

# QUÊTES DE MODERNITÉ(S) ARTISTIQUE(S) DANS LES BALKANS AU TOURNANT DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

## Sommaire

**Adriana Sotropa**, *Introduction*

---

**Evgénios D. Matthiopoulos**

*La réception du symbolisme en Grèce à travers l'œuvre de Costis Parthénis pendant la période 1900-1930*

---

**Maria Katsanaki**

*Nikolaos Gysis (1842-1901) et la réception critique de ses œuvres allégoriques de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle : Historia, Gloria, Bavaria*

---

**Spyros Petritakis**

*Quand le miroir devient lampion : aspects de la réception de l'œuvre tardive de Nikolaus Gysis entre Athènes et Munich*

---

**Philippe Gelez**

*Le modernisme en Bosnie, Croatie et Serbie : aspects polémiques*

---

**Irina Genova**

*Présence et absence du symbolisme en Bulgarie : réception critique et historiographie*

---

**Philipp Leu**

*Maturation, présence et visibilité de la société Tinerimea artistică à Munich*

---

**Adriana Sotropa**

*Le peintre Kimon Loghi (1871-1952) face aux critiques et à l'histoire*

---

**Les auteurs**

# QUÊTES DE MODERNITÉ(S) ARTISTIQUE(S) DANS LES BALKANS AU TOURNANT DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

ADRIANA SOTROPA

## Introduction

Étudier certains aspects de la modernité artistique dans les Balkans – la notion même de « Balkans » posant encore de nombreux problèmes, nous l'avons surtout considérée ici, à la suite de Maria Todorova, dans son acception historique et culturelle<sup>1</sup> – au tournant du xx<sup>e</sup> siècle revient à questionner des enjeux complexes qui dépassent souvent les frontières d'un monde de l'art en pleine éclosion. En effet, les discontinuités dues à un développement historique très mouvementé, marqué par les quêtes d'indépendance politique et d'élaboration des identités nationales, ont conditionné la morphologie de jeunes scènes artistiques et culturelles éclatées, à la recherche d'affirmation et de reconnaissance<sup>2</sup>.

Rappelons à cet égard qu'il faut attendre le début du xix<sup>e</sup> siècle pour qu'on voie apparaître et se développer, sous l'influence des changements politiques,

- 
- 1 Sur ces questions, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Maria TODOROVA, *Imaginaire des Balkans*, Paris, Éditions EHESS, 2011. Quant à la délimitation toujours problématique des Balkans, son point de vue correspond au nôtre : « Tout en nuancant autant que nécessaire, car certaines régions sont plus balkaniques que d'autres (dans un sens épistémologique et non moral), je considérerai ici comme balkaniques les Albanais, les Bulgares, les Grecs, les Roumains et la plupart des anciens Yougoslaves. N'en déplaise à Cvijic, les Slovènes n'en feront pas partie ; mais les Croates, si, car des territoires peuplés de Croates ont longtemps été sous l'autorité ottomane. Des territoires comme Dubrovnik, bien qu'ottomans seulement en théorie, ont exercé une si grande influence dans la péninsule que leur histoire ne peut en être séparée. Sous certaines conditions, les Turcs seront aussi pris en considération, d'une part, parce qu'ils sont géographiquement présents, d'autre part parce qu'ils font partie, et même dans le rôle dominant, de l'expérience ottomane et de son héritage » (*id.*, p. 59-60). Pour une introduction historique, voir Mark MAZOWER, *The Balkans. From the End of Byzantium to the Present Day*, Londres, Phoenix, 2000.
  - 2 Sur le rapport entre art et identité voir les articles de Carmen POPESCU : « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques*, 12, 2005, p. 135-171 et « Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain », *L'orientalisme architectural entre imaginaire et savoirs*, textes réunis par Nabila Oulebsir et Mercedes Volait, Paris, Picard, p. 253-296.

une peinture de chevalet. L'art religieux, nourri des conventions byzantines, tout comme l'art populaire, se voient concurrencer par un art nouveau, profane. Des sociétés en pleine mutation s'approprient, dans un laps de temps très court, des genres nouveaux, largement en usage hors de leurs frontières : la peinture d'histoire, le portrait, la nature morte... Les Balkans commencent à attirer des peintres professionnels étrangers<sup>3</sup> qui modifient non seulement le goût pour l'art, mais aussi le statut de l'artiste. Ces artistes étrangers jouent un rôle fondamental dans la formation des peintres locaux.

L'alignement sur les standards occidentaux et l'entrée de cet art dans la contemporanéité débouchent sur la mise en place progressive d'institutions aptes à favoriser la professionnalisation des artistes, la qualité des œuvres produites et le développement du marché. Ces scènes émergentes ont, sans doute, leurs limites et leurs difficultés mais l'énergie déployée pour triompher des obstacles mérite d'être considérée pour elle-même, en dépassant l'obsession du « retard » par rapport à l'Occident. L'une de ces limites réside dans le développement tardif des transports modernes, qui tend à renforcer, comme le rappelle la communication d'Evgénios Matthiopoulos, l'éloignement de ces centres que sont Vienne, Munich, Rome et Paris. Cet éloignement se réduit dans la seconde moitié du siècle et de nombreux artistes n'hésitent pas à quitter leurs villes natales, qu'il s'agisse d'Athènes, Belgrade, Bucarest ou Sofia, pour aller se perfectionner dans les capitales française, bavaroise ou autrichienne, exposer et vendre, se confronter aux débats qui agitent ces scènes et assister aux mutations du champ artistique.

L'internationalisation des échanges contribue à orienter cette quête de modernité artistique dans de nouvelles voies, à la fois institutionnelles et esthétiques. L'exemple des Sécessions munichoise (1892) et viennoise (1897) encourage les artistes des Balkans à prendre une certaine autonomie dans la mise en place des structures de présentation et de vente de l'art, un art qu'ils veulent plus libre, indépendant. Munich apparaît comme le point nodal vers lequel converge, dans un premier temps, la plupart des artistes. Les expositions de la Sécession munichoise sont alors appréhendées comme des manifestations de liberté artistique par rapport à un académisme toujours puissant mais ne correspondant plus aux aspirations de la nouvelle génération<sup>4</sup>. Impressionnisme, naturalisme, symbolisme, tous ces « ismes » riment alors avec la libération de l'art.

**3** Voir, à ce sujet, Eleonora COSTESCU, *Inceputurile artei moderne in sud-estul european [Les débuts de l'art moderne dans l'Europe du sud-est]*, Bucarest, Édition Litera, 1983.

**4** Rainer METZGER, *Munich 1900. La Sécession – Kandinsky et le Blaue Reiter*, Paris, Hazan, 2009, p. 69. Voir aussi Maria MAKELA, *The Munich Secession. Art and Artists in the turn-of-the-century*

Sous l'impulsion de ces initiatives, une première exposition des artistes indépendants ouvre ses portes à Bucarest en 1896. L'année d'après est fondée la société *Ileana* (1897-1900), du nom d'une héroïne des contes populaires roumains puis, en 1901, *Tinerimea artistica* (*La Jeunesse artistique*, 1901-1947). *Savremeno Izkoustvo* (*L'art moderne*) est créé en 1903 à Sofia. Les sociétés *Vesna* et *Lada*, du nom de deux déesses du printemps dans la tradition slovène, slovaque et plus largement chez les Slaves du sud, voient le jour à la même époque, en 1903 pour la première et en 1904 pour la seconde. En Grèce, la Société des Amis des Arts (1897) encourageait la production des artistes grecs ayant complété leurs études à l'étranger, une production parfois en rupture avec l'enseignement académique dispensé dans les institutions nationales. Le choix de la modernité sera validé en 1917 par le groupe artistique *Tekhni* (*Art*).

C'est au sein de ces sociétés qu'exposent des artistes se réclamant d'Arnold Böcklin, de Franz von Stuck, Karl Wilhelm Diefenbach ou Giovanni Segantini, favorisant ainsi la propagation d'une catégorie : le symbolisme. Il s'agit là du point de départ du colloque *Symbolisme et esthétiques modernes dans les Balkans : réexamens critiques*, organisé par l'université Paris 1, avec le soutien du centre François-Georges Pariset (EA 538) de l'université Bordeaux Montaigne et de l'Institut Culturel Roumain, qui s'est déroulé les 8 et 9 novembre 2013 à Paris. L'organisation de ce colloque partait de plusieurs constats. D'une manière générale, les Balkans, perçus comme un espace périphérique, sont insuffisamment présents sur la carte de l'histoire de l'art européen. Alors que le symbolisme apparaît comme une catégorie autonome et comme un des principaux vecteurs d'une modernité aux contours flous dans la critique d'art de l'époque, la réception de ces artistes et de ces œuvres nous semblait insuffisamment étudiée. On croise par ce biais des questions liées aux influences et affinités culturelles – Paris et Munich restant de ce point de vue deux centres concurrents –, comme aux tensions suscitées par la fascination du modèle occidental et l'affirmation d'un art national. Le symbolisme méritait aussi d'être interrogé comme catégorie, tant dans la critique d'art que dans chaque histoire de l'art nationale, démarche indispensable, tant celles-ci ont été marquées par les réécritures des régimes communistes. Cette résurgence possible d'un « symbolisme balkanique » nous semblait d'autant plus utile que ces artistes et ces œuvres restent méconnus dans l'historiographie du symbolisme<sup>5</sup>. Rodolphe Rapetti évoquait en 2007 la diffusion « retardée » du symbolisme en Italie, Espagne, Europe centrale et en Russie, allant jusqu'à parler

.....  
*Munich*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

5 Citons à titre d'exemple la grande exposition consacrée au *Symbolisme en Europe* en 1976, tout comme l'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste* de 1995, qui ont fait l'impasse sur

d'un « second symbolisme »<sup>6</sup> pour les Pays-Bas, mais ne mentionnait pas l'Europe du sud-est. Le nombre limité d'études consacrées à ce sujet dans cette partie de l'Europe, disponibles dans une langue de circulation internationale, nous encourageait en ce sens et nous avons aussi pu faire le constat d'un manque de connaissances réciproques, faute de traductions<sup>7</sup>, entre les principaux pays concernés<sup>8</sup>. L'un des mérites de cette entreprise est de regrouper un ensemble documentaire, souvent inédit et bilingue, bibliographique et iconographique, base susceptible d'orienter de nouvelles problématiques et de déboucher sur de nouvelles pistes de recherche.

Précisons en dernier lieu que les réponses reçues à l'appel à communication, pourtant largement diffusé, n'ont malheureusement pas permis de construire un programme homogène sur le plan géographique et culturel. Peu nombreuses, elles témoignent aussi des recherches encore à accomplir. Parallèlement, alors que l'appel encourageait les questionnements sur l'emploi et la pertinence du symbolisme comme catégorie dans l'espace balkanique, les propositions reçues ou les communications ont eu tendance – ce qui est en soi révélateur de la nature problématique de cette catégorie – à privilégier les aspects liés à la modernité, d'où le changement de titre qui préside à la publication des textes. Les questions liées à la réception, à la diffusion et à l'application des termes comme « symbolisme » et « symboliste » dans cette partie de l'Europe se retrouvent, certes, en filigrane dans certains textes, mais les enjeux tournent majoritairement autour de l'indépendance artistique, des notions d'identité et de modernité. Les études signées par les chercheurs grecs, Maria Katsanaki, Evgénios D. Matthiopoulos et Spyros

toute cette partie de l'Europe. Même constat pour *Symbolist Art in Context* de Michelle FACOS (2009), qui s'est intéressée à une géographie plus étendue.

**6** Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 20.

**7** À quand une traduction en anglais de l'ouvrage d'Evgénios D. MATTHIOPOULOS, *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* (2005, en grec) ? Certains ouvrages sont publiés dans des éditions bilingues, mais les exemples sont rares et leur diffusion restreinte, comme l'ouvrage d'Irina GENOVA, *Modernisms and Modernity: (Im)possibility for Historicising: Art in Bulgaria and Artistic Exchanges with Balkan Countries* (2004, en bulgare et en anglais). Citons aussi l'ouvrage de Milena GEORGIEVA, *South Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and the Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904-1912*, Sofia, Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Art Studies, 2008.

**8** Le manque de traductions est souligné par Suzana MILEVSKA dans sa contribution, « Is Balkan Art History Global? », in James ELKINS (éd.), *Is Art History Global?*, New York/London, University College Cork, Routledge, 2007, p. 214-222.

Petritakis traitent de Costis Parthenis et surtout Nikolaos Gysis<sup>9</sup>, artistes nationalement et internationalement reconnus, qui ont fait l'objet d'études et d'expositions. Evguénios Matthiopoulos a choisi d'offrir aux lecteurs un panorama de la situation politique, culturelle et artistique en Grèce à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La question de la réception du symbolisme y est débattue afin de mieux insérer par la suite une étude consacrée au peintre Costis Parthenis. Si le symbolisme n'est pas la voie de prédilection choisie par ce dernier, il s'agit là de l'élément déclencheur de ce que l'auteur appelle « la quête d'une "grécité" moderne », recherche obsessionnelle dans l'œuvre de Parthenis. « Grécité », « atticisme », « hellénicité », mots aux fortes connotations identitaires, reviennent d'ailleurs dans les discours des historiens de l'art grecs. Ils se conjuguent avec les aspirations symbolistes d'un autre artiste, Nikolaos Gysis, notamment dans l'article de Spyros Petritakis, dans une perspective plutôt théosophique. De nouvelles catégories apparaissent : le néo-idéalisme et le néo-romantisme, sans que celles-ci soient clairement expliquées. Dans l'étude de Maria Katzanaki, la porosité entre symbolisme et allégorie accuse encore plus l'ambiguïté lorsqu'il s'agit de définir les contours du symbolisme. Un cadre très général nous est proposé par Philippe Gelez, initiative qui aide le lecteur occidental à appréhender des contextes qui peuvent lui être moins familiers, en l'occurrence serbe, bosniaque et croate. Irina Genova se concentre sur la scène artistique et insiste plus longuement sur l'historiographie et la réception du symbolisme en terre bulgare, tout en fournissant un riche apport documentaire. Quelques aspects moins connus de l'art roumain sont mis en avant dans deux études de cas : Philipp Leu s'intéresse à la naissance et à la présence dans la capitale bavaroise d'une société artistique bucarestoise, *La Jeunesse artistique*, « vitrine de l'art roumain », pour citer l'auteur, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous consacrons notre analyse à la réception de l'œuvre de l'un des fondateurs de cette société, le peintre Kimon Loghi, formé dans l'atelier de Franz von Stuck.

Enfin, la question des centres et des périphéries s'est posée. Elle sillonne les discours et conditionne les approches. « S'étendant » du centre vers la périphérie, le symbolisme ne pouvait que témoigner du prestige culturel d'un centre, en particulier Paris et Munich<sup>10</sup>. Néanmoins, il serait préférable de s'affranchir

**9** Nous signalons ici l'orthographe particulière du prénom de cet artiste, qui se décline en plusieurs variantes : Nicolaus, Nikolaus ou Nikolaos.

**10** Des expositions ont été consacrées à cette question : *Die Bulgarischen Künstler und München. Die neue Kunstpraxis von Mitte des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts* (Sofia, 2009). Citons aussi le catalogue *Paris-Athènes 1963-1940* (Athènes, 2006), bien que la période étudiée soit très vaste. Lorsqu'ils ne sont pas bilingues, les catalogues d'exposition présentent souvent un résumé en anglais ou en français : *Zagreb-München. Hrvatsko slikarstvo akademija likovnih*

de telles dynamiques car elles impliquent souvent un phénomène de hiérarchisation des productions. Des notions comme « retard » ou, au mieux, « décalage » de tel ou tel artiste des Balkans, par rapport à l'art occidental, risquent de fausser et de conditionner les enjeux et les jugements. Malgré toutes les tentatives de reconsidération des hiérarchies artistiques entre l'est et l'ouest, certaines notions comme « la périphérie » perdurent dans l'écriture de l'histoire de l'art, comme le prouvent certaines études réunies dans ce volume.

Calquer les catégories occidentales ne s'avère en fin de compte pas être pertinent dans la conception et l'écriture d'une histoire de l'art qui relève trop souvent de la dette ou de l'influence d'un centre vers une périphérie. L'ambition de ce recueil n'est pas d'identifier un mouvement ou des manifestes qui n'ont pas existé, mais d'évoquer une certaine conception de l'art propre à un artiste ou des groupes d'artistes, ainsi que les débats qu'elle a engendrés. S'il y a bien eu des aspirations et des manifestations que nous pouvons rattacher aujourd'hui au symbolisme dans les Balkans, celles-ci doivent être mises en rapport avec une situation artistique en pleine mutation et comme faisant partie intégrante de la libération ainsi que de la modernisation de l'art. Beaucoup reste encore à faire en France pour la connaissance et la reconnaissance de la production artistique de cette partie de l'Europe.

Au seuil de cette publication, il nous est agréable de remercier celles et ceux qui ont contribué à son élaboration, à commencer par les auteurs. Nos remerciements vont également à Nadège Ragaru, ainsi qu'aux personnes et aux institutions qui ont soutenu ce projet de recherche : Zinaïda Polimenova de l'équipe d'accueil de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, l'HiCSA, son directeur Philippe Dagen, le centre François-Georges-Pariset (EA 538) de l'Université Bordeaux Montaigne, son directeur Pascal Bertrand, tout comme l'Institut Culturel Roumain.

Nos remerciements vont aussi à Irina Carabas, Laurent Houssais, Marion Lagrange et Myriam Metayer pour leurs relectures et conseils avisés.

---

Pour citer cet article : Adriana SOTROPA, « Introduction » dans Catherine MENEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

.....

*Umjetnosti u Münchenu/Zagreb-Munich. Croatian Painting and the Academy of Fine Arts in Munich* (Zagreb, 2009).

# LA RÉCEPTION DU SYMBOLISME EN GRÈCE À TRAVERS L'ŒUVRE DE COSTIS PARTHÉNIS PENDANT LA PÉRIODE 1900-1930

EVGÉNIOS D. MATTHIOPOULOS

## La Grèce et la diaspora grecque

Pour comprendre les difficultés de la réception du symbolisme en Grèce au cours des décennies 1900-1930, comme d'ailleurs de tous les mouvements modernistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, il est important de prendre en considération les données territoriales et sociales particulières au pays pendant cette période. Ces données historiques changeront radicalement pendant les guerres balkaniques de 1912-1914, la Grande Guerre de 1914-1918 et la catastrophe de l'Asie Mineure en 1920-1922. La Grèce de 1900 était complètement différente de celle de 1922 qui avait doublé en territoire et en population<sup>1</sup>, comme d'ailleurs était différents tous les pays balkaniques après guerre, ainsi que l'Europe centrale et orientale après la première guerre mondiale<sup>2</sup>.

Une autre caractéristique particulière de la réalité grecque du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle était l'existence d'une diaspora grecque nombreuse et puissante économiquement, répartie en communautés organisées hors des frontières du pays. Précisons qu'une grande partie de la classe bourgeoise grecque du XIX<sup>e</sup> siècle habitait hors de Grèce dans les centres urbains des Balkans, de l'Empire Ottoman, de la Méditerranée mais aussi en Europe<sup>3</sup>.

---

**1** La superficie de la Grèce a augmenté de 63 606 km<sup>2</sup> en 1896 à 129 281 km<sup>2</sup> en 1928 ; la population est passée de 2 443 806 habitants en 1896 à 6 204 684 habitants en 1928. Sur l'histoire de la Grèce de cette période, voir John S. KOLIOPOULOS, Thanos M. VEREMIS, *Greece: The Modern Sequel. From 1821 to the Present*, London, Hurst & Co., 2004 ; Roderick BEATON, David RICKS, *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797-1896)*, Center for Hellenic Studies, King's College London, n° 11, Farnham, Ashgate, 2009.

**2** Voir Georges CASTELLAN, *Histoire des Balkans : XIV-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1991, p. 398-437 ; Georges CASTELLAN, *Histoire des peuples de l'Europe centrale*, Paris, Fayard, 1994, p. 313-395 ; Yves TERNON, *Empire Ottoman. Le déclin, la chute, l'effacement*, Paris, Le Félin-Michel de Maule, 2005 [1<sup>re</sup> éd. 2002], p. 197-423.

**3** Sur le phénomène et le rôle de la diaspora grecque, voir Christos HADZIOSIF, « Greek Merchant Colonies and Independent Greece. Problems and Interpretations », dans Lily A. MAKRAKIS, Nikiforos P. DIAMANDOUROS (éd.), *New Trends in Modern Greek Historiography*, Hanover, New Hampshire, Modern Greek Studies Association, Anatolia College, 1982, p. 78-82 ; Richard CLOGG, « The Greek Diaspora: the Historical Context », dans Richard CLOGG (éd.), *The Greek Diaspora*

Selon Georges D. Dertilis, « l'expansion géographique de leur commerce conduisent les Grecs du Levant à se tourner vers la diaspora, fondant des colonies ou rejoignant celles qui existaient depuis des siècles, en suivant des routes déjà tracées ou en ouvrant des nouvelles »<sup>4</sup>. Ils avaient déployé leurs activités de Constantinople, de Smyrne et du littoral de l'Asie Mineure et de toutes les régions de la Grèce vers Odessa, Alexandrie, Venise, Trieste, Munich, Bucarest, Budapest, Vienne<sup>5</sup>, Marseille, Paris<sup>6</sup>, Londres<sup>7</sup> et vers toutes les villes et ports importants pour le commerce international ; pendant deux siècles, ils étaient les plus fervents des commerçants balkans orthodoxes conquérants, comme les avait nommés Traian Stoianovich<sup>8</sup>. Installée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, cette « diaspora mobilisée [mobilized diaspora] », selon Armstrong<sup>9</sup>, mais aussi « diaspora commerciale et d'affaires [trade and business diaspora] », selon les termes de Cohen<sup>10</sup>, joue, à partir de 1815, un rôle dynamique dans les transports maritimes comme dans les affaires commerciales et financières européennes, tout en profitant de l'expansion coloniale de cette période. Malgré le déclin de l'épanouissement économique de cette haute bourgeoisie grecque vers la fin des années 1850, celle-ci continuait d'influencer directement ou indirectement l'économie et la politique de l'État grec.

.....  
*in Twentieth Century*, Oxford, St Antony's College, Hampshire, Macmillan Press, 1999, p. 1-23 ; Dimitris TZIOVAS (éd.), *Greek Diaspora and Migration since 1700: Society, Politics and Culture*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 45-60.

- 4 Georges B. DERTILIS, « Réseaux de crédit et stratégies du capital », dans Georges B. DERTILIS (éd.), *Banquiers, usuriers et paysans : Réseaux de crédit et stratégies du capital en Grèce 1780-1930*, Paris, Fondation des Treilles et La Découverte, 1988, p. 33-81, cit., p. 39.
- 5 Sur la diaspora grecque en Europe centrale, voir Olga KATSIARDI-HERING, « Greek Merchant Colonies in Central and South-Eastern Europe in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries », dans Victor N. ZAKHAROV, Gelina HARLAFTIS, Olga KATSIARDI-HERING (éd.), *Mercant Colonies in the Early Modern Period*, Londres, Pickering & Chatto, 2012, p. 127-139.
- 6 Sur la diaspora grecque en France, voir Gilles GRIVAUD (éd.), *La diaspora hellénique en France*, Athènes, École française d'Athènes, 2000 ; Anna MANDILARA, *The Greek Business Community in Marseille, 1816-1900: Individual and Network Strategies*, thèse de doctorat inédite, Université Européenne de Florence, 1998 ; voir aussi Nicolas MANITAKIS, *L'essor de la mobilité étudiante internationale à l'âge des États-Nations. Une étude de cas : les étudiants grecs en France (1880-1940)*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2004.
- 7 Sur la diaspora grecque en Angleterre, voir Maria Christina CHATZIOANNOU, « Greek Merchants in Victorian England », dans TZIOVAS (éd.), *op. cit.* à la note 3, p. 45-60.
- 8 Traian STOIANOVICH, « The Conquering Balkan Orthodox Merchant », *The Journal of Economic History*, vol. 20, n° 2, juin 1960, p. 234-313.
- 9 John A. ARMSTRONG, « Mobilized and Proletarian Diasporas », *American Political Science Review*, vol. 70, n° 2, juin 1976, p. 393-408 ; CLOGG, *op. cit.* à la note 3, p. 4-5.
- 10 Robin COHEN, *Global Diasporas: An Introduction*, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 83-84 [1<sup>re</sup> éd. 1997].

Cette influence se ressentait aussi, de façon vitale et permanente, dans la sphère de l'éducation et dans la vie culturelle du pays. Les édifices de toutes les grandes institutions culturelles en Grèce, comme le Musée national archéologique d'Athènes, l'Académie d'Athènes, l'École des beaux-arts, la Pinacothèque nationale, le Zappeion Megaron (Palais des expositions), le musée Benaki, la Bibliothèque nationale, la bibliothèque Gennadios, la bibliothèque Benaki et d'autres, ont été construits grâce aux donations ou aux héritages des Grecs de la diaspora. Très souvent, les collections et les bibliothèques de ces mécènes étaient incluses dans ces héritages<sup>11</sup>.

On constate aussi que l'influence ne se limitait pas aux donations, mais agissait aussi à un niveau idéologique dans la mesure où les mécènes grecs de la diaspora finançaient régulièrement des bourses d'études pour de jeunes étudiants et artistes, des éditions de livres, de revues et de journaux. Parallèlement, les hommes de lettres et artistes grecs les plus illustres de la diaspora, comme Jean Moréas (1856-1910)<sup>12</sup>, Jean Psichari (1854-1929)<sup>13</sup>, Alexandre Pallis (1850-1935)<sup>14</sup>, Constantin Cavafy (1863-1933)<sup>15</sup>, Constantin Christomanos (1867-1911)<sup>16</sup>, Nikolaus Gyzis (1842-1901)<sup>17</sup> et Démétrios Galanis (1880-1966), ont influencé profondément leurs compatriotes en Grèce.

**11** La collection d'art européen de la Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos a été constituée grâce aux donations à l'État des collections des Grecs de la diaspora, tels que Stefanos Xenos (1821-1893), George M. Averoff (1818-1899), Yanko Aristarchi Bey (1822-1897), famille Rodokanakis, Grigorios Maraslis (1831-1907), Démétrios Vikelas (1835-1908), Markos N. Dragoumi (1840-1909), Marino Corgialeagno (1829-1911), Constantine G. Constantinidès (1856-1930), Étienne Scouloudi (1838-1928). La Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos a été fondée en 1900, grâce aux legs d'Alexandros Soutzos, voir Neli MISIRLI, « From the "Pantechinion" to the Founding of the National Gallery », dans Marina LAMBRAKI-PLAKA (éd.), *National Gallery, 100 Years. Four Centuries of Greek Painting*, Athènes, EPMAS, 1999, p. 19-33.

**12** Sur Moréas, voir Robert A. JOUANNY, *Jean Moréas, écrivain français*, préf. Michel Décaudin, Paris, Lettres Modernes Minard, 1969.

**13** Sur Psichari, voir Ioanna KONSTANDOULAKI-CHANTZOU, *Jean Psichari et les lettres françaises*, Athènes, E. Papadaris, 1982.

**14** C. Th. DIMARAS, *Histoire de la littérature néo-hellénique*, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1965, p. 392-394 ; Mario VITTI, *Histoire de la littérature grecque moderne*, trad. Renée-Paule Debaisieux, Paris, Hatier, 1989, p. 249-251, p. 267-269.

**15** Sur Cavafy, voir Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933*, suivie d'une traduction des poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, 1982 [1<sup>re</sup> éd. 1958].

**16** Sur Christomanos, voir Renée-Paule DEBAISIEUX, « Préface : Le Livre de l'impératrice Elisabeth, une œuvre énigmatique », dans Constantin CHRISTOMANOS, *Le Livre de l'impératrice Elisabeth. Pages de journal*, traduit, présenté et annoté par Renée-Paule Debaisieux, Paris, L'Harmattan, 2005.

**17** Sur la question des artistes grecs de la diaspora, voir Aris SARAFIANOS, « The Diaspora of Greek Painting in the Nineteenth Century: Christou's Model and the Case of Marie Spartali-Stillman »,

De ce point de vue, ce serait une erreur de concevoir la vie culturelle de la Grèce à travers le seul prisme de sa situation géographique, en tant que pays de la périphérie balkanique, et réduire ainsi sa production culturelle et artistique aux frontières restreintes de l'État grec.

On pourrait donc soutenir qu'à cette période, il existait deux groupes sociaux distincts de Grecs qui pouvaient assimiler les tendances symbolistes et plus généralement modernistes dans l'art. D'un côté étaient les couches de la grande et petite bourgeoisie cultivée en Grèce, en majorité concentrées à Athènes, de l'autre étaient les bourgeois grecs des communautés de la diaspora et surtout ceux qui étaient installés dans les grandes métropoles européennes.

Ces Grecs de la diaspora avaient, dans certains cas, une place importante dans le monde de l'art des pays où ils étaient installés. Par exemple, dans la métropole de l'empire des Habsbourg, Nikolaus Dumba (1830-1900), industriel et politicien libéral important d'origine grecque, vice-président de la Société des amis de la musique à Vienne (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), était reconnu comme un grand mécène pour la musique. Il était aussi collectionneur d'art et l'un des premiers mécènes de Gustav Klimt (1862-1918), à qui il avait commandé la décoration de deux salles de son palais<sup>18</sup>. À la fin de sa vie, Dumba fut aussi le protecteur d'un jeune peintre d'origine grecque qui se trouvait à Vienne à partir de 1897 : Costis Parthénis.

À Londres, un cercle de Grecs comprenant les familles Ionides, Korionos, Cassavettis et Spartalis, était lié avec le cercle de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) et des Préraphaélites. Maria Spartali (1818-1914), artiste peintre elle-même, était le modèle de nombreux tableaux de Rossetti<sup>19</sup>. Marie Zambaco (Mary Cassavetti, 1843-1914) était le modèle et la maîtresse d'Edward Burne-Jones (1833-1898) et ensuite à Paris, l'élève d'Auguste Rodin (1840-1917)<sup>20</sup>.

.....  
*Historein*, n° 6, décembre 2006, p. 150-170. Sur Gysis, voir Nelly MISIRLI, *Γύζης* [Gyzis], Athènes, Adam, 1995 (en grec). Voir aussi les contributions dans les actes de ce colloque de Maria KATSANAKI, « Nikolaos Gysis (1842-1901) et la réception critique de ses œuvres allégoriques de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle : *Historia, Gloria, Bavaria* » ; Spyros PETRITAKIS, « Quand le miroir devient lampion : aspects de la réception de l'œuvre tardive de Nikolaos Gysis entre Athènes et Munich ».

- 18** Christian M. NEBEHAY, *From Drawing to Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 43-45 ; Elvira KONECNY, *Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich*, Vienne, Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1986, p. 20, 22-23, 74, 210.
- 19** David B. ELLIOT, *A Pre-Raphaelite Marriage: The Lives and Works of Marie Spartali Stillman and William James Stillman*, Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club, 2005 ; SARAFIANOS, *op. cit.* à la note 17.
- 20** Stephen WILDMAN, John CHRISTIAN, « Maria Zambaco », dans Laurence des CARS, Laurence B. KANTER, Stephen WILDMAN, *Edward Burne-Jones 1833-1898 : un maître anglais de l'imaginaire*, cat. exp.,

Constantin Alexander Ionides (1833-1900) lègue à sa mort au Victoria & Albert Museum son importante collection d'œuvres d'artistes français et de préraphaélites<sup>21</sup>. Une des raisons pour lesquelles le mécène n'a pas légué sa collection à la Grèce est l'absence d'une Pinacothèque nationale d'envergure, capable d'accueillir une donation de cette importance. Ce fait prouve clairement les inégalités culturelles existantes entre les bourgeois grecs de la diaspora et la bourgeoisie en Grèce, mais aussi les inégalités, sur le plan de la modernisation, entre les métropoles européennes et Athènes.

## Les obstacles à la réception du symbolisme en Grèce

Dans la métropole d'un pays d'agriculteurs, de marins, d'artisans et de commerçants, comme l'était la Grèce à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la vie culturelle s'épanouissait difficilement et dans des circonstances peu favorables. Jusqu'à l'arrivée massive des réfugiés d'Asie mineure en 1922, la population d'Athènes – seul centre culturel du pays – s'accroissait lentement, la répartition dans le pays de la population instruite n'était pas très encourageante, tandis que l'industrialisation était sous-développée<sup>22</sup>. La vie artistique était anémique. Jusque dans les années vingt, il n'existait aucune galerie d'art à Athènes. Seules une ou deux expositions collectives étaient organisées chaque année par des sociétés culturelles ou par l'Union des artistes, où participaient régulièrement trente à quarante peintres, une vingtaine de sculpteurs et cinq ou six graveurs

musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 138-140 et passim ; Cassavetti avait exposé cinq de ses œuvres dans le pavillon de la Grèce à l'Exposition universelle de 1900 à Paris (*Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue Général Officiel, Groupe II, Œuvres d'art classes 1 à 7*, Paris, Lille, Imprimeries Lemercier/L. Danel, 1900, p. 431).

- 21** La donation de Constantin Alexander Ionides au Victoria & Albert Museum inclut 1 138 tableaux, dessins et gravures, voir les sites <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/study-guide-constantine-ionides-bequest/> ; <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/master-drawings-watercolours-prints-ionides-bequest/> (consultés le 2 février 2014) ; voir aussi Julia IONIDES, « The Greek connection - The Ionides Family and Their Connections With Pre-Raphaelite and Victorian art Circles », dans Susan P. CASTERAS, Alicia CREAIG FAXON (éd.), *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 160-174.
- 22** La démographie urbaine était de 22 % en 1896, 24 % en 1907, 27 % en 1920 et 33 % en 1928. Athènes comprend 123 001 habitants en 1896, 167 479 en 1907, 292 991 en 1920, 452 919 en 1928. Concernant l'alphabetisation : 30,80 % des grecs et 7,04 % des grecques savent lire et écrire en 1879 ; 49,80 % et 17,45 % en 1907 ; 56,19 % et 27,38 % en 1920 ; 63,77 % et 35,96 % en 1928. L'université d'Athènes accueille 4 485 étudiants en 1897, 5089 en 1907, 10 201 en 1922, 16 829 en 1927. On recense 145 établissements industriels en 1889 (total : 5 568 chevaux-vapeur), 220 en 1900 (9 000 chevaux-vapeur), 762 en 1917 (70 000 chevaux-vapeurs), 4 000 en 1929 (230 000 chevaux-vapeurs), voir Georges B. DERTILIS, « Les capitaux entre l'industrialisation et ses alternatives », dans DERTILIS (éd.), *op. cit.* à la note 4, p. 199-235 : tableau I, V, VI, VII.

et décorateurs. Quelques expositions personnelles étaient montées par les artistes eux-mêmes.

Il faut aussi souligner certains points historiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont une importance majeure sur les conditions de la réception, par une communauté artistique peu nombreuse et fragile du jeune État encore en formation, des courants artistiques modernes qui se développent dans les métropoles européennes. Deux dates sont à signaler. Le 10 octobre 1893, le premier ministre grec, Charilaos Trikoupis (1832-1896), annonce au Parlement grec la faillite de l'État. Le 18 avril 1897, la Grèce entre en conflit armé avec l'Empire Ottoman, aux frontières de la Thessalie et de la Macédoine, conflit qui se termine par une défaite totale de l'armée grecque<sup>23</sup>. « Pauvre hellénisme. [...] Un noble idéal nourri de bonnes finances », avait noté Jean Moréas, à propos de ce désastre national provoqué par les « gouvernants finauds » grecs<sup>24</sup>.

Le pays se trouve donc, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, humilié économiquement, militairement et moralement. Dans ce climat déprimant et en suivant l'exemple poétique de Moréas, un petit groupe dynamique d'écrivains symbolistes se forme à Athènes autour du poète-leader Costis Palamas (1859-1943)<sup>25</sup>. Parmi eux : Constantin Chatzopoulos (1868-1920), Pavlos Nirvanas (1866-1937), Constantin Théotokis (1872-1923), Lambros Porphyras (1879-1932), Ioannis Gryparis (1870-1942), Nicolaos Episkopopoulos (1874-1944), Yannis Cambysis (1872-1901) et d'autres. Ces écrivains vont éditer les revues *Η Τέχνη* [L'Art], *Διόνυσος* [Dionysos] et *Το Περιοδικόν μας* [Notre Revue] dans lesquelles ils publient régulièrement des œuvres originales d'esprit symboliste et décadent, des traductions d'œuvres du même mouvement, des nouvelles des dernières tendances de la littérature et de l'art en Europe ainsi que les idées philosophiques de Friedrich Nietzsche (1844-1900)<sup>26</sup>.

**23** Sur le conflit de la Grèce avec l'Empire Ottoman, en 1897, et le nationalisme grec de cette période, voir Niki MARONITI, *Πολιτική εξουσία και « Εθνικό ζήτημα » στην Ελλάδα, 1880-1910* [Pouvoir politique et la « question Nationale » en Grèce, 1880-1910], Athènes, Alexandria, 2009 (en grec).

**24** Jean MORÉAS, *Le voyage de Grèce*, Paris, La plume, 1902, p. 9-10.

**25** Sur l'importance de Palamas, voir DIMARAS, *op. cit.* à la note 14, p. 412-424, 429-434 ; VITTI, *op. cit.* à la note 14, p. 269-285.

**26** Sur la réception des tendances symbolistes et décadentes dans le champ littéraire en Grèce, voir Renée-Paule DEBAISIEUX, *Le décadentisme grec, une esthétique de la déformation*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Renée-Paule DEBAISIEUX, *Le décadentisme grec dans les œuvres en prose (1894-1912)*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; voir aussi Evgénios D. MATTHIOPOULOS, *Η τέχνη πτεροφνεί εν οδύνη : Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα* [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], Athènes, Potamos, 2005 (en grec).

Mais leurs œuvres, comme celles des écrivains symbolistes européens, suscitent des réactions sévères et souvent violentes en Grèce de la part du grand public et d'intellectuels de tendances établies telles que le positivisme, le rationalisme et le pragmatisme. Ces intellectuels et critiques suivent avec zèle les positions de Max Nordau (1849-1923) – populaire en Europe mais aussi en Grèce du fait de ses opinions philhellènes sur la question d'Orient – qui considérait le symbolisme et toutes les tendances modernistes comme des symptômes de dégénérescence<sup>27</sup>. Néanmoins, la préoccupation principale de la majorité des intellectuels grecs reste la « Grande Idée », le rêve nationaliste de la Grèce qui aspire à reconquérir Constantinople et à dominer la région du sud des Balkans et de l'Asie Mineure<sup>28</sup>.



**Fig. 1.** Le pavillon de la Grèce à l'Exposition universelle de Paris en 1900 dessiné par Lucien Magne (carte postale).

Sur le plan artistique et esthétique, ce rêve s'exprime par une désaffection du style néo-classique, jusque-là prépondérant, au profit d'un art néo-byzantin. Byzance, ayant retrouvé une importance déterminante dans l'historiographie du récit national grec comme prolongement de l'antiquité classique et romaine, reconquiert enfin sa valeur esthétique dans le domaine de la culture et de l'art<sup>29</sup>. Le pavillon de la Grèce à l'Exposition universelle de Paris en 1900, dessiné dans un style néo-byzantin par l'architecte français Lucien Magne (1849-1916) (**fig. 1**), représente de façon

**27** Sur la réception du livre de MAX NORDAU, *Dégénérescence* (Paris, Alcan, 1894), en Grèce, voir MATTHIOPOULOS, *ibid.*, p. 415-421 ; sur les idées de Nordau, voir Delphine BECHTEL, Dominique BOUREL, Jacques LE RIDER, *Max Nordau (1849-1923) : critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996.

**28** Sur la « Grande Idée » et la politique grecque de l'époque, voir MARONITI, *op. cit.* à la note 23, p. 76-89 et *passim*.

**29** Sur la construction de l'identité nationale en Grèce et la question de Byzance, voir David RICKS, Paul MAGDALINO (éd.), *Byzantium, and the Modern Greek Identity*, Center for Hellenic Studies, King's College London, n° 4, Aldershot, Hampshire, Ashgate, 1998 ; Roxane D. ARGYROPOULOS, *Les intellectuels grecs à la recherche de Byzance (1860-1912)*, Athènes, Institut de Recherches Néohelléniques, 2001. Sur le byzantinisme fin de siècle dans le champ littéraire en France et en Europe, voir Olivier DELOUIS, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », dans Marie-France AUZÉPY (éd.), *Byzance en Europe*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 101-151 ; Robin CORMACK et Elisabeth M. JEFFREYS (éd.), *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes*, Society for the Promotion of Byzantine Studies (Great Britain), n° 7, Aldershot, Ashgate, 2000. Sur les mouvements nationalistes dans les pays balkaniques, voir Miroslav HROCH, « From National Movement to the Fully-formed Nation: the Nation-building Process in Europe », *New Left Review*, n° 198, mars-avril 1993, p. 3-20.

éloquente ces aspirations nationalistes<sup>30</sup>. On trouve également des changements parallèles dans les idées esthétiques et les arts des autres pays balkaniques<sup>31</sup>. Leurs pavillons à l'Exposition universelle de Paris en 1900, construits aussi dans le style néo-byzantin, témoignent de ces préoccupations similaires. Ainsi, les efforts de Viollet-le-Duc (1814-1879) et surtout d'Auguste Choisy (1841-1909) pour relever et diffuser l'esthétique de l'architecture byzantine en France, ont été reçus par les héritiers présomptifs de Byzance pour servir leurs intentions géopolitiques<sup>32</sup>.

Dans ce tournant idéologique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, des intellectuels grecs comme Ion Dragoumis (1878-1920), profondément influencé par Maurice Barrès<sup>33</sup>, et l'esthéticien Périklis Yannopoulos (1869-1910), personnalité singulière, avaient élaboré et propagé la théorie culturelle nationaliste de la grécité (*ελληνικότητα*). Ce dernier, dans ses longs articles d'un style idiomatique, rejetait totalement toutes les écoles d'art européennes, ironisant plus particulièrement sur Arnold Böcklin (1827-1901), Franz von Stuck (1863-1928) et d'autres, comme d'ailleurs les impressionnistes, et il critiquait impitoyablement et indistinctement tous les artistes grecs qui, ayant fait des études à Munich ou à Paris, suivaient les tendances artistiques contemporaines. Il proposait

**30** Maria KAMPOURI-VAMVOUKOU, « L'héritage byzantin dans l'architecture de l'entre-deux-guerres en Grèce », dans Olivier DELOUIS, Anne COUDERC, Petre GURAN (éd.), *Héritages de Byzance en Europe du Sud-Est à l'époque moderne et contemporaine*, Mondes Méditerranéens et Balkaniques, n° 4, École française d'Athènes, Athènes, 2013, p. 413-430.

**31** Voir Adriana ȚOTROPA, « L'héritage byzantin dans la pensée artistique et l'art roumain au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », dans DELOUIS, COUDERC, GURAN, *ibid.*, p. 371-382.

**32** Le Pavillon de la Serbie était dessiné par Ambroise Baudry (1838-1906) et Milan Kapetanović (1854-1932). Le Pavillon de la Bulgarie était dessiné par Henri Saladin (1851-1923) et Henri de Sévelinges (1860-?), le Pavillon de la Roumanie, par Jean-Camille Formigé (1845-1926). Sur le style architectural néo-byzantin en Grèce, voir Maria KAMPOURI-VAMVOUKOU, « L'héritage byzantin dans l'architecture de l'entre-deux-guerres en Grèce », dans DELOUIS, COUDERC, GURAN, *op. cit.* à la note 30, p. 413-430. Sur le style néo-byzantin, qualifié en Serbie de « serbo-byzantin » ou en Bulgarie de « bulgare-byzantin », voir Carmen POPESCU, « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques*, n° 12, 2005, p. 135-171, publication en ligne le 7 avril 2009 : <http://etudesbalkaniques.revues.org/102> (consulté le 31 juillet 2013); Carmen POPESCU, « Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain », dans Nabila OULEBSIR et Mercedes VOLAIT (éd.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009, p. 253-272, publication en ligne le 18 février 2014, <http://inha.revues.org/4481> (consulté le 24 février 2014). Sur l'intérêt pour l'architecture byzantine en France pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Maria KAMPOURI-VAMVOUKOU, « L'architecture de style néo-byzantin en France », dans AUZÉPY (éd.), *op. cit.*, à la note 29, p. 87-100.

**33** Marc TERRADES, *Le drame de l'Hellénisme : Ion Dragoumis (1878-1920) et la question nationale en Grèce au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

alternativement un retour incertain aux principes esthétiques de l'art classique et byzantin à travers l'étude de la nature grecque et l'art de Nicolaus Gysis<sup>34</sup>.

Parallèlement aux tendances hellenocentriques, régnait dans le champ des beaux-arts un esprit académique-conservateur issu de la longue dépendance esthétique de l'École des beaux-arts d'Athènes à l'enseignement de l'Akademie der Bildenden Künste de Munich, où la majorité des professeurs firent leurs études jusque dans les années 1910<sup>35</sup>.

Mais, au-delà des raisons idéologiques, c'est avant tout les difficultés matérielles et plutôt la distance géographique qui empêche la grande majorité des artistes grecs d'avoir, pendant toute cette période, des relations approfondies et permanentes avec les traditions occidentales et surtout la production artistique contemporaine. Athènes, n'étant qu'une ville périphérique de l'Europe, ne pouvait nullement être un lieu d'élaboration et de propositions artistiques alternatives, également valables, comme l'étaient les centres européens de l'art. Sa situation géographique dans un environnement montagneux et son éloignement étaient des facteurs négatifs dans les relations avec les centres artistiques, puisque ces relations étaient avant tout liées aux possibilités de voyager et aux facilités de communication. Avec les moyens de transports de l'époque, celui qui voulait aller d'Athènes à Vienne, à Berlin ou à Munich et vice versa devait prendre d'abord le bateau du Pirée à Trieste ou à Venise (via Patras, Corfou, Brindisi), puis le train. Celui qui voulait aller à Paris devait prendre la ligne Le Pirée-Marseille, avant de prendre le rapide<sup>36</sup>. Les voyages par les Chemins de fer orientaux, qui partaient de Thessalonique pour traverser la péninsule montagneuse balkanique pour rejoindre les correspondances de

**34** Voir Périklis YANNOPOULOS, *La Ligne grecque*, texte traduit, présenté et annoté par Marc TERRADES, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Antonis DANOS, « The Culmination of Aesthetic and Artistic Discourse in Nineteenth-century Greece: Periklis Yannopoulos and Nikolaos Gyzis », *Journal of Modern Greek Studies*, 20, n° 1, mai 2002, p. 75-112.

**35** Sur l'histoire de l'art grec [néohellénique], voir Dimitra PISSIA-TSOUCHLOU, *Cent ans de peinture grecque, 1830-1930*, thèse de doctorat inédit, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1978 ; LAMBRAKI-PLAKA (éd.), *op. cit.* à la note 11, p. 63-127, p. 256-461.

**36** La durée du voyage Pirée-Naples-Marseille-Paris était de quatre jours, en paquebot-post et chemin de fer en 1909, et le prix aller-retour était approximativement, selon la classe et la compagnie, de 370 à 230 franc-or. Le voyage du Pirée à Trieste ou à Venise (via Patras, Corfou, Brindisi), en paquebot-post durait aussi quatre jours pour le prix de 250 à 150 franc-or, voir R. C. CERVATI, *Guide horaire général international illustré pour le voyageur en Orient. Description de Constantinople et des plus importantes villes de la Turquie, de l'Égypte et de la Grèce avec leurs principaux monuments. Chemins de fer, tramways, navigation*, Constantinople, Cervati et C<sup>ie</sup>, 1909, p. 234, 235, 373, 376, voir le site <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55584488.r=.langFR> (consulté le 4 février 2014). Dans le cadre de l'Union latine et de la parité des monnaies de l'époque, la monnaie grecque (la drachme) équivalait à un franc-or.

l'Orient-express à Vienne vers Munich, Berlin ou Paris, n'étaient ni plus faciles, ni moins chers<sup>37</sup>. La correspondance de Nicolaus Gysis à sa femme, dans laquelle il décrit, jour après jour, son voyage aller-retour de Munich à Athènes en 1895, nous permet de sentir les conditions difficiles et la durée de cette expédition. Une seule phrase, dès la première lettre, nous donne une idée du voyage en train jusqu'à Trieste, qui durait à l'époque plus de huit heures : « Le voyage était d'abord très satisfaisant, puis chaud, après gênant, ensuite enfumé, après torturant, sans sommeil, interminable, ensuite apaisant, intéressant. Et après nous avoir tous transformés en ramoneurs, nous sommes arrivés ici [à Trieste]<sup>38</sup>. » Le coût, les difficultés et la longue durée des traversées en navire ou en train de l'époque rendent ces voyages presque inabordables pour la majorité des artistes grecs et, pour les mêmes raisons, des personnalités européennes du monde des lettres et des arts décidaient difficilement de voyager jusqu'à Athènes. Pour eux, ce n'était pas seulement les obstacles matériels du voyage mais aussi le fait que la Grèce, malgré l'aura de ses sites archéologiques, restait un pays obscurci par l'ombre lourde d'un processus idéologique occidental que Maria Todorova a justement appelé « Balkanisme »<sup>39</sup>. De plus, après la Guerre d'Indépendance, l'État grec avait provoqué une certaine amertume mishellénique chez les Européens qui, comme le remarque Sophie Basch, commencera à s'effacer en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>.

**37** Parmi les difficultés du voyage en train de l'époque, il faut compter que Thessalonique appartenait jusqu'en 1912 à l'Empire Ottoman et que jusqu'en 1916, les Chemins de fer orientaux n'étaient pas connectés avec les chemins de fer grecs. En plus, le prix des billets des Chemins de fer orientaux avec les correspondances de l'Orient-express étaient élevés : en 1909 le simple voyage Thessalonique-Berlin (via Oderberg) coûtait 196 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 134 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 38 h) ; le simple voyage Thessalonique-Vienne coûtait 135 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 95 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 22 h) ; le billet Thessalonique-Vienne-Munich coûtait 198 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 134 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 30 h) ; le billet Thessalonique-Vienne-Paris coûtait 303 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 207 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 45 h), voir R. C. CERVATI, *ibid.*, p. 373-374, 376.

**38** Lettre de Gysis à sa femme Artemis, Trieste, 11 septembre 1895 : « Ταξίδι εις την αρχή πολύ ευχάριστο, έπειτα ζεστό, πιο έπειτα οχληρό, έπειτα καπνιστό, έπειτα βασανιστικό, έπειτα ξαγρυνιστικό, έπειτα ατέλειωτο, εξημερωτικό, διασκεδαστικό, ιντερεσάντο. Και αφού γίναμε όλοι σαν καπνοδοχοκαθαρισταί, εφθάσαμεν εδώ », publiée dans Georgios DROSINIS et Lampros G. KOROMILAS (éd.), *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη* [Lettres de Nikolaus Gysis], Athènes, éditions Eklogi, 1953, p. 181-182. Gysis avait fait ce voyage avec Ludwig von Löffitz (1845-1910).

**39** Maria TODOROVA, « The Balkans: From Discovery to Invention », *Slavic Review*, 53, n° 2, été 1994, p. 453-482 et p. 453-455.

**40** Sophie BASCH, *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, p. 237-314.

Comment peut-on ne pas observer que ni Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), ni Gustave Moreau (1826-1898), ni Rodin, ni Antoine Bourdelle (1861-1929), ni Arnold Böcklin, ni Gustav Klimt, ni les Préraphaélites n'ont pu venir voir les sites antiques grecs qu'ils ont tant admirés ? Christine Peltre nous assure que « au sein du mouvement symboliste français, Émile-René Ménard (1869-1930) est le seul artiste à avoir entrepris le voyage de Grèce »<sup>41</sup>. À part Max Klinger, venu en Grèce en 1894 pour chercher du marbre coloré approprié à ses sculptures, et les russes Léon Bakst (1866-1924) et Valentin Serov (1865-1911) qui ont visité des sites archéologiques en 1907<sup>42</sup>, on ne connaît pas d'autres artistes symbolistes d'importance qui ont voyagé en Grèce avant la Grande Guerre. Les artistes et les intellectuels européens préféraient fréquenter les villes italiennes. Nietzsche, qui a tant voyagé en Italie, n'a pas osé, lui non plus, traverser l'Adriatique.

