à Papanicolaou[7]. Sur papier à en tête de l'Académie française à laquelle il vient le 23 juin d'être reçu, le maître exprime un avis personnel sur les premières traductions grecques publiées de ses vers et demande, selon son habitude, des exemplaires supplémentaires du fascicule. Il remercie encore Embiricos pour son article et encourage Papanicolaou, qui saisit si bien l'esprit de sa poésie, à terminer la traduction en cours du poème « Le Cimetière marin », tout en le prévenant qu'il y sera confronté à la pensée pure. Mais le Valéryanum ne possède qu'un exemplaire de la livraison du 1er juillet 1927 et *Néa Estia* ne publie jamais « Le Cimetière marin » : la tentative prometteuse de Papanicolaou n'a pas de suite quand d'autres hommes (et femmes) de lettres grecs prennent la relève.

Valéry est désormais moins présent dans l'actualité de *Néa Estia*, malgré les nombreuses pages consacrées à son œuvre. Le reportage parisien du 1er janvier 1928 (p. 275) évoque même sur un ton ironique les demoiselles qui viennent à Paris pour apprendre à réciter ses vers comme à danser le charleston. Mais les livraisons de juillet 1928 publient pour la première fois en grec en entier une des œuvres de l'écrivain : *Une soirée avec Monsieur Teste*[8]. L'illustre maître est toutefois sèchement interpellé *Monsieur* dans la lettre du traducteur Georges Séfériadès, rédigée dans un français exemplaire le 17 février 1929, qui accompagne avec un retard de plusieurs mois les deux fascicules chargés de corrections manuscrites. Annoncé de surcroît comme épreuve des possibilités du grec moderne et non comme éloge du génie français, ce premier texte publié par Séféris avant que son nom de poète ne soit établi a tout pour passer inaperçu auprès de l'académicien[9]. Si bien que le père de Séféris, professeur de droit et académicien grec Stelios Séfériadès, membre de la Cour d'arbitrage de La Haye, rappellera à Valéry au lendemain de leur rencontre au PEN Club de Paris, en lui adressant le 14 décembre 1944 sa propre traduction en vers de « La Dormeuse » publiée

28 décembre 1923) et une référence astucieusement détractrice (*Ελεύθερος λόγος* [*Eleftheros logos*/Parole libre] 4 août 1924), se déclare « ému du fond du cœur » de la visite de Monod.

7. *Néa Estia* 10 (1er septembre 1927), p. 629 [reportage sans titre dans le compte rendu de la quinzaine]. Le Valéryanum ne possède pas copie de l'original de cette lettre, dont la traduction publiée contribue à multiplier les échanges du maître français avec ses traducteurs. Directeur de *Néa Estia* et de la revue *Η Διάπλασις των Παίδων* [L'Éducation des enfants], pépinière des lettres grecques au tournant du siècle, le romancier, critique et auteur dramatique Grégoire Xenopoulos maîtrisait bien les stratégies éditoriales.

8. *Néa Estia* 13 et 14 (1er et 15 juillet 1928), p. 600-603 et 652-655.

9. Dans sa lettre à Katsimbalis du 7 juillet 1932, Séféris évoque sur un ton détaché la réponse aujourd'hui introuvable de Valéry, qui lui demandait des exemplaires supplémentaires des fascicules en question : Katsimbalis – Séféris 2009, t. I, p. 230.

à Athènes à la veille de la guerre, que son fils, « jeune diplomate et poète très estimé, et parmi [ses] plus fervents admirateurs[10] », l'avait aussi traduit.

Souvent indigné par les fautes de frappe de *Néa Estia*[11], Séféris accompagne la deuxième partie de sa traduction de quelques *errata* de la première. Il est vrai que Valéry pouvait repérer les erreurs de la citation française en exergue (mal recopiée de sa propre *Préface pour une nouvelle traduction de M. Teste* [*sic*][12] : le mot « assujetti » n'a par exemple qu'un seul *s*) ou quelques maladresses de la traduction, comme l'impératif grec antiquisant *Ὡριμάζειν!* (qui sonne si faux en démotique) pour l'exhortation en latin *Maturare!* de l'original. Mais il n'était point concerné par les problèmes de normalisation du grec moderne, systématiquement précisés à la main sur les pages imprimées. Le zèle un peu excessif de Séféris semble peut-être même déplacé aux yeux de l'académicien qui, soucieux de son propre rayonnement, ne soupçonne guère l'émergence d'une nouvelle littérature européenne à part entière, comme le sera celle de la Grèce des années 1930.

Séféris renonce du reste rapidement à son rôle de médiateur : ne fut-il pas, aussitôt apparu comme poète en mars 1931, accusé de plagiat[13] ? Son mentor Georges Katsimbalis, le fameux « colosse de Maroussi » de Henry Miller, lui recommande alors de « brûler les livres français[14] » et sa traduction du poème « Le Cimetière marin » reste inachevée[15]. Mais depuis le début de ses études parisiennes effectuées entre 1918 et 1924[16], Séféris ne cesse de réunir près de soixante-dix articles et relevés de presse concernant l'œuvre et l'itinéraire du poète français, conservés par la suite avec soin. Même s'il qualifie déjà auprès de Valéry de « tentative insensée » le projet d'un *Teste* autonome, revu et enrichi, cette traduction représente le moment culminant d'une influence profondément assimilée, qui rompt plutôt avec l'autorité de Valéry qu'avec ses qualités d'artiste et de penseur. Envoyer avec retard une copie raturée de sa traduction au maître francais, c'est surtout pour Séféris,

10. Stelios Séfériadès s'excuse auprès de Valéry (président du PEN Club de Paris depuis 1924) de ne joindre sa traduction du sonnet qu'en manuscrit, faute d'exemplaires (difficiles d'accès pendant la guerre) du recueil à la fin duquel elle était publiée : Séfériadès 1939. Il en reproduit pourtant le texte à la perfection.

11. Malgré ses réserves, Séféris préfère *Néa Estia* aux autres revues grecques (Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 249, 139, 168).

12. C'est le dernier paragraphe de la préface à la deuxième traduction anglaise du texte.

13. En mars 1932, Katsimbalis empêche Séféris de publier (en réponse aux accusations de son ami Takis Papatsonis) une lettre qui témoigne de l'effort conscient pour assimiler les influences françaises ; autant la stratégie de Katsimbalis est pertinente, autant ses propos sur l'élaboration poétique des emprunts littéraires manquent de discernement. Voir Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 90, 204-207, 232, 235.

14. « […] κάψε τὰ φράγκικα βιβλία […] » (lettre du 8 septembre 1932, *ibid.*, p. 253). Le besoin de montrer que ses premiers recueils, *Strophi* (1931) et *Citerne* (1932) n'imitent pas la poésie européenne, est un souci constant chez Séféris.

15. Séféris 1978, p. 206-207.

16. Séféris étudie les commentaires de Cohen et d'Alain sur Valéry et fréquente la Maison des Amis des livres où ses propres recueils seront déposés par Katsimbalis qui réside à Paris en 1936 et 1937.

qui prépare son Μυθιστόρημα [*Mythistorima*] (1935), recueil poétique intégrant le tragique égéen à l'esthétique du *Patris* II[17], régler ses comptes avec la poésie pure.

Après 1928, Séféris contribue cependant de façon indirecte à la réception de Valéry, « incontournable » dans le double projet de Katsimbalis qui entend « éclairer[18] » ses compatriotes et promouvoir la poésie néo-grecque. Le « bibliographe fatal », pour reprendre une auto-définition[19], présente en 1930 comme poème « anté-valérien » « Le Palmier » (1900) de Palamas, qu'il cherche à placer dans la course au Nobel[20], tout en reconnaissant que Valéry est avec Stephan Georgeou [*sic*] le seul poète contemporain susceptible de « tenir tête » au barde grec, qui surpasse Yeats et Mansfield, Chesterton et Bridges, Claudel et Madame de Noailles[21] ! Sous la pression du Colosse, qui traduit lui-même *Poetry for Poetry's sake* d'Andrew Cecil Bradley (conférence du 5 juin 1901 à l'université d'Oxford), Séféris reprend alors son projet d'édition autonome de Valéry en traduisant *Propos sur la poésie*[22] ; et Georges Tamvakis, militaire amateur de lettres, traduit *La Pythie* qui, avec *Teste*, fait parmi les œuvres de Valéry l'unanimité auprès des conservateurs aussi bien que des modernistes.

La traduction grecque de *Propos sur la poésie* ne paraîtra jamais[23]. Plus encore que la difficulté de traduire[24], c'est la rédaction d'une introduction qui gêne Séféris, sceptique devant le concept de poésie pure, qu'il assimile à un retour de l'artiste vers l'aspect artisanal

17. Pour prendre ses premières fonctions comme diplomate à Londres, Séféris s'embarque le 8 août 1931 au Pirée sur le paquebot de la compagnie Neptos des armateurs Embiricos, qui accueille bientôt les célèbres croisières culturelles en Grèce organisées par Hercule Joannidès, ami par ailleurs de Katsimbalis.

18. Lettres de Katsimbalis à Séféris du 14 janvier et du 18 février 1932, *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 155, 163-167.

19. Lettre à Séféris du 12 février 1937, *ibid.*, p. 367.

20. Au sujet de la candidature de Palamas au Nobel en 1930 et d'une nouvelle candidature en vue, concurrente à celle de Valéry, en 1932, voir la correspondance de Katsimbalis avec Palamas (*Néa Estia* noël 1943, numéro spécial Palamas, p. 284-313) et sa lettre à Séféris du 21 octobre 1932 *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 269-274.

21. *La Semaine égyptienne* (Katsimbalis 1930). Suite à ce texte rédigé en français, la critique grecque attribue longtemps par anachronisme les caractéristiques de la poésie pure aux poètes grecs du XIX^e^ ou du XX^e^ s., Solomos et Sikelianos. Voir aussi Grekou 2000.

22. Fin août, Séféris établit l'original et relève ses principes de composition. Il traduit entre octobre 1931 et février 1932 et songe à y ajouter des extraits de *Variété* I (« Au sujet d'Adonis » et « Avant-propos à la *Connaissance de la déesse* ») avant de se rétracter, au prétexte que la traduction de Bradley était prioritaire (lettres à Katsimbalis des 30 décembre 1931, 23 janvier et 24 février 1932, *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 143, 167, 180). Mais le Colosse « perd » mystérieusement ce Bradley après sa relecture par Séféris du 19 novembre 1931 (*ibid.*, p. 109-112).

23. Séféris l'envoie au Colosse le 5 mars 1932 (*ibid.*, p. 193-197), mais leur collaboration sur Valéry se résume finalement à un article de Katsimbalis (Katsimbalis 1932).

24. Avouée par des expressions telles que τσακίζει κόκκαλα ὁ μασκαρᾶς [il te casse les reins, ce guignol], c'est-à-dire Valéry, et par la nécessité de multiples relectures. Lettre de Séféris à Katsimbalis du 23 janvier 1932, *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 167.

de l'art[25]. Mais sa relecture méticuleuse de *La Pythie* de Tamvakis[26] contribue à modérer l'enthousiasme de Katsimbalis qui, tout en cautionnant cette traduction (sous le prétexte fallacieux que personne ne saurait l'évaluer), n'en subventionne finalement pas l'édition. Après sa publication à compte de traducteur en juin 1932 à Athènes, Séféris se réjouit cependant de l'accueil favorable de cette première édition autonome de Valéry en grec[27] ; il fournit par l'intermédiaire de Katsimbalis l'adresse de Monod pour donner à Tamvakis accès à l'illustre maître et propose des formules de dédicace possibles pour sauver auprès de lui l'honneur du traducteur et celui des Grecs[28].

ÉCHANGES, COMPROMIS ET SILENCES DE LA « VALÉRYMANIE » GRECQUE

Aucun des exemplaires de *La Pythie* conservés au Valéryanum n'est dédicacé et curieusement les remerciements de Valéry s'adressent à Napoléon Lapathiotis, alors qu'une lettre autographe du maître sur papier de l'Académie française, précisant en réponse à ce poète « maudit » l'origine du nom d'Eupalinos[29], arrive chez Katsimbalis à Maroussi en juillet 1932. Les échanges simultanés de Valéry avec ses médiateurs grecs en conflit et l'amitié intime de Lapathiotis avec Papanicolaou, qui emploie souvent Εὐπαλῖνος comme nom de plume, expliquent ces déviations. Les projets valéryens de ces deux poètes de talent qui glissent déjà dans la déchéance sont sans doute empêchés par leur vie dissolue ; mais en plus, depuis la lettre de félicitations adressée par Valéry à Papanicolaou et publiée dans *Néa Estia*, les jalousies sévissent parmi les traducteurs potentiels de Valéry en grec. Six ans plus tard, en informant le maître que ses lettres sont restituées à leurs destinataires respectifs, Tamvakis évoque encore Lapathiotis sur le ton du mépris[30]. Et le traducteur et poète César Emmanuel, neveu de Moréas, reproche à Valéry d'avoir cautionné Papanicolaou au lieu de lui procurer à lui, pour le traduire, « Le Cimetière marin » introuvable à Athènes[31] !

25. Lettres de Séféris à Katsimbalis des 12 novembre 1931 et 23 janvier 1932, *ibid*., p. 100, 170.
26. Séféris et Katsimbalis rendent à terme cette traduction « présentable » (εὐπρόσωπη, lettre de Katsimbalis à Séféris du 21 juin 1932, *ibid*., p. 223), sans pour autant réussir à améliorer l'introduction de Tamvakis.
27. D'autant plus enthousiaste peut-être que la perfection du vers n'y est pas rendue. Palamas ne manque pas, dans son éloge laborieux de *La Pythie* de Tamvakis, publié dans le journal *Πολιτεία* [*Politeia*/Cité] le 20 mars 1932, de prendre ses distances avec la poésie valéryenne.
28. Séféris communique depuis Londres à Katsimbalis ses propositions pour une dédicace et l'adresse de Monod (lettres des 7 juillet et 6 août 1932, *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 230-231 et 238).
29. Dans la même lettre du 28 juillet 1932, Lapathiotis déclare ne pas connaître le traducteur de *La Pythie*.
30. Dans sa lettre du 6 février 1933, Tamvakis parle systématiquement d'« un M. Lapathiotis » ou de « ce M. Lapathiotis ».
31. La lettre d'Emmanuel à Monod du 7 janvier 1930 abonde en ironie au sujet de Papanicolaou. Georges Kotzioulas, écrivain connu pour son activité culturelle dans la résistance, affirme que Valéry avait envoyé à

Emmanuel (tout comme Papanicolaou) ne traduit pas ce poème tissé de références grecques. Mais ses traductions d'« Hélène », « Baignée », « Narcisse parle », « Épisode » et « La Fileuse », parues dans des revues grecques d'Athènes et de Chicago, sont réunies en 1933 dans un fascicule autonome de la revue *Κύκλος* [*Kyklos*/Cercle], dirigée à Athènes par le poète post-symboliste constantinopolitain Apostolos Melachrinos, qui publie aussi : *L'Âme et la Danse* (traduit par Pandelis Prevelakis, écrivain et historien de l'art ami de Sikelianos et de Kazantzakis) dans deux livraisons de 1937-1938[32], « Le Sylphe » (qui, dans *Charmes*, fait suite à « La Pythie ») dans un recueil de poèmes de Yanna Vera en 1938[33] et « Le Cimetière marin » en édition autonome en 1940, traduit par le poète Tassos Yannaras qui envoie à Valéry un exemplaire soigneusement dédicacé.

Entre-temps, le critique et poète chypriote Loros Fantazis publie en 1932 à Athènes une anthologie de traductions poétiques en trois parties, consacrées respectivement à Byron, Heine et Valéry. Présentée par l'écrivain Michalis Hannoussis, qui considère Valéry comme un poète mal connu en Grèce et parfaitement digne du prix Nobel qui vient de lui être refusé, la troisième partie comprend « Les Pas » et « Le Bois amical » (entièrement retraduits en vers après Papanicolaou), « La Fileuse » (en *terza rima* après la traduction en vers libre d'Emmanuel[34]), « Au bois dormant », « La Dormeuse » et « Le Sylphe » (avant les retraductions respectives de Agras[35], Stelios Séfériadès et Vera), « Un feu distinct », « Poésie », « Le Vin perdu », « L'Abeille » et « La Fausse morte ». L'éditeur de Fantazis lance bientôt la revue littéraire mensuelle *Τὸ Ξεκίνημα* [*To Xekinima*/Nouveau Départ] (1933-1934) pour encourager la jeunesse littéraire qui résiste « aux tendances insensées, aux préjugés sociaux, au modernisme nocif et aux idées révolutionnaires[36] », dans laquelle Hannoussis publie le 12 décembre une μεταφραστική προσπάθεια [essai de traduction] des huit premières strophes du poème « Le Cimetière marin ».

Deux ans plus tard, le journal *Ανεξάρτητος* [*Anexartitos*/Indépendant][37] propose par livraisons, après le *Κοινωνιολογικὸν Λεξικόν* [Dictionnaire sociologique], une *Παγκόσμιος Φιλολογική Εγκυκλοπαίδεια* [Encyclopédie littéraire mondiale] qui consacre en mars 1934

Papanicolaou un exemplaire de luxe dédicacé (*Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* [Nouvel An littéraire] 10 [1953], p. 197-200).

32. Paru en édition autonome chez Pyrsos en 1939, comme le recueil de Stelios Séfériadès.

33. Publié quelques mois avant celui de Stelios Séfériadès, le recueil de Vera se termine aussi par un dossier de traductions où Valéry est précédé par Desbordes-Valmore, Hugo, Baudelaire, Moréas et suivi par Géraldy.

34. Parue déjà dans la revue *Ο Λόγος* [*O Logos*/La Parole] mars 1931, p. 177.

35. Publiés dans *Néa Estia* en juillet 1931 et en janvier 1933, les sonnets « La Ceinture » et « Au bois dormant », font dans le *corpus* valéryen suite aux poèmes choisis par Papanicolaou, « Les Pas » et « Le Bois amical ».

36. *Τὸ Ξεκίνημα* [*To Xekinima*/Nouveau Départ] 1 (décembre 1932), p. 20-21.

37. Ce journal hebdomadaire qui a commencé à paraître le 26 octobre 1933 avait pressenti les tendances totalitaires du Premier ministre Ioannis Métaxas, qui le ferme aussitôt après avoir proclamé la dictature du 4 août 1936.

trente-cinq pages à Valéry[38]. Une longue introduction en grec puriste (selon les usages de la gauche à l'époque) a recours à la lecture palaméenne de l'article d'Embiricos qui insiste sur l'inspiration cérébrale et dépourvue d'émotion chez le maître français ; elle reconnaît en lui l'idéal d'un art moderne et un pur écho de la tragédie grecque. Suit une traduction anonyme du poème « Le Cimetière marin », disposée en vers libres en démotique dépourvue de prétention poétique et accompagnée de commentaires en langue puriste pour chaque strophe séparément, qui font vaguement écho à Hannousis. Également anonymes et suivies de commentaires figurent les traductions de Papanicolaou, celle du sonnet « Au bois dormant » par Agras et enfin, légèrement modifiée en en multipliant les *errata*[39], la traduction séférienne d'*Une soirée avec Monsieur Teste*.

Valéry n'a probablement jamais reçu l'*Encyclopédie littéraire mondiale* ni *Ξένοι στίχοι* [Vers étrangers] de Fantazis, mais Koukidis envoie à son ami personnel Julien Monod la livraison de la *Γαλλική Ανθολογία* [Anthologie française] de Georges Simiriotis, qui reprend en 1934 et en 1937 les versions grecques des poèmes « Les Pas » et « La Ceinture » signées par Papanicolaou et Agras respectivement. Suite aux nombreuses rééditions de l'anthologie en question, ces traductions sont peut-être, avec celles d'Emmanuel et plus tard celles de Séféris et de Yannaras (dont le lexique prétentieux et le vers libre de quinze syllabes ont été très critiqués lors de sa parution), les principaux vecteurs de l'œuvre de Valéry en Grèce ; mais sa diffusion, qui dépend à terme de la viabilité des revues, de la conviction des clans, de la situation des traducteurs, prend après la guerre un tournant nouveau.

Hommage au penseur, le numéro du 1er septembre 1945 consacré à Valéry par *Néa Estia* (qui n'a pas cessé de paraître pendant la guerre) propose deux poèmes de *Charmes* (« La Fausse Morte » et « Intérieur »), traduits par Georges Yeralis, poète proche de la revue *Kyklos*, une bibliographie grecque de Valéry par Katsimbalis, les essais des poètes Takis Papatsonis et Costas Ouranis ainsi que ceux de Panayotis Kanellopoulos, auteur de l'*Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος* [Histoire de l'esprit européen] (1941-1947)[40] et de Panayotis Michelis, fondateur de la Société grecque d'esthétique, sur Valéry et l'architecture. La revue *Kyklos* inaugure par ailleurs en 1945 sa nouvelle série après la guerre par un hommage à Valéry qui reprend les traductions d'Emmanuel à l'exception de « La Fileuse », analysée par Agras, les essais « Pensée et art français » de Valéry dans l'original français, « Platon et Valéry » de Papatsonis, ainsi que « Le Cimetière marin » traduit par Yannaras, des extraits

38. La rédaction insiste sur la symétrie entre longueur des articles et valeur des créateurs. Valéry a donc un statut privilégié parmi d'autres grands de la modernité, alors que Picasso et Stravinsky sont condamnés.

39. Katsimbalis n'a jamais répertorié cette édition, dans laquelle *Maturare* est par exemple transformé en *Maturoire !*

40. Bouclées quelques mois seulement avant qu'il ne reçoive comme Premier ministre mandat de constituer, en pleine guerre civile grecque, un gouvernement.

de *L'Âme et la Danse* par Prevelakis et de « La Pythie » par Tamvakis présentés par leurs traducteurs respectifs.

Papanicolaou, mort en 1943 d'overdose dans la plus grande misère, est provisoirement écarté ; Lambridis et Vera, Fantazis et Séfériadès père qui ne sont plus à Athènes, sombrent dans l'oubli ; Séféris, toujours soucieux de garder ses distances avec la poésie française et dissuadé jadis par Katsimbalis de collaborer à la revue *Kyklos*[41], est absent, alors qu'une place privilégiée est accordée à ses rivaux Papatsonis et Tamvakis, suite au conflit des plagiats et aux manipulations éditoriales de *La Pythie*, convertie en ouvrage autonome. Mais *Une soirée avec Monsieur Teste* et les ébauches pour « Le Cimetière marin » paraissent dans le volume autonome des traductions de Séféris en 1965, après le Nobel et avant la dictature des colonels. Et en 1979, suite au retour à la démocratie en Grèce et la mort de Yannaras, professeur entre-temps de philosophie à l'université d'Athènes licencié par la junte, sa traduction du poème « Le Cimetière marin » est rééditée avec celle de *La Jeune Parque* parue dès 1963.

Issue de projets différents et d'idéologies opposées qui s'annulent parfois mutuellement en une décennie, la « valérymanie[42] » grecque de l'entre-deux-guerres est donc à la fois cohérente et contrastée, intense et précaire. La grécomanie parisienne contribue, à travers Eva Palmer, aux Fêtes delphiques (1927, 1930), mais la grandiloquence spontanée de Sikelianos, ses accents prophétiques, son œuvre dramatique, ont peu à voir avec la flamme maîtrisée du vers valéryen ; il encourage pourtant auprès de Prevelakis et de Lambridis la traduction grecque des dialogues de Valéry qui s'inspirent de l'Antiquité. Katsimbalis, lui, convaincu que « ce peuple de reliques » est encore en mesure de réaliser « beaucoup plus que tout autre », à condition de se libérer « du plus écrasant héritage du monde : celui du […] Miracle Grec[43] », instrumentalise provisoirement la poésie pure par opposition à l'héritage antique, pour mieux promouvoir Palamas et Séféris. Amateur du vers libre, Melachrinos se sert par ailleurs de Valéry pour définir la modernité grecque[44] en fonction d'un programme hellénocentrique opposé, par ses principes esthétiques et ses objectifs éditoriaux, à celui de Katsimbalis : avec son numéro dédié à Cavafy en 1932 *Kyklos*, deuxième revue littéraire d'Athènes à ouvrir généreusement ses pages à l'Alexandrin[45] dont

41. Dans sa lettre à Séféris du 1er décembre 1931, Katsimbalis qualifie la revue *Kyklos* de « ridicule » (Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 119).

42. Terme emprunté sans doute à Palamas par Koukidis dans sa carte à Monod, qui accompagne le 3 décembre 1937 les fascicules concernant Valéry de *Kyklos* et l'anthologie de Simiriotis.

43. Katsimbalis 1930, p. 87.

44. Melachrinos a édité les poètes aujourd'hui consacrés Nikos Engonopoulos et Nikos Kavvadias.

45. La revue *Παναθήναια* [Panathénées] publie dès 1903 à Athènes un article élogieux qui comprend huit des premiers poèmes de Cavafy : Xenopoulos 2013. Mais *Néa Estia* ne publie un poème de lui que le 1er janvier 1930, un an après avoir publié un résumé en grec d'un article français d'Alexandre Embiricos consacré à Cavafy (1er mai 1928, p. 520-521).

elle prévoit le rayonnement futur, condamne explicitement la promotion internationale du lyrisme patriotique palaméen[46]. La gauche reconnaît enfin chez Valéry une liberté d'esprit propre au monde nouveau sans faire grand cas de ses qualités esthétiques ni de l'effort de ses traducteurs qui sombrent dans l'anonymat ; la gauche revient vers l'Antiquité grecque surtout par le biais de l'imaginaire tragique, associé au déchirement civil et à la contestation du pouvoir.

En ce qui concerne les deux grands poètes impliqués, si Palamas ignore systématiquement la poésie valéryenne, Séféris s'en imprègne avant d'exprimer son originalité propre. Concerné au premier abord par l'auteur français le plus prestigieux de son temps pour faire ses gammes[47], il évite l'antagonisme facile, les principes importés, les prétextes identitaires. Son expérience valéryenne a ainsi des conséquences profondes dans une poétique nouvelle dont les chemins se croisent parfaitement, mais de façon très complexe et toujours en sourdine, avec le poète français : le sonnet grec inédit *a rime obligate* intitulé en français « Cimetière marin » (qui fait, de même que la « Dormeuse » dans la traduction de son père publiée la même année, abstraction de l'article) s'inspire de Valéry pour considérer la mer Égée comme un immense tombeau après l'incendie de Smyrne et l'échange des populations en Méditerranée orientale (1922), dont le poète grec ne cessera jamais de porter le deuil[48].

VALÉRY DEVANT SES TRADUCTIONS GRECQUES : UNE HYPOTHÈSE DE DOUBLE LECTURE

La présence de Valéry dans l'espace grec est donc riche en conséquences. Et contrairement à l'avis de Katsimbalis, il existe au moins une personne capable d'évaluer ses traductions grecques : c'est le poète lui-même.

Une capacité élémentaire à déchiffrer la langue suffit en effet pour vérifier la rime chez Papanicolaou[49], Agras[50] ou Sériadès père[51]. Par ailleurs, si les décasyllables denses et mélodieux des ébauches séfériennes pour « Le Cimetière marin » restent encore dans les

46. Dans le premier hommage que *Néa Estia* consacre après sa mort au poète grec d'Alexandrie (15 mai 1933), Cleon Paraschos rapproche Cavafis de Valéry. Grekou 2000, p. 235, identifie le discours sur la poésie pure en Grèce au refus de la rhétorique palaméenne.

47. Tout en prenant ses distances avec lui, Séféris reconnaît en Valéry un de ses premiers grands maîtres. Lettre du 12 novembre 1931, *in* Katsimbalis – Séféris 2009, t. 1, p. 100.

48. Né à Smyrne en 1900, Séféris la quitte en 1914.

49. Respectée dans trois des quatre quatrains du poème « Les Pas », la rime valéryenne est légèrement modifiée dans les tercets du sonnet « Le Bois amical » en *eff egg* pour *eef gfg*.

50. Notamment pour les huitains de « La Ceinture », transformés par le traducteur en alexandrins d'un sonnet shakespearien.

51. Les alexandrins du sonnet parfaitement régulier de « La Dormeuse » sont rendus par des vers de quinze syllabes rimés en *abba cddc efe gfg*.

tiroirs, Valéry peut sans doute apprécier les vers serrés de treize ou de onze syllabes de Papanicolaou pour rendre ses décasyllabes et ses huitains français. Il peut également constater le dédoublement débordant des huitains rimés de *La Pythie*, même s'il ignore que Tamvakis (de même que Agras dans « Au bois dormant », Séfériadès père dans « La Dormeuse », Yannaras dans « Le Cimetière marin ») respecte le vers « national » grec de quinze syllabes[52].

Le vocabulaire soutenu, recherché ou poétique chez Tamvakis et Yannaras, les hapax composés ou démoticisants à la mode palaméenne chez Emmanuel et Séfériadès, sont presque aussi opaques pour Valéry que l'abolition des concepts subtils chez Tamvakis, la transformation arbitraire de mots concrets en notions abstraites chez Emmanuel ou l'abus généralisé en grec de l'ordre libre des mots qui prête souvent à confusion. Mais les mots clés et la ponctuation trahissent l'appropriation néogrecque de l'Antiquité qui s'oppose à l'esprit valéryen, comme dans l'avant-dernier vers de « Narcisse parle » (*Évanouissez-vous, divinité troublée !*), dont Emmanuel élimine toute ambiguïté. Si par ailleurs le lecteur français averti peut soupçonner les anachronismes ramenant les termes anciens à un passé plus récent, comme *γαλέρες* pour *galères* dans « Hélène » d'Emmanuel, il peut aussi, inversement, deviner l'attribution à l'Antiquité de ce qui ne lui appartient pas : transformés en *rouets antiques* (*αρχαίο ροδάνι*), le *rouet ancien* et le *vieux rouet* de « La Fileuse » suggèrent que le traducteur en question conçoit les *Vers anciens* comme des vers antiques… Ce sont surtout les textes d'inspiration grecque, notamment les dialogues *Eupalinos* (1935) et *L'Âme et la Danse* (1939) qui induisent de ce point de vue les traducteurs en erreur. Souvent soumises à Valéry par ses interlocuteurs grecs, les questions concernant la gestion en traduction des noms grecs antiques ou anticisants[53] reflètent le lien fragilisé du démoticisme avec les formes plus anciennes de la langue : la vraisemblance de la coryphée *Athikté* dans *L'Âme et la Danse* est trahie dans la traduction de Prevelakis par cette *Άθικτη*, à la place de laquelle le grec ancien n'aurait toléré qu'une Ἀθίκτη.

Issues d'univers littéraires très différents, les meilleures traductions grecques de Valéry en vers ou en prose, celles de Papanicolaou de 1927 (relues peut-être par Lapathiotis), celles de Séféris entre 1928 et 1939 ou celle de Vera de 1937[54], évitent en effet la référence antique qui ne rapproche, faute de distance critique, la Grèce et l'Occident qu'en surface. Le parcours des poètes grecs comme Cavafy et Séféris pour se situer dans la modernité

52. Parmi les traductions de poèmes n'étant probablement pas parvenues à Valéry, celles de Fantazis se rapprochent beaucoup quant à la forme de l'original, tout en se permettant, sur le fond, des clichés poétiques qui nuisent à la subtilité valéryenne.

53. Le 28 juillet 1932, Lapathiotis interroge Valéry au sujet du nom d'Eupalinos et le poète Nikos Proestopoulos, traducteur de Walt Whitman et de Poe, et cousin germain de Sikelianos, se renseigne dans une lettre non datée sur l'authenticité des noms des danseuses de *L'Âme et la Danse* qu'il aurait l'intention de traduire.

54. Vera s'inspire de deux épithètes employées déjà par Fantazis dans le sonnet « Le Sylphe », pour sculpter en vers de sept et six syllabes alternées d'une plasticité et d'une élégance saisissantes, les pentasyllabes de Valéry. Cette traduction ne semble jamais être parvenue au temple valéryen.

européenne passe également par une abstraction radicale du « miracle grec », en évitant la double supériorité antique et française qui pousse ses traducteurs à qualifier auprès de Valéry la langue grecque moderne de « virtuelle […] malgré son riche héritage » (lettre de Georges Séfériadès à Valéry du 17 février 1929), de « rude et ingrate » (lettre d'Emmanuel à Monod du 7 février 1930) et de « quelque peu crûe [*sic*] » (lettre de Lambridis du 2 mars 1935, adressée par le biais de Sikelianos à Valéry).

Mais l'avenir donne raison à la stratégie de Katsimbalis, convaincu du potentiel néogrec : si les espoirs de Palamas (comme de Valéry) sont démentis, deux anciens fidèles du Colosse, Séféris et Elytis, seront lauréats du prix Nobel de poésie après la guerre, même si le public international réserve un accueil privilégié à trois écrivains longtemps indésirables en Grèce : Kazantzakis, Ritsos et Cavafy.

Le voyage dans l'Antiquité : la traduction des auteurs grecs antiques en France (1919-1939)

Sylvie Humbert-Mougin

« Nous n'avons jamais été plus loin de la Grèce » : tel est le constat désenchanté que dressait Marguerite Yourcenar en réponse à la grande enquête lancée par la revue *Le Voyage en Grèce* au printemps 1936[1]. La formule a de quoi nous surprendre ; car c'est au contraire l'impression d'un intense mouvement de retour à l'Antiquité grecque et de réappropriation sous de multiples formes des grands mythes et des œuvres fondatrices de la littérature antique que nous retenons aujourd'hui comme caractéristique de l'entre-deux-guerres – mouvement qui ne saurait se réduire à un simple néo-classicisme, comme le montrait dès 1929 Walter Benjamin dans son compte rendu enthousiaste de la pièce *Orphée* de Jean Cocteau.

Cette forte présence de l'Antiquité dans la vie culturelle et littéraire française a également des conséquences sur la traduction des classiques grecs, les années 1919-1939 correspondant à une période de grande vitalité dans ce domaine, mais aussi d'important renouvellement. La série de réformes intervenues dans le système éducatif depuis le dernier quart du XIX^e^ s. et, en particulier, la création d'une série moderne du baccalauréat en 1902 (sans grec ni latin) ont eu pour conséquence un déclin inéluctable des humanités classiques. Mais cette perte de contact direct avec les œuvres de l'Antiquité stimule aussi en retour un besoin plus fort de traductions et de relais de toutes sortes et impose de nouveaux modes de traduire, pour des publics différenciés.

À première vue, l'écart semble se creuser entre les traductions procurées par et pour des spécialistes, de moins en moins nombreux, et celles qui sont destinées au secteur, en pleine expansion celui-ci, des simples amateurs désireux de renouer avec leurs classiques ; la frontière entre ces deux univers n'a cependant rien d'étanche et les passerelles tendent à se multiplier. Ces deux décennies sont également marquées par une forme de réconciliation

1. *Le Voyage en Grèce* 4 (printemps-été 1936), p. 20.

entre deux approches de l'Antiquité que le siècle précédent avait tendance à juger foncièrement incompatibles, la philologie et la poésie. Ce sont ces décloisonnements que l'on tentera de mettre ici en évidence, en s'attardant pour terminer sur une figure de traducteur particulièrement prolixe, Mario Meunier, atypique dans sa trajectoire mais très représentatif de sa génération dans son approche et dans sa compréhension de la culture antique.

LE SAVANT ET L'HONNÊTE HOMME

Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, la France était restée pour ainsi dire « sans Antiquité[2] », dans la mesure où il n'existait aucune collection systématique de textes anciens établis selon les principes de la philologie moderne. En dehors de quelques travaux épars relevant d'initiatives isolées, le public de spécialistes ne disposait que d'éditions anciennes et souvent fautives (celles de Lemaire et de Panckoucke pour les textes latins, de Didot et d'Hachette pour les textes grecs) et avait pris depuis longtemps l'habitude de recourir aux volumes allemands de la collection Teubner (*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*) qui paraissent à Leipzig depuis 1850. C'est pour combler cette lacune et ce retard, vécus par les savants français comme une véritable humiliation, qu'une poignée d'universitaires hellénistes et latinistes (Paul Mazon, Maurice Croiset, Alfred Ernout) fondent en 1917, en pleine guerre, l'Association Guillaume Budé, significativement placée sous l'égide du grand humaniste de la Renaissance, dont le but premier est d'œuvrer à la création d'une maison d'édition spécialisée dans les textes latins et grecs de l'Antiquité[3].

Mission rapidement accomplie : dès 1919 est fondée sous la présidence de l'helléniste Paul Mazon la société d'édition des Belles Lettres qui s'installe au cœur du quartier latin. Moins d'un an plus tard, en 1920, le premier volume de la « Collection des Universités de France » (bientôt plus connue sous le nom de « collection Budé ») sort des presses : il s'agit de l'*Hippias mineur* de Platon, édité et traduit par Maurice Croiset. La parution de l'ouvrage est abondamment annoncée et commentée par la presse de l'époque, qui célèbre l'événement avec un enthousiasme cocardier et y voit rien moins qu'une seconde victoire de la France : « Les études grecques étaient jusqu'à ce jour une de nos provinces dévastées. La société Guillaume Budé en a entrepris la restauration[4] ». Même prophétie dans les

2. *Les Belles Lettres, 75e anniversaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 9.

3. L'article premier des statuts de l'Association débute ainsi : « L'Association Guillaume Budé, fondée en 1917, a pour objet la publication d'une ou de plusieurs collections d'auteurs grecs et latins, pouvant comporter, soit des textes seuls, soit des texte commentés, soit des traductions, soit des documents historiques, archéologiques, etc. » (*Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1 [octobre 1923], p. 5). Voir aussi *L'Association Guillaume Budé et la société d'édition « Les Belles Lettres »*, plaquette de présentation, Association Guillaume Budé, Paris, 1925.

4. Hermant Abel, *Le Gaulois*, 25 octobre 1920.

colonnes du *Figaro* : « Il se pourrait bien que la collection nouvelle inaugurât une sorte de résurrection de l'humanisme[5] ».

Ce premier volume de la collection Budé est conçu comme la pierre fondatrice d'un immense édifice. Dans l'euphorie des débuts, les fondateurs des Belles Lettres annoncent leur intention de publier l'intégralité des textes anciens grecs et latins, y compris les auteurs chrétiens. Les ambitions seront ensuite légèrement revues à la baisse, pour viser seulement la publication des textes grecs et latins des origines au règne de Justinien non inclus (VI^e^ s.) – soit tout de même près de deux mille volumes, objectif qui figure toujours à l'heure actuelle dans le cahier des charges des Belles Lettres. La liste des titres grecs publiés au cours de la période qui nous intéresse atteste du dynamisme impressionnant de la collection pendant ces deux décennies. Près de quatre-vingt-dix volumes au total sont publiés, hors rééditions ; tous les genres et toutes les périodes de la littérature grecque sont abordés de front, sans exclusive, aussi bien les *minores* (par exemple Théophraste, traduit dès la première année, ou *Les Mimes* d'Hérondas qui entrent au catalogue en 1928) que les icônes de la littérature grecque classique et archaïque (Homère, Platon, Sophocle, Démosthène), dans une volonté de systématisme et d'exhaustivité qui distingue nettement l'entreprise Budé de ses modèles antérieurs, par exemple les classiques grecs Hachette, limités aux titres inscrits au programme des classes de collège et lycée.

Dès ce premier volume sont inventées les caractéristiques générales de la collection qui feront son succès et sa pérennité. Les « Budé » se signalent d'abord par leur présentation matérielle soignée et originale qui relève d'un ensemble de choix éditoriaux très concertés, destinés à séduire un lectorat non restreint à celui des seuls spécialistes : avec leur couverture chamois ornée de la fameuse chouette d'Athéna, leur élégante police de caractères grecs, leur papier de qualité fabriqué spécialement pour les Belles Lettres, leurs cahiers brochés et non massicotés, ces volumes savants ont aussi leur place sur les rayons des bibliothèques des amateurs de beaux-livres.

La collection se définit également par ses principes scientifiques en matière d'édition et de traduction des textes anciens, consignés par Louis Havet et Paul Mazon dans un cahier des charges qui impose aux éditeurs un très rigoureux travail d'établissement des textes, fondé sur la collecte et la recension systématique des manuscrits – là où les éditions anciennes déjà mentionnées se contentaient de suivre le manuscrit réputé le plus fiable – et que devront attester aussi bien le *stemma codicum* placé au seuil du texte que le fameux « apparat critique » placé au bas de chaque page. Il s'agit bel et bien de faire enfin entrer les études classiques françaises dans l'ère de la modernité scientifique et de combler le retard pris sur d'autres pays européens, mais tout en se démarquant, là encore, de la concurrence allemande pour promouvoir ce que l'on pourrait appeler une forme d'« hellénisme à la française » dont l'apanage serait l'élégance et la clarté. Ainsi se comprend le choix de

5. *Le Figaro* 17 juillet 1920.

l'édition bilingue, qui propose le texte grec en belle page et la traduction française en regard (les éditions Teubner, elles, ne procurent que le texte original). Ainsi se comprennent aussi les recommandations de Paul Mazon relatives à la traduction, qui devra « s'efforcer d'être exacte et littéraire », de « reproduire le mouvement, la couleur, le ton du texte antique », et qui pourra « par sa précision, souvent suppléer le commentaire[6] ». Traduire plutôt que gloser, concilier exactitude et qualité littéraire : de telles recommandations prennent leur sens dans le contexte de l'opposition stéréotypée qui a cours alors entre un hellénisme « prussien » défini par la lourdeur d'une glose encombrante et une approche typiquement française de l'Antiquité fondée sur le goût[7]. Les remarques de Mazon sont également révélatrices d'une volonté de toucher un public élargi, non limité aux seuls spécialistes. Car telle est bien l'ambition des fondateurs de l'Association Guillaume Budé, soucieux de « lier les intérêts tout à fait compatibles de l'élite savante, du public universitaire, et ceux du vaste public des lettrés qui, sans se faire de la littérature une spécialité professionnelle, la goûtent et la cultivent[8] ». Ambition fondée sur le constat dressé dès le premier numéro du *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* en octobre 1923, et partagé par toute une partie de l'*intelligentsia* française – et plus largement européenne – de l'époque : « On éprouve au lendemain de la guerre un besoin universel de replonger les esprits et les consciences modernes dans les sources pures de la sagesse antique[9] ».

Il semble bien en effet que la traduction destinée aux non-spécialistes soit, dans ces années-là, un secteur lui aussi un plein essor, dominé comme c'est encore en partie le cas aujourd'hui par la réédition de traductions anciennes célèbres, parfois sous la forme de beaux livres. On lit ou on relit les *Vies parallèles* de Plutarque à travers Amyot, les amours de *Daphnis et Chloé* dans la traduction de Paul-Louis Courier (1821), qui reste l'un des titres les plus appréciés avec neuf rééditions au cours de la période, dont cinq illustrées. On découvre ou on redécouvre l'*Iliade* et l'*Odyssée* dans les traductions de Leconte de Lisle, publiées pour la première fois en 1867-1868 et rééditées l'une et l'autre quatre fois au cours de la période. Les traductions du poète parnassien avaient largement défrayé la chronique en leur temps par leurs partis pris d'archaïsme et d'exotisme appuyé, leurs décalques et leurs littéralismes voyants, suscitant les foudres des hellénistes, l'enthousiasme délirant des uns (Pierre Louÿs, qui les trouvait « idéale[s] »), le mépris souverain des autres (Paul Claudel, qui les jugeait « détestables »). Elles semblent avoir amplement perdu de leur force de provocation dans les années 1920 et 1930, et leurs « arêtes vives » qui avaient tant enthousiasmé le jeune Gide et ceux de sa génération se sont quelque peu émoussées. Les périphrases homériques du « père

6. *L'Association Guillaume Budé* 1925.

7. De nombreuses études ont été récemment consacrées à la question de la rivalité franco-allemande dans le domaine de la philologie et des études classiques. Voir en particulier Espagne 2005. Voir aussi Humbert-Mougin – Lechevalier 2012.

8. Bédier 1928, p. 43.

9. [Anonyme], *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1 (octobre 1923), p. 49.

Leconte », comme l'appelle avec un mélange d'admiration et d'irrévérence le personnage de Bloch dans *La Recherche du temps perdu*, ses « Akhaiens chevelus » et autres « Atréides dompteurs de chevaux » font désormais partie du paysage familier de l'Antiquité grecque à la française, et ses traductions parnassiennes sont bel et bien devenues, selon l'expression de Georges Mounin, des « chefs-d'œuvre de la langue française en soi[10] ».

Autre symptôme de cette vitalité du marché éditorial de la traduction des classiques grecs destinée aux non-spécialistes : la création en 1927 de la collection « Antiqua » par la maison d'édition parisienne « À l'enseigne du pot cassé », collection vouée à l'édition en traduction de textes de l'Antiquité classique grecs et latins qui vise le lectorat des simples amateurs. La liste des titres publiés pendant ses quelques années d'existence (1927-1934) met en évidence l'éclectisme de la collection, avec une prédilection certaine pour les *minores*, les auteurs tardifs (Quintus de Smyrne) et plus généralement pour des titres traditionnellement délaissés par l'institution scolaire tels le roman d'Héliodore ou la pastorale de Longus[11]. La présentation matérielle est soignée et élégante ; ces ouvrages de petit format, le plus souvent illustrés, s'adressent manifestement à des bibliophiles amateurs de curiosités. Le modernisme de la maquette et du lettrage contraste avec le recours quasi systématique à des traductions anciennes, remontant pour la plupart à l'âge classique : un choix sans doute de commodité (ces traductions sont libres de droit), mais qui témoigne aussi d'une forme de réhabilitation des « belles infidèles », en rupture complète avec la ligne scientifique de la collection Budé.

PHILOLOGIE ET POÉSIE

Entre l'Antiquité des philologues et celle du non-spécialiste, les passerelles ne manquent pourtant pas. La traduction de l'*Odyssée* par Victor Bérard publiée pour la première fois en 1924-1925 dans la « Collection des Universités de France » en est sans doute l'exemple le plus probant. Les trois volumes de traduction (fleurons de la collection Budé dans ces années-là) accompagnés de trois autres de commentaires et bientôt complétés par les deux tomes des *Navigations d'Ulysse* (Armand Colin, 1927-1928) réactivent une nouvelle querelle d'Homère et constituent un événement culturel d'ampleur, médiatisé bien au-delà du cercle des hellénistes.

La fécondité littéraire des travaux de Bérard sur l'*Odyssée*, fondés sur la conviction que la fiction homérique du périple d'Ulysse est la transcription des voyages accomplis en Méditerranée par les Phéniciens, n'est plus à démontrer ; en témoignent, entre autres, le roman de Jean Giono *Naissance de l'Odyssée* (1930) ou l'essai de Gabriel Audisio, *L'Intelligence*

10. Mounin 1955, p. 143.
11. Voir ci-dessous, annexe I.

d'Ulysse (1936)[12]. Par-delà ces échos littéraires, c'est peut-être plus largement toute la société des voyageurs en Grèce des années 1930 qui se trouve atteinte de ce fameux « complexe de Victor Bérard » diagnostiqué par Christine Montalbetti : « le voyageur traversant des espaces réels croit reconnaître des lieux de passage des héros de la fiction[13] ». La force de cette illusion référentielle tient aussi au sentiment d'une intense et paradoxale proximité que l'homme occidental des années 1920 et 1930, pris entre deux catastrophes, éprouve au contact des œuvres fondatrices de la littérature européenne, l'*Odyssée* et peut-être plus encore l'*Iliade*, ce « poème de la force » (Simone Weil) qui chante aussi les larmes des vaincus[14].

Popularisée par ses commentaires, la traduction de l'*Odyssée* par Bérard s'impose, à partir de sa parution et jusqu'à nos jours, comme le mode d'accès le plus courant à l'épopée d'Homère : maintes fois rééditée, dans de beaux livres illustrés, en collection de poche ou en Pléiade, patrimonialisée à son tour comme celle de Leconte de Lisle qu'elle a fini par supplanter, elle est un pont jeté entre le monde des savants et celui des simples amateurs. Mais elle réalise aussi une autre forme de synthèse, entre science et poésie. Car si Victor Bérard est sans nul doute d'abord un philologue, « analyste » convaincu traquant sans merci les interpolations – l'apparat critique inflationniste de son édition constitue d'ailleurs une remarquable infraction au protocole éditorial Budé évoqué plus haut –, sa démarche de traducteur relève bien également d'une authentique forme de création littéraire, dont la genèse difficile s'est étalée sur près d'une trentaine d'années. Albert Thibaudet ne s'y est pas trompé qui, dans l'article qu'il lui a consacré dès le 1er septembre 1925 dans la *NRF*, soulignait la dimension démiurgique de cette « comédie odysséenne », forgée comme la *Comédie humaine* de Balzac à un « foyer de feu, de labeur et de vitalité[15] », et rendait hommage à la poésie vivante et familière de Bérard, capable de procurer la sensation matérielle de cette « parole ailée » qu'est l'*épos* homérique. La préoccupation première de Victor Bérard traducteur est en effet le rythme – un terme clé qu'il orthographie d'ailleurs significativement « rhythme », suivant l'étymologie mais aussi l'usage des poètes du siècle précédent –, qu'il tente de restituer par le recours au vers blanc et à une prose cadencée. À l'opposé de la traduction de Leconte de Lisle, qui visait prioritairement la « couleur » et sollicitait d'abord l'œil par une graphie exotique toute en aspérités, hérissée d'accents circonflexes et de consonnes rares, la traduction de Victor Bérard tournée vers la restitution de la *dictio epica* se veut une parole à dire et à entendre, qui annonce aussi bien la démarche d'un Jaccottet (auteur d'une traduction syllabique de l'*Odyssée* en 1955) que celle, plus proche de nous, d'un Philippe Brunet sur l'*Iliade* (2010).

12. Voir notamment Ballestra-Puech 2009 en ligne (dernière consultation 25 mai 2016).
13. Montalbetti 1997, p. 72. Voir aussi Rabau 2004.
14. Parmi beaucoup d'autres témoignages relatifs à cette proximité d'Homère, voir notamment celui de Georges Duhamel dans son essai *Homère au XXe siècle* (Paris, Union latine d'éditions, 1947).
15. Thibaudet 1925, p. 341.

Il conviendrait d'évoquer aussi dans cette perspective l'œuvre traductrice de Paul Mazon, figure majeure de l'hellénisme classique de l'entre-deux-guerres et au-delà, l'un des fondateurs comme on l'a rappelé plus haut de l'Association Guillaume Budé, qui dirigea les Belles Lettres depuis leur création en 1919 jusque à sa mort en 1955. Sa traduction du théâtre d'Eschyle éditée en 1922 dans la collection Budé a connu une longévité tout aussi remarquable que l'*Odyssée* de Bérard, et manifeste le même type de tension entre un souci de rigueur scientifique et une volonté de produire une œuvre pleinement littéraire, voire pleinement artistique, par la prise en compte notamment de la dimension musicale du théâtre antique à laquelle Paul Mazon, très nourri des débats contemporains sur la poésie et les relations entre parole et musique, se montre particulièrement sensible[16].