Si la prière sur l'Acropole s'est faite rare parmi les grands noms du monde



Fig. 2. Caricature de Sâr Joséphin Péladan dessinée par Thémós Anninos à la une du grand quotidien *To Astv*, 15 mars 1898.

artistique de l'époque, les intellectuels semblaient avoir plus de courage<sup>43</sup>. Entre autres, les écrivains célèbres de littérature occulte Édouard Schuré (1841-1929) et le Sâr Mérodack Joséphin Péladan (1858-1918) ont visité la Grèce. Le disciple de Helena Blavatsky (1831-1891), qui devait son initiation à l'ésotérisme d'une Grecque de la diaspora, Marguerite Albana Mignaty (1870-1887) dans son salon littéraire à Florence, a visité Athènes en décembre 1892, dans le cadre d'un pèlerinage aux « trois grandes sources, non seulement de la tradition occulte de l'Occident, mais encore de notre vie intellectuelle et artistique, morale et sociale, l'Égypte, la Grèce et la Palestine »<sup>44</sup>. Le fait que la présence de l'auteur des *Grands Initiés* passe inaperçue auprès des Athéniens, alors que le fondateur du Salon de la Rose+Croix avait été accueilli à Athènes en mars 1898 comme une grande personnalité reconnue (fig. 2), prouve un certain

41 Christine PELTRE, *Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 278.

42 Léon BAKST, *In Grecia con Serov*, Milano, Excelsior, 1881, 2012.

43 Sur les écrivains français qui avaient fait le voyage en Grèce, voir Eugène LOVINESCO, *Les voyageurs français en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1900)*, préface Gustave Fougères, Paris, Librairie Ancienne, Honoré Champion, 1909 ; Sophie BASCH, *Le voyage imaginaire. Les écrivains français en Grèce au XX<sup>e</sup> siècle*, Athènes, Hatier, 1991.

44 Édouard SCHURÉ, *Sanctuaires d'Orient. Égypte-Grèce-Palestine*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1907 [1<sup>re</sup> éd. 1898], p. VII.

changement dans les esprits du milieu des lettres et des arts par rapport aux tendances occultes, à l'esthétisme et au symbolisme. À cette époque, les livres de Péladan étaient lus par les intellectuels grecs et ses deux conférences, données avec grand succès lors de son séjour à Athènes, impressionnèrent les jeunes littéraires et surtout le cercle réuni autour de Palamas<sup>45</sup>.

La distance était donc un obstacle important qui empêchait non seulement la circulation régulière des personnes mais aussi la fréquence des communications et augmentait le coût des transferts culturels en général, des œuvres, des livres et revues dont le prix restait élevé, surtout dans le domaine des beaux-arts. Cependant, pour ceux qui voulaient suivre les tendances nouvelles et l'actualité du monde de l'art, les livres illustrés, les revues d'art, les catalogues d'expositions et les reproductions d'œuvres étaient le seul mode d'information.

Étant donné les techniques photographiques et d'impression de l'époque, il faut garder à l'esprit que, loin des grandes métropoles culturelles, un artiste de la périphérie ne pouvait que difficilement s'informer par la presse de l'actualité artistique en Europe. À l'exception peut-être de *Jugend* et de ses magnifiques lithographies souvent en couleurs, les revues d'art présentaient des œuvres surtout en photographie ou en gravure noir et blanc. On pouvait lire des articles en séries ou regarder des reproductions en noir et blanc d'œuvres de Puvis de Chavannes ou de Gustave Moreau dans *La Gazette des beaux-arts*, mais comment comprendre réellement leur peinture dans son ensemble, au-delà de la composition et du dessin, sans la qualité de leurs couleurs ? Dans *La Revue Blanche*, un artiste ou amateur d'art athénien pouvait lire des textes sur Georges Seurat (1859-1891), Maurice Denis (1870-1943), Pierre Bonnard (1867-1947) ou même sur le jeune Picasso (1881-1973), mais comment pouvait-il comprendre leur peinture ? En réalité très peu et peut-être de façon entièrement fautive. Les revues allemandes comme celles d'Autriche, à part certaines rares héliogravures en couleurs, étaient, elles aussi, illustrées de reproductions en noir et blanc.

Par l'étude de la presse quotidienne et périodique grecque de l'époque, nous constatons que seules les œuvres des artistes symbolistes de réputation internationale trouvent un écho positif dans le monde de l'art grec à l'écoute des modes du temps. Les pages des revues illustrées grecques les plus importantes, *Παναθήναια* (*Panathénées*, 1900-1914) et *Πινακοθήκη* (*Pinacothèque*, 1901-1926), nous rendent compte du choix des œuvres symbolistes présentées : on trouve des reproductions, toujours en noir et blanc, d'œuvres de Böcklin, de Franz von Stuck, de Dante Gabriel Rossetti, de Puvis de Chavannes et d'autres.

<sup>45</sup> Sur la présence de Sâr Péladan à Athènes et la réception de ses idées, voir MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 26, p. 237-246.

L'art de ces artistes ne dépassait pas les capacités perceptives et les habitudes visuelles de la majorité des amateurs d'art et des couches cultivées de la petite bourgeoisie grecque alors que leurs multiples références thématiques à la mythologie antique flattaient l'identification ethnocentrique des Grecs à leur passé classique. Au contraire, les œuvres d'artistes comme Klimt, Rodin et Giovanni Segantini (1858-1899), rarement publiées en Grèce, provoquent souvent confusion et critiques négatives par leurs recherches stylistiques modernistes, tandis que les œuvres d'artistes comme Paul Gauguin (1848-1903), Odilon Redon (1840-1916), Maurice Denis ou James Ensor (1860-1949) restèrent totalement inconnues<sup>46</sup>. Le fait que Nikos Kazantzakis (1883-1957), dans son roman *Âmes brisées*, publié juste après son retour de Paris en 1909, se réfère avec tant d'admiration au tableau de Gustave Moreau *Les Prétendants* (1882)<sup>47</sup>, témoigne non seulement de ses préférences esthétiques personnelles mais aussi des critères hellénocentriques – voir classicisants et figuratifs – par lesquels la majorité des Grecs qui voyageaient à Paris approchaient les artistes modernes.

En raison de ces obstacles et du fait de la domination de l'esprit conservateur de l'Académie de Munich sur la vie artistique immature du pays, un très petit nombre d'artistes connaissait et pouvait assimiler de façon essentielle les tendances symbolistes dans leur création ; parallèlement, une poignée seulement d'intellectuels était informée des idées et des théories symbolistes.

Si nous prenons en compte ces conditions socioculturelles nécessaires à une approche des idées symbolistes, nous pouvons comprendre pourquoi l'engagement en faveur du symbolisme en Grèce s'est limité à un petit cercle d'écrivains et à un encore plus petit nombre d'artistes qui venaient en majorité des couches bourgeoises des communautés grecques de la diaspora. Les peintres Costis (Constantin) Parthénis d'Alexandrie (1878-1967) (**fig. 3**), Constantin Maleas de Constantinople (1879-1928) (**fig. 4**), les sculpteurs Thomas Thomopoulos de Smyrne (1873-1937) et Costas Dimitriadis de Philippoupolis (actuellement Plovdiv en Bulgarie, 1881-1943)<sup>48</sup>, sont les plus importants d'entre eux. Ces artistes avaient non seulement un goût et une culture cosmopolite mais avaient aussi fait des études ou étaient installés depuis longtemps dans des métropoles artistiques comme Vienne, Munich, Paris,

<sup>46</sup> Sur les difficultés de la réception des tendances artistiques modernes en Grèce, voir MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 26 ; Evgénios D. MATTHIOPOULOS, « La Réception de l'expressionnisme en Grèce, dans les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle », dans Isabelle KRZYWKOWSKI et Cécile MILLOT (éd.), *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste, 2007, p. 149-162.

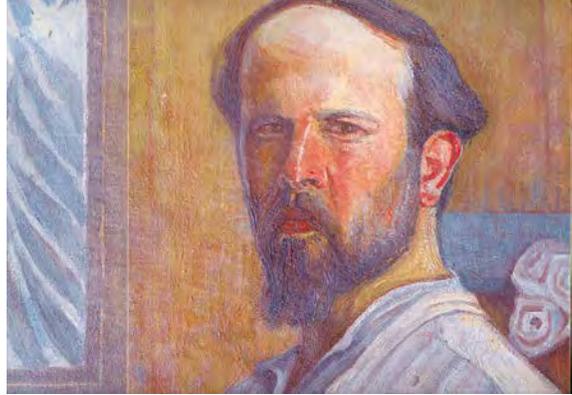
<sup>47</sup> Voir DEBAISIEUX, *Le décadentisme grec*, *op. cit.* à la note 26, p. 50-51 ; MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 26, p. 393.

<sup>48</sup> Sur Maleas, voir Antonis KOTIDIS, *Κωνσταντίνος Μαλέας* [Konstantinos Maleas], Athènes, Adam, 2008 (en grec).

Rome. Nikolaus Gyzis, lui aussi, comme on l'a déjà souligné, était en réalité un peintre de Munich dont l'œuvre symboliste postérieure reflète les tendances de la Sécession munichoise et les recherches théosophiques dans l'esprit de Rudolph Steiner (1861-1925)<sup>49</sup>.



**Fig. 3.** Costis PARTHÉNIS, *Autoportrait*, 1899, pastel sur papier, 50,5 x 40,5 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 4.** Constantinos MALEAS, *Autoportrait*, 1914-1917, huile sur toile, 49 x 53 cm, Rhodes, Pinacothèque municipale de Rhodes.

### Les années de formation de Parthénis : de Karl Wilhelm Diefenbach à Maurice Denis

Parthénis, né en 1878 à Alexandrie, est issu de la diaspora grecque<sup>50</sup>. Son père – sur lequel on connaît très peu de choses – était un commerçant grec d'Égypte. Sa mère, Elisabetta Ceresuoli, était italienne. Parthénis a fait ses études secondaires à l'école française Saint-Francois-Xavier des Jésuites d'Alexandrie en même temps que Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). En 1896, ses parents meurent pour une raison inconnue.

À Alexandrie, Parthénis fait la connaissance du peintre-philosophe Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) installé en Égypte depuis 1895. Cette rencontre fut décisive sur son évolution, puisque Diefenbach n'était pas seulement un peintre symboliste mais aussi un théosophe d'un tempérament fort et excentrique. À travers toute son activité socioculturelle, ce peintre, original et renommé à l'époque, s'est révélé être l'un des pionniers des

<sup>49</sup> PETRITAKIS, *op. cit.* à la note 17.

<sup>50</sup> Pour la biographie et l'œuvre de Parthénis, voir Evgénios D. MATTHIOPOULOS, *C. Parthénis. Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη* [C. Parthénis. La vie et l'œuvre de Costis Parthénis], préface d'Angelos Delivorrias, Athènes, Adam, 2008 (en grec).

tendances néo-romantiques et de la *Lebensreform* dans le monde germanique. Diefenbach vivait avec ses enfants et ses élèves dans une communauté d'inspiration naturaliste-utopiste qu'il fonda sous le nom « HUMANITAS : Atelier pour la religion, l'art et la science » (HUMANITAS : Werkstätte für Religion, Kunst und Wissenschaft). D'autres jeunes artistes, dont les peintres Fidus (Hugo Höppener, 1868-1948) et František Kupka (1871-1957), étaient élèves de Diefenbach. Le poète et prophète naturaliste Gustav Arthur Gräser (1879-1958) (**fig. 5**), était aussi élève de Diefenbach avant de fonder sa propre communauté à Monte Verità d'Ascona en 1900<sup>51</sup>. Diefenbach rencontre Parthénis le 27 janvier 1896 (**fig. 6**). Le jeune artiste accepte de le suivre comme élève et intègre sa communauté qui s'installe un an après, le 17 juin 1897, dans la banlieue de Vienne à Himmelhof, où il travaille pour son maître (**fig. 7**).

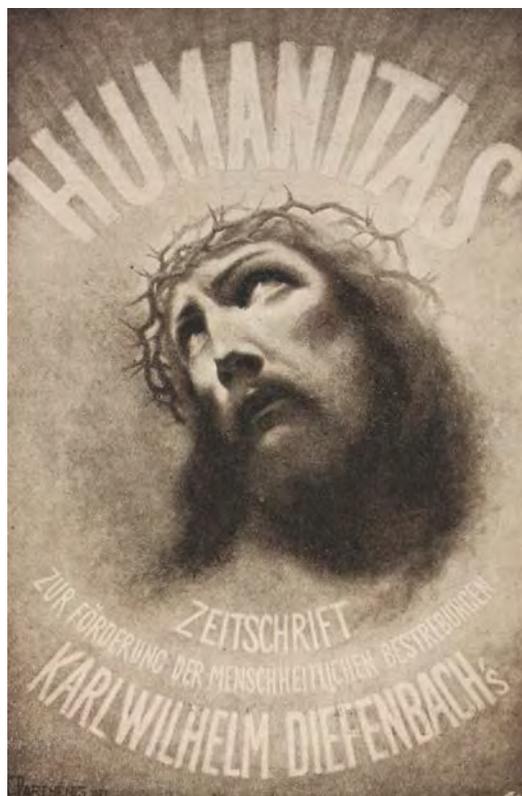


**Fig. 5.** La Communauté « HUMANITAS », dans la banlieue de Vienne à Himmelhof en 1898. Karl Wilhelm Diefenbach (à gauche) entouré de ses enfants et Gusto Gräser (debout à droite), archive de Spaun-Stiftung, Seewalchen.

**51** Pour la biographie et l'œuvre de Diefenbach, voir Claudia WAGNER, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) - Meister und Mission. Mit einem Werkkatalog aller bekannten Ölgemälde*. Dissertation am Fachbereich Kunstgeschichte der Freien Universität Berlin, 2005, <http://www.diss.fu-berlin.de/2007/652> (consulté le 21 octobre 2013) ; Claudia WAGNER (éd.), *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, cat. exp., Villa Stuck, Munich, Minerva, 2009.



**Fig. 6.** Karl Wilhelm Diefenbach (à gauche) et le jeune Costis Parthénis (sur l'âne) en Égypte vers 1896, Stadtmuseum Hadamar.



**Fig. 7.** Costis PARTHÉNIS, *Humanitas*, 1897, plat verso de la revue *Humanitas* : Zeitschrift zur förderung der menschheit lichen bestrebungen.

Trois ans après, en 1899, Parthénis décide de le quitter, ne supportant plus sa domination et parce que la vie dans cette secte utopique souffre d'antagonismes et de jalousies internes. Le jeune artiste semble aussi vouloir s'éloigner du style conservateur de son maître théosophe. Après son départ de la communauté, il installe son propre atelier à Vienne (**fig. 9**) et s'oriente vers les tendances modernistes de la Sécession de Gustav Klimt, Koloman Moser (1868-1918), Carl Moll (1861-1945) et d'autres (**fig. 8**). En relation avec la communauté grecque de la ville, Parthénis peint cinq icônes de grandes dimensions pour l'église orthodoxe Saint-Georges de Vienne, grâce à une donation de Nikolaus Dumba. On suppose que l'artiste a pu avoir l'occasion de rencontrer Klimt dans les cercles des amis de Dumba mais il est certain que l'amitié de son mécène avec les leaders de la Sécession viennoise a été pour lui un encouragement constant à se tourner vers l'art moderne.



**Fig. 8.** Costis PARTHÉNIS, *Christe-Humanitas*, 1898-1900, huile sur toile, 200 x 200 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 9.** Costis Parthénis dans son atelier à Vienne vers 1900, Athènes, collection particulière.

En décembre 1899 et en mars 1900, Parthénis a participé aux expositions du Wiener Künstlerhaus en présentant des paysages d'un style inspiré des néo-impressionnistes et des sécessionnistes (**fig. 10**). En 1900, il voyage à Paris

pour participer à l'Exposition Internationale Universelle dans le Pavillon grec<sup>52</sup>. Il expose aussi à Athènes pour la première fois en 1900 à l'Exposition de la Société des Amis de l'art (fig. 11).



**Fig. 10.** Costis PARTHÉNIS, *Paysage*, 1900-1903, huile sur toile, 68 x 55 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 11.** Costis PARTHÉNIS, *Rue avec des arbres*, 1900, huile sur toile, 55 x 68,5 cm, Athènes, collection particulière.

**52** Voir *Exposition Internationale Universelle de 1900*. cat. exp. cité à la note 20, p. 428 : Parthenis (Constantin), n° 38, *Étude* ; n° 39, *Paysage de Prater*.

En 1901, le jeune écrivain symboliste Nicolaos Episkopopoulos, connu par la suite à Paris sous le nom de Nicolas Ségur, écrivait des critiques d'art soutenant les tendances modernistes dans le grand quotidien *To Asty* (*Το Άστυ*). Episkopopoulos a été l'un des premiers à publier en Grèce une critique sévère sur l'œuvre de Parthénis à l'occasion de l'exposition de deux de ses portraits et d'un paysage dans le cadre de l'Exposition artistique d'Athènes (fig. 12). L'art de Parthénis, écrivait-il, montre une :

« tendance ardente de modernisme qui nous initie à un mouvement qui révolutionne l'art aujourd'hui en Europe et qui est encore inconnu en Grèce, c'est l'art nouveau des idéalistes, les Préraphaélites en Grande-Bretagne, les Sécessionnistes en Allemagne, les nouveaux idéalistes en France, qui ont essayé d'introduire dans la peinture l'idée de Wagner, d'effacer les limites de l'art, de donner par les couleurs le charme de la poésie et l'amplitude de la musique. Des symphonies musicales plus que des images, des poèmes symboliques plutôt que des paysages sont les tableaux de Burne Jones, de Stuck et de Moreau. Par les couleurs et par les lignes, Klinger essaie de nous donner les mêmes impressions que celles apportées par Beethoven, de même par les contrastes dans les tons et les incroyables paysages on a l'impression que Böcklin paraphrase des poèmes de Verlaine »<sup>53</sup>.

Episkopopoulos compare aussi les œuvres de Parthénis à celles du « grandiose Whistler » soutenant qu'elles « correspondent à des tons musicaux » dans leur état psychologique de « mélancolie », d'« extase » et de « rêvasserie ». Parthénis est le « peintre des âmes » déclare-t-il<sup>54</sup>.

**53** Nicolaos ΕΠΙΣΚΟΠΟΠΟΥΛΟΣ, « Αι εικόνες του Παρθένη [Notre image] », *Το Άστυ*, 7 janvier 1901 (en grec) : « Ο Παρθένης δείχνει μια φλογερή τάση νεωτερισμού που μας μνή εις μίαν κίνησην η οποία επαναστατεί την τέχνην σήμερον εις την Ευρώπην και η οποία είνε άγνωστος και είνε ανύπαρκτος δια την Ελλάδα. Είναι η νέα τέχνη των ιδεαλιστών, οι οποίοι προραφηλίται εις την Αγγλίαν, σετσεονισταί εις την Γερμανίαν, νεοιδεαλισταί εις την Γαλλίαν, προσεπάθησαν να εισάγουν εις την ζωγραφικήν τας ιδέας του Βάγνερ, να καταργήσουν τα διαγραμμένα όρια των τεχνών, να δώσουν εις τα χρώματα της ποιήσεως την γοητείαν και της μουσικής την έκστασιν. Μουσικαί συμφωνίαι μάλλον παρά εικόνες, ποιήματα συμβολικά μάλλον παρά τοπία, είνε οι πίνακες του Μπερν Ζονς, του Στουκ, του Μορώ. Δια χρωμάτων και δια γραμμών ο Κλίγκερ προσπαθεί να μας δώση τα ίδια συναισθήματα, τα οποία και ο Μπετόβεν, και με αντιθέσεις αποχρώσεων και με απίθανα τοπία και με θριάμβους χρωμάτων ο Μπέκλιν νομίζει κανείς ότι παραφράζει ποιήματα του Βερλαίν ».

**54** *Ibid.*



**Fig. 12.** Costis PARTHÉNIS, Paysage, 1900-1903, huile sur toile, 75,7 x 71 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

L'œuvre de Parthénis est aussi présentée la même année à Athènes dans un long article publié dans la revue *Παναθήναια* [Panathénées]. L'article, signé par le critique littéraire français Philéas Lebesgue (1869-1958), présente les tendances artistiques et mystiques de Parthénis au monde de l'art en Grèce. Cet intellectuel polyglotte, collaborateur régulier du *Mercure de France* pour les littératures grecque, serbe, portugaise et autres<sup>55</sup>, croyait que l'orphisme des Doriens et le druidisme des Celtes étaient des traditions initiatiques « sœurs », contrairement à la tradition mystique teutonique. Cette croyance raciale et ésotérique explique qu'une grande partie de son article analyse sa théorie d'une tradition initiatique commune à l'esprit français et néo-grec.

Lebesgue, exaltant le mysticisme du peintre, note l'effort de Parthénis à exprimer une « conception musicale », « un effort de réunir par la couleur et la ligne toute l'expression de la note ». L'écrivain français soutient que Parthénis avait gagné de « l'apprentissage allemand » de Diefenbach « l'ampleur symbolique de la conception » qui caractérise ses œuvres. « Un mysticisme mélancolique, écrit-il, rempli d'inclinations humanistes, mélangé à sa sensibilité impétueuse, l'a placé parmi les meilleurs jeunes en Grèce. Chez ces poètes et chez

**55** Sur les relations de Lebesgue avec les intellectuels grecs, voir François BEAUVY, *Philéas Lebesgue et ses correspondants en France et dans le monde de 1890 à 1958*, préface de Colette Becker, Beauvais, Awen, 2004, p. 387-388, 455-461, 483-484.

ces peintres, l'âme de la nouvelle Grèce, différente selon la règle de la Grèce antique, cherche à s'élever à travers le rêve dans les hauteurs musicales<sup>56</sup>. »

Le critique français conseille aussi au jeune artiste de quitter Vienne, évoquant l'incompatibilité du caractère grec avec le caractère allemand, ainsi qu'à tous les artistes grecs de se détourner de l'Allemagne<sup>57</sup>, intervenant ainsi dans la querelle-scission des symbolistes grecs entre les pro-français et les pro-allemands.

Dans son enthousiasme pour les œuvres de Parthénis, Lebesgue continue par une proclamation des idées mystiques et paganistes, qu'indirectement il projette au moins comme espérance, dans l'œuvre de Parthénis :

« Il n'y a aucune ambiguïté sur le fait que le fleuve éclatant du Savoir et du Beau, dont la source est en Grèce, traversait toute l'Italie pour aboutir enfin en France. Il n'y a aucune ambiguïté non plus que ce fleuve reste toujours une source du paganisme puisqu'il est né au sommet du paganisme. [...] Athènes et Paris instinctivement représentent la même religion : la religion de la sérénité lumineuse et de l'harmonie vivante. Qu'est-ce que l'art si ce n'est la transfiguration<sup>58</sup> ? »

Lebesgue conclut par une exhortation nationalo-raciste adressée à Parthénis : « La voix de la Terre-mère et la voix du Sang triomphent finalement, et c'est pour cette raison que ceux qui retournent à la terre natale comme par instinct parviennent à redevenir totalement grecs, c'est-à-dire individuels, originaux et vivants<sup>59</sup>. » Lebesgue assurait aussi à ses lecteurs que les écrivains et les artistes grecs de la diaspora, comme Moréas, « conservaient toujours indélébilement

**56** Philéas LEBESGUE, « Ο ζωγράφος Κ. Παρθένης [Le peintre C. Parthénis] », *Παναθήναια* [Panathénées], n° 18, 15 juillet 1901, p. 229-231 (en grec) réédité dans MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 50, p. 377-378 : « Μελαγχολικός τις μυστικισμός, αιμοστάζων από αίσθημα ανθρωπισμού πληγωμένου, συνεζυμώθη με την ορμητικήν ευαισθησίαν του και τον έπλασε τελειότερον, ως νεωτέρους τινάς ποιητάς της Ελλάδος. Εις τους ζωγράφους, ως και εις τους ποιητάς αυτούς, η ψυχή της νέας Ελλάδος, διαφορετική κατά κανόνα από την αρχαίαν, ζητεί ν' αρθή δια του ονείρου μέχρι της μουσικής ».

**57** *Ibid.*

**58** *Ibid.*, p. 377 : « Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι ο φαινός ποταμός της Γνώσεως και του Κάλλους, ο αφορμηθείς εξ Ελλάδος, διήλθεν όλην την Ιταλίαν και κατέληξεν επί τέλους εις την Γαλλιάν. Δεν υπάρχει ωσαύτως αμφιβολία ότι ο ποταμός ούτος παρέμεινε πηγή ειδωλολατρειας, αφού επί κορυφών ειδωλολατρικών εγεννήθη. [...] Αθήναι και Παρίσιοι, ορμεμφύτως πρεσβεύουν την αυτήν θρησκείαν την θρησκείαν της φωτεινής γαλήνης και της ζώσης αρμονίας. Τι άλλο είνε η Τέχνη ή φαινή μετουσίωσις; »

**59** *Ibid.*, p. 378 : « Η φωνή της μητρός Γης και η φωνή του αίματος υπερισχύουν επί τέλους, δια τούτο δε και οι επανελθόντες εις το γενέθλιον έδαφος ως εξ ενστίκτου κατορθώνουν να ξαναγίνουν εντελώς Έλληνες, δηλαδή ατομικοί, πρωτότυποι, ζωντανοί ».

le caractère sacré de leur race éternelle »<sup>60</sup>. Le racisme de Lebesgue venait conforter l'idée qu'un art néo-grec avec des caractéristiques plastiques nationales serait nécessaires.

À qui s'adressait à Athènes cette critique d'un intellectuel vivant en France pour un peintre qui vivait à Vienne ? À cette époque, vers 1900, il existait un fort antagonisme germano-français dans le milieu intellectuel grec. Dans la revue pro-allemande *Dionysos*, l'écrivain Ioannis Psaroudas critique violemment le virage des jeunes artistes grecs vers l'art français :

« Toute cette mégalomanie décadente des nains est le reflet sur nous de l'esprit contemporain français, qui a introduit la mode dans le monde féminin et les écoles artistiques dans le monde de l'art, baptisées de la ridicule terminaison -isme : symbolisme, naturalisme, romantisme, impressionnisme, idéalisme, esthétisme, -isme et encore -isme.

Nous [...] voudrions faire naître dans l'âme des jeunes une méfiance durable vers les Salons de Paris qui les éblouissent comme les revues de mode éblouissent les bonnes femmes. [...] Quel poison cette France pour notre pauvre Patrie ! Où que nous regardions, on étouffe de cette mascarade que nous envoie Paris<sup>61</sup>. »

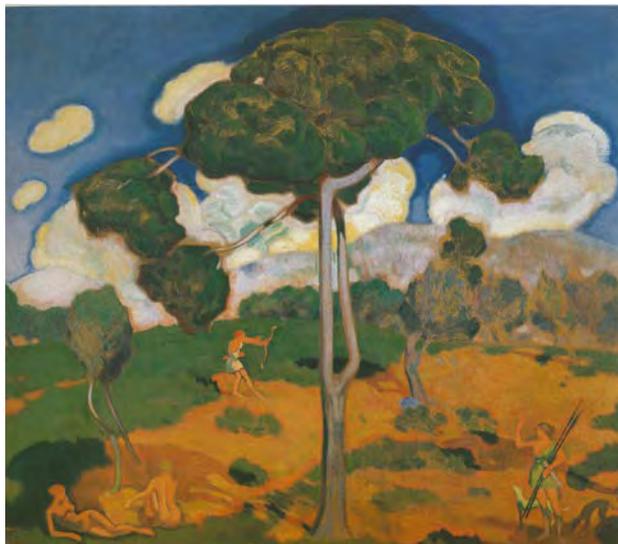
Après une période de paix prolongée, le climat politique évolue, au cours de la première décennie du siècle, vers une tension entre les grandes puissances européennes. Dans l'imaginaire des idéalistes, l'antagonisme des forces impérialistes a pris la forme purement idéologique de la poursuite de la bataille éternelle des héritiers de l'orphisme contre les chevaliers teutons. Parthénis le mystique a dû choisir. Lebesgue l'avertit de façon claire.

Parthénis devrait décider de faire route vers Paris, ses recherches stylistiques s'orientant à la fois vers les fauves et les nabis (**fig. 13**). Après quelques années en Grèce où il participe aux expositions collectives à Athènes et peint des icônes et fresques dans des églises, il se marie avec Ioulia Valsamaki (1881-1966)

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 378 : « Υπάρχουν και εις το εξωτερικόν τόσοι Έλληνες, οι οποίοι γράφουν εις ξένας γλώσσας, διατηρούν όμως πάντοτε ανεξίτηλον τον ιερόν χαρακτήρα της αθανάτου φυλής. Ποιός αγνοεί σήμερον την έξοχον ιδιοφυίαν του Μωρεάς ».

<sup>61</sup> Ioannis PSAROUDAS, « Η “Καλλιτεχνική Έκθεση” [L'exposition d'art] », *Ο Διόνυσος [Dionysos]*, n° 6, 20 décembre 1901-2 janvier 1902, p. 58-60, cit. p. 59 (en grec) : « Όλη αυτή η ντεκαντέντα μεγαλομανία των νέων είνε μια αντανάκλασις εφ' ημών του σύγχρονου Γαλλικού πνεύματος, του ιδρυτού μέσα εις τας γυναικάς της μόδας και μέσα εις την Έγχνην τεχνοτροπικών σχολών, βαπτιζομένων με την φαιδράν εκείνην κατάληξιν isme. Συμβολισμός, νατουραλισμός, ρωμαντισμός, εμπρεσιονισμός, ιδεαλισμός, αισθητικισμός -ισμός και πάλιν ισμός. Θα ηθέλαμεν [...] (ν)α γενηθή εις την ψυχήν των [νέων] μια σταθερή δυσπιστία προς τα Σαλόν του Παρισιού, τα οποία τους θαμβώνουν, όπως τα φιγουρίνια τα γυναικάκια. [...] Τι δηλητήριο αυτή η Γαλλία δια την φτωχήν πατρίδα μας! Όπου κι' αν στραφή κανείς θα πνιγή από το φκιασίδωμα που μας στέλνει το Παρίσι ».

issue d'une famille aristocratique de Céphalonie et qui a suivi des études musicales à Naples. Le couple décide de s'installer à Paris et en septembre 1909, Costis et Ioulia louent un appartement dans le quartier de Montmartre (**fig. 14**).



**Fig. 13.** Costis PARTHÉNIS, *La chasse*, 1905, huile sur toile, 115 x 130,5 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 14.** Costis Parthénis, dans son atelier à Paris devant le portrait de son épouse Ioulia, vers 1910, Athènes, collection particulière.

À cette époque, l'artiste attend l'aide de son frère, Aristide Parthénis (1873-1928), qui est à Paris depuis 1900 et publie des critiques et des poèmes sous le pseudonyme d'Ary-René d'Yvermont (**fig. 15**). Aristide travaille aussi comme correcteur chez l'éditeur Eugène Figuière et édite de façon assez régulière une petite revue marginale, *Isis*, « revue mensuelle de littérature, de critique et d'art ».

À ce mensuel collaborent des critiques et écrivains symbolistes et parfois des noms reconnus comme Joséphin Péladan, Émile Verhaeren (1855-1916), Paul Adam (1862-1920), Moréas, F.T. Marinetti, Guillaume Apollinaire (1880-1918), Gustave Kahn (1859-1936), Charles Morice (1860-1919) et d'autres<sup>62</sup>.



Fig. 15. Ary-René d'Yvermont [Aristide Parthénis] à Paris, vers 1910, Athènes, collection particulière.

Dans les pages d'*Isis*, en 1908, un article sur l'œuvre de Parthénis est publié et signé par Jean Libert qui venait apparemment de rendre visite à l'artiste dans son atelier en Grèce. Dans cet article, traduit et publié aussitôt en grec, le collaborateur de la revue faisait l'éloge du mysticisme du peintre, de son style impressionniste-symboliste et de ses efforts pour renouveler l'art byzantin. Selon lui, l'artiste était un « mystique du fond de son âme perfectionné dans le mysticisme profond de cet art des premiers moments de la croyance. Il avait fait renaitre cet art comme un art nouveau par son intelligence et non par le calquage et l'imitation comme les artistes faibles de notre pays ». Libert annonçait que les œuvres de Parthénis seraient exposées prochainement à Paris<sup>63</sup>.

62 Voir <http://petitesrevues.blogspot.fr/search/label/ISIS> ; (consulté le 16 février 2014). En 1901-1902, Aristide Parthénis était aussi directeur de *La Revue du nouveau siècle : littéraire, politique, artistique et scientifique*.

63 Jean LIBERT, « Η αναγέννηση της βυζαντινής τέχνης. Ο ζωγράφος Κ. Παρθένης [La renaissance de l'art byzantin. Le peintre C. Parthénis] », *Πινακοθήκη, [Pinacothèque]* n° 91, septembre 1908, p. 143-144, réédité dans ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, *op. cit.* à la note 50, p. 381-383 (en grec) : « Μυστικιστής εκ βάθους ψυχής εξιδανικεύθη εν τω βαθεί μυστικισμώ της τέχνης ταύτης των πρώτων στιγμών της πίστεως. Την αναγέννησεν ως τέχνην νέαν δια της διανοίας του και ουχι δι'

Costis Parthénis expose trois de ses œuvres au Salon d'Automne en octobre 1910<sup>64</sup>. De style Nabi, elles ne passent pas complètement inaperçues (fig. 16 et 17). Fernand Roche, directeur de la revue *L'Art Décoratif*, publie *La pente* (fig. 18) dans le même numéro que les magnifiques panneaux de Maurice Denis exposés au même Salon<sup>65</sup>. Charles Morice<sup>66</sup>, du *Mercure de France*, et Guillaume Apollinaire dans le quotidien *L'Intransigeant*, ont aussi mentionné les œuvres de Parthénis<sup>67</sup>.

En avril 1911, Parthénis participe avec cinq tableaux au Salon de la Société des artistes indépendants où les cubistes commencent à exposer en groupe<sup>68</sup>. Le peintre participe aussi au Salon d'art Religieux, en 1911. Pour l'une de ses œuvres, *L'Annonciation* (fig. 19), Parthénis obtient une première médaille (fig. 20)<sup>69</sup>. Ce tableau, peint dans un style élégant qui n'est pas sans rappeler le graphisme

.....  
 αντιγραφής και μιμήσεως, ως οι ασθενικοί ζωγράφοι του τόπου μας ». Selon le rédacteur de la revue, l'article venait d'être publié dans la revue *Isis*, n° 9, de juillet 1908, malheureusement numéro manquant dans la série de la BnF, l'unique série d'*Isis* que j'ai pu trouver.

- 64 *Société du Salon d'Automne. Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, cat. exp., Paris, Grand-Palais, 1<sup>er</sup> octobre-8 novembre 1910 : « Parthénis Constantin, n° 921, *La pente*, p.[einture] ; n° 922, *Terre du Parthénon*, p.[einture] ; n° 923, *Soir à Poros*, p.[einture] ».
- 65 LOUIS VAUXCELLES, « Le Salon d'Automne de 1910 », *L'Art décoratif*, n° 145, octobre 1910, p. 162, 170. Les panneaux de Maurice Denis publiés sont : *Soir florentin (Le Bain)*, p. 151, *Soir florentin (La Cantate)*, p. 153, *Soir florentin (Détail de la Cantate)*, p. 154, *Soir florentin (Détail de la Cantate)*, p. 155, *Soir florentin (La Danse)*, p. 156, *Soir florentin (Le Poème)*, p. 157, *Soir florentin (Détail du Bain)*, p. 158, *Soir florentin (Détail du Bain)*, p. 159, *Soir florentin (Détail de la Danse)*, p. 160, *Soir florentin (Détail de la Danse)*, p. 161.
- 66 « MM. Gaudissart, Parthenis, Le Petit... La "courbe" s'élève, et c'est à son sommet que nous parvenons. Il y a beaucoup de compositions décoratives, dans cette exposition, et nous en avons déjà indiqué quelques-unes. Une fois de plus, notons, dans ce goût presque unanime des artistes actuels pour la grande décoration, le signe le plus caractéristique de l'art contemporain, comme le meilleur motif d'espérance qu'il nous donne » (Charles MORICE, « Art moderne. Salon d'Automne », *Mercure de France*, n° 321, 1<sup>er</sup> novembre 1910, p. 154-163, 157-158.
- 67 « Il faut regarder avec soin l'envoi de Constantin Parthenis, Albanais [sic] qui s'étant mis à l'école des plus récents paysagistes français peint avec ferveur les sites de la Grèce » (Guillaume APOLLINAIRE, « Vernissage d'Automne. Peu de surprises en peinture, presque pas de sculpture mais beaucoup d'art décoratif », *L'Intransigeant*, 1<sup>er</sup> octobre 1910, réédité dans Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1981 [1<sup>re</sup> éd. 1960], p. 153-158, cit. p. 155 ; « Je signale des fresques très intéressantes de Jean-Paul Laffite et les envois de Parthenis, [...] », Guillaume APOLLINAIRE, « La jeunesse artistique et les nouvelles disciplines », *L'Intransigeant*, 21 octobre 1910, réédité dans APOLLINAIRE, *ibid.*, p. 210-217, cit. p. 211.
- 68 *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 27<sup>e</sup> exposition*, cat. exp., Paris, Quai d'Orsay, 21 avril-13 juin 1911 : Parthénis (Constantin), n° 4631 *La montagne rouge*, n° 4632 *Portrait de M. Valsamaki* (dessin), n° 4633 *Soir* (peinture), n° 4634 *Portrait de Madame P...* (dessin), n° 4635 *Étude de nu au fusain*.
- 69 Je n'ai pas trouvé le catalogue de l'exposition, mais dans les revues de l'époque étaient publiés des annonces : [Anonyme], « Calendrier des Expositions. Expositions prochaines. Paris

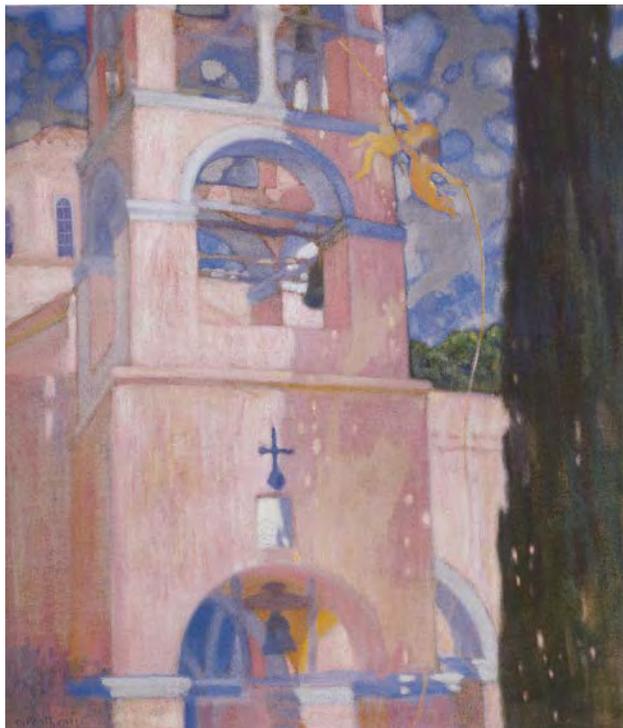
fin et ondoyant de Gustav Klimt, notamment dans *La Poésie* de la frise Beethoven, et, pour l'harmonie des couleurs, les compositions de Maurice Denis et des peintres de l'âme, reflète avec cet Archange qui joue de sa lyre – allégorie d'Orphée très originale du point de vue de l'iconographie –, un syncrétisme qui semble être inspiré par les pages des *Grands initiés* d'Édouard Schuré et d'*Orpheus* de Salomon Reinach<sup>70</sup>.



**Fig. 16.** Costis PARTHÉNIS, *Soir à Poros-Le nuage rose*, 1907, huile sur toile, 34 x 41 cm, Athènes, collection du Club des Libéraux.

et le département de la Seine », *Art Décoratif - supplément*, février 1911, p. 24 ; [Anonyme], « Échos : Le Salon d'Art Religieux », *Mercure de France*, n° 333, 1<sup>er</sup> mai 1911, p. 222.

**70** Édouard SCHURÉ, *Les grands initiés : esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Paris, Perrin, 1889 ; Salomon REINACH, *Orpheus. Histoire générale des religions*, Paris, Alcide Picard, 1909.



**Fig. 17.** Costis PARTHÉNIS, *Le beffroi rose*, 1907-1910, huile sur toile, 68 x 61 cm, Athènes, collection du Club des Libéraux.



**Fig. 18.** Costis PARTHÉNIS, *La pente*, 1908, huile sur toile, 96 x 92 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

Cependant, malgré ces premières apparitions encourageantes sur la scène artistique, le couple prend la décision de quitter Paris. Beaucoup de signes, dont la crise d'Agadir à partir du 1<sup>er</sup> juillet 1911, montrent que la guerre approche à grands pas. À la fin de cette année 1911, Costis et Ioulia, enceinte, rentrent en Grèce et s'installent à Corfou pendant toute la période des guerres balkaniques et de la Grande Guerre.



**Fig. 19.** Costis PARTHÉNIS, *Annonciation*, 1910, huile sur toile, 85,5 x 80 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 20.** Diplôme de la première médaille du Salon d'art religieux à Paris, attribué à C. Parthénis en 1911, Athènes, collection particulière.

## La quête d'une « grécité » moderne

Isolé dans une villa de la banlieue de la ville, Parthénis se consacre à son art et surtout essaie de composer dans un style personnel la richesse des nouvelles expériences artistiques qu'il a assimilées à Paris.

À Corfou, Parthénis côtoie Galanis qui s'y trouvait en 1916-1917, enrôlé dans l'armée française présente sur l'île<sup>71</sup>. Galanis, qui avait déjà participé au premier Salon de « La Section d'Or » en 1912 à Paris<sup>72</sup>, a travaillé pendant ces deux années la gravure sur bois dans un style cubiste. Un certain nombre de ses gravures a été publié dans une revue de Corfou et dans d'autres publications<sup>73</sup>. Je suppose que Parthénis doit à Galanis son intérêt pour le cubisme qu'il intègre partiellement à son art pour exprimer ses inquiétudes symbolistes et ésotériques. Parmi les gravures de Galanis (fig. 21), on trouve une interprétation cubiste d'une icône byzantine de la *Vierge de la Passion* qui a sûrement influencé Parthénis (fig. 22). C'est le moment de l'introduction du cubisme dans l'art grec et en même temps le moment de la prise de conscience de la modernité des éléments stylistiques de l'art byzantin.

L'intérêt de Parthénis pour l'art byzantin, qui commence à se développer à Corfou, apparaît clairement dans ses trois compositions *L'Adoration des mages* (fig. 23), *Pietà* et *Résurrection* (fig. 24), créées avant 1919. Cet intérêt suivait l'exemple spirituel du retour au christianisme de Maurice Denis et le mouvement de modernisation de la peinture religieuse qui se développait déjà dans le monde catholique. Cette tendance néo-byzantine de Parthénis trouve ses sources non seulement dans l'exemple cubiste déjà signalé de Galanis, mais aussi dans l'intérêt d'Henri Matisse (1869-1954) pour l'art byzantin et d'André Derain pour l'art de Duccio (1255?-1318?), de Giotto (1266-1337) et des Primitifs Italiens. La forme aussi du Greco (1541-1614), grande découverte artistique de l'époque, qui avait tant touché les expressionnistes, Picasso et d'autres, se révèle à Parthénis comme élément moderne important dans le développement d'un art grec contemporain. Parthénis avait profondément senti l'importance de l'art byzantin dans les recherches des artistes avant-gardistes de

**71** Dans la collection d'un des héritiers de Parthénis, j'ai localisé six gravures sur bois de Galanis de cette époque. Une gravure porte la dédicace : « D. Galanis à Parthénis amicalement. 12 Avril 1917 ».

**72** Cécile DEBRAY, « Démétrius Emmanuel Galanis », Cécile DEBRAY, Françoise LUCBERT (éd.), *La Section d'or, 1912, 1920, 1925*, cat. exp., Musées de Châteauroux, Musée Fabre, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2000, p. 165-166.

**73** Voir *Kerkyraiki Anthologia* (*Κερκυραϊκή Ανθολογία*), n° 6, 1<sup>er</sup> juillet 1916, p. 82 ; n° 9, 1<sup>er</sup> janvier 1917, p. 44 ; n° 4, 1<sup>er</sup> mars 1917, p. 47, 54-55, 60-61 ; n° 11, 1<sup>er</sup> mai 1917, p. 62, 65-66-67, 74 ; n° 12, 1<sup>er</sup> juillet 1917, p. 95. *Kerkyraiki Anthologia* était publié par un groupe d'hommes de lettres et des arts : Syntrofia ton Ennia [Compagnie des neuf].

l'époque, qui y trouvaient, comme Rémi Labrusse l'a justement signalé, « la notion de décoration conçue comme une arme majeure de déconstruction de la mimésis occidentale »<sup>74</sup>.



**Fig. 21.** Démétrios GALANIS, *Vierge de la Passion*, 1916, gravure sur bois, 19,9 x 14,3 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

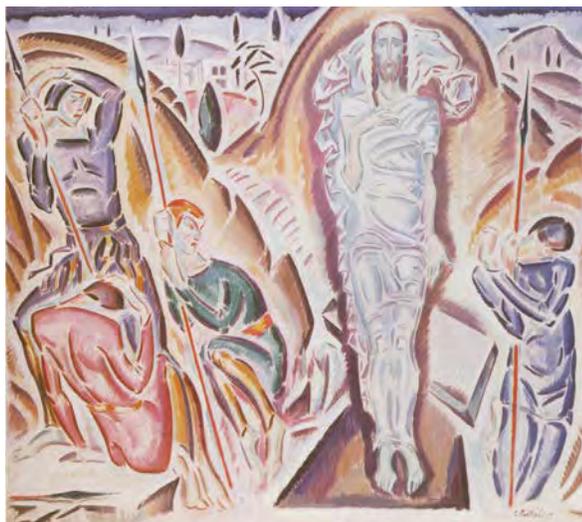
**74** Rémi LABRUSSE, « La référence byzantine dans les cercles artistiques d'avant-garde au début du xx<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Michel SPIESER (éd.), *Présence de Byzance*, Gollion, Infolio, 2007, p. 55-89, cit. p. 73.



**Fig. 22.** Costis PARTHÉNIS, *Vierge des Myrtes (Myrtidiotissa)*, 1918-1919, mine de plomb et fusain sur papier, 192,5 x 167 cm, collection particulière.



**Fig. 23.** Costis PARTHÉNIS, *Mage - étude pour la composition L'adoration des mages*, 1917-1919, huile sur toile, 33 x 26,5 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 24.** Costis PARTHÉNIS, *Résurrection*, 1917-1919, huile sur toile, 114 x 130 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

En automne 1917, Parthénis rentre à Athènes. La même année, il décide de prendre la nationalité grecque. Son retour coïncide avec la prise de pouvoir des Libéraux dirigés par Eleftherios Venizelos (1864-1936), nommé Premier ministre. Parthénis et quelques autres artistes modernistes forment alors le Groupe Tekhni [Groupe d'Art], un groupe de tendance impressionniste et post-impressionniste<sup>75</sup>. En septembre 1919, il participe avec trente œuvres à une exposition collective du Groupe Tekhni à la galerie de la Boétie à Paris, sous l'égide de Venizélos présent à Paris pour la Conférence de la Paix (**fig. 25**). L'exposition fut très mal reçue par les critiques d'art français qui reprochent aux artistes grecs d'imiter les artistes parisiens. La même année, Parthénis participe au Salon d'Automne<sup>76</sup>.

Le 15 janvier 1920, Parthénis présente une grande rétrospective de son œuvre au Palais Zappeion à Athènes où sont exposés cent vingt-trois tableaux et des dizaines de dessins (**fig. 26**). En même temps, l'artiste reçoit la médaille des Arts et des Lettres, la plus haute distinction de l'État grec à l'époque, pour *L'Annonciation*, déjà exposée et primée à Paris en 1911. Lors de la remise, un discours élogieux est prononcé par le directeur de la Pinacothèque nationale, Zacharias Papantoniou (1877-1940). Papantoniou, homme de lettres et critique d'art

**75** Sur le Groupe Tekhni voir aussi Kathérina PERPINIOTI-AGAZIR, *Le « Groupe Tekhni »*, thèse de doctorat inédit, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2002.

**76** *Douzième Salon d'Automne*, cat. exp Paris, Grand Palais, 1<sup>er</sup> novembre-10 décembre : « Parthénis (Constantin), n° 1482 *Les baigneuses* p.[einture], n° 1483 *Hymne au matin* (deux projets de décoration), n° 1484 *Le travail - La joie* (deux projets de décoration), n° 1485 *Le soir*, n° 148 *Les sports-Rêverie* (deux projets de décoration), n° 1487 *La danse* (projet de décoration), n° 1488 *La musique* (projet de décoration).

éminent de l'époque, avait publié de longs articles dans le quotidien *Πατρίς* [*Patris*] pour aider le grand public à la compréhension de l'art symboliste et moderniste de Parthénis. Il soutenait que la peinture qui exprime des idées profondes provoque souvent un désordre dans les habitudes du regard et le public des expositions accepte difficilement cette perturbation venant d'œuvres qui expriment une nouvelle esthétique et une forte individualité. Ce public perçoit ces œuvres singulières comme excentriques ou arbitraires. Le directeur de la Pinacothèque estimait que Parthénis avait un style personnel et dynamique avec lequel il cherchait à libérer son âme chrétienne de l'inquiétude. Il sacrifiait la matérialité des formes pour exprimer la vie immatérielle du sentiment et de l'idée. D'après Papantoniou, c'était un peintre lyrique, ésotérique et rigoureux, qui voyait dans le monde réel resplendir des idées par la beauté spirituelle là où les autres voyaient des formes matérielles simples. Papantoniou a essayé d'expliquer en détails les déformations du dessin et des couleurs dans les œuvres de Parthénis en soutenant que celles-ci s'harmonisaient avec les rythmes de l'ensemble de la symphonie idéaliste de l'œuvre et non avec la précision de l'anatomie académique de la représentation de la nature. Comme il l'écrivait : « L'œuvre de Parthénis est une victoire de la valeur esthétique, de la valeur morale sur la nature. Il est créateur d'idées ». Papantoniou a soutenu que Parthénis avait trouvé dans le style décoratif de la peinture murale le moyen pictural convenable pour exprimer son mysticisme et son âme visionnaire. Par l'étude du réalisme et de l'impressionnisme, il a réussi à exprimer le monde spirituel avec des formes pudiques, lyriques, presque musicales. Ces formes-idées, comme il l'a écrit, « s'élèvent, immaculées, par des prières, des douleurs et des jubilations et des purifications vers la beauté absolue qui désire »<sup>77</sup>.

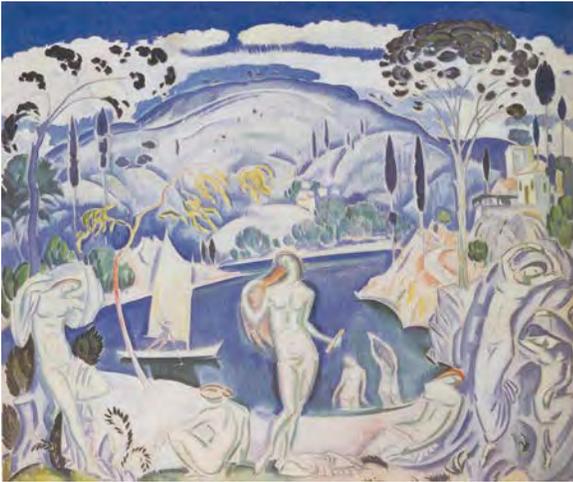
Les rares intellectuels et critiques grecs, sensibles aux idées ésotériques, avaient soutenu l'exposition. Aristos Kampanis avait souligné que l'art de ce peintre « est rigoureusement ésotérique, c'est une peinture personnelle. Elle est psychique »<sup>78</sup>.

La décoration de Parthénis, à une époque de clivages politiques très aigus entre Libéraux et Conservateurs, est fortement critiquée par l'opposition comme pro-venizeliste. Le critique d'art et directeur de la revue *Πινακοθήκη* [*Pinacothèque*], Démétrios Kalogeropoulos, royaliste fervent, avait violemment rejeté ses œuvres :

<sup>77</sup> Zacharias PAPANTONIOU, « Η τέχνη του Παρθένι [L'art de Parthénis] », *Πατρίς*, 12, 19, 26 janvier 1920 (en grec), réédité dans MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 50, p. 383-389.

<sup>78</sup> Aristos KAMPANIS, « Η έκθεση του Παρθένι [L'exposition de Parthénis] », *Ανθρωπότης*, n° 3, janvier 1920, p. 3 (en grec), réédité dans MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 50, p. 391.

« Parthénis est le représentant de l'évolution moderne de l'impressionnisme décoratif en Grèce. En suivant les tendances à l'étranger, il a appris l'excentrique perdant ainsi sa grécité. [...] Cubisme, futurisme, idéalisme, expressionnisme. Tout à la fois : incertitude, inhabilité, exagération, laideur. [...] Cet art acrobatique, déformé, chancelant, singulier, incompréhensible, arbitraire, indécis, révolutionnaire, est la négation du bien, de l'harmonie, du beau, c'est un spectacle étrange, c'est une réclame, c'est tout ce que vous voulez mais qui reste toujours une parodie de l'art, un événement comique<sup>79</sup>. »



**Fig. 25.** Costis PARTHÉNIS, *Baigneuses*, 1914-1918, huile sur toile, 114,5 x 130,5 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

En 1923, la candidature de Parthénis au poste de professeur à l'École nationale des beaux-arts d'Athènes, est rejetée par le conseil des professeurs académiques, malgré que ce poste ait été créé pour lui par le gouvernement libéral. Ses œuvres ont été jugées par un comité de professeurs parmi lesquels régnait le vénérable George Iakovidis (1853-1932), un peintre dont le talent exceptionnel s'était perdu dans les formes académiques d'un impressionnisme tardif de l'entourage de l'Académie de Munich.

**79** Démétrios ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, « Καλλιτεχνικά Εκθέσεις : Παρθένης [Expositions artistiques : Parthénis] », *Πινακοθήκη*, n° 228, février 1920, p. 107-108 (en grec), réédité dans ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, *op. cit.* à la note 50, p. 391-392 : « Ο κ. Παρθένης είναι ο εν Ελλάδι αντιπρόσωπος της νεωτάτης εξελίξεως του διακοσμητικού μπρεσιονισμού. Παρακολουθήσας την ξένην κίνησιν, επήρε ό,τι εκκεντρικόν και απέβαλε την ελληνικότητά του. [...] Κυβισμός, φουτουρισμός, ιδεολογισμός, εξπρεσιονισμός. Όλα ομού, ασάφεια, ατεχνία, υπερβολή, ακαλαισθησία. [...], Τέχνη ακροβατική, ραιβή, παραπαιούσα, εκκεντρική, ακατανόητος, αυθαίρετος, αμφιρρέπουσα, επαναστατική, είναι άρνησις του καλού, του αρμονικού, του ωραίου, είναι αξιοπερίεργο θέαμα, είναι διαφήμισις, είναι ό,τι θέλετε, πάντοτε όμως παρωδία τέχνης, κωμικοποιήσις. »



**Fig. 26.** Costis PARTHÉNIS, *Orphée et Eurydice*, 1917-1920, huile sur toile, 92 x 161 cm, collection du Ministère des Affaires étrangères, Athènes.

Le 12 mars 1924, le jour où Alexandros Papanastasiou (1876-1936), chef du Parti démocratique, devient Premier ministre, c'est son portrait peint par Parthénis qui est publié en première page du quotidien du Parti démocrate, *Δημοκρατία* [Démocratie].

En 1925, Parthénis a dessiné et construit sa maison - atelier au pied de l'Acropole, dans un style purement moderne qui ressemble à l'architecture de Robert Mallet-Stevens (**fig. 27**). C'était l'un des premiers bâtiments d'architecture moderne à Athènes, qui a provoqué de nombreuses réactions.



**Fig. 27.** La maison-atelier de C. Parthénis, au dessous de l'Acropole ; dessinée par lui en 1925, détruite après sa mort en 1969.

En 1929, après le retour triomphal de Vénizelos au pouvoir, Parthénis est nommé Professeur à l'École des beaux-arts par décret ministériel. Parthénis est alors appuyé, non seulement par les milieux politiques libéraux-démocrates,

mais aussi par des membres influents du système bancaire et plus généralement de la classe dirigeante comme les directeurs de la Banque nationale de Grèce, Ioannis Drossopoulos (1870-1939) et Dimitrios Maximos (1873-1955), les fondateurs de la Banque Populaire et collectionneurs Spyros Loverdos (1876-1938) et Dionyssios Loverdos (1877-1934), le commerçant, homme politique et mécène Antonis Benakis (1873-1954) et d'autres. En particulier sa relation avec les frères Loverdos est très étroite. En tant que mécènes, ils lui achèteront régulièrement des œuvres (**fig. 28**).



**Fig. 28.** Costis PARTHÉNIS, *Calypso*, 1923-1927, huile sur toile, 80 x 75 cm, Athènes, *Assemblée nationale*, provient de la collection de Spyros Loverdos.

Parmi ceux qui soutiennent l'artiste, beaucoup, comme les frères Loverdos, Vénizelos, Papanastasiou, Drossopoulos et d'autres, étaient francs-maçons comme l'était d'ailleurs aussi Parthénis<sup>80</sup>. Dans cet espace de sociabilité et de fraternité que constituaient les loges de la franc-maçonnerie spéculative en Grèce, Parthénis avait trouvé un encouragement matériel nécessaire mais aussi profitait du climat spirituel et initiatique de l'obédience pour exprimer par ses œuvres symbolistes et modernistes les inquiétudes de son « illumination » ésotérique et chrétienne.

<sup>80</sup> Voir Antonis PAPANASTASOPOULOS, « Ακαδημαϊκοί Έλληνες Τέκτονες [Académiciens grecs francs-maçons] », article dans le site de la Grande Loge de Grèce (en grec), <http://www.grandlodge.gr/> (consulté le 3 février 2014).

Dans le courant des années 20, Parthénis continue à parfaire son style en intégrant dans sa peinture de plus en plus d'éléments cubistes et en simplifiant les formes à travers des motifs géométriques et décoratifs (**fig. 29**).

Son art – mélange original de symbolisme, de néo-byzantinisme, de post-cubisme et d'art déco, de styles formels hérités de l'art minoen, classique et byzantin – illustre l'idéologie et les attentes de la haute bourgeoisie du pays pour une culture néo-grecque fondée dans les traditions nationales et la modernité (**fig. 30**). Parthénis, par son art et sa réputation, par son enseignement à l'École des beaux-arts, a influencé de façon essentielle l'art grec de son époque et l'a orienté vers des voies modernistes. En même temps, il a donné l'exemple d'une recherche formaliste nécessaire à l'élaboration de la « grécité ».



**Fig. 29.** Costis PARTHÉNIS, *Calypso*, 1927, huile sur toile, 100 x 100 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 30.** Costis PARTHÉNIS, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1930, huile sur toile, 93 x 80 cm, Athènes, collection particulière.

---

Pour citer cet article : Evgénios D. MATTHIOPOULOS, « La réception du symbolisme en Grèce à travers l'œuvre de Costis Parthénis pendant la période 1900-1930 » dans Catherine MÉNEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

# LA RÉCEPTION DU SYMBOLISME EN GRÈCE À TRAVERS L'ŒUVRE DE COSTIS PARTHÉNIS PENDANT LA PÉRIODE 1900-1930

EVGÉNIOS D. MATTHIOPOULOS

## La Grèce et la diaspora grecque

Pour comprendre les difficultés de la réception du symbolisme en Grèce au cours des décennies 1900-1930, comme d'ailleurs de tous les mouvements modernistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, il est important de prendre en considération les données territoriales et sociales particulières au pays pendant cette période. Ces données historiques changeront radicalement pendant les guerres balkaniques de 1912-1914, la Grande Guerre de 1914-1918 et la catastrophe de l'Asie Mineure en 1920-1922. La Grèce de 1900 était complètement différente de celle de 1922 qui avait doublé en territoire et en population<sup>1</sup>, comme d'ailleurs était différents tous les pays balkaniques après guerre, ainsi que l'Europe centrale et orientale après la première guerre mondiale<sup>2</sup>.

Une autre caractéristique particulière de la réalité grecque du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle était l'existence d'une diaspora grecque nombreuse et puissante économiquement, répartie en communautés organisées hors des frontières du pays. Précisons qu'une grande partie de la classe bourgeoise grecque du XIX<sup>e</sup> siècle habitait hors de Grèce dans les centres urbains des Balkans, de l'Empire Ottoman, de la Méditerranée mais aussi en Europe<sup>3</sup>.

---

**1** La superficie de la Grèce a augmenté de 63 606 km<sup>2</sup> en 1896 à 129 281 km<sup>2</sup> en 1928 ; la population est passée de 2 443 806 habitants en 1896 à 6 204 684 habitants en 1928. Sur l'histoire de la Grèce de cette période, voir John S. KOLIOPOULOS, Thanos M. VEREMIS, *Greece: The Modern Sequel. From 1821 to the Present*, London, Hurst & Co., 2004 ; Roderick BEATON, David RICKS, *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797-1896)*, Center for Hellenic Studies, King's College London, n° 11, Farnham, Ashgate, 2009.

**2** Voir Georges CASTELLAN, *Histoire des Balkans : XIV-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1991, p. 398-437 ; Georges CASTELLAN, *Histoire des peuples de l'Europe centrale*, Paris, Fayard, 1994, p. 313-395 ; Yves TERNON, *Empire Ottoman. Le déclin, la chute, l'effacement*, Paris, Le Félin-Michel de Maule, 2005 [1<sup>re</sup> éd. 2002], p. 197-423.

**3** Sur le phénomène et le rôle de la diaspora grecque, voir Christos HADZIOSIF, « Greek Merchant Colonies and Independent Greece. Problems and Interpretations », dans Lily A. MAKRAKIS, Nikiforos P. DIAMANDOUROS (éd.), *New Trends in Modern Greek Historiography*, Hanover, New Hampshire, Modern Greek Studies Association, Anatolia College, 1982, p. 78-82 ; Richard CLOGG, « The Greek Diaspora: the Historical Context », dans Richard CLOGG (éd.), *The Greek Diaspora*

Selon Georges D. Dertilis, « l'expansion géographique de leur commerce conduisent les Grecs du Levant à se tourner vers la diaspora, fondant des colonies ou rejoignant celles qui existaient depuis des siècles, en suivant des routes déjà tracées ou en ouvrant des nouvelles »<sup>4</sup>. Ils avaient déployé leurs activités de Constantinople, de Smyrne et du littoral de l'Asie Mineure et de toutes les régions de la Grèce vers Odessa, Alexandrie, Venise, Trieste, Munich, Bucarest, Budapest, Vienne<sup>5</sup>, Marseille, Paris<sup>6</sup>, Londres<sup>7</sup> et vers toutes les villes et ports importants pour le commerce international ; pendant deux siècles, ils étaient les plus fervents des commerçants balkans orthodoxes conquérants, comme les avait nommés Traian Stoianovich<sup>8</sup>. Installée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, cette « diaspora mobilisée [mobilized diaspora] », selon Armstrong<sup>9</sup>, mais aussi « diaspora commerciale et d'affaires [trade and business diaspora] », selon les termes de Cohen<sup>10</sup>, joue, à partir de 1815, un rôle dynamique dans les transports maritimes comme dans les affaires commerciales et financières européennes, tout en profitant de l'expansion coloniale de cette période. Malgré le déclin de l'épanouissement économique de cette haute bourgeoisie grecque vers la fin des années 1850, celle-ci continuait d'influencer directement ou indirectement l'économie et la politique de l'État grec.

.....  
*in Twentieth Century*, Oxford, St Antony's College, Hampshire, Macmillan Press, 1999, p. 1-23 ; Dimitris TZIOVAS (éd.), *Greek Diaspora and Migration since 1700: Society, Politics and Culture*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 45-60.

- 4 Georges B. DERTILIS, « Réseaux de crédit et stratégies du capital », dans Georges B. DERTILIS (éd.), *Banquiers, usuriers et paysans : Réseaux de crédit et stratégies du capital en Grèce 1780-1930*, Paris, Fondation des Treilles et La Découverte, 1988, p. 33-81, cit., p. 39.
- 5 Sur la diaspora grecque en Europe centrale, voir Olga KATSIARDI-HERING, « Greek Merchant Colonies in Central and South-Eastern Europe in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries », dans Victor N. ZAKHAROV, Gelina HARLAFTIS, Olga KATSIARDI-HERING (éd.), *Mercant Colonies in the Early Modern Period*, Londres, Pickering & Chatto, 2012, p. 127-139.
- 6 Sur la diaspora grecque en France, voir Gilles GRIVAUD (éd.), *La diaspora hellénique en France*, Athènes, École française d'Athènes, 2000 ; Anna MANDILARA, *The Greek Business Community in Marseille, 1816-1900: Individual and Network Strategies*, thèse de doctorat inédite, Université Européenne de Florence, 1998 ; voir aussi Nicolas MANITAKIS, *L'essor de la mobilité étudiante internationale à l'âge des États-Nations. Une étude de cas : les étudiants grecs en France (1880-1940)*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2004.
- 7 Sur la diaspora grecque en Angleterre, voir Maria Christina CHATZIOANNOU, « Greek Merchants in Victorian England », dans TZIOVAS (éd.), *op. cit.* à la note 3, p. 45-60.
- 8 Traian STOIANOVICH, « The Conquering Balkan Orthodox Merchant », *The Journal of Economic History*, vol. 20, n° 2, juin 1960, p. 234-313.
- 9 John A. ARMSTRONG, « Mobilized and Proletarian Diasporas », *American Political Science Review*, vol. 70, n° 2, juin 1976, p. 393-408 ; CLOGG, *op. cit.* à la note 3, p. 4-5.
- 10 Robin COHEN, *Global Diasporas: An Introduction*, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 83-84 [1<sup>re</sup> éd. 1997].

Cette influence se ressentait aussi, de façon vitale et permanente, dans la sphère de l'éducation et dans la vie culturelle du pays. Les édifices de toutes les grandes institutions culturelles en Grèce, comme le Musée national archéologique d'Athènes, l'Académie d'Athènes, l'École des beaux-arts, la Pinacothèque nationale, le Zappeion Megaron (Palais des expositions), le musée Benaki, la Bibliothèque nationale, la bibliothèque Gennadios, la bibliothèque Benaki et d'autres, ont été construits grâce aux donations ou aux héritages des Grecs de la diaspora. Très souvent, les collections et les bibliothèques de ces mécènes étaient incluses dans ces héritages<sup>11</sup>.

On constate aussi que l'influence ne se limitait pas aux donations, mais agissait aussi à un niveau idéologique dans la mesure où les mécènes grecs de la diaspora finançaient régulièrement des bourses d'études pour de jeunes étudiants et artistes, des éditions de livres, de revues et de journaux. Parallèlement, les hommes de lettres et artistes grecs les plus illustres de la diaspora, comme Jean Moréas (1856-1910)<sup>12</sup>, Jean Psichari (1854-1929)<sup>13</sup>, Alexandre Pallis (1850-1935)<sup>14</sup>, Constantin Cavafy (1863-1933)<sup>15</sup>, Constantin Christomanos (1867-1911)<sup>16</sup>, Nikolaus Gyzis (1842-1901)<sup>17</sup> et Démétrios Galanis (1880-1966), ont influencé profondément leurs compatriotes en Grèce.

**11** La collection d'art européen de la Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos a été constituée grâce aux donations à l'État des collections des Grecs de la diaspora, tels que Stefanos Xenos (1821-1893), George M. Averoff (1818-1899), Yanko Aristarchi Bey (1822-1897), famille Rodokanakis, Grigorios Maraslis (1831-1907), Démétrios Vikelas (1835-1908), Markos N. Dragoumi (1840-1909), Marino Corgialegno (1829-1911), Constantine G. Constantinidès (1856-1930), Étienne Scouloudi (1838-1928). La Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos a été fondée en 1900, grâce aux legs d'Alexandros Soutzos, voir Neli MISIRLI, « From the "Pantechinion" to the Founding of the National Gallery », dans Marina LAMBRAKI-PLAKA (éd.), *National Gallery, 100 Years. Four Centuries of Greek Painting*, Athènes, EPMAS, 1999, p. 19-33.

**12** Sur Moréas, voir Robert A. JOUANNY, *Jean Moréas, écrivain français*, préf. Michel Décaudin, Paris, Lettres Modernes Minard, 1969.

**13** Sur Psichari, voir Ioanna KONSTANDOULAKI-CHANTZOU, *Jean Psichari et les lettres françaises*, Athènes, E. Papadaris, 1982.

**14** C. Th. DIMARAS, *Histoire de la littérature néo-hellénique*, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1965, p. 392-394 ; Mario VITTI, *Histoire de la littérature grecque moderne*, trad. Renée-Paule Debaisieux, Paris, Hatier, 1989, p. 249-251, p. 267-269.

**15** Sur Cavafy, voir Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933*, suivie d'une traduction des poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, 1982 [1<sup>re</sup> éd. 1958].

**16** Sur Christomanos, voir Renée-Paule DEBAISIEUX, « Préface : Le Livre de l'impératrice Elisabeth, une œuvre énigmatique », dans Constantin CHRISTOMANOS, *Le Livre de l'impératrice Elisabeth. Pages de journal*, traduit, présenté et annoté par Renée-Paule Debaisieux, Paris, L'Harmattan, 2005.

**17** Sur la question des artistes grecs de la diaspora, voir Aris SARAFIANOS, « The Diaspora of Greek Painting in the Nineteenth Century: Christou's Model and the Case of Marie Spartali-Stillman »,

De ce point de vue, ce serait une erreur de concevoir la vie culturelle de la Grèce à travers le seul prisme de sa situation géographique, en tant que pays de la périphérie balkanique, et réduire ainsi sa production culturelle et artistique aux frontières restreintes de l'État grec.

On pourrait donc soutenir qu'à cette période, il existait deux groupes sociaux distincts de Grecs qui pouvaient assimiler les tendances symbolistes et plus généralement modernistes dans l'art. D'un côté étaient les couches de la grande et petite bourgeoisie cultivée en Grèce, en majorité concentrées à Athènes, de l'autre étaient les bourgeois grecs des communautés de la diaspora et surtout ceux qui étaient installés dans les grandes métropoles européennes.

Ces Grecs de la diaspora avaient, dans certains cas, une place importante dans le monde de l'art des pays où ils étaient installés. Par exemple, dans la métropole de l'empire des Habsbourg, Nikolaus Dumba (1830-1900), industriel et politicien libéral important d'origine grecque, vice-président de la Société des amis de la musique à Vienne (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), était reconnu comme un grand mécène pour la musique. Il était aussi collectionneur d'art et l'un des premiers mécènes de Gustav Klimt (1862-1918), à qui il avait commandé la décoration de deux salles de son palais<sup>18</sup>. À la fin de sa vie, Dumba fut aussi le protecteur d'un jeune peintre d'origine grecque qui se trouvait à Vienne à partir de 1897 : Costis Parthénis.

À Londres, un cercle de Grecs comprenant les familles Ionides, Korionos, Cassavettis et Spartalis, était lié avec le cercle de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) et des Préraphaélites. Maria Spartali (1818-1914), artiste peintre elle-même, était le modèle de nombreux tableaux de Rossetti<sup>19</sup>. Marie Zambaco (Mary Cassavetti, 1843-1914) était le modèle et la maîtresse d'Edward Burne-Jones (1833-1898) et ensuite à Paris, l'élève d'Auguste Rodin (1840-1917)<sup>20</sup>.

.....  
*Historein*, n° 6, décembre 2006, p. 150-170. Sur Gysis, voir Nelly MISIRLI, *Γύζης [Gyzis]*, Athènes, Adam, 1995 (en grec). Voir aussi les contributions dans les actes de ce colloque de Maria KATSANAKI, « Nikolaos Gysis (1842-1901) et la réception critique de ses œuvres allégoriques de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle : *Historia, Gloria, Bavaria* » ; Spyros PETRITAKIS, « Quand le miroir devient lampion : aspects de la réception de l'œuvre tardive de Nikolaos Gysis entre Athènes et Munich ».

- 18** Christian M. NEBEHAY, *From Drawing to Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 43-45 ; Elvira KONECNY, *Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich*, Vienne, Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1986, p. 20, 22-23, 74, 210.
- 19** David B. ELLIOT, *A Pre-Raphaelite Marriage: The Lives and Works of Marie Spartali Stillman and William James Stillman*, Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club, 2005 ; SARAFIANOS, *op. cit.* à la note 17.
- 20** Stephen WILDMAN, John CHRISTIAN, « Maria Zambaco », dans Laurence des CARS, Laurence B. KANTER, Stephen WILDMAN, *Edward Burne-Jones 1833-1898 : un maître anglais de l'imaginaire*, cat. exp.,

Constantin Alexander Ionides (1833-1900) lègue à sa mort au Victoria & Albert Museum son importante collection d'œuvres d'artistes français et de préraphaélites<sup>21</sup>. Une des raisons pour lesquelles le mécène n'a pas légué sa collection à la Grèce est l'absence d'une Pinacothèque nationale d'envergure, capable d'accueillir une donation de cette importance. Ce fait prouve clairement les inégalités culturelles existantes entre les bourgeois grecs de la diaspora et la bourgeoisie en Grèce, mais aussi les inégalités, sur le plan de la modernisation, entre les métropoles européennes et Athènes.

## Les obstacles à la réception du symbolisme en Grèce

Dans la métropole d'un pays d'agriculteurs, de marins, d'artisans et de commerçants, comme l'était la Grèce à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la vie culturelle s'épanouissait difficilement et dans des circonstances peu favorables. Jusqu'à l'arrivée massive des réfugiés d'Asie mineure en 1922, la population d'Athènes – seul centre culturel du pays – s'accroissait lentement, la répartition dans le pays de la population instruite n'était pas très encourageante, tandis que l'industrialisation était sous-développée<sup>22</sup>. La vie artistique était anémique. Jusque dans les années vingt, il n'existait aucune galerie d'art à Athènes. Seules une ou deux expositions collectives étaient organisées chaque année par des sociétés culturelles ou par l'Union des artistes, où participaient régulièrement trente à quarante peintres, une vingtaine de sculpteurs et cinq ou six graveurs

musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 138-140 et passim ; Cassavetti avait exposé cinq de ses œuvres dans le pavillon de la Grèce à l'Exposition universelle de 1900 à Paris (*Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue Général Officiel, Groupe II, Œuvres d'art classes 1 à 7*, Paris, Lille, Imprimeries Lemercier/L. Danel, 1900, p. 431).

- 21** La donation de Constantin Alexander Ionides au Victoria & Albert Museum inclut 1 138 tableaux, dessins et gravures, voir les sites <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/study-guide-constantine-ionides-bequest/> ; <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/master-drawings-watercolours-prints-ionides-bequest/> (consultés le 2 février 2014) ; voir aussi Julia IONIDES, « The Greek connection - The Ionides Family and Their Connections With Pre-Raphaelite and Victorian art Circles », dans Susan P. CASTERAS, Alicia CREAIG FAXON (éd.), *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 160-174.
- 22** La démographie urbaine était de 22 % en 1896, 24 % en 1907, 27 % en 1920 et 33 % en 1928. Athènes comprend 123 001 habitants en 1896, 167 479 en 1907, 292 991 en 1920, 452 919 en 1928. Concernant l'alphabetisation : 30,80 % des grecs et 7,04 % des grecques savent lire et écrire en 1879 ; 49,80 % et 17,45 % en 1907 ; 56,19 % et 27,38 % en 1920 ; 63,77 % et 35,96 % en 1928. L'université d'Athènes accueille 4 485 étudiants en 1897, 5089 en 1907, 10 201 en 1922, 16 829 en 1927. On recense 145 établissements industriels en 1889 (total : 5 568 chevaux-vapeur), 220 en 1900 (9 000 chevaux-vapeur), 762 en 1917 (70 000 chevaux-vapeurs), 4 000 en 1929 (230 000 chevaux-vapeurs), voir Georges B. DERTILIS, « Les capitaux entre l'industrialisation et ses alternatives », dans DERTILIS (éd.), *op. cit.* à la note 4, p. 199-235 : tableau I, V, VI, VII.

et décorateurs. Quelques expositions personnelles étaient montées par les artistes eux-mêmes.

Il faut aussi souligner certains points historiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont une importance majeure sur les conditions de la réception, par une communauté artistique peu nombreuse et fragile du jeune État encore en formation, des courants artistiques modernes qui se développent dans les métropoles européennes. Deux dates sont à signaler. Le 10 octobre 1893, le premier ministre grec, Charilaos Trikoupis (1832-1896), annonce au Parlement grec la faillite de l'État. Le 18 avril 1897, la Grèce entre en conflit armé avec l'Empire Ottoman, aux frontières de la Thessalie et de la Macédoine, conflit qui se termine par une défaite totale de l'armée grecque<sup>23</sup>. « Pauvre hellénisme. [...] Un noble idéal nourri de bonnes finances », avait noté Jean Moréas, à propos de ce désastre national provoqué par les « gouvernants finauds » grecs<sup>24</sup>.

Le pays se trouve donc, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, humilié économiquement, militairement et moralement. Dans ce climat déprimant et en suivant l'exemple poétique de Moréas, un petit groupe dynamique d'écrivains symbolistes se forme à Athènes autour du poète-leader Costis Palamas (1859-1943)<sup>25</sup>. Parmi eux : Constantin Chatzopoulos (1868-1920), Pavlos Nirvanas (1866-1937), Constantin Théotokis (1872-1923), Lambros Porphyras (1879-1932), Ioannis Gryparis (1870-1942), Nicolaos Episkopopoulos (1874-1944), Yannis Cambysis (1872-1901) et d'autres. Ces écrivains vont éditer les revues *Η Τέχνη* [L'Art], *Διόνυσος* [Dionysos] et *Το Περιοδικόν μας* [Notre Revue] dans lesquelles ils publient régulièrement des œuvres originales d'esprit symboliste et décadent, des traductions d'œuvres du même mouvement, des nouvelles des dernières tendances de la littérature et de l'art en Europe ainsi que les idées philosophiques de Friedrich Nietzsche (1844-1900)<sup>26</sup>.

**23** Sur le conflit de la Grèce avec l'Empire Ottoman, en 1897, et le nationalisme grec de cette période, voir Niki MARONITI, *Πολιτική εξουσία και « Εθνικό ζήτημα » στην Ελλάδα, 1880-1910* [Pouvoir politique et la « question Nationale » en Grèce, 1880-1910], Athènes, Alexandria, 2009 (en grec).

**24** Jean MORÉAS, *Le voyage de Grèce*, Paris, La plume, 1902, p. 9-10.

**25** Sur l'importance de Palamas, voir DIMARAS, *op. cit.* à la note 14, p. 412-424, 429-434 ; VITTI, *op. cit.* à la note 14, p. 269-285.

**26** Sur la réception des tendances symbolistes et décadentes dans le champ littéraire en Grèce, voir Renée-Paule DEBAISIEUX, *Le décadentisme grec, une esthétique de la déformation*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Renée-Paule DEBAISIEUX, *Le décadentisme grec dans les œuvres en prose (1894-1912)*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; voir aussi Evgénios D. MATTHIOPOULOS, *Η τέχνη πτεροφνεί εν οδύνη : Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα* [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], Athènes, Potamos, 2005 (en grec).

Mais leurs œuvres, comme celles des écrivains symbolistes européens, suscitent des réactions sévères et souvent violentes en Grèce de la part du grand public et d'intellectuels de tendances établies telles que le positivisme, le rationalisme et le pragmatisme. Ces intellectuels et critiques suivent avec zèle les positions de Max Nordau (1849-1923) – populaire en Europe mais aussi en Grèce du fait de ses opinions philhellènes sur la question d'Orient – qui considérait le symbolisme et toutes les tendances modernistes comme des symptômes de dégénérescence<sup>27</sup>. Néanmoins, la préoccupation principale de la majorité des intellectuels grecs reste la « Grande Idée », le rêve nationaliste de la Grèce qui aspire à reconquérir Constantinople et à dominer la région du sud des Balkans et de l'Asie Mineure<sup>28</sup>.



**Fig. 1.** Le pavillon de la Grèce à l'Exposition universelle de Paris en 1900 dessiné par Lucien Magne (carte postale).

Sur le plan artistique et esthétique, ce rêve s'exprime par une désaffection du style néo-classique, jusque-là prépondérant, au profit d'un art néo-byzantin. Byzance, ayant retrouvé une importance déterminante dans l'historiographie du récit national grec comme prolongement de l'antiquité classique et romaine, reconquiert enfin sa valeur esthétique dans le domaine de la culture et de l'art<sup>29</sup>. Le pavillon de la Grèce à l'Exposition universelle de Paris en 1900, dessiné dans un style néo-byzantin par l'architecte français Lucien Magne (1849-1916) (**fig. 1**), représente de façon

**27** Sur la réception du livre de MAX NORDAU, *Dégénérescence* (Paris, Alcan, 1894), en Grèce, voir MATTHIOPOULOS, *ibid.*, p. 415-421 ; sur les idées de Nordau, voir Delphine BECHTEL, Dominique BOUREL, Jacques LE RIDER, *Max Nordau (1849-1923) : critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996.

**28** Sur la « Grande Idée » et la politique grecque de l'époque, voir MARONITI, *op. cit.* à la note 23, p. 76-89 et passim.

**29** Sur la construction de l'identité nationale en Grèce et la question de Byzance, voir David RICKS, Paul MAGDALINO (éd.), *Byzantium, and the Modern Greek Identity*, Center for Hellenic Studies, King's College London, n° 4, Aldershot, Hampshire, Ashgate, 1998 ; Roxane D. ARGYROPOULOS, *Les intellectuels grecs à la recherche de Byzance (1860-1912)*, Athènes, Institut de Recherches Néohelléniques, 2001. Sur le byzantinisme fin de siècle dans le champ littéraire en France et en Europe, voir Olivier DELOUIS, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », dans Marie-France AUZÉPY (éd.), *Byzance en Europe*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 101-151 ; Robin CORMACK et Elisabeth M. JEFFREYS (éd.), *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes*, Society for the Promotion of Byzantine Studies (Great Britain), n° 7, Aldershot, Ashgate, 2000. Sur les mouvements nationalistes dans les pays balkaniques, voir Miroslav HROCH, « From National Movement to the Fully-formed Nation: the Nation-building Process in Europe », *New Left Review*, n° 198, mars-avril 1993, p. 3-20.

éloquente ces aspirations nationalistes<sup>30</sup>. On trouve également des changements parallèles dans les idées esthétiques et les arts des autres pays balkaniques<sup>31</sup>. Leurs pavillons à l'Exposition universelle de Paris en 1900, construits aussi dans le style néo-byzantin, témoignent de ces préoccupations similaires. Ainsi, les efforts de Viollet-le-Duc (1814-1879) et surtout d'Auguste Choisy (1841-1909) pour relever et diffuser l'esthétique de l'architecture byzantine en France, ont été reçus par les héritiers présomptifs de Byzance pour servir leurs intentions géopolitiques<sup>32</sup>.

Dans ce tournant idéologique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, des intellectuels grecs comme Ion Dragoumis (1878-1920), profondément influencé par Maurice Barrès<sup>33</sup>, et l'esthéticien Périklis Yannopoulos (1869-1910), personnalité singulière, avaient élaboré et propagé la théorie culturelle nationaliste de la grécité (*ελληνικότητα*). Ce dernier, dans ses longs articles d'un style idiomatique, rejetait totalement toutes les écoles d'art européennes, ironisant plus particulièrement sur Arnold Böcklin (1827-1901), Franz von Stuck (1863-1928) et d'autres, comme d'ailleurs les impressionnistes, et il critiquait impitoyablement et indistinctement tous les artistes grecs qui, ayant fait des études à Munich ou à Paris, suivaient les tendances artistiques contemporaines. Il proposait

**30** Maria KAMPOURI-VAMVOUKOU, « L'héritage byzantin dans l'architecture de l'entre-deux-guerres en Grèce », dans Olivier DELOUIS, Anne COUDERC, Petre GURAN (éd.), *Héritages de Byzance en Europe du Sud-Est à l'époque moderne et contemporaine*, Mondes Méditerranéens et Balkaniques, n° 4, École française d'Athènes, Athènes, 2013, p. 413-430.

**31** Voir Adriana ȚOTROPA, « L'héritage byzantin dans la pensée artistique et l'art roumain au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », dans DELOUIS, COUDERC, GURAN, *ibid.*, p. 371-382.

**32** Le Pavillon de la Serbie était dessiné par Ambroise Baudry (1838-1906) et Milan Kapetanović (1854-1932). Le Pavillon de la Bulgarie était dessiné par Henri Saladin (1851-1923) et Henri de Sévelinges (1860-?), le Pavillon de la Roumanie, par Jean-Camille Formigé (1845-1926). Sur le style architectural néo-byzantin en Grèce, voir Maria KAMPOURI-VAMVOUKOU, « L'héritage byzantin dans l'architecture de l'entre-deux-guerres en Grèce », dans DELOUIS, COUDERC, GURAN, *op. cit.* à la note 30, p. 413-430. Sur le style néo-byzantin, qualifié en Serbie de « serbo-byzantin » ou en Bulgarie de « bulgare-byzantin », voir Carmen POPESCU, « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques*, n° 12, 2005, p. 135-171, publication en ligne le 7 avril 2009 : <http://etudesbalkaniques.revues.org/102> (consulté le 31 juillet 2013); Carmen POPESCU, « Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain », dans Nabila OULEBSIR et Mercedes VOLAIT (éd.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009, p. 253-272, publication en ligne le 18 février 2014, <http://inha.revues.org/4481> (consulté le 24 février 2014). Sur l'intérêt pour l'architecture byzantine en France pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Maria KAMPOURI-VAMVOUKOU, « L'architecture de style néo-byzantin en France », dans AUZÉPY (éd.), *op. cit.*, à la note 29, p. 87-100.

**33** Marc TERRADES, *Le drame de l'Hellénisme : Ion Dragoumis (1878-1920) et la question nationale en Grèce au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

alternativement un retour incertain aux principes esthétiques de l'art classique et byzantin à travers l'étude de la nature grecque et l'art de Nicolaus Gysis<sup>34</sup>.

Parallèlement aux tendances hellenocentriques, régnait dans le champ des beaux-arts un esprit académique-conservateur issu de la longue dépendance esthétique de l'École des beaux-arts d'Athènes à l'enseignement de l'Akademie der Bildenden Künste de Munich, où la majorité des professeurs firent leurs études jusque dans les années 1910<sup>35</sup>.

Mais, au-delà des raisons idéologiques, c'est avant tout les difficultés matérielles et plutôt la distance géographique qui empêche la grande majorité des artistes grecs d'avoir, pendant toute cette période, des relations approfondies et permanentes avec les traditions occidentales et surtout la production artistique contemporaine. Athènes, n'étant qu'une ville périphérique de l'Europe, ne pouvait nullement être un lieu d'élaboration et de propositions artistiques alternatives, également valables, comme l'étaient les centres européens de l'art. Sa situation géographique dans un environnement montagneux et son éloignement étaient des facteurs négatifs dans les relations avec les centres artistiques, puisque ces relations étaient avant tout liées aux possibilités de voyager et aux facilités de communication. Avec les moyens de transports de l'époque, celui qui voulait aller d'Athènes à Vienne, à Berlin ou à Munich et vice versa devait prendre d'abord le bateau du Pirée à Trieste ou à Venise (via Patras, Corfou, Brindisi), puis le train. Celui qui voulait aller à Paris devait prendre la ligne Le Pirée-Marseille, avant de prendre le rapide<sup>36</sup>. Les voyages par les Chemins de fer orientaux, qui partaient de Thessalonique pour traverser la péninsule montagneuse balkanique pour rejoindre les correspondances de

**34** Voir Périklis YANNOPOULOS, *La Ligne grecque*, texte traduit, présenté et annoté par Marc TERRADES, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Antonis DANOS, « The Culmination of Aesthetic and Artistic Discourse in Nineteenth-century Greece: Periklis Yannopoulos and Nikolaos Gyzis », *Journal of Modern Greek Studies*, 20, n° 1, mai 2002, p. 75-112.

**35** Sur l'histoire de l'art grec [néohellénique], voir Dimitra PISSIA-TSOUCHLOU, *Cent ans de peinture grecque, 1830-1930*, thèse de doctorat inédit, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1978 ; LAMBRAKI-PLAKA (éd.), *op. cit.* à la note 11, p. 63-127, p. 256-461.

**36** La durée du voyage Pirée-Naples-Marseille-Paris était de quatre jours, en paquebot-post et chemin de fer en 1909, et le prix aller-retour était approximativement, selon la classe et la compagnie, de 370 à 230 franc-or. Le voyage du Pirée à Trieste ou à Venise (via Patras, Corfou, Brindisi), en paquebot-post durait aussi quatre jours pour le prix de 250 à 150 franc-or, voir R. C. CERVATI, *Guide horaire général international illustré pour le voyageur en Orient. Description de Constantinople et des plus importantes villes de la Turquie, de l'Égypte et de la Grèce avec leurs principaux monuments. Chemins de fer, tramways, navigation*, Constantinople, Cervati et C<sup>ie</sup>, 1909, p. 234, 235, 373, 376, voir le site <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55584488.r=.langFR> (consulté le 4 février 2014). Dans le cadre de l'Union latine et de la parité des monnaies de l'époque, la monnaie grecque (la drachme) équivalait à un franc-or.

l'Orient-express à Vienne vers Munich, Berlin ou Paris, n'étaient ni plus faciles, ni moins chers<sup>37</sup>. La correspondance de Nicolaus Gysis à sa femme, dans laquelle il décrit, jour après jour, son voyage aller-retour de Munich à Athènes en 1895, nous permet de sentir les conditions difficiles et la durée de cette expédition. Une seule phrase, dès la première lettre, nous donne une idée du voyage en train jusqu'à Trieste, qui durait à l'époque plus de huit heures : « Le voyage était d'abord très satisfaisant, puis chaud, après gênant, ensuite enfumé, après torturant, sans sommeil, interminable, ensuite apaisant, intéressant. Et après nous avoir tous transformés en ramoneurs, nous sommes arrivés ici [à Trieste]<sup>38</sup>. » Le coût, les difficultés et la longue durée des traversées en navire ou en train de l'époque rendent ces voyages presque inabordables pour la majorité des artistes grecs et, pour les mêmes raisons, des personnalités européennes du monde des lettres et des arts décidaient difficilement de voyager jusqu'à Athènes. Pour eux, ce n'était pas seulement les obstacles matériels du voyage mais aussi le fait que la Grèce, malgré l'aura de ses sites archéologiques, restait un pays obscurci par l'ombre lourde d'un processus idéologique occidental que Maria Todorova a justement appelé « Balkanisme »<sup>39</sup>. De plus, après la Guerre d'Indépendance, l'État grec avait provoqué une certaine amertume mishellénique chez les Européens qui, comme le remarque Sophie Basch, commencera à s'effacer en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>.

**37** Parmi les difficultés du voyage en train de l'époque, il faut compter que Thessalonique appartenait jusqu'en 1912 à l'Empire Ottoman et que jusqu'en 1916, les Chemins de fer orientaux n'étaient pas connectés avec les chemins de fer grecs. En plus, le prix des billets des Chemins de fer orientaux avec les correspondances de l'Orient-express étaient élevés : en 1909 le simple voyage Thessalonique-Berlin (via Oderberg) coûtait 196 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 134 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 38 h) ; le simple voyage Thessalonique-Vienne coûtait 135 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 95 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 22 h) ; le billet Thessalonique-Vienne-Munich coûtait 198 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 134 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 30 h) ; le billet Thessalonique-Vienne-Paris coûtait 303 franc-or, en 1<sup>re</sup> classe, et 207 franc-or en 2<sup>e</sup> classe (durée du voyage plus de 45 h), voir R. C. CERVATI, *ibid.*, p. 373-374, 376.

**38** Lettre de Gysis à sa femme Artemis, Trieste, 11 septembre 1895 : « Ταξίδι εις την αρχή πολύ ευχάριστο, έπειτα ζεστό, πιο έπειτα οχληρό, έπειτα καπνιστό, έπειτα βασανιστικό, έπειτα ξαγρυνιστικό, έπειτα ατέλειωτο, εξημερωτικό, διασκεδαστικό, ιντερεσάντο. Και αφού γίναμε όλοι σαν καπνοδοχοκαθαρισταί, εφθάσαμεν εδώ », publiée dans Georgios DROSINIS et Lampros G. KOROMILAS (éd.), *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη* [Lettres de Nikolaus Gysis], Athènes, éditions Eklogi, 1953, p. 181-182. Gysis avait fait ce voyage avec Ludwig von Löfftz (1845-1910).

**39** Maria TODOROVA, « The Balkans: From Discovery to Invention », *Slavic Review*, 53, n° 2, été 1994, p. 453-482 et p. 453-455.

**40** Sophie BASCH, *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, p. 237-314.

Comment peut-on ne pas observer que ni Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), ni Gustave Moreau (1826-1898), ni Rodin, ni Antoine Bourdelle (1861-1929), ni Arnold Böcklin, ni Gustav Klimt, ni les Préraphaélites n'ont pu venir voir les sites antiques grecs qu'ils ont tant admirés ? Christine Peltre nous assure que « au sein du mouvement symboliste français, Émile-René Ménard (1869-1930) est le seul artiste à avoir entrepris le voyage de Grèce »<sup>41</sup>. À part Max Klinger, venu en Grèce en 1894 pour chercher du marbre coloré approprié à ses sculptures, et les russes Léon Bakst (1866-1924) et Valentin Serov (1865-1911) qui ont visité des sites archéologiques en 1907<sup>42</sup>, on ne connaît pas d'autres artistes symbolistes d'importance qui ont voyagé en Grèce avant la Grande Guerre. Les artistes et les intellectuels européens préféraient fréquenter les villes italiennes. Nietzsche, qui a tant voyagé en Italie, n'a pas osé, lui non plus, traverser l'Adriatique.

Si la prière sur l'Acropole s'est faite rare parmi les grands noms du monde



Fig. 2. Caricature de Sâr Joséphin Péladan dessinée par Thémós Anninos à la une du grand quotidien *To Astv*, 15 mars 1898.

artistique de l'époque, les intellectuels semblaient avoir plus de courage<sup>43</sup>. Entre autres, les écrivains célèbres de littérature occulte Édouard Schuré (1841-1929) et le Sâr Mérodack Joséphin Péladan (1858-1918) ont visité la Grèce. Le disciple de Helena Blavatsky (1831-1891), qui devait son initiation à l'ésotérisme d'une Grecque de la diaspora, Marguerite Albana Mignaty (1870-1887) dans son salon littéraire à Florence, a visité Athènes en décembre 1892, dans le cadre d'un pèlerinage aux « trois grandes sources, non seulement de la tradition occulte de l'Occident, mais encore de notre vie intellectuelle et artistique, morale et sociale, l'Égypte, la Grèce et la Palestine »<sup>44</sup>. Le fait que la présence de l'auteur des *Grands Initiés* passe inaperçue auprès des Athéniens, alors que le fondateur du Salon de la Rose+Croix avait été accueilli à Athènes en mars 1898 comme une grande personnalité reconnue (fig. 2), prouve un certain

41 Christine PELTRE, *Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 278.

42 Léon BAKST, *In Grecia con Serov*, Milano, Excelsior, 1881, 2012.

43 Sur les écrivains français qui avaient fait le voyage en Grèce, voir Eugène LOVINESCO, *Les voyageurs français en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1900)*, préface Gustave Fougères, Paris, Librairie Ancienne, Honoré Champion, 1909 ; Sophie BASCH, *Le voyage imaginaire. Les écrivains français en Grèce au XX<sup>e</sup> siècle*, Athènes, Hatier, 1991.

44 Édouard SCHURÉ, *Sanctuaires d'Orient. Égypte-Grèce-Palestine*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1907 [1<sup>re</sup> éd. 1898], p. VII.

changement dans les esprits du milieu des lettres et des arts par rapport aux tendances occultes, à l'esthétisme et au symbolisme. À cette époque, les livres de Péladan étaient lus par les intellectuels grecs et ses deux conférences, données avec grand succès lors de son séjour à Athènes, impressionnèrent les jeunes littéraires et surtout le cercle réuni autour de Palamas<sup>45</sup>.

La distance était donc un obstacle important qui empêchait non seulement la circulation régulière des personnes mais aussi la fréquence des communications et augmentait le coût des transferts culturels en général, des œuvres, des livres et revues dont le prix restait élevé, surtout dans le domaine des beaux-arts. Cependant, pour ceux qui voulaient suivre les tendances nouvelles et l'actualité du monde de l'art, les livres illustrés, les revues d'art, les catalogues d'expositions et les reproductions d'œuvres étaient le seul mode d'information.

Étant donné les techniques photographiques et d'impression de l'époque, il faut garder à l'esprit que, loin des grandes métropoles culturelles, un artiste de la périphérie ne pouvait que difficilement s'informer par la presse de l'actualité artistique en Europe. À l'exception peut-être de *Jugend* et de ses magnifiques lithographies souvent en couleurs, les revues d'art présentaient des œuvres surtout en photographie ou en gravure noir et blanc. On pouvait lire des articles en séries ou regarder des reproductions en noir et blanc d'œuvres de Puvis de Chavannes ou de Gustave Moreau dans *La Gazette des beaux-arts*, mais comment comprendre réellement leur peinture dans son ensemble, au-delà de la composition et du dessin, sans la qualité de leurs couleurs ? Dans *La Revue Blanche*, un artiste ou amateur d'art athénien pouvait lire des textes sur Georges Seurat (1859-1891), Maurice Denis (1870-1943), Pierre Bonnard (1867-1947) ou même sur le jeune Picasso (1881-1973), mais comment pouvait-il comprendre leur peinture ? En réalité très peu et peut-être de façon entièrement fautive. Les revues allemandes comme celles d'Autriche, à part certaines rares héliogravures en couleurs, étaient, elles aussi, illustrées de reproductions en noir et blanc.

Par l'étude de la presse quotidienne et périodique grecque de l'époque, nous constatons que seules les œuvres des artistes symbolistes de réputation internationale trouvent un écho positif dans le monde de l'art grec à l'écoute des modes du temps. Les pages des revues illustrées grecques les plus importantes, *Παναθήναια* (*Panathénées*, 1900-1914) et *Πινακοθήκη* (*Pinacothèque*, 1901-1926), nous rendent compte du choix des œuvres symbolistes présentées : on trouve des reproductions, toujours en noir et blanc, d'œuvres de Böcklin, de Franz von Stuck, de Dante Gabriel Rossetti, de Puvis de Chavannes et d'autres.

<sup>45</sup> Sur la présence de Sâr Péladan à Athènes et la réception de ses idées, voir MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 26, p. 237-246.

L'art de ces artistes ne dépassait pas les capacités perceptives et les habitudes visuelles de la majorité des amateurs d'art et des couches cultivées de la petite bourgeoisie grecque alors que leurs multiples références thématiques à la mythologie antique flattaient l'identification ethnocentrique des Grecs à leur passé classique. Au contraire, les œuvres d'artistes comme Klimt, Rodin et Giovanni Segantini (1858-1899), rarement publiées en Grèce, provoquent souvent confusion et critiques négatives par leurs recherches stylistiques modernistes, tandis que les œuvres d'artistes comme Paul Gauguin (1848-1903), Odilon Redon (1840-1916), Maurice Denis ou James Ensor (1860-1949) restèrent totalement inconnues<sup>46</sup>. Le fait que Nikos Kazantzakis (1883-1957), dans son roman *Âmes brisées*, publié juste après son retour de Paris en 1909, se réfère avec tant d'admiration au tableau de Gustave Moreau *Les Prétendants* (1882)<sup>47</sup>, témoigne non seulement de ses préférences esthétiques personnelles mais aussi des critères hellénocentriques – voir classicisants et figuratifs – par lesquels la majorité des Grecs qui voyageaient à Paris approchait les artistes modernes.

En raison de ces obstacles et du fait de la domination de l'esprit conservateur de l'Académie de Munich sur la vie artistique immature du pays, un très petit nombre d'artistes connaissait et pouvait assimiler de façon essentielle les tendances symbolistes dans leur création ; parallèlement, une poignée seulement d'intellectuels était informée des idées et des théories symbolistes.

Si nous prenons en compte ces conditions socioculturelles nécessaires à une approche des idées symbolistes, nous pouvons comprendre pourquoi l'engagement en faveur du symbolisme en Grèce s'est limité à un petit cercle d'écrivains et à un encore plus petit nombre d'artistes qui venaient en majorité des couches bourgeoises des communautés grecques de la diaspora. Les peintres Costis (Constantin) Parthénis d'Alexandrie (1878-1967) (**fig. 3**), Constantin Maleas de Constantinople (1879-1928) (**fig. 4**), les sculpteurs Thomas Thomopoulos de Smyrne (1873-1937) et Costas Dimitriadis de Philippopolis (actuellement Plovdiv en Bulgarie, 1881-1943)<sup>48</sup>, sont les plus importants d'entre eux. Ces artistes avaient non seulement un goût et une culture cosmopolite mais avaient aussi fait des études ou étaient installés depuis longtemps dans des métropoles artistiques comme Vienne, Munich, Paris,

<sup>46</sup> Sur les difficultés de la réception des tendances artistiques modernes en Grèce, voir MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 26 ; Evgénios D. MATTHIOPOULOS, « La Réception de l'expressionnisme en Grèce, dans les trois premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle », dans Isabelle KRZYWKOWSKI et Cécile MILLOT (éd.), *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste, 2007, p. 149-162.

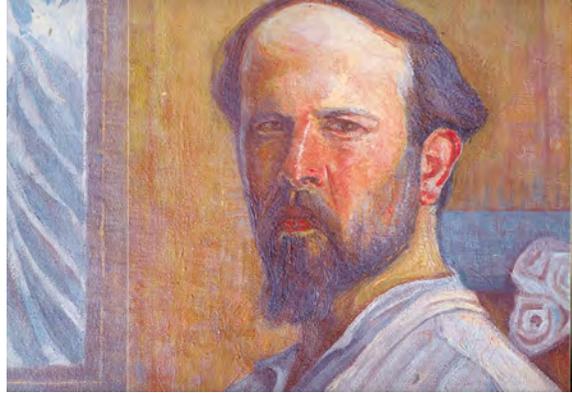
<sup>47</sup> Voir DEBAISIEUX, *Le décadentisme grec*, *op. cit.* à la note 26, p. 50-51 ; MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 26, p. 393.

<sup>48</sup> Sur Maleas, voir Antonis KOTIDIS, *Κωνσταντίνος Μαλέας* [Konstantinos Maleas], Athènes, Adam, 2008 (en grec).

Rome. Nikolaus Gyzis, lui aussi, comme on l'a déjà souligné, était en réalité un peintre de Munich dont l'œuvre symboliste postérieure reflète les tendances de la Sécession munichoise et les recherches théosophiques dans l'esprit de Rudolph Steiner (1861-1925)<sup>49</sup>.



**Fig. 3.** Costis PARTHÉNIS, *Autoportrait*, 1899, pastel sur papier, 50,5 x 40,5 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 4.** Constantinos MALEAS, *Autoportrait*, 1914-1917, huile sur toile, 49 x 53 cm, Rhodes, Pinacothèque municipale de Rhodes.

### Les années de formation de Pathénis : de Karl Wilhelm Diefenbach à Maurice Denis

Parthénis, né en 1878 à Alexandrie, est issu de la diaspora grecque<sup>50</sup>. Son père – sur lequel on connaît très peu de choses – était un commerçant grec d'Égypte. Sa mère, Elisabetta Ceresuoli, était italienne. Parthénis a fait ses études secondaires à l'école française Saint-Francois-Xavier des Jésuites d'Alexandrie en même temps que Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). En 1896, ses parents meurent pour une raison inconnue.

À Alexandrie, Parthénis fait la connaissance du peintre-philosophe Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) installé en Égypte depuis 1895. Cette rencontre fut décisive sur son évolution, puisque Diefenbach n'était pas seulement un peintre symboliste mais aussi un théosophe d'un tempérament fort et excentrique. À travers toute son activité socioculturelle, ce peintre, original et renommé à l'époque, s'est révélé être l'un des pionniers des

<sup>49</sup> PETRITAKIS, *op. cit.* à la note 17.

<sup>50</sup> Pour la biographie et l'œuvre de Parthénis, voir Evgénios D. MATTHIOPOULOS, *C. Parthénis. Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη* [C. Parthénis. La vie et l'œuvre de Costis Parthénis], préface d'Angelos Delivorrias, Athènes, Adam, 2008 (en grec).

tendances néo-romantiques et de la *Lebensreform* dans le monde germanique. Diefenbach vivait avec ses enfants et ses élèves dans une communauté d'inspiration naturaliste-utopiste qu'il fonda sous le nom « HUMANITAS : Atelier pour la religion, l'art et la science » (HUMANITAS : Werkstätte für Religion, Kunst und Wissenschaft). D'autres jeunes artistes, dont les peintres Fidus (Hugo Höppener, 1868-1948) et František Kupka (1871-1957), étaient élèves de Diefenbach. Le poète et prophète naturaliste Gustav Arthur Gräser (1879-1958) (**fig. 5**), était aussi élève de Diefenbach avant de fonder sa propre communauté à Monte Verità d'Ascona en 1900<sup>51</sup>. Diefenbach rencontre Parthénis le 27 janvier 1896 (**fig. 6**). Le jeune artiste accepte de le suivre comme élève et intègre sa communauté qui s'installe un an après, le 17 juin 1897, dans la banlieue de Vienne à Himmelhof, où il travaille pour son maître (**fig. 7**).