Les traductions de Bérard et de Mazon tranchent avec les pratiques et les conceptions du siècle précédent, où prévalait au contraire le sentiment d'une irréductible incompatibilité entre une démarche « artiste » et une approche savante des poètes de l'Antiquité grecque. C'est un tel sentiment qui motivait les traductions déjà évoquées de Leconte de Lisle ; à son tour, Paul Claudel entreprit de traduire l'*Orestie* d'Eschyle (1896-1920) en réaction « au style ridicule de Pets-de-loups » des professeurs et des hellénistes[17], puis Charles Péguy s'attela au prologue de l'*Œdipe roi* (1905) dans un essai de traduction poétique qui reprenait pour les subvertir les méthodes de la « juxtalinéaire » en vigueur alors dans les classes de grec[18] : par-delà leurs différences, ces trois poètes traducteurs se rejoignaient dans un même effort pour rétablir avec les œuvres de l'Antiquité grecque un contact neuf et immédiat – ou fantasmé tel – et pour les libérer de l'« emprise philologique[19] ». Dans les années 1920 et 1930 au contraire, les frontières entre les champs deviennent poreuses et les passages se multiplient.

MARIO MEUNIER – UN TRADUCTEUR DANS LE SIÈCLE

La trajectoire de Mario Meunier (1880-1960) résume ces différentes synthèses caractéristiques de la période. Type de l'autodidacte et de l'*homo novus*, ce simple fils de boulanger originaire du Haut-Forez sorti du lycée sans son baccalauréat ne semblait pourtant en rien prédestiné à fréquenter les classiques grecs au point de devenir l'un des passeurs les plus prolixes de sa génération. Comme Péguy, et à quelques années d'intervalle, Meunier incarne une forme de miraculé des humanités : converti au grec ancien qu'il a appris non pas sur les bancs de l'école, mais au contact direct des œuvres originales,

16. Voir Lechevalier 2007, p. 449-496.
17. Claudel – Gide 1949, lettre de Paul Claudel à André Gide du 9 novembre 1908, p. 198.
18. J'ai développé l'étude de ces trois traductions dans Humbert-Mougin 2003.
19. J'emprunte cette formule à Antoine Berman dans son essai « *L'Énéide* de Klossowski », *in* Berman 1999, p. 105.

sans grammaire ni dictionnaire et grâce à l'enthousiasme communicatif d'un bénédictin[20], Mario Meunier publie sa première traduction, *Antigone*, en 1907. Après un passage par la Provence et une période de collaboration à la revue *Le Feu*, il arrive à Paris en 1910 où il est vite introduit dans les milieux artistes par son ami Francis Carco ; il est successivement secrétaire particulier d'Auguste Rodin puis d'Isadora Duncan entre 1910 et 1912. Après l'expérience traumatisante de la Grande Guerre, qu'il passe en captivité dans différents camps de prisonniers en Allemagne et en Lituanie, il reprend sa tâche de traducteur, à laquelle il se consacrera désormais comme à un véritable « apostolat » selon le mot de son biographe Jean Combe, son mariage en novembre 1919 avec Jeanne Dalliès, jeune femme issue d'une riche famille de magistrats, l'ayant semble-t-il dégagé définitivement de toute contrainte matérielle[21].

La liste de ses traductions du grec ancien montre l'ampleur et la régularité de son travail mais aussi la diversité de ses centres d'intérêt[22]. Au contact des milieux artistes qu'il côtoie par l'intermédiaire de Jeanne Dalliès, harpiste et musicologue spécialisée dans la musique médiévale, collaboratrice d'Isadora Duncan puis de Charles Dullin, Jacques Copeau et Louis Jouvet, Mario Meunier développe une approche libre et décloisonnée de la littérature grecque antique, passant d'un genre et d'une époque à l'autre sans s'interdire des incursions dans d'autres domaines, la littérature latine (*Pensées* de Marc-Aurèle, *Les Bucoliques* et l'*Enéide* de Virgile) et la spiritualité indienne notamment. L'unité cependant est bien là, toutes les traductions obéissant à un même « souci de l'esprit religieux » et au besoin « de connaître l'attitude qu'ont prise les penseurs et les poètes de la Grèce, en face des problèmes que leur posa et que continue à nous poser le sentiment du divin[23] ». Car de Sappho à Plotin, de Pythagore à Platon, la Grèce de Mario Meunier est d'abord celle des mystiques et des « grands initiés » d'Édouard Schuré (1889) dont Meunier est l'un des lointains héritiers, perpétuant jusqu'au cœur du xx^{e} s. une lecture de l'Antiquité grecque de plus en plus anachronique, toute imprégnée d'occultisme et de néo-platonisme.

Son œuvre de traduction est également unifiée par une remarquable continuité dans la manière d'aborder et de traduire le texte antique, qui resta la même d'un bout à l'autre de sa

20. Selon le témoignage de Meunier lui-même, recueilli par son biographe Jean Combe : « Mon professeur de grec était un bénédictin qui connaissait à fond la langue d'Homère. Non seulement il en possédait tous les secrets, mais surtout il excellait à communiquer l'enthousiasme qui l'animait. J'appris le grec en lisant les textes. […]. Grâce à lui, je n'ai pas connu l'ennui de feuilleter désespérément dans un dictionnaire. […] Je lus ainsi avec lui, non seulement des passages, mais l'œuvre entière des principaux auteurs grecs et latins » (Combe 1967, p. 15).

21. Cette hypothèse serait à vérifier par la consultation des archives personnelles de la famille Meunier. Une autre piste sans doute fructueuse serait l'examen des liens entre Meunier et les dédicataires de ses traductions, très souvent issus de l'aristocratie (comtesse de Fels, baron Joseph Vitta, marquise de Brantes, etc.) qui ont peut-être joué le rôle de mécènes.

22. Voir ci-dessous annexe II.

23. Cité par Combe 1967, p. 83.

longue carrière échelonnée sur plus de cinquante ans. Qu'il s'agisse de prose philosophique, de poésie dramatique ou lyrique, l'exigence revendiquée est toujours la même, celle d'une scrupuleuse exactitude – qui motive le choix systématique de la prose – et d'attention portée au « rythme intérieur de la pensée vivante » et à « la cadence de l'émotion animatrice »[24], selon une conception de la langue très nourrie du bergsonisme diffus de l'entre-deux-guerres. Assez inclassables au fond, les traductions de Meunier sont elles aussi un bon indice de ce brouillage des frontières entre les champs : tout en témoignant d'une réappropriation personnelle et peu académique des œuvres antiques, elles démarquent les pratiques savantes par leur prétention à l'exactitude et à la rigueur comme par la place qu'elles accordent au commentaire (copieux appareil de notes, préfaces volumineuses systématiquement intitulées, non sans cuistrerie, « prolégomènes »), et sont d'ailleurs tenues en bonne estime dans le milieu des spécialistes (l'*Année philologique*, revue bibliographique spécialisée dans l'Antiquité classique, signale régulièrement leur parution). Ce respect des codes savants explique sans doute inversement l'échec de la collaboration entre Mario Meunier et Charles Dullin autour des *Oiseaux* d'Aristophane en 1923, le metteur en scène abandonnant finalement la traduction qu'il avait commandée à Meunier, la trouvant « injouable » et trop « scolaire[25] ».

Diffusées par des éditeurs « grand public » (Grasset, Albin Michel) ou sous la forme de beaux livres illustrés, les traductions de Meunier ont permis une forme de vulgarisation du patrimoine antique que complètent les deux volumes de ses *Légendes des dieux et des héros* (1925, régulièrement réédités jusqu'en 1994). Répondant parfaitement aux nouveaux besoins du public moderne, elles ont bénéficié d'un succès large et prolongé qu'attestent leurs nombreuses rééditions ainsi que les multiples reconnaissances qui ont jalonné la carrière de Meunier : l'Académie couronne en 1924 sa traduction d'*Isis et Osiris* de Plutarque, l'année suivante celle des *Vers d'Or* de Pythagore, et lui décerne en 1947 son grand prix de Littérature pour l'ensemble de son œuvre.

La trajectoire de Mario Meunier, « le petit montagnard devenu le plus grand helléniste[26] », reste atypique. Ses travaux en revanche sont emblématiques d'une vision de la Grèce classique sans doute très largement partagée, ce qui permet de comprendre aussi leur succès : une Grèce qui, pour Meunier comme pour nombre de ses contemporains (et notamment les promoteurs de l'Association Guillaume Budé), reste une Grèce idéale et pérenne, sereine et lumineuse, aux antipodes de la relecture nietzschéenne initiée par le philosophe allemand à la fin du XIX^e^ s. comme des réappropriations iconoclastes de l'avant-garde artistique des années 1920-1930 ; une Grèce qui demeure le grand réservoir des « sources pures de la sagesse » de l'Occident auxquelles les consciences ébranlées par la Grande Guerre doivent remonter de toute urgence pour conjurer les menaces du « Machinisme » moderne autant

24. Meunier 1949, p. 12.

25. Cité par Piana 2005, t. II, p. 632.

26. C'est le titre d'un article en forme d'hommage que lui a consacré Marguerite Fournier (*Village du Forez* 17 [janvier 1984]).

que les périls politiques surgis à l'Est de l'Europe. Traduire les Grecs anciens est pour Meunier une manière de participer à la grande croisade moderne pour la restauration de l'humanisme, qui trouve son corollaire dans diverses formes d'action, telles le voyage en Grèce – autre aspect important de la carrière de Meunier par lequel il mérite de retenir notre attention dans le cadre de ce volume consacré au « double voyage ».

Mario Meunier compte en effet aussi parmi les grandes figures du voyage en Grèce de l'entre-deux-guerres – non pas le pèlerinage en solitaire d'un Jacques Lacarrière, autre figure de traducteur-voyageur qui arpentera bientôt une Grèce buissonnière à l'écart des sentiers battus, mais le voyage culturel et mondain tel qu'il se développe dans ces années-là, à l'instigation de réseaux à la fois artistiques et politiques. C'est ainsi qu'il fait partie en 1927 de la délégation d'écrivains français invités par le couple Angelos Sikélianos et Eva Palmer à assister aux Fêtes delphiques ; il contribuera par ses comptes rendus enthousiastes au rayonnement international de l'événement, et devient à son tour une sorte d'ambassadeur de « l'idée delphique », donnant des conférences sur le rôle civilisateur de l'oracle de Delphes en France, en Grèce et à Genève[27]. Au printemps 1931 il participe à la croisière Rupert Brooke à Skyros, puis devient le secrétaire général de la Société France-Grèce fondée en 1932 et présidée par Édouard Herriot. On retrouve régulièrement son nom dans les colonnes des revues touristiques et culturelles consacrées à la Grèce ainsi que dans les luxueux recueils d'hommages à la Grèce qui fleurissent dans l'entre-deux-guerres, aux côtés d'autres grands représentants de ce philhellénisme artiste et mondain, Jean Cocteau, Jean-Louis Vaudoyer, Marcel Brion, Gabriel Boissy et bien d'autres[28].

Les témoignages de Meunier voyageur révèlent la prégnance d'une vision de la Grèce foncièrement inactuelle, tout à la fois utopique et uchronique[29] ; on n'y trouve nulle trace d'intérêt ou de curiosité à l'égard de la Grèce moderne et vivante, la traversée de la Méditerranée n'étant finalement pour Meunier, selon un lieu commun de l'époque bien ancré, qu'un moyen de remonter le temps :

> Le contact avec la Grèce réelle et moderne m'a rendu plus vivante la compréhension de la Grèce idéale, de la Grèce des livres et de celle des arts. Retourner en Grèce est pour moi la façon la plus sûre de recouvrer sur son sol le sentiment de l'éternelle jeunesse de la pensée des sages, et de participer avec une ferveur accrue au saint délice des Muses qu'enthousiasme et ravit la présence invisible et constante des dieux[30].

27. Sur les Fêtes delphiques, voir Tsoutsoura 2006. Voir également Arnoux-Farnoux Lucile, « "La Grèce, de nouveau, parle au monde". L'écho des Fêtes delphiques en France », communication à la journée d'études « Les Fêtes delphiques : une rencontre internationale des lettres et des arts » organisée par l'École française d'Athènes en mars 2010.

28. Voir Basch 1995 ; Basch – Farnoux 2006.

29. Voir Farnoux 2006.

30. Meunier 1934, p. 17.

Traduire les Anciens et voyager en Grèce sont deux manières complémentaires de nier la béance créée par les catastrophes du début du siècle (Grande Guerre et Révolution russe), pour restaurer une continuité rassurante entre Antiquité et modernité, au prix parfois d'une véritable cécité quant aux périls présents qui put conduire à des alliances contre-nature, voire dans certains cas aux pires compromissions. Prise entre le traumatisme de la Grande Guerre et la défaite de 1940, la trajectoire politique personnelle de Mario Meunier épouse de près le désastre de son époque, depuis ses sympathies maurrassiennes tôt cultivées dans les cercles provençalistes fréquentés dans sa jeunesse jusqu'au ralliement à Pétain, voire à la politique de Collaboration, en passant par l'allégeance à Mussolini qui le reçoit à Rome dès 1932 et avec lequel il organise les grandes cérémonies du bi-millénaire de la naissance d'Horace en 1936[31]. Si la tentation d'instrumentaliser la culture antique n'est guère perceptible dans l'œuvre de traduction de Mario Meunier, elle se donne au contraire libre cours dans certains de ses essais, en particulier dans *L'Utopie communiste en Grèce et à Rome* (Clermont-Ferrand, Les Cahiers de la Jeune France, 1941) ; elle reflète, plus largement, les ambivalences de ce rêve nostalgique du retour à l'antique que caressa la génération de l'entre-deux-guerres et éclaire la face sombre de l'humanisme des années 1930[32].

Si les années 1919-1939 coïncident avec l'avènement de la philologie moderne que symbolise la naissance de la prestigieuse collection Budé, elles se caractérisent aussi par les échanges et les passages qui s'opèrent alors communément entre le monde des savants et celui des non-spécialistes, et par une forme de réconciliation entre science et poésie. L'essor de la traduction et la diversification de ses supports semblent répondre à une demande accrue du public et à un besoin nouveau de vulgarisation que viennent combler notamment les traductions de Mario Meunier.

Dans l'ensemble, la démarche des traducteurs de cette époque est assez sage : on ne trouve pas de traductions fracassantes comme celles qui avaient fleuri à la fin du siècle précédent. La réappropriation polémique ou subversive du patrimoine littéraire de l'Antiquité grecque n'est pas absente, certes, mais elle passe dans ces années-là par un geste autre que celui de la traduction : récriture, libre adaptation, pastiche, parodie, détournement, en particulier au théâtre qui revisite les grandes figures mythiques, de l'*Antigone* de Cocteau (1922) à celle de Jean Anouilh (1944) en passant par les récritures ludiques d'un Gide, d'un Giraudoux ou d'un Sartre, dont les résonances se font de plus en plus lugubres au fil des années : c'est un autre chapitre de l'histoire littéraire – et une autre forme de voyage dans la littérature de l'Antiquité grecque.

31. Voir Latta 2011 en ligne (dernière consultation 28 mai 2016), qui détaille la période des années 1939-1944, sur lesquelles la biographie de Jean Combe reste silencieuse.

32. L'histoire détaillée des liens (idéologiques, institutionnels) entre l'humanisme classique et l'extrême-droite dans la France des années 1930 reste à écrire.

ANNEXES

I. Les titres grecs de la collection « Antiqua », Enseigne du Pot cassé (Paris)

[Collection fondée en 1927 et dirigée par Constantin Castéra]

- Épictète, *Pensées et Entretiens*, traduction André Dacier, illustrations Henry Chapront, 1927
- Quintus de Smyrne, *La Guerre de Troie ou La fin de l'Iliade*, traduction de R. Tourlet, 1928
- Longus, *Daphnis et Chloé*, 1928
- Hésiode, *La Théogonie*, 1928
- Euripide, *Iphigénie*, traduction Nicolas-Louis Artaud, illustrations Andrée Riquier, 1929
- Lucien de Samosate, *Dialogue des courtisanes*, traduction Belin de Ballu, illustrations Gio Colucci, 1929
- Eschyle, *L'Orestie*, traduction La Porte Du Theil, illustrations F.-M. Salvat, 1929
- Théocrite, *Idylles*, traduction M. B*** de L***, illustrations Gabrielle Faure, 1929
- Apollonios de Rhodes, *Jason et Médée ou La Conquête de la Toison d'Or*, traduction J. J. A. Caussin de Perceval, 1930
- Sophocle, *La Tragique Histoire du Roi Œdipe*, traduction Nicolas-Louis Artaud, illustrations Jean Lébédeff, 1930
- Achille Tatius, *Les Amours de Leucippé et Clitophon*, traduction Perron de Castéra, illustrations Henry Chapront, 1930
- Héliodore, *Les Éthiopiques ou Théagène et Chariclée*, traduction N. Quenneville, illustrations Gabrielle Faure, 1932
- Hérodote, *Les Plus Belles Histoires d'Hérodote d'Halicarnasse*, traduction P. H. Larcher, illustrations Pierre Noël, 1932
- Ésope, *Fables*, traduction J.-B. Morvan de Bellegarde, 1934
- Hippocrate, *Les Aphorismes*, traduction Ch. Daremberg, 1934

II. Mario Meunier (1880-1960) traducteur des auteurs grecs antiques

- Sophocle, *Antigone*, Marseille, Le Feu, 1907
- Sappho, *Poésies*, Paris, Figuière, 1911
- Platon, *Le Banquet*, Paris, Figuière, 1914
- Platon, *Le Banquet ou De l'amour*, nouvelle édition, Paris, Payot, 1920 (réédition Albin Michel 1947)

- *La Batrachomyomachie*, poème attribué à Homère, illustrations Lucien Boucher, Paris, Marcel Seheur, 1920
- Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, Paris, Figuière, 1921 (réédition Guy Tredaniel, 1982)
- Platon, *Phédon*, Paris, Payot, 1922 (réédition Albin Michel 1952)
- Platon, *Phèdre*, Paris, Payot, 1922 (réédition Albin Michel 1960)
- Euripide, *Les Bacchantes*, Paris, Payot, 1923
- Plutarque, *Isis et Osiris*, Paris, L'Artisan du livre, 1924 (réédition Guy Tredaniel, 1979)
- Aristophane, *Les Oiseaux*, illustrations Lucien Boucher, Paris, Marcel Seheur éditeur, s. d. [1928]
- Pythagore, *Les Vers d'Or*, Paris, L'Artisan du livre, 1930 (réédition Guy Tredaniel, 1987)
- Sappho, *Anacréon et les anacréontiques*, Paris, Bernard Grasset, 1932
- Théano, Périctione, Phintys, Mélissa et Mya, *Fragments de lettres de femmes pythagoriciennes*, Paris, L'Artisan du livre, 1935
- Aristote, Cléanthe, Proclus, *Hymnes philosophiques*, Paris, L'Artisan du livre, 1935
- Lucien, *Dialogue des Dieux*, 27 dessins par Antoine de Roux, Paris, Laffont, 1942
- Homère, *L'Odyssée*, illustrations Berthold Mahn, Paris, Union latine d'éditions, 1943, 2 volumes.
- Homère, *L'Iliade*, illustrations Berthold Mahn, Paris, Union latine d'éditions, 1943, 2 volumes.
- Sophocle, *Œdipe à Colone*, traduction pour la scène, Paris, chez Jacques Haumont, 1945
- Synésius de Cyrène, *Hymnes*, Paris, Bateau ivre, 1947
- Lucien de Samosate, *La Déesse syrienne*, Paris, Janick, 1947
- Platon, *Le Banquet*, édition revue, Paris, Albin Michel, 1948
- Sophocle, *Trois tragédies. Œdipe-Roi, Œdipe à Colone, Antigone*, Paris, Albin Michel, 1949
- Platon, *Phédon*, édition revue, Paris, Albin Michel, 1952
- Homère, *L'Iliade*, Paris, Albin Michel, 1956
- Platon, *Phèdre*, édition revue, Paris, Albin Michel, 1960
- Homère, *Odyssée*, Paris, Albin Michel, 1961

Bibliographie générale

Ades – Baker 2006 = Ades Dawn, Baker Simon (dir.), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, catalogue d'exposition Ades Dawn, Baker Simon (dir.), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, catalogue d'exposition, Londres-Cambridge, Hayward Gallery-MIT Press, 2006.

Ades – Bradley 2006 = Ades Dawn, Bradley Fiona, « Introduction », *in* Ades – Baker 2006, p. 11-32.

Ades 2006 = Ades Dawn, « Beaux-Arts », *in* Ades – Baker 2006, p. 51-58.

Admussen 1970 = Admussen Richard L., *Les petites revues littéraires 1914-1939. Répertoire descriptif*, Saint-Louis – Paris, Washington University Press-Nizet, 1970.

Agache – Auburtin – Redont 1915 = Agache Donat-Alfred, Auburtin Jacques-Marcel et Redont Édouard, *Comment reconstruire nos cités détruites : notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages*, Paris, Armand Colin, 1915.

Amao 2011 = Amao Damarice, « Le Voyage aux Cyclades », *in* Derouet 2011, p. 70-79.

Amao – Chéroux – Viewing 2017 = Amao Damarice, Chéroux Clément, Viewing Pia (dir.), *Eli Lotar* [cat. expo., Paris, Jeu de Paume, Centre Pompidou], Arles, Photosynthèses, 2017.

Ancel 1921 = Ancel Jacques, « La Salonique future », *L'Opinion* (de Salonique) 4-10 avril 1921.

Ancel 1925 = Ancel Jacques, « Les migrations de peuples dans la Grèce actuelle », *Annales de géographie* 34/189 (1925), p. 277-280.

Ancel 1930 = Ancel Jacques, *La Macédoine, son évolution contemporaine*, Paris, Delagrave, 1930.

Andersen – Hébrard 1913 = Andersen Hendrik Christian, Hébrard Ernest M., *Création d'un Centre mondial de communication*, Paris, Imprimerie P. Renouard, 1913.

Androutsos 1917 = Androutsos Christos, *Henri Bergson*, Athènes, Taroussopoulos, 1917.

Apartis 1984 = Apartis Thanassis, *Από την Ανατολή στη Δύση* [De l'Orient à l'Occident], Athènes, Gnossi, 1984 (1re édition 1962).

Aragon 1935 = Aragon, « Les expositions – Un "Salon" photographique », *Commune* 22 (juin 1935), p. 1189-1192.

Argyropoulou 1998 = Argyropoulou Roxane, *Η φιλοσοφική σκέψη στην Ελλάδα από το 1828 ως το 1922* [La pensée philosophique en Grèce de 1828 à 1922], t. II, Athènes, Gnossi, 1998.

Arnaud 2005 = Arnaud Noël, « Étranges *Volontés* » (1987), repris in *Cahiers Raymond Queneau* nouvelle série 2 (2005), p. 202-231.

Arnoux-Farnoux 2013 = Arnoux-Farnoux Lucile, « La première réception de Cavafy en France », *Europe* 1010-1011 (juin-juillet 2013), n° spécial *Constantin Cavafy* dirigé par Tsoutsoura Maria, p. 167-184.

Arouet 1929 = Arouet François (Politzer Georges), *La fin d'une parade philosophique : le bergsonisme*, Utrecht, Jean-Jacques Pauvert, 1929.

Art byzantin 1933 = *Art byzantin. Cent planches reproduisant un grand nombre de pièces choisies parmi les plus représentatives des diverses tendances accompagnées d'exposés techniques par Georges Duthuit et de notices descriptives et bibliographiques par le Dr F[riedrich] Volbach et Georges Duthuit*, Salles Georges (intro.), Paris, Albert Lévy, 1933 [v. Duthuit – Volbach 1933].

Auriol 1928 = Auriol Jean Georges, « La cinégraphie/Documentaires ? », *Les Cahiers du Sud* 104 (septembre 1928).

Avdéla 2010 = Avdéla Efi (dir.), *Το Λύκειο των Ελληνίδων. 100 χρόνια* [Le Lyceum des femmes grecques. 100 ans], Athènes, Fondation culturelle de la Banque du Pirée, 2010.

Babelon 1931 = Babelon Jean, « Portraits monétaires à l'aurore de l'art byzantin », *Cahiers d'art* 2 (1931), p. 75-77.

Bablet 1975 = Bablet Denis, *Les révolutions scéniques du* XX*e siècle*, Paris, Société internationale d'art XX*e* s., 1975.

Bacharas 2015 = Bacharas Dimitri, « Nikolaos Politis et la Fondation hellénique », *in* Gravari-Barbas Maria (dir.), *La Fondation hellénique de la Cité internationale universitaire de Paris. Lieu de vie, lieu de mémoire*, Paris, Éditions Kallimages, 2015, p. 21-37.

Baker 2006 = Baker Simon, « Doctrines. The Appearance of Things », *in* Ades – Baker 2006, p. 34-40.

Ballestra-Puech 2009 = Ballestra-Puech Sylvie, « Le rideau déchiré de l'épopée dans *Naissance de l'Odyssée* de Giono », communication présentée dans le cadre du séminaire « Modernités antiques » (Paris, 18 janvier 2008), article en ligne sur le site de *Fabula*, rubrique « atelier de théorie littéraire », http://www.fabula.org/, dernière mise à jour 26 avril 2009.

Bardet 1948 = Bardet Gaston, *Le nouvel urbanisme*, Paris, Éditions Vincent, Fréal et Ci*e*, 1948.

Barnes-De Mazia 1933 = Barnes Albert C., De Mazia Violette, *The Art of Henri-Matisse*, New York-Londres, Charles Scribner's Sons, 1933, p. 69-72.

Barrès 1932 = Barrès Maurice, « Journal de la Chambre », *Mes Cahiers*, t. V, mai 1906-juillet 1907, Paris, Plon, 1932, *Cahier* XVI.

Barrès 2012 = Barrès Maurice, *La grande pitié des églises de France*, Leymarie Michel, Passini Michela (éd.), Villeneuve d'Asq, Institut national d'histoire de l'art-Presses universitaires du Septentrion, 2012.

Barthes 2002 = Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *in id.*, *Œuvres complètes*, t. IV, *Livres, textes, entretiens 1972-1976*, Marty Éric (éd.), Paris, Seuil, 2002.

Basch – Farnoux 2006 = Basch Sophie, Farnoux Alexandre (dir.), *« Le voyage en Grèce » 1934-1939 : du périodique de tourisme à la revue artistique*, Athènes, École française d'Athènes, coll. « MMB », 2006.

Basch 1995 = Basch Sophie, *Le mirage grec : la Grèce moderne devant l'opinion française depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque, 1846-1946*, Paris, Hatier, 1995.

Bataille 1930 = Bataille Georges, « L'art primitif », *Documents* 7 (1930), p. 389-397.

Bataille 1936 = Bataille Georges, « La conjuration sacrée », *Acéphale* 1, 24 juin 1936, non paginé.

Baud-Bovy – Boissonnas 1919 = Baud-Bovy Daniel et Boissonnas Frédéric, *Des Cyclades en Crète, au gré du vent*, Genève, Éditions d'art et de science Boissonnas, 1919.

Baud-Bovy 1988 = Baud-Bovy Samuel, « Maurice Emmanuel et la Grèce », *La Revue musicale* 410-411, *Maurice Emmanuel – 1862-1938 – Cinquantenaire* (1988), p. 109-115.

Beaton 2003 = Beaton Roderick, *George Seferis. Waiting for the Angel*, *A Biography*, New Haven, Yale University Press, 2003.

Bedel 1936 = Bedel Maurice, *Le Laurier d'Apollon*, Paris, Gallimard, 1936.

Bédier 1928 = Bédier Joseph, « Chronique bibliographique de la Société Les Belles Lettres », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 21 (octobre 1928), p. 43.

Béguin Albert, « L'androgyne », *Minotaure* 11 (1938), p. 10-13.

Benjamin 1983 = Benjamin Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, Verso, 1983 (1re édition allemande 1969).

Bératis 1935 = Bératis Yannis, *Αυτοτιμωρούμενος, Ο Κάρολος Μπωντελαίρ ως τα τριάντα* [Héautontimorouménos, Charles Baudelaire avant ses trente ans] Athènes, Kastalia, 1935.

Bergson 1914 = Bergson Henri, *Το γέλιο* [*Le rire*], Kazantzakis Nikos (trad.), Athènes, G. D. Fexi, 1914 (réédition 1965).

Bergson 1925 = Bergson Henri, *Η δημιουργός εξέλιξις* [*L'énergie créatrice*], Papalexandrou Constantin (trad., préf.), Athènes, Vasileiou, 1925.

Bergson 1929 = Bergson Henri, *Η διανοητική προσπάθεια* [*L'énergie spirituelle*], Lambridi Elli (trad.), Athènes, G. H. Kallergis, 1929.

Bergson 1951 = Bergson Henri, *Οι δύο πηγές της ηθικής και της θρησκείας* [*Les deux sources de la morale et de la religion*], Tatakis Vassilis (trad., préf.), Athènes, G. Papadimitriou, 1951.

Berman 1999 = Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1985], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999.

Bernier 1924a = Bernier Jean, « *Γράμματα από το Παρίσι*: *Μια ώρα με τον Γκέοργκ Γκρος* » [Lettres de Paris : Une heure avec Georg Grosz], *Νέοι Βωμοί* [*Néoi Vomoi*/Nouveaux Autels] 6 (juin 1924), p. 186-188.

Bernier 1924b = Bernier Jean, « Nos interviews : Une heure avec Georg Grosz », *L'Humanité* 20 mai 1924, p. 1-2.

Billy 1937 = Billy André, *La Grèce*, Grenoble, B. Arthaud, 1937.

Biris 1966 = Biris Kostas, *Αι Αθήναι από τον 19ον εις τον 20όν αιώνα* [Athènes entre le xixe et le xxe s.], Athènes, Melissa, 1996.

Blancaneaux 2008 = Blancaneaux Danielle, *Platon, un céramiste montmartrois à Belle-Île-en-Mer*, Locmaria, Société historique de Belle-Île-en-Mer, 2008.

Böckh – Förster – Toelken 1842 = Böckh August, Förster Friedrich Christoph, Toelken Ernst Heinrich, *Über die Antigone des Sophokles und ihre Darstellung auf den Königlichen Schlosstheater in Neuen Palais bei Sanssouci*, Berlin, Schroeder, 1842.

Boissy 1907 = Boissy Gabriel, *La dramaturgie d'Orange. Essai sur les origines et la formation d'un nouvel art théâtral*, t. I, *Les faits*, Paris, B. Grasset, 1907.

Boissy 1913 = Boissy Gabriel, « Paraphrases sur le plein air », *Le Feu* septembre 1913, *in Recueil factice d'articles de presse de et sur Gabriel Boissy 1922-1940*, Paris, Bibliothèque nationale-Département des arts et spectacle, s. d.

Boissy 1920 = Boissy Gabriel, *De Sophocle à Mistral…*, Aix-en-Provence, Société de la revue *Le Feu*, 1920.

Bounia 2012 = Bounia Alexandra, « Philantropy, Art and the Museum. Loukia Zygomala and the Promotion of Greek Embroidery », *Journal of the History of Collections* 24 (2012), p. 105-116.

Bourdelle 1952 = Bourdelle Antoine, « Conférence à l'École du Louvre » (1922), *in id.*, *La matière et l'esprit dans l'art*, Paris, Presses littéraires de France, 1952.

Bréhier 1907 = Bréhier Louis, « Orient ou Byzance », *Revue archéologique* (juillet-décembre 1907), p. 396-412.

Bréhier 1911 = Bréhier Louis, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, Nouvelles archives des missions scientifiques, 1911.

Bréhier 1913 = Bréhier Louis, « À propos de la question "Orient ou Byzance ?" », *Byzantinische Zeitschrift* 22 (1913), p. 127-135.

Bréhier 1931 = Bréhier Louis, « L'Exposition d'art byzantin au pavillon de Marsan », *Formes* XV (mai 1931), p. 80.

Breton 1933 = Breton André, « Picasso dans son élément », *Minotaure* 1 (1933), p. 9-29.

Breton 1939 = [Breton André], « Éternité du Minotaure », *Minotaure* 12 (1939), page non numérotée.

Brunius 1954 = Brunius Jacques-Bernard, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954.

Buchloh 1999 = Buchloh Benjamin H. D., « Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive », *October* 88 (printemps 1999), p. 117-145.

Buisson 2001 = Buisson Sylvie, *Léonard Tsuguharu Foujita*, Courbevoie, ACR Édition, 2001.

Bürger 1984 = Bürger Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Schulte-Sasse Jochen (préf.), Shaw Michael (trad.), Manchester, Manchester University Press, 1984 (1re édition allemande 1974).

Byron 1931 = Byron Robert, « The Byzantine Exhibition in Paris », *The Burlington Magazine* 59/340 (juillet 1931), p. 27-33.

Byron 1933 = Byron Robert, « Byzantine Art. Review of *Art Byzantin*, by F. Volbach, G. Salles and G. Duthuit », *The Burlington Magazine* 63/367 (octobre 1933), p. 184-185.

Caillois 1934 = Caillois Roger, « La mante religieuse : de la biologie à la psychanalyse », *Minotaure* 5 (1934), p. 23-26.

Caillot 2011 = Caillot Marie, *La revue « Mouseion » (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des chartes, 2011.

Calame 1989 = Calame Alain, *L'Esprit farouche*, Limoges, Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond Queneau, coll. « Petite Bibliothèque quenienne », no 2, 1989.

Calogeropoulos 1920 = Calogeropoulos D. I., « Expositions d'art », *Πινακοθήκη* [Pinacothèque] 229-230 (mars-avril 1920), p. 1-2.

Carr 1915 = Carr H. Wildon, *Bergson. Η φιλοσοφία της μεταβολής* [Bergson. La philosophie du changement], A.K.I. (trad.), Londres, G. S. Veloni, 1915.

Cassou 1926a = Cassou Jean, « Derain », *Cahiers d'art* 8 (1926), p. 189-197.

Cassou 1926b = Cassou Jean, « Peintures des temps préhistoriques », *Cahiers d'art* 2 (1926), p. 70-71.

Cecchelli – Serra 1931 = Cecchelli Carlo, Serra Luigi, *Partecipazione italiana alla Mostra d'arte bizantina di Parigi, 1931*, Rome, Libreria dello Stato, Commissione italiana per la cooperazione intellettuale, 1931.

Charensol – Lotar 1931 = Charensol Georges, Lotar Eli, « D'île en île dans les Cyclades », *Vu* 180 (26 août 1931), p. 2102-2105.

Châtelet 1962 = Châtelet François, *La naissance de l'histoire : la formation de la pensée historienne en Grèce*, Paris, Minuit, 1962.

Chesnay 1960 = Chesnay Jean-Claude, « La population de la Grèce depuis 1860 », *Population* 15/5 (1960), p. 889-893.

Chevrefils Desbiolles 1993 = Chevrefils Desbiolles Yves, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, préface de Françoise Levaillant, Paris, Entr'revues, 1993.

Chiappone 2009 = Chiappone Jean-Luc, *Le mouvement moderniste de Thessalonique, 1932-1939*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Choay 2002 = Choay Françoise (éd.), *La conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments, 1931*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2002.

Choay 2012 = Choay Françoise (éd., préf.), *La conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments, 1931*, Paris, Éditions du Linteau, 2012.

Choisy 1936 = Choisy Frank, « Saint-Saëns en Grèce », *La Revue musicale* 1er mars 1936, p. 223-224.

Christodoulou 2008 = Christodoulou Demetrios, « Η επιδημία δάγκειου πυρετού το 1928 » [L'épidémie de dengue en 1928], *in* Kyriopoulos 2008b.

Chryssanthopoulos 2012 = Chryssanthopoulos Michalis, *« Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι.» Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης* [« Cent ans et un bateau ont passé ». Le surréalisme grec et la formation de la tradition], Athènes, Agra, 2012.

Claudel – Gide 1949 = Claudel Paul, Gide André, *Correspondance 1899-1926*, Mallet Robert (éd.), Paris, Gallimard, 1949.

Clifford 1988 = Clifford James, *Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Colonas 2005 = Colonas Vassilis, « Οι επιδράσεις του θεσμού της οριζόντιας ιδιοκτησίας και του ΓΟΚ του 1929 στην αρχιτεκτονική των πολυορόφων κτιρίων της Θεσσαλονίκης » [L'impact de la propriété horizontale et du Règlement général de la Construction de 1929 sur l'architecture des immeubles à plusieurs étages de Thessalonique], *in Ελευθέριος Βενιζέλος και η ελληνική πόλη: Πολεοδομικές πολιτικές και κοινωνικοπολιτικές ανακατάξεις: Πρακτικά συνεδρίου, Χανιά, 24-27 Οκτωβρίου 2002* [E. Vénizélos et la ville grecque : actes de colloque], Athènes, Fondation nationale pour la recherche Élefthérios Vénizélos-Université technique nationale-Chambre des Arts et Métiers de Grèce, 2005, p. 245-254.

Colonas 2006 = Colonas Vassilis, *Το Μέγαρο του Μετοχικού Ταμείου Στρατού* [La caisse d'action sociale de l'Armée], Athènes, Fondation culturelle de la Banque du Pirée, 2006.

Combe 1967 = Combe Jean, *La vie et l'œuvre de Mario Meunier, un sage parmi les hommes*, Saint-Étienne, Imprimerie Dumas, 1967.

Condaratos – Wang 1999 = Condaratos Savas, Wang Wilfried (dir.), *20th Century Architecture. Greece*, Munich, Prestel, 1999.

Condroyer 1931 = Condroyer Émile, « Les Trésors de l'art byzantin sont exposés à Paris pour la première fois », coupure de presse d'un quotidien parisien non identifié, 27 mai 1931.

Conley 2003 = Conley Katharine, « Modernist Primitivism in 1933: Brassaï's "Involuntary Sculptures" in *Minotaure* », *Modernism/Modernity* 10/1 (2003), p. 127-140.

Corbier 2010a = Corbier Christophe, « La Grèce de Charles Koechlin », *in* Cathé Philippe, Duchesneau Michel, Douche Sylvie (dir.), *Charles Koechlin compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, 2010, p. 327-350.

Corbier 2010b = Corbier Christophe, *Poésie, musique et danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Cornejo – Diamantopoulou 2007a = Cornejo Manuel, Diamantopoulou Dimitra, « Speranza Calo-Séailles, cantatrice et artiste grecque, 1885-1949 », [en ligne], mis en ligne le 24 juillet 2007. URL : www.speranzacalo.blogspot.fr.

Cornejo – Diamantopoulou 2007b = Cornejo Manuel, Diamantopoulou Dimitra, « Une Grecque à Paris. Une cantatrice et artiste oubliée », [en ligne], mis en ligne le 24 juillet 2007. URL : http://speranzacalo.blogspot.fr.

Cowling – Mundy 1990 = Cowling Elizabeth, Mundy Jennifer (dir.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1990, p. 41-43.

Crevel 1934 = Crevel René, « La grande mannequin cherche et trouve sa peau », *Minotaure* 5 (1934).

Croisière aux îles ioniennes 1932 = [Anonyme], *Croisière aux îles ioniennes et dans l'archipel grec du 19 mars au 7 avril 1932*, brochure commerciale, Paris, Compagnie maritime Neptos, 1932.

Culot 1991 = Culot Maurice, *Archives d'architecture du* XX*e siècle*, vol. 1, Bruxelles, Mardaga, 1991.

Curatolo – Poirier 2002 = Curatolo Bruno, Poirier Jacques (dir.), *Les revues littéraires au XXe siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002.

Dalí 1933 = Dalí Salvador, « Le phénomène de l'extase », *Minotaure* 3-4 (1933), p. 76-77.

Damaskos – Plantzos 2008 = Damaskos Dimitri, Plantzos Dimitri (dir.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Athènes, musée Bénaki, 2008.

Daniel-Rops 1936 = Daniel-Rops , « À l'Aube de l'Hellas », *Le Voyage en Grèce* 4 (février 1936), p. 7.

Daskalopoulos 2000 = Daskalopoulos Dimitris, « Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης (1900 -1971) » [Le poète Georges Séféris], *in* Lévidi Irini (dir.), *Γιώργος Σεφέρης, ποιητής και πολίτης* [Georges Séféris, poète et citoyen], Athènes, Centre national du livre, 2000.

Daskalothanassis 2015 = Daskalothanassis Nikos, « Τεριάντ: τεχνοκρίτης και συλλέκτης » [Tériade ; Critique d'art et collectionneur], *in id.*, *Restitutions*, Athènes, Futura, 2015, p. 138-153.

de Boel 2009 = de Boel Gunnar, « *Junkermann* by M. Karagatsis: A Greek Great Gatsby and Tender is the night », *Journal of Modern Greek Studies* 27/1 (mai 2009), p. 55-79.

de Lorey 1931 = Lorey Eustache de, « The International Exposition of Byzantine Art at Paris », *Parnassus*, 3/6 (1931), p. 25-26.

Delamain 1935 = Delamain Jacques, « Oiseaux de nuit : chouettes et hiboux », *Minotaure* 7 (1935), p. 42-47.

Délios 1934 = Délios Yorgos, Épilogue à *Οι άνθρωποι που νοσταλγούν* [Les Nostalgiques], Thessalonique, s. n., 1934.

Denis 1908-1909 = Denis Maurice, « Aristide Maillol », *L'Art et les Artistes* VIII (octobre 1908-mars 1909), p. 156-160.

Denoyelle [2012] = Denoyelle Françoise, « Paris, pôle de circulation et de diffusion des avant-gardes photographiques 1919-1939 », *in L'art allemand en France, 1919-1939 : diffusion, réception, transfert. Actes du colloque Paris, INHA, HICSA-Paris I, 30 et 31 octobre 2008*, [en ligne], s. d. de mise en ligne. URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr.

Dercon – Krempel – Shalem 2010 = Dercon Chris, Krempel Leon, Shalem Avinoam (dir.), *The Future of Tradition, the Tradition of Future/Die Zukunft der Tradition, die Tradition der Zukunft. 100 Jahre nach der Ausstellung "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" in München*, New York, Prestel, 2010.

Derouet 2006 = Derouet Christian, « Christian Zervos, éditeur », *in id.* (dir.), *« Cahiers d'art ». Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 61-80.

Derouet 2011 = Derouet Christian, *Zervos et « Cahiers d'art ». Archives de la Bibliothèque Kandinsky,* Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

Desvallées 1998 = Desvallées André, « À l'origine du mot patrimoine », *in* Poulot Dominique (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 89-106.

Desvallées 2003 = Desvallées André, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine », *in* Cardin Martine (dir.), *Médias et patrimoine. Actes du colloque international organisé par la chaire Unesco en patrimoine culturel et l'Institut sur le patrimoine culturel*, Québec, Chaire Unesco en patrimoine culturel-Unesco, 2003, p. 19-35.

Diamantopoulou-Cornejo – Eichner 2009 = Diamantopoulou-Cornejo Dimitra, Eichner Anne, « La Suite sur des airs populaires grecs », *Bulletin des Amis de Maurice Emmanuel* 5 (printemps 2009), p. 52-73.

Diamantopoulou-Cornejo 2001 = Diamantopoulou-Cornejo Dimitra, *Les mélodies pour une voix et piano d'Emile Riadis*, thèse, Tours, université François-Rabelais, 2001.

Diehl 1901 = Diehl Charles, *En Méditerranée*, Paris, Armand Colin, 1901.

Dimadis 2008 = Dimadis A. Konstantinos, « Vor der Theorie: Auf der Suche nach den Quellen der Inspiration und nach der ursprünglichen Form von Werken der modernen griechischen Prosa », Freie Universität Berlin, [en ligne], mis en ligne le 22 mai 2008. URL : http://geisteswissenschaften.fu-berlin.de/ we02/griechisch/neograezistik/mitarbeiter/prof/dimadis/vordertheorie/index.html.

Dimaras 1941 = Dimaras Constantin, « Henri Bergson », *Νέα Εστία* [*Néa Estia*/Nouveau Foyer] 29/338 (1941), p. 73-74.

Dimitrakopoulos 1996 = Dimitrakopoulos Photios A., *Βυζάντιο και νεοελληνική διανόηση στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνος* [Byzance et les intellectuels grecs au milieu du XIXe s.], Athènes, Kastaniotis, 1996.

Djélépy 1934 = Djélépy Panos, « Les maisons de l'archipel grec observées du point de vue de l'architecture grecque », *Cahiers d'art* 1-4 (1934), p. 93-98.

Dodds 1951 = Dodds Eric Roberston, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1951.

Dorgeles 1923 = Dorgeles Roland, *Le Réveil des morts*, Paris, Albin Michel, 1923.

Douchin 2011 = Douchin Alexis, « Le lap d'art », *in* plaquette « Le patrimoine. Industries & savoir-faire innovants », Anthony, service Archives, culturel et info'com, septembre 2011.

Doukas 1958 = Doukas Stratis, « Ο Ζωγράφος Σπύρος Παπαλουκάς » [Le peintre Spyros Papaloukas], numéro spécial de *Ζυγός* [*Zygos*/Balance] 31 (mai-juin 1958), p. 4-10.

Doumet 1997 = Doumet Christian, « Écrire la musique », *in id.*, *L'île joyeuse. Sept approches de la singularité musicale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

Dragoumis 1988 = Dragoumis Markos, « Η μουσική προσφορά της Μέλπως Μερλιε » [La contribution musicologique de Melpo Merlier], *Mousikologia* 5-6/87, 1988.

Drieu La Rochelle 1996 = Drieu La Rochelle Pierre, *Une femme à sa fenêtre* [1929], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Ducci 2005 = Ducci Annamaria, « *Mouseion*, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di critica d'arte* 1 (2005), p. 287-314.

Ducci 2006 = Ducci Annamaria, « Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali », *Annali di critica d'arte* 2 (2006), p. 341-392.

Ducci 2012 = Ducci Annamaria, « Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations », *in* Hewitson Mark, D'Auria Matthew (dir.), *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2012, p. 227-242.

Duchesneau 1997 = Duchesneau Michel, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997.

Dujardin 1977 = Dujardin Édouard, *Le Monologue intérieur* [1930], Rome, Bulzoni, 1977.

Durand *et al.* 1992 = Durand Jannnic *et al.* (dir.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, Réunion des musées nationaux-musée du Louvre, 1992.

Durrell 1968 = Durrell Lawrence (intro.), *Brassaï*, New York, Museum of Modern Art, 1968.

Dussaud 1931 = Dussaud René, « Les monuments syriens à l'Exposition d'art byzantin », *Syria* XII/4 (1931), p. 305-315.

Duthuit – Kosténévitch – Labrusse – Leymarie 1997 = Duthuit Claude, Kosténévitch Albert, Labrusse Rémi, Leymarie Jean (dir.), *Matisse. « La révélation m'est venue de l'Orient »*, catalogue d'exposition, Florence, Artificio, 1997.

Duthuit – Volbach 1933 = Duthuit Georges et Volbach Friedrich, *Art byzantin. Cent planches reproduisant un grand nombre de pièces choisies parmi les plus représentatives des diverses tendances accompagnées d'exposés techniques par Georges Duthuit et de notices descriptives et bibliographiques par le Dr. F[riedrich] Volbach et Georges Duthuit*, intr. Georges Salles, Paris, Albert Lévy, 1933.

Duthuit 1926a = Duthuit Georges, « Œuvres récentes de Matisse », *Cahiers d'art* 7 (1926), p. 153-155.

Duthuit 1926b = Duthuit Georges, *Byzance et l'art du XII^e siècle* [1926], repris dans *Représentation et présence : premiers écrits et travaux. 1923-1952*, éd. Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1974.

Duthuit 1927 = Duthuit Georges, « Tissus coptes », *Cahiers d'art* 4-5 (1927), p. 165-169.

Duthuit 1930a = Duthuit Georges, « Bronzes coptes récemment entrés au musée du Louvre », *Cahiers d'art* 2 (1930), p. 111.

Duthuit 1930b = Duthuit Georges, « Documents sur l'Arménie et la Géorgie », *Cahiers d'art* 4 (1930), p. 191-196.

Duthuit 1931a = Duthuit Georges, *La Sculpture copte. Statues – bas-reliefs – masques*, Paris, G. Van Oest, 1931.

Duthuit 1931b = Duthuit Georges, « La sculpture copte », *Cahiers d'art* 7-8 (1931), p. 317-324.

Duthuit 1949 = Duthuit Georges, « Matisse and Byzantine Space », *Transition* 5 [1949], p. 20-37.

Eli Lotar 1993 = *Eli Lotar*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, 1993.

Eliel 2001 = Eliel Carol S., *L'Esprit nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*, catalogue d'exposition, Los Angeles-New York, Los Angeles County Museum of Art-Harry N. Abrams, 2001, p. 11-71.

Ellis 2006 = Ellis Katharine, « En route to Wagner: Explaining d'Indy's Early Music Panthéon », *in* Schwartz Manuela, *Vincent d'Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006, p. 111-121.

Éluard 1984 = Éluard Paul, *Lettres à Gala 1924-1948*, Dreyfus Pierre (éd.), Paris, Gallimard, 1984.

Elytis 2011 = Elytis Odysséas, *Εν λευκώ* [Carte blanche], Athènes, Ikaros, 2011 (1^re^ édition 1992).

Embiricos 1925 = Embiricos Alexandre, « Paul Valéry », *La Revue nouvelle* 1/6 (15 mai 1925), p. 27-32.

Embirikos 1980 = Embirikos Andréas, « Ο δρόμος » [La route], *in id.*, *Οκτάνα* [*Oktana*], Athènes, Ikaros, 1980.

Embirikos 2009a = Embirikos Andréas, « Ημιτελές αυτοβιογραφικό σημείωμα » [Notice biographique inachevée], *in id.*, *Γράμματα στον πατέρα, τον αδελφό του Μαράκη και τη μητέρα, 1921-1935* [Lettres à son père, son frère Marakis et sa mère, 1921-1935], Iatromanolakis Giorgis (éd.), Athènes, Agra, 2009.

Embirikos 2009b = Embirikos Andréas, Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935 [Du Surréalisme. La conférence de 1935], Iatromanolakis Giorgis (éd.), Athènes, Agra, 2009.

Embirikos 2015 = Embirikos Andreas, *Oktàna*, traduit par Myrto Gondicas et Michel Volkovitch, Sèvres, Le miel des anges, 2015.

Emmanuel 1908 = Emmanuel Maurice, « La musique populaire grecque », *L'Hellénisme* 5/11 (1er juin 1908), p. 1-4.

Emmanuel 1917 = Emmanuel Maurice, *Trente chansons bourguignonnes du pays de Beaune*, Paris, Durand, 1917.

Emmanuel 1918 = Emmanuel Maurice, « Communication de M. Emmanuel : Rythmes antiques dans quelques chansons populaires de la Grèce moderne », *Revue des études grecques* XXXI/145 (octobre-décembre 1918), p. XLVII-XLVIII.

Emmanuel 1919 = Emmanuel Maurice, « "Les Heures" musicales à Lyon », *Le Monde musical* 9 (septembre 1919), p. 274.

Emprosthophylax 1922 = Emprosthophylax [Mavroudis A.?], « Το Ελληνικό πνεύμα και η Γαλλία » [L'esprit grec et la France], *Εμπρός* [*Empros*/En avant] 21 février 1922, p. 1-2.

Envois de Rome 1933 = « Envois de Rome de deuxième année », *L'Architecture* XLI/9 (1933).

Ertel 1992 = Ertel Evelyne, « La tragédie grecque et sa représentation moderne », *in id.*, *La tragédie grecque*, Paris, CNDP, coll. « Théâtre aujourd'hui », no 1, 1992, p. 4-16.

Eschyle 1948 = Eschyle, *Die Perser, Prometheus, Agamemnon*, Leyhausen Wilhelm (trad.), Berlin, Fundament Verlag, 1948.

Espagne 2005 = Espagne Michel, « Le philhellénisme entre philologie et politique : un transfert franco-allemand », *Revue germanique internationale* 1-2 (2005).

Evans 1921 = Evans Arthur, *The Palace of Minos at Knossos*, t. I, Londres, Macmillan, 1921.

Exposition internationale d'art byzantin 1931 = *Exposition internationale d'art byzantin 28 mai-9 juillet 1931, Paris, musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, pavillon de Marsan*, Paris, Musée des arts décoratifs, *ca* 1931.

Fabre 1923 = Fabre Lucien, *Rabevel ou le Mal des ardents*, Paris, Gallimard, 1923.

Farinou-Malamatari 1994 = Farinou-Malamatari Georgia, *Γιάννης Μπεράτης* [Yannis Bératis], Athènes, Fondation Goulandris-Horn, 1994.

Farnoux 1993 = Farnoux Alexandre, *Cnossos : l'archéologie d'un rêve*, Paris, Gallimard, 1993.

Farnoux 1996 = Farnoux Alexandre, « Art minoen et Art nouveau. Le miroir de Minos », *in* Hoffmann – Rinuy – Farnoux 1996, p. 109-126.

Farnoux 2006 = Farnoux Alexandre, « Utopie et uchronie dans *Le Voyage en Grèce* », *in* Basch – Farnoux 2006, p. 33-54.

Fauser 2006 = Fauser Annegret, « Archéologue malgré lui : Vincent d'Indy et les usages de l'histoire », *in* Schwartz Manuela, *Vincent d'Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006, p. 123-133.

Fénéon 1920 = F. F. [Fénéon Félix], « Les grands collectionneurs. III – M. Ivan Morozov », *Le Bulletin de la vie artistique* 12 (15 mai 1920), p. 326-332.

Fessas-Emmanouil – Marmaras 2005 = Fessas-Emmanouil Eleni, Marmaras Emmanuel V., *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου – 12 Greek Architects of the Interwar Period*, Héraklion, Éditions universitaires de Crète, 2005.

Firino 1991a = Firino Yvonne, « Le lap », *Antony d'hier et d'aujourd'hui* 4 (1er semestre 1991), p. 72-80.

Firino 1991b = Firino Yvonne, « Portrait de deux femmes remarquables à Antony : Spéranza Calo-Séailles, Simone Séailles, résistante déportée », *Antony d'hier et d'aujourd'hui* 4 (1er semestre 1991), p. 57-72.

Fischer-Lichte 1998 = Fischer-Lichte Erika, « Berliner Antikenprojekte », *in* Fischer-Lichte Erika, Kolesch Doris, Weiler Christel (dir.), *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, Berlin, Fannel & Walz, 1998, p. 77-100.

Fischer-Lichte 2004 = Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

Flam – Deutch 2003 = Flam Jack, Deutch Miriam (dir.), *Primitivism and Twentieth-century Art*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Flitouris 2001 = Flitouris Lambros, « Ο Octave Merlier και ο ρόλος του στην προώθηση των ελληνογαλλικών πολιτιστικών σχέσεων (1925-1961) » [Octave Merlier et son rôle dans la promotion des relations culturelles franco-grecques (1925-1961)], *in ΚΑ΄ πανελλήνιο ιστορικό συνέδριο (26-28 Μαΐου 2000). Πρακτικά* [Actes du 21e Colloque historique panhellénique de la Société historique de Grèce (26-28 mai 2000)], Thessalonique, Société historique de Grèce, 2001, p. 383-394.

Flitouris 2003 = Flitouris Lambros, « Όψεις πολιτιστικής αντίστασης στη δικτατορία του Μεταξά, η επίσκεψη του Jean Zay στην Αθήνα του 1937 » [Aspects de la résistance culturelle à la dictature de Métaxas, la visite de Jean Zay à Athènes en 1937], *in ΚΓ΄ πανελλήνιο ιστορικό συνέδριο (24-26 Μαΐου 2002). Πρακτικά* [Actes du 23e Colloque historique panhellénique de la Société historique de Grèce (24-26 mai 2002)], Thessalonique, Société historique de Grèce 2003, p. 545-561.

Flitouris 2005 = Flitouris Lambros, « Η γαλλική πολιτιστική παρουσία στη δεκαετία του 1940 » [La présence culturelle française dans les années 1940], *Ίστωρ* [*Istor*] 14 (2005), p. 151-177.

Focillon – Strzygowski 1935 = Focillon Henri, Strzygowski Josef, « Correspondance », *in Civilisations. Orient-Occident, génie du Nord, latinité*, Paris, Société des Nations, Institut international de coopération intellectuelle, 1935, p. 75-165.

Forkey 1947 = Forkey Leo O., « Maurice Bedel, Prophet of Disaster », *The French Review* 20/5 (mars 1947), p. 366-371.

Foster 1985 = Foster Hal, « The Primitive Unconscious of Modern Art or White Skin Black Masks », *in* Foster Hal, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Bay Press, 1985, p. 181-208.

Fougères 1911 = Fougères Gustave, « Préface », *in id.*, *Grèce*, Paris, Hachette, coll. « Guide Joanne », 1911.

Foundoukidis – De Visscher 1936 = Foundoukidis Euripide, De Visscher Charles, *La protection internationale des monuments historiques et des œuvres d'art en temps de guerre*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle-Office international des musées, s. d. [1936].

Foundoukidis 1931a = Foundoukidis Euripide, « La protection et la conservation des monuments d'art et d'histoire », *Mouseion* 15/3 (1931), p. 94-97.

Foundoukidis 1931b = Foundoukidis Euripide, « Ordre du jour provisoire de la conférence d'Athènes », *Mouseion* 15/3 (1931), p. 97-98.

Foundoukidis 1940 = Foundoukidis Euripide, *Problèmes internationaux d'art et d'archéologie*, Paris, Office international des musées, 1940.

Frangou-Psychopaidi 1988 = Frangou-Psychopaidi Olympia, « Οι πολιτισμικές σχέσεις Γαλλίας και Ελλάδας στη σύγχρονη ελληνική ιστορία της μουσικής. Μια σκιαγράφηση » [Les relations culturelles entre la France et la Grèce dans l'histoire grecque contemporaine de la musique. Une esquisse], *Μουσικολογία* [*Mousikologia*/Musicologie] 5-6/87 (1988).

Frangou-Psychopaidi 1990 = Frangou-Psychopaidi Olympia, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας* [L'École nationale de musique. Problèmes idéologiques], Athènes, Institut d'études méditerranéennes, 1990.

Frank 1931 = Frank Nino, « Roger Vitrac a fait un film sur les Cyclades », *Pour vous* 28 mai 1931, n. p.

Frantel 1925 = Frantel Max « Courrier de l'Exposition de 1925 – L'inauguration du pavillon de la Grèce », *Comœdia* 16 juin 1925.

Freud 1971 = Freud Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, Bonaparte Marie [trad.], Paris, Presses universitaires de France, 1971.

Freud 1985 = Freud Sigmund, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole. Lettre à Romain Rolland », *in id.*, *Résultats, idées, problèmes*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 221-230.

Frizot 2011 = Frizot Michel, « La dynamique photographique », *in* Derouet 2011, p. 19-26.

Fulcher 2005 = Fulcher Jane, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Gal.[inos] 1936 = Gal.[inos] N., « Μια επίσκεψις στα εργαστήρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών » [Une visite aux ateliers de l'École supérieure des beaux-arts], *Ημερήσιος Κήρυξ* [*Imerisios Kiryx*/ Annonceur quotidien] 23 février 1936, p. 4.

Galanis 1925 = Galanis Démétrius, « L'art de graver sur bois de fil et debout », *L'Art vivant* 7 (1er avril 1925), p. 25-27.

Galsworthy1995 = Galsworthy John, *The Man of Property*, I, chap. 1, *in id.*, *The Forsyte saga* [1922], Oxford, Oxford University Press, coll. « The World's Classics », 1995.

Gardika 2008 = Gardika Katerina, « Η διεθνής βοήθεια στη δημόσια υγεία: ανθρωπιστική κρίση, διακίνηση ιδεών και κοινωνική πολιτική » [L'aide internationale à la santé publique : crise humanitaire, diffusion d'idées et politique sociale], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 173-183.

Gee 1981 = Gee Malcolm, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York, Garland Pub., 1981.

Gély – Parizet – Tomiche 2014 = Gély Véronique, Parizet Sylvie, Tomiche Anne (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXe siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2014.

Gere 2009 = Gere Cathy, *Knossos and the Prophets of Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Giacoumacatos – Godoli 2004 = Giacoumacatos Andreas, Godoli Ezio, « Le renouvellement de l'architecture scolaire grecque dans les années 1930. Le rôle de Nikos Mitsakis », *Histoire de l'éducation* 102 (2004), p. 181-199.

Giacoumacatos 2002 = Giacoumacatos Andreas, « Η Δελφική Ιδέα και οι ευρωπαϊκές ιστορικές πρωτοπορίες » [L'idée delphique et les avant-gardes historiques européennes], *in* Anton John (dir.), *70 χρόνια από τις πρώτες Δελφικές Εορτές* [70 ans après les Fêtes delphiques], Athènes, A. Livani, 2002, p. 197-218.

Giacoumacatos 2003 = Giacoumacatos Andreas, *Στοιχεία για τη νεότερη ελληνική αρχιτεκτονική: Πάτροκλος Καραντινός* [Les caractères de la nouvelle architecture grecque : Patroklos Karantinos], Athènes, Banque nationale, 2003.

Giannouli 2010 = Giannouli Angéliki, « *Antigone* de Sophocle : une première mise en scène », *Revue d'histoire du théâtre* 248 [4e trimestre 2010], p. 405-425.

Gide 1958 = Gide André, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

Gide 1970 = Gide André, « Les Frères Karamazov », *in id.*, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970 (1re édition 1923).

Giedion 1948 = Giedion Siegfried, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, New York, Oxford University Press, 1948.

Gobbe 1920 = Gobbe Olivier, « Camille Saint-Saëns à Athènes », *Le Ménestrel* 18 juin 1920, p. 258-259.

Goffre 1984 = Goffre Annie, « Exploitation raisonnée de la musique folklorique en France », *Ethnologie française* 14/3 (1984), p. 295-318.

Golan 1995a = Golan Romy, « From Fin de Siècle to Vichy: The Cultural Hygienics of Camille (Faust) Mauclair », *in* Nochlin Linda, Garb Tamar (dir.), *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, Londres, Thames & Hudson, 1995, p. 156-171.

Golan 1995b = Golan Romy, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1995.

Green – Daehner 2012 = Green Christopher, Daehner Jens M. (dir.), *Une moderne Antiquité. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, Paris, Hazan, 2012.

Green 2000 = Green Christopher, *Art in France 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, coll. « The Pelican History of Art », 2000.

Green 2005 = Green Christopher, *Picasso: Architecture and Vertigo*, Londres-New Haven, Yale University Press, 2005.

Green 2011 = Green Christopher, « There is no Antiquity », *in* Green Christopher, Daehner Jens M., *Modern Antiquity, Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011, p. 1-16.

Greenberg 1958 = Greenberg Clément, « Parallèles byzantins » [1958], repris *in id.*, *Art et culture : essais critiques*, Hindry Ann (trad.), Paris, Macula, 1988 (1re édition américaine 1961), p. 185-188.

Greensted 2010 = Greensted Mary, *The Arts and Crafts Movement: Exchanges between Greece and Britain (1876-1930)*, M.Phil. thesis, University of Birmingham, 2010.

Grekou 2000 = Grekou Agori, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ώς τον Σεφέρη: 1833-1933* [La poésie pure en Grèce. De Solomos à Séféris : 1833-1933], Athènes, Alexandria, 2000.

Gruber 1929 = Gruber Jean-Jacques, « Le Lap, ses artistes et ses techniciens », *Les Échos d'art* février 1929, tiré à part, 4 pages.

Guéhenno – Rolland 1975 = Guéhenno Jean, Rolland Romain, *L'indépendance de l'esprit : correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland, 1919-1944*, Malraux André (préf.), Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers Romain Rolland », no 23, 1975.

Guénard 1988 = Guénard Annie, « La politique culturelle française vis-à-vis des États balkaniques dans l'Entre-deux-guerres », *Balkan Studies* 29 (1988), p. 142-159.

Guéné 2001 = Guéné Hélène, « Régionalisme et modernité en France (1915-1925), une alliance incertaine », *in* Loyer François, Toulier Bernard (dir.), *Le régionalisme, architecture et identité*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 50-69.

Hadjikyriakos-Ghikas 1979 = Hadjikyriakos-Ghikas Nikos, « Οι δάσκαλοι μου » [Mes maîtres], *in* Petsalis-Diomidis Nikolaos, *Χατζηκυριάκος-Γκίκας* [Hadjikyriakos-Ghikas], Athènes, s. n., 1979.

Hadjikyriakos-Ghikas 1987 = Hadjikyriakos-Ghikas Nikos, « Σκόρπιες σημειώσεις του καλλιτέχνη 1932-1959 » [Notes éparses de l'artiste 1932-1959], *in id.*, *Η γέννηση της νέας Τέχνης* [La Naissance du nouvel art], Athènes, Astrolavos/Efthyni, 1987.

Hadziiossif 1993 = Hadziiossif Christos, « Το "Όχι" του Μεταξά: βραχυπρόθεσμοι και μακροπρόθεσμοι παράγοντες μιας απόφασης » [Le « Non » de Métaxas : facteurs à court terme et à long terme d'une décision], *in Η Ελλάδα του '40 : επιστημονικό συμπόσιο, 19 και 20 Απριλίου 1991* [La Grèce des années 1940, colloque scientifique 19-20 avril 1991], Athènes, Société d'études sur la culture néo-hellénique et l'éducation, 1993, p. 233-248.

Hadzinikolaou 1982 = Hadzinikolaou Nikos, « Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ου αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης » [Quatre peintres grecs du xxe s. : Théophilos, Kontoglou, Ghikas, Tsarouchis], *in id., Εθνική τέχνη και πρωτοπορία* [Art national et avant-garde], Athènes, Ochima, 1982, p. 34.

Hamalidi 2002 = Hamalidi Elena Ch., *Η υποδοχή του μοντερνισμού στον ελληνικό περιοδικό τύπο λόγου και τέχνης, 1930-1940* [La réception du modernisme dans la presse périodique grecque de la littérature et de l'art, 1930-1940], thèse, Athènes, université d'Athènes, 2002.

Hatzidakis 1940 = Hatzidakis Mihaïl, *Ο υλιστικός ρωμαντισμός και η φιλοσοφία του Henri Bergson* [Le romantisme matérialiste et la philosophie de Bergson], Athènes, G. Karamolegou, 1940.

Hatzimihalis 2005 = Hatzimihalis Yorgos, « Φ.Κ », *in* Vivilakis Iossif (dir.), *Φώτης Κόντογλου. Εν εικόνι διαπορευόμενος* [Photis Kontoglou parcourant l'image], Athènes, Akritas, 2005, p. 259-279.

Havard 1884 = Havard Henry, *L'art dans la maison : grammaire de l'ameublement*, Paris, E. Rouveyre, 1884.

Hébrard – Zeiller 1912 = Hébrard Ernest, Zeiller Jacques, *Spalato : le palais de Dioclétien*, Paris, Ch. Massin, 1912.

Heine 1936 = Heine Maurice, « Regards sur l'enfer anthropoclassique », *Minotaure* 8 (1936), p. 41-45.

Heine 1938 = Heine Maurice, « Martyre en taille douce », *Minotaure* 9 (1936), p. 51-53.

Hélion 1996 = Hélion Jean, *Lettres d'Amérique : correspondance avec Raymond Queneau, 1934-1967*, Rameil Claude (éd.), Paris, IMEC, 1996.

Hellmann – Fraisse – Jacques 1982 = Hellmann Marie-Christine, Fraisse Philippe, Jacques Annie, *Paris-Rome-Athènes : le voyage en Grèce des architectes français aux xixe et xxe siècles*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1982.

Hilton 1933 = Hilton James, *Lost Horizon*, Londres, Macmillan, 1933.

Hobsbawm 2000 = Hobsbawm Eric John, *L'ère des empires*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2000 (1re édition anglaise 1987).

Hoffmann – Rinuy – Farnoux 1996 = Hoffmann Philippe, Rinuy Paul-Louis, Farnoux Alexandre (dir.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996.

Holdt 1922 = Holdt Hanns (photographe), *Picturesque Greece. Architecture. Landscape. Life of the people*, Hofmannsthal Hugo von (intro.), New York, Wenzel and Krakov, 1922.

Hollier 1974 = Hollier Denis, *La prise de la Concorde : essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.

Holman 1987 = Holman Valérie, « L'artiste dans son élément : *Minotaure* et les arts visuels », *in* Gaume Claude (dir.), *Regards sur "Minotaure" : la revue à tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 44-45.

Homolle *et al.* 1919 = Homolle Théophile *et al.*, *La Grèce immortelle*, Genève, Éditions d'art Boissonnas, 1919.

Hugnet 1934 = Hugnet Georges, « Petite rêverie du grand veneur », *Minotaure* 5 (1934).

Hulten – Dumitresco – Istrati 1995 = Hulten Pontus, Dumitresco Natalia, Istrati Alexandre, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1995.

Humbert-Mougin 2003 = Humbert-Mougin Sylvie, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 2003.

Humbert-Mougin – Lechevalier 2012 = Humbert-Mougin Sylvie, Lechevalier Claire (dir.), *Le Théâtre antique entre France et Allemagne : de la traduction à la mise en scène*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Traductions dans l'Histoire », 2012.

Indy (d') 1900 = Indy Vincent d', *Chansons populaires du Vivarais*, Paris, Durand, 1900.

Indy (d') 1912 = Indy Vincent d', *Cours de composition musicale, Livre I*, Paris, Durand, 1912.

Indy (d') 1930 = Indy Vincent d', *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Delagrave, 1930.

Indy (d') 1950 = Indy Vincent d', *Cours de composition musicale, Livre III*, Paris, Durand, 1950.

Jameson 2007 = Jameson Fredric, *Archéologies du futur*, 1. *Le désir nommé utopie*, Paris, M. Milo, 2007 (1re édition en anglais 2005).

Jamin 1987 = Jamin Jean, « De l'humaine condition de *Minotaure* », *in* Gaume Claude (dir.), *Regards sur Minotaure*, *la revue à tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987.

Jerphanion 1926 = Jerphanion Guillaume de, *Le calice d'Antioche. Les théories du Dr Eisen et la date probable du calice*, *Orientalia Christiana* VII/27, (août-septembre 1926).

Jerphanion 1931 = Jerphanion Guillaume de, « Le Calice d'Antioche à l'exposition d'art byzantin », *Byzantion* 1931, p. 613.

Joannidès – Tériade 1934-1939 = Joannidès Hercule et Tériade : *Le Voyage en Grèce, Cahiers périodiques de tourisme*, 1934-1939.

Jockey 2010 = Jockey Philippe, « L'anastylose et la ruine. Brèves réflexions sur la fabrication de mémoire(s), XIXe-XXe siècle », *in* Crivello Maryline (dir.), *Les échelles de la mémoire en Méditerranée, XIXe-XXIe siècle*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 73-97.

Joyce 2003 = Joyce Conor, *Carl Einstein in* Documents *and His Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphie, Xlibris, 2003.

Kafetsi 1992 = Kafetsi Anna (dir.), *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία* [Métamorphoses du moderne. L'expérience grecque], catalogue d'exposition, Athènes, Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos, 1992.

Kafkoula – Karadimou-Yerolympou 2005 = Kafkoula Kiki, Karadimou-Yerolympou Alexandra (ou Yerolympou Alexandra), « Influences françaises dans la formation de l'urbanisme moderne en Grèce 1914-1923 », communication à la table ronde « L'interprétation du thème grec dans l'architecture de la première moitié du XXe siècle », Paris, Fondation hellénique, septembre 2005, www.fondation-hellenique.fr.

Kafkoula 2007 = Kafkoula Kiki, *Η περιπέτεια των κηπουπόλεων* [L'aventure des cités-jardins], Thessalonique, University Studio Press, 2007.

Kafkoula – Yerolympos 1992 = Kafkoula Kiki, Yerolympos Alexandra, « Influences françaises dans la formation de l'urbanisme moderne en Grèce 1914-1923 », *in* Mourélos Yannis (dir.), *La France et la Grèce dans la Grande Guerre. Actes du colloque tenu en novembre 1989 à Thessalonique*, Thessalonique, Éditions de l'université de Thessalonique, coll. « Egnatia », 1992, p. 207-228.

Kakavoulia 1997 = Kakavoulia Maria, « Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece », *in* Tziovas Dimitris (dir.), *Greek Modernism and Beyond: Essays in Honor of Peter Bien*, Lahnam, Rowman & Littlefield, 1997, p. 135-150.

Kalinowski – Stavrinaki 2011 = Kalinowski Isabelle, Stavrinaki Maria, « Introduction », *in id.* (dir.), *Carl Einstein et les primitivismes*, Paris, musée du quai Branly (numéro spécial de *Gradhiva* 14), 2011, p. 5-29.

Kalomiris 1924 = Kalomiris Manolis, « La musique en Grèce », *Le Ménestrel* 19 septembre 1924, p. 393-394.

Kalomiris 1938 = Kalomiris Manolis, « L'évolution de la musique en Grèce », *Le Ménestrel* 4 mars 1938, p. 61.

Kapralos 2001 = Kapralos Christos, *Αυτοβιογραφία* [Autobiographie], Athènes, Agra, 2001.

Karadimou-Yerolympou 1995 = Karadimou-Yerolympou Alexandra (ou Yerolympou Alexandra), *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917* [La reconstruction de Thessalonique après l'incendie de 1917], Thessalonique, University Studio Press, 1995.

Karandinos 1934 = Karandinos [Karantinos] Patroklos, « Écoles nouvelles en Grèce », *Architecture d'aujourd'hui* 4 (mai 1934), p. 61-74.

Karandinos 1938 = Karandinos [Karantinos] Patroklos, *Τα νέα σχολικά κτίρια* [Les nouveaux bâtiments scolaires], Athènes, Éditions de la Chambre des arts et métiers de Grèce, 1938.

Kardamitsi-Adami 2005 = Kardamitsi-Adami Maro, « Les études des architectes grecs en France : modèles, approches, influences », communication à la table ronde « L'interprétation du thème grec dans l'architecture de la première moitié du xx^e^ siècle », Paris, Fondation hellénique, septembre 2005, www.fondationhellenique.fr.

Kardamitsi-Adami 2012 = Kardamitsi-Adami Maro, *Ο Κόσμος του Εμμανουήλ Βουρέκα* [Le monde d'Emmanuel Vourekas], Athènes, Melissa-Musée Benaki, 2012.

Kastanaki 1926 = Kastanaki Angela, « Η μπερξονική φιλοσοφία και η επίδρασή της » [La philosophie bergsonienne et son impact], *Αναγέννηση* [*Anayennissi*/Renaissance] 1 (septembre 1926), p. 328-331.

Katsimbalis – Séféris 2009 = Katsimbalis Georges, Séféris Georges, *«Αγαπητέ μου Γιώργο». Αλληλογραφία (1924-1970)* [« Mon cher Georges ». Correspondance (1924-1970)], Daskalopoulos Dimitris (éd.), Athènes, Ikaros, 2009.

Katsimbalis 1930 = Katsimbalis Georges K., *La Semaine égyptienne*, 15 juin 1930, numéro spécial Palamas, p. 86-87.

Katsimbalis 1932 = Katsimbalis Georges K., (« Ἡ καθαρὴ ποίηση κ' ἐμεῖς » [La poésie pure et nous], *Μακεδονικές Ημέρες* [*Makedonikès Imérès*/Jours de Macédoine] juin 1932, p. 158-161.

Katsimbalis 1943 = Katsimbalis Georges, « Ανέκδοτες σελίδες του Κωστή Παλαμά » [Pages inédites de Costis Palamas], *Néa Estia* noël 1943, p. 306-313.

Kaufmann 2004 = Kaufmann Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2004.

Kazantzakis1912 = Kazantzakis Nikos, « Henri Bergson », *Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου* [Bulletin du cercle éducatif] 2 (octobre 1912), p. 310-334.

Kelly 2016 = Kelly Julia, « The Ethnographic Turn », *in* Hopkins David (dir.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 319-333.

Kemp 1978 = Kemp Wolfgang, « Fernbilder: Benjamin und die Kunstwissenschaft », *in* Lindner Burkhardt (dir.), *Links hatte noch alles sich zu enträtseln… Walter Benjamin im Kontext,* Francfort-sur-le-Main, Syndikat, 1978, p. 224-257.

Keramari 2001 = Keramari Fotini, *Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου ως πεζογράφος* [Zacharias Papantoniou, le prosateur], Athènes, Estia, 2001.

Kitromilidis 2006 = Kitromilidis Paschalis M., « Η Γαλλία στην ελληνική πολιτική σκέψη και διανοητική παράδοση » [La France dans la pensée politique et intellectuelle grecques], *in* Lambraki-Plaka – Mentzafou-Polyzou 2006, p. 21-27.

Koechlin 1981 = Koechlin Charles, « Étude de Charles Koechlin par lui-même », *La Revue musicale* 340-341 (1981), p. 69.

Kogevinas 1922 = Kogevinas Lykourgos, *Le Mont Athos : suite de douze eaux-fortes originales*, Paris, La Belle Édition, 1922.

Kogevinas 1924 = Kogevinas Lykourgos, *Grèce, paysages antiques*, Paris, La Belle Édition, 1924.

Kogevinas 1927 = Kogevinas Lykourgos, *La Grèce byzantine et franque : suite de douze eaux fortes originales et inédites*, Paris, L'Art grec, 1927.

Kohler 1985 = Kohler Denis, *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Séféris*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

Kokkonis 2009 = Kokkonis Georges, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Éditions de l'Association Pierre Belon, 2009.

Koliopoulos 1985 = Koliopoulos Ioannis, *Παλινόρθωση, δικτατορία, πόλεμος 1935-1941. Ο βρετανικός παράγοντας στην Ελλάδα* [Restauration, dictature, guerre 1935-1941. Le facteur britannique en Grèce], Athènes, Estia, 1985.

Komini-Dialeti 1997-2001 = Komini-Dialeti Dora (dir.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας* [Dictionnaire des artistes grecs : peintres, sculpteurs, graveurs, XVI^e^-XX^e^ s.], Athènes, Melissa, 4 volumes, 1997-2001.

Kontoglou 1925 = Kontoglou Photis, note critique dans la revue *Φιλική Εταιρία* [*Philiki Etairia*/Société des amis] 4 (avril 1925), p. 191.

Kontoglou 1929 = Kontoglou Photis, « Για να πάρουμε μια ιδέα από ζωγραφική » [Pour se faire une idée de la peinture], *Ελληνικά Γράμματα* [*Ellinika Grammata*/Lettres grecques] 15 (avril 1929), p. 480-486.

Kosmadaki 2012 = Kosmadaki Polina, « Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι το 1925: μία απόπειρα πολιτιστικής διπλωματίας » [La participation de la Grèce à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925 : une tentative de diplomatie culturelle], *in* Sakellaropoulos Tassos, Vatsaki Argyro (dir.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική* [Élefthérios Vénizélos et la politique culturelle], Athènes, musée Bénaki – Fondation nationale pour l'étude et la recherche Élefthéros Vénizélos, 2012, p. 148-164.

Kotidis 1993 = Kotidis Antonis, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου* [Modernisme et « tradition » dans l'art grec de l'entre-deux-guerres], Thessalonique, University Studio Press, 1993.

Kotsaki 2007 = Kotsaki Amalia, *Αλέξανδρος Νικολούδης 1874-1944. Αρχιτεκτονικά οράματα, πολιτικές χειρονομίες* [Alexandros Nikoloudis 1874-1944. Visions architecturales, gestes politiques], Athènes, Potamos, 2007.

Kourelis 2007 = Kourelis Kostis, « Byzantium and the Avant-Garde: Excavations at Corinth, 1920s-1930s », *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 76/2 [avril-juin 2007], p. 391-442.

Kouria – Orati 2004 = Kouria Aphroditi, Orati Irini, *Λυκούργος Κογεβίνας: Χαράκτης και ζωγράφος/ Lykourgos Kogevinas: Engraver and Painter*, Metsovo, Fondation Evangélos Averoff-Tositsa, 2004.

Krauss 1986 = Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.

Krauss 1993 = Krauss Rosalind, « On ne joue plus », *in id.*, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993 (1re édition américaine 1986), p. 213-261.

Kyriopoulos 2008a = Kyriopoulos Yannis, « Οι πολιτικές υγείας και ασφάλισης στην Ελλάδα υπό το πρίσμα των διεθνών εξελίξεων στην περίοδο του Μεσοπολέμου » [Les politiques de santé et d'assurance en Grèce sous le prisme des évolutions internationales dans l'entre-deux-guerres], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 47-62.

Kyriopoulos 2008b = Kyriopoulos Yannis (dir.), *Δημόσια υγεία και κοινωνική πολιτική: ο Ελευθέριος Βενιζέλος και η εποχή* [Santé publique et politique sociale : Élefthérios Vénizélos et son époque], Athènes, Papazisi, 2008.

Kyrou 1931 = Kyrou Achilleas, « Μια διεθνής επιχείρησις. Η λεγομένη νέα τέχνη » [Une entreprise internationale. Le prétendu art nouveau], *Εστία* [*Estia*/Foyer] 14 mai 1931, p. 1.

Kyrou 1938 = Kyrou Achilleas, *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος* [Les Grecs de la Renaissance et Domenico Theotocopoulos], Athènes, Dimitrakos, 1938.

La Chronique littéraire 2006 = *La Chronique littéraire 1920-1970,* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006.

La conservation des monuments 1933 = *La conservation des monuments d'art et d'histoire. Travaux de la conférence d'Athènes, 21-30 octobre 1931*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1933.

Labrusse 2006 = Labrusse Rémi, « Dieux cachés, mirage des origines », *in* Derouet Christian (dir.), *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 39-60.

Labrusse 2007 = Labrusse Rémi, « Byzance et l'art moderne. La référence byzantine dans les cercles artistiques d'avant-garde au début du xxe siècle », *in* Spieser Jean-Michel (dir.), *Présence de Byzance*, Gollion, Infolio, 2007, p. 55-89.

Labrusse 2009 = Labrusse Rémi, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *in* Dufrêne Thierry, Taylor Anne-Christine (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA-musée du quai Branly, 2009, p. 149-162, mis en ligne le 28 juillet 2009. URL : http://actesbranly.revues.org/268.

Lacan 1933 = Lacan Jacques, « Motifs du crime paranoïaque. Le crime des sœurs Papin », *Minotaure* 3 (1933).

Lacretelle 1939 = Lacretelle Jacques de, *Croisières en eaux troubles*, Paris, Gallimard, 1939.

Lambraki-Plaka – Mentzafou-Polyzou 2006 = Lambraki-Plaka Marina, Mentzafou-Polyzou Olga (dir.), *Παρίσι-Αθήνα 1863-1940/Paris-Athènes : 1863-1940*, catalogue d'exposition, Athènes, Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos, 2006.

Lambraki-Plaka 1985 = Lambraki-Plaka Marina, *Bourdelle et la Grèce : les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Athènes, Éditions de l'Académie d'Athènes, 1985.

Lambraki-Plaka 1995 = Lambraki-Plaka Marina, « Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957) » [Spyros Papaloukas (1892-1957)], *in* Michaïlidou Mairi (dir.), *Σπύρος Παπαλουκάς Ζωγραφική 1892-1957* [Spyros Papaloukas peinture 1892-1957], Athènes, Banque ionienne, 1995.

Lambridi 1929 = Lambridi Elli, *Ο Μπέρξον και η φιλοσοφία του* [Bergson et sa philosophie], Athènes, G. H. Kallergis, 1929.

Lambridi 1965 = Lambridi Elli, « Μια άλλη άποψη για τον Μπέρξον » [Une autre opinion sur Bergson], *Εποχές* [*Epohès*/Époques] 32 (décembre 1965), p. 80-81.

Lambridi 2004 = Lambridi Elli, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία* [Introduction à la philosophie], Athènes, Académie, 2004.

Langlade 1929-1934 = Langlade Émile, « Platon Argyriadès », *in id.*, *Artistes de mon temps*, t. II, Arras, INSAP, n. d. (*ca* 1929-1934), p. 249.

Langlois 1973 = Langlois Walter G., « Anarchism, *Action* and Malraux », *Twentieth Century Literature* 24/3 (automne 1973), p. 272-289.

Lanitis 1919 = Lanitis V., « Η έκθεσις ελληνικής ζωγραφικής » [L'exposition de peinture grecque], *Η Εσπερία* [*I Esperia*/L'Occident] 201 (14 novembre 1919), p. 729.

Lannou 1925 = Lannou Pierre-Marie, « L'inauguration du pavillon grec aux Arts décoratifs », *L'Officiel de la mode* 48 (1925), p. 54.

Latta 2011 = Latta Claude, « Mario Meunier. Un itinéraire intellectuel et politique », article en ligne sur le site « Forez Histoire », mis à jour le 15 novembre 2011. URL : http://forezhistoire.free.fr/mario-meunier.html. Dernière consultation 28 mai 2016.

Laure 1999 = Laure, *Une rupture, 1934. Correspondances croisées de Laure avec Boris Souvarine, sa famille, Georges Bataille, Pierre et Jenny Pascal, Simone Weil*, Roche Anne, Peignot Jérôme (éd.), Paris, Éditions des Cendres, 1999.

Lavauzelle 1933 = Lavauzelle Alfred, *Un Grec en promenade*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1933.

Lavedan 1933 = Lavedan Pierre, « L'œuvre d'Ernest Hébrard en Grèce », *Urbanisme* mai 1933.

Lavignac – La Laurencie 1913-1931 = Lavignac Albert, La Laurencie Lionel de (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Delagrave, 1913-1931.

Le Lap, le ciment-roi de l'art déco 2014 = « Le Lap, le ciment-roi de l'art déco », brochure-catalogue de l'exposition éponyme du 17 septembre au 2 novembre 2014, Maison des arts d'Antony, juillet 2014.

Le Corbusier 1923 = Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Crès, coll. « L'Esprit nouveau », 1923.

Le Corbusier 1933 = Le Corbusier, « Air – Son – Lumière », *Τεχνικά Χρονικά* [*Technika Chronika*/Annales techniques] 44-46 (1933), p. 1140.

Le Flem 1926 = Le Flem Paul, « La semaine musicale : concerts Colonne : Kalomiris, Petridis, Poniridy, Levidis », *Comœdia* 17 mai 1926, p. 1.

Lebet 2008 = Lebet Jeffry, « Η ίδρυση της Υγειονομικής Σχολής Αθηνών » [La fondation de l'École d'hygiène d'Athènes], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 113-118.

Lechevalier 2007 = Lechevalier Claire, *L'invention d'une origine. Traduire Eschyle en France de Lefranc de Pompignan à Paul Mazon : le "Prométhée enchaîné"*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Lecoq 2001 = Lecoq Anne-Marie (éd.), *La querelle des Anciens et des Modernes (*XVII*e*-XVIII*e siècles)*, Armogathe Jean-Robert (postface), Paris, Gallimard, 2001.

Lecourt – Sarda 2002 = Lecourt Vincent, Sarda Marie-Anne (dir.), *Matisse et Mallarmé*, catalogue d'exposition, Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2002.

Leiris 1933 = Leiris Michel, « Le taureau de Seyfou Tchenger », *Minotaure* 2 (1933), p. 75-82.

Leiris 1988 = Leiris Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *in id.*, *À propos de Georges Bataille*, Paris, Fourbis, 1988.

Lemny 2005 = Lemny Doïna, *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, 2005.

Lerner – Shalem 2010 = Lerner Andrea, Shalem Avinoam (dir.), *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered*, Boston-Leyde, Brill, 2010.

Les produits « Lap » émaux lapidaires 1926 = *Les produits « Lap » émaux lapidaires – Procédés Séailles. Le lap, marque déposée. Exposition internationale des arts décoratifs Paris 1925. Diplôme d'honneur et médaille d'or*, Paris, G. Desgrandchamps, s. d. [*ca* 1926].

Leune 1923 = Leune Jean, *L'Éternel Ulysse ou La Vie aventureuse d'un Grec d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1923.

Lévy – Derouet 2003 = Lévy Sophie, Derouet Christian (dir.), *Paris, capitale de l'Amérique : l'avant-garde américaine à Paris, 1918-1939*, catalogue d'exposition, Paris, Adam Biro, 2003.

Lévy 1934 = Lévy Jean, « King Kong », *Minotaure* 5 (1934).

Leyhausen 1934 = Leyhausen Wilhelm, *Wir sprechen im Chor. Ausgabe A: Was für den Sprechkor geeignet*, Berlin, Verlag für soziale Ethik und Kunstpflege, 1934.

Leymarie – Passini 2012 = Leymarie Michel, Passini Michela, « *La grande pitié des églises de France*. Un journal de campagne », *in* Barrès 2012, p. 28-29.

Liakos 2007 = Liakos Antonis, « Utopian and Historical Thinking: Interplays and Transferences », *Historein* 7 (2007), p. 20-57.

Liausu 1932 = Liausu Jean-Pierre, « Les films de la semaine. Un voyage aux Cyclades », *Ciné-Comœdia* 5/1473 (11 mars 1932), p. 1.

Loïzidi 2003 = Loïzidi Niki, « Ο ελληνοκεντρισμός ως κυρίαρχο ιδεολογικό αντιστάθμισμα στην ελλειμματική πρόσληψη της ιστορίας της Ευρωπαϊκής τέχνης » [L'hellénocentrisme comme principal contrepoids idéologique à la réception incomplète de l'histoire de l'art européen], *in* Matthiopoulos Evgénios D., Hadzinikolaou Nikos (dir.), *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα* [L'histoire de l'art en Grèce], Héraklion, Éditions universitaires de Crète, 2003, p. 552-553.

Lonero 2001 = Lonero Giusepina, « Gli *envois de Rome* di Eugène Beaudouin. Lo studio dell'antichità come lettura della composizione urbana », *Annali di Architettura* 13 (2001), p. 181-190.

Longnon 1925 = Longnon Jean, *La Nouvelle Hélène*, Paris, Plon, 1925.

Lorey – Van Berchem 1929 = Lorey Eustache de, Van Berchem Marguerite, « Les Mosaïques de la mosquée des Omayyades [*sic*] à Damas », *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres* XXX (1929), p. 120-122.

Lorey 1929 = Lorey Eustache de, « Les Mosaïques du VIII^e^ siècle de la mosquée des Omeiyades [*sic*] à Damas », *Cahiers d'art* 7 (1929), p. 311.

Lorey 1932 = Lorey Eustache de, « Picasso et l'Orient musulman », *Gazette des beaux-arts* 6/VIII (décembre 1932), p. 312-314.

Löwy – Sayre 1992 = Löwy Michaël, Sayre Robert, *Révolte et mélancolie, le romantisme à contre courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

Loyer 1966 = Loyer François, *Architecture de la Grèce contemporaine, 1834-1966*, Doctorat de troisième cycle en Esthétique, Paris, Sorbonne, 1966.

Loyer 1999 = Loyer François, *Histoire de l'architecture française : de la Révolution à nos jours,* Paris, Mengès/ Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1999.

Loyer 2006 = Loyer François, « Du *Voyage en Grèce* à la "Charte d'Athènes". Le quatrième congrès international d'Architecture moderne (1933) », *in* Basch – Farnoux 2006, p. 17-32.

Loyer 2017 = Loyer François, *L'architecture de la Grèce au XIX^e siècle (1821-1912)*, Athènes, École française d'Athènes, coll. Mondes méditerranéens et balkaniques 10, 2017.

Mabille 1935 = Mabille Pierre, « Préface à l'éloge des préjugés populaires », *Minotaure* 6 (1935), p. 2-3.

Maccas 1929 = Maccas Léon, « Parenté et collaboration franco-grecques », *Le Figaro* – numéro spécial *Le Figaro en Grèce* 10 février 1929, p. 1-3.

Magne 1926 = Magne Henri-Marcel, *Les enseignements de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Conférence faite le 29 octobre 1925, ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts*, Paris, Librairie Eyrolles, 1926.

Magne 1928 = Magne Henri-Marcel, « Rapport présenté par M. Henri-Marcel Magne, au nom du comité des Constructions et des Beaux-arts sur le "lap", nouveau matériau de revêtement, imaginé par M. et M^me Jean Séailles », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale* avril 1928, p. 301-302.

Mahon 2003 = Mahon Alyce, « Hans Bellmer's Libidinal Politics », *in* Spiteri Raymond, LaCoss Donald (dir.), *Surrealism, Politics, and Culture*, Burlington, Ashgate, 2003, p. 246-266.

Malama 2008 = Malama Annie, « Από τον Προμηθέα στον Απόστολο Παύλο˙ η συγκρότηση ενός εθνικού πανθέου και η αφήγηση μιας εξελικτικής διαδρομής, όπως αποτυπώνονται στο ζωγραφικό διάκοσμο του Πανεπιστημίου της Αθήνας » [De Prométhée à l'apôtre Paul ; la mise en place d'un Panthéon grec et le récit d'un parcours évolutif, tels que les a immortalisés le décor peint de l'université d'Athènes], *in* Daskalothanassis Nikos (dir.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας* [Approches de la création artistique de la Renaissance à nos jours], Athènes, Néféli, 2008, p. 159-183.

Malama 2011 = Malama Annie, « Εκδοχές της ελληνικής νεοτερικότητας, Πραγματώσεις και ιδεολογικές διαδρομές » [Versions de la modernité grecque. Réalisations et parcours idéologiques], *in* Lambraki-Plaka Marina, Medzaphou-Polyzou Olga (dir.), *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης. Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της* [Dans les réserves de la Pinacothèque nationale. Trésors inconnus de ses collections], catalogue d'exposition, Athènes, Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos, 2011, p. 123-129.

Maléas 1915 = Maléas Konstantinos, « Το πνέμα της σύγχρονης ζωγραφικής » [L'esprit de la peinture contemporaine], *O Νουμάς* [*O Noumas*] 567 (13 juin 1915), p. 259-260.

Mallet-Stevens 1911 = Mallet-Stevens Robert, « L'architecture au Japon », *La Revue* LXXXX (15 mai 1911), p. 522-530.

Mamakoula 2003 = Mamakoula Lisa, « La Méditerranée, lieu de naissance d'un roman parisien ou la métamorphose d'un jeune touriste en écrivain », *in* Chehab May, Ioannou Yannis, Métral Françoise (dir.), *La Méditerranée : ruptures et continuités*, Lyon, Maison de l'Orient méditerranéen, 2003, p. 103-114.

Mamakoula 2006 = Mamakoula Lisa, « Queneau face au miracle grec : l'envers et l'endroit », *in* Delbreil Daniel (dir.), *Raymond Queneau et l'étranger*, Vanves, Calliopées, 2006, p. 127-136.

Manitakis 2015 = Manitakis Nicolas, « Les débuts difficiles de la Fondation hellénique », *in* Gravari-Barbas Maria (dir.), *La Fondation hellénique de la Cité internationale universitaire de Paris. Lieu de vie, lieu de mémoire*, Paris, Éditions Kallimages, 2015, p. 63-85.

Marguillier 1919a = Marguillier Auguste, *La destruction des monuments sur le front occidental. Réponse aux plaidoyers allemands*, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1919.

Marguillier 1919b = Marguillier Auguste, « Une rançon à exiger. Le paiement en œuvres d'art à exiger pour les pertes artistiques que l'Allemagne a fait subir à la France », *L'Illustration* 3958 (11 janvier 1919), p. 33-38.

Marguillier 1931 = Marguillier Auguste, « Musées et collections », *Mercure de France* 228/792 (15 juin 1931), p. 688-691.

Marinatos 1931 = Marinatos Spyridon, « Les origines de l'art minoen », *Cahiers d'art* 3 (1931), p. 132-143.

Marinatos 1932-1933 = Marinatos Spyridon, « Le développement de l'art minoen et son influence aux bords de la Méditerranée », *Cahiers d'art* 6-7 (1932), p. 270-276 et 5-6 (1933), p. 224-229.

Marinetti 1933 = Marinetti Filippo T., « Μανιφέστο προς την νεολαίαν της Ελλάδος » [Manifeste à l'intention de la jeunesse de Grèce], *Ελεύθερον Βήμα* [*Eleftheron Vima*/La Tribune libre] 10 février 1933.

Marinone 2008 = Marinone Isabelle, *André Sauvage, un cinéaste oublié. De « La Traversée du Grépon » à « La Croisière jaune »*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Markakis 1962 = Markakis Pétros, *Κώστας Ουράνης. Η Βιβλιογραφία (1908-1961)* [Costas Ouranis. La bibliographie (1908-1961)], Athènes, Estia, 1962.

Marmaras 1989 = Marmaras Emmanuel V., « The Privately-Built Multi-Storey Apartment Building: The Case of Inter-war Athens », *Planning Perspectives* 4/1 (janvier 1989), p. 45-78.

Marmaras 1991 = Marmaras Emmanuel V., *Η αστική πολυκατοικία της Μεσοπολεμικής Αθήνας. Η αρχή της εντατικής εκμετάλλευσης του αστικού εδάφους* [L'immeuble bourgeois dans l'Athènes de l'entre-deux-guerres. Le début de l'exploitation intensive du foncier urbain], Athènes, Fondation culturelle de la banque du Pirée, 1991.

Martinez 2008 = Martinez Frédéric, « Faux comme l'antique ou les ambiguïtés du néoclassicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France* 108/1 (2008), p. 101-132.

Marty 1986 = Marty Albert, *L'action française racontée par elle-même*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1986.

Masson 1933 = Masson André, « Massacres », *Minotaure* 1 (1933), p. 57-61.

Matthiopoulos 1996a = Matthiopoulos Evgénios D., « Το χρονικό μιας σκιαμαχίας » [La chronique d'un combat contre les ombres], *Ουτοπία* [*Outopia*/Utopie] 19 (janvier-février 1996), p. 109-124.

Matthiopoulos 1996b = Matthiopoulos Evgénios D., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940* [La participation de la Grèce à la Biennale de Venise, 1934-1940], thèse, Réthymnon, université de Crète, 2 tomes, 1996.

Matthiopoulos 2007 = Matthiopoulos Evgénios D., « La réception de l'expressionnisme en Grèce dans les trois premières décennies du XX^e^ siècle », *in* Krzywkowski Isabelle, Millot Cécile (dir.), *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste, 2007, p. 149-163.

Mauclair 1928 = Mauclair Camille, « Εις την Διεθνήν Έκθεσιν της Βενετίας. Το ανεμοπύρωμα της τέχνης » [À l'exposition internationale de Venise. L'érésipèle de l'art], *Εστία* [*Estia*/Foyer] 30 juin 1928, p. 1 (traduit de *id.*, « L'érésipèle de l'art européen », *Le Figaro* 11 mai 1928, p. 1).

Mauclair 1929 = Mauclair Camille, *La farce de l'art vivant. Une campagne picturale 1928-1929*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1929.

Mauclair 1930 = Mauclair Camille, *La farce de l'art vivant*, t. II. *Les Métèques contre l'art français*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1930.

Mauclair 1933 = Mauclair Camille, « Αι γνώμαι του Καμίλ Μωκλαίρ » [Les opinions de Camille Mauclair], *Εστία* [*Estia*/Foyer] 1er octobre 1933, p. 1.

Mauclair 1934 = Mauclair Camille, *Le pur visage de la Grèce*, Paris, Grasset, 1934.

Mauclair 1935 = Mauclair Camille, *Athènes*, illustrations de Paul Bret, Paris, Henri Laurens, 1935.

Maufroy 2009 = Maufroy Sandrine, « Die "Stimme des griechischen Volkes": Sammlungen neugriechischer Volkslieder in Deutschland und Frankreich », *in* Hess Gilbert, Agazzi Elena, Décultot Elisabeth (dir.), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 329-350.

Maufroy 2010 = Maufroy Sandrine, « Les premiers Congrès internationaux des études byzantines : entre nationalisme scientifique et construction internationale d'une discipline », *Revue germanique internationale* 12 [2010], p. 229-240.

Maurois 1930 = Maurois André, *Don Juan ou la Vie de Byron*, Paris, Grasset, 1930.

Mavrogordatos – Hadziiossif 1988 = Mavrogordatos Georges Th., Hadziiossif Christos (dir.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός* [Vénizélisme et modernisation bourgeoise], Héraklion, Éditions universitaires de Crète, 1988.

Mavromoustakos 2007 = Mavromoustakos Platon, « Από την ιταλική σκηνή στην αρχαία: σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος και θεατρικός χώρος » [De la scène italienne à la scène antique : mise en scène du théâtre antique et espace théâtral], *in* Vivilakis Iossif (dir.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ* [Stéphanos. Mélanges Walter Puchner], Athènes, Ergo, 2007, p. 781-794.

Mavromoustakos 2010 = Mavromoustakos Platon, « Ideological Parameters in Reactions to Performances of Ancient Greek Drama at the End of the Twentieth Century », *Athens Dialogues*, Logos and Art. Period One (2010) [en ligne], URL : http://athensdialogues.chs.harvard.edu/cgi-bin/WebObjects/athensdialogues.woa/wa/dist?dis=77.

McMillan 1975 = McMillan Dougald, *Transition, 1927-1938. The History of a Literary Era*, Londres, Calder & Boyars, 1975.

Medwid 2000 = Medwid Linda M., *The Makers of Classical Archaeology: A Reference Work*, New York, Humanity Books, 2000.

Melas 1927 = Melas Spyros, « Παρισινά γράμματα: Εις το βερνισάζ των Ανεξαρτήτων. Μια πρωινή επίσκεψις του κ. Εριώ » [Lettres parisiennes : Au vernissage des Indépendants. Une visite matinale de M. Herriot], *Ethnos* 29 janvier 1927, p. 1.

Mendel 1911 = Mendel Gustave, « Les grands champs de fouilles de l'Orient grec en 1905 (I) », *La Revue de l'art* XXIX (mai 1911), p. 393-396.

Merlier 1926 = Merlier Melpo, « Un manuel de musique byzantine – Le *Théorétikon* de Chrysanthe », *Revue des études grecques* XXXIX/180-181 (1926), p. 241-246.

Merlier 1929 = Melpo, « Egon Wellesz, Byzantinische Musik », *Revue des études grecques* XLII/198 (1929), p. 440-441.

Merlier 1931 = Merlier Melpo, *Τραγούδια της Ρούμελης* [Chants de Roumélie], Athènes, Bibliopolion Sideri, 1931.

Meunier 1934 = Meunier Mario, « Enquête », *Le Voyage en Grèce* 1 (printemps-été 1934), p. 17.