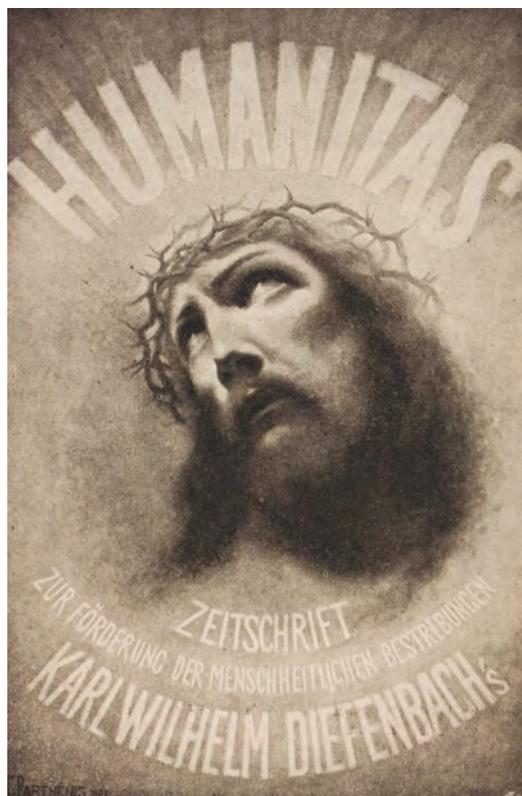


**Fig. 5.** La Communauté « HUMANITAS », dans la banlieue de Vienne à Himmelhof en 1898. Karl Wilhelm Diefenbach (à gauche) entouré de ses enfants et Gusto Gräser (debout à droite), archive de Spaun-Stiftung, Seewalchen.

**51** Pour la biographie et l'œuvre de Diefenbach, voir Claudia WAGNER, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) - Meister und Mission. Mit einem Werkkatalog aller bekannten Ölgemälde*. Dissertation am Fachbereich Kunstgeschichte der Freien Universität Berlin, 2005, <http://www.diss.fu-berlin.de/2007/652> (consulté le 21 octobre 2013) ; Claudia WAGNER (éd.), *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, cat. exp., Villa Stuck, Munich, Minerva, 2009.



**Fig. 6.** Karl Wilhelm Diefenbach (à gauche) et le jeune Costis Parthénis (sur l'âne) en Égypte vers 1896, Stadtmuseum Hadamar.



**Fig. 7.** Costis PARTHÉNIS, *Humanitas*, 1897, plat verso de la revue *Humanitas* : Zeitschrift zur förderung der menschheit lichen bestrebungen.

Trois ans après, en 1899, Parthénis décide de le quitter, ne supportant plus sa domination et parce que la vie dans cette secte utopique souffre d'antagonismes et de jalousies internes. Le jeune artiste semble aussi vouloir s'éloigner du style conservateur de son maître théosophe. Après son départ de la communauté, il installe son propre atelier à Vienne (**fig. 9**) et s'oriente vers les tendances modernistes de la Sécession de Gustav Klimt, Koloman Moser (1868-1918), Carl Moll (1861-1945) et d'autres (**fig. 8**). En relation avec la communauté grecque de la ville, Parthénis peint cinq icônes de grandes dimensions pour l'église orthodoxe Saint-Georges de Vienne, grâce à une donation de Nikolaus Dumba. On suppose que l'artiste a pu avoir l'occasion de rencontrer Klimt dans les cercles des amis de Dumba mais il est certain que l'amitié de son mécène avec les leaders de la Sécession viennoise a été pour lui un encouragement constant à se tourner vers l'art moderne.



**Fig. 8.** Costis PARTHÉNIS, *Christe-Humanitas*, 1898-1900, huile sur toile, 200 x 200 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 9.** Costis Parthénis dans son atelier à Vienne vers 1900, Athènes, collection particulière.

En décembre 1899 et en mars 1900, Parthénis a participé aux expositions du Wiener Künstlerhaus en présentant des paysages d'un style inspiré des néo-impressionnistes et des sécessionnistes (**fig. 10**). En 1900, il voyage à Paris

pour participer à l'Exposition Internationale Universelle dans le Pavillon grec<sup>52</sup>. Il expose aussi à Athènes pour la première fois en 1900 à l'Exposition de la Société des Amis de l'art (fig. 11).



**Fig. 10.** Costis PARTHÉNIS, *Paysage*, 1900-1903, huile sur toile, 68 x 55 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 11.** Costis PARTHÉNIS, *Rue avec des arbres*, 1900, huile sur toile, 55 x 68,5 cm, Athènes, collection particulière.

**52** Voir *Exposition Internationale Universelle de 1900*. cat. exp. cité à la note 20, p. 428 : Parthenis (Constantin), n° 38, *Étude* ; n° 39, *Paysage de Prater*.

En 1901, le jeune écrivain symboliste Nicolaos Episkopopoulos, connu par la suite à Paris sous le nom de Nicolas Ségur, écrivait des critiques d'art soutenant les tendances modernistes dans le grand quotidien *To Asty* (*Το Άστυ*). Episkopopoulos a été l'un des premiers à publier en Grèce une critique sévère sur l'œuvre de Parthénis à l'occasion de l'exposition de deux de ses portraits et d'un paysage dans le cadre de l'Exposition artistique d'Athènes (**fig. 12**). L'art de Parthénis, écrivait-il, montre une :

« tendance ardente de modernisme qui nous initie à un mouvement qui révolutionne l'art aujourd'hui en Europe et qui est encore inconnu en Grèce, c'est l'art nouveau des idéalistes, les Préraphaélites en Grande-Bretagne, les Sécessionnistes en Allemagne, les nouveaux idéalistes en France, qui ont essayé d'introduire dans la peinture l'idée de Wagner, d'effacer les limites de l'art, de donner par les couleurs le charme de la poésie et l'amplitude de la musique. Des symphonies musicales plus que des images, des poèmes symboliques plutôt que des paysages sont les tableaux de Burne Jones, de Stuck et de Moreau. Par les couleurs et par les lignes, Klinger essaie de nous donner les mêmes impressions que celles apportées par Beethoven, de même par les contrastes dans les tons et les incroyables paysages on a l'impression que Böcklin paraphrase des poèmes de Verlaine »<sup>53</sup>.

Episkopopoulos compare aussi les œuvres de Parthénis à celles du « grandiose Whistler » soutenant qu'elles « correspondent à des tons musicaux » dans leur état psychologique de « mélancolie », d'« extase » et de « rêvasserie ». Parthénis est le « peintre des âmes » déclare-t-il<sup>54</sup>.

**53** Nicolaos EPISKOPOPOULOS, « Αι εικόνες του Παρθένη [Notre image] », *To Άστυ*, 7 janvier 1901 (en grec) : « Ο Παρθένης δείχνει μια φλογερή τάση νεωτερισμού που μας μνή εις μίαν κίνησην η οποία επαναστατεί την τέχνην σήμερον εις την Ευρώπην και η οποία είνε άγνωστος και είνε ανύπαρκτος δια την Ελλάδα. Είναι η νέα τέχνη των ιδεαλιστών, οι οποίοι προραφηλίται εις την Αγγλίαν, σετσεονισταί εις την Γερμανίαν, νεοιδεαλισταί εις την Γαλλίαν, προσεπάθησαν να εισάγουν εις την ζωγραφικήν τας ιδέας του Βάγνερ, να καταργήσουν τα διαγραμμένα όρια των τεχνών, να δώσουν εις τα χρώματα της ποιήσεως την γοητείαν και της μουσικής την έκστασιν. Μουσικαί συμφωνίαι μάλλον παρά εικόνες, ποιήματα συμβολικά μάλλον παρά τοπία, είνε οι πίνακες του Μπερν Ζονς, του Στουκ, του Μορώ. Δια χρωμάτων και δια γραμμών ο Κλίγκερ προσπαθεί να μας δώση τα ίδια συναισθήματα, τα οποία και ο Μπετόβεν, και με αντιθέσεις αποχρώσεων και με απίθανα τοπία και με θριάμβους χρωμάτων ο Μπέκλιν νομίζει κανείς ότι παραφράζει ποιήματα του Βερλαίν ».

**54** *Ibid.*



**Fig. 12.** Costis PARTHÉNIS, Paysage, 1900-1903, huile sur toile, 75,7 x 71 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

L'œuvre de Parthénis est aussi présentée la même année à Athènes dans un long article publié dans la revue *Παναθήναια* [Panathénées]. L'article, signé par le critique littéraire français Philéas Lebesgue (1869-1958), présente les tendances artistiques et mystiques de Parthénis au monde de l'art en Grèce. Cet intellectuel polyglotte, collaborateur régulier du *Mercure de France* pour les littératures grecque, serbe, portugaise et autres<sup>55</sup>, croyait que l'orphisme des Doriens et le druidisme des Celtes étaient des traditions initiatiques « sœurs », contrairement à la tradition mystique teutonique. Cette croyance raciale et ésotérique explique qu'une grande partie de son article analyse sa théorie d'une tradition initiatique commune à l'esprit français et néo-grec.

Lebesgue, exaltant le mysticisme du peintre, note l'effort de Parthénis à exprimer une « conception musicale », « un effort de réunir par la couleur et la ligne toute l'expression de la note ». L'écrivain français soutient que Parthénis avait gagné de « l'apprentissage allemand » de Diefenbach « l'ampleur symbolique de la conception » qui caractérise ses œuvres. « Un mysticisme mélancolique, écrit-il, rempli d'inclinations humanistes, mélangé à sa sensibilité impétueuse, l'a placé parmi les meilleurs jeunes en Grèce. Chez ces poètes et chez

**55** Sur les relations de Lebesgue avec les intellectuels grecs, voir François BEAUVY, *Philéas Lebesgue et ses correspondants en France et dans le monde de 1890 à 1958*, préface de Colette Becker, Beauvais, Awen, 2004, p. 387-388, 455-461, 483-484.

ces peintres, l'âme de la nouvelle Grèce, différente selon la règle de la Grèce antique, cherche à s'élever à travers le rêve dans les hauteurs musicales<sup>56</sup>. »

Le critique français conseille aussi au jeune artiste de quitter Vienne, évoquant l'incompatibilité du caractère grec avec le caractère allemand, ainsi qu'à tous les artistes grecs de se détourner de l'Allemagne<sup>57</sup>, intervenant ainsi dans la querelle-scission des symbolistes grecs entre les pro-français et les pro-allemands.

Dans son enthousiasme pour les œuvres de Parthénis, Lebesgue continue par une proclamation des idées mystiques et paganistes, qu'indirectement il projette au moins comme espérance, dans l'œuvre de Parthénis :

« Il n'y a aucune ambiguïté sur le fait que le fleuve éclatant du Savoir et du Beau, dont la source est en Grèce, traversait toute l'Italie pour aboutir enfin en France. Il n'y aucune ambiguïté non plus que ce fleuve reste toujours une source du paganisme puisqu'il est né au sommet du paganisme. [...] Athènes et Paris instinctivement représentent la même religion : la religion de la sérénité lumineuse et de l'harmonie vivante. Qu'est-ce que l'art si ce n'est la transfiguration<sup>58</sup> ? »

Lebesgue conclut par une exhortation nationalo-raciste adressée à Parthénis : « La voix de la Terre-mère et la voix du Sang triomphent finalement, et c'est pour cette raison que ceux qui retournent à la terre natale comme par instinct parviennent à redevenir totalement grecs, c'est-à-dire individuels, originaux et vivants<sup>59</sup>. » Lebesgue assurait aussi à ses lecteurs que les écrivains et les artistes grecs de la diaspora, comme Moréas, « conservaient toujours indélébilement

**56** Philéas LEBESGUE, « Ο ζωγράφος Κ. Παρθένης [Le peintre C. Parthénis] », *Παναθήναια* [Panathénées], n° 18, 15 juillet 1901, p. 229-231 (en grec) réédité dans MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 50, p. 377-378 : « Μελαγχολικός τις μυστικισμός, αιμοστάζων από αίσθημα ανθρωπισμού πληγωμένου, συνεζυμώθη με την ορμητικήν ευαισθησίαν του και τον έπλασε τελειότερον, ως νεωτέρους τινάς ποιητάς της Ελλάδος. Εις τους ζωγράφους, ως και εις τους ποιητάς αυτούς, η ψυχή της νέας Ελλάδος, διαφορετική κατά κανόνα από την αρχαίαν, ζητεί ν' αρθή δια του ονείρου μέχρι της μουσικής ».

**57** *Ibid.*

**58** *Ibid.*, p. 377 : « Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι ο φαινός ποταμός της Γνώσεως και του Κάλλους, ο αφορμηθείς εξ Ελλάδος, διήλθεν όλην την Ιταλίαν και κατέληξεν επί τέλους εις την Γαλλιάν. Δεν υπάρχει ωσαύτως αμφιβολία ότι ο ποταμός ούτος παρέμεινε πηγή ειδωλολατρειας, αφού επί κορυφών ειδωλολατρικών εγεννήθη. [...] Αθήναι και Παρίσιοι, ορμεμφύτως πρεσβεύουν την αυτήν θρησκείαν την θρησκείαν της φωτεινής γαλήνης και της ζώσης αρμονίας. Τι άλλο είνε η Τέχνη ή φαινή μετουσίωσις; »

**59** *Ibid.*, p. 378 : « Η φωνή της μητρός Γης και η φωνή του αίματος υπερισχύουν επί τέλους, δια τούτο δε και οι επανελθόντες εις το γενέθλιον έδαφος ως εξ ενστίκτου κατορθώνουν να ξαναγίνουν εντελώς Έλληνες, δηλαδή ατομικοί, πρωτότυποι, ζωντανοί ».

le caractère sacré de leur race éternelle »<sup>60</sup>. Le racisme de Lebesgue venait conforter l'idée qu'un art néo-grec avec des caractéristiques plastiques nationales serait nécessaires.

À qui s'adressait à Athènes cette critique d'un intellectuel vivant en France pour un peintre qui vivait à Vienne ? À cette époque, vers 1900, il existait un fort antagonisme germano-français dans le milieu intellectuel grec. Dans la revue pro-allemande *Dionysos*, l'écrivain Ioannis Psaroudas critique violemment le virage des jeunes artistes grecs vers l'art français :

« Toute cette mégalomanie décadente des nains est le reflet sur nous de l'esprit contemporain français, qui a introduit la mode dans le monde féminin et les écoles artistiques dans le monde de l'art, baptisées de la ridicule terminaison -isme : symbolisme, naturalisme, romantisme, impressionnisme, idéalisme, esthétisme, -isme et encore -isme.

Nous [...] voudrions faire naître dans l'âme des jeunes une méfiance durable vers les Salons de Paris qui les éblouissent comme les revues de mode éblouissent les bonnes femmes. [...] Quel poison cette France pour notre pauvre Patrie ! Où que nous regardions, on étouffe de cette mascarade que nous envoie Paris<sup>61</sup>. »

Après une période de paix prolongée, le climat politique évolue, au cours de la première décennie du siècle, vers une tension entre les grandes puissances européennes. Dans l'imaginaire des idéalistes, l'antagonisme des forces impérialistes a pris la forme purement idéologique de la poursuite de la bataille éternelle des héritiers de l'orphisme contre les chevaliers teutons. Parthénis le mystique a dû choisir. Lebesgue l'avertit de façon claire.

Parthénis devrait décider de faire route vers Paris, ses recherches stylistiques s'orientant à la fois vers les fauves et les nabis (**fig. 13**). Après quelques années en Grèce où il participe aux expositions collectives à Athènes et peint des icônes et fresques dans des églises, il se marie avec Ioulia Valsamaki (1881-1966)

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 378 : « Υπάρχουν και εις το εξωτερικόν τόσοι Έλληνες, οι οποίοι γράφουν εις ξένας γλώσσας, διατηρούν όμως πάντοτε ανεξίτηλον τον ιερόν χαρακτήρα της αθανάτου φυλής. Ποιός αγνοεί σήμερον την έξοχον ιδιοφυίαν του Μωρεάς ».

<sup>61</sup> Ioannis PSAROUDAS, « Η “Καλλιτεχνική Έκθεση” [L'exposition d'art] », *Ο Διόνυσος [Dionysos]*, n° 6, 20 décembre 1901-2 janvier 1902, p. 58-60, cit. p. 59 (en grec) : « Όλη αυτή η ντεκαντέντα μεγαλομανία των νέων είνε μια αντανάκλασις εφ' ημών του σύγχρονου Γαλλικού πνεύματος, του ιδρυτού μέσα εις τας γυναικάς της μόδας και μέσα εις την Έγχνην τεχνοτροπικών σχολών, βαπτιζομένων με την φαιδράν εκείνην κατάληξιν isme. Συμβολισμός, νατουραλισμός, ρωμαντισμός, εμπρεσιονισμός, ιδεαλισμός, αισθητικισμός -ισμός και πάλιν ισμός. Θα ηθέλαμεν [...] (ν)α γενηθή εις την ψυχήν των [νέων] μια σταθερή δυσπιστία προς τα Σαλόν του Παρισιού, τα οποία τους θαμβώνουν, όπως τα φιγουρίνια τα γυναικάκια. [...] Τι δηλητήριον αυτή η Γαλλία δια την φτωχήν πατρίδα μας! Όπου κι' αν στραφή κανείς θα πνιγή από το φκιασίδωμα που μας στέλνει το Παρίσι ».

issue d'une famille aristocratique de Céphalonie et qui a suivi des études musicales à Naples. Le couple décide de s'installer à Paris et en septembre 1909, Costis et Loulia louent un appartement dans le quartier de Montmartre (**fig. 14**).



**Fig. 13.** Costis PARTHÉNIS, *La chasse*, 1905, huile sur toile, 115 x 130,5 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 14.** Costis Parthénis, dans son atelier à Paris devant le portrait de son épouse Loulia, vers 1910, Athènes, collection particulière.

À cette époque, l'artiste attend l'aide de son frère, Aristide Parthénis (1873-1928), qui est à Paris depuis 1900 et publie des critiques et des poèmes sous le pseudonyme d'Ary-René d'Yvermont (**fig. 15**). Aristide travaille aussi comme correcteur chez l'éditeur Eugène Figuière et édite de façon assez régulière une petite revue marginale, *Isis*, « revue mensuelle de littérature, de critique et d'art ».

À ce mensuel collaborent des critiques et écrivains symbolistes et parfois des noms reconnus comme Joséphin Péladan, Émile Verhaeren (1855-1916), Paul Adam (1862-1920), Moréas, F.T. Marinetti, Guillaume Apollinaire (1880-1918), Gustave Kahn (1859-1936), Charles Morice (1860-1919) et d'autres<sup>62</sup>.



Fig. 15. Ary-René d'Yvermont [Aristide Parthénis] à Paris, vers 1910, Athènes, collection particulière.

Dans les pages d'*Isis*, en 1908, un article sur l'œuvre de Parthénis est publié et signé par Jean Libert qui venait apparemment de rendre visite à l'artiste dans son atelier en Grèce. Dans cet article, traduit et publié aussitôt en grec, le collaborateur de la revue faisait l'éloge du mysticisme du peintre, de son style impressionniste-symboliste et de ses efforts pour renouveler l'art byzantin. Selon lui, l'artiste était un « mystique du fond de son âme perfectionné dans le mysticisme profond de cet art des premiers moments de la croyance. Il avait fait renaitre cet art comme un art nouveau par son intelligence et non par le calquage et l'imitation comme les artistes faibles de notre pays ». Libert annonçait que les œuvres de Parthénis seraient exposées prochainement à Paris<sup>63</sup>.

62 Voir <http://petitesrevues.blogspot.fr/search/label/ISIS> ; (consulté le 16 février 2014). En 1901-1902, Aristide Parthénis était aussi directeur de *La Revue du nouveau siècle : littéraire, politique, artistique et scientifique*.

63 Jean LIBERT, « Η αναγέννηση της βυζαντινής τέχνης. Ο ζωγράφος Κ. Παρθένης [La renaissance de l'art byzantin. Le peintre C. Parthénis] », *Πνακοθήκη, [Pinacothèque]* n° 91, septembre 1908, p. 143-144, réédité dans ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, *op. cit.* à la note 50, p. 381-383 (en grec) : « Μυστικιστής εκ βάθους ψυχής εξιδανικεύθη εν τω βαθεί μυστικισμώ της τέχνης ταύτης των πρώτων στιγμών της πίστεως. Την αναγέννησεν ως τέχνην νέαν δια της διανοίας του και ουχι δι'

Costis Parthénis expose trois de ses œuvres au Salon d'Automne en octobre 1910<sup>64</sup>. De style Nabi, elles ne passent pas complètement inaperçues (fig. 16 et 17). Fernand Roche, directeur de la revue *L'Art Décoratif*, publie *La pente* (fig. 18) dans le même numéro que les magnifiques panneaux de Maurice Denis exposés au même Salon<sup>65</sup>. Charles Morice<sup>66</sup>, du *Mercure de France*, et Guillaume Apollinaire dans le quotidien *L'Intransigeant*, ont aussi mentionné les œuvres de Parthénis<sup>67</sup>.

En avril 1911, Parthénis participe avec cinq tableaux au Salon de la Société des artistes indépendants où les cubistes commencent à exposer en groupe<sup>68</sup>. Le peintre participe aussi au Salon d'art Religieux, en 1911. Pour l'une de ses œuvres, *L'Annonciation* (fig. 19), Parthénis obtient une première médaille (fig. 20)<sup>69</sup>. Ce tableau, peint dans un style élégant qui n'est pas sans rappeler le graphisme

.....  
 αντιγραφής και μιμήσεως, ως οι ασθενικοί ζωγράφοι του τόπου μας ». Selon le rédacteur de la revue, l'article venait d'être publié dans la revue *Isis*, n° 9, de juillet 1908, malheureusement numéro manquant dans la série de la BnF, l'unique série d'*Isis* que j'ai pu trouver.

- 64 *Société du Salon d'Automne. Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, cat. exp., Paris, Grand-Palais, 1<sup>er</sup> octobre-8 novembre 1910 : « Parthénis Constantin, n° 921, *La pente*, p.[einture] ; n° 922, *Terre du Parthénon*, p.[einture] ; n° 923, *Soir à Poros*, p.[einture] ».
- 65 LOUIS VAUXCELLES, « Le Salon d'Automne de 1910 », *L'Art décoratif*, n° 145, octobre 1910, p. 162, 170. Les panneaux de Maurice Denis publiés sont : *Soir florentin (Le Bain)*, p. 151, *Soir florentin (La Cantate)*, p. 153, *Soir florentin (Détail de la Cantate)*, p. 154, *Soir florentin (Détail de la Cantate)*, p. 155, *Soir florentin (La Danse)*, p. 156, *Soir florentin (Le Poème)*, p. 157, *Soir florentin (Détail du Bain)*, p. 158, *Soir florentin (Détail du Bain)*, p. 159, *Soir florentin (Détail de la Danse)*, p. 160, *Soir florentin (Détail de la Danse)*, p. 161.
- 66 « MM. Gaudissart, Parthenis, Le Petit... La "courbe" s'élève, et c'est à son sommet que nous parvenons. Il y a beaucoup de compositions décoratives, dans cette exposition, et nous en avons déjà indiqué quelques-unes. Une fois de plus, notons, dans ce goût presque unanime des artistes actuels pour la grande décoration, le signe le plus caractéristique de l'art contemporain, comme le meilleur motif d'espérance qu'il nous donne » (Charles MORICE, « Art moderne. Salon d'Automne », *Mercure de France*, n° 321, 1<sup>er</sup> novembre 1910, p. 154-163, 157-158.
- 67 « Il faut regarder avec soin l'envoi de Constantin Parthenis, Albanais [sic] qui s'étant mis à l'école des plus récents paysagistes français peint avec ferveur les sites de la Grèce » (Guillaume APOLLINAIRE, « Vernissage d'Automne. Peu de surprises en peinture, presque pas de sculpture mais beaucoup d'art décoratif », *L'Intransigeant*, 1<sup>er</sup> octobre 1910, réédité dans Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1981 [1<sup>re</sup> éd. 1960], p. 153-158, cit. p. 155 ; « Je signale des fresques très intéressantes de Jean-Paul Laffite et les envois de Parthenis, [...] », Guillaume APOLLINAIRE, « La jeunesse artistique et les nouvelles disciplines », *L'Intransigeant*, 21 octobre 1910, réédité dans APOLLINAIRE, *ibid.*, p. 210-217, cit. p. 211.
- 68 *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 27<sup>e</sup> exposition*, cat. exp., Paris, Quai d'Orsay, 21 avril-13 juin 1911 : Parthénis (Constantin), n° 4631 *La montagne rouge*, n° 4632 *Portrait de M. Valsamaki* (dessin), n° 4633 *Soir* (peinture), n° 4634 *Portrait de Madame P...* (dessin), n° 4635 *Étude de nu au fusain*.
- 69 Je n'ai pas trouvé le catalogue de l'exposition, mais dans les revues de l'époque étaient publiés des annonces : [Anonyme], « Calendrier des Expositions. Expositions prochaines. Paris

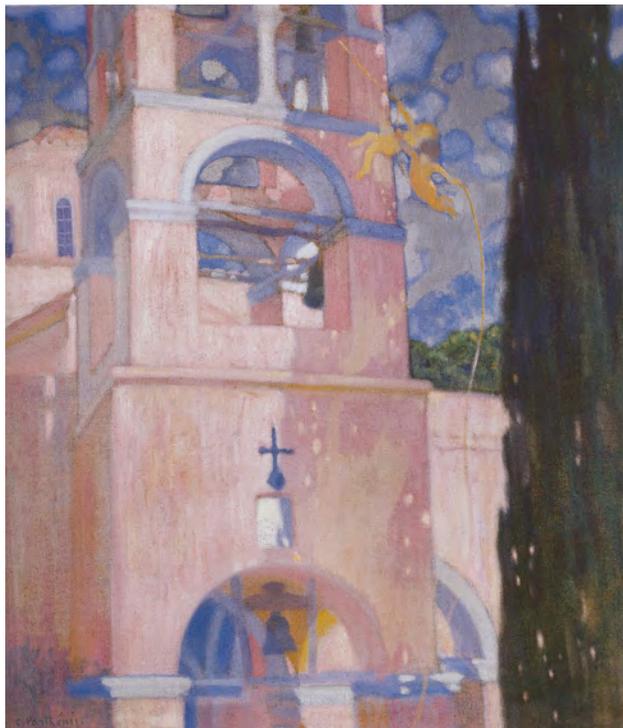
fin et ondoyant de Gustav Klimt, notamment dans *La Poésie* de la frise Beethoven, et, pour l'harmonie des couleurs, les compositions de Maurice Denis et des peintres de l'âme, reflète avec cet Archange qui joue de sa lyre – allégorie d'Orphée très originale du point de vue de l'iconographie –, un syncrétisme qui semble être inspiré par les pages des *Grands initiés* d'Édouard Schuré et d'*Orpheus* de Salomon Reinach<sup>70</sup>.



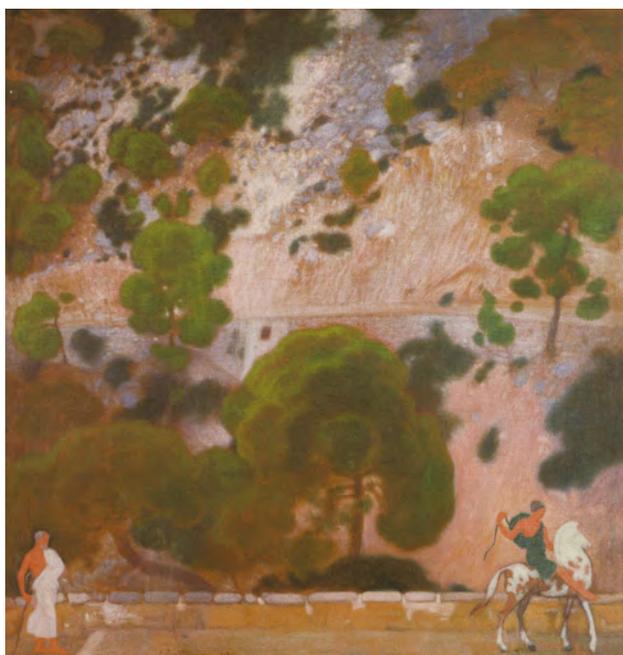
**Fig. 16.** Costis PARTHÉNIS, *Soir à Poros - Le nuage rose*, 1907, huile sur toile, 34 x 41 cm, Athènes, collection du Club des Libéraux.

et le département de la Seine », *Art Décoratif - supplément*, février 1911, p. 24 ; [Anonyme], « Échos : Le Salon d'Art Religieux », *Mercure de France*, n° 333, 1<sup>er</sup> mai 1911, p. 222.

**70** Édouard SCHURÉ, *Les grands initiés : esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Paris, Perrin, 1889 ; Salomon REINACH, *Orpheus. Histoire générale des religions*, Paris, Alcide Picard, 1909.

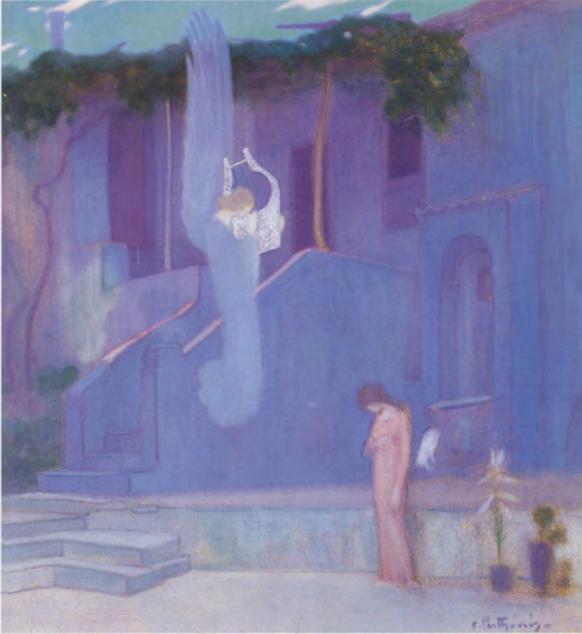


**Fig. 17.** Costis PARTHÉNIS, *Le beffroi rose*, 1907-1910, huile sur toile, 68 x 61 cm, Athènes, collection du Club des Libéraux.



**Fig. 18.** Costis PARTHÉNIS, *La pente*, 1908, huile sur toile, 96 x 92 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

Cependant, malgré ces premières apparitions encourageantes sur la scène artistique, le couple prend la décision de quitter Paris. Beaucoup de signes, dont la crise d'Agadir à partir du 1<sup>er</sup> juillet 1911, montrent que la guerre approche à grands pas. À la fin de cette année 1911, Costis et Ioulia, enceinte, rentrent en Grèce et s'installent à Corfou pendant toute la période des guerres balkaniques et de la Grande Guerre.



**Fig. 19.** Costis PARTHÉNIS, *Annonciation*, 1910, huile sur toile, 85,5 x 80 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 20.** Diplôme de la première médaille du Salon d'art religieux à Paris, attribué à C. Parthenis en 1911, Athènes, collection particulière.

## La quête d'une « grécité » moderne

Isolé dans une villa de la banlieue de la ville, Parthénis se consacre à son art et surtout essaie de composer dans un style personnel la richesse des nouvelles expériences artistiques qu'il a assimilées à Paris.

À Corfou, Parthénis côtoie Galanis qui s'y trouvait en 1916-1917, enrôlé dans l'armée française présente sur l'île<sup>71</sup>. Galanis, qui avait déjà participé au premier Salon de « La Section d'Or » en 1912 à Paris<sup>72</sup>, a travaillé pendant ces deux années la gravure sur bois dans un style cubiste. Un certain nombre de ses gravures a été publié dans une revue de Corfou et dans d'autres publications<sup>73</sup>. Je suppose que Parthénis doit à Galanis son intérêt pour le cubisme qu'il intègre partiellement à son art pour exprimer ses inquiétudes symbolistes et ésotériques. Parmi les gravures de Galanis (fig. 21), on trouve une interprétation cubiste d'une icône byzantine de la *Vierge de la Passion* qui a sûrement influencé Parthénis (fig. 22). C'est le moment de l'introduction du cubisme dans l'art grec et en même temps le moment de la prise de conscience de la modernité des éléments stylistiques de l'art byzantin.

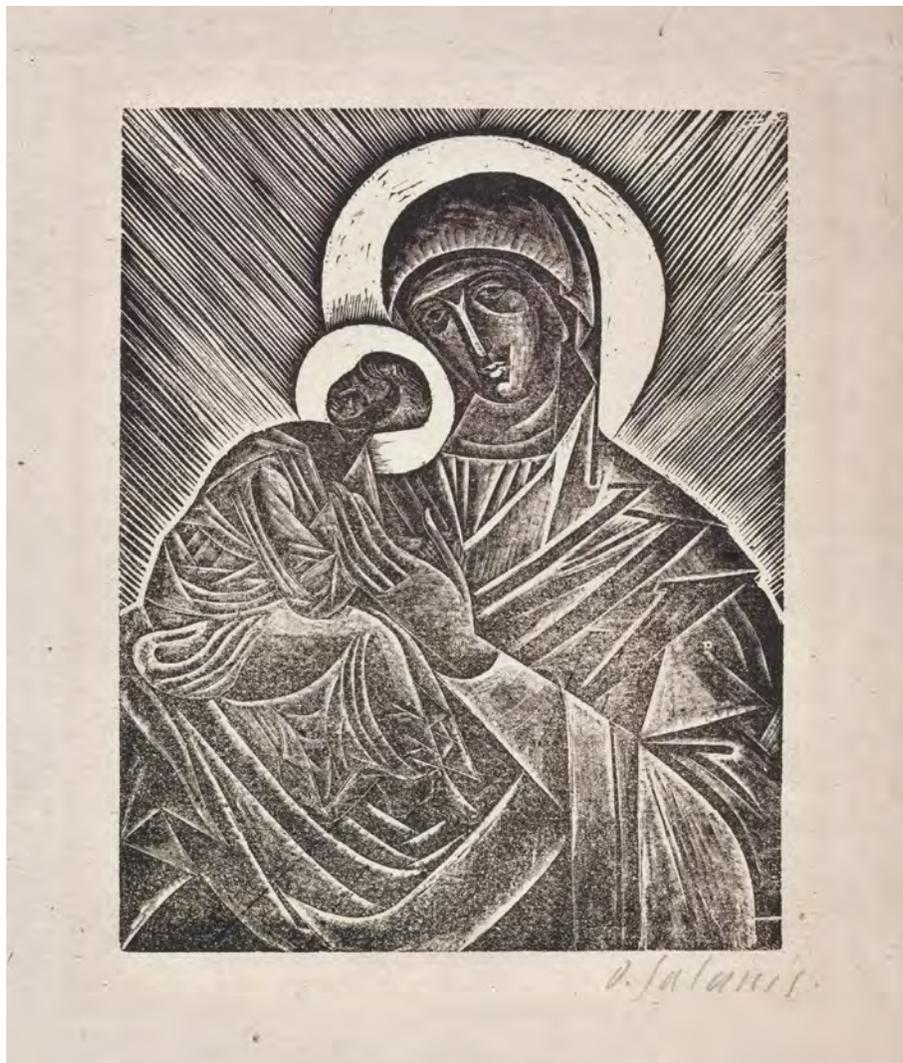
L'intérêt de Parthénis pour l'art byzantin, qui commence à se développer à Corfou, apparaît clairement dans ses trois compositions *L'Adoration des mages* (fig. 23), *Pietà* et *Résurrection* (fig. 24), créées avant 1919. Cet intérêt suivait l'exemple spirituel du retour au christianisme de Maurice Denis et le mouvement de modernisation de la peinture religieuse qui se développait déjà dans le monde catholique. Cette tendance néo-byzantine de Parthénis trouve ses sources non seulement dans l'exemple cubiste déjà signalé de Galanis, mais aussi dans l'intérêt d'Henri Matisse (1869-1954) pour l'art byzantin et d'André Derain pour l'art de Duccio (1255?-1318?), de Giotto (1266-1337) et des Primitifs Italiens. La forme aussi du Greco (1541-1614), grande découverte artistique de l'époque, qui avait tant touché les expressionnistes, Picasso et d'autres, se révèle à Parthénis comme élément moderne important dans le développement d'un art grec contemporain. Parthénis avait profondément senti l'importance de l'art byzantin dans les recherches des artistes avant-gardistes de

**71** Dans la collection d'un des héritiers de Parthénis, j'ai localisé six gravures sur bois de Galanis de cette époque. Une gravure porte la dédicace : « D. Galanis à Parthénis amicalement. 12 Avril 1917 ».

**72** Cécile DEBRAY, « Démétrius Emmanuel Galanis », Cécile DEBRAY, Françoise LUCBERT (éd.), *La Section d'or, 1912, 1920, 1925*, cat. exp., Musées de Châteauroux, Musée Fabre, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2000, p. 165-166.

**73** Voir *Kerkyraiki Anthologia* (*Κερκυραϊκή Ανθολογία*), n° 6, 1<sup>er</sup> juillet 1916, p. 82 ; n° 9, 1<sup>er</sup> janvier 1917, p. 44 ; n° 4, 1<sup>er</sup> mars 1917, p. 47, 54-55, 60-61 ; n° 11, 1<sup>er</sup> mai 1917, p. 62, 65-66-67, 74 ; n° 12, 1<sup>er</sup> juillet 1917, p. 95. *Kerkyraiki Anthologia* était publié par un groupe d'hommes de lettres et des arts : Syntrofia ton Ennia [Compagnie des neuf].

l'époque, qui y trouvaient, comme Rémi Labrusse l'a justement signalé, « la notion de décoration conçue comme une arme majeure de déconstruction de la mimésis occidentale »<sup>74</sup>.

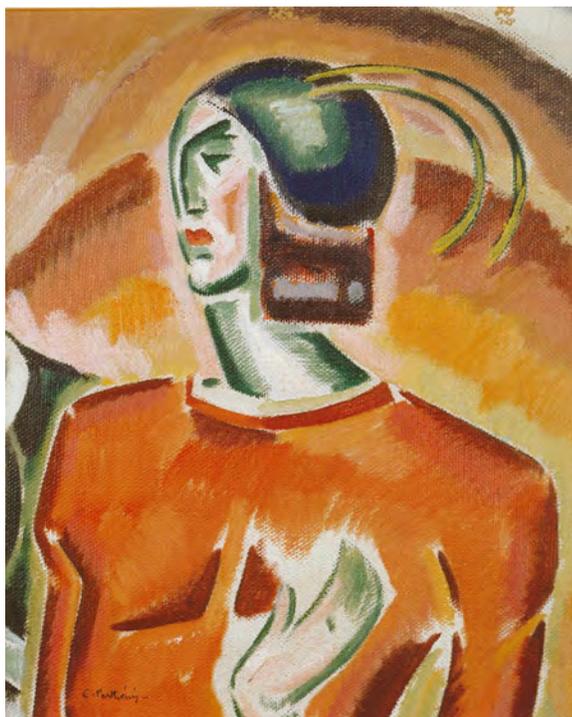


**Fig. 21.** Démétrios GALANIS, *Vierge de la Passion*, 1916, gravure sur bois, 19,9 x 14,3 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

**74** Rémi LABRUSSE, « La référence byzantine dans les cercles artistiques d'avant-garde au début du xx<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Michel SPIESER (éd.), *Présence de Byzance*, Gollion, Infolio, 2007, p. 55-89, cit. p. 73.



**Fig. 22.** Costis PARTHÉNIS, *Vierge des Myrtes (Myrtidiotissa)*, 1918-1919, mine de plomb et fusain sur papier, 192,5 x 167 cm, collection particulière.



**Fig. 23.** Costis PARTHÉNIS, *Magie - étude pour la composition L'adoration des mages*, 1917-1919, huile sur toile, 33 x 26,5 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.



**Fig. 24.** Costis PARTHÉNIS, *Résurrection*, 1917-1919, huile sur toile, 114 x 130 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

En automne 1917, Parthénis rentre à Athènes. La même année, il décide de prendre la nationalité grecque. Son retour coïncide avec la prise de pouvoir des Libéraux dirigés par Eleftherios Venizelos (1864-1936), nommé Premier ministre. Parthénis et quelques autres artistes modernistes forment alors le Groupe Tekhni [Groupe d'Art], un groupe de tendance impressionniste et post-impressionniste<sup>75</sup>. En septembre 1919, il participe avec trente œuvres à une exposition collective du Groupe Tekhni à la galerie de la Boétie à Paris, sous l'égide de Venizélos présent à Paris pour la Conférence de la Paix (**fig. 25**). L'exposition fut très mal reçue par les critiques d'art français qui reprochent aux artistes grecs d'imiter les artistes parisiens. La même année, Parthénis participe au Salon d'Automne<sup>76</sup>.

Le 15 janvier 1920, Parthénis présente une grande rétrospective de son œuvre au Palais Zappeion à Athènes où sont exposés cent vingt-trois tableaux et des dizaines de dessins (**fig. 26**). En même temps, l'artiste reçoit la médaille des Arts et des Lettres, la plus haute distinction de l'État grec à l'époque, pour *L'Annonciation*, déjà exposée et primée à Paris en 1911. Lors de la remise, un discours élogieux est prononcé par le directeur de la Pinacothèque nationale, Zacharias Papantoniou (1877-1940). Papantoniou, homme de lettres et critique d'art

**75** Sur le Groupe Tekhni voir aussi Kathérina PERPINIOTI-AGAZIR, *Le « Groupe Tekhni »*, thèse de doctorat inédit, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2002.

**76** *Douzième Salon d'Automne*, cat. exp Paris, Grand Palais, 1<sup>er</sup> novembre-10 décembre : « Parthénis (Constantin), n° 1482 *Les baigneuses* p.[einture], n° 1483 *Hymne au matin* (deux projets de décoration), n° 1484 *Le travail - La joie* (deux projets de décoration), n° 1485 *Le soir*, n° 148 *Les sports-Rêverie* (deux projets de décoration), n° 1487 *La danse* (projet de décoration), n° 1488 *La musique* (projet de décoration).

éminent de l'époque, avait publié de longs articles dans le quotidien *Πατρίς* [*Patris*] pour aider le grand public à la compréhension de l'art symboliste et moderniste de Parthénis. Il soutenait que la peinture qui exprime des idées profondes provoque souvent un désordre dans les habitudes du regard et le public des expositions accepte difficilement cette perturbation venant d'œuvres qui expriment une nouvelle esthétique et une forte individualité. Ce public perçoit ces œuvres singulières comme excentriques ou arbitraires. Le directeur de la Pinacothèque estimait que Parthénis avait un style personnel et dynamique avec lequel il cherchait à libérer son âme chrétienne de l'inquiétude. Il sacrifiait la matérialité des formes pour exprimer la vie immatérielle du sentiment et de l'idée. D'après Papantoniou, c'était un peintre lyrique, ésotérique et rigoureux, qui voyait dans le monde réel resplendir des idées par la beauté spirituelle là où les autres voyaient des formes matérielles simples. Papantoniou a essayé d'expliquer en détails les déformations du dessin et des couleurs dans les œuvres de Parthénis en soutenant que celles-ci s'harmonisaient avec les rythmes de l'ensemble de la symphonie idéaliste de l'œuvre et non avec la précision de l'anatomie académique de la représentation de la nature. Comme il l'écrivait : « L'œuvre de Parthénis est une victoire de la valeur esthétique, de la valeur morale sur la nature. Il est créateur d'idées ». Papantoniou a soutenu que Parthénis avait trouvé dans le style décoratif de la peinture murale le moyen pictural convenable pour exprimer son mysticisme et son âme visionnaire. Par l'étude du réalisme et de l'impressionnisme, il a réussi à exprimer le monde spirituel avec des formes pudiques, lyriques, presque musicales. Ces formes-idées, comme il l'a écrit, « s'élèvent, immaculées, par des prières, des douleurs et des jubilations et des purifications vers la beauté absolue qui désire »<sup>77</sup>.

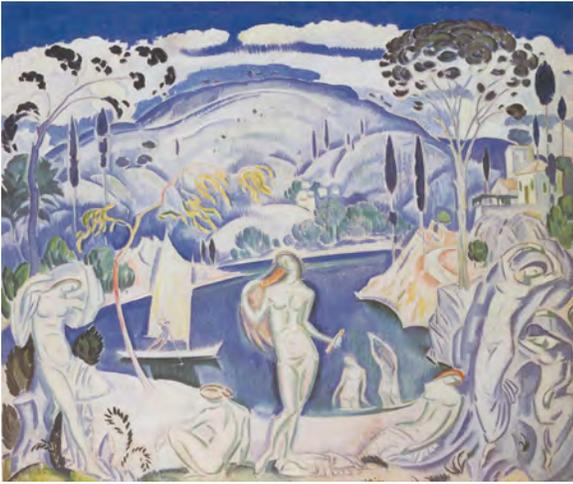
Les rares intellectuels et critiques grecs, sensibles aux idées ésotériques, avaient soutenu l'exposition. Aristos Kampanis avait souligné que l'art de ce peintre « est rigoureusement ésotérique, c'est une peinture personnelle. Elle est psychique »<sup>78</sup>.

La décoration de Parthénis, à une époque de clivages politiques très aigus entre Libéraux et Conservateurs, est fortement critiquée par l'opposition comme pro-venizeliste. Le critique d'art et directeur de la revue *Πινακοθήκη* [*Pinacothèque*], Démétrios Kalogeropoulos, royaliste fervent, avait violemment rejeté ses œuvres :

<sup>77</sup> Zacharias PAPANTONIOU, « Η τέχνη του Παρθένη [L'art de Parthénis] », *Πατρίς*, 12, 19, 26 janvier 1920 (en grec), réédité dans MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 50, p. 383-389.

<sup>78</sup> Aristos KAMPANIS, « Η έκθεση του Παρθένη [L'exposition de Parthénis] », *Ανθρωπότης*, n° 3, janvier 1920, p. 3 (en grec), réédité dans MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 50, p. 391.

« Parthénis est le représentant de l'évolution moderne de l'impressionnisme décoratif en Grèce. En suivant les tendances à l'étranger, il a appris l'excentrique perdant ainsi sa grécité. [...] Cubisme, futurisme, idéalisme, expressionnisme. Tout à la fois : incertitude, inhabilité, exagération, laideur. [...] Cet art acrobatique, déformé, chancelant, singulier, incompréhensible, arbitraire, indécis, révolutionnaire, est la négation du bien, de l'harmonie, du beau, c'est un spectacle étrange, c'est une réclame, c'est tout ce que vous voulez mais qui reste toujours une parodie de l'art, un événement comique<sup>79</sup>. »



**Fig. 25.** Costis PARTHÉNIS, *Baigneuses*, 1914-1918, huile sur toile, 114,5 x 130,5 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos.

En 1923, la candidature de Parthénis au poste de professeur à l'École nationale des beaux-arts d'Athènes, est rejetée par le conseil des professeurs académiques, malgré que ce poste ait été créé pour lui par le gouvernement libéral. Ses œuvres ont été jugées par un comité de professeurs parmi lesquels régnait le vénérable George Iakovidis (1853-1932), un peintre dont le talent exceptionnel s'était perdu dans les formes académiques d'un impressionnisme tardif de l'entourage de l'Académie de Munich.

**79** Démétrios ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, « Καλλιτεχνικά Εκθέσεις : Παρθένης [Expositions artistiques : Parthénis] », *Πινακοθήκη*, n° 228, février 1920, p. 107-108 (en grec), réédité dans ΜΑΤΤΗΙΟΠΟΥΛΟΣ, *op. cit.* à la note 50, p. 391-392 : « Ο κ. Παρθένης είναι ο εν Ελλάδι αντιπρόσωπος της νεωτάτης εξελίξεως του διακοσμητικού ιμπρεσιονισμού. Παρακολουθήσας την ξένην κίνησιν, επήρε ό,τι εκκεντρικόν και απέβαλε την ελληνικότητά του. [...] Κυβισμός, φουτουρισμός, ιδεολογισμός, εξπρεσιονισμός. Όλα ομού, ασάφεια, ατεχνία, υπερβολή, ακαλαισθησία. [...], Τέχνη ακροβατική, ραιβή, παραπαιούσα, εκκεντρική, ακατανόητος, αυθαίρετος, αμφιρρέπουσα, επαναστατική, είναι άρνησις του καλού, του αρμονικού, του ωραίου, είναι αξιοπερίεργο θέαμα, είναι διαφήμισις, είναι ό,τι θέλετε, πάντοτε όμως παρωδία τέχνης, κωμικοποιήσις. »



**Fig. 26.** Costis PARTHÉNIS, *Orphée et Eurydice*, 1917-1920, huile sur toile, 92 x 161 cm, collection du Ministère des Affaires étrangères, Athènes.

Le 12 mars 1924, le jour où Alexandros Papanastasiou (1876-1936), chef du Parti démocratique, devient Premier ministre, c'est son portrait peint par Parthénis qui est publié en première page du quotidien du Parti démocrate, *Δημοκρατία* [Démocratie].

En 1925, Parthénis a dessiné et construit sa maison - atelier au pied de l'Acropole, dans un style purement moderne qui ressemble à l'architecture de Robert Mallet-Stevens (**fig. 27**). C'était l'un des premiers bâtiments d'architecture moderne à Athènes, qui a provoqué de nombreuses réactions.



**Fig. 27.** La maison-atelier de C. Parthénis, au dessous de l'Acropole ; dessinée par lui en 1925, détruite après sa mort en 1969.

En 1929, après le retour triomphal de Vénizelos au pouvoir, Parthénis est nommé Professeur à l'École des beaux-arts par décret ministériel. Parthénis est alors appuyé, non seulement par les milieux politiques libéraux-démocrates,

mais aussi par des membres influents du système bancaire et plus généralement de la classe dirigeante comme les directeurs de la Banque nationale de Grèce, Ioannis Drossopoulos (1870-1939) et Dimitrios Maximos (1873-1955), les fondateurs de la Banque Populaire et collectionneurs Spyros Loverdos (1876-1938) et Dionyssios Loverdos (1877-1934), le commerçant, homme politique et mécène Antonis Benakis (1873-1954) et d'autres. En particulier sa relation avec les frères Loverdos est très étroite. En tant que mécènes, ils lui achèteront régulièrement des œuvres (**fig. 28**).



**Fig. 28.** Costis PARTHÉNIS, *Calypso*, 1923-1927, huile sur toile, 80 x 75 cm, Athènes, *Assemblée nationale*, provient de la collection de Spyros Loverdos.

Parmi ceux qui soutiennent l'artiste, beaucoup, comme les frères Loverdos, Vénizelos, Papanastasiou, Drossopoulos et d'autres, étaient francs-maçons comme l'était d'ailleurs aussi Parthénis<sup>80</sup>. Dans cet espace de sociabilité et de fraternité que constituaient les loges de la franc-maçonnerie spéculative en Grèce, Parthénis avait trouvé un encouragement matériel nécessaire mais aussi profitait du climat spirituel et initiatique de l'obédience pour exprimer par ses œuvres symbolistes et modernistes les inquiétudes de son « illumination » ésotérique et chrétienne.

<sup>80</sup> Voir Antonis PAPANASTASOPOULOS, « Ακαδημαϊκοί Έλληνες Τέκτονες [Académiciens grecs francs-maçons] », article dans le site de la Grande Loge de Grèce (en grec), <http://www.grandlodge.gr/> (consulté le 3 février 2014).

Dans le courant des années 20, Parthénis continue à parfaire son style en intégrant dans sa peinture de plus en plus d'éléments cubistes et en simplifiant les formes à travers des motifs géométriques et décoratifs (**fig. 29**).

Son art – mélange original de symbolisme, de néo-byzantinisme, de post-cubisme et d'art déco, de styles formels hérités de l'art minoen, classique et byzantin – illustre l'idéologie et les attentes de la haute bourgeoisie du pays pour une culture néo-grecque fondée dans les traditions nationales et la modernité (**fig. 30**). Parthénis, par son art et sa réputation, par son enseignement à l'École des beaux-arts, a influencé de façon essentielle l'art grec de son époque et l'a orienté vers des voies modernistes. En même temps, il a donné l'exemple d'une recherche formaliste nécessaire à l'élaboration de la « grécité ».



**Fig. 29.** Costis PARTHÉNIS, *Calypso*, 1927, huile sur toile, 100 x 100 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 30.** Costis PARTHÉNIS, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1930, huile sur toile, 93 x 80 cm, Athènes, collection particulière.

---

Pour citer cet article : Evgénios D. MATTHIOPOULOS, « La réception du symbolisme en Grèce à travers l'œuvre de Costis Parthénis pendant la période 1900-1930 » dans Catherine MÉNEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

# NIKOLAOS GYSIS (1842-1901) ET LA RÉCEPTION CRITIQUE DE SES ŒUVRES ALLÉGORIQUES DE LA DERNIÈRE DÉCENNIE DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE : *HISTORIA, GLORIA, BAVARIA*

MARIA KATSANAKI

*S'il prête à l'allégorie des traits si grecs,  
c'est qu'il veut la confondre ainsi avec sa patrie.*

William RITTER

*Er malte Szenen aus seiner Heimat und allegorische Gestalten,  
aus denen am deutlichsten das hervorleuchtet,  
was ich « Gysis' Erinnerungen an seine zweitausendjährigen Ahnen »  
nennen möchte.*

Franz von LENBACH

Le 24 juin 1899, Nikolaos Gysis<sup>1</sup> écrit à son beau-frère Georgios Nazos, directeur du Conservatoire à Athènes :

« Je t'écris de l'exposition des beaux-arts de Munich. Je suis heureux d'avoir enfin accompli mon grand tableau ; il est déjà accroché à la place la plus honorifique de l'exposition. [...] les artistes me voient, et tous, sans exception, me félicitent bien sincèrement en me donnant la main. Je t'assure que cette nourriture me donne à nouveau envie et force de vivre. [...]

---

**1** Les études monographiques consacrées à Gysis, publiées au cours des trente-cinq dernières années, ont révélé toute la diversité de son œuvre, celles de **Μαρίνος ΚΑΛΛΙΓΑΣ**, *Νικόλαος Γύζης, ο άγνωστος* [Marinos KALLIGAS, *Nikolaos Gysis, l'inconnu*], Athènes, Fondation culturelle de la Banque de Grèce, 1980, et de **Νέλλη ΜΙΣΙΡΛΗ**, *Γύζης* [Nelli MISSIRLI, *Gysis*], Athènes, Adam, 1995, en premier chef. Les travaux universitaires de Ekaterini KAZOLEA, *Das allegorische Werk von Nikolaos Gysis* [L'Œuvre allégorique de Nikolaos Gysis], mémoire de maîtrise, Université de Regensburg, 1988, et de Konstantinos DIDASKALOU, *Genre und allegorische Malerei von Nikolaos Gysis* [Peinture de genre et peinture allégorique de Nikolaos Gysis], thèse de doctorat, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich 1991, en ont étudié des facettes spécifiques, en rapport avec le sujet traité ici. En outre, la grande exposition rétrospective *Νικόλαος Γύζης, ο μεγάλος δημιουργός* [Nikolaos Gysis, le grand maître], commissaires Nelli Missirli, Maria Katsanaki, Athènes, Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos, 2001, ainsi que les expositions de ses œuvres à Thessalonique (Casa Bianca, 1999), à Tinos (Fondation de la Culture Tiniote, 2001) et à Athènes (Fondation B. & M. Theocharakis, 2012), dont le commissariat fut assuré par Konstantinos Didaskalou, ont fait découvrir sa peinture au grand public.

L'année dernière, j'ai peint encore une fois notre Affiche grandeur nature ; elle aussi, elle est accrochée au-dessus de la porte d'entrée de l'Exposition. Chaque année, elle devient de plus en plus classique. »

« Je te remercie [...] d'avoir fait envoyer la *Gloire de Psara* à l'exposition des beaux-arts d'Athènes et de l'avoir récupérée. [...] Si on commence à peine à me comprendre ici, comment serait-il possible qu'on me comprenne là-bas ? [...] Tout de même, je te prie de bien vouloir me l'expédier, car moi du moins, je la considère comme l'une de mes œuvres majeures ; elle me servira d'inspiration pour la gloire des demi-dieux de [la Guerre d'indépendance de] 1821<sup>2</sup>. »



**Fig. 1.** Nikolaos Gysis, *L'Apothéose de la Bavière*, 1899, huile, 320 x 600 cm, anc. Nuremberg, Musée des arts décoratifs (détruit, reproduit dans la revue *Die Kunst für Alle*, avril 1902).

Dans ces lettres, Gysis, qui vit depuis trente-quatre ans dans la capitale de la Bavière, tout en enseignant la peinture à l'Académie des beaux-arts de Munich, mentionne les trois œuvres autour desquelles s'articule notre étude. Le grand tableau qu'il exposa à l'exposition internationale de Munich en 1899, c'est *Bavaria* dit aussi *L'Apothéose* ou *Le Triomphe de la Bavière* (**fig. 1**) ; l'affiche emblématique, agrandie pour recouvrir les portes extérieures du Glaspalast, c'est *Historia* (**fig. 2**) ; enfin, la toile présentée à l'exposition athénienne cette même année, c'est *Gloria* (**fig. 3**).

Nous nous attacherons à la réception critique de ces trois œuvres majeures des années 1890 dans l'espace européen, ainsi qu'aux débats auxquels donnèrent lieu les allégories de Gysis en Grèce, tout en essayant de suivre, à travers leur accueil, l'introduction et la perception du

**2** « Σου γράφω από την καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου. Είμαι ευτυχής, ότι κατόρθωσα επί τέλους το μεγάλο έργο μου· κρέμεται ήδη εις την πλέον τιμητικήν θέσιν της Εκθέσεως. [...] με βλέπουν οι καλλιτέχνη και όλοι ανεξαιρέτως μου τείνουν την χείρα με τα ειλικρινέστερα συγχαρητήρια. Σε βεβαίω ότι η τροφή αυτή μου δίδει νέαν ζώην και δύναμιν. [...] Το Plakat μας εξωγράφισα και πάλιν πέρυσι εις φυσικόν μέγεθος και κρέμεται και αυτό άνωθεν των πυλών της Εκθέσεως. Γίνεται κατ' έτος κλασικώτερον. » « Σε ευχαριστώ [...] ότι εφρόντισες και διά την “Δόξαν των Ψαρών”, να στείλης αυτήν και παραλάβης εκ της καλλιτεχνικής Εκθέσεως Αθηνών. [...] Βρε, μόλις αρχίζουν ετούτοι εδώ τώρα να με εννοούν, και θα με νοιώσουν αυτού; [...] Εν τούτοις, σε παρακαλώ, λάβε τον κόπον και στείλε μου την, διότι εγώ τουλάχιστον την θεωρώ ως εν εκ των ανωτάτων έργων μου· θα με εμπνέη εις την δόξαν των ημιθέων του 21. » (Γεώργιος ΔΡΟΣΙΝΗΣ - Λάμπρος ΚΟΡΟΜΙΛΑΣ (éd.), *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη* [Georgios DROSSINIS, Lambros KOROMILAS (éd.), *Correspondance de Nikolaos Gysis*], Athènes, Eklogi, 1953, p. 241-242).

phénomène symboliste à Athènes, zone périphérique, en nous centrant sur les créations de cet artiste consacré à Munich, capitale artistique, et considéré à l'heure actuelle comme le grand maître de la peinture grecque du XIX<sup>e</sup> siècle.



**Fig. 2.** Nikolaos Gysis, *Historia*, 1892, huile sur toile, diam. 89 cm, collection particulière (reproduit dans le catalogue de l'exposition rétrospective Gysis, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandros Soutzos, 2001).



**Fig. 3.** Nikolaos Gysis, *La Gloire de Psara*, huile sur toile, 41 x 32 cm, collection particulière (reproduit dans le catalogue de l'exposition rétrospective Gysis, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandros Soutzos, 2001)

En 1901, le Suisse William Ritter (1867-1955) écrit dans sa correspondance d'Allemagne rédigée pour la *Gazette des Beaux-Arts* : « Trois expositions posthumes sont [...] la plus sérieuse attraction de l'art à Munich cette année : celle du Suisse Boecklin [sic], celle du Grec Gysis et celle de Leibl<sup>3</sup>. » Et il conclut : « Telle quelle, la huitième Exposition internationale de Munich inaugure bien le siècle et, par ses trois expositions posthumes, clôt le précédent non sans grandeur<sup>4</sup>. » Considérant l'exposition de Gysis, organisée par la *Kunstlergenossenschaft* (Société des artistes de Munich) dix mois après la mort de l'artiste, exposition à laquelle le critique consacre un tiers de ce compte rendu, Ritter remarque :

« la part a été faite trop belle aux anecdotes, aux têtes d'étude populaires des débuts de l'artiste et aux natures mortes, purs exercices de virtuosité coloriste, dont il se délassait des hautaines spéculations de sa pensée. Nous

**3** William RITTER, « Correspondance d'Allemagne. La VIII<sup>e</sup> Exposition internationale de Munich », *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 3<sup>e</sup> période, 1<sup>er</sup> octobre 1901, p. 344.

**4** *Ibid.*, p. 351.

supprimerions volontiers deux tiers de son exposition, au profit d'un facile accroissement du dernier tiers. Des quantités de dessins, d'études allégoriques et symboliques auraient pu être ajoutées aux surprenantes ébauches pour le *Triomphe de la Bavière*, la *Symphonie printanière*, le *Changement de siècle*, le *Bien-aimé de l'Apocalypse qui viendra précédé d'une grande lumière*, la *Gloire de Psara*, la *Bacchanale*<sup>5</sup>. »

Le critique évoque l'œuvre de Gysis en connaisseur puisqu'il ne consacra pas moins de deux études à l'artiste après la mort de ce dernier. La première, en italien, paraît dans la revue *Emporium* de Bergame<sup>6</sup> ; traduite par le sculpteur grec – aux tendances symbolistes – Thomas Thomopoulos (1873-1937)<sup>7</sup>, elle est considérée à l'époque en Grèce comme « l'étude la plus poétique, sinon la plus approfondie sur l'artiste hellène »<sup>8</sup>. La seconde, écrite en français et richement illustrée, paraît dans *La Revue de l'art ancien et moderne* en 1901<sup>9</sup> ; en 1906, elle est incluse dans ses *Études d'art étranger*<sup>10</sup>, un recueil de textes sur des écrivains, des compositeurs de musique et des peintres, tels le Norvégien Edvard Munch, le Roumain Nicolae Grigorescu et le Suisse Arnold Böcklin, entre autres. Par ailleurs, Ritter écrivait déjà en janvier 1900 dans la revue *Art et Décoration* : « Et si fermant les yeux, je revois avec nostalgie Munich et pense à l'art décoratif qui s'y pratique, ce qui m'apparaît immédiatement c'est l'admirable dessin et les nus harmonieux d'un Gysis, les portraits d'un Lenbach [...] »<sup>11</sup> ; Gysis incarnait à ses yeux un esprit fin-de-siècle bien préférable aux innovations artistiques qui se manifestent après 1900<sup>12</sup>. Il est sans doute inutile de présenter Ritter, ce « critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien »<sup>13</sup> ; la plateforme qui lui est dédiée sur le site du CIRCE de l'Université de Paris IV-

5 *Ibid.*, p. 345. Voir aussi *Offizieller Katalog der VIII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901*, cat. exp., Munich, 1901, n° 51-106g (Peintures), 107-156b (Dessins).

6 William RITTER, « Artisti contemporanei. Nicola Gysis » [« Artistes contemporains. Nikolaos Gysis »], *Emporium*, n° 83, 1901, p. 323-342.

7 Θωμάς Θωμοπούλος, « Νικόλαος Γύζης κατά τον William Ritter », *Παναθήναια* [Thomas THOMOPOULOS, « Nikolaos Gysis d'après William Ritter », *Panathinaia*], 15 janvier 1902, p. 224-227.

8 « είνε η ποιητικώτερα, αν όχι η βαθυτέρα μελέτη, περι του Έλληνοσ καλλιτέχνοσ » (A., « Γύζησ », *Πινακοθήκη* [A., « Gysis », *Pinakothikí*], n° 66, août 1906, p. 99).

9 William RITTER, « Un artiste Grec d'aujourd'hui : Nicolas Gysis », *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 50, mai 1901, p. 301-312.

10 William RITTER, *Études d'art étranger*, Paris, Mercure de France, 1906.

11 William RITTER, « H. E. von Berlepsch-Valendas », *Art et Décoration*, n° 7, janvier 1900, p. 81.

12 Voir William RITTER, « L'art moderne à Prague », *L'Art et les artistes*, t. II, octobre 1905-mars 1906, p. 15.

13 Philippe KAENEL, « William Ritter (1867-1955). Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien », *Revue suisse d'histoire*, XLVIII, n° 1, 1998, p. 73-98.

Sorbonne<sup>14</sup>, tout comme les fonds William Ritter en Suisse consultables sur internet, en fournissent l'éloquente illustration. Néanmoins, dans cette étude sur la réception critique de l'œuvre allégorique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de Gysis, il convient de parler brièvement des liens entre ce dernier et l'écrivain, voire son cercle, aspect négligé par les études antérieures.

Voyageur insatiable et amateur de l'art de l'Europe centrale, Ritter s'installe au tournant du siècle à Munich<sup>15</sup>, où Gysis s'est établi en 1865. La liaison entre Ritter et le Français Marcel Montandon (1875-1940), établie depuis le début des années 1890, constitue un maillon fort. Montandon signera une monographie posthume de Gysis en 1902<sup>16</sup>, deux ans après son mariage avec Madeleine Isenbart, lorsqu'il devient le « collaborateur » de Ritter et non plus son « secrétaire », assumant de ce fait « la pleine indépendance de ses écrits de critique musicale et littéraire »<sup>17</sup>. Le rôle de Ritter dans la rédaction du texte se laisse toutefois bien deviner, aussi bien dans le style que dans le contenu. Cette étude, écrite en allemand, ainsi qu'une autre sur Giovanni Segantini parue deux ans plus tard<sup>18</sup>, sont les deux seuls ouvrages signés par Montandon. Cette biographie de Gysis, rédigée à partir du journal de l'artiste, perdu lors du bombardement de Hellinikon à Athènes en 1944, constitue une source d'information irremplaçable. Il est vraisemblable que la famille du peintre a mis ce document à la disposition de l'auteur de la monographie ; nous savons par ailleurs que Ritter eut l'occasion de fouiller dans les carnets et les dossiers de

**14** [http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=204%3Awilliam-ritter-introduction&catid=50&Itemid=13](http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=204%3Awilliam-ritter-introduction&catid=50&Itemid=13). Y sont présentés une riche documentation ainsi que les actes du colloque international « L'Europe centrale en amateur. William Ritter (1867-1955) », tenu à l'Université Paris IV-Sorbonne, les 21 et 22 novembre 2008, organisé par le Centre Interdisciplinaire des Recherches Centre-Européennes (CIRCE).

**15** Fernand DONZÉ, avec la collaboration d'Edmond CHARRIÈRE, « William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe. Dictionnaire à l'usage des curieux de la vie et de l'œuvre d'un Neuchâtelois hors du commun », *Nouvelle Revue Neuchâteloise*, n° 61, n° spécial, printemps 1999, p. 66.

**16** Marcel MONTANDON, *Gysis*, Bielefeld et Leipzig, Velhagen und Klasing, 1902.

**17** DONZÉ, *op. cit.* à la note 15, p. 62. Claude Meylan, dans la chronologie de Ritter, note : « 1902, parution d'une étude sur l'artiste Nicolas Gysis, signée Montandon afin de le lancer » (Claude MEYLAN, *William Ritter, chevalier de Gustav Mahler : écrits, correspondances, documents*, Berne, Peter Lang, 2000, p. 437). Sur la liaison entre Ritter et Montandon, voir Xavier GALMICHE, « William et les garçons (d'Europe centrale). "Aventures de volupté sous d'autres cieux" », sur [http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=242%3Axavier-galmiche&catid=50&Itemid=13#\\_ftnref39](http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=242%3Axavier-galmiche&catid=50&Itemid=13#_ftnref39).

**18** Marcel MONTANDON, *Segantini*, Bielefeld et Leipzig, 1904. Sur Ritter et la famille Segantini, voir Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler : vol. 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, Oxford University Press, 1999, p. 510.

l'artiste et de voir toutes les œuvres demeurées dans son atelier<sup>19</sup>. En outre, dans le fonds Nikolaos Gysis à la Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos à Athènes, comprenant sa correspondance, il y a une enveloppe sur laquelle est écrit en grec : « lettres de Urania [Nazou, belle-sœur de Gysis], accompagnant les copies des lettres de Nikos [Nikolaos] pour Ritter »<sup>20</sup>.

Il faut également mentionner les liens entre Gysis, Ritter et Anna May (1865-1955), la fille d'un médecin, qui introduisit l'écrivain chez la princesse Rupprecht<sup>21</sup>. May, peintre elle-même, élève de Gysis et amie de sa fille aînée Pénélope<sup>22</sup>, entretient une correspondance avec son maître<sup>23</sup>. C'est elle qui, en 1897, lui offre en cadeau le piano<sup>24</sup> sur lequel ses enfants jouent pour lui ses symphonies préférées, des œuvres de Wagner, de Beethoven, de Weber, de Bach ou de Schubert, et sous les sons desquelles il compose ses toiles imprégnées de musicalité et de rythme. Aux yeux de Ritter, Anna May a poursuivi le style de son maître bien après la mort de ce dernier, puisqu'en 1905, dans un compte rendu sur l'art allemand, le critique évoque et reproduit *La Pudeur et le Courage*, une œuvre de May, « en qui revit un peu de l'atticisme de Gysis »<sup>25</sup>.

Parmi les critiques étrangers liés aux milieux symbolistes, Ritter et Montandon n'ont pas été les seuls à défendre l'œuvre de Gysis ; originaire de Munich, Fritz von Ostini (1861-1927) rédige en effet un article de sept pages sur l'artiste grec, qui paraît dans la revue allemande *Die Kunst für Alle* à l'occasion de l'exposition posthume de 1901<sup>26</sup>. À l'instar de Ritter, Ostini admirait également Böcklin à qui il consacre une monographie en 1921<sup>27</sup>.

**19** RITTER, *op. cit.* à la note 9, p. 308 ; Δημήτριος Γ. ΚΑΚΛΑΜΑΝΟΣ, *N. Γύζης* [Dimitrios G. KAKLAMANOS, *N. Gysis*], Athènes, 1901, p. 53.

**20** *γράμματα της Ουρανίας τα συνοδεύοντα τας αντιγραφάς των γραμμάτων του Νίκου διά τον Ritter.*

**21** DONZÉ, *op. cit.* à la note 15, p. 66.

**22** Lettre à Urania Nazou, 19 octobre 1892, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 167.

**23** La lettre adressée à Anna May, datée du 4 mai 1893 et écrite en allemand, est la plus ancienne que nous ayons repérée dans le fonds Nikolaos Gysis de la Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos.

**24** Lettre à Anna May, 18 février 1897, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 221.

**25** William RITTER, « Allemagne du Sud », *L'Art et les artistes*, t. II, octobre 1905-mars 1906, p. VIII. Anna May peint d'ailleurs le portrait du prochain compagnon de Ritter, Janko Cádra (photographie du portrait dans le fonds William Ritter, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville ; reproduite dans GALMICHE, *op. cit.* à la note 17).

**26** Fritz von OSTINI, « Nicolaus Gysis », *Die Kunst für Alle*, 17<sup>e</sup> année, n° 13, avril 1902, p. 288-294.

**27** Fritz von OSTINI, *Arnold Böcklin*, Künstler-Monographien 70, Bielefeld, 1921. Pour le rôle de Ritter dans la divulgation de l'art du maître suisse dans la presse française, voir en particulier les contributions de Françoise LUCBERT, « Ein Träumer bei den Symbolisten » [« Un Rêveur

Si le biographe de Gysis affiche sa préférence pour la dernière période de sa carrière et ses œuvres allégoriques – « Afin de lui accorder la place qui lui appartient à juste titre dans l'histoire de l'art, il faut oublier les tendances réalistes du début de sa carrière, les interpréter soit en tant qu'influences du nouveau milieu soit en tant qu'efforts pour gagner sa vie, et porter un jugement sur lui à partir des œuvres splendides de ses dernières années uniquement »<sup>28</sup> – la production tardive du peintre est méconnue par certains. Antoine Rous, dans son ouvrage sur *La Peinture allemande au XIX<sup>e</sup> siècle* classe ainsi Gysis dans « l'école de genre [...] des peintres de l'Europe orientale »<sup>29</sup>.

En réalité, si Gysis cultive le goût du sujet de genre, les compositions idéalistes et les allégories font très tôt irruption dans son œuvre, fût-ce sporadiquement au début. Lorsqu'en 1876, il s'y essaye avec la représentation monumentale de *L'Art et ses génies* – présentée trois ans plus tard à l'Exposition internationale de Munich, l'œuvre sera acquise par l'Hôtel de Ville de la capitale bavaroise seulement en 1901<sup>30</sup> (s'y trouvait déjà sa *Victoria* de 1871, célébrant l'entrée victorieuse des troupes bavaroises après la guerre franco-allemande de 1870 ; aujourd'hui au Münchner Stadtmuseum) –, la critique en Grèce constate son orientation vers la « peinture d'histoire, la catégorie supérieure de l'art »<sup>31</sup>. En 1901, Ritter y verra « son premier tableau décoratif d'alors, où une grande figure de l'Art donne leur vol à une ribambelle de *putti*, pourrait à la rigueur passer pour un Makart, et le meilleur de tous les Makart »<sup>32</sup>. Par la suite, Gysis peint un grand nombre d'images aux figures plus ou moins

.....  
 parmi les Symbolistes »] et de Thomas W. GAEHTGENS, « Böcklin und Frankreich » [« Böcklin et la France »], dans *Arnold Böcklin*, cat. exp., Bâle, Kunstmuseum/Paris, musée d'Orsay/Munich, Neue Pinakothek, 2001, p. 112-117 et p. 89-111.

- 28** « [...] muss man, um ihm den richtigen Platz in der Kunstgeschichte anweisen zu können, die realistischen Tendenzen seiner Anfangskarriere vergessen, sie auffassen als Einfluss der neuen Umgebung oder als Broterwerb, und ihn nur nach den herrlichen Werken seiner letzten Jahre beurteilen » (MONTANDON, *op. cit.* à la note 16, p. 146).
- 29** Antoine Rous, Marquis de la MAZELIÈRE, *La Peinture allemande au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1900, p. 144 ; Gysis n'est pas mentionné dans le chapitre sur les Symbolistes.
- 30** Perdu aujourd'hui, reproduit dans MONTANDON, *op. cit.* à la note 16, fig. 42, et dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 47. Voir Στέλιος ΛΥΔΑΚΗΣ, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16<sup>ος</sup>-20ός αιώνας)* [Stelios LYDAKIS, *L'Histoire de la peinture grecque moderne (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*], Athènes, Melissa, 1976, p. 180, p. 473, note 400, et ΜΙΣΙΡΛΗ [MISSIRLI], *op. cit.* à la note 1, p. 220, p. 347-348 ; alors que ses compositions idéalistes restèrent souvent inachevées dans son atelier en raison du manque d'acheteurs, Missirli souligne que Gysis continua dans cette veine.
- 31** « μεταξύ των ιστορικής υποθέσεις πραγματευομένων ζωγράφων, όπερ είναι το ανώτατον της γραφικής » (Ανώνυμος, « Καλλιτεχνικά », *Παλιγγενεσία* [Anonyme, « Arts », *Paliggenesia*], 18 août 1879, p. 2).
- 32** RITTER, *op. cit.* à la note 9, p. 304.

typiques de l'univers symboliste : Arachné, la Méduse, le Génie en deuil, l'Âme perdue, le Fils prodigue... Ses affiches de publicité, les couvertures de revues, les diplômes aux personnages à l'antique s'inscrivent dans le *Jugendstil* naissant. Enfin, c'est dans les grandes visions religieuses au caractère eschatologique que son génie atteint son apogée<sup>33</sup> ; ainsi que l'écrit Ritter : « la période des scènes anecdotiques allemandes, orientales et grecques passée, il vit tout [...] en jeux de lignes idéales<sup>34</sup>. »

La notoriété de Gysis excède les frontières de la Bavière et de la Grèce : ses trois participations aux Expositions universelles de Paris, tant dans le pavillon grec (1878, 1889) que dans le pavillon allemand (1878, 1900), lui ont permis de présenter ses tableaux à un public international. Lors de sa toute première participation à l'Exposition internationale de Munich en 1869 – année marquante pour les rapports artistiques franco-allemands –, sa toile *Joseph expliquant les songes*, qui lui donna accès à l'atelier de Karl von Piloty (1826-1886), avait été repérée par la critique française qui vit en lui un artiste prometteur<sup>35</sup>. En 1892, le ministère français de l'Instruction publique et des Beaux-Arts lui demande sa notice biographique pour la *Grande Encyclopédie*, ce qui signifie qu'il bénéficiait d'une certaine notoriété à Paris même<sup>36</sup>. Mais ce sont surtout les commentaires de Ritter qui font connaître son art au public francophone au tournant du siècle.

Revenons aux allégories de Gysis datées de la dernière décade du XIX<sup>e</sup> siècle et de sa vie. *Gloria*, ou la *Gloire de Psara* (**fig. 3**), tout comme l'*Apothéose de la Bavière*, sont peintes à Munich, à la suite de son troisième et ultime voyage en Grèce en 1895 en compagnie de Robert Ferdinand Piloty, fils de son profes-

**33** L'iconographie religieuse fut interprétée comme ayant rapport à des idées théosophiques ; cf. Μαριλένα ΚΑΣΣΙΜΑΤΗ, « Η καλλιτεχνική προσωπικότητα του Νικόλα Γύζη μέσα από το ημερολόγιο, τις επιστολές του και τις καταγραφές άλλων καλλιτεχνών: Μία νέα ανάγνωση της “ελληνικότητας” », dans Κώστας ΔΑΝΟΥΣΗΣ (éd.), *Νικόλαος Γύζης. Ο Τήνιος εθνικός ζωγράφος* [Marilena CASSIMATIS, « La personnalité artistique de Nikolaos Gysis à travers son journal, ses lettres et les témoignages d'artistes : une relecture de la “grécité” », dans Kostas DANOUSSIS (éd.), *Nikolaos Gysis. Le Peintre tiniote national*], actes de réunion scientifique tenue à Tinos en 2001, Athènes, 2002, p. 45-46 ; Cassimatis évoque le témoignage du petit-fils de l'artiste Ewald Petritschek en 1979 sur la lecture de textes théosophiques. Voir aussi Ευγένιος Δ. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη* [Eugenios D. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, *L'Art prend ses ailes dans la douleur*], Athènes, Potamos, 2005, p. 122, p. 632.

**34** RITTER, *op. cit.* à la note 3, p. 346.

**35** Jacques ROLLIN, « Exposition Internationale des Beaux-Arts à Munich », *Journal officiel de la République Française. Lois et décrets*, 23 août 1869.

**36** Lettre à Urania Nazou, 3 décembre 1892, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 169-170 ; *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault et C<sup>ie</sup>, s.d., t. XIX, p. 669.

seur à l'Académie des beaux-arts, et du peintre Ludwig von Löfftz. Ce voyage, longtemps anticipé, devient une source de bonheur et d'inspiration. Les images rencontrées à Athènes – la lumière, le ciel, la nature, les antiquités – et les émotions éprouvées se traduisent en peinture ; non en peinture de paysage, mais en peinture idéaliste, nourrie de réalités vécues et de recherches personnelles. Un peu plus tard, la guerre de 1897 contre les Turcs et la défaite grecque seront ressenties comme une épreuve aggravant la psychologie du peintre qui se sent alors triste et indigné par le sort de sa terre natale<sup>37</sup>.

La *Gloire de Psara* est inspirée de l'épigramme de Dionyssios Solomos (1798-1857), écrite à la suite de la destruction totale de la petite île de Psara en 1824, pendant la révolte grecque contre les Ottomans qui éveilla le philhellénisme européen ; quasi-contemporain de son *Hymne à la Liberté* (1823), dont les premières strophes devinrent l'hymne national de la Grèce en 1865, le poème (1825) est le suivant :

Sur la crête toute noircie de Psara,  
La Gloire, marchant seule,  
Se recueille sur les brillants pallikares,  
Et dans les cheveux, elle porte une couronne  
Tressée des quelques herbes  
Qui subsistaient encore sur la terre désertée<sup>38</sup>.

Montandon nous apprend que Gysis a noté ces vers dans son journal dès 1873, lors d'un voyage à Athènes<sup>39</sup> ; presque un quart de siècle plus tard, ils sont traduits en une métaphore plastique. En 1897, la reproduction de la *Gloire de Psara* figure dans l'« Esquisse biographique » et critique de Gysis par son compagnon de voyage d'Athènes, Robert Ferdinand Piloty<sup>40</sup>. En 1898, le tableau est présenté à Vienne, ensuite à Munich et, en 1899, à l'exposition des beaux-arts du Zappeion à Athènes. Selon Gysis, l'accueil germanique fut chaleureux ; à Vienne, son prix s'élevait à 3000 marks, tandis qu'à Munich, la *Gloire* faisait partie du lot des œuvres qui le « poussèrent vers des hauteurs morales non

**37** Voir les lettres à Anna May, datée du 11 mars 1897, et à Urania Nazou, datées du 16 avril et du 9 août 1897, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 223-224 et p. 225-227.

**38** « Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη / περπατώντας η Δόξα μονάχη / μελετά τα λαμπρά παλικάρια / και στην κόμη στεφάνι φορεί / γεναμένο από λίγα χορτάρια / που είχαν μείνει στην έρημη γη. » ; à notre connaissance, il n'existe pas de traduction française.

**39** MONTANDON, *op. cit.* à la note 16, p. 51-52.

**40** R. F. P. [Robert Ferdinand PILOTY], « Nikolaus Gysis. Biographische Skizze », *Die Kunst unserer Zeit*, 1897, p. 85.

rêvées »<sup>41</sup>. Gysis baissa le prix de vente à 1500 francs-or à Athènes, sur un prix d'assurance de 3000 francs-or, afin que le musée national puisse l'acquérir<sup>42</sup> mais, en général, le tableau ne plut apparemment pas aux Athéniens. En tout état de cause, cette grande version ne trouva pas preneur en 1899<sup>43</sup>. Désappointé par cet accueil défavorable, Gysis affirma qu'il ne la vendrait pas même pour 5000 francs-or et réclama le retour de son œuvre, comme en témoigne la lettre à son beau-frère Georgios Nazos citée dans l'introduction de cette étude<sup>44</sup>. L'artiste revient ainsi sur son intention initiale : la laisser en Grèce en vue de la participation hellénique à l'Exposition universelle de 1900 à Paris<sup>45</sup>.

La plupart des commentaires négatifs qui ont alors vu le jour à Athènes provenaient des milieux littéraires. Toute une discussion autour de la signification littérale des mots choisis par le poète et de la traduction picturale par l'artiste eut lieu ; même l'heure pendant laquelle la scène est censée se dérouler provoqua un débat. En 1901, l'homme de lettres Grigorios Xénopoulos rapporte que la *Gloire* – « une œuvre splendide, sans doute la plus belle de Gysis » – parut aux yeux des ignorants comme une « figure monstrueuse » et provoqua la confusion chez les amateurs d'art qui « se demandaient ce que le peintre entendait par sa “Gloire” si sévère, si sauvage, et ce qu'elle sym-

**41** « μετά μιας συλλογής εργασιών μου, η οποία ηθικώς με ανύψωσε περισσότερον παρ' όσον ωνειρευόμουν » (lettre à Georgios Nazos, 15 mars 1899, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 237) ; Gysis se réfère aux dessins exposés en 1898, achetés par le Kupferstichkabinet.

**42** *Ibid.*, p. 238.

**43** Une des deux versions à l'huile de la *Gloire de Psara* – celle présentée au Glaspalast en 1898, à Athènes en 1899 ainsi qu'à l'exposition de Munich en 1901 – entra dans la collection du palais royal de Grèce (présentée également au Musée archéologique national en octobre 1962 à l'exposition en hommage à Gysis, organisée par la Pinacothèque nationale à l'occasion du cinquantenaire de la libération de Thessalonique, cat. exp., n° 28 ; aujourd'hui non localisée) ; la seconde, plus petite, appartenant à une collection particulière et acquise à la rétrospective athénienne de 1928, provenant de la famille du peintre, est celle reproduite dans notre article (fig. 3) ; voir ΜΙΣΙΡΛΗ [MISSIRLI], *op. cit.* à la note 1, p. 382.

**44** Voir aussi la lettre à Georgios Nazos, 1<sup>er</sup> octobre 1899, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 244.

**45** *Ibid.*, p. 238. Finalement, Gysis participa à l'Exposition universelle de 1900 dans le pavillon allemand avec *Le Printemps* ou *La Symphonie du printemps*, le *Nouveau Siècle* (dessin) et une *Nature morte*. Voir à ce sujet Maria KATSANAKI, « La Participation des peintres grecs à l'Exposition universelle de 1900 à Paris » dans *Paris 1900. Art nouveau et Modernisme, Trésors du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, cat. exp., Athènes, Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos, 2011, p. 272.

bolisait<sup>46</sup>. » Qualifiée de « démente »<sup>47</sup>, la *Gloire* fut critiquée pour « son regard extrêmement farouche qui conviendrait plutôt à une Érynie du Tartare qu'à une déesse céleste »<sup>48</sup>. Le type de représentation ne fut pas approuvé par des Athéniens qui avaient également rejeté en 1887, pour des raisons similaires, la figure de Pallas Athéna exécutée par Gysis pour la bannière de l'Université d'Athènes ; jugée de mauvais goût, disproportionnée, grossière et barbare, « fantôme de monstre maigre »<sup>49</sup> en Grèce, elle fut considérée à l'étranger comme « la seule bannière du siècle qui soit une œuvre d'art, égide d'un nouveau genre pour la cité moderne »<sup>50</sup>. Gysis, fier du succès remportée par sa bannière à Munich, fruit d'un travail exigeant<sup>51</sup> et élaborée comme une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), se sentit obligé d'expliquer ses choix artistiques à Athènes : « Cette bannière n'est que le symbole de l'Université nationale. J'ai choisi l'ère archaïque pour Athéna, car j'ai considéré que cette époque était la plus sérieuse, la plus pure, celle qui provoque le respect chez le spectateur, comme le font les premières icônes chrétiennes. [...] Ce que j'ai cherché à faire dans ce dessin, on ne le comprend pas là-bas<sup>52</sup>. »

Douze ans plus tard, une série de lettres destinées à ses proches témoignent de sa déception vis-à-vis des commentaires ironiques et railleurs et de l'incompréhension rencontrée en Grèce en 1899. Considérant pourtant,

46 « την θαυμασίαν, την ωραιότεραν ίσως παράστασιν του Γύζη », « διηρότων τι ήθελεν άραγε να εννοήση ο ζωγράφος παριστάνων την “Δόξαν” του τόσον αυστηράν, τόσον αγρίαν, και τι είδους συμβολισμός ήτο αυτός; » (Γρηγόριος ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, « Νικόλαος Γύζης, υπό Δημητρίου Γ. Κακλαμάνου », *Παναθήναια* [Grigórios XENOPoulos, « Nikolaos Gysis, par Dimitrios G. Kaklamanos », *Panathinaia*], 15 juillet 1901, p. 233).

47 « ζουρλοκαμπέρω » (lettre à Georgios Nazos, 24 juin 1899, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 242).

48 « υπερβάλλουσα βλοσυρότης του βλέμματος, προκειμένου περί θεάς του ουρανού και όχι Εριννύος του Ταρτάρου » (Εις ΘΕΑΤΗΣ, « Η έκθεσίς μας », *Εστία* [Un SPECTATEUR, « Notre exposition », *Hestia*], 29 mars 1899).

49 « φάσμα ισχνού εκτρώματος » (ΑΜΦΙΚΤΥΩΝ, « Πομπή », *Επιθεώρησις* [AMPHICTYON, « Cortège », *Épithéorissis*], 19 mai 1887, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 151) ; lettre à Nikolaos Nazos, 7 juin 1887, dans ΚΑΛΛΙΓΑΣ [KALLIGAS], *op. cit.* à la note 1, p. 203-205.

50 RITTER, *op. cit.* à la note 9, p. 307.

51 Voir la lettre à Nikolaos Nazos, 5 juin 1887, fonds Nikolaos Gysis, Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos, Athènes, dans ΚΑΛΛΙΓΑΣ [KALLIGAS], *op. cit.* à la note 1, p. 132.

52 « [...] η σημαία αυτή του Εθνικού Πανεπιστημίου δεν είναι άλλο τι παρά το σύμβολον αυτού. Εξέλεξα δε την αρχαικωτάτην εποχήν διά την θεάν Αθηνάν, διότι εθεώρησα την εποχήν εκείνην και σοβαροτέραν και αγνοτέραν και προξενούσαν τω θεατή σεβασμόν, ως προξενούσι και αι πρώται χριστιανικάί εικόνες. [...] εκείνο το οποίον εγώ εις το σχέδιον εζήτησα, δεν το εννοούν αυτού » (lettre à Nikolaos Nazos, 7 juin 1887, *ibid.*, p. 204-205).

comme nous l'avons vu, la *Gloire* comme l'une de ses meilleures œuvres<sup>53</sup>, il défend sa liberté d'artiste et proclame l'autonomie et l'indépendance de sa création : « C'est bien le divin Solomos qui m'a inspiré la Gloire, mais mon esprit, mon cœur et une partie de ma vie sont également avec elle<sup>54</sup>. » Dans une autre lettre, il écrit :

« Le poète inspire l'artiste, mais lorsque l'artiste est poète (ceci je ne le dis pas à mon sujet), il lui est permis d'aller plus loin. Le divin Solomos m'a inspiré une Gloire antique, une Gloire sévère (frissonnante) et sérieuse, digne de nos ancêtres sans égal, libérateurs de notre patrie assujettie... [...] Cette image, dont on a tant parlé, n'est qu'une esquisse finie ; je croyais qu'il se trouverait peut-être un Grec qui me la commanderait en grand format, monumentale. Car je pense qu'une telle Gloire convient... pour que la patrie libérée immortalise ceux qui lui ont rendu le droit de vivre... pour la liberté de leurs descendants. On ne peint pas les mots, mais leur esprit. Même si mon œuvre ne fut jamais telle que je l'avais perçue et même si je n'en fus jamais ni heureux ni content, c'est mon devoir de la défendre, la Gloire de Psara ni plus ni moins, c'est mon enfant spirituel et il a beau être boiteux, je ne supporte pas qu'on s'en moque<sup>55</sup>... »

En somme, la *Gloire* n'est pas la traduction précise du poème de Solomos<sup>56</sup> mais elle est conçue comme l'idée, comme l'incarnation de la nouvelle Grèce,

**53** Lettres à Georgios Nazos, 24 juin, 1<sup>er</sup> et 10 octobre 1899, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 242, p. 244-245.

**54** « Μου επροκάλεσε μεν την Δόξαν ο δαιμόνιος Σολωμός, είναι όμως και το πνεύμα μου και η καρδιά μου και εν μέρος της ζωής μου μαζί της. » (lettre à Edla Nazou, 12 octobre 1899, *ibid.*, p. 248).

**55** « Ο ποιητής εμπνέει τον καλλιτέχνην, αλλά, όταν ο καλλιτέχνης είναι ποιητής (τούτο δεν το λέγω δι' εμέ), επιτρέπεται εις αυτόν να εκτανθή. Ο δαιμόνιος Σολωμός με ενέπνευσε Δόξαν αρχαίαν, Δόξαν αυστηράν (φρικιάζουσαν) και σοβαράν, Δόξαν εμπρέπουσαν εις τους απαραμίλλους των προγόνων μας, ελευθερωτάς της δούλης Πατρίδος μας... [...] Η εικών, περί ης τόσος λόγος γίνεται, δεν είναι άλλο τι, παρά μόνον ένα Skizz τελειωμένον, το οποίον ενόμισα ότι θα ευρεθή ίσως Έλλην, όπως μου εμπιστευθή να εκτελέσω αυτήν μεγάλην, υπερφυσικού μεγέθους. Διότι ευρίσκω ότι τοιαύτη δόξα ήρμοζε... η ελευθερωθείσα Πατρίς να απαθανάτιση εκείνους, οίτινες έδωσαν το δικαίωμα του ζην... προς ελευθερίαν των απογόνων των. Δεν ζωγραφίζονται αι λέξεις, αλλά το πνεύμα αυτών. Αν και το έργον μου ποτέ δεν έγινε όπως ακριβώς το αισθανόμουν και ποτέ δεν ήμουν ευτυχής, ουδ' ευχαριστημένος, ουχ ήττον την Δόξαν των Ψαρών, οφείλω να το υπερασπισθώ, είναι πνευματικόν μου τέκνον και, αν είναι χαλόν, δεν το ανέχομαι να μου το περιγελάσουν » (lettre à Georgios Nazos, avril 1900, *ibid.*, p. 257).

**56** Sur la relation entre le poète et le peintre, voir Κώστας ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ, « Διον. Σολωμός και Νικ. Γύζης (ποιητική και εικαστική εικόνα) », Προεκτάσεις στην εκπαίδευση [Kostas BAROUTAS, « Dion. Solomos et Nik. Gysis (image poétique et artistique) », *Proektaseis stin ekpaidefsi*], n° 4, 1991, p. 12-17.

de la Grèce libre et renaissante à la suite de la révolte de 1821, et cela dans le contexte historique et idéologique des années 1890 que nous avons évoqué ; impérieuse, altière, dressée sur un fond aride et brumeux, la *Gloire* aux ailes déployées de Gysis, telle une Niké, s'oppose à l'humiliation nationale de 1897.

Le rejet de l'œuvre fut-il aussi unanime en Grèce ? Dès 1898, à l'occasion du centenaire de la naissance de Solomos, Georgios Drossinis, poète lié au symbolisme et futur éditeur de la correspondance de Gysis, reproduisit un cliché de la *Gloire de Psara*, réalisé à Munich, dans la revue *Ethniki agogi* dont il était le directeur<sup>57</sup>. Drossinis fut loin d'être le seul à avoir admiré la *Gloire* en Grèce : lorsqu'elle fut exposée à Athènes, Thomopoulos écrivit qu'elle était le fruit de la coexistence harmonieuse entre la poésie et la peinture, une œuvre adressée « à l'esprit, qui dédaigne le plaisir matérialiste des sens »<sup>58</sup>. Une autre critique favorable, liant la *Gloire* à l'antiquité, est publiée dans le journal *Hestia*<sup>59</sup>. Dimitrios Kaklamanos, directeur du quotidien *To Asty* qui appartenait à la presse propageant les idées néoromantiques de manière systématique à Athènes<sup>60</sup>, ayant discuté dans le passé avec Gysis à propos de la *Gloire*, l'évoque en premier dans sa conférence au cercle littéraire du « Parnasse » le 22 mars 1901,

**57** *Εθνική αγωγή*, 1<sup>re</sup> année, n° 4, 8 avril 1898, p. 1 ; le lendemain du décès de Gysis, la même revue publia le fragment d'un courrier du peintre accompagnant les clichés de la *Gloire* et de *L'École secrète* en vue de leur reproduction (*ibid.*, 4<sup>e</sup> année, n° 1, janvier 1901). Dans ce courrier, Gysis confia : « Επιτρέψατέ μου να σας ανοίξω και ένα μικρό παραθυράκι της καρδιάς μου. Ωνειροπόλησα και εις αυτήν την μικράν εικόνα, όπως και δι' άλλας ιδέας και Skizz ελληνικών υποθέσεων, ματαιώς περιμένων. Ο σκοπός των ήτο και εξακολουθεί να είναι να με οδηγήσουν εις μεγάλην εικόνα Δόξης της Αγίας Επανάστασεως των μεγάλων εκείνων ηρώων. Εύχομαι να δυνηθώ να κατορθώσω τούτο [« Permettez-moi de vous ouvrir une toute petite fenêtre de mon cœur. J'ai rêvé au sujet de cette petite image, comme pour d'autres idées et esquisses à sujet grec, en attendant en vain. Leur objectif était, et l'est toujours, de m'emmener à une grande Gloria de la Révolte Sacrée de ces grands héros. Je souhaite pouvoir y parvenir un jour. »]. Sur la correspondance entre Gysis et Drossinis à ce sujet, voir aussi la lettre à Georgios Nazos, 15 mars 1899, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 237-238, où l'on apprend que Drossinis avait cherché à connaître le prix de vente du tableau lorsqu'il était exposé à Vienne, probablement pour l'acquérir.

**58** « προς την διάνοιαν και απαξιόι την υλιστικὴν των αισθήσεων απόλαυσιν » (Θωμάς Θωμοπούλος, « Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του 1899. Κρίσεις των έργων (υπὸ Ἑλληνοῦ Καλλιτέχου) », *Ακρόπολις* [Thomas Thomopoulos, « L'Exposition des beaux-arts de 1899. Critique des œuvres (par un artiste grec) », *Akropolis*], 29, 30, 31 mars et 5, 7 avril 1899, cité par Ιωάννης Μπούλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις, οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα* [Ioannis Bouis, *Les Expositions artistiques, les artistes et leur public à Athènes au XIX<sup>e</sup> siècle*], thèse de doctorat, Université de Thessalonique, 2000, p. 238.

**59** ΝΕΟΕΛΛΗΝ, « Η Δόξα του Γύζη » [ΝΕΟΗΕΛΛΕΝΕ, « La Gloire de Gysis »], *Εστία*, 31 mars 1899.

**60** ΜΑΤΘΑΙΟΠΟΥΛΟΣ [ΜΑΤΤΗΘΙΟΠΟΥΛΟΣ], *op. cit.* à la note 33, p. 182.

afin d'illustrer l'appartenance de Gysis à l'école dite « néospiritualiste »<sup>61</sup>. Selon lui, l'œuvre de Gysis, c'est « l'œuvre d'Harmonie, d'Idée, d'Affection, de Vie, de Mort, l'œuvre qui réforme devant nous des concepts et des allégories d'eurythmie archaïque et de beauté grecque, l'œuvre qui vivra, qui a placé un rayon de gloire sur le front de la Grèce »<sup>62</sup>. Le jugement de Kaklamanos est considéré à l'heure actuelle comme une tentative « purificatoire » visant à isoler la création de Gysis des tendances symbolistes radicales contemporaines et à la rapprocher de la tradition grecque antique<sup>63</sup> ; il est intéressant, par ailleurs, de remarquer le choix de la vignette sur la couverture de sa conférence publiée à Athènes en 1901 : celle-ci est ornée de la tête d'*Athéna* de Franz von Stuck. Gysis et Stuck « cohabitent » en outre sur l'affiche de l'Exposition de Munich en 1917, le premier représenté par *Historia*, l'emblème de la Künstlergenossenschaft, que nous évoquerons plus loin, le second par *Athéna*, l'emblème de la Sécession munichoise.

Quant à Spyros Loverdos, le visage sérieux et ascétique, tout comme la figure imposante de la *Gloire* sont à ses yeux des vertus<sup>64</sup>, alors que le critique du quotidien *Embros* qualifie l'œuvre de « produit hardi de haute fantaisie », « d'inspiration patriotique »<sup>65</sup>. Pavlos Nirvanas, homme de lettres et critique d'art qui, au tournant du siècle, fut l'un des principaux rénovateurs de la vie culturelle<sup>66</sup>, l'appréhende « soudain dans l'absence totale de l'Idée – ou bien dans la surprise et la peur que provoque l'Idée. » Dans la revue *I Techni*, il évoque cette « ébauche audacieuse, animée, pleine de mouvement féroce de la *Gloire* de Gysis, de la gloire dont le public veut une créature jolie et angé-

61 ΚΑΚΛΑΜΑΝΟΣ [KAKLAMANOS], *op. cit.* à la note 19, p. 35-36. Kaklamanos utilise le terme *Neοιδανισμός*, traduction du terme *néospiritualisme* ; cf. Δ. Π. ΑΛΒΑΝΟΣ, « Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και ο νεοιδανισμός », *Νουμάς* [D. P. ALVANOS, « Richard Wagner et le néospiritualisme », *Noumas*], t. IV, n° 212, 1906, p. 8-11, dans lequel est traduit en grec le chapitre homonyme (XVI) du livre du Belge Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *La Tristesse contemporaine : essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Félix Alcan, 1899, p. 117 et s.

62 « του έργου αυτού της Αρμονίας, της Ιδέας, της Αγάπης, της Ζωής, του Θανάτου, του έργου που αναπλάττει ενώπιόν μας συλλήψεις και αλληγορίας αρχαϊκής ευρυθμίας και ελληνικού κάλλους, του έργου που θα ζήσει, του έργου το οποίο έβαλεν ακτίνα δόξης εις το μέτωπον της Ελλάδος. » (ΚΑΚΛΑΜΑΝΟΣ [KAKLAMANOS], *op. cit.* à la note 19, p. 51).

63 ΜΙΣΙΡΛΗ [MISSIRLI], *op. cit.* à la note 1, p. 361 ; ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ [MATTHIOPOULOS], *op. cit.* à la note 33, p. 541.

64 Σ. ΛΒ., « Η καλλιτεχνική Έκθεσις. Οι εκθέται και τα εκθέματα. Εντυπώσεις και σημειώσεις », *Το Αστύ* [S. Lv., « L'Exposition des beaux-arts. Les exposants et les œuvres. Impressions et notes », *To Asty*], 28 mars 1899, cité par ΜΠΟΛΗΣ [BOLIS], *op. cit.* à la note 58, p. 243.

65 « γέννημα παράτολμον υπερπέτιδος φαντασίας », « πατριωτικής εμπνεύσεως » (ΡΙΠ, « Η Καλλιτεχνική έκθεσις του Ζαπείου » [ΡΙΠ, « L'Exposition artistique de Zappeion »], *Εμπρός*, 29, 30 et 31 mars 1899, cité par ΜΠΟΛΗΣ [BOLIS], *op. cit.* à la note 58, p. 240).

66 ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ [MATTHIOPOULOS], *op. cit.* à la note 33, p. 255.

lique, deux ailes blanches sur les épaules, alors que le maître fit d'elle une divinité farouche, qui marche ivre du sang et des lieux déserts, parsemés d'os »<sup>67</sup>. Par contre, toujours dans le milieu néoromantique, l'éditeur de *Dionyssos*, Dimitris Chatzopoulos, tout en considérant la *Gloire* comme le tableau « le plus illustre » de Gysis, la qualifie de « poème vernis d'un rimeur naïf émouvant les sens simples comparé avec la *Guerre* de Böcklin, où le souffle d'un Créateur imposent l'horreur et le frisson avec toute la pression et la grandeur divines »<sup>68</sup>. Aussi, Giannis Kampyssis, nietzschéen ardent, figure principale du théâtre symboliste grec et admirateur de la peinture de Böcklin, de Stuck ou de Klinger, trouve que la *Gloire* illustre la tendance de Gysis à adhérer à l'esthétique sécessionniste de Stuck, tendance tardive, non accomplie, qui lui aurait permis de devenir leader au lieu de rester simple artiste<sup>69</sup>. Quelques années plus tard, en 1908, Kimon Michaïlidis, éditeur de la revue *Panathinaia*, qui s'inscrit dans la presse périodique grecque aux tendances néoromantiques modérées<sup>70</sup>, explique ainsi l'incompréhension rencontrée par la *Gloire* : « c'est une déesse. Tout témoigne de son origine divine. Voilà pourquoi certains à Athènes n'ont pas pu s'élever à sa hauteur et ne l'ont pas comprise »<sup>71</sup>.

67 « Μέσα στην ερημία έξαφνα της Ιδέας – μπορούσα μάλιστα να ειπώ στο ξάφνιασμα και στο φόβο που γεννάει η Ιδέα [...] απαντά κανείς το τολμηρό και έμψυχο και γεμάτο από μίαν άγριαν κίνηση σχέδιο της Δόξας του Γκύζη, της δόξας που το κοινόν τη θέλει ένα όμορφο και αγγελικό πλάσμα, με δύο λευκά φτερά στον ώμο, και που ο καλλιτέχνης την έπλασε θεότητα αγρίαν, που δρασκελά μεθυσμένη από το αίμα, τους έρημους τόπους, τους σπαρμένους με κόκκαλα. » (N., « Η Έκθεση του Ζαππείου », *Η Τέχνη* [N., « L'Exposition de Zappeion », *I Techni*], t. I, mai 1899, p. 190).

68 « Η “Δόξα” του δια να ενθυμηθώμεν το λαμπρότερον έργον του Γύζη μας φαίνεται ως ποίημα λουστραρισμένον αγαθού στιχοπλόκου συγκινούντος τας απλοϊκούς αισθήσεις απέναντι του “Πολέμου” του Μπαϊκλιν, όπου αι πνοαί πλέον ενός Δημιουργού επιβάλλουν την φρίκην και το ρίγος των με όλην την πίεσιν και το μεγαλείον του Θείου. » (ΜΠΟΕΜ, « “Νικόλαος Γύζης” παρά του κ. Δημητρίου Κακλαμάνου », *Ο Διονύσος* [ΒΟΗΕΜΕ, « “Nikolaos Gysis”, par M. Dimitrios Kaklamanos », *O Dionyssos*], t. I, 1<sup>re</sup> année, 1901, p. 77).

69 *Ο Διονύσος* [*O Dionyssos*], t. I, 1<sup>re</sup> année, 1901, p. 131. Kampyssis, coéditeur avec Dimitrios Chatzopoulos de cette revue, y remet en question l'œuvre de Gysis, soulignant qu'il ne fut pas membre de la Sécession munichoise. *O Dionyssos* succéda à la revue *I Techni* qui, éditée par Konstantinos Chatzopoulos à partir de 1898 au lendemain de la guerre de 1897, était censée « apporter le message du Symbolisme en Grèce », selon I. M. Panagiotopoulos ; voir Αντώνης ΣΑΡΑΓΙΩΤΗΣ, *Ελληνικός Συμβολισμός* [Antonis SARAGIOTIS, *Le Symbolisme grec*], thèse de doctorat, Université de Thessalonique, 1999, p. 25 et s.