Meunier 1949 = Meunier Mario, « Prolégomènes », *in Trois tragédies. Œdipe-Roi, Œdipe à Colone, Antigone*, Meunier Mario (trad.), Paris, Albin Michel, 1949.

Michalacopoulos 1919a = Michalacopoulos [Andreas], « L'avenir économique de la Grèce » [interview accordée à Yves Guyot], *Journal des économistes* 3 (juin 1919), p. 358-364.

Michalacopoulos 1919b = Michalacopoulos [Andreas], « Το οικονομικόν μέλλον της Ελλάδος – Δηλώσεις του Ανδρ. Μιχαλακόπουλου » [L'avenir économique de la Grèce – déclarations de M. Andr. Michalakopoulos], Οικονομολόγος Αθηνών [*Oikonomologos Athinon*/L'Économiste d'Athènes] 69 (3 juin 1919), p. 1-3.

Michaud 2004 = Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, [*Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, trad. Urzone], New York, Zone Books, 2004.

Michel 1930 = Michel Jean, *Anthologie des poètes néo-grecs (1886-1929)*, Noailles comtesse de (avant-propos), Lebesgue Philéas (préf.), Paris, Messein, 1930.

Miller 2006 = Miller C.F.B., « Archaeology », *in* Ades – Baker 2006, p. 42-50.

Millet – Strzygowski 1936 = Strzygowski Josef, *L'Ancien art chrétien de Syrie : son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüe et de l'expédition de Princeton, la façade de Mschatta et le calice d'Antioche*, étude préliminaire et trad. de Gabriel Millet, Paris, De Boccard, 1936 [éd. orig., 1928].

Millet 1908 = Millet Gabriel, « Byzance et non l'Orient », *in Revue archéologique* (janvier-juin 1908), p. 171-189.

Millet 1916 = Millet Gabriel, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, Leroux, 1916.

Milliex 1996 = Milliex Roger, « L'Institut français d'Athènes, fils spirituel de l'École française », *Bulletin de correspondance hellénique* 120 (1996), p. 69-82.

Miomandre 1925 = Miomandre Francis de, « Le bon goût. Promenade au bord de Seine : la Grèce, la Yougoslavie : meubles, soieries, modes », *L'Europe nouvelle* 384 (juin 1925), p. 862-863.

Missir 1921a = Missir Henry, « Grèce », *La Revue musicale* 1er mai 1921, p. 172

Missir 1921b = Missir Henry, « Grèce », *La Revue musicale* 1er août 1921, p. 174.

Missir 1923 = Missir Henry, « Grèce – La saison musicale 1922-1923 », *La Revue musicale* 1er avril 1923, p. 268.

Missir 1933 = Missir Henry, « Grèce », *La Revue musicale* 1er mai 1933, p. 384-385.

Mitsotaki 1999 = Mitsotaki Zoé, *Florentini Kaloutsi and the Art of Crete: from the Minoan Period to the Present*, Athènes, musée Bénaki, 1999.

Monnier – Vovelle 1994 = Monnier Gérard, Vovelle José (dir.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1994.

Montalbetti 1997 = Montalbetti Christine, *Le voyage, le monde, la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

Moreno Garrido 2008 = Moreno Garrido Ana, « L'office de tourisme espagnol de Paris (1929-1939), Política y turismo en los años treinta », *Cuadernos de Historia Contemporánea* 29 (2007), [en ligne], mis en ligne le 1er novembre 2008. URL : http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0707110199A.

Morozov 1920 = [Morozov Ivan], « Για τους καλλιτέχνας μας. Η τέχνη στην Ρωσίαν των Σοβιέτ. Μια ενδιαφέρουσα συνέντευξις » [Pour nos artistes. L'art dans la Russie des Soviets. Une interview intéressante], *Ριζοσπάστης* [*Rizospastis*/Radical] 31 mai 1920, p. 2.

Morris 1891 = Morris William, *News from Nowhere or an Epoch of Rest, Being some Chapters from a Utopian Romance*, Londres, Reeves and Turner, 1891.

Moschonas 1986 = Moschonas Andréas, *Παραδοσιακά μικροαστικά στρώματα. Η περίπτωση της Ελλάδας* [Couches petites-bourgeoises traditionnelles. Le cas de la Grèce], Athènes, Institut d'études méditerranéennes, 1986.

Mounin 1955 = Mounin Georges, *Les belles infidèles*, Marseille, Cahiers du Sud, 1955.

Moustani – Tzafleris 2008 = Moustani Dina, Tzafleris Nikos, « Κοινωνική πρόνοια και περίθαλψη στο Βόλο: οι φυματικοί στο Μεσοπόλεμο » [Prévoyance sociale et soins médicaux à Volos : les tuberculeux dans l'entre-deux-guerres], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 387-402.

Muñoz 1905 = Muñoz Antonio, « L'arte bizantina all'esposizione di Grottaferrata », *L'Arte* VIII/21 (1905), p. 161-170.

Munoz 1906 = Munoz Antoine [*sic*], *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, Danesi, 1906.

Myrivilis 1993 = Myrivilis Stratis, *Η ζωή εν τάφω. Ιστορίες του πολέμου* [La Vie dans la tombe (1930)], Lykourgou Niki (éd.), Athènes, Estia, 1993.

Nakou 1982 = Nakou Lilika, *Προσωπικότητες που γνώρισα* [Personnalités que j'ai connues], Athènes, Dorikos, 1982.

Nakou 1991 = Nakou Lilika, *Παραστρατημένοι* [Dévoyés (1935)], Athènes, Estia, 1991.

Nasr – Volait 2003 = Nasr Joe, Volait Mercedes (dir.), *Urbanism. Imported or Exported*, Londres, Wiley-Academy, 2003.

Nikolaou 1992 = Nikolaou Nikos A., *Μυθολογία Γ. Σεφέρη, από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο* [Mythologie de G. Séféris, d'Ulysse à Teucros], Athènes, Daidalos, 1992.

Noland 2004 = Noland Carrie, « Bataille Looking », *Modernism/Modernity* 11/1 (janvier 2004), p. 125-160.

Nystazopoulou-Pélékidou 2008 = Nystazopoulou-Pélékidou Marie, « L'histoire des Congrès internationaux des études byzantines. Première partie », *Byzantina Symmeikta* 18 [2008], p. 11-34.

Oikonomidis 1933 = Oikonomidis Giannis, « Οι δύο πηγές της ηθικής και της θρησκείας του Henri Bergson » [*Les deux sources de la morale et de la religion* de Henri Bergson], *Ιδέα* [*Idéa*] 1 (1933), p. 18-46.

Ottinger 2006 = Ottinger Didier, « La nuit surréaliste tombe sur l'Acropole », *in* Basch – Farnoux 2006, p. 179-186.

Ouranis 1920 = Ouranis Costas, « Δαδαϊσμός » [Dadaïsme], *Νέα Ελλάς* [*Néa Ellas*/Nouvelle Grèce] 16 juillet 1920, p. 3.

Ouranis 1923a = Ouranis Costas, « Επιστροφή στο Παρίσι » [Retour à Paris], *Ελεύθερος Τύπος* [*Eleftheros Typos*/Presse libre] 11 décembre 1923, p. 1.

Ouranis 1923b = Ouranis Costas, « Σαλόν ντ' Ωτόν » [Salon d'automne], *Η Δημοκρατία* [*I Dimokratia*/La Démocratie] 30 décembre 1923, p. 3.

Ouranis 1926a = Ouranis Costas, « Παρισινές ημέρες: Μιλώντας με τον Φελς για την Ελλάδα » [Journées parisiennes : Conversation avec Fels sur la Grèce], *Ελεύθερος Τύπος* [*Eleftheros Typos*/Presse libre] 14 décembre 1926, p. 1-2.

Ouranis 1926b = Ouranis Costas, « Παρισινές ημέρες: Μιλώντας με τον Αντρέ Σαλμόν για το σύγχρονο γαλλικόν πνεύμα… » [Journées parisiennes : Conversation avec André Salmon sur l'esprit français contemporain…], *Ελεύθερος Τύπος* [*Eleftheros Typos*/Presse libre] 19 décembre 1926, p. 3.

Ouranis 1926c = Ouranis Costas, « Παρισινές ημέρες: Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μια ώρα με τον γλύπτην Τόμπρον » [Journées parisiennes : Les quêtes actuelles de l'art. Une heure avec le sculpteur Tombros], *Ελεύθερος Τύπος* [*Eleftheros Typos*/Presse libre] 10 octobre 1926, p. 1-2.

Ouranis 1927 = Ouranis Costas, « Παρισινές ημέρες: Στο ατελιέ του ζωγράφου Γουναρόπουλου » [Journées parisiennes : Dans l'atelier du peintre Gounaropoulos], *Ελεύθερος Τύπος* [*Eleftheros Typos*/Presse libre] 3 janvier 1927, p. 1.

Ouranis 1956 = Ouranis Costas, *Αποχρώσεις* [Nuances], Athènes, Estia, s. d. [1956].

Ouranis 1958a = Ouranis Costas, « Η Μοίρα των Ανθολογιών » [Le destin des anthologies], *in* Ouranis 1958b.

Ouranis 1958b = Ouranis Costas, *Στιγμιότυπα* [Instantanés], Athènes, Estia, s. d. [1958].

Ozenfant – Jeanneret 1920 = Ozenfant Amédée, Jeanneret Charles-Édouard, « Sur la plastique », *L'Esprit nouveau* 1 (octobre 1920), p. 40.

Ozenfant – Jeanneret 1921 = Ozenfant Amédée, Jeanneret Charles-Édouard, « Le Purisme », *L'Esprit nouveau* 4 (janvier 1921), p. 369-386.

Ozenfant – Le Corbusier 1925 = Ozenfant Amédée, Le Corbusier, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès et Cie, coll. « L'Esprit nouveau », 1925.

Ozenfant 1938 = Ozenfant Amédée, *Tour de Grèce*, Paris, Hachette, 1938.

Ozenfant 1968 = Ozenfant Amédée, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968.

Pagliano 1987 = Pagliano Jean-Pierre, *Brunius*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1987.

Palamas 1922 = Palamas Costis, *Œuvres choisies*, Clément Eugène (trad.), Lebesgue Philéas (préf.), 2 volumes, Paris, E. Sansot-R. Chiberre, 1922.

Palamas 1925 = Palamas Kostes [Costis], *Poems*, Stephanides Theodore Ph. et Katsimbalis George C. (choix, trad.), Londres, Hazell, Watson & Viney, 1925.

Palamas 1929 = Palamas Costis, « Quelques figures de la République des Lettres », *Le Figaro en Grèce* 10 février 1929, p. 12-13.

Palamas 1930 = Palamas Costis, *Le Tombeau*, traduction rythmée et assonancée de Baudry Pierre, Paris-Athènes, Les Belles Lettres-Kauffmann, 1930.

Palamas 1931 = Palamas Costis, *Les Douze Paroles du Tzigane*, Clément Eugène (trad.), Bidou Henri (préf.), Paris, Stock, 1931.

Palamas 1934 = Palamas Costis, *La Flûte du Roi*, Clément Eugène (trad.), Diehl Charles (préf.), Embiricos Alexandre (intro.), Paris, Librairie Stock, 1934.

Palamas 1975 = Palamas Costis, *Αλληλογραφία* [Correspondance], t. I. *1875-1915*, Kassinis K. G. (éd.), Athènes, Fondation Costis Palamas, 1975.

Palamas 1978 = Palamas Costis, *Αλληλογραφία* [Correspondance], t. II. *1916-1928*, Kassinis K. G. (éd.), Athènes, Fondation Costis Palamas, 1978.

Palamas 1981 = Palamas Costis, *Αλληλογραφία* [Correspondance], t. III. *1929-1941*, Kassinis K. G. (éd.), Athènes, Fondation Costis Palamas, 1981.

Palau i Fabre 1999 = Palau i Fabre Josep, *Picasso des ballets au drame, 1917-1926*, Marrast Robert (trad.), Cologne, Könemann, 1999.

Palmer-Sikélianos 1993 = Palmer-Sikélianos Eva, *Upward Panic*, Anton John P. (éd.), Philadelphie, Harwood Academic Publishers, 1993.

Palmer-Sikélianos 2010 = Palmer-Sikélianos Eva, *Fragments sur la musique grecque*, *in* Capellari Benjamin, *La musique dans le projet delphique*, mémoire de master, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2010, annexe 1, p. 1-17.

Papadaki 1998 = Papadaki Efthalie, *L'interprétation de l'Antiquité en Grèce moderne : le cas de Anghélos et Eva Sikélianos (1900-1952)*, thèse, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, Paris, 1998.

Papadakis 1936 = Papadakis Stamos, « Renouveau du vrai classicisme : la Grèce et l'architecture fonctionnelle », *Bâtir* 47 (octobre 1936), p. 869-872.

Papadopoulos 1969 = Papadopoulos S. A. (dir.), *Greek Handicraft*, Athènes, Banque nationale de Grèce, 1969.

Papadopoulou 1938 = Papadopoulou Perséphoni, *Η φιλοσοφία του Bergson* [La philosophie de Bergson], Athènes, s. n., 1938.

Papandreopoulou 2013 = Papandreopoulou Katia, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : « Une leçon de nationalisme pictural »*, thèse, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

Papanikolaou 1997 = Papanikolaou Athina Sophia, *La formation des artistes grecs à Paris 1903-1936*, mémoire de DEA, Paris, université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 1997.

Papanoutsos 1924 = Papanoutsos Evangelos, *Η φιλοσοφία του Henri Bergson* [La philosophie d'Henri Bergson], Alexandrie, Néa Zoï, 1924.

Papanoutsos 1953 = Papanoutsos E. P., *« Ο τεχνοκριτικός Ουράνης »* [Le critique d'art Ouranis], Νέα Εστία /[Néa Estia/*Nouveau Foyer] 632, Costas Ouranis (1890-1953)* (1er novembre 1953), p. 1511-1514.

Papantoniou 1956 = Papantoniou Zacharias L., *Παρισινά γράμματα* [Lettres parisiennes], Panagiotopoulos I. M. (éd.), Athènes, Estia, s. d. [1956].

Papastratis 2003 = Papastratis Prokopis, « Εξωτερική πολιτική » [Politique étrangère], *in* Hadziiossif Christos (dir.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940* [Histoire de la Grèce du xxe s. L'entre-deux-guerres, 1922-1940], Athènes, Vivliorama, 2003, t. II, p. 259-284.

Papatsonis 1936 = Papatsonis Takis, *Το Τρίτο Μάτι* [*To Trito Mati*/Le Troisième Œil] 4-6 (1936), p. 162-163.

Paraschos 1951 = Paraschos Cleon, *Βιογραφία* [Biographie], Athènes, Pyrsos, 1951.

Parigot 1922 = Parigot Hippolyte, « La vie et l'École », *Le Temps* 22 février 1922, p. 2.

Parthénis 1920 = Parthénis Konstantinos, « Η ζωγραφική » [La peinture], [*Anthropotis*/Humanité] 2 (mai 1920).

Parry 1934 = Parry Roger, *Tahiti : 106 photographies de Roger Parry*, Paris, Gallimard, 1934.

Pasler 2005 = Pasler Jann, « Déconstruire d'Indy », *Revue de musicologie* 91/2 (2005), p. 369-400.

Passini 2008 = Passini Michela, « Auguste Marguillier », *in* Sénéchal Philippe, Barbillon Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la première guerre mondiale*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, [en ligne], mis en ligne le 28 novembre 2008. URL : http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/marguillier-auguste.html?search-keywords=marguillier.

Passini 2012 = Passini Michela, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

Peers 2010 = Peers Glenn, « Utopia and Heterotopia: Byzantine Modernisms in America », *Studies in Medievalism* XIX (2010), p. 77-113.

Péguy 1935 = Péguy Charles, *Note conjointe : note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* [1914], Paris, Gallimard, Paris, 1935.

Peirce – Tyler 1926 = Peirce Hayford et Tyler Royall, *Byzantine Art*, Londres, Ernest Benn, 1926 (trad. fr. *L'art byzantin*, Paris, Librairie de France, 2 volumes, 1932 et 1934).

Peirce – Tyler 1932-1934 = Peirce Hayford et Tyler Royall, *L'Art byzantin*, Paris, Librairie de France, 2 vol., 1932 et 1934.

Pentzikis 1935 = Pentzikis Nikos Gabriel, « Stavrakios Kosmas », *Το Τρίτο Μάτι* [*To Trito Mati*/Le Troisième Œil] 1 (1935), p. 25-27.

Pentzikis 1936 = Pentzikis Nikos Gabriel, *Περιπλάνηση* [Errance] *Μακεδονικές Ημέρες* [*Makedonikès Iméres*/Jours de Macédoine] 5 (1936).

Pentzikis 1938 = Pentzikis Nikos Gabriel, *Ο θάνατος και η κηδεία* [La Mort et les Funérailles] *Μακεδονικές Ημέρες* [*Makedonikès Iméres* / Jours de Macédoine] 10-12 (1938).

Pentzikis 1982 = Pentzikis Nikos Gabriel, *Ο Πεθαμένος και η Ανάσταση* [La Mort et la Ressurection (1944)], Athènes, Agra, 1982.

Péret 1936 = Péret Benjamin, « Entre chien et loup », *Minotaure* 8 (1936), p. 19-24.

Pernot 1921 = Pernot Hubert, *La Grèce actuelle dans ses poètes*, Paris, Garnier, 1921.

Pernot 1931 = Pernot Hubert, *Chansons populaires grecques des* xv^e^ *et* xvi^e^ *siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

Pernot 1999 = Pernot Hubert, *Μετακλασική και νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία. Εναρκτήριομάθημα* [Grec postclassique et moderne et littérature néo-hellénique. Leçon inaugurale], Spyropoulos Spyros (éd., trad.), Athènes, Kardamitsas, 1999.

Pernot 2011 = Pernot Denis, « Barrès contre l'école ? », *in* Dard Olivier, Grunewald Michel, Leymarie Michel, Wittmann Jean-Michel (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 151-164.

Perret 1932 = Perret Auguste, « Architecture : science et poésie », *La Construction moderne* 2 [octobre 1932], p. 1-16.

Petitjean 1935 = Petitjean Armand, « Analyse spectrale du singe », *Minotaure* 7 (1935), p. 58-59.

Petridis 1932 = Petridis Petros, « La saison musicale à Athènes », *La Revue musicale* septembre-octobre 1932, p. 238.

Petsalis 1933 = Petsalis Thanassis, *Ο Προορισμός της Μαρίας Πάρνη* [La Destination de Maria Parni] Athènes, Estia, 1933.

Petsalis 1973 = Petsalis Thanassis, *Ο Απόγονος* [Le Descendant (1935)], *in id.*, *Μαρία Πάρνη*, Athènes, Estia, 1973, p. 389.

Petsalis 1983 = Petsalis Thanassis, *Διαφάνειες* [Transparences] Athènes, Estia, 1983.

Peyrefitte 1966 = Peyrefitte Roger, *Les Ambassades* [1951], Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 1966.

Pfister 1930 = Pfister René, « Étoffes coptes », *Cahiers d'art* 1 (1930), p. 28-30.

Philippe 1971 = Philippe Anne, « Entretien avec George Séféris. Il n'est pas facile d'être poète », *Le Monde* 27 août 1971, p. 12.

Philippidis 2001 = Philippidis Dimitris (dir.), *Σπίτια του '30. Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην προπολεμική Αθήνα – Urban Housing in the '30. Modern Architecture in Pre-war Athens* [Maisons des années 1930. Architecture moderne dans l'Athènes d'avant guerre], Athènes, Néréas, 2001.

Piana 2005 = Piana Romain, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez*, thèse, Paris, université Paris 8, 2005.

Picabia 2000 = Picabia Francis, *Lettres à Léonce Rosenberg 1919-1940*, Derouet Christian (éd.), Paris, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 2000.

Picard 1924 = Picard Charles, « La vie littéraire en Grèce », pages « Le Figaro en Grèce », *Le Figaro* 21 novembre 1924, p. 6.

Picard 1925 = Picard Charles, « Le mouvement littéraire en Grèce », *Comœdia* 9 et 10 avril 1925.

Picasso 1933 = Picasso Pablo, « Une anatomie : dessins de Picasso », *Minotaure* 1 (1933), p. 33-37.

Pikioni – Rokou-Pikioni 2010 = Pikioni Agni, Rokou-Pikioni Dora (dir.), *Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968* [Dimitris Pikionis 1887-1968], Athènes, musée Bénaki, 2010.

Pikionis 1925 = Pikionis Dimitris, « *Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς* » [L'art populaire grec et nous], *Φιλική Εταιρεία* [*Philiki Etairia*/Société des amis] 4 (avril 1925), p. 145-158.

Pikionis 1931 = Pikionis Dimitris, « Το πνεύμα της εποχής μας » [L'esprit de notre époque], *in Στέρης, 18 κριτικά άρθρα γύρω από μια έκθεση* [Steris, 18 articles critiques sur une exposition], Athènes, s. n., 1931.

Piniatoglou 1932 = Piniatoglou Lazaros, « Το βιβλίο του αισθησιασμού » [Le livre de la sensualité], *Μακεδονικές Ημέρες* [*Makedonikès Iméres* / Jours de Macédoine] 4 (1932), p. 152.

Pinon – Amprimoz 1988 = Pinon Pierre, Amprimoz Francois-Xavier, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, École française de Rome, 1988.

Pleyber 1923 = Pleyber Joseph, « Η οριστική εγκατάσταση των προσφύγων εντός των πόλεων και κέντρων της Παλαιάς και Νέας Ελλάδος » [L'installation définitive des réfugiés au sein des villes et des centres de la Vieille et de la Nouvelle Grèce], *Εφημερίς των Βαλκανίων* [*Efimeris ton Balkanion*/Journal des Balkans] 12 janvier 1923.

Pleyber 1934 = Pleyber Joseph, *Le problème de l'habitation à Salonique et à la campagne*, s. l., 1934.

Pleyber 1936 = Pleyber Joseph, *Manuel pratique de la défense passive de la ville de Salonique contre l'attaque aérienne*, Thessalonique, 1936.

Pochet 2000 = Pochet Jean-Michel, « Queneau, personnage ? Personne ? Ou Queneau dissymétrique », *in* Delbreil Daniel (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 17-31.

Poils de Pinceau 1932 = [Anonyme], « Poils de Pinceau – À la présentation aux « Miracles » du film sur les Cyclades… », *L'Intransigeant* 15 mars 1932, p. 6.

Politis 1969 = Politis Kosmas, *Ελεονόρα* [Éléonore (1937)], *in id.*, Τρεις γυναίκες, Athènes, A. Karavia, 1969, p. 7-54.

Polykandrioti 2002 = Polykandrioti Ourania, « Μνήμη και ταυτότητα. Παρατηρήσεις σε ορισμένα κείμενα της ελληνικής διασποράς στη Γαλλία του 20ου αι. » [Mémoire et identité. Observations sur des textes de la diaspora grecque dans la France du XX^e^ s.], *Σύγκριση* [*Synkrissi*/Comparaison] 13 (2002), p. 105-119.

Pope 1938-1939 = Pope Arthur Upham (dir.), *A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present*, Londres, Oxford University Press, 1938-1939, 7 vol.

Puaux 1920 = Puaux René, *Greece*, New York, Greek Government Exhibition, 1920.

Queneau 1964 = Queneau Raymond, *Odile*, Paris, Gallimard, 1964 [1937].

Queneau 1965 = Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1965.

Queneau 1996 = Raymond, *Journaux 1914-1965*, Queneau Anne-Isabelle (éd.), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996.

Queneau 1997 = Queneau Raymond, *Les Derniers Jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 (1^re^ édition 1936).

Rabau 2004 = Rabau Sophie, « Contributions à l'étude du complexe de Victor Bérard. Sur une lecture référentielle de l'*Odyssée* », *Lalies* 25 (2004), p. 11-126.

Rambosson 1925a = Rambosson Yvanhoé, « Les ensembles mobiliers à l'Exposition des Arts décoratifs – Section française et sections étrangères », *La Revue de l'art ancien et moderne* 48 (1925), p. 240-241.

Rambosson 1925b = Rambosson Yvanhoé, « L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris 1925. Sa raison d'être et ses directives », *in Paris Arts décoratifs. Guide de l'Exposition*, Paris, Librairie Hachette, [1925], p. 211-213.

Rampley 1997 = Rampley Matthew, « From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art », *The Art Bulletin* 79/1 (mars 1997), p. 41-55.

Rangabé 1875 = Rangabé Alexandros Rizos, « Προίμιον » [Avant-propos], *in id.*, *Απαντα τα Φιλολογικά* [Œuvres littéraires complètes], t. V, *Μετάφρασις αρχαίων δραμάτων* [Traductions de pièces de théâtre antiques], Athènes, Presses de l'indépendance grecque, 1875, p. Ξζ'.

Raphaël 1933 = Raphaël Max, « À propos du fronton de Corfou », *Minotaure* 1 (1933).

Ratton 1932 = Ratton Charles, « Les bronzes du Bénin », *Cahiers d'art* 3-5 (1932), p. 209-213.

Ray 1934 = Ray Man, « Danses-Horizons », *Minotaure* 5 (1934), p. 27-29.

Raynal 1921 = Raynal Maurice, *Ossip Zadkine*, Rome, Valori Plastici, 1921.

Raynal 1933 = Raynal Maurice, « Variété du corps humain », *Minotaure* 1 (1933), p. 41-44.

Reconstruction de Thessalonique 1918 = *Η ανοικοδόμησις της Θεσσσαλονίκης* [La reconstruction de Thessalonique], Athènes, imprimerie Blazoudakis, 1918.

Recueil Gabriel Boissy 1922-1940 = *Recueil factice d'articles de presse de et sur Gabriel Boissy 1922-1940*, Paris, Bibliothèque nationale-Département des arts et spectacle, s. d.

Reggio 1921 = Reggio Albert, *Les Conclusions de Prodrome Zecas. Roman de mœurs grecques contemporaines*, Paris, Perrin, 1921.

Reinach 1893 = Reinach Théodore, « La musique des hymnes de Delphes », *BCH* 17/1 (1893), p. 584-610.

Rémédiaki 2006 = Rémédiaki Ioanna, *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)* [Les traductions de l'*Antigone* de Sophocle sur la scène grecque moderne (1850-2000)], thèse, Athènes, université d'Athènes, 2006.

Renoliet 1999 = Renoliet Jean-Jacques, *L'Unesco oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

Rentzou 2011 = Rentzou Effie, « The Minotaur's Revolution: On Animals and Politics », *L'Esprit créateur* 51, numéro spécial *Face aux bêtes*, (2011), p. 58-72.

Rentzou 2013 = Rentzou Effie, « *Minotaure*: On Ethnography and Animals », *Symposium* 67/1 (printemps 2013), p. 25-37.

Rentzou 2017 = Rentzou Effie, « Minotaur », *in* Marta Karen *et alii*, *Liquid Antiquity*, Athènes, The Deste Foundation for contemporary art, 2017, p. 124-127.

Restellini – Beltramo Ceppi Zevi 2011 = Restellini Marc, Beltramo Ceppi Zevi Claudia (dir.), *Giacometti et les Étrusques*, Paris-Florence, Pinacothèque de Paris-Giunti, 2011.

Rewald 1939 = Rewald John, *Maillol*, Paris-Londres, Hyperion, 1939.

Rivière 1926 = Rivière Georges-Henri, « Archéologismes », *Cahiers d'art* 7 (1926), p. 177.

Robinson 2000 = Robinson Basil William, « The Burlington House Exhibition of 1931. A Milestone in Islamic Art History », *in* Vernoit Stephen (dir.), *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950,* Londres, I. B. Tauris, 2000, p. 147-155.

Roche 1990 = Roche Anne (dir.), *Boris Souvarine et « La Critique sociale »*, Paris, La Découverte, 1990.

Rochlitz 2006 = Rochlitz Rainer, « Les paris esthétiques de Christian Zervos », *in* Derouet Christian (dir.), *« Cahiers d'art ». Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006, p. 21-38.

Romanou 2000 = Romanou Kaiti, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής* [Histoire de la musique savante néo-hellénique], Athènes, Koultoura, 2000.

Rouget 1986 = Rouget Gilbert, « Samuel Baud-Bovy (1906-1986) », *Revue de musicologie* 72/2 (1986), p. 314.

Roussel 1924 = Roussel Louis, « Préface», *in* Galanou Irène, *Toute notre Hellade*, Athènes, Éditions du périodique « Libre », 1924, p. 2-9.

Roussel 1932 = Roussel Louis, « *Les Douze Paroles du Tzigane*, traduit du néo-grec par Eugène Clément, Paris, Stock, 210 p., in-8° », *Libre* 114-115 (avril-mai 1932), p. 918.

Sadie 2001 = Sadie Stanley (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2e édition, Londres, Macmillan, 2001.

Sahinis 1971 = Sahinis Apostolos, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα* [Le Roman néo-hellénique], Athènes, Galaxia, 1971.

Saillens 1928 = Saillens, Attaché commercial de France en Grèce, « La France sur le marché grec », *L'Exposition de France à Athènes, 20 mars-31 mai 1928*, Paris, Éditions de la Revue de la femme et de la Gazette du bon ton, 1928.

Saint-Marc Girardin 1836 = Saint-Marc Girardin, *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne*, Paris, Prévôt-Crocins, 1836.

Salles 1931a = Salles Georges, « Henri Matisse », *in L'œuvre de Henri Matisse*, *Cahiers d'art* 5-6 (1931).

Salles 1931b = Salles Georges, « Réflexions sur l'art nègre », *Cahiers d'art* 7-8 (1927), p. 146-148.

Salles 1931c = Salles Georges, « L'Exposition d'art byzantin du pavillon de Marsan », *L'Illustration* 179/4604 [30 mai 1931].

Salmon 1932 = Salmon André, numéro Picasso/Bénin, *Cahiers d'art* 3-5 (1932).

Samouïl 1998 = Samouïl Alexandra, *Ο Βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλαστία στην Ελλάδα* [La profondeur du miroir. Gide et le journal fictif en Grèce], Héraklion, Éditions universitaires de Crète, 1998.

Sanouillet 2005 = Sanouillet Michel, *Dada à Paris*, Michèle Humbert (préf.), Paris, CNRS Éditions, 2005 (1re édition 1993).

Sapiro 1999 = Sapiro Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

Sapiro 2011 = Sapiro Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (*XIXe-XXIe *siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

Sarre – Martin 1912 = Sarre Friedrich et Martin Fredrik Robert (dir.), *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910*, Munich, F. Bruckmann A. G., 1912, 3 vol.

Sauvage 1928 = Sauvage André, « Aperçus d'André Sauvage réalisateur du Portrait de la Grèce », *L'Ami du peuple* 1er juin 1928.

Schloezer 1932 = Schloezer Boris de, *Gogol*, Paris, Plon, coll. « Le Roman des grandes existences », 1932.

Schnapp – Shanks – Tiews 2004 = Schnapp Jeffrey T., Shanks Michael, Tiews Matthew, « Archaeology, Modernism, Modernity », *Modernism/Modernity* 11/1 [janvier 2004], p. 1-16.

Schneider-Berry 1988 = Schneider-Berry Danièle, « *Minotaure :* une revue surréaliste », *Mélusine* 10, *Amour-Humour*, (1988), p. 227-238.

Scholes – Wulfman 2010 = Scholes Robert, Wulfman Clifford, *Modernism in the Magazines. An Introduction*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2010.

Séailles 1922 = Séailles Gabriel, « Un sculpteur grec. C. Dimitriadis », *L'Art et les artistes* octobre 1921-février 1922, p. 379-384.

Séailles 2009 = Séailles Jean, *La manufacture d'art d'Antony*, édition à compte d'auteur, décembre 2009.

Séfériadès 1939 = Séfériadès Stelios, « Dormeuse », *in id.*, *Απ' το συρτάρι μου* [Fonds de tiroir], Athènes, Pyrsos, 1939, p. 207-208.

Séféris 1978 = Séféris Georges, *Αντιγραφές* [Copies], Savvidis Giorgos P. (éd.), 2e édition, Athènes, Ikaros, 1978.

Séféris 1984 = Séféris Georges, *Μέρες* [Journal], Athènes, Ikaros, 1984.

Séféris 1987 = Séféris Georges, « Deux aspects du commerce spirituel entre la France et la Grèce », *in id.*, *Essais. Hellénisme et création*, Kohler Denis (éd., trad.), Paris, Mercure de France, 1987, p. 181-202.

Séféris 1988 = Séféris Georges, *Pages de journal (1925-1971)*, Kohler Denis (trad.), Paris, Mercure de France, 1988.

Sève 2002 = Sève Bernard, *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.

Sidéris 1977 = Sidéris Yiannis, « *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932* » [Le théâtre antique sur la nouvelle scène grecque 1817-1932], Athènes, Ikaros, 1972.

Sigalas 2012 = Sigalas Nikos, *Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού. Η μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας* [Andréas Embirikos et l'histoire du surréalisme grec. Face à l'implacable principe de réalité], Athènes, Agra, 2012.

Sikélianos 1932 = Sikélianos Angelos, *Η Δελφική Ένωση. Ένα προανάκρουσμα* [L'union delphique. Un prélude], Athènes, s. n., 1932.

Sikélianos 1951 = Sikélianos Angelos ,« Αιξωνή » [Aixoni], *Αιξωνή* [*Aixoni*] 1/12 (1950-1951), p. 73-76.

Sikélianos 1980 = Sikélianos Angelos, *Πεζός Λόγος* [Prose], Savvidis Giorgos P. (éd.), Athènes, Ikaros, 1980.

Sikélianos 2000 = Sikélianos Angelos, *Γράμματα* [Lettres], Bournazakis Kostas (éd.), Athènes, Ikaros, 2000.

Simonis 2012 = Simonis Loreline, *Les relevés des mosaïques de la Grande Mosquée de Damas*, Paris, Somogy-musée du Louvre, 2012.

Six Leading Sculptors 2004 = *Six Leading Sculptors and the Human Figure: Rodin, Bourdelle, Maillol, Brancusi, Giacometti, Moore*, catalogue d'exposition, Athènes, Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos, 2004.

Skaribas 1992 = Skaribas Yannis, *Μαριάμπας* [Mariabas (1935)], Athènes, Néféli, 1992.

Skarpalezou 1976 = Skarpalezou Andromachi, « Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα. Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρίκο » [Je combats pour la libération de l'amour. Interview d'Andréas Embirikos], *Ηριδανός* [*Iridanos*] 4 (février-mars 1976).

Sorel 1921a = Sorel Georges, *De l'utilité du pragmatisme*, Paris, Marcel Rivière, 1921.

Sorel 1921b = Sorel Georges, *Les illusions du progrès*, 3e édition, Paris, Marcel Rivière, 1921.

Souchier 1991 = Souchier Emmanuël, *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, 1991.

Spandonidis 1934 = Spandonidis Pétros, *Η Πεζογραφία των νέων, 1929-1933* [La littérature en prose des jeunes, 1929-1933], Thessalonique, s. n., 1934.

Spandonidis 1939 = Spandonidis Pétros, « Κ. Πολίτη, *Eroïca* », *Μακεδονικές Ημέρες* [*Makedonikès Iméres*/ Jours de Macédoine] 1 (1939), p. 21-24.

Spieker 2008 = Spieker Sven, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

Spieser 2005 = Spieser Jean-Michel, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », *in* Balard Michel, Malamut Elisabeth, Spieser Jean-Michel (dir.), *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges. Actes de trois séances du XX^e Congrès international des études byzantines, 19-25 août 2001*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 271-288.

St Clair 1998 = St Clair William, *Lord Elgin and the Marbles. The Controversial History of the Parthenon Sculptures*, 3^e édition, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998.

Stamatiadis 1957 = Stamatiadis Thoukididis, «Ιστορία της πολυκατοικίας στην Αθήνα» [Histoire de l'immeuble de rapport à Athènes], *Αρχιτεκτονική* [*Architektoniki*] 3 (mai-juin 1957).

Stamboulou 2006 = Stamboulou Siméon Gr., *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα* [Sources de l'œuvre en prose de Yannis Skaribas], Athènes, Association pour la diffusion des livres utiles, 2006.

Stergiou 2008 = Stergiou Spyridon Ioannis, *Τα κεντήματα του μουσείου Ζυγομαλά: μια εικαστική παρέμβαση* [Les broderies du musée Zygomala : une intervention figurative], Thessalonique, Université Aristote, École des beaux-arts, 2 vol., 2008.

Stoekl 1985 = Stoekl Alan, « Introduction », *in* Bataille Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, Stoekl Alan (éd. trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. ix-xxv.

Strzygowski 1901 = Strzygowski Josef, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1901.

Strzygowski 1912 = Strzygowski Josef, « Rezension von Louis Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine* », *Byzantinische Zeitschrift* 10 [1912], p. 357.

Strzygowski 1918 = Strzygowski Josef, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, Anton Schroll, coll. « Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski) », 1918.

Strzygowski 1923 = Strzygowski Josef, « Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte », *Acta Academiae Aboensis* 4/6 (1923), p. 3-45.

Strzygowski 1936 = Josef, *L'ancien art chrétien de Syrie. Son caractère et son évolution d'après les découvertes de Vogüe et de l'expédition de Princeton, la façade de Mschatta et le calice d'Antioche*, Millet Gabriel (trad.), Paris, De Boccard, 1936 (édition originale 1928).

Strzygowski 1941 = Strzygowski Josef, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Vienne, Wiener Verlag Gesellschaft, 1941.

Surlapierre 2006 = Surlapierre Nicolas, « *La Bête noire* : diptyques contre feuilletons », *in La Chronique littéraire* 2006, p. 111-123.

Surlapierre 2007 = Surlapierre Nicolas (dir.), *La Grèce des Modernes. L'impression d'un voyage, les artistes, les écrivains et la Grèce (1933-1968)*, Lille, Musée d'art moderne, 2007.

Sutton 1984 = Sutton Denis, « An Oasis of Scholarship », *Apollo* CXIX/266 (avril 1984), p. 2-6.

Swarzenski 1931 = Swarzenski Georg, « Die Ausstellung byzantinischer Kunst in Paris », *Frankfurter Zeitung* (1^er juillet 1931).

Taillandier 1848 = Taillandier Saint-René, « Portraits politiques et littéraires. Louis I^er de Bavière », *Revue des deux mondes* 22 (1848), p. 823-841.

Tériade 1927 = Tériade, « Les peintres nouveaux I ; de la formation d'une plastique moderne », *Cahiers d'art* 1 (1927), p. 30-31.

Theodorakopoulos 1930 = Theodorakopoulos Ioannis, *Σχολαστικισμὸς καὶ φιλοσοφικὴ κριτική* [Scolastique et critique philosophique], Athènes, Académie, 1930.

Theodorakopoulos 1931 = Theodorakopoulos Ioannis, « Τὰ φιλοσοφικὰ κείμενα στὰ χέρια τῶν Σχολαστικῶν » [Les textes philosophiques dans les mains des scolastiques], *Ἀρχείον φιλοσοφίας καί θεωρίας τών επιστημών* [Archives de philosophie et de théorie des sciences] 3 (1931), p. 27-62.

Theodorakopoulos 1937 = Theodorakopoulos Ioannis, « Heinrich Rickert », *Ἀρχείον φιλοσοφίας καί θεωρίας τών επιστημών* [Archives de philosophie et de théorie des sciences] 8/2 (1937), p. 117-125.

Theodoropoulou 1943 = Theodoropoulou Avra, « Πρώτες μεταφράσεις » [Premières traductions], *Νέα Εστία* [*Néa Estia*/Nouveau Foyer] noël 1943, p. 371-374.

Théodorou 2002 = Théodorou Vasso, « Οι γιατροί απέναντι στο κοινωνικό ζήτημα. Ο αντιφυματικός αγώνας στις αρχές του 20ου αιώνα (1901-1926) » [Les médecins face à la question sociale. La lutte contre la tuberculose au début du xx^e^ s. (1901-1926)], *Μνήμων* [*Mnimon*] 24 (2002), p. 145-178.

Théotokas 1928 = Théotokas Georges, « Από τη Γαλλική Σκέψη. Bernard Grasset » [Remarques sur l'action. Bernard Grasset], *Αγών* [*Agôn*/Combat], 14 avril 1928.

Théotokas 1981 = Théotokas Georges, « Georges Séféris tel que je l'ai connu », *in* Théotokas Georges, Séféris Georges, *Αλληλογραφία* [Correspondance] (1930-1966), Savvidis Giorgos P. (éd.), Athènes, 1981.

Théotokas 1989 = Théotokas Georges, *Ημερολόγιο της «Αργώς» και του «Δαιμόνιου»* [*Journal d'*Argo *et du* Démon], Athènes, Leschi, 1989.

Théotokas 1998 = Théotokas Georges, *Ελεύθερο πνεύμα* [Esprit libre, 1929], Athènes, Estia, 1998.

Thibaudet 1925 = Thibaudet Albert, « La traduction d'Homère », *Nouvelle Revue française* 1^er^ septembre 1925, p. 341.

Thibaudet 1929 = Thibaudet Albert, « Après vingt ans », *NRF* mars 1929, p. 374.

Thomson 1996 = Thomson Andrew, *Vincent d'Indy and His World*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Tolias 2010 = Tolias Georges, « La mémoire restituée. Ioannis Gennadios et la revendication des antiquités grecques "expatriées" », *in* Crivello Maryline (dir.), *Les échelles de la mémoire en Méditerranée,* xix^e^-xxi^e^ *siècle*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 41-72.

Toloudis 1995 = Toloudis Constantin, *Rewriting Greece. Queneau and the Agony of Presence*, New York, Peter Lang, 1995.

Tournikiotis 1999 = Tournikiotis Panayotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 1-20.

Tournikiotis 2002 = Tournikiotis Panayotis, « Grèce », *in* Cohen Jean-Louis, Abram Joseph, Lambert Guy (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2002.

Tournikiotis 2010 = Tournikiotis Panayotis, *Η Διαγώνιος του Le Corbusier* [La Diagonale de Le Corbusier], Athènes, Ekkremès, 2010.

Toutain 2006 = Toutain Lise, « Le Voyage en Grèce : un album de photographies ? », *in* Basch – Farnoux 2006, p. 105-118.

Trotter 1995 = Trotter William R., *Priest of Music: The Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland, Amadeus Press, 1995.

Tsatsos 1933 = Tsatsos Konstantinos, « Στοχασμοί για τη νέα ελληνική τέχνη » [Pensées pour un nouvel art grec], *Νέα Ζωή* [*Néa Zoi*/Vie nouvelle] septembre 1933.

Tsatsou 1975 = Tsatsou Ioanna, *Ο αδελφός μου Γιώργος Σεφέρης* [Mon frère Georges Séféris], Athènes, Estia, 1975.

Tsigakou 2001 = Tsigakou Fani-Maria (éd.), *Ι. Μόραλης: Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση* [Y. Moralis : anges, musique, poésie, catalogue d'exposition], Athènes, musée Bénaki, 2001.

Tsilalis 1976 = Tsilalis Christos, « Ernest Hébrard. Ένα όνομα συνδεδεμένο με την Ελλάδα » [Ernest Hébrard. Un nom lié à la Grèce], *Ζυγός* [*Zygos*/Balance] 19 (mars-avril 1976), p. 70-75.

Tsoutsoura 1993 = Tsoutsoura Maria, *Η ευρωπαϊκή συνείδηση του Γιώργου Σεφέρη*, A, *Τα χρόνια του μεσοπολέμου: γαλλικές επιρροές και ελληνική πρωτοτυπία* [La conscience européenne de Georges Séféris, t. I, Les années de l'entre-deux-guerres : influences françaises et originalité grecque], Athènes, Epsilon, 1993.

Tsoutsoura 2006 = Tsoutsoura Maria, « Les Fêtes delphiques (1927-1930) : enjeux culturels d'un phénomène international », *Labyrinthe* 24 (2006), p. 115-121.

Tsoutsoura 2009 = Tsoutsoura Maria, « Valéry citoyen de Delphes et les Cyclades dans les années 1930 : antiquité indirecte et voyages manqués », *Mésogeios* 35 (2009), p. 210-232.

Tyler 1931 = Tyler Royall, « Exposition internationale d'art byzantin », *Cahiers d'art* 4 (1931), p. 173-192.

Tzani 2012 = Tzani Nikoleta, *Costas Dimitriadis (1879-1943). La carrière européenne d'un sculpteur grec*, thèse, Strasbourg, université de Strasbourg, 2012.

Tzara 1929 = Tzara Tristan, « L'art et l'Océanie », *Cahiers d'art* 2-3, *Numéro spécial Océanie* (1929), p. 59-60.

Tziovas 2011 = Tziovas Dimitris, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία* [Le mythe de la génération des années 1930. Nouveauté, grécité et idéologie culturelle], Athènes, Polis, 2011.

Un Voyage aux Cyclades 1932 = [Anonyme], « Un Voyage aux Cyclades. Film réalisé par Bernard Brunius, Eli Lotar, Roger Vitrac. Musique de A. Jeanneret », *Cahiers d'art* 1-2 (1932), p. 84.

Une moderne Antiquité 2012 = *Une moderne Antiquité, Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, catalogue d'exposition, Antibes-Paris, musée Picasso-Hazan, 2012.

Vaillat 1914 = Vaillat Léandre, « L'art décoratif anglais au pavillon de Marsan », *L'Art et les artistes* 19 (avril-septembre 1914), p. 187-192.

Vaillat 1924 = Vaillat Léandre, « Maisons de la Loire. Croquis de Skyrianos », *Art et décoration* janvier-juin 1924, t. 45, p. 57-64.

Vaisse 1996 = Vaisse Pierre, « Portrait de Maillol en Hellène », *in* Berger Ursel, Zütter Jörg (dir.), *Aristide Maillol*, catalogue d'exposition, Lausanne-Paris, Musée cantonal des beaux-arts – Flammarion, 1996, p. 175-182.

Vaisse 2009 = Vaisse Pierre, « Le cas Mauclair », *Lendemains* 133, *Hommage à Michael Nerlich*, (2009), p. 192-207.

Vallier 1981 = Vallier Dora, « Préface », *in Index général de la revue Cahiers d'art 1926-1960*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1981, p. 9-11.

Varikas 1979 = Varikas Vassos, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία* [Notre littérature d'après guerre, 1939], Athènes, Pléthron, 1979.

Vassiliadis 2005 = Vassiliadis Ioannis, « Δομικά και τυπολογικά χαρακτηριστικά της μεσοπολεμικής πολυκατοικίας στην Θεσσαλονίκη » [Caractéristiques structurelles et typologiques de l'immeuble de l'entre-deux-guerres à Thessalonique], *in* Colonas 2005, p. 255-268.

Vassiliou 1933 = [Vassiliou Spyros], « Με τον ζωγράφον κ. Σπύρον Βασιλείου » [Avec le peintre M. Spyros Vassiliou], interview accordée à Cleon Paraschos, *Θεατής* [*Théatis*/Spectateur] 439 (10 juin 1933), p. 3.

Vaudoyer 1929 = Vaudoyer Jean-Louis, « Avant-propos », *in* Lehmann Rosamond, *Poussière* [Dusty Answer], Tava Jean (trad.), Paris, Plon, 1929.

Vaudoyer 1931 = Vaudoyer Jean-Louis, *D'Athènes à La Havane via Berlin*, Paris, Plon, 1931.

Vauxcelles 1919 = Vauxcelles Louis, « Bloc-notes : Artistes hellènes », *Excelsior* 8 septembre 1919, p. 4.

Vayenas 1979 = Vayenas Nassos, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη* [Le poète et le danseur. Une étude de la poétique et de la poésie de Séféris], Athènes, Kédros, 1979.

Védrine 2006 = Védrine Hélène, « La substance des spectres : les textes d'E. Tériade autour des photographies de Fred Boissonnas et d'Eli Lotar », *in* Basch – Farnoux 2006, p. 119-134.

Velenis 2004 = Velenis Georges, « Το τρίπτυχο ειδικοτήτων του Ερνέστ Εμπράρ μέσα από την δράση του για την Θεσσαλονίκη » [Le triple volet de compétences d'Ernest Hébrard à travers son action en faveur de Thessalonique], *in* Holévas Nikos (dir.), *Στο Βέλος του χρόνου. Τιμητικός τόμος για τον ακαδημαϊκό-καθηγητή Γεώργιο Π. Λάββα* [numéro en hommage à Georges Lavvas], Thessalonique, University Studio Press, 2004, p. 197-210.

Vellianitis 1924 = Vellianitis Theodoros, « Από μιαν έκθεσιν » [D'une exposition], *Έθνος* [*Ethnos*/Nation] 8 février 1924.

Vercel 1935 = Vercel Roger, *Remorques*, Paris, Albin Michel, 1935.

Vigli 2010 = Vigli Maria, *La participation des artistes grecs aux expositions universelles et internationales en Europe (1901-1939)*, thèse, Paris, université Paris-Sorbonne, 2010.

Villiers 1977 = Villiers André, *La scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Klinksieck, 1977.

Vitrac 1936 = Vitrac Roger, « La statue abandonnée », *Le Voyage en Grèce* 4 (février 1936), p. 24-25.

Vitsoris 1940 = Vitsoris Dimitris, *Τέχνη και εποχή* [Art et époque], Athènes, Th. Georgakopoulos, 1940.

Vlastos 2002 = Vlastos Giorgos, « Μια σκιαγράφηση των σχέσεων του Μανώλη Καλομοίρη με τη Γαλλία και τη γαλλική μουσική » [Esquisse des relations de Manolis Kalomiris avec la France et la musique française], *in Μανώλης Καλομοίρης (1885-1962). 40 χρόνια μετά* [Manolis Kalomiris (1885-1962). 40 ans après], Athènes, Megaro Mousikis, 5-7 avril 2002.

Volbach 1929 = Volbach W. Friedrich, « Sculptures sur bois coptes », *Cahiers d'art* 5 (1929), p. 193-197.

Volbach 1931 = Volbach W. Friedrich, « Die byzantinische Ausstellung in Paris », *Zeitschrift für bildende Kunst* 1931.

Voyageurs, cinéastes et poètes d'avant-garde s.d. = [Anonyme], « Voyageurs, cinéastes et poètes d'avant-garde devant un film sur les îles grecques », *Le Soir*, s. d.

Waldemar-George 1925 = Waldemar-George, « Exposition Zadkine. Galerie Barbazanges », *L'Amour de l'art* février 1925.

Warnod 1925 = Warnod André, *Les berceaux de la jeune peinture, l'école de Paris : Montmartre, Montparnasse*, Paris, Albin Michel, 1925.

Waymark 2009 = Waymark Janet, *Thomas Mawson: Life, Gardens and Landscapes*, Londres, Frances Lincoln, 2009.

White 2007 = White Hayden, « The Future of Utopia in History », *Historein* 7 (2007), p. 5-19.

Wilpert 1926 = Wilpert Joseph Mgr, « Early Christian sculpture », *The Art Bulletin* 9/2 (décembre 1926), p. 89-141.

Wittmann 2007 = Wittmann Jean-Michel, « Drieu La Rochelle héritier de Barrès. Du *Culte du moi* à *Une femme à sa fenêtre* », *Roman 20-50* 43 (juin 2007), p. 99-109.