70 ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ [ΜΑΤΤΗΙΟΠΟΥΛΟΣ], *op. cit.* à la note 33, p. 81.

71 « ... είναι και μένει θεά. Όλα προδίδουν την θείαν της καταγωγήν. Γι' αυτό και μερικοί στας Αθήνας δεν ημπούρεσαν να φθάσουν στο ύψος της, να την καταλάβουν και την αισθανθούν. » (Κίμων ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, « Η ζωή και η τέχνη του Γύζη », *Παναθήναια* [Kimon MICHAÏLIDIS, « La Vie et l'art de Gysis », *Panathinaia*], 31 mars 1908, p. 356).

En Allemagne, nous l'avons vu, dès 1897, la *Gloire de Psara* illustre l'article de Robert Ferdinand Piloty ; si elle ne fait pas l'objet de commentaire particulier, elle est insérée dans les « scènes allégoriques ». Piloty fait l'éloge de la clarté de Gysis, de la hauteur de sa fantaisie, de la grandeur et de la pureté de son style qui exprime des pensées profondes de manière intéressante et compréhensible, évitant la trivialité tout comme les symboles secrets. Et il remarque : « Même la sérieuse figure féminine qui, vêtue à l'antique, revient à plusieurs reprises comme allégorie, n'est jamais la même, mais répond toujours au sens particulier de chaque image. Tantôt elle apparaît en tant que pensive devineresse mélancolique du passé tantôt en tant que triomphante messagère de hautes et éternelles idées »<sup>72</sup>.

Concluons sur la *Gloire de Psara* avec les phrases de Ritter, l'exégète suisse de Gysis : « Austérité et élégance, forme et pensée ne furent jamais mieux associées. L'eurythmie est complète ; chaque composition se scande comme une strophe de Pindare ou comme la marche de cet ange sévère et attentif qu'il a représenté inscrivant un à un le nom des martyrs de l'indépendance<sup>73</sup> ».

Parallèlement à la *Gloire* et dans le même contexte – historique, idéologique, artistique – Gysis peint, sur commande officielle de l'État bavarois, la grande composition de l'*Apothéose de la Bavière* qui est accrochée au musée des arts décoratifs de Nuremberg en 1899 (fig. 1). « Si, puisque j'ai eu la chance d'avoir deux patries et de n'en avoir aucune, car ma Mère ne me comprend pas et ma Nourrice ne veut pas admettre qu'elle me comprend, si, donc, c'est mon destin de mourir pauvre sans le sou, je glorifierai Dieu tant que j'aurai la vigueur et la capacité de me prosterner devant l'Art », écrit-il à Georgios Nazos ; et il ajoute : « Ma grande toile "L'Apothéose de la Bavière" fait toujours grande sensation. [...] La seule chose qui me rende content et heureux, c'est que les plus grands artistes trouvent dans mes œuvres le pouls de mon cœur, tout comme le recueillement du sacrifice que j'offre à l'Art »<sup>74</sup>. La

**72** « Selbst die ernste Frauengestalt, die im antiken Gewand als Allegorie mehrmals wiederkehrt, ist nicht immer die gleiche, sondern in jedem Bilde, ihrem besonderen Sinn entsprechend, wieder neu geartet. Bald erscheint sie als die schwermüthig sinnende Seherin des Vergangenen, bald als die triumphierende Verkünderin grösser und ewiger Ideen. » (R.F.P., *op. cit.* à la note 40, p. 81).

**73** RITTER, *op. cit.* à la note 9, p. 311-312. La légende de l'image (p. 303) indique : « La Gloire scandant un poème héroïque sur la Délivrance de la Grèce. » Voir MONTANDON, *op. cit.* à la note 16, p. 132 : « Fast jede seiner letzten Schöpfungen skandiert sich wie ein Vers Pindars, und der Rhythmus der ersten Gestalt "Gloria auf Psara", heiligen Zornes voll über die verwüsteten Fluren schreitend und die Namen der Opfer des blutigen Freiheitskampfes niederschreibend, ist wichtig wie der Gang der Geschichte selbst. »

**74** « Και αν είναι πεπρωμένον, αφού έτυχα να έχω δύο Πατρίδας και καμμίαν, διότι η Μάννα μου δεν με νοιώθει και η Παραμάννα μου δεν θέλει να το ειπή ότι με νοιώθει, και αν

réception favorable et les louanges de ses collègues<sup>75</sup> apportent une sorte de compensation après la polémique que suscita la *Gloire*. Quelques jours plus tard, il écrit : « Grâce aux nombreuses critiques favorables dans les journaux et grâce aux éloges de mes collègues, je peux appeler l'œuvre "Le Triomphe de la Bavière" (ceci entre nous) Le Triomphe de Gysis »<sup>76</sup>. Pour ce qui est de la critique, citons encore Ritter :

« Ce sera l'honneur de la société d'art industriel de Nuremberg que d'avoir commandé à Gysis une véritable décoration. Il s'agissait d'un plafond. Pas une minute il ne s'arrêta plus qu'Ingres ou Puvis de Chavannes à l'idée des personnages plafonnants ; il avait horreur des raccourcis et des formes strapassées, du tour de force pour lui-même introduit dans l'art par les écoles d'Italie. Ses mérites étaient d'une autre sorte ; ils s'affirment dans la perfection de ses nus, dans ses draperies, aussi remarquables que celles de la Victoire de Samothrace ou de la Victoire rattachant sa sandale. J'ai encore noté dans ses cartons, outre le centaure piétiné, deux raccourcis dont l'un, un dos, est extraordinaire. Sa grande composition représente la *Bavaria* sur un char traîné par des lions. Il s'en fut les étudier au jardin zoologique de Francfort, pour les simplifier ensuite dans le sens des chevaux de la frise des Panathénées. La déesse triomphante est entourée des figures allégoriques du *Travail* et de l'*Industrie*. La *Poésie* précède l'attelage ; l'*Amour* le conduit, à qui l'on a rogné les ailes pour qu'il se fixe à jamais en Bavière, comme la Nikè à Athènes. À Nuremberg, cette œuvre fut la séduction des yeux et des esprits, à telle enseigne qu'on renonça à l'idée du plafond et qu'on octroya une magnifique muraille à cette splendeur argentée, bleu vif et rouge antique. C'est là la page capitale de Gysis et la masse des dessins qui la préparent est faite pour effrayer, leur beauté pour remplir d'un respect religieux. Et, parmi ces fragments, telles mains, tels pieds, tels genoux, tel torse de femme drapé recèlent déjà en eux le maximum de beauté possible ;

.....  
 είναι πεπρωμένον, λέγω, να πεθάνω επί της ψάθης, θα δοξάζω τον Θεόν, ενόσω μου χαρίζει ακόμη τας δυνάμεις να δύναμαι να προσκυνώ την Αγίαν Τέχνην. » « Το μεγάλο μου έργο "Αποθέωσις της Βαυαρίας" εξακολουθεί να κάμνη μεγάλην Sensation. [...] Τούτο μόνον με ευχαριστεί και με κάμνει ευτυχή, ότι οι σπουδαιότεροι καλλιτέχνην ευρίσκουν εις τα έργα μου τον σφυγμόν της καρδιάς μου, ως και την κατάνυξιν της θυσίας, την οποίαν προσφέρω προς την Τέχνην. » (lettre à Georgios Nazos, 1<sup>er</sup> octobre 1899, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 244).

**75** En 1897, Fritz von Kaulbach voit cette toile dans l'atelier de Gysis, exprimant son admiration (lettre à Anna May, 21 février 1897, *ibid.*, p. 222).

**76** « [...] την μεγάλην μου εικόνα "Triumpf der Bavaria". Το έργο αυτό ένεκα των πολλών και ευνοϊκών κριτικών εις τας εφημερίδας και των μεγάλων επαίνων των συναδέλφων μου, ημπορώ να ονομάσω (τούτο μεταξύ μας) Triumpf του Γύζη. » (lettre à Urania Nazou, 18 octobre 1899, *ibid.*, p. 250).

du moins ne rêve-t-on rien au-delà. Il n'y a qu'un mot à répéter : c'est grec. Et l'homme de ces purs chefs-d'œuvre, nous l'avons eu au milieu de nous, et nous qui nous agenouillerions si Phidias ou Praxitèle revenaient, nous n'avons pas tous reconnu leur petit-fils<sup>77</sup>... »

Usant d'un lexique semblable, le biographe du peintre analyse le tableau<sup>78</sup>, en vante les vertus « grecques » et en arrive à dire : « Placer tout simplement l'*Apothéose de la Bavière* à côté de tous les autres souvenirs laborieux de l'Antiquité, de Böcklin à Stuck, de David à Gustave Moreau, de Burne-Jones à Alma-Tadema, suffit pour se rendre compte que seulement chez Gysis la nature, le droit héréditaire et la voix du sang, le lient, inconsciemment, à l'antiquité véritable. [...] Gysis est une enclave, et l'Allemagne doit se contenter de la réputation d'avoir favorisé son évolution plus qu'Athènes<sup>79</sup>. »

Les réactions enthousiastes rapportées dans la correspondance de Gysis<sup>80</sup> et les critiques élogieuses déjà citées suffisent pour évaluer l'impact de cette composition monumentale qui exigea un travail acharné pendant quatre années consécutives (1895-1899) et un triple prolongement du contrat signé. Gysis avoue : « mon âme ainsi qu'une bonne partie de ma propre vie s'y trouvent<sup>81</sup>. » Reconnaisant envers la Bavière, il en peint l'*Apothéose* en guise de gratitude pour les honneurs dont elle le combla. « J'aurais mieux aimé peindre, tu comprends bien, l'apothéose de la Grèce », « notre patrie jadis glorieuse et éternellement belle », « mais je ne peux pas la déifier tout seul », avoue-t-il pourtant dans sa lettre à Urania Nazou le 28 février 1898, quelques mois après la guerre gréco-turque de 1897.

<sup>77</sup> RITTER, *op. cit.* à la note 9, p. 308-309.

<sup>78</sup> MONTANDON, *op. cit.* à la note 16, p. 126-130. Le tableau final (p. 114) ainsi que vingt esquisses préparatoires sont reproduits dans le livre.

<sup>79</sup> « Man braucht nur die Apotheose der Bavaria neben all die anderen mühsamen Reminiscenzen den Antike in der Neuzeit zu setzen, von Böcklin bis Stuck, von David bis Gustave Moreau, von Burne-Jones bis Alma-Tadema, um zu verstehen, dass es bei Gysis allein Natur, Erbeil und die Stimme des Blutes, ihm selbst unbewusst, ist, die ihn mit der wahren Antike verbinden. [...] Gysis ist eine Enklave, und Deutschland muss sich an dem Ruhme, seine Entwicklung mehr als Athen es je gekonnt begünstigt zu haben, genügen lassen. » (*ibid.*, p. 119).

<sup>80</sup> Voir la lettre adressée à Urania Nazou, 29 août 1900, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 259, dans laquelle il parle de la détérioration de sa santé à cause du travail long et exigeant, mais aussi des éloges reçus.

<sup>81</sup> « Χαίρω ότι εύρετε την ψυχήν μου εις την Αποθέωσιν της Βαυαρίας· εντός αυτής είναι και ένα καλό κομμάτι της ζωής μου. » (lettre à Kimon Michailidis, 11 août 1900, fonds Nikolaos Gysis, Pinacothèque nationale-musée Alexandros Soutzos, Athènes, dans ΚΑΛΛΙΓΑΣ [KALLIGAS], *op. cit.* à la note 1, p. 15).

L'élément bavarois est d'ailleurs présent dans une autre composition à grand retentissement. Le symbole de la ville de Munich, le garçon au capuchon noir (*Münchnerkindl*), est représenté aux côtés de *Historia* (fig. 2) : la virile figure féminine, à l'aide de l'enfant qui tient un flambeau et les outils des arts, inscrit dans sa chronique les faits de la vie artistique. Commandée par la Société des artistes de Munich pour le soixante-dixième anniversaire du régent Léopold de Bavière en 1891, l'*Histoire*, transférée en affiche, est si favorablement reçue<sup>82</sup> qu'elle devient l'emblème des expositions internationales annuelles, organisées au Glaspalast de 1892 à 1918 (à deux exceptions près, en 1897 et en 1901)<sup>83</sup>. Et cela bien que Gysis soit « dans l'isolement de sa noble nature qui n'avait rien de caractéristique pour l'École de Munich et la conception munichoise d'allégories » selon Ostini<sup>84</sup>. Pour l'académicien Loverdos, l'*Histoire* « c'est l'animation d'une divinité grecque descendue, or non déchue, de l'entablement d'un temple antique, imposante et superbe »<sup>85</sup>.

De nombreux dessins préparatoires, ainsi qu'une étude à l'huile (fig. 4) appartenant aujourd'hui à la Pinacothèque nationale de Grèce nous aident à nous faire une idée tant du travail exigé que de la composition de l'*Apothéose de la Bavière* proprement dite, détruite pendant la Seconde Guerre Mondiale. Connue par la photographie<sup>86</sup>, elle est décrite dans les sources de l'époque comme « un tableau bien léger, avec des moyens étonnamment neufs, à travers l'usage abondant de couleurs d'or et d'argent »<sup>87</sup>. Inspiré des reliefs antiques, Gysis opte pour une frise. La ligne mélodique du dessin renvoie au *Jugendstil*, le mouvement rythmique des figures antiquisantes, minces et étirées, les draperies éthérées, la solennité mesurée donnent le ton. La linéarité

<sup>82</sup> Sur les réactions positives, voir la lettre à Nikiforos Lytras, 6 août 1892, dans *Παναθήναια* [*Panathinaia*], 15 octobre 1910, p. 6. Gysis avait également peint l'affiche de la III<sup>e</sup> exposition internationale de Munich de 1888, représentant le *Génie de l'Art*, une figure masculine ailée, tenant une torche.

<sup>83</sup> Sur la version de l'*Histoire* de 1892 reproduite ici, voir la notice de Nelli MISSIRLI dans *1893, l'Europe des peintres*, cat. exp., commissaire Françoise Cachin, assistée de Monique Nonne, Paris, musée d'Orsay, 1993, p. 174-175.

<sup>84</sup> « obwohl er doch ein Einsamer war in seiner vornehmen Art, die nichts Charakteristisches hatte für Münchener Schule und Münchener Auffassung allegorischen Wesens. » (OSTINI, *op. cit.* à la note 26, p. 289).

<sup>85</sup> « είναι εμπύχως ειλληνικής θεότητας, η οποία κατήλθε, χωρίς να εκπέση, από τον θριγκόν αρχαίου ναού, επιβλητική και υπέροχος » (Σπ. Λ., « Ν. Γκούζης. Χαρακτηρισμοί αισθητικοί και ψυχολογικοί του καλλιτέχνη και του έργου του », *Προία* [Sp. L., « N. Gysis. Qualifications esthétiques et psychologiques de l'artiste et de son œuvre », *Proia*], 28 mars 1928).

<sup>86</sup> Une des meilleures reproductions se trouve dans OSTINI, *op. cit.* à la note 26, p. 302-303.

<sup>87</sup> « Das Bild ist ganz licht und mit seltsam neuen Mitteln, unter reichlicher Anwendung von Gold- und Silberfarben gemalt. » (*ibid.*, p. 294).

devance la plasticité, toute la scène se déroule sur la surface, sans profondeur. L'œuvre répond à ce que Robert Ferdinand Piloty appelle la recherche du « sublime », du « transcendant » dans les allégories de Gysis<sup>88</sup>. À croire son propre témoignage, on imagine l'artiste en train de peindre en écoutant le prélude *Jubel* et l'*Euryanthe* de Weber, ainsi que la Symphonie n° 1 de Beethoven<sup>89</sup>.



**Fig. 4.** Nikolaos Gysis, *Étude pour l'Apothéose de la Bavière*, 1895-1899, huile sur toile, 73 x 125 cm, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandros Soutzos, inv. 623 (photo : Stavros Psiroukis).

Le tableau définitif ne fut jamais exposé en Grèce ; nonobstant, on y publie des critiques le concernant. En 1899, Kampyssis, écrit ainsi depuis l'Allemagne, que « Gysis est le meilleur artiste grec [...] au même rang que Jean Moréas » ; cependant, l'*Apothéose de la Bavière* « c'est une allégorie, or les mystères des symboles n'arrivent pas à mettre en avant l'allégorie ». <sup>90</sup> Pour Michaïlidis, ce même tableau représente « le joyau le plus précieux dans l'œuvre de Gysis » <sup>91</sup>,

**88** « seine Kunst [...] dem Erhabenen, in die Allegorie sogar dem Uebernatürlichen zugewendet ist. » (R.F.P., *op. cit.* à la note 40, p. 91).

**89** Lettre à Anna May, 18 février 1897, dans ΔΡΟΣΙΝΗΣ, ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ [DROSSINIS, KOROMILAS], *op. cit.* à la note 2, p. 222.

**90** « ο Γκύζης είναι αν όχι ανώτερος ποτές όμως κατώτερος του Jean Moréas [...] Είναι αλληγορική η παράσταση, μα των συμβόλων τα μυστήρια δεν κατορθώνουν να υπερβάλλουν την αλληγορία. » (Γιάννης Α. ΚΑΜΠΥΣΣΗΣ, « Γερμανικά γράμματα », *Η Τέχνη* [Giannis A. KAMPYSSIS, « Lettres allemandes », *l'Technē*], n° 8-9, juin-juillet 1899, p. 240).

**91** « προσθέτει εις το έργον του το πολυτιμότερον κόσμημα. » (*Παναθήναια* [Panathinaia], mars 1901, p. 405).

« l'apothéose de la nature et de l'esprit grecs »<sup>92</sup>. Il faut attendre 1928, avec l'exposition rétrospective de Gysis à Athènes, organisée par la Société des amis des arts à Iliou Melathron sous la direction de Antonios Benakis et de Tilemachos Gysis, fils du peintre, pour que les Athéniens puissent voir, parmi quatre cent soixante-trois œuvres, les esquisses et les études préparatoires ayant servi à l'exécution du tableau. Thomopoulos écrit alors que « *L'Apothéose de la Bavaria* est le suprême tableau décoratif que possède l'humanité depuis le temps des grands Hellènes »<sup>93</sup>. Toujours à cette même occasion, le directeur de la Pinacothèque nationale d'Athènes, Zacharias Papantoniou, ayant vu le tableau à Nuremberg, le considère comme « l'œuvre capitale de Gysis, un drame d'idées que les livres d'art [...] passent sous silence »<sup>94</sup>.

Somme toute, la production de Nikolaos Gysis qualifiée d'« allégorique », d'« idéaliste », de « symboliste », de « décorative », incluant celle de la dernière période en particulier, éveille l'intérêt de la critique contemporaine, notamment en dehors de la Grèce, puisque c'est à l'extérieur qu'elle est présentée. Grâce à cette production, les critiques étrangers accordent à l'artiste une place à part, dans la lignée des peintres symbolistes européens, le vantent pour ses qualités de dessinateur avant tout et reconnaissent en lui « un revenant des grands siècles d'Athènes »<sup>95</sup> qui « a inséré dans le livre de l'art grec une nouvelle page, moderne et importante »<sup>96</sup>. En Grèce, des œuvres telle que *La Gloire de Psara* ont du mal à être admises durant le XIX<sup>e</sup> siècle pour des raisons que l'on a tenté d'esquisser ; suscitant diverses réactions même au sein des milieux néoromantiques, qui toutefois reconnaissent dans de telles œuvres

**92** « η αποθέωσις της ελληνικής φύσεως και του ελληνικού πνεύματος. » (ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ [MICHAILIDIS], *op. cit.* à la note 71).

**93** « ... η “Αποθέωσις της Μπαβάριας”, του πιο τέλειου διακοσμητικού πίνακα που κατέχει η ανθρωπότης από την εποχή των μεγάλων Ελλήνων » (Θωμάς Θωμοπούλος, « Το έργο του Νικολάου Γύζη », *Νέα Εστία* [Thomas Thomopoulos, « L'œuvre de Nikolaos Gysis », *Nea Hestia*], t. III, 1928, p. 312).

**94** « Όταν είδα εις την Νυρεμβέργην το κορυφαίον έργον του, το δράμα αυτό των ιδεών, το οποίον αποσιωπάται εις τα [...] καλλιτεχνικά βιβλία » (Ζαχαρίας Παπαντωνίου, « Η θέσις του Γκύζη εις την Ιστορίαν της Τέχνης », *Ελεύθερον Βήμα* [Zacharias Papantoniou, « La place de Gysis dans l'histoire de l'art », *Eleftheron Vima*], 16 mars 1928). Voir aussi Ζαχαρίας Παπαντωνίου, *Κριτικά* [Zacharias Papantoniou, *Notes Critiques*], Phaidon Bouboulidis éd., Athènes, Hestia, 1966, p. 110. Un an plus tard, en 1929, Papantoniou écrit à propos de l'*Apothéose*: « Είναι το έργον ενός δημιουργού, του οποίου το πνεύμα έζησεν εις πλατωνικούς κόσμους. Είναι ελληνικόν όνειρον [« C'est l'œuvre d'un maître dont l'esprit vécut dans des mondes platoniques. C'est un rêve grec »] » (*Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* [La Grande Encyclopédie Grecque], p. 782, cité par Καλλιγας [Kalligas], *op. cit.* à la note 1, p. 149).

**95** Ritter, *op. cit.* à la note 9, p. 308.

**96** « Nikolaus Gysis hat in das Buch der griechischen Kunst eine neue Seite eingefügt, und obwohl moderne, doch eine bedeutende. » (Montandon, *op. cit.* à la note 16, p. 145).

une esthétique à leur goût, son accueil représente un chapitre important dans l'étude de la réception du symbolisme en Grèce. L'exposition rétrospective de 1928 à Athènes, par les dizaines de dessins surtout, familiarise le public grec avec cette tendance de l'œuvre de Gysis, d'abord admiré jusque-là pour ses scènes de genre. La presse découvre alors ce « compositeur de groupes allégoriques », ses « visions » et ses « formes particulièrement délicates, transparentes de l'idéalisme le plus éthéré »<sup>97</sup>. L'achat de plus de deux cent soixante-quinze œuvres – dessins et peintures à l'huile – par la Pinacothèque nationale d'Athènes à cette exposition témoigne de la réception officielle.

Pour conclure, nous citerons les mots de deux artistes grecs de tendances très différentes, éloquents pour la réception de l'art de Gysis, mais aussi de la poétique symboliste, en Grèce au tournant du siècle<sup>98</sup>. En 1900, Pavlos Mathiopoulos (1876-1956), un peintre qui compléta ses études à Paris, considéra que « si le style décoratif en Grèce ancienne n'avait pas sa propre marque, Gysis n'aurait pas peint ses compositions allégoriques d'une infinie beauté qui ont beau être simples et sereines, donnent pour autant l'impression d'être l'œuvre d'un peintre de l'époque de Périclès »<sup>99</sup>. En 1901, peu après le décès de Gysis, Costis Parthénis (1878-1967), constatant les deux phases distinctes dans la création du maître, déclara depuis Vienne : « Gysis, pendant la première période de son œuvre, fut un peintre de mérite, pendant la deuxième, un artiste authentique, voire le premier artiste authentique grec depuis la renaissance de la Grèce. En tant que peintre, il plaisait à beaucoup, en tant qu'artiste, seulement à ceux qui pouvaient le comprendre. En tant qu'artiste, il m'a toujours enthousiasmé et la poésie de ses œuvres me forçait toujours à les rechercher, tandis qu'en tant que peintre, il me plaisait tout court »<sup>100</sup>.

**97** « συνθέτης αλληγορικών συμπλεγμάτων », « ενοράσεις », « σχήματα ιδικής αβρότητας, διαφανή από τον αιθεριώτατον ιδεαλισμόν », *Ἔθνος* [*Ethnos*], 7 mars 1928.

**98** À ce propos, Marina Lambraki-Plaka note bien qu'à l'époque « la critique grecque semble assimiler l'idéalisme et le symbolisme avec un "modernisme" digne de notre tradition classique » (Μαρίνα ΛΑΜΒΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ, « Συμβολισμός και Αλληγορία », dans Μαρίνα ΛΑΜΒΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ (éd.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής* [Marina LAMBRAKI-PLAKA, « Symbolisme et Allégorie », dans Marina LAMBRAKI-PLAKA (éd.), *Centenaire de la Pinacothèque Nationale. Quatre siècles de peinture grecque*], Athènes, 1999, p. 316).

**99** « Εάν ο διακοσμητικός ρυθμός δεν έφερε ιδίαν σφραγίδα εν τη αρχαία Ελλάδα, ο Γκύζης δεν θα εσχεδιάζε τας απείρου κάλλους αλληγορικός του συνθέσεις, αι οποίαι όσο απλαι και ήρεμοι, σας εμποιούν την εντύπωση έργων ζωγράφου της εποχής του Περικλέους. » (Παύλος ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, « Τα καλλιτεχνικά μας. Η κατάσταση », *Ακρόπολις* [Pavlos ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, « L'État de l'Art chez nous », *Akropolis*], 27 novembre 1900).

**100** « Ο Γκύζης κατά το πρώτον στάδιον του έργου του, ήτο διακεκριμένος ζωγράφος, κατά δε το δεύτερον ήτο γνήσιος καλλιτέχνης και ο πρώτος τοιούτος Έλληνα μετά την αναγέννησιν της

---

Pour citer cet article : Maria KATSANAKI, « Nikolaos Gysis (1842-1901) et la réception critique de ses œuvres allégoriques de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle : *Historia, Gloria, Bavaria* » dans Catherine Méneux, Adriana Sotropa (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

.....

Ελλάδος. Ως ζωγράφος ήρесе εις τους πολλούς, ως καλλιτέχνης εις εκείνους μόνον, οι οποίοι ηδύναντο να τον εννοήσουν. Ως καλλιτέχνης πάντοτε με ενθουσίαζε και η ποίησις των έργων του με ηνάγκαζε πάντοτε να τα ζητώ, ενώ ως ζωγράφος απλώς μου ήρесе. » (*Παναθήναια* [Panathinaia], 15 mars 1901, p. 434).

# QUAND LE MIROIR DEVIENT LAMPION : ASPECTS DE LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE TARDIVE DE NIKOLAUS GYSIS ENTRE ATHÈNES ET MUNICH

SPYROS PETRITAKIS

ἢ και πυρ ατύπωτον, ὄθεν φωνὴν προθέουσαν·  
ἢ και φως πλούσιον ἀμφί γύην ροιζαίον ελιχθέν·  
Proclus<sup>1</sup>

Au cours de l'été 1910, Rudolf Steiner (1861-1925), membre de la société théosophique allemande, séjourna à Munich afin de présenter le 14 août au public théosophique le drame d'Édouard Schuré (1841-1929), *Les Enfants de Lucifer*, ainsi que son drame de la Rose + Croix, *Die Pforte der Einweihung* [*La Porte de l'Initiation*]<sup>2</sup>. Du 16 au 26 août, il tint des conférences à la société théosophique sur les secrets de la Bible et l'histoire de la création, mais aussi, le 25 août, sur le peintre Nikolaus Gysis (1842-1901). Ce dernier avait commencé sa formation à l'École des Beaux-Arts d'Athènes de 1854 à 1864 avant de poursuivre ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Munich où, en 1888, il obtint le grade de professeur ordinaire jusqu'à sa mort en 1901<sup>3</sup>. Cette conférence sur Gysis a

- 1 « [Or you will see] a formless fire, from which a voice is sent forth, or you will see a sumptuous light, rushing like a spiral around the field » (Proclus, *In rem p.*, I, 111, 1-12, dans *The Chaldean Oracles*, Ruth MAJERICIK (éd.), Leiden, New York, Brill, 1989, p. 104-105, fr. 146.
- 2 Le drame *Les Enfants de Lucifer* fut représenté pour la première fois à Munich au cours de l'été 1909. Pour le *Théâtre de l'âme* d'Édouard Schuré et son rapport aux arts plastiques, voir Helmut ZANDER, « Ästhetische Erfahrung. Mysterientheater von Edouard Schuré zu Wassily Kandinsky » dans Moritz BASSLER et Hildegard CHATELLIER (éd.), *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, actes de colloque, Université de Strasbourg, 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 203-221. Pour l'entreprise théosophique de Steiner en Allemagne vers 1910, on peut se reporter à la contribution de Helmut ZANDER, *Anthroposophie in Deutschland: theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis, 1884-1945*, deux vols, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- 3 La bibliographie sur Gysis est étendue : Marcel MONTANDON, *Gysis*, Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing, 1902 ; Marinos KALLIGAS, *Νικόλαος Γύζης, η ζωή και το έργο του* [*Nikolaus Gysis, La vie et son œuvre*], Athènes, Fondation Culturelle de la Banque Nationale de Grèce, 1981 ; Ekaterini KAZOLEA, *Das allegorische Werk von Nikolaus Gysis*, mémoire soutenu à l'Université de Regensburg, 1988 ; Konstantinos DIDASKALOU, *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, thèse soutenue à la LMU, Munich, 1991 ; Konstantinos DIDASKALOU, *Der*

été transcrite par Carlo Septimus Picht (1887-1954), fervent adepte et éditeur de l'œuvre de Steiner, qui la publia pour la première fois en 1951 dans la revue *Blätter für Anthroposophie*<sup>4</sup>, pour commémorer le cinquantième anniversaire de la mort du peintre. Dans sa préface à cette conférence, Picht, en tenant compte de témoignages divers<sup>5</sup>, a également rédigé une note biographique sur Gysis, dans laquelle il souligne que l'œuvre tardive de ce dernier, libre de toute contrainte académique, devrait être considérée comme la somme de ses accomplissements, comme le stade ultime de sa maturité spirituelle<sup>6</sup>. Cette conférence a néanmoins échappé jusqu'à présent à l'attention des chercheurs qui ont consacré des études à l'œuvre de Gysis qui n'a pas non plus retenu l'attention des cercles anthroposophiques. L'enquête sur les liens éventuels entre ses œuvres et la doctrine théosophique reste donc à mener.

L'absence de Gysis dans l'histoire européenne du symbolisme doit être attribuée à la position périphérique de la Grèce par rapport à Munich ou à Paris au tournant du siècle et, en conséquence, au rôle limité de la Grèce dans la reconfiguration du paysage artistique européen. C'est d'ailleurs dans ce même contexte que son œuvre tardive, bien que recueillant l'admiration de la critique de son pays natal, a rencontré un accueil mitigé du fait de ses connotations hermétiques. Comme Eugenios Matthiopoulos l'a adroitement signalé, l'œuvre de vieillesse de Nikolaus Gysis a été reçue avec une certaine inquiétude par le milieu intellectuel grec et, à cet égard, de nombreux efforts ont été déployés pour la purger de ses éléments mystiques et symboliques<sup>7</sup>. Cette approche a été amorcée par le journaliste et écrivain Dimitrios Kaklamanos, dont les travaux ont influencé les interprétations des chercheurs des années suivantes. En 1981, Marinos Kalligas (1906-1985), directeur de la Pinacothèque nationale de 1949 jusqu'à 1969, déclarait ainsi : « les œuvres religieuses de Gysis enrichissent l'iconographie chrétienne par une nouvelle figure, une figure qui ne peut être considérée ni comme purement orthodoxe ni purement

.....  
*Münchner Nachlass von Nikolaus Gysis*, deux vols, Munich 1993 ; Nelli MISSIRLI, *Νικόλαος Γύζης [Nikolaus Gysis], 1842-1901*, Athènes, Adam, 2006 (1<sup>re</sup> éd. Athènes, Adam, 1996).

- 4** Rudolf STEINER, « Aus dem Lichte die Liebe », *Blätter für Anthroposophie*, 3, n° 12, 1951, p. 421-426 ; C. S. PICTH, « Nikolaus Gysis. Zum Gedenken an seinem 50. Todestag (4. Januar 1951) », *Blätter für Anthroposophie*, 3, n° 12, 1951, p. 419-421.
- 5** Picht a puisé des informations dans les témoignages du directeur de la Pinacothèque nationale d'Athènes, Marinos Kalligas, de la fille du peintre, Margarita Gysis, et de son étudiante Anna May-Rychter.
- 6** PICTH, *op. cit.* à la note 4, p. 421.
- 7** Sur la réception critique de Gysis en Grèce, voir Eugenios D. MATTHIOPOULOS, *Η τέχνη πετροφονεί εν οδύνη, η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα* [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], Athènes, éditions Potamos, 2005, p. 537-547, et notamment p. 632-633 pour un résumé sur la réception des tendances mystiques par le milieu intellectuel grec.

occidentale. Elle est foncièrement chrétienne »<sup>8</sup>. Dans son étude sur Gysis, Kalligas essayait surtout de défendre sa théorie sur l'hellénisme, fondée sur la conviction qu'une essence mystique et inaltérée parcourt les diverses phases de la civilisation grecque, tout au long desquelles se cristallisent un certain nombre de tendances, telles que le rythme, l'anthropomorphisme, la symétrie, l'analogie, la morale, la sobriété et le penchant à l'expression géométrique<sup>9</sup>.

Les mêmes modes de pensée sont toujours actifs dans le champ de l'histoire de l'art en Grèce, empêchant ainsi la compréhension de l'œuvre de vieillesse de Gysis dans son contexte socioculturel et idéologique. Dans cette perspective, la conférence tenue par Steiner à Munich en 1910 revêt une importance particulière puisqu'elle établit un lien entre Gysis et un réseau d'artistes plus international, tel que le réseau théosophique, constitué en majeure partie par des artistes symbolistes, qui ont remis en cause les concepts esthétiques de la peinture académique. Il est d'autant plus nécessaire de se pencher sur cette relation que Steiner a rarement exprimé une telle admiration pour un peintre. Notre dessein consiste donc à interroger les présupposés idéologiques de la réception de l'œuvre tardive de Gysis en Grèce, où la critique lui a réservé un accueil chaleureux mais retenu, et à Munich où William Ritter (1867-1955) a donné le ton d'une interprétation de l'œuvre de Gysis ancrée dans la tradition classique grecque<sup>10</sup>. Aux yeux du critique suisse et des écrivains grecs, les tableaux de Gysis réfléchissaient en effet l'idéal de l'esprit grec et ils s'accordaient avec le principe de la mimésis. Meyer Abrams a d'ailleurs montré que la critique littéraire classique, depuis Platon, considère que la pensée humaine opère selon le paradigme du miroir ; elle reflète ainsi les objets extérieurs de la réalité<sup>11</sup>. En revanche, la conférence de Steiner est aux antipodes de cette approche et elle relève plutôt du paradigme du lampion : l'artiste répand la lumière interne de son âme sur le monde extérieur.

Nous voudrions alors interroger les présupposés esthétiques de l'œuvre religieuse de Gysis, afin de déterminer son lien éventuel avec des éléments issus du renouveau religieux autour du mouvement symboliste. À cet effet, nous

**8** KALLIGAS, *op. cit.* à la note 3, p. 175.

**9** *Ibid.*, p. 111-124. Pour une approche critique de la notion d'« hellénicité » de Kalligas, voir Eugenios MATTHIOPOULOS, « La théorie de l'«hellénicité» de Marinos Kalligas », *Historica*, XXV, n° 49, décembre 2008, p. 331-356 [en grec].

**10** William RITTER, *Études d'Art étranger*, Paris, Société du Mercure de France, 1906. Sur Gysis, voir p. 346-359.

**11** Nous nous appuyons dans notre travail sur l'idée de la conception de l'art comme un miroir ou comme un lampion. Voir M. H. ABRAHMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford/London, Oxford University Press, 1971 (1<sup>re</sup> éd. Oxford University Press 1953).

nous appuierons sur les ouvrages d'une pléiade de chercheurs qui ont indiqué que, au sein du symbolisme, les doctrines théosophiques ont aidé des artistes et compositeurs comme Wassily Kandinsky, František Kupka, Piet Mondrian, Hilma af Klint, Arnold Schönberg et Alexandre Scriabine, à sortir des voies tracées par la pensée traditionnelle et à aller au-delà des apparences<sup>12</sup>. Nous montrerons ainsi que la réception de l'œuvre de Gysis n'a pas été déconnectée de la quête spirituelle de la mouvance théosophique. Enfin nous espérons que cette contribution éclairera les enjeux idéologiques qui peuvent être associés à l'œuvre tardive de Gysis et provoquera l'intérêt des chercheurs sur le rapport entre le peintre et certains réseaux symbolistes.

### Gysis, un artiste d'un « bel atticisme de manières »

En 1906, par le biais d'un compte rendu anonyme de l'exposition d'un tableau de Gysis à la *Große Berliner Kunstausstellung*, *Le Mannequin récalcitrant*, la revue *Η Πινακοθήκη* [*La Pinacothèque*] critique la politique culturelle en Grèce<sup>13</sup>. Cinq ans après la disparition de l'artiste, l'auteur constate en effet : « En Grèce, aucun intérêt pour un Gysis grec, par contre en Allemagne beaucoup d'intérêt pour lui, – certains Allemands le considèrent Allemand –, à Munich la critique d'art a consacré beaucoup d'études sur lui »<sup>14</sup>. Et il conclut ainsi son article : « Toutefois, la Grèce n'a pas reconnu Gysis, parce qu'il n'était ni député ni ministre, mais quelqu'un qui, malgré nos misères actuelles, s'est levé, sans tumultes et grâce à son travail, contre l'hypocrisie et la rhétorique de son époque. De plus, dans cette exposition même ses dessins mystiques se vendent. [...] Un gouvernement qui se respecte en achèterait<sup>15</sup>. » Cet article

<sup>12</sup> Il suffit de citer ici ceux-ci : Sixten RINGBOM, *The Sounding Cosmos, a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo, Åbo Akademi, 1970 ; *Okkultismus und Avantgarde : von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, cat. exp., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Bernd APKE/Ingrid EHRHARDT (éd.), Ostfildern, Édition Tertium, 1995 ; *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, cat. exp., County Museum of Art, Los Angeles, Maurice TUCHMAN/Judi FREEMAN/Carel BLOTKAMP (éd.), New York, Abbeville Press, 1999.

<sup>13</sup> [Anonyme], « Πάλιν ο Γύζης [Encore Gysis] », *Πινακοθήκη* [*La Pinacothèque*], VI, n° 67, 1906, p. 110. Voir *Große Berliner Kunstausstellung*, cat. exp., Berlin, 28 avril-30 septembre 1906, p. 25.

<sup>14</sup> « Εις την Ελλάδα, λοιπόν, τίποτε για ένα Έλληνα Γύζην, εις την Γερμανία αρκετόν ενδιαφέρον, -μερικοί Γερμανοί τον λένε Γερμανόν, -εις το Μόναχον συχνότερος τεχνοκριτικός λόγος και μελέτη των έργων του » (*ibid.*, p. 110).

<sup>15</sup> « Κι' όμως η Ελλάς δεν γνωρίζει τον Γύζην, διότι δεν ήταν βουλευτής, ούτε υπουργός, αλλ' ένας που ανέβηκε επάνω από την ψευτιά και την ρητορίαν της εποχής του, χωρίς θόρυβον, αλλά μ' εργασίαν, έξω από τας σημερινάς μας αθλιότητας. Και τ' ανωτέρω του μυστικά σχέδια πωλούνται κι αυτά εις την έκθεσιν αυτήν [...]. Ένα κράτος θα τα αγόραζε τηλεγραφικώς » (*ibid.*, p. 110). L'auteur évoque probablement l'exposition à Munich,

reflète l'inquiétude diffuse, déjà exprimée par William Ritter et des littérateurs grecs de l'étranger, sur le sort des œuvres « mystiques » de Nikolaus Gysis.

Restées dans son atelier après son décès en 1901, les dernières œuvres religieuses de Gysis sont en effet inconnues du public grec à cette époque. Des reproductions photographiques de *L'Éroux* (fig. 1) et du *Nouveau Siècle*, réalisées par Elias van Bommel, ont bien été diffusées, mais les œuvres mystiques de Gysis ne sont montrées à Athènes qu'en 1928, lors de la grande rétrospective qui lui est consacrée<sup>16</sup>. Dans sa conférence inaugurale à cette exposition, Zaharias Papantoniou (1877-1940), critique d'art renommé de l'époque, s'exclame à propos de *L'Éroux* (fig. 2) de Gysis : « [...] quand nous te verrons, dans ta dernière nuit du mysticisme, allumer avec ton pinceau le ciel enflammé du jugement et accueillir le juge immanent des humbles et des bons, – toi l'élu de la souffrance<sup>17</sup>. » À la même occasion, le critique d'art et directeur de la revue *Η Πινακοθήκη* [*La Pinacothèque*], Dimitrios Kalogeropoulos (1868-1954), souligne que « *L'Éroux* céleste de Gysis est une vision majestueuse et aussi bien la dernière lueur de son art et son intelligence, il est son testament artistique, la dernière résurrection de son âme suave »<sup>18</sup>. De manière plus générale, on remarque que les critiques d'art réservent un accueil chaleureux à Gysis, et notamment à son œuvre *L'Éroux*, avec lequel il aurait atteint son apogée. Cela n'a néanmoins pas toujours été le cas et, pour le comprendre, il faut revenir en arrière, au début du xx<sup>e</sup> siècle.

Après la mort de Gysis en 1901, la revue *Παναθήναια* [*Panathénées*], un média important pour la diffusion des idées symbolistes en Grèce, lui consacre un fascicule, auquel plusieurs écrivains grecs contribuent<sup>19</sup>. Dans l'ensemble, on y discerne un effort pour ériger Gysis en artiste grec et en même temps l'intégrer

Kunstsalon Krause ; voir « Von Ausstellungen und Sammlungen », *Die Kunst für alle*, 20, 1904-1905, p. 144.

**16** Elias van BOMMEL, *Nikolaus Gysis-album*, Munich, Verlag E. van Bommel, [1928]. Les photos ont été prises dans les années 1890. Un exemplaire de cet ouvrage rare se trouve dans la bibliothèque nationale de Grèce. Sur Elias van Bommel et Nikolaus Gysis, voir Ulrich POHLMANN, « Photographie et peinture en dialogue » dans *Ο Γύζης στην Τήνο* [Gysis en Tinos], cat. exp., Konstantinos DIDASKALOU (éd.), Fondation culturelle de Tinos, 2001, p. 30-31. Les œuvres religieuses sont exposées dans les salles n° 10 et 11 à la maison de Heinrich Schliemann ; voir, *Exposition des œuvres de Nikolaus Gysis*, cat. exp., Athènes, Association des Amis des Arts, 15 mars-15 mai 1928.

**17** « [...] όταν θα σε βλέπομεν μέσα εις την τελευταίαν σου νύχτα της μυστικοπάθειας να ανάβης με τον χροστήρα σου τον πύρινον ουρανόν της κρίσεως και να υποδέχεσαι ερχόμενον συ ο εκλεκτός του πόνου, τον κριτήν των ταπεινών και των δικαίων » ([Anonyme], « Η έκθεσις των έργων του Γύζη [L'exposition des œuvres de Nikolaus Gysis] », *Εμπρός*, [Empros], 16 mars 1928).

**18** D. I. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, « Η έκθεσις Γύζη [L'exposition de Gysis] », *Εμπρός* [Empros], 10 avril 1928.

**19** *Παναθήναια* [*Panathénées*], XI, mars 1901, p. 401-440.

dans un récit moderniste. Quelques visiteurs, venus voir son atelier aussitôt après sa mort, ont pu observer les grands tableaux religieux, comme *L'Éroux* (fig. 2), les esquisses pour *La Fondation de la Religion* (fig. 3-4) ou *Le Nouveau siècle* (fig. 5). L'un de ces visiteurs est le journaliste et directeur du journal *Asty*, Dimitrios Kaklamanos (1867-1949) qui donne une conférence en 1901 dans la salle de l'association *Parnassos* pour commémorer l'artiste défunt<sup>20</sup>. Aux yeux de Kaklamanos, Gysis a inauguré avec *Le Printemps* son ultime période, imprégnée par les préceptes de « l'école du néo-idéalisme »<sup>21</sup>. Kaklamanos discerne dans le néo-idéalisme deux voies distinctes et possibles pour les artistes : l'une renvoie à la clarté de la pensée, l'harmonie, le rythme ou, en d'autres termes, à tout ce qui pourrait renforcer les liens avec l'idéal de l'Antiquité ; l'autre est définie par l'auteur comme « l'extase mystique » ou l'« hyper-modernité », un style dégénéré qui s'appuie sur le style des civilisations préclassiques et préhelléniques. Selon Kaklamanos, le peintre suisse Albert Trachsel (1863-1929), dont les dessins d'architectures utopiques sont dédiées à une humanité fictive, est un exemple de la deuxième voie. L'écrivain grec, pour qui ces œuvres « se laissent entraîner jusqu'à l'abîme du ridicule »<sup>22</sup>, ajoute :

« Les théories des radicaux du néo-idéalisme sont discutées avec véhémence ; je ne sais pas d'ailleurs, si ces radicaux, avec toute leur éloquence littéraire, parviennent à les imposer, parce que plusieurs d'entre eux sont autant poètes que peintres – par exemple le renommé Sâr Péladan, connu plutôt par ses écrits ou par ses vêtements bleus. Même si les hommes succombent au mystère, même s'ils ont des préoccupations existentielles, même s'ils arrivent, chercheurs infatigables, à pénétrer jusqu'aux tréfonds de leur âme, ils finissent par se tourner vers la lumière, la vie, le soleil »<sup>23</sup>.

**20** Dimitrios KAKLAMANOS, *Νικόλαος Γύζης* [Nikolaos Gysis], Athènes, Estia, 1901. Il s'agit du discours prononcé le 22 mai 1901 dans la salle de l'Association littéraire « Parnassos ». Kaklamanos a tenu un autre discours sur le peintre en 1925 ; voir *Πινακοθήκη* [La Pinacothèque], 25, n° 286, 1926, p. 51-58.

**21** *Ibid.*, p. 25-26.

**22** « [...] η παρασύρασα την σοβαρήν μεταρύθμισιν μέχρι του βαράθρου του γελούου » (*ibid.*, p. 28).

**23** « Αι θεωρίαι των ριζοσπαστών του νεοιδανισμού είνε μεταξύ των σφοδρώς συζητουμένων, δεν γνωρίζω δ' αν μ' όλην την φιλολογικήν των ευλωτιάν, διότι είνε τόσον ποιηταί όσον και ζωγράφοι πολλοί εξ αυτών – παράδειγμα ο περίφημος Σαρ Πελαδάν, αξιώτερος να είνε γνωστός δια σελίδας του τινας μάλλον η δια τα ατλαζωτά φορέματά του – θα κατορθώσουν να τας επιβάλουν. Οι άνθρωποι, όσον και αν τείνουν προς το μυστήριον, όσον και αν τους απασχολή το πρόβλημα της ίδιας υπάρξεως, όσον και αν εισδύουν μελετηταί ακούραστοι εις τα αδιεξίτητα βάθη της ίδιας ψυχής, φέρονται επί τέλους φυσικώς προς το φως, την ζωήν, τον ήλιον » (*ibid.*, p. 27-28).



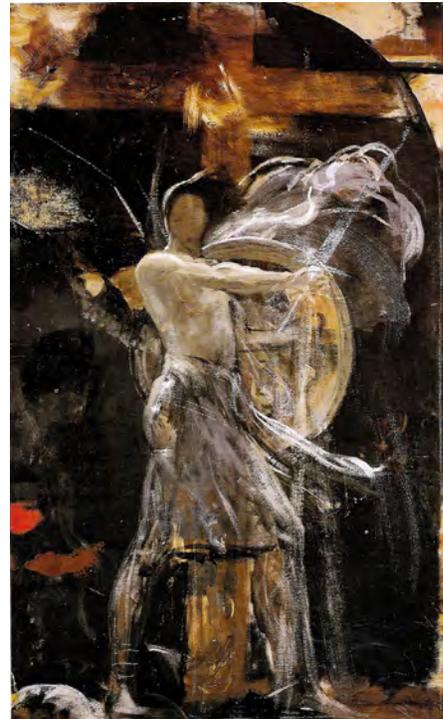
**Fig. 1.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux* (reproduction photographique par Elias van Bommel), 1899-1900, huile sur toile, 200 x 200 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. Π.641.



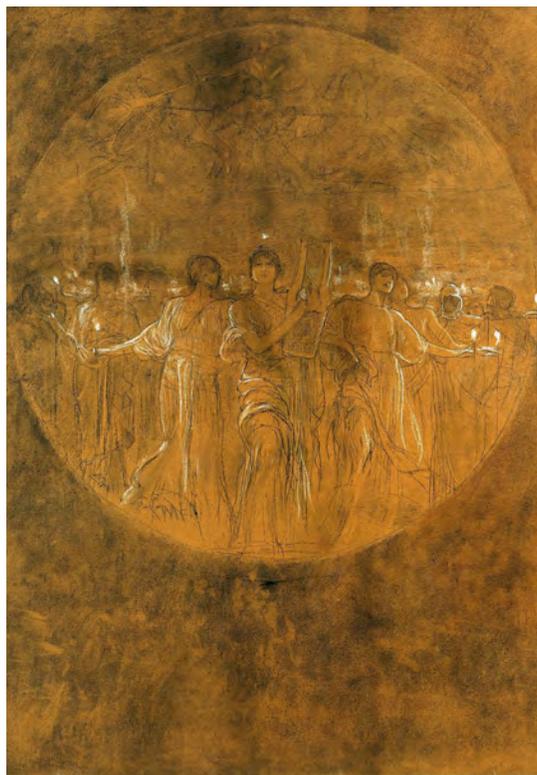
**Fig. 2.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, 1899-1900, huile sur toile, 200 x 200 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. Π.641.



**Fig. 3.** Nikolaus Gysis, *L'Archange* (étude préparatoire pour la *Fondation de la Religion*), 1894-1895, huile sur toile, 80 x 69 cm, Athènes, Musée Benaki, inv. ΓΕ\_24317.



**Fig. 4.** Nikolaus Gysis, *L'Archange* (étude préparatoire pour la *Fondation de la Religion*), 1894-1895, huile sur toile, 76 x 47 cm, Athènes, collection particulière.



**Fig. 5.** Nikolaus Gysis, *Le Nouveau siècle*, 1899, dessin préparatoire, crayon et craie, 97 x 67 cm, Athènes, collection Alpha Bank.

Pour le milieu intellectuel grec du début du <sup>xx</sup>e siècle, les courants symbolistes sont acceptables dans la mesure où ils reflètent une idéologie dominante, qui s'articule autour de la notion d'« hellénicité », c'est-à-dire de l'adhésion aux idéaux issus d'un passé lointain. C'est dans ce contexte que la préservation de la figure humaine s'impose comme un « desideratum » afin de garder les valeurs qui lui sont liées et qui sont en outre ancrées dans l'imaginaire collectif.

Pour cette raison, les œuvres de Puvis de Chavannes, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, George Frederick Watts, Franz von Stuck, Max Klinger et surtout Arnold Böcklin, trouvent alors un écho positif dans le milieu intellectuel grec : d'une part, ces œuvres puisent leurs thèmes ou leurs iconographies dans les sources mythologiques grecques et, d'autre part, elles sont fondées sur l'usage du symbole pour matérialiser ce qui n'a pas de représentation, d'une manière toujours figurative. Les tableaux de Gysis sont donc appréhendés dans cette logique, comme l'écrit le poète et critique d'art Mimis Limperakis, fervent admirateur de Böcklin et de Burne-Jones, en 1912 :

« [Gysis] essaie de travailler solidement à la manière de Böcklin, étant toujours à la traîne, mais sentant que son chemin le mène ailleurs, là où il va visionner *la symphonie printanière, la vision blanche* et la procession la plus archaïque, nommée *apothéose de Bavière*. Gysis est à ce point un esprit qui appartient à l'art, un esprit enveloppé par la figure grecque<sup>24</sup>. »

L'idée n'est alors pas nouvelle : d'autres intellectuels grecs, comme Yannis Kampysis (1872-1901) qui, par ses articles dans les revues *Η Τέχνη* [L'Art] et *Ο Διόνυσος* [Dionysos], a largement contribué à la diffusion des idées symbolistes en Grèce, ont déjà souligné que Böcklin a été un exemple pour Gysis<sup>25</sup>. En fait, ce lien a été forgé en Allemagne par William Ritter, qui a consacré des articles fouillés à Böcklin, dont l'art réunirait les éléments culturels du Sud et du Nord<sup>26</sup> ; en 1901, dans un article sur Gysis, Ritter reprend ce type de lecture en l'accentuant : « Sa position fut toujours un peu exceptionnelle : il demeurerait l'Hellène, dépaycé sous notre ciel fuligineux<sup>27</sup>. » Aussi il remarque ailleurs :

« Et s'il fallait dresser le bilan de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle sans doute verrait-on ces huit sommets : Ingres, Delacroix, Chassériau, Moreau, Puvis, Segantini, Böcklin, Gysis, culminer de la chaîne totale (et auprès d'eux ce gouffre de vertige, Rops, la déchirant) des pensées altières et des concepts idéalistes qui dominent les plaines fécondes, les forêts et les marécages où évoluèrent les maîtres du paysage et du strict réalisme<sup>28</sup>. »

Les écrivains grecs ont ensuite transposé cette interprétation élaborée par Ritter dans le champ de la critique d'art. En 1925, Kaklamanos oppose ainsi le « bel atticisme » de Gysis à « ceux qui veulent exprimer des symboles et des pensées compliquées » et qui « ne savent pas peindre »<sup>29</sup>. À ses yeux, Gysis demeure un « classique moderne », dont l'œuvre, comme « le marbre, l'albâtre

**24** « [...] πάντα αργοπατώντας, μα στέρρεα, κάποτε προσπαθεί α λά Μπέκλιν να εργαστεί, μα βλέπει καλά πως αλλού είναι ο δρόμος του, ο δρόμος που θα βγάλει στο μέρος που μέλλει ν'αντικρύσει την "ανοιξιάτικη εκείνη συμφωνία", το "λευκό όραμα", και την αρχαικώτατη εκείνη πομπή, που λέγεται "αποθέωση της Μπαβάριας". Ο Γύζης είναι τώρα πνεύμα που ανήκει στην τέχνη, πνεύμα μ'ελληνική μορφή » (Mimis LIMPERAKIS, « Nikolaos [sic] Gysis », *Άλκη* [Alces], n° 1, mai 1912, p. 9-12, cit. p. 11).

**25** Yannis KAMPYSSIS, « Επιθεώρησις. Γράμματα από την εξοχή [Revue. Lettres de la campagne] », *Ο Διόνυσος* [Dionysos], 2, 1901, p. 130. Voir aussi MATTHIOPOULOS, *op. cit.* à la note 7, p. 525.

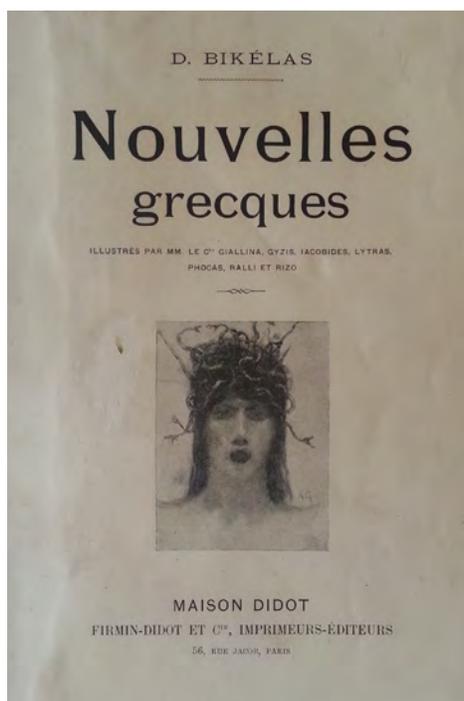
**26** Sur la réception de Böcklin en France, voir Thomas W. GAEHTGENS, « Böcklin und Frankreich », dans *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive*, cat. exp., Basel, Kunstmuseum, Paris, musée d'Orsay, Munich, Neue Pinakothek, Heidelberg, Braus, 2001, p. 89-111, notamment p. 100-101.

**27** William RITTER, « Un artiste grec d'aujourd'hui, Nikolas Gysis », *La Revue de l'art ancien et moderne*, IX, janvier-juin 1901, p. 301-312, cit. p. 301.

**28** RITTER, *op. cit.* à la note 10, « Arnold Böcklin, In Memoriam », p. 438-462, ici p. 461-462.

**29** KAKLAMANOS, *op. cit.* à la note 20, p. 54 ; cf. aussi, RITTER, *op. cit.* à la note 27, p. 312.

ou la neige » reflète avec clarté les formes plastiques de l'esprit grec<sup>30</sup>. Dans la mesure où « l'atticisme » correspond à l'horizon d'attente du milieu intellectuel grec, la minoration de la dimension mystique de l'œuvre de Gysis constitue un enjeu idéologique important. Or, Gysis s'est orienté vers l'idéalisme au moment où il a joué un rôle prépondérant dans la constitution de l'identité grecque. Ainsi en 1893, il dessine une tête de *Méduse* pour illustrer la couverture de l'ouvrage *Nouvelles grecques* (1897) de Dimitrios Vikélas, le premier président du Comité international olympique (**fig. 6**) ; en faisant le choix d'une figure de la mythologie grecque, Gysis s'inscrit ainsi dans une double filiation, celle de la Grèce ancienne et d'artistes contemporains, tels que Böcklin et Stuck<sup>31</sup>.



**Fig. 6.** Nikolaus Gysis, dessin pour la couverture des *Nouvelles grecques* de D. Bikélas [D. Vikélas], Paris, Maison Didot, 1897.

**30** « A modernised classic ». D. CACLAMANOS, « A Greek Painter: Nicolas Gysis », *The Studio*, XXVII, 1902-1903, p. 197-204, ici p. 203-204.

**31** D. BIKELAS [D. VIKÉLAS], *Nouvelles grecques*, Paris, Maison Didot, 1897 ; voir aussi MISSIRLI, *op. cit.* à la note 3, p. 356-357.

## « De la lumière, l'amour » : Gysis vu par Rudolf Steiner

Revenons alors à la dernière décennie de la carrière du peintre. Ce dernier travaille à l'élaboration de son œuvre *Voici l'Époux* (fig. 2) jusqu'à sa mort en 1901, comme en témoignent plusieurs esquisses et dessins (fig. 7-13). Il semble que l'idée de l'œuvre lui soit venue en 1893, peu après la réalisation de ses illustrations du livre de Dimitrios Vikélas ; cette même année, il écrit en effet à Urania Nazou qu'il a conçu une idée magnifique ; c'est, selon Gysis, une idée religieuse<sup>32</sup>. L'année suivante, en évoquant la parabole des dix vierges, il confie de nouveau à Urania Nazou qu'elle ne devrait pas avoir peur de l'Époux, qui viendrait dans le milieu de la nuit, puisqu'elle avait préparé son lampion en prenant de l'huile avec elle<sup>33</sup>. La même année, il écrit à Anna May : « J'espère que j'ai bien conçu mon collègue, l'archange Gabriel ; c'est une de mes dernières esquisses qui le démontre. Et le paradis s'est rapproché et je me souhaite d'avoir la puissance de finir ces deux œuvres<sup>34</sup>. »

*Voici l'Époux* est une œuvre complexe : dans une sorte de chambre magique, qui rappelle l'intérieur d'une cathédrale, la figure du Christ, dénommé « l'Époux », assis sur un trône semblable à un maître-autel, apparaît au centre. La lumière éblouissante, jaillissant de la figure du Christ, se répand vers la scène entière. Des brumes enflammées s'étendent jusqu'aux bords du tableau où des milices d'anges ardents s'agenouillent, illuminés par les rayons émanant de la figure centrale. L'Époux, à côté duquel se dressent les archanges terrifiants, apparaît entouré d'une aura éblouissante de lumière rouge et orange. Bien que Gysis ait puisé ici dans diverses sources religieuses, comme l'évangile de saint Mathieu qui raconte la parabole des dix vierges, ou le Livre de la révélation, qui décrit la fin du monde par une conflagration<sup>35</sup>, l'origine de son idée doit néanmoins être cherchée ailleurs. Il utilise en effet l'ouvrage *Ερμηνεία* [*Hermeneia*,

**32** « Συνέλαβα δε και μιαν μεγαλοπρεπέστατην ιδέαν, την οποίαν ίσως εκτελέσω εφέτος. Είναι αυτή θρησκευτική » (lettre de Gysis à Urania Nazou, Pöcking, 28 août 1893, publiée dans Georgios DROSINIS et Lampros KOROMILAS (éd.), *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη* [*Lettres de Nikolaus Gysis*], Athènes, éditions Eklogi, 1953, p. 176).

**33** « Αφοῦ έχομεν τους λύχνους μας ως αι 5 φρόνιμοι παρθένοι; Γιατί να φοβούμεθα το “Ίδού ο Νυμφίος έρχεται” εν τω μέσω της νυκτός; » (lettre de Gysis à Urania Nazou, Munich, 24 septembre 1894, *ibid.*, p. 177-178).

**34** Lettre de Gysis à Anna May, Munich, 24 septembre 1894 (*ibid.*, p. 179-180).

**35** Les versets relatifs dans la Bible sont ceux-ci : « Alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux », version Louis Segond 1910, Matt. 25:1 ; « Au milieu de la nuit, on cria : Voici l'époux, allez à sa rencontre ! », Matt. 25:6 ; « Pendant qu'elles allaient en acheter, l'époux arriva ; celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte fut fermée », Matt. 25:10 ; « Puis je vis un grand trône blanc, et celui qui était assis dessus. La terre et le ciel s'enfuirent devant sa face, et il ne fut plus trouvé de place pour eux », Ap. 20:11.

1730-1734] du moine Dionysios de Fournà (1670-1744) pour l'iconographie de son œuvre, tout en procédant Gysis à une modernisation de la scène puisqu'il s'écarte des normes iconographiques traditionnelles, suivies par des artistes tels que Peter von Cornelius (1783-1867)<sup>36</sup>.



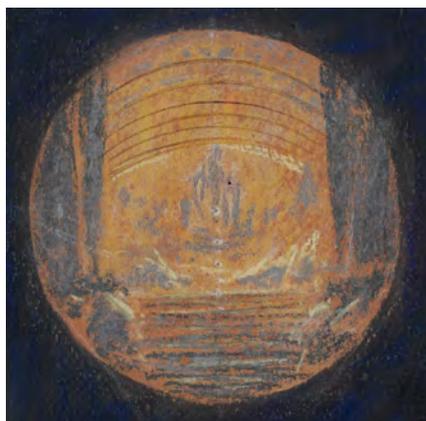
**Fig. 7.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1899-1900, huile sur toile, 27 x 26,5 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. Π.574/1.



**Fig. 8.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1899-1900, huile sur toile, 27,5 x 22,5 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. Π.574/3.



**Fig. 9.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1899-1900, huile sur toile, 25,5 x 25,5 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. Π.574/4.



**Fig. 10.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1899-1900, huile sur toile, 26,5 x 17,5 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. Π.574/6.

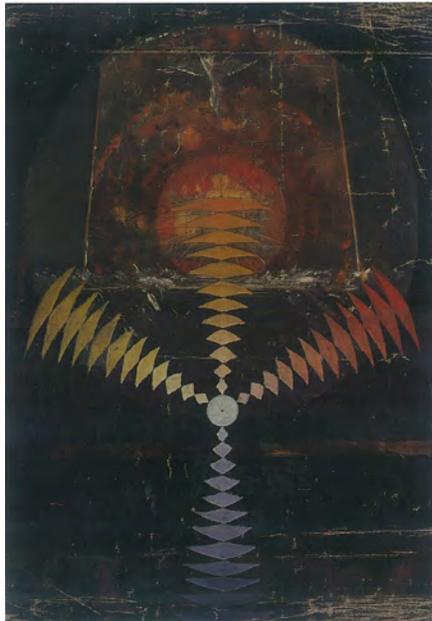
<sup>36</sup> Gysis a visité l'église Saint-Louis [Ludwigskirche] de Munich, où se trouve le *Jugement dernier*, peint par Peter von Cornelius.



**Fig. 11.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1895-1900, craie sur carton noir, 27 x 18 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandros Soutzos, inv. II.593/3.



**Fig. 12.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1895-1900, crayon de couleur blanc sur papier noir, 23,5 x 18,5 cm, Athènes, Pinacothèque Nationale, Alexandros Soutzos, inv. II.593/4.



**Fig. 13.** Nikolaus Gysis, *Voici l'Époux*, étude préparatoire, 1894-1900, huile sur toile, 85 x 60 cm, Collection de la famille du peintre à Munich.

Or, lorsque Rudolf Steiner tient sa conférence sur Gysis dans la matinée du 25 août 1910, il présente à ses auditeurs une petite reproduction en couleur du tableau *L'Époux*, surnommé par Steiner *Aus dem Lichte, die Liebe* [*De la lumière, l'amour*], afin de faire connaître Gysis au milieu théosophique allemand ; cette reproduction, qui a été commandée à la firme C. Kuhn à Munich, a disparu<sup>37</sup>. Une question se pose alors : comment Steiner a-t-il connu le tableau de Gysis puisque l'œuvre était supposée se trouver en possession de la famille du peintre ? Nos recherches dans les archives de la Société anthroposophique à Berlin nous ont alors permis de trouver le lien entre Gysis et Steiner : l'élève du peintre, Anna May Rychter (née Kerpen, 1864-1954), dont le père, Heinrich May, était le médecin personnel de Gysis. À partir de 1897, Gysis entretient en effet avec Anna May une correspondance régulière et abondante, dans laquelle il lui confie ses projets futurs, ses inquiétudes et ses espérances ; il partage également avec elle sa passion pour la musique<sup>38</sup>. Par ailleurs, Margarita Hauschka, la nièce d'Anna May, a raconté que dans l'atelier de la jeune élève de Gysis à Adalbertstrasse, un tableau était accroché, nommé *Majestät Gottes* [*Majesté de Dieu*]<sup>39</sup>. Or, lorsqu'un jeune peintre de Pologne, Tadeusz Rychter, est venu louer l'atelier de la peintre au tournant du siècle, il a reconnu immédiatement le tableau de Gysis et a demandé à Anna May de l'obtenir avec l'appartement. Comme Anna May a refusé de donner le tableau, Rychter s'est contenté d'en faire une petite copie, ce qui a contribué à leur rapprochement. C'est à travers ce dernier qu'Anna May a rencontré entre 1905 et 1906 Rudolf Steiner qui s'efforçait à cette époque de fonder le socle idéologique sur lequel pourraient se déployer ses approches chrétiennes mais aussi essentiellement ésotériques. On raconte par ailleurs qu'en 1910 une copie de *L'Époux* décorait les locaux de la branche Théosophique de Munich et qu'elle était spécialement connue parmi ses membres<sup>40</sup>. Résumons alors ce que nous savons sur le tableau *L'Époux*, peint par Gysis entre 1899 et 1900 et exposé au Glaspalast de Munich en juin 1900 (n° 335a). À un certain moment, Bommel

<sup>37</sup> Ses dimensions étaient de 42,5 x 42,5 cm (STEINER, *op. cit.* à la note 4, p. 424). Voir aussi Rudolf STEINER, *Farbenerkenntnis, Ergänzungen zu dem Band « Das Wesen der Farben »*, Hella WIESBERGER et Heinrich O. PROSKAUER (éd.), Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1990, p. 283.

<sup>38</sup> La correspondance, qui est publiée en partie, se trouve à la Pinacothèque nationale d'Athènes.

<sup>39</sup> Margarethe HAUSCHKA, « Das Triptychon Gral von Anna May », *Das Goetheanum, Wochenschrift für Anthroposophie*, LIV, n° 24, 1975, p. 187-190. Voir aussi M. GOTTLIEB, « Anna von Rychter-May », *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*, n° 29, 1954, p. 128-129 ; Eva LEVY, « Anna May-Rychter », dans Bodo von PLATO (éd.), *Anthroposophie im 20. Jahrhundert*, Dornach, Verlag am Goetheanum, 2003, p. 506.

<sup>40</sup> Hans-Jürgen BRACKER, « Eine frühe Botin der Anthroposophie in Palestina : Zum 50. Todestag der Malerin Anna Rychter-May », *Novalis Zeitschrift für europäisches Denken*, n° 3, juin 2004, p. 61-63, cit. p. 61.

a pris des photographies du tableau dans l'atelier du peintre. Après la mort de ce dernier en janvier 1901, une rétrospective est organisée au Glaspalast (de juin au octobre) pour commémorer trois peintres défunts, Arnold Böcklin, Nicolaus (sic) Gysis et Wilhelm Leibl ; parmi beaucoup d'autres, le tableau de *L'Époux* y est exposé. Anna May pourrait avoir fait une copie à ce moment-là ou un peu plus tard, puisqu'elle entretenait de bonnes relations avec la famille du peintre. Quand Rychter visite l'atelier d'Anna May à Adalbertstraße, il reconnaît le tableau grâce aux reproductions de Bommel et il en fait une petite copie. Puis, au début de l'année 1910, il contacte Steiner à Berlin, où ce dernier tenait des conférences à la Société Théosophique, et lui fait connaître le cas de Gysis. Quelques mois après, à Munich, Steiner se passionne pour le symbolisme du tableau et commande à la firme Kuhn une petite reproduction, très probablement d'après l'une des copies peintes par Anna May ou Rychter.

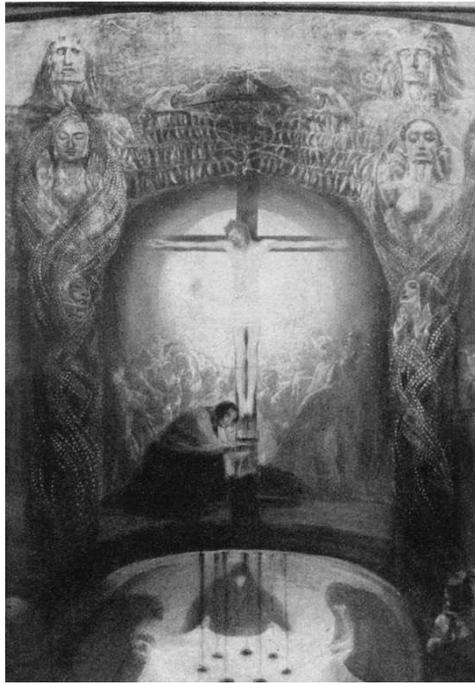
Un autre élément est susceptible de confirmer cette hypothèse : en 1910, alors qu'Anna May travaille aux décors des deux drames de Steiner mis en scène à Munich au moment où ce dernier tient sa conférence sur Gysis, elle peint également un grand triptyque représentant les divers stades de la chrétienté, de Salomon à la Rose + Croix en passant par le Graal (**fig. 14**) ; ce triptyque est destiné au *Johannesbau* à Munich mais, en raison de plusieurs facteurs, le projet ne sera pas exécuté<sup>41</sup>. Connu seulement par des reproductions<sup>42</sup>, ce triptyque trahit l'influence de Gysis et elle a pu s'inspirer du tableau qu'elle conservait dans son atelier.

Dans sa conférence sur Gysis, Steiner énonce d'abord son idée centrale, selon laquelle la théosophie devrait éclairer le chemin de quête spirituelle de l'homme, comme un courant qui nourrit les diverses ramifications de la vie culturelle. Par son drame *La Porte de l'initiation*, Steiner entend manifester cette vision. Afin de plaider pour la contribution de la théosophie à la création artistique, Steiner évoque une image du poème de Goethe *Mahomets Gesang* [*Le chant de Mahomet*] : un ruisseau, prenant sa source parmi des « roches

<sup>41</sup> HAUSCHKA, *op. cit.* à la note 39, p. 187.

<sup>42</sup> En février 1918, Anna May a exposé, sous le nom de May-Kerpen, *Le Triptyque de Graal* dans la galerie *Das Reich* [le royaume] et, après quelques mois, dans le Glaspalast. Voir *Aenigma, Gruppe bildender Künstler*, cat. exp., Galerie Das Reich, Munich, du 5 février au 15 mars 1918 ; *Münchener Kunstausstellung*, cat. exp., Glaspalast, Munich, 1918, p. 43. Anna May faisait partie du groupe artistique *Aenigma*, qui comptait parmi ses membres Maria Strakosch-Giesler (1877-1970), une ancienne élève de Kandinsky. On trouve ensuite *Le Triptyque de Graal* dans le Waldorfschule, où elle a été détruite lors d'un bombardement durant la seconde guerre mondiale. Quand Tadeusz Rychter reçut une commande de la maison d'édition *Christliche Kunst* pour la réalisation d'une série d'aquarelles des lieux saints, Anna May l'y a suivi. En 1939, Rychter partit en Pologne pour décorer une église mais, après cette date, on perd sa trace. Anna May prit contact avec les cercles anthroposophiques de Jérusalem où elle était considérée comme une sainte. Voir HAUSCHKA, *op. cit.* à la note 39, p. 188-189.

buissonneuses », entraîne à sa suite des « sources fraternelles » et « précipite vers la plaine sa course tortueuse » en portant les trésors accumulés pendant son voyage, dans l'océan éternel<sup>43</sup>. Dans cette perspective, Steiner, tout en révoquant les certitudes positivistes, utilise le symbole, comme Maeterlinck l'a déjà fait, pour figurer sa vision, qui ne peut pas être représentée. Mais il y a ici une divergence : étant donné que la conception du monde de Steiner est bien ancrée dans la tradition philosophique allemande, le symbole n'a pas pour lui de traits concrets mais plutôt des qualités abstraites ; c'est-à-dire, à la différence des occultistes français, Steiner laisse couler dans le moule de sa pensée religieuse les « ruisseaux » de Goethe, les courants de la philosophie allemande.



**Fig. 14.** Anna MAY, *Le Triptyque de Graal* (détail, Panneau central), 1912-1914, reproduction photographique, Münchener Kunstausstellung, cat. exp., Glaspalast, Munich, 1918, p. 43, le Triptyque fut détruit en 1943.

Après avoir présenté au public munichois les buts de la société théosophique, Steiner montre enfin le tableau de Gysis. De crainte que les auditeurs soient choqués par le dessin inachevé du tableau et par les couleurs nébuleuses, Steiner inscrit ces éléments formels dans la lignée des conférences qu'il a

<sup>43</sup> STEINER, *op. cit.* à la note 4, p. 423.

tenu les jours précédents<sup>44</sup> : il met ainsi l'accent sur les effets physiques et psychologiques des couleurs du tableau sur le spectateur. Selon lui, la scène est divisée en deux champs, l'un caractérisé par la couleur rouge et l'autre par le bleu indigo ; le rouge renvoie à la chasteté et à l'humilité tandis que le bleu fait référence à la solennité et la contemplation<sup>45</sup>.

Enthousiasmé par cette vision, Steiner attire l'attention des spectateurs sur les deux sphères s'élevant au-dessus du dieu, qu'il met en corrélation avec la scène de la Genèse de la Chapelle Sixtine du Vatican par Michel-Ange (fig. 15). Sur l'œuvre de ce dernier, Steiner constate que « la scène se fait l'écho du moment où le nouveau dieu s'élève afin de créer le monde, tandis que le vieux dieu part en laissant derrière lui les coquilles des mondes démolis, qui devaient se casser, afin que cette silhouette du milieu puisse exercer son influence sur nous – cette silhouette-là du Christ »<sup>46</sup>. C'est à une interprétation semblable que Steiner arrive à propos du tableau de Gysis. Si nous associons cette explication aux conférences tenues à Munich quelques jours auparavant sur *Les secrets de la Bible*, nous pouvons en déduire que les deux sphères correspondent aux figures d'Elohim et de Jahve Elohim, les deux hypostases du dieu<sup>47</sup>. Le théosophe Max Gumbel Seiling, qui a récité le poème de Goethe durant la lecture, a d'ailleurs relaté dans ses mémoires que, selon Steiner, la planète à gauche symbolisait la période cosmique de la Manvantara (en sanscrit, « l'âge de Manu ») tandis que celle à droite la période de la Pralaya<sup>48</sup>. Inspirée par la mythologie indienne, cette conception d'une cosmogonie, caractérisée par des périodes de manifestation de l'univers (Manvantaras), interrompues par des périodes de disparition ou de destruction (Pralayas), était largement répandue dans les milieux théosophiques du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 424-425.

<sup>46</sup> « Wo die eine Gottesgestalt heranschwebt zum Weltenschaffen und die andere abzieht, nur zurücklassend den Gedanken an untergehende Weltenschalen, die zerbrochen werden mussten, damit jene Gestalt hereinwirken konnte, die uns in der Mitte entgegentreift, -die Gestalt des Christus » (*ibid.*, p. 425).

<sup>47</sup> Conférence prononcée à Munich le 18 août 1910, voir Rudolf STEINER, *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 2006, p. 32-52, cit. p. 44.

<sup>48</sup> Max GUMBEL-SEILING, *Mit Rudolf Steiner in München*, La Haye, De nieuwe Boekerij, 1946, p. 53. Les mémoires se trouvent dans les archives de Société théosophique à Munich.

<sup>49</sup> Il est possible que Gysis ait lu *La Doctrine secrète* de Blavatsky (traduction en allemand par Robert Froebe, 1899). Sur les mythes cosmiques de l'Indouisme voir aussi, Olav HAMMER, *Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*, Leyde, Boston, Brill, 2004, p. 257.



**Fig. 15.** Nikolaus GYSIS, *Voici l'Époux*, op. cit. à la fig. 2 ; MICHEL-ANGE, *La création du soleil, du monde et de la terre*, du plafond de la Chapelle Sixtine du Vatican, dans Rudolf STEINER, « Aus dem Lichte die Liebe », *Blätter für Anthroposophie* 3, n° 12, 1951, p. 421-426 (tableau).

Pour comprendre l'horizon d'attente de Steiner, il faut également prendre en compte son admiration pour l'œuvre de William Turner (1775-1851), qui l'a fortement marqué lors d'un voyage à Londres en 1903. Le 13 juillet 1903, il a confié à son épouse que l'œuvre de Turner l'a tellement stimulé qu'elle lui apparaît plus importante que celle de Böcklin<sup>50</sup>. Steiner a en effet été

**50** « Dann war ich gestern in der National-Galerie, um Turners Landschaften wieder zu sehen, jenes herrlichen Malers, der mich im vorigen Jahr so sehr begeistert hat und der mir noch bedeutungsvoller scheint als Böcklin » (lettre de Rudolf Steiner à Anna Steiner, London, 13 juillet 1903). Voir Edwin FROBÖSE/Paul G. BELLMANN (éd.), *Rudolf Steiner, Briefe*, Band II, 1890-1925, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1987, p. 432.

impressionné par les tableaux de Turner inspirées du *Traité des couleurs* de Goethe, dans lesquels l'artiste peint avec des coups de pinceau tourbillonnants, sans esquisse préparatoire. Dans son analyse du tableau *Voici l'Époux*, Steiner semble donc projeter son approche de Turner sur l'œuvre de Gysis. Si Kalligas et Missirli ont montré les affinités stylistiques du tableau de Gysis avec certaines œuvres de Turner<sup>51</sup>, il convient toutefois de souligner que cette comparaison prend tout son sens à la lumière de la valorisation du *Traité des couleurs* de Goethe par Steiner au tournant du siècle.

Les esquisses préparatoires au tableau (**fig. 7-13**) indiquent que Gysis se préoccupait de résoudre deux problèmes picturaux : le premier concerne l'organisation de l'espace, fondée sur des cercles successifs et concentriques ainsi que des triangles entremêlés, qui forment un pentagramme inversé, dont le sommet en bas aboutit à une figure plus claire, peut-être Satan, tombant du ciel comme l'éclair (**fig. 11-12**). Il est possible que Gysis ait pensé à utiliser le pentagramme pour attacher au tableau des connotations mystiques, comme il l'avait déjà fait dans son tableau *Ἀρμονία* [*L'Harmonie*, 1893], commandé par la maison musicale Rud. Ibach Sohn (**fig. 16**). Dans la tradition théosophique, le pentagramme symbolise l'union nuptiale entre les deux genres ou, dans le sens pythagorique, la corrélation entre le microcosme et le macrocosme<sup>52</sup>. Contrairement à Kalligas, qui a proposé de lire le diagramme insolite de couleurs (**fig. 13**) comme une étude chromatique, nous voudrions souligner son importance pour la compréhension de la pensée théosophique de Gysis. On y discerne la première idée de l'aura annelée en tourbillons enflammés mais

**51** Kalligas, de peur que l'esprit hellénique soit infecté par cette approche, énonce l'idée selon laquelle « la notion du concret » dans ces tableaux de Gysis et de Turner demeure forte. Selon lui « la quête des formes sublimes, de la forme pure, est née dans les terres du tempérament romantique et contraste avec l'esprit hellénique, dominé par la raison » [« η έννοια του συγκεκριμένου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Turner και του Γύζη, το γεγονός αυτό συνδέεται με την αναζήτηση μορφών του απόλυτου, της καθαρής μορφής, αναζήτηση που γεννιέται στην περιοχή της ρομαντικής (βόρειας-δυτικής) διάθεσης και βρίσκεται σε αντίθεση με το λογοκρατούμενο ελληνικό πνεύμα »] (KALLIGAS, *op. cit.* à la note 3, p. 185-188). Missirli remarque que *Voici l'Époux* présente certaines similitudes dans ses effets chromatiques avec le tableau de Turner *Lumière et couleur, après le déluge* (MISSIRLI, *op. cit.* à la note 3, p. 260).

**52** L'idée que la symétrie est le signe de l'ordre divin s'est propagée dans les réseaux occultistes en France, par des écrivains comme Eliphas Levi, Joséphin Péladan ou Alexandre Saint-Yves d'Alveydre mais elle était aussi assez répandue dans les cénacles académiques. En utilisant le pentagramme, Jean Delville visait à établir un lien entre la forme et le nombre qui, selon lui, coïncident avec l'idée du beau (voir Brendan COLE, « L'École de Platon de Jean Delville. Amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle », *La Revue des Musées de France, Revue du Louvre*, LVI, n° 4, octobre 2006, p. 57-63).

aussi, au-dessous, un cercle chromatique tracé au compas. Gysis pose les couleurs en douze gradations, le bleu-indigo en face de l'orange, près duquel se trouvent le rouge et le jaune. Montadon, le biographe de Gysis, a d'ailleurs confirmé l'attrait de ce dernier pour la géométrie, notamment pour des cercles entiers ou divisés, et il a discerné une certaine technique dérivée de la mathématique mystique, qui se matérialise dans le tableau de *l'Époux*<sup>53</sup>.



**Fig. 16.** Nikolaus Gysis, *L'Harmonie* (dessin), 1893, technique mixte sur carton, 62,5 x 58 cm, Thessaloniki, Collection de la Pinacothèque municipale.

Cet aspect de la peinture de Gysis peut être mis en perspective avec les idées et les réalisations de l'école de Beuron [Kunstschule Beuron], fondée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le sud de l'Allemagne. Sous la direction du père Desiderius Lenz (1832-1928), cette confraternité de moines cherchait à articuler une théorie artistique, fondée sur la certitude que Dieu se révèle à l'homme à travers des normes mathématiques, et des œuvres plastiques marquées par la géométrie et des couleurs à la signification mystique. Lenz incitait notamment à l'usage de formes losangées colorées, ainsi que des échelles de couleurs, pour signifier les différentes phases de l'initiation spirituelle<sup>54</sup>. L'artiste suédoise et anthroposophe Hilma af Klint (1862-1944), qui, en 1909, a fait la connaissance de

**53** MONTANDON, *op. cit.* à la note 3, p. 118.

**54** Hubert KRINS, « Farbstudien der Beurer Kunstschule » dans *Avantgardist und Malermönch, Peter Lenz und die Beurer Kunstschule*, cat. exp., Velten WAGNER (éd.), Städtisches Museum Engen, 2007, p. 51-56.

Steiner, utilisait souvent dans son œuvre des ordres chromatiques véhiculant des significations mystiques<sup>55</sup>.

Au même moment, Kandinsky, sous l'influence de Steiner, explore aussi des questions concernant l'effet psychologique de la couleur. Kandinsky connaissait bien l'appropriation de la théorie des couleurs de Goethe par Steiner puisqu'il avait écouté un stade préliminaire de cette théorie pendant la conférence de Steiner à Berlin dans la maison d'architecture le 26 mars 1908. Il a lu aussi la revue *Luzifer-Gnosis*, qu'il cite dans *Über das Geistige in der Kunst [Du spirituel dans l'art]*<sup>56</sup>. Kandinsky aurait eu à Munich, où il s'installe en 1908, de nombreuses occasions de cultiver ses intérêts pour la doctrine cosmologique de Steiner. Deux de ses anciens étudiants dans la *Phalanx-Schule*, Emy Dresler et Maria Strakosch-Giesler (1877-1970), ont assisté aux préparations des drames mystiques de Steiner à Munich en 1910. Nous ne savons pas néanmoins si Kandinsky a profité de l'occasion pour écouter les conférences de Steiner en 1910, en particulier celle sur Gysis. En revanche, *Voici l'Époux* semble avoir eu un impact sur Steiner puisque l'ange surmontant le Christ assis dans le tableau de Gysis ressemble à la figure du dieu, réalisée par Rudolf Steiner pour la coupole de Goetheanum (fig. 17).



**Fig. 17.** Rudolf STEINER, dessin pour la figure du milieu de la coupole du premier Goetheanum, pastel, 1914, 50,8 x 40,5 cm, Dornach, Collection de l'art de Goetheanum.

**55** Voir, par exemple, le tableau *Autel, groupe X, n° 1*, 1915, huile sur toile, 237,5 x 179,5 cm, Stockholm, Moderna Museet, HAK187.

**56** Wassily KANDINSKY, « *Über das Geistige in der Kunst [1912]* », dans KANDINSKY, *Complete Writings on Art*, Kenneth C. LINDSAY/Peter VERGO, New York, Da Capo, 1994 (1<sup>re</sup> éd. Boston, G. K. Hall, 1982), p. 145.

## Le renouveau religieux

À la fin des années 1890, marquées par de profonds bouleversements tant sur le plan culturel que politique, Munich est devenue un centre florissant de la théorie et de la pratique de l'occultisme, du spiritualisme et de la parapsychologie, qui ont constitué un terreau intellectuel favorable à une ébullition tant politique qu'artistique. À cette époque, les artistes symbolistes et les intellectuels se sont appropriés certaines théories scientifiques afin de prouver l'existence d'une vie après la mort, et ils ont ainsi contesté le positivisme dominant. Il faut aussi souligner un autre aspect : à Munich, il y a eu une longue tradition de production de scènes religieuses mais, à partir de 1890, l'émergence du mouvement symboliste dans une ville où la grande majorité de la population était catholique a contribué à la réadaptation de l'iconographie traditionnelle. Les sécessionnistes Albert von Keller (1844-1920) et Gabriel von Max (1840-1915) étaient parmi ces ardents défenseurs d'un nouveau paradigme esthétique, fondé sur une synthèse entre la science, le mysticisme et l'art<sup>57</sup>. Engagés dans des recherches concernant l'âme, le somnambulisme ou l'hypnotisme, ces deux artistes appartenaient à la société psychologique [*Psychologische Gesellschaft*], cofondée à Munich en 1886 par le psychiatre Albert von Schrenck-Notzing (1862-1929). Bien que Gysis n'ait pas appartenu à ce milieu, il est possible qu'il ait eu connaissance des discours de ces cercles<sup>58</sup>. D'ailleurs, selon Ewald Petritschek, le petit-fils du peintre, Gysis aurait adhéré vers la fin-de-siècle à la doctrine théosophique<sup>59</sup>. Il reste cependant difficile de savoir si Gysis a cotoyé les cercles théosophiques à Munich ou de déterminer en quoi ils ont pu l'influencer. Il est néanmoins certain qu'il a connu le peintre Gabriel von Max, professeur de peinture historique à l'Académie de Munich et membre fondateur de la Société Théosophique (Loge Germania) en 1884. Par ailleurs, Gysis était membre de l'association artistique *Allotria*, tout comme le peintre Albert von Keller connu pour ses recherches sur le somnambulisme et le spiritualisme.

**57** Sur cette question, voir Jo-Anne Birnie DANZZKER/Gian Casper BOTT (éd.), *Séance, Albert von Keller and the Occult*, cat. exp., Frye Art Museum, Seattle, Washington, University of Washington Press, 2010.

**58** Sur le réseau occultiste à Munich, voir Veit LOERS/Pia WITZMANN, « Münchens okkultistisches Netzwerk », dans *Okkultismus und Avantgarde*, p. 238-244.

**59** Ewald Petritschek, le petit-fils du peintre, le mentionna à Kassimati en 1970 à Munich, voir Marilena Z. KASSIMATI, « La personnalité artistique de Nikolaus Gysis, vue par son journal, ses lettres et les registres d'autres artistes : une nouvelle interprétation de son "hellénicité" » dans Kostas DANOUSIS (éd.), *Nikolaus Gysis, Le peintre national de Tinos*, actes de colloque, 8 septembre 2001, Athènes, Société des Études de Tinos, 2002 (en grec), p. 37-70, cit. p. 45-46.

De même, il y a eu en Grèce un fort renouveau religieux et les discours des écrivains et poètes grecs n'ont pas tous établi un lien entre la dimension allégorique des œuvres de Gysis et l'image idéalisée de la Grèce ancienne, associée à des valeurs du rythme, d'harmonie et de sérénité. Ainsi, la parution du poème *Ο Νυμφίος* [L'Époux] en 1898, par l'écrivain et traducteur Ioannis Gryparis (1872-1942), dans la revue *Η τέχνη* [L'Art], porte-parole des écrivains symbolistes, indique que des idées mystiques circulaient déjà au sein des salons littéraires grecs<sup>60</sup>. Gryparis y présentait le fils de Dieu comme « un spectre, dont le souvenir est doux, et qui passe furtivement et va se noyer dans la profondeur d'un miroir »<sup>61</sup>. Ioannis Gryparis, un déserteur du mouvement parnassien, a présenté en 1893 dans son article « *Ο συμβολισμός εν τη ποιήσει* » [« Le symbolisme dans la poésie »] les préceptes fondamentaux du symbolisme à l'exemple du poète Jean Moréas (1856-1910), et a dédié ses poèmes *Σκαρβαίοι και Τερακότες* [Scarabées et Terres cuites] au peintre Ary Renan. Ce texte peut être considéré comme l'annonce du symbolisme littéraire en Grèce. Il y souligne :

« Les représentants de la critique académique, les conservateurs, dans lesquels les illusions héréditaires et les préjugés s'enracinent avec une obstination désespérante, ceux qui, avec une sordide vanité, ne se soucient que de défendre leurs travaux, les idoles du passé, trouvent de nombreux arguments – qui en effet leur sont offerts – pour insulter et vitupérer les modernistes »<sup>62</sup>.

Tout en critiquant indirectement le discours académique, Gryparis affirme ainsi son credo artistique : l'attachement à la *mimésis* et au passé est une illusion, et on ne peut découvrir le ferment propre à alimenter la force spirituelle de l'artiste que *dans la profondeur du miroir*.

L'écrivain Konstantinos Théotokis (1872-1923) a également publié dans la revue *Η Τέχνη* ou à *Ο Νουμάς* [Numa] des contes symbolistes, écrits sous l'influence de la pensée de Schopenhauer, de Nietzsche et de la littérature

60 I. N. GRYPARIS, « *Ο Νυμφίος* », *Η Τέχνη* [« L'Époux », *L'Art*], novembre 1898, p. 15.

61 « *φάντασμα καλοθύμητο περνάει και μ' ανάλαφρον ανάσυρμα και πάει και πνίγεται στα βάθη ενός καθρέφτη* » (*ibid.*, p. 15).

62 « *Οι αντιπρόσωποι εννοείται της ακαδημαϊκής κριτικής, οι συντηρητικοί μέσα εις τους οποίους οι κληρονομικαί πλάται και προλήψεις ριζοβολούν μ' απελπιστικήν επιμονήν, εκείνοι οι οποίοι ενδιαφέρονται με μικροφιλότιμον ιδιοτέλειαν να υπερασπίζονται το ιδίον των έργον, τα Είδωλα του παρελθόντος, ευρίσκουν –και τους δίδονται, ειν' η αλήθεια– πολλά επιχειρήματα δια να προσβάλλουν και να γελοιοποιήσουν τους νεωτεριστάς* » (I. GRYPARIS, « *Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία: ο συμβολισμός εν τη ποιήσει* (Κριτική μελέτη) » *Φιλολογική Ηχώ* [« Nouveaux horizons dans la philologie : le symbolisme dans la poésie (une étude critique) », *L'Écho littéraire*], 1, n° 3, 1893, p. 37-39, cit. p. 38-39).

indienne. Dans ses contes, publiés à la fin du siècle dans plusieurs revues, se manifestent le syncrétisme religieux, la tradition ésotérique de la Kabbale et la philosophie de Nietzsche. Dans le conte *H χάση του κόσμου* [*Le déclin du monde*, vers 1899], on y trouve la même vision de la désolation du monde par une conflagration, tel que Gysis la représente dans *la Fondation de la Religion* (fig. 3-4). Théotokis y évoque l'archange Maveth, esprit de la mort selon la tradition kabbalistique<sup>63</sup>, qui n'est pas sans rappeler la figure de l'Archange de Gysis :

« Dans le ciel l'archange Maveth apparaîtra pour envenimer la planète vieillie et la vie qui continuerait à exister avec lui. Et son visage très élégant resplendira, plus beau que le soleil blafard des derniers jours, et il tiendra dans sa main droite le glaive colossal du feu, dont la flamme se dressera au-dessus du ciel. Et les poètes... glorifieront vaillamment la beauté chaste de l'Archange puissant et chanteront les cantiques les plus solennels, tant qu'ils n'auront pas été entendus jusque-là<sup>64</sup>. »

Et Théotokis continue la narration : « Qu'il se rapproche en flottant le glaive igné, tout enflammé dans sa splendeur étincelante du tissu tout blanc et empanaché d'ailes... Qu'il se lance avec toute sa force, la tête en bas, en éteignant le glaive immense, contre la terre. Tout à l'heure les flammes encercleront la planète »<sup>65</sup>. C'est sans doute les mêmes idées esthétiques qui imprègnent tant le tableau de Gysis que la narration de Théotokis, tout en s'inscrivant fondamentalement dans la tradition théosophique.

Enfin, il faut mentionner un suiveur tardif de Gysis, Frixos Aristeas (1897-1951), collaborateur et illustrateur des ouvrages de l'écrivain-occultiste Polyvios Dimitrakopoulos (1864-1922) (fig. 18), qui a réalisé des tableaux comme *Lucifer*, *L'archange Michael*, *Le grand maître* et *La force du destin* et envisagé de publier un livre intitulé *Φως εκ του σκότους και σκότος εκ του φωτός*

<sup>63</sup> David GODWIN, *Cabalistic Encyclopedia*, Minnesota, Llewellyn Publications, 1997 (1<sup>re</sup> éd. Minnesota, 1979), p. 190.

<sup>64</sup> « Στον ουρανό θα φανή ο Αρχάγγελος Μάβεθ για να θανατώσει το γερασμένο πλανήτη και την πλάση που θα ζει ακόμη με κείνον. Και θα λάμψη το πρόσωπό του ωραιότατο, καλλίτερο από τον θαμπωμένον ήλιο των τελευταίων ημερών, και θα κρατη στο δεξί του χέρι θεόρατη ρομφαία στιάς, και η φλόγα της θα νικά το στερέωμα. Κ' οι ποιητές... θα δοξάσουν απρόμητοι την αμάλαγην ωραιότητα του κρατερού Αρχάγγελου και θα τραγουδήσουν υψηλότατα τραγούδια που ποτέ ως τότες τέτοια δεν θα έχουν ακουστεί » (manuscrit publié après la mort de l'auteur ; Konstantinos Théotokis, *H χάση του κόσμου, το όνειρο του Σατνή* [*Le déclin du monde, le songe de Satnī*], Corfou, Athènes, Keimena, 1981, p. 11-12).

<sup>65</sup> « Θένα σιμώνει ανεμίζοντας την πύρινη ρομφαία, φλογερός όλος στην αστραφτερή του λευκότατου χιτώνα και των πλουμιστών φτερών λαμπρότη... και θέλει χυθεί μ' όλη του την ορμή, το κεφάλι προς τα κάτω, προτείνοντας απέραντη ρομφαία, ενάντια στη Γης. Και παρεφτύς οι φλόγες θα διακλείσουν τον πλανήτη » (*ibid.*, p. 13).

– *ανάλυση και δημιουργία των αιθερίων χρωμάτων* [Lumière de l'obscurité et obscurité de la lumière –analyse et création des couleurs éthérées]<sup>66</sup>. En 1931, le poète A. K. Perdikidis a fait l'éloge d'Aristeas dans le journal *Ημερήσιος Τύπος* [Journal quotidien] : « On pourrait dire que l'âme immortelle de son grand maître, N. Gysis, guide son pinceau et ses pensées. Mais ici Gysis est irréfutablement dépassé par l'élève<sup>67</sup>. »

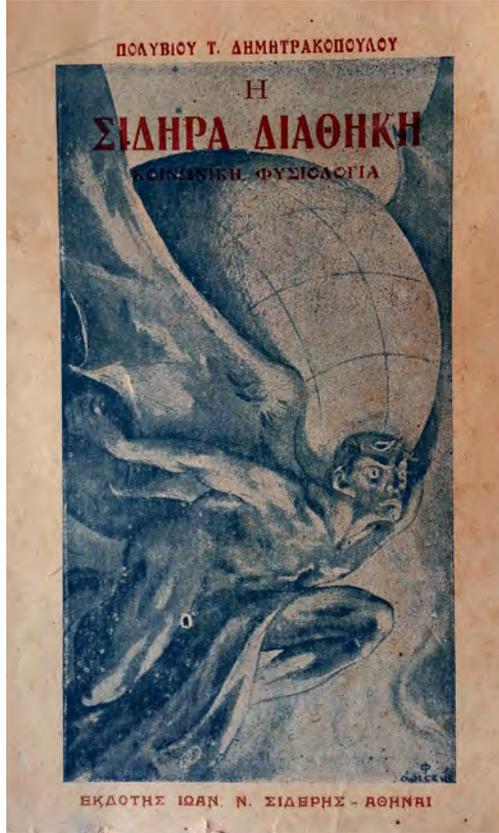


Fig. 18. Frixos ARISTEAS, dessin pour la couverture de l'ouvrage de Polyvios Dimitrakopoulos, *Η Σιδηρά Διαθήκη* [Le Testament de fer], Athènes, I. Sideris, 5<sup>e</sup> éd. 1929 (1<sup>re</sup> éd. Athènes, 1919).

66 Le manuscrit du livre se trouve dans les archives de la Pinacothèque nationale à Athènes.

67 « Θα πει κανείς ότι η ψυχή του μεγάλου δασκάλου του, του αθάνατου μας Ν. Γύζη διευθύνει το πινέλο του και τις σκέψεις του. Είναι αναντιρρήτως ο Ν. Γύζης ο δεύτερος » (Α. Κ. ΠΕΡΔΙΚΙΔΗΣ, « L'exposition de Frixos Aristeas », *Ημερήσιος Τύπος* [Journal Quotidien], 20 novembre 1931, Athènes, archives de la Pinacothèque nationale).

En réunissant les différents fils de notre recherche, nous voudrions tirer la conclusion suivante sur les deux systèmes de pensée dominants. Nous avons ainsi montré que les écrivains et critiques d'art en Grèce se sont efforcés de façonner, à l'instar de William Ritter, une interprétation des œuvres du peintre ancrée dans la certitude que « l'idée » doit être investie par une forme concrète. Comme nous l'avons vu, la conférence tenue par Kaklamanos a fait fonction de catalyseur d'une conception de l'art de Gysis en accord avec cette interprétation. En 1981, Kalligas écrivait ainsi :

« Un élément inaperçu et intime qui relie les œuvres de Gysis à tout ce qu'on pourrait qualifier d'œuvres grecques authentiques, réside dans le fait que ses œuvres prennent appui d'abord sur une idée. L'idée est l'élément permanent de la substance des entités. Selon Platon : *les idées sont pensées et ne sont pas vues*. Tout artiste rend les "idoles" de "l'idée", les phénomènes, selon sa perception, par un style idéaliste, ou réaliste, ou romantique, ou n'importe lequel<sup>68</sup>. »

Aux yeux de Kalligas, le cerveau de l'artiste agit comme un récepteur et un miroir, qui permet de capter les images du monde et de les renvoyer sous la forme d'une représentation subjective et de types variés d'imitation. Le déferlement de mysticisme sur l'Europe, à la suite de la remise en cause du positivisme, a permis aux artistes de bousculer ce paradigme esthétique dominant et d'ouvrir de nouvelles voies d'expression artistique. C'est à Munich, dans la mouvance des réseaux théosophiques, semble-t-il, que Gysis s'est tourné vers une nouvelle conception de la couleur à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle, entre 1896 et 1901. Quand Steiner a exalté les qualités artistiques de Gysis dix ans plus tard, la rupture avec les systèmes figuratifs était déjà décisive. Le miroir était devenu lampion, comme dans le poème de W. B. Yeats<sup>69</sup> : l'inspiration artistique ne s'appuyait plus sur les expériences cognitives en termes de causalité, mais au contraire, selon la doctrine métaphysique formulée par Steiner, elle

**68** « Ένα αφανές, εσωτερικό στοιχείο που συνδέει τα έργα του Γύζη με όλα, μπορεί να πει κανείς, τα γνήσια ελληνικά έργα, είναι πως τα έργα του στηρίζονται καταρχήν σε μια ιδέα. Η ιδέα είναι το μόνιμο στοιχείο της ουσίας των όντων. Κατά τον Πλάτωνα: τάς δε... ιδέας νοεῖσθαι μὲν, ὁράσθαι δ' οὐ. Ο κάθε καλλιτέχνης αποδίδει, σύμφωνα με την αντίληψή του, τα "εἰδῶλα" της "ιδέας", τα φαινόμενα, με ιδεαλιστική ή ρεαλιστική ή ρομαντική ή με οποιαδήποτε άλλη τεχντροπία » (VOIR KALLIGAS, *op. cit.* à la note 2, p. 115). L'extrait de Platon se trouve dans la *République*, 507b : PLATON, *Œuvres Complètes, La République*, introduction et notes par Robert BACCOU, Paris, Librairie Garnier Frères, 1936, p. 239.

**69** « It must go further still : that soul must become its own betrayer, its own deliverer, the one activity, the mirror turn lamp », cité dans ABRAHMS, *op. cit.* à la note 11, p. 1.

jaillissait de l'âme individuelle vers le monde extérieur, telle la lumière interne du lampion en attendant l'arrivée de l'Époux, ou, à l'instar de Steiner, la *Source du rocher* [*Felsquelle*] de Goethe.

---

Pour citer cet article : Spyros PETRITAKIS, « Quand le miroir devient lampion : aspects de la réception de l'œuvre tardive de Nikolaus Gysis entre Athènes et Munich », dans Catherine MÉNEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du x<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne en avril 2016.