Wolff 1934 = Wolff Lotte, « Les révélations psychiques de la main », *Minotaure* 5 (1934), p. 6-7.

Woolf 1929 = Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, David Simone (trad.), Paris, Stock, 1929.

Xanthoudakis 2010 = Xanthoudakis Haris, « Ο Μητρόπουλος στο Βερολίνο » [Mitropoulos à Berlin], *Μουσικός Ελληνομνήμων* [*Mousikos Ellinomnimon*/L'Archiviste musical grec] 5 (janvier-avril 2010), p. 3-16.

Xéfloudas 1930 = Xéfloudas Stélios, *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* [Les Cahiers de Pavlos Fotino], Thessalonique, s. n., 1930.

Xéfloudas 1932 = Xéfloudas Stélios, *Εσωτερική συμφωνία* [Symphonie intérieure], Thessalonique, s. n., 1932.

Xenopoulos 1937 = Xenopoulos Gr., « Εκείνοι που μας μεταφράζουν » [Ceux qui nous traduisent], *Αθηναϊκά Νέα* [*Athinaïka Nea*/Nouvelles d'Athènes] 8 août 1937.

Xenopoulos 2013 = Xenopoulos Grégoire, « Un poète », Tsoutsoura Maria (trad.), *Europe* 1010-1011, *Constantin Cavafy*, Tsoutsoura Maria, Sawas Stéphane (éd.), (juin-juillet 2013), p. 10-19.

Yerolympos 1994 = Yerolympos Alexandra, « Utopies réformistes et réalisations, la reconstruction en Grèce pendant l'entre-deux-guerres : Salonique, Serrès et les villes de Macédoine orientale, 1917-1925 », *in* Dieudonné Patrick (dir.), *Villes reconstruites. Du dessin au destin*, Paris, L'Harmattan, 1994, vol. 1, p. 183-196.

Yerolympos 1995 = Yerolympos Alexandra (ou Karadimou Yerolympos Alexandra), *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917. Ένα ορόσημο στην ιστορία της πόλης και στην ανάπτυξη της ελληνικής πολεοδομίας* [La reconstruction de Thessalonique après l'incendie de 1917. Un jalon dans l'histoire de l'urbanisme grec], Thessalonique, University Studio Press, 1995 (1re édition 1985).

Yerolympos 2000 = Yerolympos Alexandra, « Ο ΓΟΚ και η νεοελληνική πόλη 1920-1985 » [Le Règlement général de la construction et la ville néo-hellénique 1920-1985], *in* Εταιρεία Ιστορίας της Πόλης και της Πολεοδομίας [Société d'histoire de la ville et de l'urbanisme] (éd.), *Η πολεοδομία στην Ελλάδα από το 1949 έως το 1974*. 2ο συνέδριο : Πρακτικά [L'urbanisme en Grèce de 1949 a 1974 : actes de colloque], Volos, Éditions de l'université de Thessalie, 2000, p. 151-166.

Yerolympos 2001 = Yerolympos Alexandra, « Ernest Hébrard et la Grèce. Histoire d'une relation », *in* Yiakoumis – Yerolympos – Pédelahore de Loddis 2001, p. 46-139.

Yiakoumis – Yerolympos – Pédelahore de Loddis 2001 = Yiakoumis Haris, Yerolympos Alexandra, Pédelahore de Loddis Christian, *Ερνέστ Εμπράρ 1875-1933. Εικόνες από τη ζωή ενός αρχιτέκτονα, Από την Ελλάδα στην Ινδοκίνα – Ernest Hébrard1875-1933. La vie illustrée d'un architecte, de la Grèce à l'Indochine*, Athènes, Potamos, 2001.

Zadkine 1955 = Zadkine Ossip, *Voyage en Grèce*, Amsterdam, Van Boeschoten, 1955.

Zadkine 1963 = Zadkine Ossip, *Lettres à André de Ridder*, Anvers, Librairie des Arts, 1963.

Zadkine 1968 = Zadkine Ossip, *Le maillet et le ciseau : souvenirs de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1968.

Zarkada Pistioli 1997 = Zarkada Pistioli Christina, « Στοά Σαούλ » [Stoa Saoul], *Θεσσαλονικέων πολίς* [*Thessalonikeon Polis*/Ville de Thessalonique] 1, (1997), p. 133-139.

Zarkada Pistioli 2003 = Zarkada Pistioli Christina, *Η αρχιτεκτονική της Φλώρινας στην περίοδο του μεσοπολέμου* [L'architecture à Florina pendant l'entre-deux-guerres], thèse, École d'architecture, Université Aristote de Thessalonique, 2003.

Zarkada Pistioli 2008 = Zarkada Pistioli Christina, « Πλατεία Ελευθερίας και αρχιτεκτονική έκφραση » [Place de la Liberté et expression architecturale], *in* Gala Georgila Elli (dir.), *Η Πλατεία Ελευθερίας στην Θεσσαλονίκη* [La place de la Liberté à Thessalonique], Thessalonique, Association culturelle des entrepreneurs du Nord de la Grèce, 2008, p. 133-172.

Zay 1987 = Zay Jean, *Souvenirs et solitude*, Le Rœulx, Éditions Talus d'approche, 1987.

Zay 2004 = Zay Jean, *Souvenirs et solitude*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2004.

Zelidis 2008 = Zelidis Christos, « Η επιδημιολογική πραγματικότητα στην Ελλάδα την περίοδο του Μεσοπολέμου και η πολιτική για την οργάνωση των υπηρεσιών υγείας » [L'état épidémiologique de la Grèce pendant l'entre-deux-guerres et la politique d'organisation des services de santé], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 131-143.

Zervos 1920 = Zervos Christian, *Un philosophe néoplatonicien du XI^e^ siècle : Michel Psellos. Sa vie, son œuvre, ses luttes philosophiques, son influence*, préface de François Picavet, Paris, Ernest Leroux, 1920.

Zervos 1926a = Zervos Christian, « Architecture intérieure ; enquêtes », *Cahiers d'art* 1 (1926), p. 14-15.

Zervos 1926b = Zervos Christian, « Lyrisme contemporain », *Cahiers d'art* 2 (1926), p. 36-37.

Zervos 1927a = Zervos Christian, « Fausses libertés », *Cahiers d'art* 4-5 (1927), p. 125-130.

Zervos 1927b = Zervos Christian, « L'art nègre », *Cahiers d'art* 7-8 (1927), p. 229-246.

Zervos 1928 = Zervos Christian, « Du phénomène surréaliste », *Cahiers d'art* 3 (1928), p. 113-114.

Zervos 1929a = Zervos Christian, « Notes sur la sculpture contemporaine », *Cahiers d'art* 10 (1929), p. 465-472.

Zervos 1929b = Zervos Christian, « Œuvres d'art océaniennes et inquiétudes d'aujourd'hui », *Cahiers d'art* 2-3 (1929).

Zervos 1930 = Zervos Christian, « De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui, 2 », *Cahiers d'art* 5 (1930), p. 225-240.

Zervos 1933 = Zervos Christian, « L'art en Grèce », *Cahiers d'art* 7-10, *Numéro spécial sur l'art ancien grec* (1933), p. 208.

Zervos 1934a = Zervos Christian, *L'art en Grèce : des temps préhistoriques au début du XVIII^e^ siècle*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1934.

Zervos 1934b = Zervos Christian, « Réflexions sur Brancusi. À propos de son exposition à New York », *Cahiers d'art* 9 (1934), p. 80-83.

Zervos 1957 = Zervos Christian, (dir.), *Constantin Brancusi : sculptures, peintures, fresques, dessins*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1957.

Zervos 1974 = Zervos Christian, *Michael Psellos. Un philosophe néoplatonicien du XI^e^ siècle. Sa vie, son œuvre, ses luttes philosophiques, son influence*, New York, Burt Franklin, 1974 (reimpr. de l'édition de 1920).

Zilidis 2008 = Zilidis Christos, « Η επιδημιολογική πραγματικότητα στην Ελλάδα την περίοδο του Μεσοπολέμου και η πολιτική για την οργάνωση της υγείας » [La réalité épidémiologique en Grèce dans l'entre-deux-guerres et la politique d'organisation de la santé], *in* Kyriopoulos 2008b, p. 132-138.

Indices

Anthroponymes

En italiques, les noms de périodiques

About, Edmond, p. 303, 305
Achille Tatius, p. 394
Acropole, L'-, p. 362
Action, p. 115
Action française, p. 305
Ades, Dawn, p. 130 n. 45, 131 n. 51, 136 n. 75
Admussen, Richard L., p. 329 n. 9
Agras, Tellos, p. 372, 378, 380, 381
Agache, Donat-Alfred, p. 73 n. 8
Agôn, p. 165
Akhaiens, p. 387
Aiginitis, Nikos, p. 94
Akropoli, p. 110 et n. 11
Alain, p. 374 n. 16
Alain-Fournier, p. 316
Albin Michel, maison d'édition, p. 395, 391
Alcan, Félix, éditeur, p. 215 n. 74
Alexakis, Vassilis, p. 341 n. 13
Alfassa, Paul, p. 226, 229 n. 37
Alivizatos, [Nikolaos], p. 28
Alkaiou, M., p. 300 n. 18
Allégret, Yves, p. 186 n. 16
Amao, Damarice, p. 183-198, 197 n. 56
Ambot, Goulielmos, p. 318
Ami du Peuple, *L'-*, p. 117
Amiguet, p. 217 n. 85
Amour de l'art, L'-, p. 115, 123
Amprimoz, p. 70 n. 5
Amyot, p. 386
Ancel, Jacques, p. 80 n. 24, 202 n. 3
Andersen, Hendrik Christian, p. 70 n. 4
André, Jacques-André, p. 184 n. 4
Andréadès, Katy, p. 257, 259 n. 20, 264
Andreadis, Andreas, p. 361, 364 n. 17
Androutsos, Christos, p. 352 et n. 3, 357 et n. 23
Anexartitos, p. 377
Angélakis, Constantin, p. 80 fig. 3
Annayennissi, p. 352
Année philologique, p. 391
Anouilh, Jean, p. 393
Anthropotis, p. 165
Antigone, p. 141, 395
Antiquité, p. 8, 9, 39, 41, 42, 46, 47, 50, 52, 65, 95, 103, 107, 122, 127, 133, 146, 157-159, 161, 163 fig. 5, 168, 169, 210, 230, 250, 267-269, 271, 273, 276, 283, 295, 301, 307, 309, 313, 315, 351, 352, 364, 370, 377, 380, 381, 383-395.
Antoniadis, p. 41 n. 10
Antony d'hier et d'aujourd'hui, p. 216 n. 76
Apartis, Thanassis, p. 109 et n. 6
Apelle, p. 112-113
Apollon, p. 155, 162, 184, 327 et n. 4, 331, 345
Aphrodite, p. 141
Apollinaire, Guillaume, p. 346 n. 35
Apollonios de Rhodes, p. 394
Aragon, Louis, p. 189 et n. 30, 345
Aramis, p. 203 n. 13, 264 n. 34
Aramis, paquebot, p. 212

Architecture aujourd'hui, L'-, p. 216 n. 82
Archives musicale de folklore, p. 266
Arcos, René, p. 361
Argy-Rousseau, Gabriel, p. 210 n. 45
Ariane, p. 138 et n. 8
Architecture vivante, *L'-*, p. 63, 123
Archives commerciales de la France, p. 204 n. 19
Archives de philosophie et de théorie des sciences, p. 357
Arfvidson, André, p. 58
Argyriadès, Marianne, p. 210 n. 45
Argyriadès, Nicolas Platon, p. 209 et n. 44-45
Argyriadès, Panagiotis, p. 209 n. 44
Argyropoulo, Roxane, p. 352 n. 2
Aristophane, p. 158, 391, 395
Aristote, Cléanthe, Proclus, p. 395
Arnaud, Noël, p. 21, 329 n. 10
Art Nouveau, p. 217
Arnoux-Farnoux, Lucile, p. 1-6, 359-370
Aronis, Nikos, p. 341 n. 10
Aronson, p. 217 n. 85
Arouet, François, p. 354 n. 18
Art et décoration, p. 202 n. 7, 209 n. 45
Art décoratif, L'-, p. 202 n. 8
Art et les artistes, L'-, p. 206 n. 35; 216
Art vivant, *L'-*, p. 115, 123
Artaud, Nicolas-Louis, p. 394
Artisan du Livre, L'-, maison d'édition, p. 395
Arts à Paris, Les-, p. 240 n. 73
Arthaud, maison d'édition, p. 187, 188 et n. 22
Arts and Crafts, p. 205
Aspioti(s), frères, p. 203 n. 14
Association des amis de la vérité sur l'URSS, p. 334
Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), p. 189 et n. 27
Astorga, p. 216 n. 78
Atget, p. 183
Athanassiadis, Tassos, p. 322
Athéna, p. 268, 385
Athéna, p. 362
Athini, Irina, p. 177 n. 30
Atréides, p. 387
Atrides, p. 190
Attiki, écoles d'art, p. 210, 212 n. 63, 213 et n. 66
Aubert, Louis, p. 271
Auburtin, Jean-Marcel, p. 58, 73 n. 8
Audisio, Gabriel, p. 388
Aumont, Jacques, maison d'édition, p. 395
Aupick, Mme, p. 321
Auriol, Jean Georges, p. 191 n. 40, 195 n. 52, 197, 198 n. 61
Avdéla, Efi, p. 210 n. 50
Averoff, Evangélos, p. 12
Azéma, Léon, p. 58

Babelon, Jean, p. 241 n. 84
Bablet, Denis, p. 294 n. 2
Bach, Johann Sebastian, p. 216 n. 78, 25; 259, 271 n. 65, 288
Bacharas, Dimitris, p. 25
Bachstitz, Kurt, p. 228 n. 35
Badovici, Jean, p. 63
Balanos, Nikolaos, p. 248
Baldan, p. 265 n. 36
Balkans, Les-, p. 369 n. 46
Ballestra-Puech, Sylvie, p. 385 n. 12
Baltrusaitis, Jurgis, p. 229 et n. 37
Balzac, Honoré de, p. 311, 313, 388
Baker, Simon, p. 131 n. 49, 136 n. 75
Bardet, Gaston, p. 73 n. 7
Baring. Maurice, p. 320
Barnes, Albert, p. 240 n. 73
Barou, propositions-, p. 81
Barrès, Maurice, p. 250 et n. 28, 251 et n. 29, 31, 304, 306, 315, 354
Barthes, Roland, p. 6, 293 et n. 1
Bartók, Béla, p. 257
Basch, Sophie, p. 2 n. 8, 6; 256 n. 5, 265 n. 38, 303-310, n. 18, 329 n. 10, 392 n. 28
Bathori, Jeanne, p. 264 n. 34
Bataille, Georges, p. 130 et n. 45, 131 n. 50, 138, 143, 146 et n. 34, 148, 332, 333
Bateau Ivre, maison d'édition, p. 395
Baud-Bovy, Samuel, p. 212 n. 60, 266, 267 et n. 46
Baudelaire, Charles, p. 321, 341 n. 8, 342, 346 et n. 33, 377 n. 33
Baudry, Pierre, p. 369
Bauhaus, p. 63-65, 100 n. 41
Baumeister, Reinhard, p. 47
Beaton, Roderick, p. 340 n. 5, 341 n. 10
Beau, Georges, p. 60
Beaudouin, Eugène, p. 39
Beauvoir, Simone de, p. 91 n. 4
Bechmann, Lucien, p. 58
Beckmann, p. 240 n. 78
Bedel, Maurice, p. 308 et n. 13, 309 et n. 14
Bédier, Joseph, p. 386 n. 8

Beethoven, Ludwig van, p. 216 n. 78, 271 n. 62, 64, 290, 315
Belin de Ballu, Jeacques-Nicolas, p. 394
Belles Lettres, maison d'édition, p. 384 et n. 2, 385, 389
Bellmer, Hans, p. 142
Belmont, Georges, v. Pelorson, Georges.
Beltramo Ceppi Zevi, p. 156 n. 16
Benakis, Antonis, p. 223 n. 13, 227 n. 26
Benakis, collection, p. 227
Bénakis, Emmanuel, p. 216 n. 77
Benda, Julien, p. 357
Bénédictus, Édouard, p. 213
Benjamin, Walter, p. 125 n. 70, 346 n. 33, 383
Bensis, professeur, p. 308
Bérard, Victor, p. 387, 388, 389
Bératis, Yannis, p. 321 et n. 31
Berdiaeff, p. 100
Bergson, Henri, p. 6, 112, 351-358
Berlioz, Hector, p. 263, 271, 272
Berman, Antoine, p. 389 n. 19
Bernier, Louis, p. 113, 204 n. 22
Bertos, Nicolaos, p. 179
Bertrand, Louis, p. 303
Bête Noire, La-, p. 329, 331 et n. 18, 335
Bidou, Henry, p. 365
Billy, André, p. 188 n. 22
Biris, Kostas, p. 75 n. 12
Bizet, Georges, p. 271
Blanc, dr., p. 23 n. 22
Blancaneaux, Danielle, p. 209 n. 44
Bliss, famille, p. 228 n. 30
Bliss, Mildred (v. aussi Wood Bliss). p. 223 n. 9, 224 n. 16, 230 n. 40, 240 n. 70
Bliss, collection, p. 227 et n. 26
Bloch, Ernst, p. 95, 387
Blum, Léon, p. 300
Bluysen, Auguste, p. 58
Bodecher, R. & H., p. 60
Böckh, p. 296 n. 7
Boiffard, Jacques-André, p. 187 et n. 21
Boileau, Louis-Hippolyte, p. 58, 60
Boisseau, R. Dr, p. 23 n. 23
Boissonnas, Frédéric, p. 184, 190, 205, 210 n. 48, 212 n. 60
Boissy, Gabriel, p. 92-93, 298 et n. 9-11, 392
Bongers, Cyril, p. 269 n. 53
Bonis, Léonidas, dit Léon, p. 50 et n. 20, 55 n. 29; 58 50
Bonnard, Louis Carle, p. 115, 318 n. 16
Bonnier, Louis, p. 208
Bordes, 216 n. 78, 263 n. 63
Bóres, Francisco, p. 138 n. 5
Börne, Carl Ludwig, p. 111
Bossu, Jean, p. 38 fig. 2
Botticelli, Sandro, p. 177
Boucher, Lucien, p. 395
Bounia, Alexandra, p. 210 n. 48-49, 51; 211 n. 55
Bourdelle, Antoine, p. 5, 107, 152, 153, 155 et n. 12-13, 156, 238
Bourdet, p. 213
Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert, p. 256, 263 et n. 33, 264, 265, 266, 267 et n. 46, 270, 272
Bourget, Paul, p. 305, 312, 354
Bradley, Andrew Cecil, p. 130 n. 45, 375 et n. 22
Brahms, Johannes, p. 271 n. 64
Boucher, Lucien, p. 395
Brancusi, Constantin, p. 5, 125, 152, 156, 158, 159 fig. 3, 160
Brantes, marquis de-, p. 390 n. 22
Braque, Georges, p. 93, 122, 129 n. 40, 130 n. 42
Brassaï, p. 140, 143 et n. 30
Bréhier, Louis, p. 226, 227 n. 25, 236 et n. 60, 240 et n. 74
Breton, André, p. 130, 134, 138 et n. 5-7, 142 n. 22, 143 n. 24, 329, 344, 345, 346, 347
Breuil, Henri, abbé, p. 124
Briand, Aristide, p. 14
Bridges, p. 375
Brion, Marcel, p. 392
Brooke, Rupert, p. 191, 193 fig. 4
  Croisière-, p. 392
Bruère, André, p. 28 n. 38
Brummer, Joseph, p. 224, 227, 228, 240 n. 70
Brunet, Philippe, p. 388
Brunius, Jacques-Bernard, p. 184, 191 et n. 40, 195 et n. 52, 197
Brunot, Ferdinand, p. 257
Brunschwicg, Léon, p. 358
Buchloh, Benjamin, p. 136 et n. 71, 74
Budé, Guillaume, p. 6, 309, 384, 387, 388
  Association-, p. 384 et n. 3, 386 et n. 6, 9; 389, 391
  Collection-, p. 6, 384, 385, 393
  Croisière-, p. 309
Buisson, Sylvie, p. 217 n. 85
Burgaud, André, p. 300 n. 17
Bürger, Peter, p. 116 et n. 28
Burkhalter, Jean, p. 209 n. 42
Burley Griffin, Walter, p. 54
Burlington Magazine, p. 240

Burne-Jones, Edward, p. 217
Byron, George, Lord, p. 202
Byron, Robert, p. 221 n. 1, 232 n. 45 -46, 240 n. 77, 377
Byzantinische Zeitschrift, p. 226 n. 24
Byzantion, p. 226 n. 24

Cabanel, p. 166
Caftanzoglou, Lysandre, p. 47
Cahiers d'art, p. 5, 44, 63, 115, *121-136*, 137 et n. 4, 138 et n. 9, 141, 156, 185 n. 14, 195, 213 n. 68, 236, 240, 250
Fonds-, p. 126 n. 20, 135 n. 68
Cahiers de la Jeune France, p. 393
Cahiers du Sud, Les-, p. 206 n. 35, 370 et n. 48
Caillois, Roger, p. 143 et n. 26
Calame, André, p. 328 n. 6
Calas, Nicolas, p. 9, 339
Caillois, Roger, p. 143 n. 26,
Caillot, Marie, p. 243 n. 3, 244 n. 7, 246 et n. 11, 247 et n. 18
Calame, p. 328, n. 6
Callot, p. 213
Calmette, p. 21 et n. 10, 22 n. 13
Calogeropoulos, Démétrius I., p. 109, 173 n. 20
Calogeropoulos, Elpis, v. Calo-Séailles, Speranza
Calogeropoulos, Speranza, v. Calo-Séailles, Speranza
Calo-Séailles, famille, p. 209 n. 42, 216 et n. 76
Calo-Séailles, Speranza (Elpis/Speranza Calogeropoulos), p. 216 et n. 76-78, 217 n. 85, 218 fig.4, 219 fig.5, 220, 257 et n. 9, 260 n. 22, 261 n. 25, 264, 265 et n. 40, 266
Archives-, p. 265 n. 40
Caminopetros, J., p. 23 n. 20
Camondo, famille, p. 228 nt30
Campanella, Tommaso, p. 91
Canteloube, p. 271
Capellaro, Paul-Gabriel, p. 60
Capra, Frank, p. 90, 101, 102 fig. 3
Carco, Francis, p. 390
Carr, Herbert Wildon, p. 353 n. 14
Carrer, p. 255, 262
Carrière, Eugène, p. 167
Cartier-Bresson, Henri, p. 188 et n. 23
Casadesus, Robert, p. 271
Cassan, Urbain, p. 58
Cassou, Jean, p. 124 et n. 12, 132 et n. 56, 190 et n. 36
Castéra, Constantin, p. 394
Castéra, Perron de, p. 394
Castillon, Alexis de, 216 n. 78
Caussade, Georges, p. 258
Caussin de Perceval, J. J. A., p. 394
Cavacos, Constantin, p. 208 n. 40
Cavacos, Emmanuel Andrew, p. 208 et n. 40, 209 n. 44, 214
Cavafis / Cavafy, Constantin, p. 359, 364, 369, 370 et n. 49, 379 et n. 45, 380 n. 46, 381, 382
Cazin, p. 167
Cecchelli, Carlo, p. 223 n. 10
Cercle communiste démocratique, p. 329, 333, 334
Céline, Louis-Ferdinand, p. 312
Céramiste, Le-, atelier, p. 203 n. 15
Cercle de l'art grec, p. 361
Cézanne, Paul, p. 113, 167, 177, 182 et n. 44, 241 n. 82
Chabrier, Emmanuel, p. 271, 272
Chagall, Marc, p. 115, 238
Champion, Georges, p. 214
Chapront, Henri, p. 394
Charensol, Georges, p. 190 et n. 39
Charilaos, Épaminondas, p. 81
Charlier, Achille, p. 39
Charpentier, Gustave, p. 272
Chateaubriand, p. 111
Châtelet, François, p. 95 n. 28
Chatterley, Clifford, p. 323
Chatterley, Connie, p. 323, 324
Chausson, Ernest, 216 n. 78, 264, 269, 272
Chéroux, Clément, p. 188 n. 22
Chesterton, G. K., p. 375
Chestov, p. 100
Chevrefils Desbiolles, Yves, p. 115 n. 24
Chiberre, éditeur, p. 360, 363 et n. 15
Chifflot, Eugène, p. 50
Christidis, Lambros, p. 318
Chim (David Seymour), p. 189
Choay, Françoise, p. 243 n. 1
Choisy, Frank, p. 267, 268 et n. 48, 269
Chopin, Frédéric, p. 290
Choremi, Constantin, p. 363 n. 17
Chrétienté, p. 276
Christodoulou, Demetrios, p. 23 n. 19
Chronique littéraire, La-, p. 329 n. 9
Chryssantopoulos, Michalis, p. 344 n. 25, 345 n. 28
Cimabue, p. 177
Ciné-Comœdia, p. 195

Claudel, Paul, p. 375, 386, 389 et n. 17
Clément, Eugène, p. 360, 361, 362 et n. 8, 9, 363 et n. 14-17, 364, 365 et n. 23, 366, 367, 369 et n. 43
Clément-Simon, Louis-Frédéric, p. 14
Clifford, James, p. 139 et n. 12
Clouzot, Henry, p. 209 et n. 45
Cocteau, Jean, p. 2, 158 et n. 20, 194, 197, 383, 392, 393
Cofinas, M. p. 208 n. 40
Cohen, p. 374 n. 16
Colin, Armand, maison d'édition, p. 387
Collaboration, politique de-, p. 393
Colonas, Vassilis, p. 58 n. 35, 73 n. 9
Colucci, Gio, p. 394
Combe, Jean, p. 390 et n. 20, 23; 393 n. 31
Comité national des écrivains (CNE), p. 329 n. 10, 334, 335
Comœdia, p. 269
Commune, p. 189
Compagnie des Arts français, p. 213
Condaratos, Savas, p. 49 n. 8-9, 50 n. 18;
Condroyer, Émile, p. 221 n. 1
Conley, Katharine, p. 139, 140 n. 13
Constantin Ier, roi de Grèce, p. 11, 51, 107, 305
Construction moderne, *La-*, p. 65 n. 43
Coppola, Horacio, p. 126 n. 17
Coptes, p. 234
Conway, George, p. 89
Conway, Robert, p. 89-90
Cornejo, Manuel, p. 216 n. 76-77, 260 n. 22
Cosme, Henri, p. 29
Copeau, Jacques, p. 390
Cortot, Alfred, p. 271
Coty, François, p. 118
Couperin, François, p. 269
Courbet, Gustave, p. 177
Courier, Paul-Louis, p. 386
Courty, G., Mme, p. 208 n. 40
Coutan, Jules, p. 208 n. 40
Cowling, Elizabeth, p. 153 n. 11
Cras, Jean, p. 269
Crémieux, Hector, p. 309
Crès, maison d'édition, p. 318 n. 19
Crevel, René, p. 141 et n. 19
Christie, Agatha, p. 332, 333
Critique sociale, La-, p. 329, 330, 331 n. 18, 332, 333, 334, 335
Croiset, Maurice, p. 384
Culot, Maurice, p. 39 n. 3
Curatolo, Bruno, p. 329 n. 9
Curjel, Robert, p. 49 n. 7

Daehner, Jens, M., p. 2 nt. 6
Dacier, André, p. 394
Dalézios, Andréas, p. 352 n. 12
Dalí, Salvador, p. 134, 138 et n. 5, 142 et n. 22
Dalliès, Jeanne, p. 390
Damaskos, Dimitri, p. 248 n. 22
Daniel-Rops, p. 190 et n. 35, 37
Daremberg, Ch., 394
Dargos, Jean, p. 362 n. 9
Darios, v. Barthes, Roland.
Daskalopoulos, Dimitris, p. 340 n. 6
David, Georges, p. 177
David-Weill, famille, p. 228 n. 30
De Boel, Gunnar, p. 312 n. 3
Debussy, Claude, p. 216 n. 78, 256, 261, 264 n. 34, 269, 271 et n. 62
Decan, p. 166
De Chirico, Giorgio, p. 49 n. 14, 138, 151, 177
Décorchemont, p. 210 n. 45
De Falla, Manuel, p. 257, 259n. 20
De Kooning, Willem, p. 242 n. 89
Delacroix, Eugène, p. 166, 167
Delamain, Jacques, p. 143 n. 29
Delbos, Yvon, p. 28 n. 38
De la Serna, Ismaël, p. 125
Délios, Yorgos, p. 314, 318 et n. 24, 322 et n. 35
Delibes, Léo, p. 258, 262 n. 32, 265 n. 36, 271
Delladétsimas, p. 41 n. 10
De Lorey, Eustache, p. 225 et n. 20, 229 et n. 38, 234 n. 48, 238 n. 65, 240 et n. 79, 241 et n. 81
Delvaux, André, p. 2
Demangel, Robert, p. 40
De Mazia, Violette, p. 240 n. 73
Demetrakopoulos, p. 234 n. 50
Démétriadès, v. Dimitriadis, Costas.
Démosthène, p. 385
Denis, Maurice, p. 113, 153 et n. 7, 10
Denoyelle, Françoise, p. 189
Déodat de Séverac, Marie-Joseph-Alexandre, p. 271
Derain, André, p. 93, 107, 113, 115, 116, 125, 138 et n. 5, 142 n. 22, 179, 238, 241 n. 81
Dercon, Chris, p. 222 n. 4
Derouet, Christian, p. 108 n. 3, 126 n. 18, 127 n. 26, 179
Desbordes-Valmore, p. 377 n. 33
Descartes, René, p. 352

Desgodetz, p. 44
Desjardins, Paul, p. 91 n. 4
Despotopoulos, Iannis, p. 64
Destrée, Jules, p. 244 et n. 6, 246, 249, 252
Desvallées, André, p. 142 et n. 2, 250 n. 27
Deutch, Miriam, p. 122 n. 4
De Visscher, Charles, p. 246 n. 13
Dial, *The-*, p. 111
Diamantopoulou, Dimitra, p. 216 n. 76-77, 260 n. 22
Diamantopoulou-Cornejo, Dimitra, p. 256 n. 7, 264 n. 34, 39; 265 n. 40, 266 n. 42
Diamantopoulos, Giorgios, p. 66
Didot, maison d'édition, p. 384
Dickens, Charles, p. 312
Diedrichs, Eugens, p. 354
Diehl, Charles, p. 91 n. 5, 366
Diehl, Charles, p. 217 n. 87, 221 n. 1, 226 et n. 25, 234 n. 50, 236
Dieterich, Karl, p. 364
Dimadis, Konstantinos, p. 324 n. 39
Dimakoudis, Andréas, p. 321
Dimaras, Constantin, p. 321 n. 31, 351 n. 1, 352 n. 8
Dimitriadis, Costas, p. 107, 118 et n. 36, 212 n. 64, 214 et n. 72, 215 n. 73
D'Indy, Vincent, p. 256, 257, 258, 260-263
Dionysos, p. 146, 327 et n. 4, 337
Diplarakou, Aliki, p. 304
Disraëli, Benjamin, p. 322
Djélépy, v. Tzelepis, Panos.
Djo-Bourgeois, p. 60
Documents, p. 124, 127-133, 130 et n. 46, 131 et n. 47-48, 132
Dodds, Eric Robertson, p. 140 n. 15
Domenc, Paul, p. 39
Doré, Gustave, p. 303
Dorgelès, Roland, p. 322, 323, n. 37
Dorigny, A., p. 18 et n. 2
Douchin, Alexis, p. 217 n. 85
Doukas, Stratis, p. 171 n. 17
Doumer, Paul, p. 223, 227 n. 29
Doumergue, Gaston, p. 112
Doumet, Christian, p. 286 et n. 26-27, 287 n. 29-30
Douras, Vassilis, p. 63-64, 66, 67 fig. 5
Doxas, Angelou, p. 109
Dragoumis, Ion, p. 41 n. 10, 257 n. 8, 12; 361
Dréville, Jean, p. 191 n. 40
Drieu La Rochelle, Pierre, p. 306, 307 et n. 9-10, 308 et n. 11, 334
Drivas, Anastassios, p. 109
Drivas, Léonis, p. 322
Drossinis, Georges, p. 359, 361
Daskalopoulos, Dimitros, p. 340 n. 6
Daskalothanassis, Nikos, p. 166
Dubois, Théodore, p. 258, 271
Ducci, Annamaria p. 245 n. 10
Duccio [di Boninsegna], p. 177
Duchamp, Marcel, p. 138 et n. 5, 142 n. 22, 158
Ducci, p. 243 n. 4
Ducoux, Henri, p. 18 n. 3, 50, 60
Dufrêne, Maurice, p. 201 n. 1, 220
Dufy, Raoul, p. 217 n. 85, 238
Duhamel, Georges, p. 388 n. 14
Dujardin, Édouard, p. 319 et n. 26
Dukas, Paul, p. 261 n. 24, 266, 269, 272
Dullin, Charles, p. 390, 391
Dumas, Alexandre, p. 303
Dumitresco, Natalia, p. 158 n. 21, 160 n. 22
Duncan, Isadora, p. 390
Duncan, Penelope, p. 6
Duncan, Raymond, p. 6
Dunoyer de Segonzac, André, p. 115
Duparc, p. 216 n. 78
Dupas, Jean, p. 217 n. 85
Dupierreux, Richard, p. 244 n. 6
Durand, François Félicien, v. Miomandre, Francis de-.
Durm, Josef, p. 47 et n. 6
Durrell, Lawrence, p. 345 n. 32
Duchesneau, Michel, p. 256 et n. 6
Dussaud, René, p. 228 n. 32
Duthuit, Georges, p. 124 et n. 12, 222, 223 n. 8, 11; 225 et n. 20, 21, 226 n. 23, 228 n. 34, 233 n. 46, 235, 236 et n. 58, 62; 237, 238 et n. 67, 239 n. 69, 240 n. 70, 241 n. 82-83, 242 n. 89
Dutilleux, Henri, p. 262
Duval, Jeanne, p. 321
Duveen, marchand, p. 228 n. 30

Ebersolt, Jean, p. 232
Sagesse, École de la-, p. 100
Édouard, roi, p. 307
Éducation des enfants, L'-, p. 373 n. 7
Eichner, Anne, p. 265 n. 39
Einstein, Carl, p. 124, 130 et n. 46, 131 n. 48, 136 et n. 75
Elefitheron Vima, p. 92 n. 11, 93 n. 12-13, 15-16, 94 n. 17-21, 95 n. 23-24, 169, 266, 299 n. 13, 369 n. 43
Elefitheros Typos, p. 111 n. 11, 115

Elgin, Lord, p. 248 n. 24
Eliel, Carol S., p. 127 n. 27, 128 n. 34
Ellis, Katharine, p. 261 n. 27
Eliot, T. S., p. 91 n. 4, 342, 343, 347
Éluard, Paul, p. 137 et n. 2, 142 et n. 22, 345
Elytis, Odysséas, p. 2 et n. 4, 382
Éducation des enfants, *L'*, p. 15
Eleftheriadis, Stratis, v. Tériade
Eleftheros logos, p. 373 n. 6
Eleftheroudakis, éditeur, p. 203 n. 14
Ellinika Grammata, p. 179
Ellinis, p. 368 n. 36; 369 n. 47
Embiricos, Alexandre, p. 367, 372 et n. 5, 373, 375 n. 17, 378, 379 n. 45
Embiricos, Miltiades, p. 168 fig. 1
Embirikos, Andréas, p. 1, nt. 3, 6, 343-347
Embirikos, Léonidas, p. 343
Emmanuel, Maurice, p. 255 n. 1, 263, 265 et n. 36, 39, 40, 266 et n. 41, 42, 45
Archives -, p. 265 n. 36, 40; 266 n. 43, 267 et n. 46, 270, 376 n. 31, 377, 381
Empros, p. 111 et n. 12, 112, 372 n. 6, 377-378, 382
Emprosthophylax, v. Mavroudis, A.
Enesco, Georges, p. 257
Engels, Friedrich, p. 332, 345
Engonopoulos, Nikos, p. 379 n. 44
Enseigne du pot cassé, À l'-, maison d'édition, p. 387, 394
Épictète, p. 394
Ernout, Alfred, p. 384
Ernst, Max, p. 134, 138 n. 5
Éros, p. 314
Ertel, Évelyne, p. 294 n. 2
Escholier, Raymond, p. 119
Eschyle, p. 266, 277-278, 298 n. 14, 389, 394
Ésope, p. 394
Espagne, Michel, p. 386 n. 7
Esprit, p. 329
Esprit nouveau, *L'-*, p. 123-124, 127-133
Estève, P. L., p. 371 n. 3
Estia, éditeur, p. 367
Estia, p. 112 et n. 17, 118, 177 n. 30
Ethnos, p. 114, 270, 298 et n. 9
Études grecques, Association des-, p. 266
Eucken, Rudolf, p. 354
Eudoxia, sainte, p. 224 n. 14
Eupalinos, p. 376, 381 n. 53
Euripide, p. 155, 270, 394, 395
Europe, p. 361, 368
Europe nouvelle, p. 206 et n. 37
European Network of Research and Documentation of Performances of Ancien. Greek Drama, p. 299 n. 16
Evangelidis, Dimitrios, p. 109
Evans, Arthur, p. 212 et n. 60
Evening Post, *The*, p. 210 n. 49
Excelsior, p. 271
Exposition. Le journal de l'industrie et des arts utiles. L'-, p. 213 n. 67
Exposition des artistes hellènes (3e), p. 203 n. 13
Express, L'-, p. 336 n. 36

Fabre, Lucien, p. 313, 314 n. 8
Fairchild, Blair, p. 264 n. 34
Faisans-Maury, p. 320
Fantazis, Loro, p. 377, 378, 379, 381 n. 52, 54
Farinou-Malamatari, Georgia, p. 321 n. 31
Farnoux, Alexandre, p. 2 n. 6 et 8; 138 n. 9, 153 et n. 9, 310 n. 18, 329 n. 10, 392 n. 28, 29
Faure, Gabrielle, p. 394
Fauré, Gabriel, p. 256, 258, 263 et n. 33, 264 n. 34, 259, 270, 271 n. 62
Fauriel, Claude, p. 256, 272
Fauser, Annegret, p. 261 n. 27
Faust, Camille Laurent Célestin, v. Mauclair, Camille
Fayard, Arthème, maison d'édition, p. 303
Fédération des sociétés d'art, p. 202 n. 8
Fels, Florent, p. 115, 116 et n. 26, 29; 117-118
Fels, comtesse de, p. 390
Fénéon, Félix, p. 113 et n. 19, 206 n. 35
Ferrier, Paul, p. 297
Ferroud, Pierre-Octave, p. 272
Fessas-Emmanouil, Eleni, p. 48 n. 4, 50 n. 15, 17, 19-20
Feu, Le-, p. 298, 390.
Feuerbach, Ludwig, p. 346
Figaro, *Le-*, p. 108, 117-118, 205 n. 25, 208 n. 38, 359, 360, 362, 364 et n. 18, 385 et n. 5
Firino, Yvonne, p. 216 n. 76
Fischer-Lichte, Erika, p. 294 et n. 4
Flam, Jack, p. 122 n. 4
Flammarion, maison d'édition, p. 317 n. 16
Flitouris, Lambros, p. 26 n. 33-34; 30 n. 43
Focillon, Henri, p. 236 et n. 59, 244 et n. 6
Follot, Paul, p. 201 n. 1
Fontobbia, Yves de-, p. 208 n. 208 n. 40
Forkey, Leo, O., p. 308 n. 12
Formes, p. 240

Forsythe, Jon-Jolyon, p. 315
Förster, Friedrich Christoph, p. 296 n. 7
Foster, Hal, p. 127 n. 25
Fougères, Gustave, p. 54 et n. 26; 212 n. 60, 360
Foujita, p. 217 n. 85
Foundoukidis, Euripide, p. 243 et n. 3, 244 et n. 5, 7, 245, 246 et n. 13, 15-16, 247 et n. 17, 248 et n. 21, 249 et n. 25, 26; 250, 252
Fourcade, p. 265 n. 36
Fournier, Marguerite, p. 391 n. 26
Fraisse, Philippe, p. 39 n. 4 27
Fraixe, Catherine, p. 116 n. 26
France, Anatole, p. 312, 317
Franck, César, p. 257, 258, 263, 264, 269, 272
Frangou-Psychopaidi, Olympia, p. 256 n. 7, 158 n. 15, 17, 271 n. 65
Frank, Nino, p. 191 n. 45, 194; 216 n. 78
Frankfurter Zeitung, p. 240
Franqueville, M., p. 204 n. 22
Franses, M., p. 82
Frantel, Max, p. 210 n. 47
Frantziskakis, p. 179
Freund, Marya, p. 271
Freud, Sigmund, p. 140, 151 et n. 3, 152 n. 4, 345
Freyssinet, Eugène, p. 216 n. 80
Friedman, p. 265 n. 36
Frizot, Michel, p. 127 n. 24
Frobenius, Leo, p. 130
Frois-Wittmann, p. 345 et n. 28
Fromentin, Eugène, p. 166
Front de libération nationale (EAM), p. 353
Front Populaire, parti, p. 15, 30 et n. 42, 300, 368
Fry, Roger, p. 140
Fulcher, Jane, p. 262 n. 31
Furtwängler, Wilhelm, p. 217 n. 64

Galanis, Démétrius, p. 115 et n. 25, 171
Galinos, N., p. 109 n. 7
Gallimard, maison d'édition, p. 327 n. 1, 334
Galsworthy, John, p. 312, 315 et n. 10
Ganiari, X., maison d'édition, p. 352 n. 12
Gardika, Katerina, p. 23 n. 21
Garland, maison d'édition, p. 208 n. 38
Garnier, Charles, p. 205 n. 24
Garnier, Tony, p. 60
Gastoué, Amédée, p. 255 n. 2
Gauguin, Paul, p. 177
Gaulois, Le-, p. 269, 384 n. 4
Gazette des beaux-arts, p. 240
Gee, Malcolm, p. 115 n. 24
Gély, Véronique, p. 2 nt. 6
Gentil, p. 213
Gennadios, Bibliothèque-, p. 259 n. 21, 272 n. 69
Gennadios, Ioannis, p. 248 et n. 22, 250, 252
Genuys, Charles, p. 205 n. 28
Georgakopoulos, Panayotis, p. 65
Georgeou, Stephan, p. 375
Georgiadis, Andreas, p. 107
Géraldy, p. 377 n. 33
Gere, Cathy, p. 138 n. 9
Géricault, Théodore, p. 166, 177
Gérôme, Jean-Léon, p. 166, 177
Gevaert, François-Auguste, p. 270
Ghikas, v. Hadjikyriakos-Ghikas, Nikos.
Giacometti, Alberto, p. 5, 131, 152, 156 et n. 15-16, 157 fig. 2, 238
Giacoumacatos, Andreas, p. 37 n. 2, 63 n. 40; 65 n. 42; 101 n. 43
Giannouli, Angéliki, p. 296 et n. 6
Gide, André, p. 142 n. 22, 308, 309 n. 15, 312, 317, 318 n. 21, 322, 389 n. 17, 393
Giedion, Siegfried, p. 68 et n. 47
Ginain, Léon, p. 49, 202 n. 5
Ginsberg, Jean, p. 63
Giofyllis, Photos, p. 109
Giono, Jean, p. 388
Giotto, p. 177, 179
Giraudon, p. 223
Giraudoux, Jean, p. 219, 304, 309, 393
Glazounov, Alexandre, p. 264
Glinos, G., p. 300 n. 18
Glück, Christoph Willibald, 216 n. 78
Gobbe, Olivier, p. 268 n. 47
Gobineau, Arthur de-, p. 194
Godoli, Ezio, p. 63 n. 40
Goethe, Johann Wolfgang, p. 299 et n. 12, 354, 368
Goffre, Annies, p. 256 n. 5
Gogol, Nikolaï Vassilievitch, p. 321 n. 32
Golan, Romy, p. 118 n. 34
Goncourt, prix-, p. 206 n. 35, 308, 313, 372 n. 6
Gontcharova, Natalia, p. 238
Goosson, Stephen, p. 90 n. 1
Gorska, Adrienne, p. 63
Goulandris, Georges, p. 122
Fondation-, p. 2
Gounaro, Georges, v, Gounaropoulos, Georges.
Gounaropoulos, Georges (Georges Gounaro), p. 117, 122 et n. 3, 217, 218 fig.4

Goya, Francisco, p. 177
Græcia, p. 361
Grand Siècle, p. 308
Grande Guerre, v. Première Guerre mondiale.
Grandet, Charles, p. 313
Granier-Defferre, Pierre, p. 306
Grasset, Bernard, p. 118 n. 36, 165
  Maison d'édition, p. 390, 395
Greco, Le, p. 118
Green, Christopher, p. 2 nt. 6, 123 n. 8, 133 n. 61, 134 n. 66
Greenberg, Clement, p. 241 et n. 88, 242 n. 89
Greensteed, Mary, p. 203 n. 16, 21o n. 49
Grekou, Agori, p. 375 n. 21; 380 n. 46
Gréville, Edmond T., p. 191, n. 40
Grimanis, Ang., p. 300 n. 18
Gromaire, Marcel, p. 115
Gropius, Walter, p. 63, 65
Gros, Antoine-Jean, p. 166
Grossard, Louis, p. 58
Grosz, Georg, p. 113, n. 20
Grey, Madeleine, p. 271
Gruber, Jean-Jacques, p. 217 n. 85
Grünewald, Mathis, p. 177
Gryparis, T., p. 300 n. 18
Guadet, Julien, p. 49 et n. 11
Gudea, roi, p. 156
Guéguen, Pierre, p. 329
Guéhenno, Jean, p. 368 et n. 41
Guénard, Annie, p. 30 n. 42
Guénon, René, p. 328 n. 6
Guérin, Jacques, p. 226
Guillaume, Paul, p. 240 n. 73
Guilleré, René, p. 201 n. 1
Guinis, Angélos, 80 fig. 3
Guirard de Montarnal, Joseph.-E. Charles de, p. 202 n. 5
Guizot, François, p. 10
Gutzkow, Karl, p. 111

H., A., p. 216 n. 82
Hachette, maison d'édition, p. 384
Hadjikyriakos-Ghikas, Nikos, p. 117, 122 et n. 3, 179 et n. 37-38, 181 n. 42, 340
Hadziiiossif, Christos, p. 4, 30 n. 41, 69 n. 1
Hadzinikolaou, Nikos, p. 166 et n. 5-7, 179 n. 39, 180 fig.6, 181 n. 40
Halévy, Fromental, p. 262, 309
Halkousi, Éléni, p. 340
Hals, Frans, p. 177
Hamalidi, p. 116 n. 27
Hamilton, Edith, p. 280
Hannoussis, Michalis, p. 377, 378
Hansen, Theophil von, p. 47
Harcourt-Smith, Cecil, sir, p. 247 et n. 20, 248 et n. 21
Hardouin-Mansart, p. 55
Hassid Fernandez, Élie, p. 82 et n. 30, 84
Hatzidakis, Mihaïl, p. 352 et n. 7
Hatzimihali, Angeliki, p. 52, 53 fig. 1; 205 n. 29, 212 n. 62, 63
Hatzimihalis, Yorgos, p. 177 n. 32-33
Havard, Henry, p. 211
Havet, Louis, p. 385
Hegel, p. 332, 345, 346
Herber, Dr., p. 228 n. 35
Hébrard, Ernest Michel, p. 4, 39, 49, 51, 52, 63, 69-79, et n. 3, 4, 6, 8; 76 fig. 2, 80 fig. 3
Hébrard, Jean, p. 70
Heine, Maurice, p. 142 n. 22, 377
Héliodore, p. 387, 394
Hélion, Jean, p. 334 et n. 26
Hellénisme, p. 234 n. 50
Hellénisme contemporain, L'-, p. 369 n. 47
Hellenismos, L'-, association, p. 265
Hellmann, Marie-Christine, p. 39 n. 4
Hennebique, système, p. 204 n. 22
Héraclès, p. 155
Herluison, Jean, v. Longnon, Jean.
Hermant, Abel, p. 384 n. 4
Hermès, p. 141, 162
Hérodote, p. 394
Hérondas, p. 385
Herriot, Édouard, p. 304, 392
Hésiode, p. 394
Hilton, James, p. 90 et n. 1
Hippocrate, p. 394
Hiriart, Joseph, p. 60
Hitler, Adolf, p. 298 et n. 10
Hobsbawm, Eric John, p. 78 n. 19
Hoffmann, Josef, p. 60, 62
Hoffmann, Philippe, p. 2 nt. 6
Hofmannsthal, Hugo von, p. 153
Holdt, Hans, p. 205 et n. 26
Hollier, Denis, p. 146 n. 34
Holman, Valérie, p. 137 n. 4
Homère, p. 334, 385, 388 et n. 14, 390 et n. 20, 395
Homolle, Théophile, p. 91, 205 et n. 27, 210 n. 48

Honegger, Arthur, p. 62
Honnorat, André, p. 25 n. 26
Horace, p. 393
Horemi-Bénaki, Virginia, p. 216 n. 77
Horemis, p. 363 et n. 16, v. aussi Choremi, Constantin
Horthy, amiral, p. 224
Huberman, Bronislaw, p. 271
Hugnet, Georges, p. 142 n. 22
Hugo, Victor, p. 334 n. 27, 368 n. 41, 377 n. 33
Humanité, *L'*-, p. 113
Hulten, Pontus, p. 158 n. 21, 160 n. 22
Huxley, Aldous, p. 314

Ibert, Jacques, p. 269
Ictinos, p. 306
Idea, p. 352
Iliadis, p. 179
Illustration, *L'*-, p. 202 n. 7, 240 n. 70, 296 n. 7, 297 et n. 8, 305
Illustration théâtrale, *L'*-, p. 298
Imans, Pierre, p. 209 et n. 42
Imbriotis, Giannis, p. 352, 353
Insurgé, *L'*-, p. 208 n. 40
Intransigeant, *L'*-, p. 195, 298
Irène de Grèce, princesse, p. 51 n. 21
Islam, p. 234, 240
Istrati, Alexandre, p. 158 n. 21, 160 n. 22, 241
Itten, Johannes, p. 100 n. 41
Ivens, Joris, p. 183 et n. 2, 186 n. 16, 189

Jacobsen, Jens Peter, p. 320
Jaccottet, Philippe, p. 388
Jacquemont, Maurice, p. 298
Jacques, Annie, p. 39 n. 4
Jaloux, Edmond, p. 320
James, William, p. 352, 353
Jameson, Fredric, p. 96 n. 33
Jamin, Mean, p. 142 et n. 23
Janick, maison d'édition, p. 395
Janniot, Alfred, p. 217
Jaussely, Léon, p. 50, 73 n. 8
Jean-Haffen, Yvonne, p. 212 n. 61
Jeanneret, Albert, p. 191 et n. 191-192, 194
Fonds-, p. 191, n. 42
Jeanneret, Charles-Édouard, voir Le Corbusier
Jerphanion, Guillaume de, p. 228 n. 31, 32
Joannidès, Hercule, p. 2, 121, 184 et n. 5, 185 n. 14, 190, 191, 197, 310, 329, 375
Jockey, Philippe, p. 247 n. 19
Jolas, Eugène, p. 329 et n. 10
Jourdain, Francis, p. 217 n. 85
Journal officiel du gouvernement, p. 94
Jours de France, p. 329
Jouve, Paul, p. 217 n. 85
Jouvet, Louis, p. 390
Joyce, Conor, p. 131 n. 48
Joyce, James, p. 319, 329, 331 et n. 19
« Jules-Ferry », écoles, p. 63
Jupiter, p. 112, 141

Kafetsi, Anni, p. 167 n. 9
Kafkoula, Kiki, p. 52 n. 24; 75 n. 13; 78 n. 18; 88 n. 37, 169 n. 10, 177 n. 31, 179 n. 36
Kakavoulia, Maria, p. 26
Kalinowski, Isabelle, p. 130 n. 46, 131 n. 48
Kalliga, Th., p. 300 n. 18
Kalomiris, Krino, p. 261 n. 25
Kalomiris, Manolis, p. 216 n. 78, 255, 258-263
Kaloutsi, Florentini, p. 211
Kalyvas, Géo, p. 41 n. 10, 62, 64
Kambanis, Aristos, p. 361
Kandinsky, bibliothèque-, p. 126 n. 20, 135 n. 68
Kanellis, p. 179
Kanellopoulos, Panayotis, p. 378
Kann, Alphonse J., p. 240 n. 70
Kant, Emmanuel, p. 352, 356, 357
Kapralos, Christos, p. 109 et n. 7
Kapsabélis, p. 41 n. 10
Karadimou-Yerolympou, Alexandra, voir Yerolympou, Alexandra
Karagatsis, M., p. 312, 313 et n. 6, 314, 322-324
Karandinos [Karantinos], Patroklos, p. 65 n. 41, p. 37 et fig. 1, 41 n. 10, 62-64 et fig. 4, 65
Kardamitsi-Adami Maro, p. 50 n. 16, 54 n. 25
Kassandras, Vassilis, p. 40 et n. 9, 55 n. 29; 58
Katakouzinos, Angélos, p. 340
Kastanakis, Thrassos, p. 312, 352 n. 8
Katsimbalis, Calypso, p. 362 et n. 12, 363, 364 n. 17
Katsimbalis, Constantin, p. 361, 362, 363 et n. 16, 364 n. 17, 21
Katsimbalis, famille, p. 369
Katsimbalis, Fonds-, p. 363 n. 14
Katsimbalis, Georges K., p. 340, 361, 362 et n. 10,11; 363 et n. 14; 364 et n. 22, 365 et n. 23, 24; 366 et n. 28, 30, 31; 367 et n. 33, 368 et n. 38, 40, 373 n. 9, 374 et n. 13, 16; 375 et n. 17, 18, 20-24; 376 et n. 25, 26, 28; 378 et n. 39; 379 et n. 41-43, 380 et n. 47, 382

Kauffmann, librairie, p. 304
Kaufmann, Thomas DaCosta, p. 165 n. 1
Kavvadias, Nikos, p. 212 n. 64, 379 n. 44
Kazantzakis, Nikos, p. 91, 352 et n. 2, 353, 354, 355 et n. 20, 356 et n. 21, 371 n. 3, 382
Keats, John, p. 312
Képhallinos, Yannis, p. 339 n. 1
Kéfer, Pierre, p. 191 n. 40
Kelekian, Dikran, p. 227, 240 n. 70
Kelly, Julia, p. 131 n. 47-48
Kemal, Mustapha, p. 229
Kemp, Wolfgang, p. 135 n. 70
Keramari, p. 111 n. 12
Keramikos, société, p. 203
Kessler, comte, p. 153
Keyser, Ephraim, p. 208 n. 40
Keyserling, Hermann Alexander von, p. 100
Kyklos, p. 377-379 et n. 41, 42
Kinsbourg, Mme, p. 217 n. 85
Kirkini, frères, p. 203 n. 14
Kisling, Moïse, p. 115
Kitromilidis, Paschalis M., p. 166 et n. 3
Kitsikis, Constantin/Kostas, p. 50, 52, 59, 80 fig. 3
Klages, Ludwig, p. 354
Klee, Paul, p. 130
Kleiber, Erich, p. 272
Klonis, Kl., p. 300 n. 18
Klossowski, Pierre, p. 146, 389 n. 19
Kodály, Zoltán, p. 257
Koechlin, Charles, p. 270 et n. 60, 61, 263, 271
Koechlin, Raymond, p. 223
Kogevinas, Lykourgos, p. 112 et n. 14, 209 n. 44, 217 et n. 87
Kohler, Denis, p. 342 et n. 15, 18, 19
Kokkinos, Démétrius, p. 109
Kokkonis, Georges, p. 256 n. 5, 258 n. 14, 261 n. 28, 262 n. 32, 266 n. 41
Kokotsis, Dimitrios, p. 107, 112, 181
Kolettis, Ioannis, p. 10
Koliopoulos, Ioannis, p. 31 n. 41
Kolokotronis, Theodoros, p. 44
Kolonas, p. 82 n. 30
Komini-Dialeti, Dora, p. 203 n. 12
Kontoglou, Photis, p. 169, 173 et n. 21-23, 176, 177, 179 et n. 34, 181, 182
Kontoleon, Georges/Giorgios, p. 41 n. 10, 62, 65
Koukidis, Constantin, p. 372, 378, 379 n. 42
Koula-Angonakis, Mme, p. 268
Kosmadaki, Polina, p. 5, 202 n. 3
Kosténévitch, Albert, p. 238 n. 67, 239 n. 69
Kotsakis, Amalia, p. 49 n. 10
Kotidis, Antonis, p. 169 et n. 11, 171 n. 16
Kotzioulas, Georges, p. 376 n. 31
Kotsopoulos, Th., p. 300 n. 18
Kourelis, Kostis, p. 226 n. 24, 227 n. 26, 230 n. 40, 238 n. 65
Kouréménos, Vassilis, p. 41 n. 10; 49, 50 et n. 20; 51, 52, 55 et n. 29, 32; 60, 61 fig.3
Kouria, Aphroditi, p. 217 n. 87
Kouropoulos, Konstantinos, p. 66
Koutchakdji, Fahim, p. 227, 228
Koyré, Alexandre, p. 358
Kraft, Christophe, p. 315
Krauss, Roland, p. 131 n. 50, 134 n. 65
Krempel, Leon, p. 222 n. 4
Kriézis, Emmanuel, p. 49, 52, 55 n. 29
Kropotkine, Pierre, p. 95
Krull, Germaine, p. 183 et n. 2
Kühn, Joachim, pp, 223 n. 11
Kyriakidis, Konstantinos, p. 50 et n. 19
Kyriadis, p. 203 n. 13
Kyriopoulos, Yannis, p. 23 n. 19
Kyrou, Achilleas, p. 118 et n. 36-38, 119 n. 39

Labrouste, Henri, p. 49 n. 11
Labrusse, Rémi, p. 5, 126 n. 19, 130 n. 43-44, 137 n. 4
Lacan, Jacques, p. 141 et n. 18
Lacretelle, Jacques de, p. 304 et n. 2
Laffont, maison d'édition, p. 395
Laforgue, Jules, p. 341, 342 et n. 16, 353
Laforgue, René, p. 345
Laïko Komma (Parti populaire), p. 12
Lalande, André, p. 358
La Laurencie, Lionel de, p. 255 et n. 1-3
Lalique, René, p. 210 n. 45
Lambelet, frères, p. 255
Lambraki-Plaka, Marina, p. 2 n. 5, 153 n. 11, 171 n. 17-18, 182 n. 44
Lambridi, Elli [Lambridis, Hellé], p. 352 et n. 5, 353, 355, 356, 371, 372 et n. 3, 379, 382
Lambros, Spyridon, p. 211 n. 56
Langlade, Émile, p. 210 n. 47
Langlois, Walter G., p. 116 n. 26
Lanitis, V., p. 171 n. 15
Lannou, Pierre-Marie, p. 202 n. 6, 206 n. 34
Lanvin, p. 213
Lapathiotis, Napoléon, p. 376 et n. 29, 30, 381 et n. 53

Lapommeraye, Pierre de, p. 260
La Porte du Theil, Gabriel de, p. 394
Laprade, Albert, p. 60
Larbaud, Valéry, p. 319, 320
Larcher, P. H., p. 394
Laskaris, Kimon, p. 50, 55 n. 28, 65
Laskaris, P., p. 24 n. 25
Latta, Claude, p. 393 n. 31
Lautréamont, p. 341
Lavauzelle, Alfred, p. 306 et n. 7
Lavedan, Pierre, p. 47 n. 2; 52 et n. 22; 77 n. 17, 269 et n. 51
Lavignac, Albert, p. 255 et n. 1.3
Lavrangas, Dionysos, p. 255, 258, 264 n. 34
Lawrence, D. H., p. 322, 323
Lazaridis, Emmanuel, p. 50, 55 n. 29; 56; 57 fig. 2; 60
Lébédeff, Jean, p. 394
Lebesgue, Philéas, p. 360, 367, 370
Lebet, Jeffry, p. 23 n. 22
Lechat, Henri, p. 44
Lechevalier, Claire, p. 386 n. 7, 389
Leconte de Lisle, Charles Marie René, p. 386, 387, 388, 389
Lecoq, p. 35 n. 1
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris), p. 2, 38 fig. 2, 39, 44 et n. 15, 46 et n. 16, 50; 62 et n. 39, 63-64, 66, 93, 127 n. 26, 128 et n. 34, 129-130, 191 n. 42, 197, 206, 213, 329
  Cabinet-, p. 37
  Fondation-, p. 194 n. 48
  Archives de la-, p. 194
Lecourt, Vincent, p. 239
Léda, p. 160
Le Flem, Paul, p. 257, 260 et n. 22, 264 n. 34
Lefranc de Pompignan, Jean-Jacques, p. 334 n. 27
Léger, Fernand, p. 46, 93, 122 n. 5, 151
Légion d'honneur, p. 92 n. 8, 204 n. 22, 208 n. 40, 211 n. 55, 361, 368
Lehmann, Rosamund, p. 320
Leiris, Michel, p. 130, 132 n. 53, 143 et 25, 329
Lekkou, M., p. 300 n. 18
Lemaire, N. E., p. 385
Lemaresquier, Charles, p. 50, 58
Lemny, Doïna, p. 158 n. 19-20
Lénine, Vladimir Ilitch, p. 95
Léonard de Vinci, p. 177
Leotsakos, Georges, p. 258 n. 16
Leprévost, Charles, p. 205 n. 23
Leroux, Xavier, p. 258
Le Temps, p. 112 et n. 14
Leune, Jean, p. 305, 306 n. 5
Levesque, Robert, p. 370
Lévi, Éliphas, p. 101 n. 43
Levidis, Dimitri, p. 259, 260 et n. 22, 264 et n. 34
Lévy, Jean, p. 108 n. 3, 143 n. 27
Lévy-Bruhl, Lucien, p. 358
Leyhausen, Wilhelm, p. 299 et n. 12, 13, 15
Leymarie, Michel, p. 238 n. 67, 239 n. 69, 251 n. 30
Leyritz, Léon, p. 209 n. 42, 217 n. 85, 219
L'Herbier, Marcel, p. 62
Liakos, Antonis, p. 95 n. 26-27
Liausu, Jean-Pierre, p. 195 et n. 54
Libéraux, parti des-, p. 71, 107
Libre Opinion, parti, p. 11
Ligue franco-hellénique, p. 269 et n. 51, 308, 360
Lipchitz, Jacques, p. 131, 238
Liszt, Franz, 216 n. 78
Littérature, grand prix de-, p. 391
Lloyd Wright, Frank, p. 65 n. 44
Logos, O-, p. 377 34
Logothéti-Merlier, Melpo (voir Merlier, Melpo), p. 257-258, 266
Loizidi, Niki, p. 166 n. 4
London Magazine and Review, p. 111
Longnon, Jean, p. 305, 306 et n. 6
Lonero, Giuseppina, p. 39 n. 3
Longus, p. 387, 394
Lotar, Eli, p. 5, 126 n. 17, 183-,
  Fonds-, p. 185 n. 15, 192 fig. 2-3, 193 fig. 4, 196 fig. 5, 198 n. 63
Lotar Elisabeth, p. 198 n. 63. Voir aussi Makouska, Elisabeth
Louis XIII, style, p. 214
Louis-Philippe, style, p. 213
Loukidis, Anastasios (Tassos), p. 209, 211 et n. 55, 212 n. 64, 217, 219 fig.5
Lounatcharski, Anatoli V., p. 113
Louÿs, Pierre, p. 309, 316, 386
Loverdos, Dionysios, p. 64, 223, 224 n. 13, 226 n. 22, 24 , 227 et n. 26
Loverdos, collection, p. 227
Loyer, François, p. 4, 122 n. 2
Löwy, Michaël, p. 358 n. 25
Luchaire, Julien, p. 244 n. 6, 245
Lucien de Samosate, p. 394, 395
Luquet, Georges-Henri, p. 131 n. 50
Lutyens, Edwin, p. 54

Lykoudis, G., p. 300 n. 18
Lytras, Nicéphore, p. 166

Mabille, Pierre, p. 139 et n. 11, 143 et n. 32
Maccas, Léon, p. 108 et n. 2, 110
Macier, album-, p. 229 fig. 1, 230 fig. 2, 231 fig.3, 233 fig.4, 239 fig. 5
Mackenzie, M., p. 23 n. 20
MacLagan, Eric, p. 237 n. 64
Maeterlink, Maurice, p. 272
Magne, Henri-Marcel, p. 205 et n. 31, 32, 217 n. 85, 219 n. 88
Magne, Lucien, p. 205 et n. 23, 31
Magritte, René, p. 138 et n. 5
Mahn, Berthold, p. 395
Mahon, Alyce, p. 142 n. 21
Maillol, Aristide, p. 5, 107, 152, 153 et n. 10, 154 fig.1, 156, 162
Maison, général, p. 10
Makédonia, p. 85 n. 34-35
Makedonikes Imérès, p. 318
Makovska, Elisabeth, p. 184 et n. 4, 186. Voir aussi Lotar, Elisabeth
Makropoulos, Ioannis p. 94, 96
Malakassis, Miltiadis, p. 359
Maléas, Konstantinos, p. 167 et n. 9, 168 fig. 1, 171, 173
Mallarmé, Stéphane, p. 239, 341 et n. 8, 342
Mallet-Stevens, Robert, p. 60, 62 et n. 38, 66, 201 n. 2, 213 et n. 68, 214
Malraux, André, p. 188, 311, 318, 319
Maltos, Orestis, p. 37, 38 fig. 2, 64, 66
Mamakoula-Koukouvinou, Lisa, p. 328 n. 5
Mandl, Richard, p. 265 n. 36
Mandrot, Hélène de-, p. 65
Manet, Édouard, p. 167, 177, 314
Mansfied, Katherine, p. 320
Mann, Heinrich, p. 91 n. 4
Mann, Thomas, p. 91 n. 4, 315
Manolidou, V., p. 300 n. 18
Manouilidis, p. 41 n. 10
Manoussakis, G., p. 213 n. 68
Mansfield, Katherine, p. 375
Mantegna, Andrea, p. 177
Mantzaros, p. 255, 262
Mar, Dora, p. 126 n. 17
Marc-Aurèle, p. 390
Marcel Seheur, éditeur, p. 395
Mare, André, p. 213
Maréchal, Maurice, p. 271
Marguiller, Auguste, p. 222 n. 5, 240 n. 75, 252 et n. 35-36
Mariéton, Paul, p. 297
Marinatos, Spyridon, p. 138 n. 9
Marinetti, Filippo Tommaso, p. 169 et n. 10
Marinone, Isabelle, p. 197 n. 57-58, 198 n. 61-62
Marinot, Maurice, p. 210 n. 45
Maritain, Jacques, p. 354
Marmaras, Emmanuel V., p. 47 n. 4, 50 n. 15, 17, 19-20; 59 n. 36
Marrast, Joseph, p. 56
Marsellou, N., p. 300 n. 18
Marsick, Armand, p. 264, 267, 268
Marthas, p. 41 n. 10, 50 n. 15
Martel, Jan, p. 209 n. 42
Martel, Joël, p. 209 n. 42
Martenot, Maurice, p. 259
Martin, Fredrik Robert, p. 222 n. 6
Martinez, Frédéric, p. 309
Marty, Albert, p. 354 et n. 19
Marx, Karl, p. 95, 345
Massenet, Jules, p. 258, 263, 271
Massis, Henri, p. 305
Masson, André, p. 2, 130, 134, 138 et n. 5, 142 n. 22, 146, 147 fig.2, 148 fig. 3
Matisse, Henri, p. 115-116, 122, 225, 236-238, 239 n. 69, 240 n. 72-73
Markakis, Pétros, p. 111 n. 11
Mataroa, paquebot, p. 15
Matisse, Henri, p. 5, 107, 113, 138 et n. 5, 238
Matthiopoulos, Evgénios D., p. 5, 169 et n. 12, 14, 171 n. 15, 173 n. 19, 179 n. 35, 181 n. 43, 203 n. 12
Mauclair, Camille, p. 117, 118 n. 34-38, 119 et n. 39, 206 n. 35, 304 et n. 1
Maufroy, Sandrine, p. 256 n. 4
Maurois, André, p. 321 et n. 34, 322 n. 35, 353
Mavridis, maison d'édition, p. 323
Mavrogordatos, p. 69 n. 1
Mavroudis, A., p. 112 et n. 13, 16
Mawson, Thomas, p. 52, 80 fig. 3, 81
Mazarakis, p. 212 n. 64
Mazdznan, courant religieux, p. 100 n. 41
Mazon, Paul, p. 385, 386, 389
May, Ernst, p. 64
Mayassis, Sotirios, p. 50, 55 n. 27, 202 et n. 7, 203, 307
McMillan,Dougald, p. 329n. 10
Medwid, Linda M., p. 247 n. 20

Méheut, Maturin, p. 212 n. 61
Meier-Graefe, Julius, p. 152
Meilhac, Henri, p. 309
Melachrinos, Apostolos, p. 377, 379 n. 44
Melas, Spyros, p. 109, 114, 115 n. 23
Mélée, *La-*, p. 115
Melétes, p. 353, 371 n. 3
Méloyannis, p. 313
Memling, Hans, p. 177
Mendel, Gustave, p. 212 n. 60
Mendelsohn, Erich, p. 5, 100
Ménestrel, *Le-*, p. 260 et n. 23, 261 et n. 24, 262 n. 32, 267, 269 et n. 52, 54
Mentzafou-Polyzou, Olga, p. 2 n. 5
Mercure de France, p. 202 n. 7, 240, 370
Merlier, Melpo (voir aussi Logothéti-Merlier, Melpo), p. 258 n. 13, 266 n. 44
Merlier, Octave, p. 4, 26 et n. 34, 369
Archives Melpo et-, p. 18 n. 3, 24 n. 24-25
Messageries maritimes, compagnie, p. 212
Messiaen, Olivier, p. 263
Métaxas, Anastasios, p. 47 et n. 2, 54, 55 n. 28, 30; 56
Métaxas, Ioannis, p. 3, 4, 11, 12, 15, 29, 30, 300, 304, 377 n. 37
Metman, Louis, p. 222 n. 3, 223 n. 11, 224 n. 15, 17, 225 n. 20, 226, 228 n. 34
Meunier, famille-, p. 390 n. 21
Meunier, Mario, p. 92-93, 118 n. 36, 384, 388-393, 394
Meurice, Paul, p. 297
Meyerbeer, Giacomo, p. 262
Meyerson, Émile, p. 358
Michaïlidis, famille, p. 66
Michaïlidis, Polyvios, p. 37, 64-66
Michalakopoulos, Andreas, p. 107, 108 n. 1, 276
Michaud, Philippe-Alain, p. 136 n. 72
Michaux, Henri, p. 329
Michel, Jean, p. 369 et n. 46
Michel-Ange, p. 177
Michelis, Panayotis, p. 378
Milhaud, Darius, p. 259 n. 20, 261, 272
Miliadis, Stelios, p. 107
Miller, C. F. B., p. 131 n. 52
Miller, Henry, p. 310, 329, 361, 374
Millet, Gabriel, p. 217 n. 87, 223, 226 et n. 25, 229, 235 et n. 54-57
Milliex, Roger, p. 26 n. 33
Minerve, p. 141
Mingret, José, p. 217 n. 85
Minoen, période, p. 241
Minotaure, p. 5, 123-124, 135 n. 69, 137-143, 146, 148, 184 n. 8
Miomandre, Francis de (pseud. de François Félicien Durand), p. 206 n. 35-37, 208 n. 41, 210 n. 46, 214 n. 70, 360
Miró, Joan, p. 130, 138 n. 5
Missir, Henry, p. 259 et n. 18, 264 n. 35, 268 et n. 49-50, 269 n. 50
Missolora, Mlle, p. 268
Mistral, Frédéric, p. 263 n. 33
Mitropoulos, Dimitri, p. 259 n. 21, 261 n. 25, 268, 269, 271 et n. 64, 272 et n. 69
Archives-, p. 259 n. 21, 272 n. 69, 300 n. 18
Mitsakis, Nikolaos, p. 52, 63-65
Mitsotaki, Zoé, p. 211 n. 58
Mnémosyne, p. 136
Modigliani, Amedeo, p. 115, 140, 238
Modiano, Élie, p. 82 n. 30
Moholy-Nagy, Lázló, p. 133
Monde hellénique, *Le-*, p. 362 n. 9
Monde illustré, *Le-*, p. 296 n. 7, 297
Mondzain, Simon, p. 238
Monet, Claude, p. 128 n. 35, 167
Monnier, Gérard, p. 108 n. 3
Monod, Julien, p. 372 n. 6, 373 n. 6; 376 et n. 28, 31; 378, 379 n. 42, 382
Monomaque, Constantin, p. 224
Montaigne, Michel Eyquem de, p. 312
Montalbetti, Christine, p. 388 et n. 13
Montarnal, Joseph de-, p. 202
Monteverdi, Claudio, 216 n. 78
Montgomery Sears, Mrs, p. 237 n. 63
Moore, Henry, p. 140, 156
Moralis, Yiannis, p. 109, 179
Morancé, éditeur, p. 213 n. 68
Morand, Paul, p. 190, 303
More, Thomas, p. 97, 104
Moré, Marcel, p. 329
Moréas, Jean, p. 113, 341, 346, 377 n. 33
Moreau, Gustave, p. 167, 238
Morel, [Pierre], p. 187
Moreno Garrido, Ana, p. 190 n. 34
Morozov, Ivan Abramovitch, p. 113 et n. 19
Morris, William, p. 95, 96 n. 29, 205 n. 30
Morvan de Bellegarde, J.-B., p. 394
Moschonas, Andréas, p. 173 n. 19
Moschophore, p. 44, 46 et fig. 5
Moser, Karl, p. 49 n. 7

Mounin, Georges, p. 387 et n. 10
Mounet-Sully, p. 296, 297, 298
Mouseion, p. 243 n. 3, 246
Mousika Chronika, p. 261 et n. 24, 269, 270 et n. 56
Mousiki Zoï, p. 270 n. 58
Moustaka, Ath., p. 300 n. 18
Moustani, Dina, p. 23 n. 18
Moyen Âge, p. 262
Mozart, Wolfgang Amadeus, 216 n. 78, 271 n. 62
Mundy, Jennifer, p. 153 n. 11
Muñoz, Antonio, p. 222 et n. 2
Muses, p. 392
Mussolini, Benito, p. 297, 298 et n. 10, 304, 393
Myrivilis, Stratis, p. 317 et n. 18, 322, 323

Nahorji, Kourshed, p. 289
Nakou, Lilika, p. 311 et n. 2, 367
Napoléon, p. 15
Nasr, Joe, p. 69 n. 2
Naudin, Maurice, p. 269
Nazos, George, p. 269
Néa Ellas, p. 111 n. 11, 114
Néa Estia, p. 323, 352, 369 n. 43, 371 n. 3, 372 et n. 4, 373 et n. 7, 8, 374 et n. 11, 375 n. 20, 376, 377 n. 35, 378, 379 n. 45, 380 n. 46
Néa Grammata, Ta-, p. 316 n. 14, 321, 368
Néa Pnoï, p. 319
Nearchos, Costas, v. Ouranis, Costas.
Nella, amie de Lotar, Eli (v.) et de Lotar, Elisabeth (v.), p. 198 n. 63
Néoi Vomoi, p. 113
Néon Kratos, *To-*, p. 181
Neptos, compagnie maritime, p. 3, 185 et n. 14, 190, 310, 375
Nerval, Gérard de, p. 316, 321
Newman, Barnett, p. 242 et n. 89
New York Times, p. 210 n. 49, 211 n. 54
Nezeritis, Andreas, p. 261 n. 25
Nicolas de Grèce, prince, p. 179 n. 38
Nicole, Georges, p. 212 n. 60
Nicoulaidès, p. 204 n. 22
Nikiphoraki, T., p. 300 n. 18
Nietzsche, Friedrich, p. 140, 146 et n. 35, 149, 259 n. 20, 327 et n. 4
Nikolaou, Nikos, p. 109, 179, 342 n. 19
Nikoloudis, Alexandros, p. 49, 51, 55 et n. 30, 32, 64
Nirvanas, Pavlos, p. 361
Nisard, Désiré, p. 334 et n. 27
Nitzschké, Oskar, p. 62
Noailles, Anna de, p. 365, 375
Nobel, prix-, p. 361, 365, 366, 367, 369 n. 37, 370, 375 et n. 20, 379, 382
Noé, arche de-, p. 90-91, 101
Noël, Pierre, p. 394
Nogué, Jean, p. 358
Noland, Carrie, p. 131 n. 50
Nonnos de Panopolis, p. 395
Normandie, paquebot, p. 209 n. 44
Notaras, Alexis, p. 312, 318
Notaras, Linos, p. 318
Notaras, Nikiforos, p. 318
Nouvelle Revue Française, La-, (NRF), p. 318, 327, 329, 331, 333, 334, 372, 388
Nouvelles littéraires, Les-, p. 206 n. 35
Nystazopoulou-Pélékidou, Marie, p. 226 n. 24

Occupation, p. 334
Œdipe, p. 141
Offenbach, Jacques, p. 309
Office international des musées (OIM), p. 243 et n. 3-4, 244 et n. 6, 245 et n. 8-9, 246, 247, 250, 252
Officiel de la Mode, *L'-*, p. 202, 206
Oikonomidis, Filoktitis, p. 279 et n. 13, 280, 352 n. 8
Oikonomos, Georges, p. 248, 249 n. 25, 252
Omeyyades, p. 225, 230, 241 et n. 81
Oprescu, Georges, p. 244 n. 6
Orati, Irini, p. 217 n. 87
Organisation touristique grecque, p. 212 n. 59
Orlandos, Anastasios, p. 51
Orphée, p. 141
Ordre nouveau, mouvement politique, p. 190 nt. 35
Othon, roi, p. 47
Ottinger, Didier, p. 329 n. 10
Ozenfant, Amédée, p. 5, 39 et n. 5-7; 42-43 fig. 3; 100, 127, 128 et n. 28-29, 32, 34;
Ouranis, Costas, p. 109 et n. 5, 110 et n. 10, 111 n. 11, 114 et n. 22, 115, 116 et n. 29-30, 117 et n. 31-33, 370 et n. 50, 378

Pagliano, Jean-Pierre, p. 195 et n. 52
Painlevé, Jean, p. 186
Palamas, Costis, p. 169, 264, 359-370, 372, 373, 375, 376, 379, 380, 382
Palau i Fabre, Josep, p. 155 et n. 14
Pallis, Alexandros, p. 362 n. 8
Palmer-Sikélianos, Eva, p. 6, 92, 94, 275 et n. 1, 276 n. 3 -6, 277, 278 et n. 7, 278 n. 10, 279 et n. 11-12, *280-*, 297, 379, 392

Palmieri, Aurelio, p. 364
Panathénées, p. 379 n. 45
Panayotakos, Kyriakoulis, p. 64-66 et n. 45
Panayotopoulos, Ioannis Mihaïl, p. 109, 367
Panckoucke, [C. L. F.], p. 384
Pangalos, Theodoros, p. 11, 23 n. 22, 202 n. 3
Pansélinos, Manuel, p. 171, 177
Pantelidès & Hadjigeorgiou, p. 204 n. 19
Papadaki, Efthalie, p. 91 n. 4, 94 n. 22, 100-101 n. 43
Papadaki, El., p. 300 n. 18
Papadakis, Konstantinos, p. 55 n. 28
Papadakis, Stamos, p. 41 et n. 11, 13; 62, 65
Papadopoulo, Perséphoni, p. 352 et n. 6
Papadopoulos, Anna, p. 203 n. 16, 210 n. 48
Papaleonardou, p. 59 n. 37
Papalexandrou, Constantin, p. 352 et n. 11, 353
Papalouka, Assimina, p. 172 fig.3
Papaloukas, Spyros, p. 66, 96 n. 35, 171, 172 fig. 2, 182
Papanastasiou, Alexandros, p. 12, 52, 73, 74, 77, 80 fig. 3, 81
Papandreopoulou, Katia, p. 118 n. 34
Papandréou, Georges, p. 63, 177 et n. 30, 179
Papanikolaou, Mitsos, p. 372, 373, 376 et n. 31, 377 et n. 31, 35, 378, 379, 380, 381
Papanikolaou, Athina Sophia, p. 109 n. 9
Papanoutsos, E. P., p. 111 n. 11
Papanoutsos, Evangelos, p. 352 et n. 4, 353, 355
Papantoniou, Zacharias, p. 109, 111 et n. 12
Paparrigopoulos, Constantin, p. 258
Papastratis, Prokopis, p. 31 n. 41
Papatsonis, Takis, p. 92 et n. 8, 319 n. 25, 374 n. 13, 378
Papazoff, Georges, p. 114, 115 n. 23
Papin, sœurs, p. 141
  Christine, –, p. 141
Papiridi, Nicolas, p. 203 n. 15
Paraschos, Cleon, p. 108 et n. 4, 109, 169, 380 n. 46
Parigot, Hippolyte, p. 112 et n. 15
Paris, Gaston, p. 263 n. 33
Paris Midi, p. 195
Paris Soir, p. 25 n. 29
Parizet, Sylvie, p. 2 n. 6
Parnassus, p. 238
Parry, Roger, p. 188 et nt. 24
Parthénis, Konstantinos, p. 165, 182
Parti communiste français, p. 329
Pasler, Jann, p. 263 n. 33
Patout, Pierre, p. 60, 201, 219
Patrinos, p. 41 n. 10
Patris II, paquebot, p. 2, 3, 40, 191, 192 fig. 2, 332, 375
Paul de Grèce, prince, p. 51 n. 21
Paulhan, Jean, p. 318, 334
Paulin, atelier-, p. 204 n. 22
Paxinou, Katina, p. 300 n. 18
Payot, maison d'édition, p. 394
Pédelahore de Loddis, p. 69 n. 3
Peers, Glenn, p. 242 n. 89
Péguy, Charles, p. 354 et n. 17; 388
Peignot, Colette (« Laure »), p. 333 et n. 25
Peinado, Joaquín, p. 189 et n. 32
Peirce, Hayford, p. 224 et n. 18, 225 et n. 20-21, 226 n. 23, 232
Peitharchia, p. 111 n. 11
Peladan, Joseph, p. 101 n. 43
Pelnatzoglou, potier, p. 203 n. 15
Pelorson, Georges (Georges Belmont), p. 329 et n. 10, 334
Penty, Arthur, p. 100
Pentzikis, Nikos Gabriel, p. 319 et n. 25 28, 321 et n. 32-34
Péret, Benjamin, p. 143 et n. 31, 345
Périclès, p. 44
Periigitiki Leschi (Touring Club), p. 300
Pernot, Denis, p. 27 n. 35, 251 n. 30, 257 n. 10, 369 n. 45
Pernot, Hubert, p. 24, 27, 28 n. 37, 257, 258, 260 n. 22, 369 et n. 46
Perrault, Claude, p. 44
Perret, frères, p. 51
Perret, Auguste, p. 37, 40 et n. 8, 49 n. 11; 51; 60
  Archives -, p. 40 n. 9
Perrin, maison d'édition, p. 215 n. 74, 305
Pétain, Philippe, p. 393
Petit, Georges, p. 240
Petitjean, Armand, p. 143 n. 28
Petit Journal, Le-, p. 269
Petridis, Petros, p. 257, 259, 260 et n. 22, 261 n. 25, 264 et n. 34, 268 et n. 50, 271, 340
Petsalis, Thanassis, p. 311 et n. 1, 314, 315 et n. 9, 317 et n. 17
Petsalis-Diomidis, A., p. 340
Peyrefitte, Roger, p. 309, 310 n. 17
Pfister, René, p. 241 n. 82
Phalireas, Vassos, p. 107
Phéniciens, p. 387

Phidias, p. 44
Philiki Etairia, p. 169, 176
Philippe, Anne, p. 341 n. 9, 14
Philippidis, Dimitris, p. 66
Phokas, A., p. 300 n. 18
Phokas, Marika, p. 264, 269
Photiadis, Dimitris, p. 62
Phrangopoulo, Akrivie, p. 194
Piana, Romain, p. 391 n. 25
Picabia, Francis, p. 151 et n. 1
Picard, Charles, p. 269 n. 51, 331, 359 et n. 1-3, 360 et n. 4, 369
Picasso, Pablo, p. 2, 93, 107, 113, 115-116, 122 et n. 6, 125, 133 et n. 61, 138 et n. 5, 142 n. 22, 143, 151, 155, 177, 179, 240, 378
Pierné, Gabriel, p. 263, 264, 265, 269 et n. 55, 270, 271, 272 et n. 69
Pietri, directeur de l'Hôpital français d'Athènes (v.), p. 18
Pikioni, Agnès (Agni), p. 49 n. 13, 96 n. 36
Pikionis, Dimitris, p. 5, 37, 41 et n. 10, 14; 49, 52, 64, 66 n. 45, 89, 96, 97, 98 fig. 1, 101, 102 et fig. 3, 104, 169, 176 et n. 24, 26, 179 et n. 36, 182
Pikros, Petros, p. 339
Pindare, p. 155
Piniatoglou, Lazaros, p. 322 n. 36
Pinon, Pierre, p. 70 n. 5
Pirro, André, p. 257, 266
Pissarro, Camille, p. 167
Plantzos, Dimitri, p. 248 n. 22
Platon, p. 95 et n. 28, 155, 158, 328, 356, 378, 384, 385, 390, 394, 395
Pleyber, Charles, p. 78
Pleyber, Gaëtan, p. 78 n. 18
Pleyber, Ingrid, p. 78 n. 18
Pleyber, Jean-Baptiste, p. 79 et n. 23
Pleyber, Joseph-Marie Ambroise, p. 4, 69, 78-88, 80 fig. 3, 81 n. 26, 82 n. 28, 85 n. 33-34; 88 n. 36-37
Pleyber, Paul, p. 79 n. 23
Pleyber-Heuillier, Francine, p. 78 n. 18
Pleyber-Lemoine, Jacqueline, p. 78 n. 18
Plon, maison d'édition, p. 305, 320, 321
Plotin, p, 390
Plousey, Louis, p. 58
Plumet, Charles, p. 60
Plutarque, p. 386, 391, 395
Pochet, Jean-Michel, p. 337 n. 37
Poe, Edgar Allan, p. 381 n. 53
Poëte, Marcel, p. 62, 213 n. 68
Poincaré, Henri, p. 129
Poincaré, Raymond, p. 14
Poirier, Jacques, p. 329 n. 9
Poirot, Hercule, p. 332
Politeia, p. 122 n. 6, 376 n. 27
Politis, Kosmas, p. 316 et n. 11, 317 n. 14, 319 et n. 27, 320
Politis, Mme, p. 212 n. 63
Politis, Nikolaos, p. 21 et n. 8, 10; 22 n. 13, 24; 25 et n. 27, 27 n. 36, 29, 202, 245, 247, 268, 361, 363
Politis, Photos, p. 299
Politzer, Georges, p. 354, 358
Pollock, Jackson, p. 242
Polykandrioti, Ourania, p. 341 n. 13
Poniridis, Giorgios, p. 258, 260, 261 n. 25, 264 et n. 64
Poniridis, Petros, p. 258
Pope, Arthur Upham, p. 222 et n. 7
Postel du Mas, Vivian, p. 151
Pontremoli, Emmanuel, p. 50
Populaire, parti, v. *Laïko Komma*
Porché, François, p. 321
Porphyras, p. 359
Portmann, p. 19 n. 5, 21 n. 9
Poséidon, p. 44
Poulenc, Francis, p. 264 n. 34, 271
Pound, Ezra, p. 111
Pournaras, Demetrios, p. 113
Pozzi, Jean, p. 224 et n. 15
Pozner, Vladimir, p. 184 n. 4
Pratsikas, Georges, p. 369 n. 43
Première Guerre mondiale p. 10, 17, 18, 26, 31, 50, 71, 79, 100, 122 n. 4, 149, 191 n. 44, 202 n. 3, 256, 306, 340 n. 7, 361, 384, 390, 391, 393
Prevelakis, Pandelis, p. 109, 377, 379, 381
Prichard, Matthew Stewart, p. 232, 237 et n. 63, 238
Procopiou, Angelos, D., p. 109
Proestopoulos, Nikos, p. 381 n. 53
Proïa, *I-*, p. 179 n. 38
Prométhée, p. 141, 309
Protopatsis, p. 317 n. 16
Protopazzi, v. Protopatsis.
Proust, Marcel. p. 314, 316, 318 et n. 24
Psachos, Konstantinos, p. 275, 277, 278 fig. 1, 279, 280, 283, 286, 287, 288
Psellos, Michel, p. 128 et n. 30, 133, 241
Psichari, Ernest, p. 354
Psichari, Jean, p. 122 n. 6, 262, 360 n. 9
Psifisbeta, base de données de la Bibliothèque Lilian Voudouri (v.), p. 272 n. 66
Puaux, René, p. 210 n. 49

Puvis [Pierre Puvis de Chavannes], p. 167
Pyrsos, maison d'édition, p. 377
Pythagore, p. 390, 391, 395

Queneau, Janine, p. 336, 337 n. 37
Queneau, Raymond, p. 6, 327-338
Quenneville, N., p. 394
Quillard, Pierre, p. 371
Quintus de Smyrne, p. 387, 394

Rabau, Sophie, p. 388 n. 13
Racine, Jean, p. 341 et n. 8
Ralli, A., p. 203 n. 13, 208 n. 40
Ralli, Nicolas, p. 203 n. 13, 208 n. 40
Rambosson, Yvanhoé, p. 202 et n. 4, 203 n. 9-10, 204 n. 19, 212 et n. 62, 214 n. 69 et 71, 216 n. 79
Rameau, Jean-Philippe, p. 269
Rameil, Claude, p. 334
Rampley, Matthew, p. 135 n. 70
Ramuz, Charles-Ferdinand, p. 272
Rangabé Alexandros, Rizos, p. 296 et n. 7, 298
Raphaël, p. 177
Raphaël, Max, p. 140 n. 16
Ratton, Charles, p. 241 n. 86
Ravel, Maurice, p. 142 n. 22, 256, 257, 259, 261, 263, 264 et n. 34, 269, 271, 272
Ray, Man, p. 138, 142 et n. 20, 144-145 fig. 1
Raynal, Maurice, p. 142 n. 22, 162 n. 29, 329
Redont, Édouard, p. 73 n. 8
Redouté, Amadis, p. 309
Reggio, Albert, p. 305 et n. 4
Régnier, Henri de, p. 372 n. 4
Reinach, Théodore, p. 278 et n. 9
Remantas, Adamantios, p. 266 et n. 41
Rémédiakis, Ioanna, p. 296 n. 7
Renaissance, p. 261, 310, 384
Renan, Ernest, p. 194, 195, 268
Rengos, p. 179
Renoir, p. 125, 167
Renoliet, p. 243 n. 4
Renouard, maison d'édition, p. 215 n. 74
Réseau européen de recherche et de documentation sur les représentations du théâtre antique grec, v. European Network of Research and Documentation of Performances of Ancien Greek Drama
Restellini, Marc, p. 156 n. 16
Reverdy, Pierre, p. 329
Révolution française, p. 337 et n. 39
Révolution russe, p. 393
Revue bleue, p. 202 n. 7
Revue de l'art ancien et moderne, *La-*, p. 202 n. 7, 214
Revue de l'Enseignement français hors de France, p. 369 n. 47
Revue de Paris, p. 365
Revue des études grecques, p. 257
Revue du cinéma, *La-*, p. 195 n. 52, 197
Revue française de psychanalyse, p. 344
Revue musicale, *La-*, p. 259, 264, 268, 270
Révolution Surréaliste, *La-*, p. 123, 137, 345
Rewald, John, p. 153 n. 8
Riadis, Emilios, p. 255, 259, 261 n. 25, 264 n. 34, 269
Rickert, p. 357 n. 22
Rilke, Rainer Maria, p. 164 et n. 30
Rimbaud, Arthur, p. 341
Rinehart Scholarship, p. 208 n. 40
Riquier, Henri, p. 394
Rivet, Paul, p. 130
Rivier, Jean, p. 272
Riviera, Diego, p. 138 n. 5
Rivière, Georges-Henri, p. 124 et n. 11, 130 et n. 45, 141 et n. 17
Ritsos, Yannis, p. 382
Rizos, Iakovos, p. 166
Rizospastis, p. 113
Robert, Léopold, p. 166
Robertson Dodds, Eric, p. 140
Robinson, p. 222 n. 5
Roche, Anne, p. 329 n. 8
Roche, Marcel, p. 217 n. 85
Rochlitz, Rainer, p. 126 n. 16, 134 n. 67
Rockefeller, fondation, p. 23, 94
Rockefeller, John J., p. 240 n. 70
Rodin, Auguste, p. 128 n. 35, 156, 390
Rodokanakis, Platon, p. 320
Roger-Cornaz, F., p. 323
Rolland, Romain, p. 151, 257, 315, 367 et n. 35, 368 et n. 41
Rokou-Pikioni, Dora, p. 49 n. 13
Romanou, Kaiti, p. 256 n. 7, 257 n. 11, 258 n. 16, 259 n. 19
Rome, prix de-, p. 39, 47, 49, 70, 204 n. 22, 208 n. 40
Rondiris, D., p. 300 n. 18
Ropartz, J. Guy, p. 269
Rossi, Attilio, p. 246
Rossini, Gioacchino, p. 262
Rothschild, famille, p. 228 n. 30
Rouault, Georges, p. 115
Rouget, Gilbert, p. 267

Rousseau, Jean-Jacques, p. 287 et n. 29, 290, 312
Roussel, Albert, p. 258, 259 et n. 21, 260, 263, 272
Roussel, Louis, p. 359, 360, 365, 366 et n. 29, 369 et n. 46
Roussel, Raymond, p. 26 n. 32, 194
Roux, Gaston-Louis, p. 138 n. 5
Roux-Spitz, Michel, p. 39
Rozan, N., p. 300 n. 18
Rozis, E., p. 88 n. 36
Rubinstein, [Arthur]p. 271
Ruhlmann, groupe, p. 201
Ruhlmann, Jacques-Émile, p. 201 n. 1
Ruskin, John, p. 303

Sadie, Stanley, p. 258 n. 16
Sahinis, Apostolos, p. 312 n. 5
Saillens, Attaché commercial de France en Grèce, p. 220 n. 92
Saint-Exupéry, Antoine de, p. 91 n. 4, 142 n. 22
Saint-Gervais, chanteurs de-, p. 264 n. 34
Saint-Marc Girardin, p. 47 n. 3
Saint-René Taillandier, p. 47 n. 3
Saint-Saëns, Camille, 216 n. 78, 255 n. 1, 263, 264 n. 34, 267, 268, 269, 271
Sainte-Croix, Camille de, p. 309
Salles, Georges, p. 124 et n. 12, 221 n. 1, 223, 225 et n. 20, 226 n. 23, 234 n. 48, 240 n. 73, 76, 272
Salmon, André, p. 117, 124 et n. 12
Salon de l'Automobile-Club (1914), p. 203 n. 13
Salon des arts décoratifs, p. 203 n. 13
Salvat, F.-M., p. 394
Samaras, Spyros, p. 255, 258, 262 et n. 32, 265 n. 36
Samouil, Alexandra, p. 317 n. 18
Sand, Georges, p. 303
Sanouillet, Michel, p. 114 n. 21
Sansot, éditeur, p. 360, 363 n. 15
Sapiro, Gisèle, p. 320 n. 10, 329 et n. 10
Sappho, p. 390, 394
Sarda, Marie-Anne, p. 239 n. 68
Sarrail, général, p. 71
Sarre, Friedrich, p. 222 et n. 6
Sartre, Jean-Paul, p. 91 n. 4, 393
Satie, Erik, p. 158
Sauvage, Henri, p. 50, 59-60, 197 et n. 57, 59, 198, 216 n. 80, 219
Savvidis, Giorgos, p. 318 n. 22
Saxl, Fritz, p. 136 n. 75
Sayre, Robert, p. 358 n. 25
Scellier de Gisors, Louis Henri Georges, p. 202 n. 5
Schloezer, Boris de, p. 321 et n. 33
Schmitt, Florent, p. 272
Schmitthenner, Paul, p. 49 n. 7
Schnabel, Artur, p. 271
Schnapp, Jeffrey T., p. 126 n. 21, 140 n. 14
Schneider, directeur de l'Hôpital français d'Athènes (v.), p. 18
Schneider-Berry, Danièle, p. 137 n. 3
Scholes, Robert, p. 123 n. 10
Schönberg, Arnold, p. 263, 271, 272
Schubert, 216 n. 78, 271 n. 62
Schultze-Naumburg, Paul, p. 49 n. 7
Schumann, Robert, 216 n. 78
Schuré, Édouard, p. 92, 101 n. 43
Schwaller de Lubitz, Isha, p. 100
Schwaller de Lubitz, René, p. 100
Schwob, Marcel, p. 371
Scott-Fitzgerald, Francis, p. 312, 314
Séailles, Gabriel, p. 215, 216 n. 75
Séailles, Jean, p. 216 n. 81
Séailles, Jean-Charles, p. 216 et n. 80, 82
Schuré, Édouard, p. 390
Seconde Guerre mondiale, p. 351
Seconde République Espagnole, p. 189 n. 32-33
Bureau del Patronato de Turismo de la Segunda República, p. 189 n. 32
Séfériadès, famille, p. 3
Séfériadès, Stelios, p. 340 et n. 7, 373, 374 n. 10, 377 n. 32, 33; 379, 380
Séféris (Séfériadès), Georges, p. 1 et n. 2; 6; 273 n. 70, 304, 339-342, 353, 361, 367 n. 33, 369, 372-376
Sellier, Henri, p. 62, 213 n. 68
Seghers, maison d'édition, p. 337 n. 37
Ségrédakis, p. 231 n. 41
Ségur, comtesse de-, p. 311 n. 1
Semaine Égyptienne, La-, p. 368 et n. 36, 37; 369 n. 47, 375 n. 21
Semper, Gottfried, p. 47
Semprun, Jorge, p. 306
Séparation des Églises et de l'État, loi de-, p. 250
Séraf, Émile, p. 126 n. 17
Serra, Luigi, p. 223
Seurat, Georges, p. 128 n. 35
Sevastos, Cléopâtre, p. 153
Sève, Bernard, p. 282, 283 ntt. 17-18
Seymour, David, v. Chim.
Shakespeare, William, p. 294, 320
Shalem, Avinoam, p. 222 n. 4
Shank, Michael, p. 126 n. 21, 140 n. 14

Shawn, Ted, p. 280
Sidéris, Yiannis, p. 298 n. 9, 299 n. 12
Sigalas, Nikos, p. 344 n. 25
Siganou-Parren Callirhoé, p. 210 n. 50
Signorelli, Luca, p. 177
Sikélianos, Angelos, p. 5, 89, 91 et n. 3, 4, 6; 92 et n. 9-10, 93 et n. 14-15; 95 et n. 25; 96 et n. 29-32, 34-36; 97 n. 39, 100 n. 42, 101 et n. 43-45, 104, 297, 298, 299 et n. 13, 371 et n. 2, 3; 375 n. 21, 379, 381 n. 53, 382, 392
Sikélianos, époux, p. 290, 297
Sikélianos, Eva, voir Palmer Sikélianos, Eva
Simiriotis, Georges, p. 378, 379 n. 42
Simonis, Loreline, p. 229 n. 38
Sisley, Alfred, p. 167
Sjoestedt, Yvonne, p. 217 n. 85
Skaribas, Yannis, p. 316 et n. 12, 317
Skarpalezou, Andromachi, p. 344 n. 23, 24; 345 n. 29-30
Skipis, Sotiris, p. 109, 359
Skira, éditions, p. 135 n. 69, 143
Skira, Albert, p. 137
Skyrianos, Konstantinos, p. 41, 204 et n. 22, 207 fig. 1, 212 n. 64
Société centrale des architectes, p. 204 n. 2
Société des architectes diplômés par le gouvernement (SADG), p. 204 n. 22
Société des artistes français, p. 204 n. 22
Société des nations, p. 224 n. 17
Commission des finances de la-, p. 224 n. 17
Société française des urbanistes, p. 69 n. 3; 73 n. 8; 78
Société France-Grèce, p. 392
Société franco-hellénique, p. 81
Société de produits chimiques et engrais, p. 203 n. 17
Société des nations, p. 244
Socrate, p. 158, 331
Sognot, Louis, p. 214
Sofianopoulos, Ioannis, p. 12
Sohos, B., p. 203 n. 12
Solomos, Dionysios, p. 375 n. 21
Sophocle, p. 267, 277, 296, 385, 394, 395
Sophroni, Amalia, Char., p. 213 n. 66
Sorel, Georges, p. 353 et n. 15, 354 et n. 16, 355
Sôtiriou, Giorgios, p. 223, 224 n. 13, 226 n. 24
Souchier, Emmanuël, p. 328 n. 6, 7
Soutine, Chaïm, p. 115
Souvarine, Boris, p. 329 et n. 8, 333, 334
Spandonidis, Pétros, p. 312 n. 4, 316 n. 13
Spanoudi, Sophia, p. 266, 269
Spartali, C. A. et C^ie^, entreprise, p. 204 et n. 19
Spartali Carpet Manufacturers Ltd, The-, p. 204 n. 19
Spathis, [Th.] p. 264 n. 34
Spieker, Sven, p. 127 n. 23
Spieser, Jean-Michel, p. 222 n. 2
Spyridakis, Georgios, p. 25 et n. 30
Stamatiadis, Thoukididis, p. 59
Stamboulou, Siméon Gr., p. 316 n. 12
Stavrinaki, Maria, p. 130 n. 46, 131 n. 48
Stavrinos, Stavros, p. 368 et n. 39
St Clair, William, p. 248 n. 23
Steiner, Rudolf, p. 5, 100
Stendhal (Marie-Henri Beyle), p. 111, 372 George, Stefan 354
Stephanides, Theodore P., p. 364, 367
Stergiou, Spyridon Ioannis, p. 210 n. 48
Steinmeyer, Georg Friedrich, p. 288
Stock, maison d'édition, p. 320, 365, 366, 368
Stoclet, Adolphe, p. 62
Stoekl, Alan, p. 146 et n. 35
Strauss, Richard, p. 263
Stravinsky, Igor, p. 257, 261, 272, 378
Strzygowski, Josef, p. 229 et n. 36, 235 et n. 51-53, 55-57, 236 et n. 59-61; 237
Stuck, Franz von, p. 49
Studio, *The-*, p. 181
Suarès, André p. 155
Subes, Raymond, p. 56
Sudètes, p. 309
Surlapierre, Nicolas, p. 2 n. 7, 329 n. 9
Surréalisme au service de la Révolution, Le-, p. 137
Sutton, Denis, p. 225
Sydow, Eckart von, p. 130
Synadinos, [Dimitri], p. 264 n. 34
Synésius de Cyrène, p. 394
Szwarck, Marek, p. 239
Swarzenski, Georg, p. 221 n. 1, 240 n. 78

Tabacopoulos, p. 212 n. 65
Tagliaferro, Magda, p. 271
Taillandier, Saint-René, p. 47 n. 3
Takaichvili, Ekvtime, p. 229
Talbot Rice, David, p. 227
Tamvakis, Georges, p. 375, 376 et n. 26, 27, 379, 381
Tangopoulos, [Dimitrios], p. 359
Tanguy, Yves, p. 345
Tansman, Alexandre p. 27
Tatakis, Vassilis, p. 352
Tatlin, V. E., p. 113

Taut, Bruno, p. 66 n. 45
Tériade (Stratis Eleftheriadis), p. 3, 9, 115 n. 23, 121, 122 n. 7, 128 n. 39, 135 n. 69, 137, 166 n. 2, 184 et n. 5, 185 et n. 12-13, 329, 330, 332
Terzakis, Angelos, p. 313, 322 n. 36
Teubner, B. G., p. 384, 386
Théano, Périctione, Phintys, Mélissa et Mya, p. 395
Theodorakopoulos, Ioannis, p. 357 et n. 22, 24
Theodoridis, [Haralembos], p. 353, 355
Théodorou, Vasso, p. 23 n. 18
Théophane le Crétois, p. 171, 177
Theophylactos, Julia, p. 208 n. 40, 209
Theodoropoulos, Avra, p. 361 et n. 6, 362 n. 7, 364 n. 17, 366 et n. 27
Théocrite, p. 294
Théophraste, p. 385
Théotokas, Georges, p. 1 et n. 1, 165, 312 et n. 4, 313 n. 6, 318 et n. 22, 340, 361
Thibaudet, Albert, p. 318 et n. 23, 354, 388 et n. 15
Thierry, Adrien, p. 12, 13
Thill, Georges, p. 271
Thomopoulo, Thomas, p. 203 n. 12
Thomson, Andrew, p. 261 n. 27
Tieck, Ludwig, p. 296
Tiersot, Julien, p. 263 n. 33
Tiews, Matthew, p. 126 n. 21, 140 n. 14
Tintoret, Le-, p. 177
Toelken, Ernst Heinrich, p. 296 n. 7
Tolias, Georges, p. 248 n. 22, 23
Tombros, Mihalis, p. 117, 122 et n. 3, 191, 193 fig. 3, 340
Tomiche, Anne, p. 2 n. 6
Tonnet, Henri, p. 317 n. 14
Toulet, Paul-Jean, p. 309
Touring Club (Periigitiki Leschi), p. 300
Tourlet, R., p. 394
Tournikiotis, Panayotis, p. 4, 128 et n. 31, 33; 129 et n. 36, 41; 176 n. 28
Toutain, Lise, p. 184 et n. 6, 189 et n. 31
Transition, p. 242 n. 89, 329 n. 10
Tredaniel, Guy, p. 395
Tribout, Georges, p. 60
Tribune Libre, *La-*, p. 91 n. 7
Trikoupis, Harilaos, p. 10
Tripodakis, Dimitrios, p. 41 n. 10
Trito Mati, *To-*, p. 169
Troisième République, p. 265, 308
Trotsky, Lev p. 113, 329
Trotskaya, Natalya, p. 113
Trotter, William R., p. 271 n. 63, p. 271 n. 65, 272 n. 68
Tsagris, Vassilis, p. 49, 55 n. 30-31; 56; 60
Tsaldaris, Panayotis, p. 12, 13
Tsarouchis, Yannis, p. 177 et n. 30, 178 fig.5, 179, 182 et n. 44, 211
Tsatsos, Konstantinos, p. 358 et n. 26
Tsatsou, Ioanna, p. 339, 340 n. 2, 341 n. 11, 12, 342 n. 16-17
Tsigakou, Fani-Maria, p. 109
Tsilalis, Christos, p. 69 n. 3
Tsiovas, Dimitris, p. 176
Tsirimokos, Ilias, p. 340
Tsoutsoura, Maria, p. 6, 342 n. 16, 392 n. 27
Tyler, collection, p. 227 n. 26
Tyler, Royall, p. 221 n. 1, 223 n. 9, 224 et n. 16, 18, 225 et n. 19, 226 et n. 23, 227 et n. 27, 230 n. 40, 232 et n. 42, 237 et n. 63, 240 n. 70, 241 et n. 85
Tyler, William, p. 225 n. 19
Tzafleris, Nikos, p. 23 n. 18
Tzani, Nikoleta, p. 109 n. 9, 215 n. 72
Tzara, Tristan, p. 114, 132 et n. 54, 133, 189
Tzelepis, Panos (« Djélépy »), p. 41 et n. 12, 62, 65, 213 et n. 68, 215 fig. 3

Ulysse, p. 387
Union latine d'éditions, maison d'édition, p. 388 n. 14; 395
Utrillo, Maurice, p. 115

Vacarescu, Hélène, p. 244 n. 6
Vacquerie, Auguste, p. 297
Vaillant-Couturier, Paul, p. 189 n. 27
Vaillat, Léandre, p. 204 n. 22
Vaisse, Pierre, p. 118 n. 34, 153
Vlaminck, Maurice de, p. 115
Valaoritis, Mme, p. 212 n. 63
Valentis, Thoukididis, p. 41 n. 10, 65-66
Valéry, Paul, p. 6, 341, 342 et n. 18, 353, 371-382
Fonds-, v. Valéryanum
Valéryanum, p. 372 n. 5, 6; 373, 376
Vallier, Dora, p. 126 n. 16
Vallin, Ninon, p. 271 et n. 62
Van Berchem, p. 229 n. 38
Vandis, T., p. 300 n. 18
Van Doesburg, Theo, p. 62
Van Dongen, Kees, p. 115
Van Gogh, Vincent, p. 113
Varikas, Vassos, p. 317 et n. 15
Varnalis, Costas, p. 109, 339 et n. 1

Varvoglis, Marios, p. 255, 258 et n. 16
Vassiliadis, Ioannis, p. 85 n. 33
Vassiliou, Spyros, p. 169 et n. 13, 170 fig.2
Vaudoyer, Jean-Louis, p. 304 et n. 3, 320 n. 30, 392
Vauxcelles, Louis, p. 112 et n. 18
Vayenas, Nassos, p. 342 n. 15
Vayianou, frères, p. 204 n. 19
Société orientale de tapis, p. 204 n. 19
Védrine, Hélène, p. 184 et n. 7
Velenis, Georges, p. 71 n. 6
Vellianitis, Theodoros, p. 109, 110 n. 10
Vénizélos, Élefthérios, p. 11, 12, 13, 14, 21, 24, 25, 29, 59 n. 37, 63, 71, 77, 84, 94, 107-108, 112, 171, 210 n. 48, 223, 234 n. 50, 340 n. 7, 361, 363 et n. 16
Véra, Paul, p. 214
Vera, Yanna, p. 377 et n. 33, 379, 381
Vercel, Roger, p. 324 et n. 40
Verdi, Giuseppe, p. 271
Vergoti, Nicolas, p. 269
Verlaine, Paul, p. 341, 342 et n. 17, 346 n. 34, 372 n. 4
Verne, docteur, p. 204 n. 22
Verne, Jules, p. 311 n. 1
Véronèse, Paolo, p. 177
Viewing, Pia, p. 188 n. 22
Vigli, Maria, p. 203 n. 12
Vignier, Charles, p. 227, 231 n. 41, 240 n. 70
Vikatos, Spyridon, p. 181
Villa-Lobos, Heitor, p. 264 n. 34
Village du Forez, p. 391 n. 26
Villiers, André, p. 298 n. 9
Vincent, René, p. 217 n. 85
Viollet-le-Duc, Eugène, p. 35, 39
Virgile, p. 390
Virgiotis, p. 41 n. 10
Vitrac, Roger, p. 138, 184 et n. 10, 190, 191 et n. 42, 194, 329
Vitruve, p. 143
Vitsoris, Dimitris, p. 176, 177 et n. 29, 181
Vitta, Joseph, baron, p. 390 n. 21
Vizzavona, François, p. 214, 215 fig. 3
Vlastos, Giorgios, p. 256 n. 7
Volait, Mercedes, p. 69 n. 2
Volbach, Friedrich, p. 222, 223 et n. 11, 228 n. 34, 231 n. 41, 240 n. 70, 241 n. 82
Volonínis, Friderikos, p. 264
Volontés, p. 329 et n. 10, 331 et n. 15, 18, 333, 334 et n. 27, 335, 336
Vourekas, Emmanuel, p. 50, 66
Vovelle, José, p. 108 n. 3
Voyage en Grèce, *Le-*, p. 2, 3, 5
Vryzakis, Théodoros, p. 166
Vu, hebdomadaire, p. 190
Vuillermoz, p. 271 n. 64

Wagner, Richard, p. 262, 263
Wagner, Otto, p. 56
Wahl, Jean, p. 331, 358
Waldemar-George, p. 240
Walter, André, p. 318 et n. 19
Wang, Wilfried, p. 49 n. 8-9, 50 n. 18
Warburg, Aby, p. 135 n. 70, 136 et n. 72-75
Warburg, Institut, p. 136 n. 75
Warnod, André, p. 209 n. 44
Warth, Otto, p. 47
Waymark, Janet, p. 52 n. 23
Wegener, Gerda, p. 217 n. 85
Weil, Simone, p. 388
Weill, Louise, p. 206 n. 37
Wellesz, Egon, p. 258
Weston, Stevens, p. 110
Whistler, J. A. Mc Neill, p. 167
White, Hayden, p. 102 n. 46, 104 n. 47-49
Whitman, Walt, p. 337 n. 39; 381 n. 53
Whittemore, Thomas, p. 229, 237 n. 63-64, 240 n. 70
Archives -, p. 237 n. 63
Wiener-Doucet, duo (Jean Wiener, Clément Doucet), p. 271
Wilde, Oscar, p. 323
Wildenstein Georges, p. 130
Wildon Carr, Herbert, p. 353 et n. 14
Wilpert, Joseph, mgr, p. 228 n. 33
Wittmann, Jean-Michel, p. 306 n. 8
Wolff, Lotte, p. 142 n. 22
Woolf, Virginia, p. 314, 316, 320, 322 et n. 35
Wood Bliss, Mildred, p. 225, 226 n. 23, 240 n. 70, 241 n. 87
Wood Bliss, Robert, p. 225, 240 n. 70, 241 n. 87
Wulfman, Clifford, p. 123 n. 10
Wybo, Georges, p. 219

Xanthoudakis, Haris, p. 272 n. 67
Xéfloudas, Stélios, p. 317, 318 n. 19, 20, 22
Xekinima, To-, p. 377 et n. 36
Xenopoulos, Georges, p. 369, 373 n. 7, 379 n. 45
Xingopoulos, A., p. 224 n. 13

Yannaras, Tassos, p. 377, 378, 379, 381
Yeats, William Butler, p. 375

Yekta, Raouf, p. 255 et n. 2
Yeoryanti, Hélène, p. 203 n. 12
Yeralis, Georges, p. 378
Yerolympos, Alexandra, p. 4, 49 n. 12
Yiakoumis, p. 69 n. 3
Yoldassis, Dimitrios, p. 173. 174-175 fig. 4
Yoruba, peuple, p. 241 n. 86
Yourcenar, Marguerite, p. 316 n. 14, 383

Zacharias, Prokopios D., p. 266 et n. 41
Zachos, Aristotélis, p. 41, 47 et n. 4; 49, 51, 52, 53 fig. 1; 54, 63; 80 fig. 3, 205 n. 29, 212 n. 62
Zachos, Nikolaos, p. 39, 44, 47 n. 5, 204 n. 22
Zadkine, Ossip, p. 2, 5, 115, 152, 160 n. 23-25, 161 fig.4, 162 n. 26-28, 163 n. 5, 164 et n. 31
Zaharoff, Basil, sir, p. 21, 22 n. 13, 25 n. 27-28; 47 n. 5, 204 n. 22
Zapheiriou, N., p. 300 n. 18
Zarkada Pistioli, Christina, p. 82 n. 29, 84 n. 32
Zay, Jean, p. 4, 30 et n. 43-45, 368 et n. 42
Zeiller, Jacques, p. 70 n. 4
Zénon, p. 356
Zervos, Christian, p. 5, 9, 44, 121 et n. 1, 122 et n. 6-7, 123 et n. 8, 124-136, 156 et n. 18, 213 n. 68, 241 et n. 80
Zervos, Yannis, p. 361
Zeus, p. 44, 160
Zilidis, Christos, p. 23 n. 16
Ziller, Ernst, p. 47, 55 n. 27, 31; 56
Zographos, Pantéli, p. 203 n. 12
Zola, Émile, p. 74, 111, 312, 314, 322
Zouboulidis, Nikolaos, p. 55 n. 28, 211 et n. 53
Zoulias, architecte, p. 44
Zurbarán, Francisco de-, p. 177
Zygomala, Anna, p. 211 n. 56
Zygomala, Loukia (Lucie), p. 203 n. 18, 210 et n. 48, 211 et n. 54, 56-57, 212 et n. 62-63, 213, 220
Zygos, p. 177 et n. 31, 182 n. 44

Toponymes

Pour une meilleure utilisation, des regroupements par continents (Afrique, Amérique, Asie), pays (Allemagne, France, Grèce…), villes (Athènes, Paris…) et immeubles ont été réalisés

Afrique, p. 117, 123 et n. 8, 194, 255
- Bénin, p. 241 n. 86
- Carthage, Villa Baizeau, p. 63
- Côte d'Ivoire, p. 188 n. 23
- Dakar, p. 139, 143
- Djibouti, p. 139, 143
- Égypte, p. 140, 216, 222 n. 3, 228
  - Alexandrie, p. 216 n. 77, 363, 380 n. 46
  - Le Caire, p. 222 n. 3, 235, 368
- Sénégal, p. 78-79
  - Dakar, p. 79 et n. 22
- Soudan, p. 78-79, 228 et n. 35
  - Tomboctou, p. 228 n. 35
- Tanger, p. 184 n. 3

Allemagne, p. 11, 13, 47 et n. 2, 49, 68, 100, 114, 222 n. 3, 223 et n. 11, 224 n. 16, 226 et n. 22, 245, 257, 258, 278, 296, 299, 351, 353-355, 390
- Aix-La-Chapelle, p. 222 n. 3
- Augsburg, p. 222 n. 3
- Bamberg, p. 222 n. 3
- Bavière, p. 47, 288
- Berlin, p. 9, 10, 50, 52, 66 n. 45 ; 113; 208 n. 40, 210 n. 50, 222 n. 3, 272
  - Ambassade de Grèce à-, p. 96 ; Humboldt, université, p. 299 ; Kayser-Friedrich Museum, p. 223 n. 11 ; Université de-, p. 299
- Büchenwald, p. 305
- Cologne, p. 114, p. 222 n. 3
- Crefeld, p. 222 n. 3
- Dresde, p. 47, 50, 222 n. 3
- Düsseldorf, p. 222 n. 3
- Francfort, p. 64, 240
- Hambourg (Ernst-Barlach Haus), p. 154
- Hanovre, p. 222 n. 3
- Heidelberg, p. 52
- Karlsruhe, p. 47, 49 n. 7 (Maison Ostendorf)
- Kiel (hôtel de ville de- ; Académie de-), p. 49.
- Leipzig, p. 384
- Limburg/Lahn, p. 222 n. 3
- Munich, p. 47, 49 et n. 14, 166 (Académie de-), 171, 208 n. 40, 214 n. 72, 222 (Exposition « des chefs-d'œuvre de l'art musulman ») et n. 3, 259
- Stuttgart, p. 48, 63 (Weissenhof)
- Trèves, p. 222 n. 3
- Weimar, p. 65

Alpes, p. 100

Amérique, p. 280
- Latine, p. 79
- Précolombienne, p. 234 n. 47
- du Sud, p. 123 et n. 8, 219 n. 90 (Colombie et Venezuela)

Arabie, p. 255
- La Mecque, p. 101

Argentine (Buenos Aires), p. 79, 219 n. 90

Arménie, p. 229, 230 n. 39

Asie, p. 101, 123 n. 8
- Centrale, p. 235
- Euphrate, p. 234 n. 48
- Mineure, p. 5, 11, 50, 82, 182, 202, 203 n. 16, 209, 235, 268 n. 49, 372

Australie (Canberra), p. 54

Autriche, p. 222 n. 3, 258
- Graz, p. 235
- Salzbourg, p. 93, 222 n. 3, 226
- Vienne, p. 49, 222 n. 3, 226 n. 24, 235
  - Congrès de-, p. 322 ; Kaiser Franz Josef Stadtmuseum, p. 56 n. 34 ; Karlsplatz, p. 56 n. 34 ; Neustiftgasse, p. 56 n. 34.

Balkans, p. 11, 30, 71, 158, 305
- Macédoine, p. 28 n. 39, 51, 54, 71, 74
- Thrace, p. 202, 268 n. 49, 372

Belgique, p. 219 n. 90, 255
- Bruxelles, p. 202 n. 5, 222 n. 3, 226 n. 22, 24
- Huy, p. 222 n. 3
- Liège, p. 202 n. 5, 222 n. 3
  - Exposition internationale, p. 209 n. 44
- Modave, p. 219 n. 90
- Tongres, p. 222 n. 3

Bohème, p. 255

Brésil (Sao-Paulo), p. 219 n. 90

Bulgarie, p. 114, 115 n. 23, 222 n. 3 (Philippopoli, Preslav, Sofia, Varna), 224

Byzance, p. 171, 221 n. 1, 224 n. 15, 227, 228 et

n. 34, 232, 234 et n. 50, 236 et n. 60, 237, 238, 240, 241 et n. 86

Caucase, p. 235, 309
Chine, p. 89 (Baskul, Shanghai), 123, 234, 255
Crimée, guerre de, p. 10
Croatie (Spalato, palais de Dioclétien), p. 70

Danemark (Copenhague, Odensee), p. 222 n. 3
Dublin, p. 202 n. 5

Espagne, p. 108, 183, 185, 189, 222 n. 3, 228, 255
Barcelone, p. 222 n. 3
Canaries, îles, p. 186, n. 16
Lèon, p. 222 n. 3
Madrid, p. 222 n. 3, 245
Congrès de l'union postale universelle, p. 245
Malaga, p. 184 n. 3
Oviedo, p. 222 n. 3
Saragosse, p. 202 n. 5
Vich, p. 222 n. 3
États-Unis, p. 12, 92, 158, 162, 164, 188 n. 23, 208 n. 40, 221 n. 1, 223, 275, 280, 310, 334, 337 n. 39, 353
Baltimore (Museum of Art), p. 208 n. 40
Barnes, fondation (Pennsylvanie), p. 239
Berkeley, p. 140
Boston, p. 222 n. 3
Byzantine Institute of America, p. 229, 237 n. 64
Chicago, p. 377
Cleveland, p. 222 n. 3
Detroit, p. 90, 222 n. 3
Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, p. 225 et n. 19, 227 n. 26
Getty, J. Paul, musée (Los Angeles), p. 151, 294 n. 4
Harvard, p. 225
Maryland Institute College of Art, p. 208 n. 40
Massachusetts, Northampton, Smith College, p. 281
Minneapolis, p. 271
New York, p. 9, 66, 208 n. 38, 210 n. 48, 219 n. 90, 222 n. 3, 226 n. 22, 227, 304
Brummer Gallery, p. 156 ; Metropolitan Museum of Art, p. 223; Milch Gallery, p. 208 n. 40; Museum of Modern Art, p. 66
Philadelphie, p. 210 n. 48
Saint Louis, p. 202 n. 5
Washington, p. 227

Europe, p. 6, 11, 13, 68, 91 n. 4, 93, 100, 101 et n. 43, 113, 165-166, 171, 188 n. 23, 189, 216 n. 77, 224, 226, 234, 245, 264, 290, 296, 305, 313, 318, 337 n. 39, 368 n. 36

Finlande, p. 255
France
Aix, université d', p. 24
Angers, p. 222 n. 3
Antony, p. 217 et n. 85, 218 fig. 4, 219 fig. 5, 264 n. 40
Manufacture, p. 217 ; Verrière, rue de-, p. 217 n. 84
Archives française du film (Bois d'Arcy), p. 197 n. 59
Auteuil, p. 63
La Roche Jeanneret, villa, p. 63 ; Mallet-Stevens, rue, p. 63
Auxerre, p. 222 n. 3
Béziers, Festival des Arènes de-, p. 267
Boulogne-Billancourt, p. 62 (Collinet, maison), 63
Bourgogne, Pontigny, abbaye de-, p. 91 n. 4
Bretagne, p. 78
Belle-Île-en-Mer (Damois), p. 209 n. 44 ; Brest, p. 78 ; Dinan, La Grande Vigne, maison, p. 212 n. 61 ; Île de Batz, p. 222 n. 3 ; Louannec, p. 222 n. 3 ; Morlaix, p. 78
Cap Estel, p. 344
Chambéry, p. 222 n. 3
Clermont-Ferrand, p. 226 (Université de-), 227 n. 25, 393
Chinon, p. 222 n. 3
Côte d'Azur, p. 307
Dijon, p. 222 n. 3, 328
Garches, p. 63
Grenoble, musée de-, p. 162
Giverny, Musée d'art américain, p. 108
Haut-Forez, p. 389
Hyères, p. 62 (villa Noailles), 63
Laurion, Société française des mines du-, p. 10
Le Lavandou, p. 208 n. 39 (Saint-Clair plage, villa Rochebrise)
Lyon, p. 222 n. 3, 266
Malakoff (Compagnie générale de construction de fours), p. 219 n. 89
Marseille, p. 40, 160, 209 n. 44, 271
Exposition Coloniale, p. 122 ; Massalia, p. 208
Metz, p. 222 n. 3

Montauban, p. 155
Moret-sur-Loing, hôpital-fondation Burat de-, p. 204 n. 22
Nancy, p. 222 n. 3
Nantes, Centre des archives diplomatiques de- (CADN), p. 18 n. 18, 19 et n. 4-5, 20 et n. 6-7, 21 n. 9, 22 n. 15, 28 n. 38, 81 n. 26, 271
Nice, p. 362 (Lycée de-), 363, 369
Nîmes, p. 297
Orange, p. 268, 296-298 (chorégies d'-)
Paris, p. 1-6, 9, 15, 17-24, 35-36, 40-41, 47, 49-50, 56, 59-60, 68, 78-79, 93 et n. 15, 107-108 et n. 3, 109 et n. 7, 110, 113-117, 119, 121, 123, 126, 133, 140, 155-156, 159, 165, 185 n. 14, 197, 210 n. 48, 213 n. 68, 214, 216, 220, 221 n. 1, 222 n. 3, 224, 226 n. 22, 227 et n. 29, 231 n. 41, 251 n. 32, 256, 259, 260, 263, 264, 270, 271, 272, 297, 304, 305, 312, 313, 317 et n. 16, 325, 327 n. 1, 339, 340 et n. 2, 341-347, 351, 364, 367, 368, 371, 372, 374, 388 n. 14, 390, 394, 395
5ème arrondissement, p. 208 n. 40
8ème arrondissement, p. 60
14ème arrondissement, p. 60
Académie d'architecture, p. 73 n. 8
Académie de la Grande Chaumière, p. 49 et n. 14
Académie française, p. 373, 376, 391
Alexandre-III, pont-, p. 209
Ambassade d'Allemagne, p. 223
Archives de l'Institut Pasteur (AIP), p. 21 n. 10, 22 n. 11, 13, 14, 23 n. 22
Association des artistes et des gens de lettres hellènes de-, p. 203 n. 13, p. 208 n. 40, 264 n. 34
Atelier Le Corbusier, p. 64
Aubette, l'-, p. 62
Banque nationale pour le commerce et l'industrie, p. 56
Banque Populaire, p. 56
Bibliothèque byzantine, p. 237 n. 63
Bibliothèque nationale de France, p. 216 n. 78, 223, 341
Archives de la parole, p. 216 n. 78, 257 n. 9 ; Cabinet des médailles, p. 223 ; Département des arts et spectacle, p. 298 n. 10
Blanche, place-, p. 345, 346
Bon Marché, p. 201 n. 1 (« Pomone », atelier d'art), 220
Boulevards, p. 304
Boulogne, bois de-, p. 346
Bureau del Patronato de Turismo de la Segunda República, p. 189 n. 32, 190 n. 34
Caulaincourt, rue, p. 208 n. 40
Centre Georges Pompidou (v. aussi Musée national d'art moderne), p. 9, 126 n 20, 135 n. 68, 187, 191 n. 43, 192 fig. 2-3, 196 fig. 5, 198 n. 63
Champs-Élysées, p. 58
Comédie des-, p. 219 ; Lido, Arcades du-, p. 58 ; Rond-point des-, p. 58 ; First National City Bank, p. 58 ; théâtre des-, p. 51.
Chardon-Lagache, station de métro, p. 347
Châtelet, Théâtre du-, p. 264
Cineac, p. 63
Collège de France, p. 223, 226, 227 n. 25, 235 et n. 57, 352
Colonne, orchestre, p. 263-264
Comédie française, p. 268, 297
Comœdia, salle, p. 259
Concerts : Colonne, Marius-François Gaillard, Pasdeloups, p. 259
Congrès international sur l'urbanisme aux colonies, p. 78
Conseil des musées nationaux, p. 223
Conservatoire [de musique], p. 257, 258, 265
Conservatoire international des arts et des métiers, p. 62
Danton, station de métro, p. 347
Denfert-Rochereau, station de métro, p. 347
Deux Magots, café, p. 191, 332
École centrale, p. 62, 82 n. 30
Écoles des hautes études urbaines, p. 62, 73 n. 8, 213 n. 68
École des langues orientales, p. 24
École des sciences politiques, p. 245
École du Louvre, p. 155, 245
École nationale des beaux-arts, p. 37, 40 n. 9, 41, 47, 72, 202 n. 5, 7, 204 n. 22, 208 n. 40, 211 n. 55
École normale de musique, p. 266
École Polytechnique, p. 62
École pratique des hautes études, p. 226-227 et n. 25,
École spéciale d'architecture, p. 36, 39, 41, 48 n. 5, 50 n. 19, 62-64, 204 n. 22, 213 n. 68
Érard, salle, p. 261

Étoile, place de l'-, p. 340
Exposition coloniale, p. 122 n. 4
Exposition des arts décoratifs (1925), p. 5
Exposition internationale d'art byzantin (1931), p. 5, 221-242
Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (1925), p. 41, 60, 62, 201-220
Berry-Nivernais, pavillon du, p. 205 n. 28 ; Breton, pavillon-, p. 205 n. 28 ; « Collectionneur », pavillon du -, p. 201, 219 ; « Clos Normand », pavillon du-, p. 205 n. 28 ; Danemark, pavillon du-, p. 204 ; Esplanade, secteur, p. 202 ; « Esprit nouveau », pavillon, p. 44, 62, 116, 206 ; Franche-Comté, pavillon de-, p., 205 n. 28 ; Grèce, pavillon national de la-, p. 205 n. 25, 206-207, 208 n. 38, 212, 215 ; « Hélios », pavillon, p. 202 ; Marseille, pavillon de, 205 n. 28 ; Suisse, pavillon-, p. 204 ; Victor-Emmanuel III, porte, p. 204 ; « Village français », p. 205 n. 28 ; Albert-Ier, cours, p. 205 n. 28.
Exposition coloniale, p. 221
Exposition et concours d'art de la VIIIe Olympiade, p. 215 n. 73
Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, p. 45
Exposition internationale du surréalisme, p. 119
Exposition universelle, p. 205 et n. 24, 208 n. 40 (Pavillon hellénique)
Fondation Hellénique, p. 25 et n. 26-30 ; 44, 204 n. 22
Franklin, rue, p. 51
Galeries : Acropole, p. 208 n. 40; des Arts, p. 112; Barbazanges; p. 208 n. 40; des Beaux-Arts, p. 119; Bernheim, p. 206 n. 35; Georges Petit, p. 240 n. 73; La Boétie, p. 112, 171, 217 n. 87; Manuël, p. 208 n. 40; La Pléïade, p. 188-189.
Galeries Lafayette, « La Maîtrise », atelier des arts appliqués des-, p. 201, n. 1, 220
Gaveau, salle, p. 264 n. 34
Georges-V, avenue, p. 58
Grand-Palais, p. 63, 201, 203, 204 n. 19
Grande Chaumière, p. 217 n. 87
Haussmann, boulevard, p. 204 n. 19, 209 n. 42
Henri-IV, quai, p. 217 n 84
Institut national d'architecture, p. 40 n. 9
Italiens, boulevard des-, p. 56
Jourdan, boulevard-, p. 204 n. 22
Julian, académie-, p. 215 n. 72, 217 n. 87
Kléber, place, p. 62
Larrey, rue, p. 208 n. 40
La Villette, p. 183, 188
Le Corbusier, cabinet-, p. 37
Le Corbusier, fondation, archives de-, p. 194 n. 48, 195 n. 50, 197 n. 55
Legendre, rue, p. 216 n. 80
Louvre, grands magasins, p. 220
Madeleine, boulevard de la-, p. 189 n. 32, 309
Maison des Amis des livres, p. 374 n. 16
Maison de la Grèce, v. Fondation Hellénique
Marsan, pavillon de-, p. 188, 228 n. 31
Matignon, avenue, p. 60
Ménilmontant, avenue de, p. 209 n. 44
Montmartre, p. 209 et n. 44, 346
Butte, la-, p. 209 n. 44
Mont-Cenis, rue, p. 209 n. 44 ; Mimi Pinson, maison, p. 209 n. 44 ; Sacré-Cœur, église du, p. 238.
Montparnasse, p. 111, 346
Musée Bourdelle, p. 155
Musée des Arts décoratifs, p. 122 n. 4, 221, 222 n. 3, 225 et n. 20, 227 n. 29, 228 n. 30, 229 n. 37, 234, 241
Musée d'Ethnographie du Trocadéro, p. 122 n. 4, 124
Musée Galliera, p. 209-210 et n. 45
Musée du Louvre, p. 44, 156, 223, 225 et n. 20, 234 et n. 49, 239 fig. 5, 240
Musée national d'art moderne (v. aussi Centre Georges Pompidou), p. 156, 159 fig. 3, 185 n. 15, 187 n. 21, 191 n. 43, 192 fig. 2-3, 193 fig. 4, 196 fig. 5, 198 n. 63
Fonds Lotar (Cabinet de la photographie), p. 185 n. 15, 187 n. 21, 191 n. 43, 192-193, 196, 198 n. 63
Musée Zadkine, p. 160 n. 25, 162 n. 28
Notre-Dame, cathédrale, p. 35
Nouveau Salon, p. 208 n. 40
Odéon, station de métro, p. 347
Odéon, théâtre de l'-, p. 296
Opéra de-, p. 266, 269, 309
Orsay, p. 58, 155
quai d'-, p. 58, 205 n. 24
Musée d'-, p. 155

Palais de bois, p. 62
Paul-Appell, avenue, p. 60
Paul-Cézanne, rue, p. 58
Pavillion Hellénique, v. Fondation Hellénique
PEN club, p. 373, 374 n. 10
Perret, atelier, p. 62
Petit Palais, p. 119
Pigalle, p. 346
Pinacothèque, p. 156 n. 16
Pleyel, salle-, p. 58, 258, 259, 264 n. 34
Porte Dorée, p. 221
Printemps, grands magasins, « Primavera », p. 201 n. 1, 219-220
Quartier Latin, p. 384
Reine, cours la-, p. 204, 205 n. 28
Richelieu, rue de, Cercle des Deux-Mondes, p. 213 n. 62
Rivoli, rue de-, p. 59, 221
Saint-Denis, rue, p. 346
Saint-Honoré, faubourg, p. 208 n. 40
Sainte-Clotilde, basilique, p. 263
Salons: des artistes décorateurs, p. 63; des artistes français, p. 208 n. 40, 211 n. 55, 215 n. 73, 216 n. 75; des artistes décorateurs (SAD), p. 209 n. 44; des artistes hellènes, p. 209 n. 44; d'automne, p. 110; des humoristes, p. 208 n. 40, 209 n. 44; national des beaux-arts, p. 112
Schola Cantorum, p. 257, 258, 259, 260, 261, 263 n. 33, 265
Sèvres, rue de, p. 64
Shell, compagnie, p. 58
Société de musique indépendante, Salle Chopin, p. 259
Société nationale de musique, p. 256
Sorbonne, p. 4, 24 et n. 24-25, 27, 215 n. 74, 226 et n. 25, 257-261, 293, 298-300
Groupe de théâtre antique, p. 6, 293, 299, 300 et n. 17
Institut néo-hellénique, p. 4, 17, 26-27 et n. 36, 257, 360
nouvelle (Paris III), université, p. 328 n. 5
Théâtre national de l'opéra comique, p. 204 n. 22
Tombe du soldat inconnu, p. 93
Tour Eiffel, p. 183
Tuileries, p. 62
Université de-, p. 24-25, 27, 28, 216 n. 78
Université, rue de l', p. 211 n. 55
Lys Rouge, p. 211 n. 55
Vauban, station de métro, p. 347
Vaudeville, théâtre du- (voir Paramount), p. 58
Vieux-Colombier, salle, p. 197
Wagram, avenue de-, p. 340
Washington, rue, p. 58
Pelrac, p. 222 n. 3
Poitiers, université de-, p. 24
Poissy, p. 63
Pradet, p. 65
Provence, p. 390
Reims, cathédrale de-, p. 251-252
Roquebrune-Cap-Martin, p. 63
Rouen, p. 324
Saint-Germain-en-Laye, p. 222 n. 3, 251 et n. 32 (Traité de-)
Saumur, p. 313
Seine, p. 109, 344
Sens, p. 222 n. 3
Sèvres, Manufacture nationale de-, École de céramique de-, p. 209 n. 44
Strasbourg, p. 62
Toulon, p. 47 n. 5
Toulouse, p. 222 n. 3
Touraine, p. 308
Troyes, p. 222 n. 3
Unesco, p. 244 et n. 7, 248 n. 21, 249 n. 25
Versailles, p. 308
Vexin, château de Balincourt, p. 204 n. 22
Vichy, régime de-, p. 117, 329
Vienne, p. 222 n. 3
Vincennes, Château de-, p. 79
Vivarais, p. 263 n. 33

Grèce
Andros, p. 2
Arachova/Arakhova, p. 92, p. 308
Arcadie, p. 308
Argolide, p. 300
Artémision, cap, p. 44
Athènes, p. 2, 3 et n. 9, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 14-15, 17-19, 35-36, 40-41, 44, 47, 49-50, 54-55, 57 fig. 2, 62-63, 68, 75 et n. 13, 76 fig. 2, 77, 79, 110-111, 113, 115-119, 122, 151 n. 3, 152, 155-156, 162, 166, 169-173 n. 19, 187, 197-198, 203 n. 14, 204, 210, 214 et n. 72, 216 n. 77, 220, 222 n. 3, 224 n. 13, 226 n. 22, 24, 227, 231 n. 41, 247, 249, 250, 252, 256, 257, 259, 266, 267, 269, 270-272, 275-276, 296 et n. 7, 304, 307-309, 312-313, 317, 323

n. 38, 328, 340 et n. 7, 352, 357, 365, 371, 374, 376-377, 379 et nt45
Académie d'-, p. 109, 215 n. 72
Académie, rue de l'- (voir aussi Akadimias), p. 203 n. 18
Acropole, p. 35-36, 39-40, 54, 77 n. 17, 151 et n. 3, 152, 187 et n. 20, 194-195, 196 fig. 5, 267, 268, 270, 304, 306, 308, 331
Érechthéion, p. 44, 153 ; Hékatompédon, p. 304 ; Musée de l'-, p. 77, 116 ; Odéon d'Hérode Atticus, p. 6, 267, 296, 298, 299, 300 n. 18 ; Parthénon, p. 35-36, 39-40, 54, 116-118, 140, 247, 248 et n. 23, 308, 331 n. 16 ; Propylées, p. 54, 304.
Acropole Palace Hôtel, p. 307
Acropolis, hôtel-, p. 306-307
Akadimias, rue (voir aussi Académie, rue de l'-), p. 55 n. 30
Alexandras, avenue, p. 17
Alopékis, rue, p. 59
Amalia, avenue, p. 219 n. 91
American School of Classical Studies, p. 230 n. 40
Ancien Phalère, p. 203 n. 12
Arc de la Galère, p. 73
Archives historiques du ministère des affaires étrangères (AHMAE), p. 24 n. 24-25, 27 n. 36, 28 n. 37 et 39, 30 n. 46
Archives musicales de folklore, p. 258
Association nouvelle féminine (Orphelinat), p. 219 n. 91
Athinas, rue, p. 55 n. 29
Attica, magasin coopératif, p. 211
Averoff, rue, p. 202 n. 7
Banque d', p. 13
Banque de Grèce, p. 55 n. 28
Banque nationale de Grèce (ETE), p. 10, 13, 55 n. 28, 81 n. 27, 87 fig. 7
Banque populaire, p. 55 n. 28
Bénaki, musée, p. 2, 3 97
Caisse d'action sociale de l'Armée, p. 58
Caisse d'aide sociale des fonctionnaires civils, p. 55 et n. 29
Caisse d'assurances des commerçants, p. 55 n. 29
Caisse de la mutuelle de l'armée de terre (MTS), p. 55 n. 29
Centre d'études d'Asie Mineure (CEAM), p. 18 n. 3, 24 n. 24-25
Cercle des étudiants de l'université d'Athènes, p. 55 n. 30
Chalcochondili, rue, p. 55 n. 29
Codrictou, rue, p. 204 n. 19
Comité de l'Alliance Française, p. 360
Compagnie de téléphone OTE, p. 55 nt. 30
Conférence sur la conservation des monuments d'art et d'histoire, p. *243*-,
Congrès International d'Architecture moderne (CIAM), p. 4, 44, 64, 68, 93 n. 16; 121, 122 n. 2
Conservatoire hellénique, p. 259, 269, 271
Conservatoire national, p. 270, 271, 279
Constitution, place de la-, p. 304 (v. aussi Syntagma).
Cour de Justice, p. 55 n. 33
Cour des Comptes, p. 55 n. 29, 56
Dionysiou Aréopagitou, avenue, p. 60
Dragoumi, Fondation-, p. 219 n. 91
École d'archéologie, p. 360
École d'architecture, p. 37, 78
École d'arts manuels, p. 219 n. 91
École supérieure des beaux-arts, p. 107, 109 et n. 7, 118, 181, 214-215 n. 72
École française d'-, p. 2-3, 10, 13, 26, 30, 35, 39, 50, 54, 91, 212 n. 60, 269 n. 51, 297, 303, 309, 359-360, 392 n. 27
Archives de l'- (AEF), p. 22 n. 13, 23 n. 17, 23 n. 23
Elliniko, banlieue, p. 65, 213 n. 68
Villas: Oikonomidis, p. 65, 213 n. 68; Tzelepis, p. 65, 213 n. 68; Zaphiriadis, p. 65, 213
Éole, rue, p. 203 n. 18
Exarcheia, place, p. 66, 67 fig. 5
Exposition nationale grecque, p. 109
Exposition de France, p. 202 n. 5, 220
Fêtes delphiques (1927 et 1930), p. 6, 275 et n. 1, 277 et s., 297-299, 379, 392 et n. 27
Fokylidou, rue, p. 66
Koronaios, maison, p. 66
Fondation Alexandros S. Onassis, p. 294
France, ambassade de-, p. 309
Guilfordou, rue p. 59 n. 37
Giffard, école, v. Institut français
Gonia Manas, magasin, p. 203 n. 16
Goudi, quartier, p. 77
Grande-Bretagne, hôtel de-, p. 306
Hatzimizalis, maison-, p. 41

Hôpital français d'-, p. 4, *17-21* et n. 1-7, 22
Hôtels: Acropole Palace Hôtel, p. 55 n. 27, 202 n. 7; Bankeion, p. 55 n. 27; Excelsior, p. 55 n. 27; Megas Alexandros, p. 55 n. 27;
Ilissia, villa, musée byzantin, p. 226 n. 24
Institut français, p. 4, 26, 28
Institut néo-hellénique, p. 17, 24 et n. 24-25
Institut Pasteur hellénique, p. 4, 17, 21et s.
Institut supérieur d'études françaises (voir Institut français), p. 4, 30, 360
Ipéridou/Angeliki, Hatzimihali, rue, p. 53, 205 n. 29
Ippocratous, rue, p. 55 n. 30
Kallisperi, rue, p. 36, 64
Kanaris, rue, p. 60
Karantinos, école-, p. 36-37
Kauffmann, librairie, p. 304
Kifissia, p. 65
  Parc de-, p. 203 n. 16
  Villas: Averoff, p. 65; Phakidis, p. 65;
Kolokotronis, rue, p. 55 n. 32
Kolonaki, quartier, p. 59
Koletti, rue, p. 64
Koraïs, rue, p. 55 n. 29, 57 fig. 2
Koukaki, p. 64
Kypseli, p. 66
Liossion, rue, p. 64
Loukianou, rue, p. 60, 66
Lycabette, p. 66
Lycavittou, rue, p. 60
Lyceum-Club, p. 210 et n. 50, 211, 212 n. 63
Lykourgou, rue, p. 55 n. 29
Makriyannis, caserne, p. 77
Marnis, p. 202 n. 7
Maroussi, p. 361, 374, 376
Megaro Mousikis p. 272
  Bibliothèque Lilian Voudouri, p. 272 n. 66
Mavromichali, rue, p. 66, 67 fig. 5
Merlin, rue, p. 55 n. 31
Métropole, place de la-, p. 203 n. 14
Ministère du Commerce, p. 55 n. 29
Ministère des Communications, p. 244
Monastiraki, marché aux puces de-, p. 297
Musée archéologique national, p. 39, 116, 187 et n. 20, 248
Musée byzantin d'Athènes, p. 223
Navarinou, place, p. 73
Navarinou, rue, p. 66-67
Neapoli, quartier, p. 59
Néa Alexandria, v. Psychiko
Néo-Arsakeion, p. 55 n. 3, 56
Niki, rue, p. 203 n. 14
Nouveau Phalère, p. 203 n. 15, 204 n. 19
Œuvres des femmes indigentes, p. 219 n. 91
Orphelinat, v. Association nouvelle féminine
Office internationale des musées, p. 5
Omirou, rue, p. 59 n. 37, 66
  Koula Pratsika, atelier, p. 65
Omonia, place, p. 55 n. 27
Orchestre symphonique de-, p. 268 n. 50
Palais de Justice, p. 77
Palais-Royal, p. 203 n. 14, 219 n. 91
  Ateliers Bénaki, p. 203 n. 14
Pallas, cinéma-théâtre, p. 58
Pallis, maison, p. 54
Panepistimiou, rue, p. 55 n. 28-29, 32, 57
Paramount, cinéma (voir Vaudeville), p. 58
Patission, avenue, p. 55 n. 27, 59 n. 37-38, 60, 202
Patission, rue, p. 202 n. 7
Patriarchou Joachim, rue, p. 66
Pesmazoglou, rue, p. 55 n. 28
Pevkakia, p. 64
Pinacothèque nationale-musée Alexandre Soutzos, p. 111, 118, 156, 181 n. 41
Plaka, quartier, p. 52
Ploutarquou, rue, p. 66
Proodos, école de broderie et de dentelles, p. 203 n. 16, 212 n. 63
Psychiko/Néa Alexandria, p. 65, 213 n. 68
  Frantzis/Phrantzis, maison, p. 65
Rotonde, p. 73
Saint-Sauveur (Agios Sostis), église, p. 205 n. 23
Sarogleion, p. 55
Savoye, villa, p. 65
Skaramanga, rue, p. 59 n. 37
Société archéologique d'-, p. 248
Solon[os], rue, p. 60, 202 n. 7, 203 n. 12
Spefsippou, p. 60
Stade, rue du, p. 203 n. 17-18
Stadiou, rue, p. 55 n. 29-31, 304 (librairie Kaufmann)
Stoa Nikoloudis, p. 55 n. 32
Stoa Praxitelou, p. 55 et n. 32
Stournara, rue, p. 66
Syntagma, place, p. 54, 203 n. 14
Théâtre municipal, p. 268

Théâtre national, p. 299, 300
Themistokleous, rue, p. 66 et n. 45
Théséion, rue, p. 204 n. 19
Tritis Septemvriou, rue, p. 55 n. 28
Tsigrou, rue, p. 203 n. 12
Union des correspondants de la presse étrangère, p. 55 n. 30 ; 56
Université d'-, p. 17, 28, 29 n. 40; 30 et n. 41, 52, 244, 248, 357, 368
Faculté de droit, p. 340
Polytechneion, p. 44, 47, 49 n. 14; 51, 52, 62-64, 66, 75, 77, 307
Vassilissis Amalias (voir Amalia), avenue, p. 69
Vassilissis Sophias, avenue, p. 21, 55 et n. 31; 59
Vissarionos, p. 59 n. 37
Voulis, rue, p. 55 n. 29, 211 et n. 54
Zaïmi, rue, p. 66
Zakharopoulo, maison, p. 203 n. 18
Zappeion, p. 109, 305
Athos, Mont-, p. 39, 40, 171, 217 n. 87
Atlantide, p. 95
Attique, p. 54, 205, 209, 210, 211 n. 53-54, 212 n. 65, 219
Avlona, p. 210 n. 48, 211 n. 53, 212 n. 65
Musée Zygomala, p. 210 n. 48, 211 n. 53, 212 n. 65
Béotie, p. 209, 210, 211 n. 54, 219

Castalie, p. 94
Chio, île de-, p. 257
Corfou, p. 24, 140 (temple d'Artémis)
Corinthe, p. 13, 191-192, 230 n. 40, 231 n. 41
Crète, p. 51, 138, 211
Candie, p. 191
Cnossos, p. 138 et n. 9, 212 et n. 61
Héraklion, musée, p. 65
La Canée, p. 29, 211
« Double hache », atelier, p. 211
Cyclades, p. 4, 40-41, 54, 64, 184, 185 n. 14, 187, 191 et n. 42, 192 fig. 2, 194 et n. 48, 195 et n. 50-51, 53, 196 fig. 5, 197 et n. 55, 198, 205, 241
Cythère, île de-, p. 208 n. 40
Daphni, p. 171, 187 et n. 19
Delphes, p. 39-40, 89, 91-97, 100, 187, 279, 280, 297, 299 n. 12, 300, 306, 308, 327, 371, 392
Centre Delphique, projet de-, p. 89-104, 307, 331
Centre européen de-, p. 300 et n. 17
Temple d'Apollon, p. 93
Délos, p. 39
Drama, p. 74
Edessa, p. 74
Éleusis, p. 40, 187
Épidaure, p. 6, 40, 293, 298, 300
Épire, p. 10, 51 n. 21 (Arta), 71
Florina, p. 84 n. 32
Galaxidi, p. 170
Glyfada, p. 77
Hosios Loukas, p. 51, 171
Ionie, p. 51
Itéa, p. 93
Kaissariani, p. 171
Kalyvia, p. 210 n. 49, 213 n. 61
Karditsa, p. 174 fig. 4
Kallithéa, p. 75 n. 13, 203 n. 12, 205 n. 23 (Syngros, boulevard)
Kastella, p. 312
Képhala, p. 212
Kifissia, p. 315
Koropi, p. 210 n. 49, 213 n. 66
Lindos, acropole de-, p. 39
Liopesi, p. 210 n. 49
Liosia, p. 210 n. 49
Marcopoulo/Markopoulo, p. 210 n. 49, 213 n. 66
Menidion, p. 210 n. 49
Morée, campagne de, p. 10, 305
Moudanyan, p. 201
Mycène, p. 190
Mykonos, île de, p. 39, 187 n. 19, 328
Mistra/Mystra, p. 51, 230 n. 39
Nauplie, p. 300
Naxos, île de, p. 194
Olympe, mont, p. 194
Olympie, 40, 153, 155, 162, 247, 303
Parnasse, p. 91, 101
Parnassida, p. 172 fig. 3
Paros, p. 187 et n. 19, 329
Patras, p. 306
Phalère, p. 75 n. 13, 307
Phocide, p. 308
Pirée, p. 10, 13, 40, 75 n. 13, 160, 178 fig. 5, 197, 269, 270, 312, 313
Conservatoire du-, p. 279
Réthymnon, p. 3
Institut d'études méditerranéennes (IEMITE), p. 3

Rhodes, p. 39
Salesi, p. 210 n. 49
Salonique (voit Thessalonique), p. 222 n. 3, 230 n. 39, 40, 231 n. 41, 320
  Saint-Georges, église de-, p. 230 n. 40
Samos, p. 202
Santorin, p. 39, 185 n. 12, 187 n. 19, 328
Saronique, p. 347
  Égine, p. 39
Serrès, p. 74
Skopelos, île de, p. 203 n. 15
Skyros, île de-, p. 191 et n. 44, 392
Société grecque d'esthétique, p. 378
Sounion, p. 40
Sparte, p. 231 n. 41
Spartali, p. 214
Spinalonga, p. 319
Syra, p. 185, 187 n. 19, 191, 323, 324
Syros, v. Syra
Tatoï, p. 64
Thessalie, p. 10, 204 n. 22
Thessalonique (voir aussi Salonique), p. 4, 11, 14, 28 n. 39, 49-52, 71 et n. 6, 73 n. 8, 74, 77-82 et n. 31, 85, 171, 269, 319, 353
  Agias Sofias, p. 82
  Aristotélous, rue, p. 74
  Banque ottomane, p. 82
  Bey Hammam, bains ottomans, p. 74
  Compagnie des tramways, p. 81
  Egnatia, rue, p. 82
  Excelsior, hôtel, p. 82
  Galerie Saoul, p. 84
  Hortiati, p. 86-88 (Terrain Pleyber)
  Jean-Baptiste de la Salle, lycée, p. 85
  Kambitoglou, maison, p. 88 n. 37
  Karadimou-Stamouli, grands magasins, p. 84
  Komninon, rue, p. 82
  Mitropoléos, rue, p. 82
  Nikis, rue, p. 83 fig. 4
  Panagia ton Chalkéon, église byzantine, p. 74
  « Petit Palais », p. 82
  Quartiers: Bezesten, Vatikioti, Vlali, p. 74
  Stein, p. 82
  Tsimiski, p. 84 fig. 5 ; rue, p. 318
  Université de-, p. 28, 353
  Vassiléos Irakliou, p. 82
  Vénizélou, rue, p. 82, 84
  Ville haute, p. 74
  Zeitenlik, cimetière catholique de-, p. 81
  Tirynthe, p. 39
  Varnara, p. 210 n. 49
  Volos, p. 39
    Koutsinas, maison, p. 65
  Voula, p. 65

Himalaya, p. 89, 91, 101
Hongrie, p. 224 et n. 16-17, 255

Immeubles
  Antonopoulos (« Maison Bleue »), p. 66 ; Assaël, p. 82 ; Bradravos, p. 66 ; Cohen/Ermeion, p. 84; Ephesios, p. 55 n. 31, 56 ; Franses, p. 83 ; Gategno, p. 84 ; Ioannis Tsimboukis, p. 66, 67 ; Israël, p. 82; Israël Mizrahi Benveniste, p. 82; Nahmias, p. 82, 84 ; Rentis, p. 55 n. 31 ; Sklavounos, p. 60 ; Vassilis Kouréménos, p. 61

Inde, p. 255 ; Delhi/New Delhi, 54, 91
Indochine, p. 75, 77 n. 16, 78, 219 n. 90 (Haïphong)
Iran, p. 228, 255 (Perse)
Italie, p. 12, 13, 108, 223, 224 n. 16, 226, 255, 262 et n. 32, 304
  Assise, p. 108
  Bari, p. 222 n. 3
  Bologne, p. 222 n. 3
  Brescia, p. 222 n. 3
  Bressanone, p. 222 n. 3
  Cividale, p. 222 n. 3
  Ferrare, p. 108
  Fiesole, p. 222 n. 3
  Florence, p. 108, 222 n. 3
  Gallipoli, p. 79
  Grottaferrata, p. 222
  Istituto nazionale del dramma antico (INDA), p. 297
  Milan, p. 108, 202 n. 5, 222 n. 3, 240 n. 73 (Saint-Ambroise, église)
  Monza, p. 222 n. 3
  Naples, p. 108, 222 n. 3
  Ravenne, p. 108, 222 n. 3, 238
  Rome, p. 35, 39, 70, 93 n. 15, 101, 108-109, 208 n. 40, 222 n. 3, 226 n. 24, 238, 298 n. 10, 304, 393
    Conférence sur la restauration des œuvres d'art, p. 245 ; Fori Imperiali, via dei-, p. 304 ; Villa Médicis, p. 70
  Rossano, p. 222 n. 3

Sienne, p. 108, 222 n. 3
Syracuse, p. 297
Trieste, p. 222 n. 3
Turin, p. 211 n. 56, 222 n. 3
Venise, p. 108, 118, 202 n. 7, 222 n. 3, 238

Japon, p. 62, 79, 222 n. 3, 234
Kyoto (Horiuji, Shosoin), p. 222 n. 3
Jordanie, p. 235

Lituanie, p. 390

Madagascar, p. 78-79
Martinique, p. 265 n. 36
Méditerranée, p. 5, 10, 11, 20, 39, 100, 183, 212, 225, 307, 380, 387
Académie de la-, p. 5, 100
Égée, mer-, p. 44, 114, 115 n. 23, 123 n. 8, 198, 380
Mer du Nord, p. 183 n. 2
Mexique, p. 138 n. 5, 188 n. 23

Occident, p. 101, 152, 228, 232, 241, 255, 261, 262, 263, 307, 381, 391
Océanie, p. 123 et n. 8, 132, 133
Orient, p. 101, 166, 204 n. 19, 222, 232, 234, 236 et n. 60, 240, 255, 263, 305
Corps expéditionnaire d'-, p. 18, 71 n. 6, 78-79, 81, 305
Extrême-, p. 212 n. 61
Moyen-, p. 227, 229 n. 38
Proche-, p. 140, 225
Mésopotamie, p. 123

Pays-Bas, p. 183
Cour d'arbitrage de La Haye, p. 373
Rijksmuseum (Amsterdam), p. 228 n. 34
Rijksmuseum Kröller-Müller (Otterlo), p. 164
Pologne, p. 11, 108, 184 n. 4, 222 n. 3 (Varsovie), 255
Portugal, p. 184 n. 3 (Lisbonne), 255

Quito, p. 202 n. 5

Rhin, p. 63
Roumanie, p. 108, 183, 224, 255
Bucarest, p. 40, 58, 202 n. 5
Congrès international des études byzantines, p. 226
Tirgu Jiu, p. 158
Roumélie orientale, p. 214 n. 72
Royaume-Uni, p. 223, 224 n. 16, 226
Angleterre, p. 11, 12, 47 et n. 2, 90, 100, 220 n. 92, 222 n. 3, 255, 322, 325
Cambridge, p. 176 n. 28, 222 n. 3, 353
Derbyshite, p. 324
Édimbourg, p. 162 (Scottish National Gallery of Modern Art), 222 n. 3
Glasgow, p. 202 n. 5
Gloucester, p. 227
Liverpool, p. 222 n. 3
Loch Ness, p. 152
Londres, p. 202 n. 5, 204 n. 22, 210 n. 50, 222 n. 3, 226 n. 20, 240, 304, 374 n. 17
British Museum, p. 140, 247 n. 20, 248
Burlington House, p. 222
Burlington Exhibition, p. 226 n. 23
Burlington Fine Arts Club, p. 226.
King's College, p. 343
Royal Academy, p. 222
Exposition internationale d'art persan, p. 222 ; Royal Academy School, p. 211 n. 57.
Victoria & Albert Museum, p. 223, 237 n. 64, 247 et n. 20
Midlands, p. 323
Oxford, p. 222 n. 3, 224, 237, 375,
York, p. 222 n. 3
Russie, p. 11, 100, p. 222 n. 3, 224 et n. 16, 226, 255
Géorgie, p. 229, 230 n. 39
Léningrad, p. 222 n. 3
Moscou, p. 9, 40, 101, 222 n. 3, 238
Sibérie, p. 235

Scandinavie, p. 235, 255
Serbie, p. 11, 108, 222 n. 3, 229, 230 n. 39
Suisse, p. 100, 222 n. 3, 255
Bâle, Badischer Banhof de-, p. 49 n. 7
Genève, p. 101, 156 (Musée Rath), 219 n. 90, 222 n. 3, 367, 392
Goetheanum, p. 5, 100
Lausanne, p. 191 n. 42 (Fonds Albert Jeanneret), 259
Saint-Maurice d'Agaune, p. 222 n. 3
Sion, p. 222 n. 3
Suhalia, p. 100
Valais, p. 222 n. 3
Zurich, p. 113, 222 n. 3
Syrie, p. 229

Antioche, p. 228, 229 fig. 1
Damas, p. 225, 230 n. 39, 234, 241 et n. 81
École des arts décoratifs, p. 229
Grande Mosquée, p. 225, 229 230 fig. 2
Institut français d'archéologie et d'art musulman, p. 225 et n. 20

Tahiti, p. 188 et n. 24
Tchécoslovaquie, p. 11, 226 n. 24 (Prague)
Tibet, Shangri-La, p. 90, 101-102
Turquie, p. 50, 70 n. 5, 204, 222 n. 3, 223, 230, 255, 268
Ankara, p. 224
Constantinople, p. 51, 168, 191, 216, 230 et n. 39, 231 n. 41, 304
Istanbul, p. 222 n. 3, 224, 229, p. 231 n. 41 (Meriamlik)
Ottoman, empire-, p. 255
Sinope, p. 204
Smyrne, p. 204, 211 n. 55, 380 et n. 48

Union soviétique, p. 113, 329

Viêtnam (du Nord, Tonkin ; du Sud, Cochinchine), p. 79, p. 202 n. 5 (Hanoï)

Yougoslavie, p. 11, 222 n. 3 (Arbe, Ochrida)

Résumés

Christos Hadziiossif, **Grèce-France entre les deux guerres : aliénation politique et attrait culturel**, p. 9-15.

Cet article explore la double asymétrie dans les relations franco-helléniques pendant l'entre-deux-guerres. Dans le domaine de la culture et des arts, Paris a été le centre d'un système mondial, face auquel Athènes apparaît comme un point périphérique, malgré la contribution importante de quelques personnalités grecques à la vie culturelle de la capitale française. Athènes, et la Grèce toute entière, continuent à subir l'influence culturelle française. Cette influence gagne même en ampleur grâce à l'accès au mode de vie urbain des nouvelles couches sociales à la suite du développement des villes après 1922.

À l'opposé du rayonnement culturel, l'influence politique et économique de la France en Grèce est à la même époque en net retrait. La France victorieuse de la Grande Guerre détourne son attention d'une Grèce sortie exsangue d'une décennie de guerres et tourne son regard vers la Yougoslavie et les pays de la petite Entente. Dans ces conditions, la persistance du rayonnement culturel français sur la bourgeoisie grecque s'explique par l'association de la France à l'idée républicaine et de Paris à la modernité et la liberté des mœurs.

Nicolas Manitakis, **Le développement institutionnel des relations culturelles franco-grecques durant l'entre-deux-guerres**, p. 17-31.

Cette étude se penche sur l'évolution des rapports culturels au niveau institutionnel entre la France et la Grèce pour la période qui s'étend de la fin de la Première Guerre mondiale à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Elle s'intéresse plus particulièrement aux établissements scientifiques et éducatifs, grecs et français, ayant développé au cours de cette période une riche activité et contribué par là au resserrement des liens multiples entre les deux pays, tels que l'*Hôpital français* d'Athènes, l'*Institut Pasteur hellénique*, l'*Institut néohellénique de Paris*, le *Pavillon hellénique* de la Cité internationale universitaire de Paris ou encore l'*Institut français d'Athènes*. L'étude examine

également d'autres formes de collaboration institutionnelle franco-hellénique, comme la création dans les années 1930 de chaires aux universités de Paris et d'Athènes, ainsi que la signature en 1938 d'un accord culturel franco-grec, le premier du genre.

Panayiotis Tournikiotis, **Le voyage des anciens au pays des modernes**, p. 35-46.

Cet article traite principalement du rapport de l'ancien et du moderne, tel qu'il s'énonçait en tant que rapport entre les Anciens et les Modernes, tous étant, à l'évidence, des contemporains. La confrontation entre l'antique et le moderne n'est pas le seul fait de la période 1919-1939, mais elle prend, au cours de ces deux décennies, une dimension nouvelle, qui retient toute notre attention dans la question de la double destination du voyage de Paris à Athènes et inversement. Dans cette querelle de l'entre-deux-guerres, le rapport des anciens et des modernes se lit d'un point de vue à la fois conceptuel et géographique. Les modernes voyagent chez les anciens et les anciens chez les modernes. En arrivant à Paris, les Athéniens « modernes » deviennent des « anciens » et ils reviennent de Paris plus modernes encore, mais sans nier leur rapport à l'Antiquité. Au contraire, les modernes qui viennent à Athènes appréhendent l'Antiquité comme moderne et la transposent à Paris sous une forme totalement modernisée, ou totalement antique, c'est-à-dire telle qu'elle aurait été dans l'Antiquité même.

François Loyer, **La formation et la culture des architectes grecs durant l'entre-deux-guerres**, p. 47-68.

Au lendemain de l'annexion de la Macédoine, les besoins professionnels explosent dans un pays en pleine mutation. Abandonnant l'Académie de Munich, les architectes, pour se former, font désormais le détour par Paris. Qu'ils soient fidèles à la tradition du rationalisme constructif de l'École des beaux-arts ou qu'ils s'inscrivent dans les courants internationaux du modernisme, il leur faudra adapter les compétences acquises aux conditions locales d'exercice. En témoigne la création, dès 1917, d'une section d'architecture au Polytechneion d'Athènes. Associant architecture et forme urbaine, les types si spécifiques de l'immeuble (πολυκατοικία) ou de la villa (έπαυλη), en sont la conséquence. Ils marqueront durablement la scène architecturale grecque. Revenant sur sa thèse fondatrice de 1966 à la Sorbonne (*Architecture de la Grèce contemporaine*), l'auteur souligne la richesse des échanges entre Paris et Athènes durant toute cette période, en les situant dans le contexte européen.

Alexandra Yerolympos, **Ernest Hébrard et Joseph Pleyber : acteurs institutionnels et contributions individuelles à la modernisation de la ville dans l'entre-deux-guerres**, p. 69-88.

Ernest Hébrard, architecte, archéologue et urbaniste français fut une figure fondatrice qui incarne la présence française dans la modernisation de la ville grecque dans l'entre-deux-guerres. Hébrard joua

un rôle majeur dans l'aménagement de l'espace de vie dans la ville, de son mode de fonctionnement et sa mémoire historique, de ses institutions et leur savoir-faire en situation de changement continu. Toujours aux années 1910-1920, un autre technicien en urbanisme, l'ingénieur militaire Joseph Pleyber intervient dans le domaine privé en proposant de nouvelles approches de l'habitat collectif, des types d'immeuble de locaux professionnels, de nouvelles formes d'espaces de loisir. Couvrant la sphère du public et celle du privé, les deux français ont contribué à diffuser des modèles de modernisation durant les vingt années de l'entre-deux-guerres.

Kostas Tsiambaos, **L'Utopie delphique,** p. 89-104.

Le Centre delphique était un rêve d'Angelos Sikélianos. Le poète voulait créer un centre spirituel à Delphes, un centre pour « favoriser le contact des savants, des artistes et des intellectuels de tous les pays ». Ce rêve, que l'architecte Pikionis s'était chargé de matérialiser en dessinant les plans – lui donnant finalement la forme d'un habitat archaïque ou traditionnel – renvoie aux liens entre modernisme et antiquité, et plus spécialement à la façon dont l'Antiquité est ramenée consciemment à l'avant-scène à l'époque moderne, comme un modèle esthétique diachronique. Le Centre delphique, en tant que communauté de l'entre-deux-guerres qui avance vers l'avenir en regardant toujours vers l'arrière, traduit exactement cette vision d'un futur idéal qui trouve sa source dans un passé mythique idéalisé. Ce rêve de Sikélianos est pourtant resté sur le papier. Dans les textes, relativement nombreux, qu'écrivit avec passion le poète lui-même, mais aussi sur les croquis que nous a laissés Dimitris Pikionis. Le Centre delphique a finalement subsisté dans notre conscience comme une utopie du modernisme grec de l'entre-deux-guerres.

Evgénios Matthiopoulos, **« Lettres de Paris » : la réception de l'art contemporain dans le champ de la critique d'art à Athènes dans l'entre-deux-guerres**, p. 107-119.

Dans l'entre-deux-guerres, Paris est reconnu internationalement comme le centre des arts. Les jeunes artistes grecs se sont tournés exclusivement vers la capitale française pour découvrir la vie artistique de l'époque. Parallèlement, les critiques d'art grecs avaient aussi une formation française et transmettaient ainsi les principes esthétiques, les critères artistiques et les points de vue théoriques qui dominaient à Paris dans le monde de l'art. Des articles publiés régulièrement dans la presse, intitulés « Lettres de Paris », constituaient la source directe d'information et de formation de l'horizon esthétique du monde de l'art en Grèce.

De ces publications nombreuses, l'auteur dégage trois unités thématiques principales : celle qui regroupe les articles qui touchent à des sujets grecs, un autre groupe d'articles traitant des nouvelles orientations et des mouvements artistiques internationaux et parisiens et une dernière section, d'une importance particulière, regroupant les articles qui reprennent les points de vues des critiques d'art étrangers.

Par l'étude de ces publications, on constate que la réception de l'art contemporain à Athènes dans l'entre-deux-guerres s'identifiait non seulement à la réception des tendances et des idées modernes en vogue à Paris mais aussi à la réception des idées conservatrices et des théories réactionnaires répandues dans la métropole française.

Polina Kosmadaki, **Rapports de l'ancien et du moderne à travers un récit iconographique : les *Cahiers d'art* et les revues artistiques de l'entre-deux-guerres**, p. 121-136.

La contribution de Christian Zervos, critique et éditeur d'origine grecque, et des *Cahiers d'art*, revue qu'il fonda en 1926 dans le but de promouvoir l'art de son temps, fut décisive dans le développement du climat culturel, au sens large du terme, dans lequel se fait jour l'art moderne dans le Paris de l'entre-deux-guerres. La revue joua un rôle important dans la façon dont ces idées furent ensuite absorbées par l'art de pays voisins qui donnèrent alors naissance à d'autres formes de modernité.

Dans l'entre-deux-guerres, Zervos contribua à réhabiliter l'importance de l'art de la Grèce antique – particulièrement de l'art préclassique – en le rapprochant des diverses factures du modernisme, autant dans sa revue que dans les diverses monographies de sa publication. Une tentative qui culmina avec, entre autres, son ouvrage sur *L'art en Grèce* dont la publication remonte à 1934. Même si son rôle de découvreur de l'art grec, son initiative d'organiser le Congrès international d'architecture moderne (CIAM) en 1933 à Athènes et sa volonté de promouvoir systématiquement des artistes grecs de Paris comme Georges Gounaropoulos, Nikos Hatjikyriakos-Ghikas, Mihalis Tombros, jouèrent un rôle non négligeable dans les échanges entre Paris et Athènes, on mesure mieux l'impact qu'il eut sur la Grèce si on rapproche sa démarche du projet plus large des cercles artistiques parisiens de l'entre-deux-guerres, pour redéfinir l'importance des civilisations anciennes dans le cadre du modernisme. La présente recherche étudie l'évolution des *Cahiers d'art* au cours de leur première décennie d'existence, en tant qu'expression du rapport entre les civilisations anciennes et l'art moderne, et tente de montrer des convergences et divergences avec d'autres pratiques éditoriales contemporaines qui mettent en lumière leurs spécificités.

Effie Rentzou, **Tête de Grec : la revue *Minotaure* et la recherche d'un nouvel homme universel**, p. 137-149.

Les recherches surréalistes des années trente sont marquées par un projet universaliste qui repense l'humain. La meilleure représentation de ce phénomène est la revue *Minotaure* (1933-1939). Par une réflexion soutenue, quoique parfois latente, sur la figure mythique éponyme, les surréalistes élaborent collectivement une vision de l'homme nouveau. Cet homme-hybride emprunte à la Grèce antique son éclat et son aspiration universelles, mais une réinvention des sources de la civilisation occidentale déplace les origines de la « Grèce » classique vers une autre « Grèce », obscure et primitive, qui remplace la « Grèce » de la raison.

La « Grèce » est ainsi dissociée de son identité humaniste européenne pour devenir figure d'altérité, ce qui est aussi projeté sur la conception de l'humain, déplacé du centre de la civilisation hellénique pour se voir remplacé par un être hybride, animal/humain. L'homme est effectivement le point focal de la revue qui étale dans ses pages les variations réelles et fantastiques de la figure humaine. Le corps usé, mais surtout le corps comme construction culturelle infinie, se met en scène dans *Minotaure,* notamment grâce à la confusion systématique entre l'humain et l'animal. L'homme du *Minotaure* est un être « à tête de bête » inspiré par la Grèce, qui, de par sa monstruosité hybride, met en question l'homme classique parfait, l'homme humaniste, le centre de l'univers. *Minotaure* ainsi que d'autres manifestations de l'avant-garde française de l'époque comme la revue *Acéphale* re-contextualisent la conception classique de l'homme, si fortement politisée pendant les années trente par les régimes fascistes qui prennent l'homme grec comme idéal esthétique et moral. Le corps proposé par l'avant-garde reste toujours grec, mais à la perfection soi-disant classique s'oppose un corps grec mutilé, hybridisé, transformé, non-pur, ce qui dans le contexte historique devient aussi une position politique antitotalitaire, d'un universalisme de la non-exclusion.

Paul-Louis Rinuy, **« Il n'y a pas d'Antiquité » : les modèles grecs et l'invention de la sculpture moderne,** p. 151-164.

Cet article analyse les différents modes de référence à l'art antique dans l'invention de la modernité à l'intérieur du champ de la sculpture européenne. Une fois établi, sous l'égide de Freud, le rapport double de l'Europe d'avant 1914 à la Grèce antique, l'étude d'œuvres emblématiques de Maillol, Bourdelle, Giacometti, Brancusi et Zadkine permet de mettre en évidence des liens essentiels entre l'invention de la sculpture moderne et certains traits de la sculpture grecque. Ces liens sans être nécessairement passés par des déplacements physiques, sont de nature très forte et donnent naissance à des créations importantes – voir notamment les réinventions de Socrate dans la sculpture de Brancusi et la musique de Satie – Ossip Zadkine fait figure d'exception dans cet ensemble, lui dont le réel *Voyage en Grèce,* effectué en 1931 et publié en 1955, constitue l'expérience cruciale de sa vie d'artiste.

Annie Malama, **Les limites annoncées d'une rencontre : le Paris des peintres de l'entre-deux-guerres grec**, p. 165-182.

Les lieux dont nous sommes essentiellement appelés à parler dans cet ouvrage sont, bien entendu, Paris et Athènes, ces deux villes étant, à tour de rôle, le point de départ et d'arrivée dans le cadre d'un voyage constant et souvent accompli mentalement ; un voyage qui, pour le monde libéral de la Grèce de l'entre-deux-guerres – replacé dans l'horizon plus vaste des échanges politiques, économiques et des brassages sociaux et idéologiques –, faisait partie intégrante d'un processus de modernisation culturelle.

Paris, au demeurant, s'imposera progressivement jusqu'à la fin de la seconde décennie du XX^e^ s., comme étant, de l'avis général, la référence absolue pour toute question portant sur la modernisation

de l'art grec. Le champ artistique athénien, comme espace de production autonomisée et lieu de production et de diffusion de biens symboliques, dans le cadre d'un marché libre d'une puissance et d'une portée limitées, et, d'une manière générale, l'environnement culturel, se seront entretemps totalement imprégnés, dans les faits ou dans l'imaginaire, de l'esprit parisien. Il en va de même de l'identité sociale de l'artiste, dont les attentes, bien souvent, dépasseront les exigences esthétiques.

Damarice Amao, **Les Voyages en Grèce du photographe Eli Lotar**, p. 183-198.

Dans les années trente, de nombreux photographes modernes comme Eli Lotar délaissent les grandes capitales, symboles du fétichisme moderniste des années 1920, pour réinvestir de nouveaux espaces, plus exotiques ou considérés comme plus authentiques. Parmi ses multiples périples, Lotar effectue deux campagnes en Grèce : en 1931 pour le tournage d'un court-métrage désormais disparu – *Voyage aux Cyclades* –, puis en 1935 pour un projet éditorial malheureusement avorté. Bien qu'ayant débouché sur des demi-échecs professionnels et artistiques, ces deux séjours ont été cruciaux dans la carrière du photographe. Avant d'effectuer la reconstitution de l'audacieux essai poétique sur la Grèce qu'est le film *Voyage aux Cyclades*, nous proposons d'envisager les photographies de son second séjour du point de vue de sa situation professionnelle et des liens entretenus avec la rédaction de la revue *Le Voyage en Grèce*, mais aussi au regard de ses engagements politiques du moment.

Hélène Guéné, **Les arts décoratifs : la participation grecque à l'Exposition de 1925 à Paris**, p. 201-220.

À peine remise de la défaite de 1922, la Grèce cherche à faire bonne figure à l'Exposition des arts décoratifs de Paris. Elle y expose de l'artisanat d'art (verrerie, céramique, travail du cuir...). Son pavillon national construit par un jeune architecte grec de formation française adopte, avec une certaine finesse, le « régionalisme » à la mode tandis qu'à l'intérieur se déploie, sous l'impulsion de Loukia Zygomala, un remarquable ensemble de tapis, de tissus et de broderies issues de la tradition populaire en Grèce propre et dans les colonies des réfugiés d'Asie Mineure. La volonté est évidente de renouveler le répertoire en le modernisant. Un même état d'esprit anime l'une des figures emblématiques de la communauté grecque de Paris, Speranza Calo-Séailles. Cantatrice réputée, elle a mis au point avec son mari un matériau qui fait fureur à l'Exposition : le lap.

Rémi Labrusse, **Modernité byzantine : l'Exposition internationale d'art byzantin de 1931 à Paris**, p. 221-242.

La première Exposition internationale d'art byzantin jamais organisée s'est tenue au musée des Arts décoratifs, à Paris, au début de l'été 1931. D'une ampleur inégalée, associant près d'un millier d'objets et de vastes séries de reproductions photographiques ou de moulages, faisant appel à des prêts privés

et publics venus de quatorze pays différents (dont la Grèce), elle n'a pas seulement exercé son impact sur l'histoire de l'art byzantin mais aussi sur l'art contemporain occidental. La convergence entre le goût d'un réseau international d'amateurs et les travaux scientifiques sur les sources de la culture byzantine a conduit à mettre en valeur les aspects dits « orientaux » et « décoratifs » de l'esthétique byzantine, au détriment des aspects helléniques et iconiques. Cette nouvelle interprétation des arts byzantins allait plutôt à l'encontre des attentes du gouvernement grec ; en revanche, elle a éveillé l'intérêt des milieux artistiques parisiens, ce que confirme la place offerte à Byzance dans les revues d'art et le rôle singulier que cette référence a joué pour y nourrir l'idée de modernité. Un certain nombre d'acteurs ont été décisifs pour mener à bien ce tournant byzantin de la modernité : au premier rang d'entre eux figurent le connaisseur américain Royall Tyler et le jeune critique français Georges Duthuit. En amont, des figures inspiratrices apparaissent : celle du byzantiniste viennois Josef Strzygowski, sur un plan historique ; celle du peintre Henri Matisse, sur un plan esthétique.

Michela Passini, **La Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire (1931) et l'élaboration croisée de la notion de patrimoine de l'humanité**, p. 243-252.

La Conférence sur la conservation des monuments d'art et d'histoire (Athènes, 21-30 octobre 1931), marque un tournant essentiel dans l'histoire de l'idée de « patrimoine », car elle conduit à l'élaboration de la notion de patrimoine archéologique et artistique de l'humanité. Ce concept fondamental est introduit par Euripide Foundoukidis, secrétaire général de l'Office international des Musées (OIM), organe de l'Institut international de Coopération intellectuelle, et rédacteur en chef de sa revue *Mouseion*. Comment Foundoukidis est-il parvenu à formuler cette notion de « patrimoine de l'humanité » ? Quelle est sa généalogie intellectuelle ? Parfaitement francophone, Foundoukidis évolue au sein de réseaux parisiens d'historiens de l'art et muséologues proches de l'OIM. Notre intervention analyse ces échanges franco-grecs à la fois en restituant la trajectoire de Foundoukidis et en étudiant l'organisation et le fonctionnement de la Conférence d'Athènes, dont il s'agira de reconstituer les enjeux spécifiquement politiques.

Christophe Corbier, **Les relations musicales franco-helléniques de 1919 à 1939**, p. 255-273.

Les échanges musicaux entre la France et la Grèce ont été particulièrement nombreux et féconds durant l'entre-deux-guerres. Ils ont pris la forme de voyages de musiciens dans les deux pays. Si des compositeurs et interprètes grecs (Varvoglis, Petridis, Levidis, Riadis) ont étudié à Paris au début du vingtième siècle, de nombreux musiciens français découvrent après 1918 la vie musicale grecque grâce aux revues et aux concerts parisiens et se rendent en Grèce lors de tournées ou de festivals. Les échanges musicaux prennent aussi la forme de transferts culturels en raison de la réception en Grèce des ouvrages de Bourgault-Ducoudray et des théories de d'Indy et d'Emmanuel auprès des musiciens de l'école nationale autour de Kalomiris. Enfin, la présence de Mitropoulos à Athènes entre 1924 et 1938 accentue encore les échanges entre France et Grèce, grâce à l'ouverture considérable du répertoire entreprise par le jeune chef d'orchestre.

Benjamin Capellari, **La musique dans le projet delphique, fille infidèle d'une tradition séculaire**, p. 275-291.

La musique occupe une place privilégiée, sinon essentielle, dans le projet delphique tel qu'il est envisagé par Eva Palmer-Sikélianos. Sans relâche, des Fêtes Delphiques de 1927 jusqu'aux années 1940 aux États-Unis, elle porte presque seule la part musicale du projet, qu'elle perçoit non seulement comme le moyen de préserver la tradition musicale grecque, mais de la faire revivre par le développement d'une nouvelle musique sur des fondements grecs. D'abord élève de K. Psachos, elle s'émancipe de l'enseignement d'un professeur qu'elle juge trop soumis aux influences occidentales, et prolonge seule l'expérience des Fêtes par d'autres représentations aux États-Unis. Devenue alors à son tour compositeur, elle se pose ainsi en dépositaire des traditions byzantines et antiques, et nous propose à la fois une théorie musicale « grecque » dans laquelle elle perçoit une vocation universelle, et de multiples exemples de réalisations musicales.

Platon Mavromoustakos, **Théâtre en plein air et le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne : *Les Perses* à Épidaure**, p. 293-300.

Le 11 août 1937, les étudiants du Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne – parmi lesquels se trouve le jeune Roland Barthes – jouent *Les Perses* d'Eschyle à l'Odéon d'Hérode Atticus. Cette représentation, qui remporta un grand succès, et fut suivie d'une autre, improvisée, à Épidaure, est un jalon important dans l'histoire des mises en scène de tragédies antiques dans les théâtres grecs antiques. Cette histoire, qui a débuté en Grèce avec les Fêtes Delphiques organisées par Angélos et Eva Sikélianos en 1927 et 1930, est étroitement liée au développement du théâtre en plein air en France à partir de la fin du XIX^e^ s. Elle témoigne de la recherche constante de l'espace adéquat pour la représentation du texte antique, depuis la mise en scène d'*Antigone* de Sophocle par Ludwig Tieck en 1841, jusqu'à nos jours.

Sophie Basch, **La Grèce romanesque de l'entre-deux-guerres**, p. 303-310.

Si les impressions de voyage en Grèce abondent au XIX^e^ et dans la première moitié du XX^e^ siècle, force est de constater que la Grèce n'est pas propice au roman. La question qui se pose est la suivante : comment se fait-il que les conditions n'aient toujours pas été réunies, dans l'entre-deux-guerres, pour que la Grèce puisse servir de cadre romanesque convaincant ? Le hiatus entre la Grèce vécue et la Grèce académique demeure le principal obstacle à la reconnaissance de la Grèce.

Jean-Luc Chiappone, **Référence française et interférences anglaises dans le roman néo-hellénique de l'entre-deux-guerres**, p. 311-325.

Sans doute les emprunts du roman néo-hellénique à la littérature française n'ont-ils jamais été aussi nombreux que dans l'entre-deux-guerres. L'appropriation est massive. Des canevas

romanesques sont réemployés à plaisir. Le drame d'*Eugénie Grandet* sert d'arrière-plan aux *Princes* de Kastanakis, livre où la « province » grecque est confrontée à Paris. Avec *Le Bonheur des Dames* de Zola, *Rabevel* de Lucien Fabre, qui crée le type moderne de l'aventurier milliardaire, est l'hypotexte de *Junkermann* de Karagatsis. Petsalis, dans *Le Descendant*, a repris un épisode du *Jean-Christophe* de Romain Rolland. *Le Bois des citronniers* de Kosmas Politis est la transposition en Grèce d'une aventure amoureuse que Larbaud avait située en France. Dans *La Maîtresse aux yeux d'or*, Myrivilis aura répondu à un livre de Dorgelès… Les exemples de réécriture sont multiples et variés, et il est loisible de les lister, du roman-fresque de Théotokas à l'antiroman de Pentzikis. Mais là n'est pas l'essentiel. C'est le caractère biaisé de la réception qui paraît remarquable. Soit que les créateurs mêlent aux modèles français une matière puisée à la source chez les romanciers anglo-saxons contemporains, Galsworthy, Fitzgerald et Virginia Woolf. Soit qu'ils nourrissent leur imagination d'œuvres publiées à Paris par des écrivains anglicistes tels que Larbaud, Jaloux et Maurois, ou des grands textes de langue anglaise consacrés par leur édition parisienne, *Ulysse* et *L'Amant de Lady Chatterley*.

Philippe Büttgen, Dinah Ribard, **La Grèce silencieuse de Raymond Queneau**, p. 327-338.

En 1973, Raymond Queneau faisait paraître dans la collection de la *NRF* l'un de ses derniers livres, *Le Voyage en Grèce*. Il y est très peu question de Grèce. Le livre est un recueil de comptes rendus et de textes critiques parus dans les années 30 sur les sujets les plus divers, très soigneusement composé et précédé d'un avant-propos à la fois explicite et trompeur. Queneau y présente ce qu'il dit avoir été son évolution intellectuelle et politique dans la période de l'avant-guerre, et donne à son voyage en Grèce, en 1932, le sens d'une rupture définitive entre deux moments de sa vie. Nous proposons dans cet article une analyse du rapport entre ce récit, dont de nombreux indices laissés à dessein par Queneau montrent qu'il est faux, et le recueil lui-même, dont nous montrons qu'il donne à voir une expérience du temps dont la Grèce est l'opérateur.

Christina Dounia, **Deux poètes à Paris : Georges Séféris et Andréas Embirikos**, p. 339-347.

Cet article aborde les rapports que les deux poètes grecs ont pu établir avec les milieux littéraires parisiens dans la période de l'entre-deux-guerres. Plusieurs détails biographiques nous renseignent sur leur participation à la vie intellectuelle française de l'époque et les conséquences que cela a pu avoir sur leur œuvre. Georges Séféris, qui séjourna à Paris entre 1918 et 1924, s'attache aux œuvres de Moréas, Laforgue, Gide et Valéry et mène une étude en profondeur du symbolisme et de la poésie pure. Quant à Andréas Embirikos, dont le séjour va de 1926 à 1931, il prend une direction tout à fait autre. Il s'initie au surréalisme et à la psychanalyse. En somme, l'expérience parisienne fut déterminante pour chacun des ces poètes et marqua la période initiale de leur parcours créatif.

Servanne Jollivet, **La réception de Bergson en Grèce pendant l'entre-deux-guerres**, p. 351-358.

L'après-guerre et le début des années vingt sont marqués en Grèce par une ouverture et un renouvellement philosophiques sans précédent. Dans ce contexte, une figure indéniablement se détache, celle de Henri Bergson, dont la pensée trouve un terreau particulièrement fertile en Grèce. Seul philosophe français doté d'une véritable renommée internationale, Bergson constitue en effet la principale source française qui nourrit la philosophie grecque jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. À une époque où les courants marxistes et « idéalistes » se livrent un combat acharné, dont la guerre civile constituera l'acmé, la pensée française incarne alors, pour nombre d'intellectuels grecs, une « troisième voie », sorte de modèle alternatif qui vient brouiller les polarisations et clivages par trop tranchés qui marquent alors le monde académique. S'intéressant aux nombreuses traductions et commentaires qui sont alors consacrés au philosophe, cette contribution entend revenir sur cette réception, en interrogeant les lignes de fracture et rapports de force qui la sous-tendent dans le paysage grec de l'époque.

Lucile Arnoux-Farnoux, **Traduction et diplomatie culturelle dans l'entre-deux-guerres : le cas du poète Costis Palamas (1859-1943)**, p. 359-370.

Le poète Costis Palamas (1849-1943), figure dominante des lettres grecques dans l'entre-deux-guerres, fait l'objet d'un programme systématique de traduction en français entre 1914 et 1937. Ces traductions, œuvres essentiellement d'Eugène Clément, sont réalisées à l'initiative d'abord d'un groupe de personnalités grecques, désireuses de promouvoir la culture néo-hellénique à l'étranger après l'issue heureuse des guerres balkaniques, puis essentiellement de Georges Katsimbalis, – le fameux « Colosse de Maroussi » de Henry Miller –, ami personnel du poète et principal agent de sa promotion à l'étranger. Cette tentative de diffusion de l'œuvre de Palamas en France correspond à un double projet de politique culturelle. Pour la France, elle contribue à renforcer la « propagande intellectuelle française » en Grèce, afin de contrebalancer l'influence grandissante de la culture anglo-saxonne. Pour la Grèce, il s'agit de faire connaître la littérature grecque contemporaine à l'étranger afin de véhiculer l'image d'une nation moderne et européenne, dotée de personnalités artistiques d'envergure internationale. Cette entreprise de diplomatie culturelle ne connaîtra toutefois pas le succès espéré.

Maria Tsoutsoura, **Valéry à Athènes : ambitions croisées de ses premiers traducteurs grecs**, p. 371-382.

La présence de Valéry s'impose dans la presse grecque à la suite de sa réception à l'Académie française. Ses archives témoignent par ailleurs des rivalités d'ordre idéologique, esthétique ou personnel autour de la traduction de ses œuvres. Séféris prend en public ses distances avec la poésie française après avoir été accusé de plagiat et ne revendique sa propre version d'« Une soirée avec Monsieur

Teste » (*Nea Estia*, 1928), première œuvre valéryenne au complet, annoncée auprès de l'auteur comme preuve du potentiel du grec parlé, qu'après avoir été nobélisé en 1963. L'anthologie de poésie étrangère de Palamas qui ambitionne le prix Nobel contourne en 1930 Valéry ; les éditions autonomes grecques autorisées par un accord informel du maître auprès de Sikelianos (rencontré à Paris en 1933) montrent enfin la double difficulté de rendre le vers et d'intégrer la vision valéryenne de l'Antiquité. Le corpus qui la représente en Grèce contribue ainsi à dater l'œuvre de Valéry, alors que la poésie néogrecque commence à se manifester sur le plan international.

Sylvie Humbert-Mougin, **Le voyage dans l'Antiquité : la traduction des auteurs grecs antiques en France (1919-1939)**, p. 383-395.

L'article propose ici un panorama de la traduction des œuvres de l'antiquité grecque dans l'entre-deux-guerres. La période coïncide avec l'avènement de la philologie moderne, symbolisée par la naissance de la prestigieuse collection « Budé » des Belles Lettres fondée en 1919, dans un contexte de rivalité déjà ancienne avec la concurrence allemande que la Grande Guerre n'a fait qu'aviver. Ces deux décennies se caractérisent également par des échanges multiples entre le monde des savants et celui des non-spécialistes, ainsi que par une forme de réconciliation entre philologie et poésie. L'essor de la traduction et la diversification des supports semblent répondre à une demande accrue du public et à un besoin nouveau de vulgarisation que viennent combler tout particulièrement les traductions de Mario Meunier. Si cette figure de traducteur-voyageur est atypique par sa trajectoire d'autodidacte, son œuvre prolixe est bien représentative de ces décloisonnements autant que des ambivalences du retour à l'antique des années 1920-1930.

Liste des auteurs

Damarice Amao, docteur en Histoire de l'art, a soutenu sa thèse sur le photographe et cinéaste d'avant-garde Eli Lotar (1905-1969) à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) dans le cadre d'une coopération scientifique établie avec le Cabinet de la Photographie du Musée national d'art moderne-Centre Pompidou. Elle y est aujourd'hui assistante de conservation.

Lucile Arnoux-Farnoux est maître de conférences en littérature comparée à l'université François-Rabelais de Tours. Ses recherches portent actuellement sur les phénomènes de réception et de transferts culturels entre la France et la Grèce au XX^e^ siècle. Elle a traduit en français des œuvres de la littérature grecque moderne et contemporaine.

Sophie Basch est professeur de littérature française à l'université Paris-Sorbonne. Elle a notamment publié *Le Mirage grec : la Grèce moderne devant l'opinion française depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque (1846-1946)* (Hatier-Kauffmann, 1995), et édité avec Alexandre Farnoux *Le Voyage en Grèce, 1934-1939 : du périodique de tourisme à la revue artistique* (École française d'Athènes, 2006).

Philippe Büttgen est professeur de philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre du Centre de philosophie contemporaine de la Sorbonne. Parmi ses publications : *Les Grecs, les Arabes et nous : enquête sur l'islamophobie savante*, Paris, Fayard, 2009 (en coll.).

Benjamin Capellari est compositeur et musicologue. Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, il a enseigné à l'Université de Bristol et aux États-Unis (Smith College). Il poursuit actuellement des études doctorales à l'INALCO ; ses recherches portent sur la musique dans le spectacle delphique.

Jean-Luc Chiappone, agrégé de Lettres Classiques, docteur en Grec moderne, est enseignant de latin et de lettres françaises à Francfort-sur-le-Main. Il s'intéresse à la littérature comparée, en particulier au développement du roman au XX^e^ siècle. Il est l'auteur du *Mouvement moderniste de Thessalonique* (L'Harmattan, 2006 et 2009).

Christophe Corbier est chargé de recherche au CNRS (Institut de recherche en musicologie IReMus, UMR 8223). Agrégé de lettres classiques, docteur en littérature comparée, il est l'auteur d'une biographie de Maurice Emmanuel (2007), d'une étude sur l'hellénisme au début du vingtième siècle (*Poésie, Musique et Danse : Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, 2010) et de contributions

sur la réception de la musique grecque à l'époque moderne, à la croisée de la philosophie, de la philologie et de la musicologie (Rameau, Rousseau, Leconte de Lisle, Nietzsche, Théodore Reinach).

Christina Dounia est professeur de littérature grecque à l'Université d'Athènes. Elle a publié plusieurs livres et articles sur la poésie et la prose de l'entre-deux-guerres, sur la critique littéraire, sur les rapports entre l'esthétique et l'idéologie, sur la réception du mouvement décadent en Grèce.

Hélène Guéné, professeur émérite en Histoire de l'art contemporain à l'Université de Lyon II, est spécialiste des arts décoratifs. Elle s'intéresse à la question de l'ornement dans le décor architectural, les aménagements intérieurs ou même la mode.

Christos Hadziiossif, professeur émérite à l'Université de Crète, est directeur de l'Institut d'études méditerranéennes FORTH. Parmi ses dernières publications : *Synassos : l'histoire d'un lieu sans histoire* (Presses universitaires de Crète, 2005).

Sylvie Humbert-Mougin est maître de conférences en littérature comparée à l'Université François-Rabelais de Tours (EA 6297, ICD). Ses travaux portent sur l'histoire de la réception des théâtres antiques (XIX^{e}-XX^{e} siècles). Elle a notamment publié *Dionysos revisité : les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel* (Belin, 2003), *Le Théâtre antique entre France et Allemagne (XIX^{e}-XX^{e} siècles) : de la traduction à la mise en scène* (Presses universitaires François-Rabelais, 2012, avec C. Lechevalier).

Servanne Jollivet, ancienne membre de l'École française d'Athènes, est chargée de recherche au CNRS (UMR 8547, Transferts culturels). Ses recherches portent sur la philosophie allemande et la philosophie néohellénique. Parmi ses publications : *Destins d'exilés : trois philosophes grecs en France (Axelos, Castoriadis, Papaioannou)* (éd. du Manuscrit, 2011).

Polina Kosmadaki est docteur en Histoire de l'art de l'université de la Sorbonne – Paris IV. Elle est conservatrice en chef du Département des Peintures du musée Benaki, Athènes.

Rémi Labrusse est professeur d'histoire de l'art à l'université de Paris Ouest Nanterre. Il a notamment travaillé sur la réception des arts byzantins et des arts de l'Islam en Europe au XIX^{e} et au XX^{e} siècles.

François Loyer, après avoir longtemps enseigné dans les universités de Rennes puis de Strasbourg, a rejoint le CNRS en 1990, où il est directeur de recherche honoraire au Centre André-Chastel de l'Université de Paris-Sorbonne. Historien d'art, spécialiste de l'histoire de l'architecture et des formes urbaines, il est l'auteur de nombreux travaux portant sur le XIX^{e} et le XX^{e} siècle.

Annie Malama est conservatrice à la Pinacothèque nationale Alexandre Soutsos. Elle travaille plus particulièrement sur la modernité, les expressions du modernisme et le champ artistique grec pendant l'entre-deux-guerres et dans l'après-guerre.

Nicolas Manitakis, docteur de l'EHESS (Paris), est professeur assistant d'histoire à l'Université d'Athènes et mène des recherches sur l'histoire des migrations étudiantes et intellectuelles, l'histoire de l'éducation et l'histoire socioculturelle des relations franco-helléniques.

Evgénios D. Matthiopoulos est professeur d'histoire de l'art au Département d'Histoire et Archéologie de l'Université de Crète, et chercheur associé à l'Institut d'études méditerranéennes-FORTH à Réthymnon. Il a publié de nombreux articles et ouvrages sur l'art moderne en Grèce, dont *L'art prend ses ailes dans la douleur : la réception du néoromantisme dans les champs de l'idéologie, de la théorie de l'art et de la critique en Grèce* (Potamos, 2005) ; *La vie et l'œuvre de Yannis Mitarakis* (Benaki, 2006) ; *La vie et l'œuvre de Costis Parthénis* (Adam, 2008).

Platon Mavromoustakos est professeur au département d'études théâtrales de l'Université d'Athènes.

Michela Passini, chercheur au CNRS (Institut d'histoire moderne et contemporaine), est spécialiste de l'historiographie de l'art, de l'histoire des musées et du patrimoine. Elle a notamment publié *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)* (MSH-Centre allemand d'histoire de l'art, 2012).

Effie Rentzou est *Associate Professor* de littérature française à l'Université de Princeton. Ses recherches portent sur l'avant-garde et la modernité, et en particulier sur des questions du rapport entre texte et image, de la politique de la littérature, et de l'internationalisation de l'avant-garde. Son livre *Littérature malgré elle : le surréalisme et la transformation du littéraire* (2010) discute de la construction du phénomène littéraire dans un mouvement antilittéraire, le surréalisme. Son livre en cours explore les différents concepts du mondial dans l'avant-garde française pendant la période 1910-1940.

Dinah Ribard est directrice d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), membre du Groupe de recherche interdisciplinaire sur l'histoire du littéraire (Centre de recherches historiques, CNRS/EHESS). Parmi ses publications : *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010 (en coll.).

Paul-Louis Rinuy, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris 8, directeur de la *Revue de l'art*, a publié, entre autres, *L'art en France 1900-1939* (éditions Mazenod, 1996), avec Ph. Hoffmann et A. Farnoux, *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours,* (Presses de l'École normale supérieure, 1996) et *Patrimoine sacré XX^e^-XXI^e^ siècle : les lieux de culte* (éditions du Patrimoine, 2014).

Panagiotis Tournikiotis est professeur de théorie de l'architecture à l'École d'architecture de l'Université nationale technique d'Athènes.

Kostas Tsiambaos a étudié l'architecture à Athènes (NTUA), puis a continué ses études supérieures à New York (GSAPP Columbia). En 2007, il a obtenu son doctorat sur l'antiquité grecque comme un modèle esthétique de l'architecture de l'entre-deux-guerres. Depuis 2011, il enseigne l'histoire de l'architecture moderne et contemporaine à l'École d'architecture de l'École polytechnique nationale d'Athènes.

Maria Tsoutsoura, habilitée à diriger des recherches en Lettres grecques (Paris IV Sorbonne), a enseigné la traduction littéraire, la littérature comparée et l'histoire de la littérature européenne en qualité de maître de conférences à l'université Ionienne (Corfou, 1989-2006). Ses travaux portent sur les lettres néogrecques (XIX^e^, XX^e^ siècles), les transferts culturels franco-grecs et l'histoire des arts du spectacle de l'Antiquité à nos jours.

Alexandra Yerolympos est docteur en architecture et urbanisme. Elle a étudié en Grèce et en France. Depuis 1976, elle enseigne l'urbanisme et l'histoire de l'urbanisme au département d'architecture de l'université Aristote de Thessalonique. Ses recherches portent sur l'histoire des villes et leur construction en Méditerranée orientale. Elle a participé à des études urbanistiques pour la ville de Thessalonique et contribue activement aux mouvements et initiatives des citoyens pour l'amélioration de l'espace urbain.

Table des matières

1 Introduction, par Lucile Arnoux-Farnoux

Relations franco-helléniques dans l'entre-deux-guerres

9 Grèce-France entre les deux guerres : aliénation politique et attrait culturel, par Christos Hadziiossif

17 Le développement institutionnel des relations culturelles franco-grecques durant l'entre-deux-guerres, par Nicolas Manitakis

Architectes entre antiquité et modernité

35 Le voyage des anciens au pays des modernes, par Panayiotis Tournikiotis

47 La formation et la culture des architectes grecs durant l'entre-deux-guerres, par François Loyer

69 Ernest Hébrard et Joseph Pleyber : acteurs institutionnels et contributions individuelles à la modernisation de la ville dans l'entre-deux-guerres, par Alexandra Yerolympos

89 L'Utopie delphique, par Kostas Tsiambaos

L'art moderne et la Grèce : échanges et réceptions

107 « Lettres de Paris » : la réception de l'art contemporain dans le champ de la critique d'art à Athènes dans l'entre-deux-guerres, par Evgénios D. Matthiopoulos

121 Rapports de l'ancien et du moderne à travers un récit iconographique : les *Cahiers d'art* et les revues artistiques de l'entre-deux-guerres, par Polina Kosmadaki

137 Tête de Grec : la revue *Minotaure* et la recherche d'un nouvel homme universel, par Effie Rentzou

151 « Il n'y a pas d'Antiquité » : les modèles grecs et l'invention de la sculpture moderne, par Paul-Louis Rinuy

165 Les limites annoncées d'une rencontre : le Paris des peintres de l'entre-deux-guerres grec, par Annie Malama

183 Les Voyages en Grèce du photographe Eli Lotar, par Damarice Amao

Constructions de l'image de la Grèce : expositions et conférences

201 Les arts décoratifs : la participation grecque à l'Exposition de 1925 à Paris, par Hélène Guéné

221 Modernité byzantine : l'Exposition internationale d'art byzantin de 1931 à Paris, par Rémi Labrusse

243 La Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire (1931) et l'élaboration croisée de la notion de patrimoine de l'humanité, par Michela Passini

Théâtre, musique et transferts musicaux

255 Les relations musicales franco-helléniques de 1919 à 1939, par Christophe Corbier

275 La musique dans le projet delphique, fille infidèle d'une tradition séculaire, par Benjamin Capellari

293 Théâtre en plein air et le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne : *Les Perses* à Épidaure, par Platon Mavromoustakos

Voyages réels et imaginaires : écrivains et poètes

303 La Grèce romanesque de l'entre-deux-guerres, par Sophie Basch

311 Référence française et interférences anglaises dans le roman néo-hellénique de l'entre-deux-guerres, par Jean-Luc Chiappone

327 La Grèce silencieuse de Raymond Queneau, par Philippe Büttgen et Dinah Ribard

339 Deux poètes à Paris : Georges Séféris et Andréas Embirikos, par Christina Dounia

Traduction, réception et figures médiatrices

351 La réception de Bergson en Grèce pendant l'entre-deux-guerres, par Servanne Jollivet

359 Traduction et diplomatie culturelle dans l'entre-deux-guerres : le cas du poète Costis Palamas (1859-1943), par Lucile Arnoux-Farnoux

371 Valéry à Athènes : ambitions croisées de ses premiers traducteurs grecs, par Maria Tsoutsoura

383 Le voyage dans l'Antiquité : la traduction des auteurs grecs antiques en France (1919-1939), par Sylvie Humbert-Mougin

397 Bibliographie générale

435 Indices

469 Résumés des contributions

481 Liste des auteurs

485 Table des matières

Achevé d'imprimer
en mai 2018
par Corlet Imprimeur
14110 Condé-sur-Noireau

Dépôt légal : mai 2018
N° d'imprimeur : 196256
Imprimé en France