---

# LE MODERNISME EN BOSNIE, CROATIE ET SERBIE : ASPECTS POLÉMIQUES

PHILIPPE GELEZ

Le symbolisme, dans l'histoire de l'art et de la littérature bosniaque, croate et serbe<sup>1</sup>, n'occupe qu'une faible place et n'a guère d'autonomie par rapport à l'ensemble du courant moderniste. Celui-ci, aux contours mal définis en Serbie<sup>2</sup> mais qu'il ne faut pas confondre avec le modernisme d'après-guerre (*modernizam*), est appelé en Croatie *moderna*, un mot dont le flou conceptuel

- 1 Le Monténégro ne semble pas avoir connu de véritable mouvement symboliste ni moderniste avant 1914. On ne retient que le nom de Marko Car, qui a écrit l'essentiel de son œuvre à Zadar puis Belgrade. Voir Milorad НИКШЕВИЋ, « Poezija druge polovine XIX i početka XX vijeka [La poésie de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle] », *Lingua Montenegrina*, 3/5, 2010, p. 175-224 ; Milorad НИКШЕВИЋ, « Književna i kulturna dekadansa Boke Kotorske krajem XIX i početkom XX vijeka [La Décadence en littérature et dans la culture dans les Bouches de Cattaro à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle] », *Lingua Montenegrina*, 5/9, 2012, p. 119-150.
- 2 L'étude la plus remarquable sur la définition du symbolisme serbe reste celle de Predrag PALAVESTRA, « Трајање, природа и препознавање српског симболизма [Durée, nature et signes distinctifs du symbolisme serbe] », dans Predrag PALAVESTRA, *Наслеђе српског модернизма. Књижевне теме VIII [L'héritage du modernisme serbe. Thèmes littéraires VIII]*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 153-225. Voir aussi Vladeta KOŠUŠIĆ, *Парнасци и симболисти у Срба [Les Parnassiens et les symbolistes chez les Serbes]*, Beograd, SANU, 1967 (posebna izdanja 398) ; Zoran GAVRILOVIĆ, « Српска Модерна [La moderna serbe] », dans Zoran GAVRILOVIĆ (éd.), *Српска Модерна [La moderna serbe]*, Sarajevo, Svjetlost, 1960, p. 3-21. Pour une étude francophone, consulter Ivan NEGRISORAC, « Les poètes serbes du modernisme et les poètes français du romantisme au Parnasse et au symbolisme. Le problème de l'Art pour l'art chez Théophile Gautier et Jovan Dučić », dans Milivoj ŠREBRO (éd.), *La littérature serbe dans le contexte européen : texte contexte et intertextualité*, Bordeaux, MSHA, 2013, p. 171-194, consultable sur le lien [http://www.serbica.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=531%3Acolloque-ivan-negriorac-gautier-et-ducic&catid=161&Itemid=185](http://www.serbica.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=531%3Acolloque-ivan-negriorac-gautier-et-ducic&catid=161&Itemid=185) (version française d'un article paru originalement sous le titre « Концепт ларпурларгизма Теофила Готјеа и Јована Дучића. Проблем поетичког идентитета француских парнасцова и српских песника Модерне [Le concept de l'art pour l'art selon Théophile Gautier et Jovan Dučić. Le problème de l'identité poétique des parnassiens français et des poètes serbes de la Moderna] », *Letopis Matice srpske*, 490/6, décembre 2012, p. 1017-1041). La liste des livres où l'on n'apprend pas grand-chose serait longue ; à titre d'exemple, éviter Jovan DELIĆ, *О поезији и поетици српске модерне [Sur la poésie et la poétique de la moderna serbe]*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2008.

a été relevé depuis une vingtaine d'années seulement par les historiens de la littérature croate<sup>3</sup> bien qu'il ait été exprimé dès 1905 par le critique Milan Marjanović (1879-1955) :

« Moderne – tout ce dont nous n'avions jusque-là pas entendu parler l'était. Modernes étaient Brandes et Zola et Bahr et Maeterlinck, modernes aussi Comte, et Swedenborg, et Ibsen, et Strindberg et Boecklin et Rops et Przybyszewski et D'Annunzio. Modernes, le symbolisme et le néohellénisme, et la renaissance et le japonisme et le positivisme, et l'occultisme médiéval et moderne, la chimie et l'alchimie, la psychiatrie et le spiritisme, le bouddhisme et le nietzschéisme, le socialisme et l'anarchisme... tout cela était nouveau et tout était accueilli, accepté, sans ordre, sans discernement<sup>4</sup>. »

Symbolisme ou *moderna*, les concepts s'entrecroisent et sont corrolaires – voire synonymes – de Parnasse, néo-romantisme, impressionnisme, modernisme, sécessionnisme, décadence, idéalisme, etc., ou bien se déclinent en vérisme, *renesansizam*, artisme, *vojslavizam* (d'après le poète Vojislav Ilić)... alors que le symbolisme occupe en Russie, en France et en Belgique une place distincte de ces mouvements voisins, avec lesquels il a entretenu des relations

**3** Ante STAMAČ, « Pitanje secesije u moderni [La question de la Sécession dans la *moderna*] », dans Ante STAMAČ, *Passim [Passim]*, Split, Logos, 1989, p. 84-94 ; Viktor ŽMEGAČ, *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne [L'esprit de l'impressionnisme et de la Sécession. Études sur la littérature de la moderna croate]*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, 1993 ; Pavao PAVLIČIĆ, « Što je danas hrvatska moderna ? [Qu'est-ce que la *moderna* croate aujourd'hui ?] », *Dani Hvarškoga kazališta*, 28/1, mai 2002, p. 5-16. La réflexion de Pavličić, au-delà du mérite qu'elle a à soulever la question du bien-fondé des périodisations en courants, est assez molle, *conforme* au relativisme dont il se fait le chantre. Du point de vue formel, il interroge (p. 11) une pluralité dont il a démontré (p. 8-11) qu'elle n'est pas si plurielle que cela. Par ailleurs, il essaye de donner de la consistance à sa périodisation en la soumettant à un impératif d'actualité par rapport au reste des littératures européennes, impératif politique s'il en est, et non à un impératif poétique, c'est-à-dire d'expression du Beau.

**4** « A moderno je bilo sve, o čem nismo do tad čuli. Moderan je bio Brandes i Zola i Bahr i Maeterlinck, moderan je bio i Comte i Swedenborg i Ibsen i Strindberg i Boecklin i Rops i Przybyszewski i D'Annunzio. Moderan je bio i simbolizam i neohelenizam i renaisanca i japonizam i pozitivizam i sredovječni i moderni okultizam, kemija i alkemija, psihijatrija i spiritizam, budizam i ničeanizam, socijalizam, anarhizam... sve je to bilo novo i sve se to pozdravljalo, primalo, bez reda, bez kriterija » (Milan MARJANOVIĆ, *Iza Šenoa. Četvrt vijeka hrvatske književnosti [Après Šenoa. Un quart de siècle de littérature croate]*, Zadar, Naklada hrvatske knjižarnice, [1906], p. 142-143, cité dans Stanislav MARIJANOVIĆ, « Europska književnost i umjetnost u časopisu Mladost (iz vidokruga « bečkog kruga ») [La littérature et l'art européens dans la revue *Mladost* (du point de vue du « cercle de Vienne »)] », *Dani Hvarškoga kazališta*, 28/1, mai 2002, p. 247-257, cit. p. 253).

plus ou moins conflictuelles. Le mouvement moderniste connaît pourtant quelques subtilités analytiques en Croatie : on y distingue deux phases, l'une plutôt dominée par le sécessionnisme (jusque vers 1903) et l'introversion, l'autre plus explosive et peuplée de l'allégorique nationale. En Serbie, Vesna Matović (1949-) a aussi voulu distinguer, dernièrement, trois vagues modernistes : parnassienne pour la première, impressionniste pour la seconde, avant-gardiste pour la dernière<sup>5</sup>.



Fig. 1. LEON KOEN, *Večiti Juda* [Le Juif éternel], ap. 1893-av. 1898, huile sur toile, Musée Historique Juif, Belgrade.

Dans le champ littéraire, on aurait pu penser que la poétique globale commandant un *style* reconnaissable dans tous les arts, commun et simultanément singulier à cause de la différence des moyens d'expression, avait laissé des traces et aurait permis d'y délimiter, d'y caractériser le symbolisme. Or, les traits – discrets – en sont trop évanescents face au phénomène moderniste. Le symbolisme, fleuron et point-pivot de la modernité artistique,

noie en elle ses contours chez les Slaves du Sud, à quelques exceptions près. Les historiens de l'art sont peut-être davantage attentifs au *style* ; que ce soit en peinture, en arts décoratifs ou en architecture<sup>6</sup>, on a depuis longtemps voulu maîtriser la distinction entre les divers courants qui traversent la période. C'est plutôt pour la peinture qu'on peut parler de symbolisme, mais le courant est éphémère et les œuvres relativement rares (fig. 1 et 2). Ceux qui ont étudié la question de l'acculturation (corollaire de celle des rapports entre centre et périphérie) n'ont pas trouvé qu'aient été réussis ni le psittacisme stylistique, ni la transposition dans un nouveau contexte<sup>7</sup>.

5 Vesna MATOVIĆ, « La dimension européenne du modernisme serbe », dans SREBRO (dir.), *op. cit.* à la note 2, p. 155-170.

6 C'est en Croatie que la réflexion est la plus poussée, semble-t-il. Voir Anđelka GALIĆ & Miroslav GAŠPAROVIĆ, *Secesija u Hrvatskoj* [La Sécession en Croatie], Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 2003 ; Nenad FABJANIĆ, « Između secesije, neoklasicizma i moderne. Prilog interpretaciji zgrade Sveučilišne knjižnice Rudolfa Lubyanskoga [Entre Sécession, néoclassicisme et *moderna*. Contribution à l'interprétation du bâtiment de la Bibliothèque universitaire construite par Rudolf Lubyanski] », *Prostor*, 18, 2010, p. 2-25 (manuscrit écrit en 1983).

7 Ljubo KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine na umjetnost hrvatskih krajeva. Problemi periferijske umjetnosti* [L'apport du milieu local sur l'art des régions croates. Les problèmes de l'art périphérique], Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2000 (éd. orig. 1963).



**Fig. 2.** Đorđe KRSTIĆ, *Obretenje glave kneza Lazara* [La découverte de la tête du prince Lazare], 1905, huile sur toile, Musée national d'art de Belgrade.

Une fois posée, en littérature et en général, l'équivalence symbolisme-modernisme (*moderna*) – à laquelle des nuances peuvent être apportées *a posteriori* – le champ des considérations s'étale, vaste, et bien défriché. C'est pourquoi je ne propose pas, ou peu s'en faut, de nouveaux faits, mais développe plutôt un rappel de ce qu'est fondamentalement le modernisme : un phénomène problématique qui fait de l'art non plus une création, mais une proposition, et donc, forcément, un questionnement. L'art moderniste cherche à susciter une réaction ; il courtise le réactionnaire, sans lequel il ne vit pas ; il est par nature provocation et se fait bien souvent provocant ; il s'adjoint, pour relancer son cours, les services de la polémique.

Ce mécanisme nouveau s'appuie sur la logique du libéralisme et de ses ramifications : liberté d'expression, liberté des mœurs, liberté d'opinion – en un mot : individualisme. Il s'enracine ainsi dans l'histoire de l'art dès l'époque romantique : la potentialité polémique de l'art s'y était exprimée en s'adossant

au nationalisme<sup>8</sup>, qui aspirait à un nouvel ordre politique – souveraineté nationale – et, dans une moindre mesure, en direction du monde social – avènement d’un ordre bourgeois ; mais dans le champ esthétique, la nouveauté n’avait pas de valeur subversive à proprement parler. En Croatie, les débuts du scandaleux remontent, en littérature, à la réception de Zola et du naturalisme ; une assez vive polémique entre réalistes se lève à ce propos en 1883<sup>9</sup>.

Le scandale gagne en envergure avec le mouvement moderniste, qui suscite des polémiques autour de son individualisme affiché. Cependant, si la querelle représente un moment central de l’histoire de l’art en Croatie, en Serbie ces conflits ont non seulement été moins importants, mais sont généralement minimisés par les historiens<sup>10</sup>. On constate que les débats ont été houleux en Croatie à compter de 1897 – leur développement dans les journaux a été réédité en deux énormes volumes<sup>11</sup> – alors qu’ils n’ont pris d’ampleur en Serbie qu’à partir de 1921, soit en-dehors du champ du symbolisme et de la *moderna* proprement dite<sup>12</sup>. En Croatie, du moindre manuel scolaire à la plus fouillée des histoires de la littérature ou de l’art, la querelle des Anciens et des Modernes est une étape obligatoire de l’histoire culturelle du pays ; c’est une institution de la *mens croatica*. En Serbie, au contraire, l’époque est présentée comme une idylle d’où la polémique est exclue<sup>13</sup>.

**8** Mladen LESKOVAC, « Polemika između Zmaja i Save Bjelanovića [La polémique entre Zmaj et Sava Bjelanović] », dans Mladen LESKOVAC, *Srpske književne teme [Thèmes littéraires serbes]*, Novi Sad, Matica srpska, 1988, p. 89-98.

**9** Miroslav ŠICEL, « Polemike o realizmu i naturalizmu u hrvatskoj književnosti [Polémiques sur le réalisme et le naturalisme dans la littérature croate] », *Forum*, 38/71, 1999, 7/9, p. 1121-1134 (réimp. dans *Dani Hvarškoga kazališta*, 26/1, avril 2000, p. 5-17).

**10** Je n’irai donc pas dans le sens de Włodzimierz Kot, « Croatian and Serbian modernism : A comparative analysis », *Neohelicon*, 2, 1974, p. 155-183.

**11** Voir les deux énormes volumes d’Ivan KRTALIĆ (éd.), *Polemike u hrvatskoj književnosti. Kolo II – knjige VII i VIII [Les polémiques dans la littérature croate. Deuxième série – livres VII et VIII]*, Zagreb, Mladost, 1983.

**12** Gojko TEŠIĆ, *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943 [Les magiciens noirs. Polémiques et pamphlets dans la littérature serbe 1917-1943]*, Beograd, Slovo ljubve, 1983, 3 vol. : I (1917-1929) ; II (1930-1933) ; III (1934-1943).

**13** Vesna MATOVIĆ, *Srpska moderna. Kulturni obrasci i književne ideje. Periodika [La moderna serbe. Modèles culturels et idées littéraires]*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2007. On a quelques essais pour montrer que l’époque n’était pas unanime dans son modernisme, en particulier Staniša TUTNJEVIĆ & Marko NEDIĆ (éd.), *Sto godina Srpskog književnog glasnika. Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj književnoj periodici [Cent ans de La Gazette littéraire serbe. Aspects axiologiques de la tradition dans les périodiques littéraires serbes]*, Novi Sad/Beograd, Matica srpska/Institut za književnost i umetnost, 2003.

Malgré tout, de façon plus ou moins marquée, la fin de siècle est partout aux pamphlets, libelles, satires et autres caricatures sur fond de théorie littéraire et d'un genre qui s'impose progressivement depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle : le *manifeste*, où la paradoxale modernité, affranchie de la dérisoire préface, aime à exprimer dans un projet commun le primat de l'individuel en matière artistique<sup>14</sup>, et où s'exprime, par l'antériorité du texte prospectif vis-à-vis de la création artistique, par la préséance de la théorie sur la pratique, l'essence du modernisme : la critique de l'intentionnalité. Cette critique n'est pas, à tout coup, polémique. Tandis que la rhétorique du critique littéraire est calme et son argumentation, balancée, parfois insipide, l'écriture serrée et nerveuse du pamphlétaire répond aux critères du genre polémique, se développant dans un jeu de réponses indignées et de monologues en colère. La polémique commence à la critique de la critique, s'épanouit dans l'indignation et termine potentiellement dans la vindicte, après un fantasme de censure.

Cette détermination contextuelle du polémique face à la censure a trois terrains de prédilection, parce que, *grosso modo*, elle se heurte à trois autorités : l'État, garant de l'ordre social ; la hiérarchie religieuse (illustrée, de façon exemplaire, par l'Église catholique), garante de l'ordre transcendantal ; et le critique d'art, garant de l'ordre esthétique. C'est à travers ces différents champs que j'envisagerai la dimension polémique de la *moderna* : la subversion des valeurs en ce qui concerne l'État, le nu comme perversion du divin en ce qui concerne la chrétienté et la tradition musulmane, enfin le dévoiement de l'objectivisme par la liberté d'expression en ce qui concerne la critique d'art (y compris, bien sûr, littéraire).

## Le rôle de l'État

Pour l'essentiel, la polémique moderniste est portée par la critique artistique et littéraire : la révolution en cours n'affecte guère que les cercles lettrés, et ne touche ni les couches moyennes, ni les couches inférieures de la société, où le taux d'analphabètes est parmi les plus élevés d'Europe. Le fait que certaines expositions des modernistes aient été très visitées – le *Hrvatski salon* (Salon croate) à Zagreb en 1898, par exemple – ne signifie pas que le monde rural et

**14** On associe souvent le manifeste à l'avant-gardisme ; il naît en réalité avec le romantisme, et devient programme précédant la création au moment du symbolisme, voir Jeanne DEMERS et Line McMURRAY, *L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986 ; José-Luis DIAZ (éd.), *Préfaces et manifestes du XIX<sup>e</sup> siècle*, *Revue des sciences humaines*, n° 295, 3/2009 ; et aussi les considérations historiques d'Anne LAURE et Anne TOMICHE dans Anne LAURE (éd.), *L'art qui manifeste*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Serge MARGEL & Eva YAMPOLSKY (éd.), *Le manifeste. Entre littérature, art et politique*, Paris, Éditions Lignes, 2013 (n° 40 de *Lignes*).

ouvrier en ait été directement affecté, ni même la classe des semi-intellectuels que représentent les instituteurs.

Que le débat se cantonne dans les sphères artistiques, c'est aussi en raison d'une sorte de *containment* opéré par un État contrôlant la publicité de l'art grâce à la censure administrative. L'ordre social – ce qu'après cent ans de laïcité et de sécularisation nous appelons communément morale – doit être protégé de la subversion des valeurs sur lesquelles il repose.

Si d'ordinaire elle se borne à la politique, la censure d'État déborde parfois de ce domaine particulier pour frapper le monde de la création littéraire et artistique, même si c'est de moins en moins le cas au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, le processus de sécularisation, à l'œuvre même dans cette monarchie qu'on juge si poussiéreuse, donne lentement l'exclusivité métaphysique au clergé. L'État séculier intervient toujours moins sur les matières qui touchent à la morale politique et à la morale tout court. Les limites du débat public reculent ; ce n'est plus à la vérité que l'État se réfère, mais à une morale pratique, à un hygiénisme par un lent glissement des valeurs au terme duquel ce qui est bon, c'est ce qui est sain, précepte souvent formulé dans le monde germanophone selon les écrits d'Ernst Haeckel (1834-1919) et qui trouve une éclatante illustration dans l'organisation des Jeux olympiques. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, anormal et pathologique sont synonymes ; ils fusionnent dans les termes par lesquels on conspuie les modernistes : dégénérés, é-nervés, décadents – en un mot, socialement malades<sup>15</sup>.

Pénétré de la nécessité de l'exemplarité, l'État censeur exerce son contrôle pour l'essentiel dans deux domaines : la presse et la fonction publique. Journalistes et fonctionnaires sont concernés par l'institution de la liberté d'expression : les écrits des premiers sont plus particulièrement régulés par les lois de presse, et les seconds par le code déontologique tacite auquel leurs fonctions les astreignent.

Partout dans l'espace sud-slave, l'ennemi d'État a le visage du socialisme et de l'anarchisme. C'est sur ce soupçon qu'a été interdite la première revue des modernistes croates, *Hrvatska misao* (*La Pensée croate*), dont sept numéros sortirent à Prague en 1897 avant de s'éteindre. Inspirés par Masaryk, les auteurs s'étaient surtout fait des ennemis dans les rangs du Parti national (*Narodna stranka*), qui soutenait le régime hongrois en place. Je note en passant que dans de nombreux articles de cette revue, on mettait en avant la figure de l'intellectuel, étoile montante de la modernité et moderniste par excellence.

---

**15** Voir aussi Michel FOUCAULT, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-75*, Paris, Gallimard/Seuil, 1999.

L'« intellectuel » au service de l'État et le fonctionnaire devenu libre-penseur occupent une place délicate. Outre le nécessaire effacement des opinions particulières face à l'intérêt général, le devoir de réserve auquel ils sont tenus s'alimente à l'impératif de l'exemplarité sociale. Ce principe semble implicite ; l'exemple très concret du poète Safvet-beg Bašagić (1870-1934)<sup>16</sup> permettra de mieux en saisir les tenants et aboutissants.

Devenu professeur d'arabe littéral au gymnase de Sarajevo en 1900, et donc fonctionnaire, cet écrivain bosno-musulman a commis quelques poèmes d'inspiration vaguement moderniste entre 1896 et 1899, années qu'il a passées à Vienne pour étudier l'histoire et les langues orientales. Il décide de les publier en 1902 dans un recueil intitulé *Sumorne melodije (Mélodies mornes)*, au ton désenchanté. S'il plonge dans la dérégulation, c'est qu'il se sait syphilitique depuis 1900 – après en avoir conspué l'ambiance délétère, l'humeur de Bašagić s'était bien accommodée de la vie dans la capitale entre 1896 et 1899 ; ses mœurs s'étaient assouplies et son anticléricalisme, dirigé contre la hiérarchie musulmane comme chrétienne, avait gagné en virulence. Libéré de la tutelle paternelle, il avait fréquenté bouges et théâtres de variété et avait été infecté en 1900. Le titre du recueil est ainsi redevable de la mélancolie qui le prend à l'annonce de la maladie. La censure lui refuse la publication, décision à laquelle il est bien obligé d'obtempérer le 28 mai 1902. Que lui reproche-t-on ? Pas tant de choses en tant que poète, individuellement parlant, mais ses poèmes n'ont pas la moralité requise d'un professeur de gymnase, d'un éducateur de la jeunesse. Inadmissibles, ses « vues sur l'existence » (*Lebensanschauung*) chantant le vin et les femmes – « Bacchus et Vénus », d'après les mots du censeur. Inadmissible encore, le flou qu'opère le poète en assimilant jouissance et renoncement au monde, ascétisme et ivrognerie, accordant à l'un et à l'autre autant d'honorabilité. Bašagić n'avait pas trouvé son meilleur lecteur.

Cependant, si certains modernistes ont connu quelques déboires avec l'administration, c'est, la plupart du temps, pour leurs positions d'intellectuels nationalistes ; il en est ainsi de Ljubo Babić (1854-1935) et Jovan Dučić (1871-1943). Leurs audaces de modernistes se brisent à deux murailles protégées par la censure : loyauté au régime, protection de la jeunesse. Elles ceignent l'espace possible de la polémique et provoquent automatiquement l'auto-censure – notamment en matière de protection de la jeunesse. Bašagić, lorsqu'il lance la première revue littéraire (moderne, mais non moderniste) à destination de la communauté bosno-musulmane, veut que tout le monde

**16** Sur cette censure, voir Philippe GELEZ, *Safvet-beg Bašagić (1870-1934). Aux racines intellectuelles de la pensée nationale chez les musulmans de Bosnie-Herzégovine*, Athènes, École française d'Athènes, 2010, p. 363-364.

dans la famille puisse la consulter : ni politique, ni décadence, donc, bien qu'on y trouve des notes de lecture d'œuvres et revues modernistes<sup>17</sup>. De ce point de vue, Bašagić ne peut en aucun cas être compté parmi les hommes de lettres révolutionnaires contemporains, dont les écrits ne sont pas vraiment à mettre entre toutes les mains. Il s'inscrit simplement dans un contexte journalistique plus général où la bonne littérature est celle qui ne risque pas d'être censurée.

Derrière l'auto-censure, c'est la liberté de penser qui est en jeu, et la définition de ce nouveau surhomme de la modernité : l'intellectuel, individu parfaitement autonome et non moins parfaitement libre – et donc en souffrance, en particulier quand servir l'État est fréquemment une nécessité de survie dans ces Balkans où vivre de sa plume est impensable. La déclinaison sensible de l'intellectuel – l'« artiste » – le poète vagabond, libre de toute entrave sociale, libre de penser ce qu'il veut, n'existe pour ainsi dire pas dans l'espace sud-slave. Jovan Dučić lui-même affirmait avec force qu'il n'y avait eu, ni en Croatie, ni en Serbie, de poètes « bohèmes » ; cette absence découlait d'une organisation sociale que ne traversait pas, à l'inverse de la France, de profond fossé entre riches et pauvres. Pour Dučić, on se méprenait sur Antun Gustav Matoš, qui faisait pourtant figure paradigmatique de bohème aux yeux des Slaves du Sud : « AGM » campait aux antipodes du poète maudit, c'était un snob – un dandy raté<sup>18</sup>.

Le modernisme a trouvé dans l'ancienne organisation politique et administrative habsbourgeoise et, dans une certaine mesure, serbe, un ennemi contre lequel il s'est forgé. Les vieilles barrières de la censure ont progressivement été levées, et l'artiste, qui prend de plus en plus le masque de l'intellectuel, a su trouver – certes tardivement, mais assurément – sa place dans le nouvel ordre social naissant. Dans cette lente conquête culturelle que n'aurait pas reniée Gramsci, le héros de la modernité trouve un adversaire de taille : la religion.

**17** Cette orientation sera toujours plus forte, notamment durant la rédaction de Mehmed Čaušević, voir Mehmed Džemaludin ČAUŠEVIĆ, « Čitateljima na početku sedme godine [Aux lecteurs au seuil de la septième année (de parution de *behar*)] », dans Enes KARIĆ & Mujo DEMIROVIĆ (éd.), *Reis Džemaludin Čaušević. Prosvjetitelj i reformator* [Reis Džemaludin Čaušević. Homme des Lumières et réformateur], Sarajevo, Ljiljan, 2002, II, p. 159-163.

**18** Jovan Dučić, « Милорад Ј. Митровић [Milorad J. Mitrović] », dans Jovan Dučić, *Сабрана дела 4. Моји сапутници. Књижевна обличја. Прикази и белешке. Чланци* [Œuvres complètes 4. Mes compagnons de route. Figures littéraires. Recensions et notes. Articles], Beograd, Bigz, 1989, p. 11-40. Le lecteur francophone peut se faire une assez bonne idée de Matoš en lisant le numéro 1-2 de 2002 de la revue *Most/Le Pont* qui lui est consacré, entièrement en français (œuvres et critique), coordonné par Tea Benčić-Rimay.

## Le rôle des religions<sup>19</sup>

Catholiques, orthodoxes et musulmans – pour ne parler que des principales communautés religieuses de l'espace sud-slave – adoptent des positions fort différentes vis-à-vis du modernisme artistique, en théorie comme en pratique. Ils l'interprètent diversement : le catholicisme s'oppose au libéralisme ; l'orthodoxie, à l'occidentalisation ; l'islam, à l'eupéanisation. Tous y voient, en revanche, un fruit de la franc-maçonnerie, sans que leur réaction soit uniforme dans le temps : précoce pour les catholiques, tardive pour les orthodoxes, jamais formalisée pour les musulmans.

Chez les catholiques, la crise moderniste a été ouverte en 1864 par la publication du *Syllabus*, où le Saint-Siège condamnait une liste de quatre-vingts erreurs modernes relevant du libéralisme. En 1888, Léon XIII indique les cadres de la liberté d'expression selon le droit naturel dans *Libertas praestantissimum* ; en 1907, Pie X réitère la condamnation du libéralisme dans *Lamentabili sane exitu*. Les papes sont accusés de soutenir les Habsbourg face aux autres gouvernements européens<sup>20</sup>.

Le libéralisme philosophique provoque quelques remous parmi le clergé croate. Andrija Palmović (1847-1882), incardiné au diocèse de Zagreb, a été changé à plusieurs reprises de cure pour avoir commis un ou deux poèmes un peu sensuels. Un peu plus tard, alors que le modernisme bat son plein, en 1900, on assiste à une réaction originale en Croatie : la tenue du *Prvi hrvatski katolički sastanak* (Premier rassemblement croate catholique), dont l'une des résolutions concerne la littérature et l'art. Les signataires y déclarent qu'ils ne soutiennent pas les publications contraires à la foi, à la morale et au patriotisme croate ; que c'est un devoir pour les écrivains, les critiques et les journalistes croates d'attirer l'attention du public sur les livres beaux et bons, et de le détourner des mauvais ; enfin que les éditeurs doivent refuser de publier des livres contraires à ces principes<sup>21</sup>.

**19** L'actuelle répartition des tâches veut que l'État veille sur l'ordre social, tandis que les religions garantissent l'ordre transcendantal. Bien que le départ entre les rôles de ces deux instances ne soit pas aussi évident dans l'absolu, et encore moins dans les Balkans au XIX<sup>e</sup> siècle, chez les orthodoxes et chez les musulmans, je l'adopte par souci de clarté.

**20** Le cadre conflictuel dans lequel s'est développé le libéralisme philosophique en terre catholique a été présenté au lecteur croatophone par Ivan ŠESTAK dans « Filozofski temelji modernizma [Les fondements philosophiques du modernisme] », *Obnovljeni život*, 65, 2010, p. 7-21. Malheureusement, on n'y trouve que peu d'indications concernant les développements de ce conflit en Croatie proprement dite à l'époque.

**21** Stjepan KORENIĆ, *Prvi hrvatski katolički sastanak održavan u Zagrebu dne 3., 4. i 5. rujna godine 1900 [Le Premier Rassemblement catholique croate, tenu à Zagreb les 3, 4 et 5 septembre 1900]*, Zagreb, s.n., s.d., p. 126-127. Voir aussi, en complément, Božidar NAGY, « Hrvatski katolički pokret (21). Promicanje katoličke književnosti. Odluke Drugog sastanka hrvatske katoličke mladeži

L'anti-libéralisme a deux champions : Anton/Antun Mahnič/Mahnić (1850-1920), évêque de Krk<sup>22</sup>, et Josip Stadler (1843-1918), archevêque de Sarajevo<sup>23</sup>. Le premier nous intéresse en particulier ici car il est à l'initiative du *Hrvatski katolički pokret* (Mouvement catholique croate), fondé en 1903<sup>24</sup>, accompagné la même année de la revue *Hrvatska straža* (*La garde croate*), lancée à seule fin de polémiquer avec le mouvement artistique moderniste<sup>25</sup>. Il s'agissait de ne plus seulement réagir aux publications modernistes, comme pouvait le faire la revue de l'archevêché de Sarajevo *Vrhbosna*, mais d'agir contre elles dans une démarche dite « négative ».

Stadler s'est assuré, tout comme Mahnić, le secours d'un certain nombre de prêtres et de jeunes intellectuels qui, dans le débat, ont ferrailé contre les modernistes. On retiendra notamment le nom du prêtre Kerubin Šegvić (1867-1945). Il veut servir l'Église dans son domaine de compétences, la littérature et l'histoire, où il a reçu une solide formation intellectuelle. Il peut être considéré comme l'initiateur de la première véritable polémique contre le modernisme littéraire en Croatie, à travers un article publié en 1897<sup>26</sup>. Ses coups de boutoir se répéteront à de fréquents intervalles, si bien qu'il sera régulièrement tourné en dérision par Antun Gustav Matoš (1873-1914), le principal défenseur du libéralisme artistique<sup>27</sup>. Le cœur de la critique de Šegvić, qui ne s'élève jamais

[Le Mouvement catholique croate (21). La promotion de la littérature catholique. Décisions du Second rassemblement de la jeunesse catholique croate] », *Fokus*, 20 mars 2009, p. 57.

- 22** Anton BOZANIĆ, *Biskup Mahnić. Pastir i javni djelatnik u Hrvata* [L'évêque Mahnić. Pasteur et acteur de la vie publique chez les Croates], Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1991 ; Josip SINJERI, « Biskup Antun Mahnić i Hrvatski katolički pokret [L'évêque Antun Mahnić et le Mouvement catholique croate] », *Riječki teološki časopis*, 15, 2007, 2 (30), p. 551-587.
- 23** Zoran GRIJAK, *Politička djelatnost vrhbosanskog nadbiskupa Josipa Stadlera* [L'action politique de Josip Stadler, archevêque de Vrhbosna], Zagreb/Sarajevo, HIP/Vrhb. Nadbiskupija, 2001.
- 24** Jure KRIŠTO, *Hrvatski katolički pokret (1903-1945)* [Le Mouvement catholique croate (1903-1945)], Zagreb, Glas koncila/HIP, 2004.
- 25** Vladimir LONČAREVIĆ, « Književno-kulturno značenje časopisa *Hrvatska straža*. "Anima croata naturaliter christiana" [La signification littéraire et culturelle de la revue *La Garde croate*. "L'âme croate est chrétienne par nature"] », *Obnovljeni život*, 60/1, 2005, p. 55-71. Voir, de façon plus complète, Vladimir Lončarević, *Književnost i Hrvatski katolički pokret (1900-1945). Teorijske i programske odrednice, književna politika i organizacijska struktura* [La littérature et le Mouvement catholique croate (1903-1945). Déterminants théoriques et programmatiques, politique littéraire et organisation], Zagreb, Alfa, 2005.
- 26** Ce titre d'initiateur ne lui est pas décerné par les historiens de la littérature croate ; mais c'est ce qui ressort de la monumentale édition de la polémique moderniste en Croatie par KRITALIĆ (éd.), *op. cit.* à la note 11, *Kolo II – Knjiga VII. Anarhija u hrvatskoj književnosti i umjetnosti* [Deuxième série – livre VII, *L'anarchie dans l'art et la littérature croate*], Zagreb, Mladost, 1983, p. 152-156.
- 27** Šegvić occupe une grande place dans les articles de polémique rédigés par Matoš (voir Antun Gustav MATOŠ, *Sabrana djela. Polemike I i II*, Zagreb, JAZU/Liber/Mladost, 1973).

jusqu'à la théologie ni même à la philosophie, se concentre sur la liberté de création, qu'il condamne au nom du bon sens. Il s'inspire explicitement de ses congénères français, tant et si bien que l'on peut considérer que la France est le foyer d'où se sont répandus le modernisme et l'anti-modernisme en Croatie. Ce paradoxe, Matoš le relève dans son principal texte contre Šegvić, en célébrant, bien évidemment, sa France à lui : celle des valeurs libérales de la Troisième République<sup>28</sup>.

Si les catholiques en Croatie et en Bosnie-Herzégovine s'arment rapidement contre le libéralisme, les orthodoxes de Serbie se trouvent fort dépourvus lorsque la tempête arrive. Le manque de réaction s'explique en partie parce que cléricanisme (catholique) et césaropapisme (orthodoxe, dûment institué en 1882 en Serbie) engendrent des problématiques opposées ; l'influence des politiques sur la hiérarchie orthodoxe a fait que celle-ci s'est vue imposer de l'extérieur un rythme d'intervention dans la vie politique, alors qu'au contraire les catholiques ont voulu imposer leur calendrier aux politiques<sup>29</sup>.

En Serbie, l'absence de débat a des raisons multiples. En Voïvodine comme en Serbie, l'attention des autorités est retenue par d'autres sujets. Le patriarche serbe de Sremski Karlovci (Voïvodine), Georgije Branković (1830-1907), est tout entier préoccupé par l'autonomie ecclésiastique vis-à-vis de Budapest et n'accorde guère d'attention à l'art profane<sup>30</sup>. De l'autre côté du Danube, l'Église est dominée par les orientations libérales du personnage ecclésiastique le plus marquant de cette époque, le métropolite de Belgrade Mihailo (1826-1898), ainsi que d'une bonne partie du clergé serbe, disposition d'esprit qui trouvera son expression spirituelle et théologique chez Justin Popović (1894-1975) dans l'entre-deux-guerres<sup>31</sup>. On s'étonne malgré tout que l'anti-occidentalisme de l'Église serbe, nourri aux mamelles du panslavisme russe, n'ait pas donné naissance à un mouvement de résistance, aussi sporadique fût-il, au modernisme en matière d'art.

**28** Antun Gustav MATOŠ, « Jezuitska kritika [Une critique de jésuite] », *Savremeniik*, 1/2, juillet 1902, p. 7-8 ; repris dans ANTON GUSTAV MATOŠ, *Sabrana djela. Polemike I* [Œuvres complètes. Polémiques I], Zagreb, JAZU/Liber/Mladost, 1973, p. 137-139.

**29** Je ne suis pas du tout Žarko Vidović (1921-) dans son analyse du rôle qu'a eue la monarchie habsbourgeoise sur la spiritualité orthodoxe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et la soi-disant « cléricatisation » imposée par l'administration austro-hongroise. Voir par exemple ŽARKO VIDOVIĆ, *Суочње православља са Европом. Огледи о историјском искуству* [La confrontation de l'orthodoxie avec l'Europe. Réflexions sur une expérience historique], Cetinje, Svetigora, 1997.

**30** Voir, sur internet, sa fiche wikipédia : [http://sh.wikipedia.org/wiki/Patrijarh\\_srpski\\_Georgije](http://sh.wikipedia.org/wiki/Patrijarh_srpski_Georgije).

**31** Milan RADULOVIĆ, *Модернизам и српска идеалистичка филозофија* [Le modernisme et la philosophie idéaliste serbe], Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1989, p. 147-186.

L'anticléricisme montant des élites artistiques et intellectuelles serbes avait provoqué des réactions très musclées de la part de l'Église jusque dans les années 1890, à l'encontre de la modernité réaliste plutôt que symboliste/moderniste. On se souvient ainsi de l'athéisme militant de l'archimandrite Vasa Pelagić (1838-1899) à partir du jour où il attaque publiquement l'Église nationale dans les colonnes du journal libéral *Zastava* (*L'Étendard*), en 1873, ce qui conduisit à une condamnation systématique de ses écrits et de ses discours par le métropolite Mihailo. Pelagić avait perdu la foi à Constantinople, dans les geôles ottomanes. Ayant adhéré aux idées socialistes, il s'en était fait l'apôtre infatigable – et controversé – dans les campagnes et les bourgades de Serbie et de Bosnie. Mihailo parvint à le faire interner en 1893 ; mais une foule de quelques milliers de personnes, à Belgrade, réclama que ce fût plutôt le métropolite qu'on remisât parmi les fous, et Pelagić fut relâché, avant d'être publiquement défroqué et rasé dans la cathédrale de Belgrade en 1895<sup>32</sup>.

Dans l'ensemble, il n'y a cependant pas d'*a priori*, et les condamnations se font sur le tard : les ecclésiastiques ne voient pas que cet anticléricisme dérive en agnosticisme, tant l'identité politique de la Serbie moderne se construit sur les liens historiques qui ont uni, et unissent encore, l'Église et l'État. L'opinion et la hiérarchie ne s'occupent guère d'art<sup>33</sup> ; la question nationale ou des dangers religieux (montée du nazarénisme<sup>34</sup>) les mobilisent bien davantage. Le premier rassemblement de prêtres orthodoxes serbes, en 1890, n'a pas mis à son ordre du jour le problème du modernisme<sup>35</sup>. La défense ne s'organiserait qu'à partir de 1920, sous l'impulsion de l'évêque Nikolaj Velimirović (1881-1956), dans le cadre du *Богомољачки покрет* (Mouvement des Dévots)<sup>36</sup>. Velimirović revenait de

**32** Risto BESAROVIĆ, *Vaso Pelagić* [*Vaso Pelagić*], Sarajevo, Svjetlost, 1969, p. 142-155 et p. 180-181.

**33** À titre informatif, voir Miodrag JOVANOVIĆ, *Српско црквено градителство и сликарство новијег доба* [*L'architecture et la peinture sacrées serbes de l'époque contemporaine*], Beograd, Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1987 ; Nenad MAKUJEVIĆ, « Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878. године » [La réforme de l'art sacré en Serbie du Sud-Est après 1878], *Leskovački zbornik*, 37, 1997, p. 35-59 ; Nenad MAKUJEVIĆ, « Путовања Милана Миловановића по старој Србији, Македонији и Светој Гори 1907-1910 – прилог проучавању путовања српских уметника » [Les voyages de Milan Milovanović en Vieille-Serbie, en Macédoine et au Mont Athos en 1907-1910], *Leskovački zbornik*, 39, 1999, p. 107-116.

**34** Bojan ALEKSOV, *Religious Dissent Between the Modern and the National. Nazarenes in Hungary and Serbia 1850-1914*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 2006.

**35** Voir *Весник српске цркве* 1 [*Gazette de l'Église serbe*], 1890, p. 740-743.

**36** Milan D. JANKOVIĆ, *Епископ Николај – живот, мисао и дело* [*L'évêque Nikolai – sa vie, sa pensée et son œuvre*], Šabac, Eparhija šabačko-valjevska, 2002-2003, 3 vol. ; Jovan BYFORD, « From "Traitor" to "Saint": Bishop Nikolaj Velimirović in Serbian Public Memory », *Analysis of Current Trends In Antisemitism*, 22, 2004, p. 1-41 (<http://sicsa.huji.ac.il/22byford.pdf>) ; Dragan SUBOVIĆ, *Епископ Николај и православни богомољачки покрет. Православна народна*

loin, d'ailleurs, car il avait appartenu avant la guerre aux cercles de clercs réformateurs qui voulaient se former à l'occidentale pour répondre aux questionnements des nouvelles élites serbes formées en France, en Allemagne ou en Suisse – l'Angleterre revêtant une moindre importance de ce point de vue<sup>37</sup>.

Enfin, la hiérarchie musulmane de Bosnie-Herzégovine n'adopte aucune position particulière face au modernisme : dans l'ensemble, elle ne se préoccupe pas des développements laïcs de la communauté hormis pour en condamner l'eupéanisation, à quelques exceptions près. De plus, à l'instar des orthodoxes de la province, elle s'absorbe toute entière à partir de 1900 dans une lutte contre le gouvernement austro-hongrois pour gagner son autonomie en matière religieuse et culturelle ; dans ce combat, ce sont les timides modernisateurs qui trinquent, accusés d'être du côté des autorités sarajéviennes. Les hiérarques n'agissent pas par la polémique mais, autant qu'ils le peuvent, par la censure et à défaut par l'invective, ainsi qu'en a fait l'amère expérience Safvet-beg Bašagić, que nous avons déjà rencontré. Celui-ci a vu une réflexion sur les hadiths – pourtant guère novatrice, mais aux accents réformateurs en matière de morale cléricale – se faire interdire de publication par le cabinet de censure. L'opposition ne s'est pas faite que par voie administrative : on l'a aussi moqué du haut du *minbar* pour ses positions<sup>38</sup>. Pourtant, il ne faisait que réclamer davantage de pureté de mœurs chez les oulémas.

*хришћанска заједница у Краљевини Југославији 1920-1941. године* [L'évêque Nikolai. Le Mouvement orthodoxe des dévots. La communauté chrétienne orthodoxe populaire dans le Royaume de Yougoslavie 1920-1941], Beograd, Nova iskra, 1996 ; Nikola Žutić, « Verski liberalizam i politička aktivnost Srpske Pravoslavne Crkve u Kraljevini Jugoslaviji [Le libéralisme religieux et l'activité politique de l'Église orthodoxe serbe dans le Royaume de Yougoslavie] », *Istorija XX veka*, 13/2, 1995, p. 51-62.

**37** Ljubinka M. TRGOVČEVIĆ, *Planirana elita. O studentima iz Srbije na evropskim univerzitetima u 19. veku* [L'élite planifiée. Les étudiants de Serbie dans les universités européennes au XIX<sup>e</sup> siècle], Beograd, Istorijski institut, 2003 ; Slobodan G. MARKOVICH, « Anglophiles in Balkan Christian States (1862-1920) », *Balkanica*, 40, 2009, p. 95-145 ; Slobodan G. MARKOVIĆ, *Grof Čedomilj Mijatović, viktorianac među Srbima* [Le baron Čedomilj Mijatović, un victorien parmi les Serbes], Beograd, 2007. Un seul grand nom de la littérature serbe d'avant-guerre s'était épris de l'Angleterre : Ljubomir Nedić (Boris MILOSAVLJEVIĆ, « Учешће Слободана Јовановића у покретању и раду *Реда, Српског прегледа и Српског књижевног гласника* [La participation de Slobodan Jovanović dans le lancement et l'activité de *L'Ordre*, de *La Revue serbe* et de *La Gazette littéraire serbe*] », *Библид*, 43, 2011, p. 637-661, p. 646.

**38** GELEZ, *op. cit.* à la note 16, p. 384-391.

## Nu, nudité et dénudement-dévoilement

Le cœur des polémiques initiées par les religieux, c'est la question du nu (féminin, pour l'essentiel) et de ses virtualités érotiques, du dénudement à la nudité<sup>39</sup> – dans l'art pictural comme dans la littérature, en figuration. Pour les musulmans, au-delà même du dévoilement de la femme, le corps nu est un scandale rajouté à la traditionnelle interdiction de la représentation du corps humain et de tout être vivant. Pour la tradition humaniste catholique, le nu a sa légitimité tant qu'il n'est pas obscène ; la Contre-réforme a souvent commandé le « surpeint de pudeur » de certaines statues et peintures de la Renaissance pour en cacher les parties génitales, sans avoir l'apanage de la pudeur : le mâle Moyen Âge avait lui aussi de ces délicatesses, comme en témoigne la statuaire gothique, nue jusqu'à un certain point. Ce qui gêne les catholiques, c'est donc plutôt la complaisance dans le dénudement, jusqu'à la pornographie. Enfin, les orthodoxes tiennent une place intermédiaire mais indéterminée, en l'absence de doctrine précise<sup>40</sup> ; il semble qu'ils s'orientent dans une dimension assez platonicienne et spiritualiste.

Immédiatement après la Faute vinrent la honte de la nudité et le voilement. Dans l'islam comme dans le christianisme, la pudeur relève avant tout du théologique et, par là, articule autour d'elle à peu près toutes les potentialités polémiques de la *moderna* : aspects sociaux, métaphysiques, religieux et esthétiques, que les polémistes ne distinguent pas forcément les uns des autres. Les sociétés sud-slaves ont de la pudeur, voire de la pudibonderie. Ample et universel y est le scandale levé par la multiplication et l'érotisation des nus.

Dans ces sociétés traditionnelles, le Beau n'est pas au-delà du Bien et du Mal ; on jette le discrédit sur la volonté d'un art total que ne limiterait aucune dérogation à la liberté d'expression. Durant toute la période, de brefs duels rhétoriques ont lieu un peu partout dans la presse à ce propos. Ainsi de Josip Pasarić (1860-1937), rédacteur en chef de l'un des quotidiens les plus lus de Croatie, *Obzor* (*L'Horizon*) : il s'illustre dans des articles mettant en avant des critères moraux pour juger de la valeur des œuvres. La réponse lui est donnée, en particulier, par Branimir Wiesner Livadić (1871-1949), qui pense que la vocation de l'écrivain est de résoudre une énigme, révéler les voies cachées de la sensibilité humaine, et ne relève donc ni de l'immoralité, et moins encore de la

<sup>39</sup> Sur ces distinctions, voir Kenneth CLARK, *Le Nu*, Paris, Hachette, 1998 (éd. orig. 1956).

<sup>40</sup> Constantin D. KALOKYRIS, « L'effacement de la scène du "bain de l'Enfant divin" des fresques de la Sainte Montagne », dans Stéphane BIGHAM (éd.), *Iconologie. Neuf études*, Rollingsford (N. Hampshire), Orthodox Research Institute, 2005, [pagination perdue].

pornographie<sup>41</sup>. Livadić défend, en premier lieu, ses positions : il est lui-même l'auteur de nouvelles érotiques, au style lyrique.

Je n'entrerais pas dans cette entreprise périlleuse qui consiste à tracer une limite entre nudité, érotisme et pornographie dans les arts. Il suffit ici de considérer ce qui a été perçu comme provoquant et scandaleux, de présenter ce qui a été désigné comme point névralgique des œuvres modernistes. Bon nombre d'entre elles ont épousé le point de vue schopenhauerien et nietzschéen sur l'individu et la volonté<sup>42</sup>. On assiste en Croatie et en Serbie à une véritable montée en puissance de la psychologie de l'instinct (la notion d'inconscient sera vulgarisée plus tard), à une réflexion sur les modalités libidinales de notre rapport aux choses et aux êtres. L'œuvre majeure de Borislav Stanković (1878-1927), *Nečista krv* (*Le sang impur* ; 1910), a fait l'objet de très nombreux commentaires rétrospectifs, essentiellement d'inspiration psychanalytique, glosant sur la situation incestueuse au cœur de l'intrigue. Un autre grand roman moderniste croate, *Đuka Begović* (*Đuka Begović* ; 1911) d'Ivan Kozarac (1885-1910), a donné lieu, lui aussi, à des analyses psychanalytiques ; là encore, à côté d'un assez grand nombre de passages légèrement érotiques, l'un des principaux moteurs de l'intrigue est la compétition incestueuse entre le héros et son père. Ces deux livres avaient suscité en leur temps des commentaires acerbes.

En peinture comme en littérature, l'obsession sexuelle commence à s'exprimer. Les allusions érotiques se développent à cette époque<sup>43</sup>. Le dramaturge Ivo Vojnović (1857-1929) avait introduit sur scène une figure de héros esthète et hédoniste dans *Perom i olovkom* (*Par la plume et par le stylo* ; 1884). Vladimir Jelovšek (1879-1931), l'un des rares poètes croates à s'être inspiré directement des décadents tchèques et polonais, s'est mis à dos la plupart des critiques – qu'ils fussent conservateurs (Tresić ou Šegvić) ou progressistes (Matoš) – pour avoir emboîté le pas de Stanisław Przybyszewski (1868-1927), à l'instar duquel il cultive la pure provocation dans son premier et unique recueil, *Simfonije* (*Symphonies* ; 1898) ; et s'il n'a pas osé l'outrance

41 Miroslav ŠICEL, *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 5 : Književnost moderne* [Histoire de la littérature croate. Livre 5 : La littérature de la moderna], Zagreb, Liber/Mladost, 1978, p. 117.

42 *Ibid.*, p. 218-219.

43 Darko GAŠPAROVIĆ, « Erotika u dramatici hrvatske moderne [L'érotique dans les pièces de théâtre de la moderna croate] », dans Branko HEČIMOVIĆ (éd.), *Hrvatska dramska književnost i kazalište* [Théâtre et littérature dramatique croate], Osijek, Hrvatsko narodno kazalište, 2000 ; Nikola BATUŠIĆ, « Morbidna erotika Galovićeve *Tamare* [L'érotique morbide dans *Tamara* de Galović] », dans Nikola BATUŠIĆ, Zoran KRAVAR & Viktor ŽMEGAČ, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne* [Anti-mondes littéraires. Chapitres sur la moderna croate], Zagreb, Matica hrvatska, 2001, p. 243-252 ; Darko GAŠPAROVIĆ, « Erotika u dramatici hrvatske moderne », *Kolo*, 11/1, 2001, p. 156 et s.

sexuelle, contrairement à son modèle, il ne s'en est pas moins attiré de vertes critiques, où on l'accusait de « crétinisme adultérin »<sup>44</sup>.

La pornographie n'est pas seulement une incantation : on assiste à la naissance<sup>45</sup> – timide – d'un art destiné non seulement à exciter l'imaginaire sexuel des spectateurs et lecteurs, mais aussi à en assumer la violence objectivante. Ce qu'on en connaît aujourd'hui se rapporte à la Croatie. La partie visible de l'iceberg, c'est la poésie érotique (entendons *sensuelle*, ou même *galante*<sup>46</sup>) portée à un haut degré de raffinement par Milan Begović (1876-1948) dans *Knjiga Boccadoro* (*Le livre Boccadoro*) dès 1900, laquelle publication avait opéré une forte polarisation de la critique littéraire et de l'opinion<sup>47</sup>, et qui se poursuit par des créations plus osées après 1918<sup>48</sup>, quand l'érotisme gagna du terrain à grande vitesse<sup>49</sup>. La réaction la plus intéressante à *Knjiga Boccadoro* est celle de ce demi-moderniste qu'était Marko Car (1859-1953) : il écrit dans *Srpski glas* (*La Voix serbe*) que toute la poésie moderniste croate est décadente ; il en dénonce l'inspiration sécessionniste, dont il dit que les poètes sont des *poete porco*<sup>50</sup>.

44 Marijan ŠABIĆ, « Vladimir Jelovšek i praški mostovi hrvatske dekadencije [« Vladimir Jelovšek: les ponts praguois de la décadence croate »], *Nova Croatica*, 2, 2008, p. 117-137.

45 L'érotisme dans l'avant-1895 est timide et mal étudié. Je pense par exemple aux toiles *Evropa* [*Europe*] et *Azija* [*L'Asie*] du peintre slovène Mihael Stroj (1803-1871), qui a passé les douze premières années de sa carrière officielle à Zagreb, et est resté lié à cette ville après son retour à Ljubljana en 1842.

46 Tomislav SABLJAK, « Anakreontika Milana Begovića [Les écrits anacréontiques de Milan Begović] », dans Tihomil MAŠTROVIĆ (éd.), *Recepcija Milana Begovića [La réception de Milan Begović]*, actes du colloque du 5-8 décembre 1996, Zagreb-Zadar, HAZU *et al.*, 1998, p. 371-376, où il dit que le recueil est un « canzoniere amoureux à la frontière de l'érotisme » (p. 371).

47 Cvjetko MILANJA, « Kritička recepcija Begovićeve "Knjige Boccadoro" [Réception critique du *Livre Boccadoro* de Begović] », dans MAŠTROVIĆ, *ibid.*, p. 185-195 ; Tihomil MAŠTROVIĆ, « Kontroverzni Begović [Begović controversé] », dans Stipan MATOŠ (éd.), 2. *Kijevski književni susreti. Zbornik radova i pjesama [Deuxièmes rencontres littéraires de Kijev. Recueil des travaux et poèmes]*, Kijev, 2003, p. 9-25. Voir aussi Milan BEGOVIĆ, *Sabrana djela. Eseji, kritike, polemike, miscelanea, intervjui [Œuvres complètes. Essais, critiques, polémiques, miscelanea, entretiens]*, Zagreb, Ljevak/HAZU, 2005. Il est intéressant de remarquer que la thématique antique prête à la rêverie érotisante, voir le catalogue par Irena KRAŠEVAC *et al.*, *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne [L'allégorie et l'Arcadie. Motifs antiques dans l'art de la moderna croate]*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2013.

48 SABLJAK, *op. cit.* à la note 45, p. 371-375. Sur l'ensemble du corpus érotique de Begović, consulter Siniša VUKOVIĆ, « Erotski naboj u djelima Milana Begovića [La charge érotique des œuvres de Milan Begović] », *Hrvatska obzorja* 6 (1998), 3, p. 689-698 ; et Mirko TOMASOVIĆ (éd.), *Milan Begović. Kupidon s kravatom [Milan Begović. Cupidon en cravate]*, Zagreb, Mozaik knjiga, 2001.

49 Hrvojkla MIHANOVIĆ-SALOPEK, « Begovićeve erotske kratke proze [Les proses courtes érotiques de Begović] », dans MAŠTROVIĆ (éd.), *op. cit.* à la note 45, p. 359-370.

50 MILANJA, *op. cit.* à la note 46, p. 188.

Dans le domaine de la peinture<sup>51</sup>, les tableaux érotiques circulent sous le manteau à Zagreb mais, pour trouver des collectionneurs affirmés, certains artistes doivent s'exporter à Vienne ou Prague. Le nom principal à retenir est celui de Robert Auer (1873-1952), illustrateur érotomane formé à Vienne et Munich, le seul artiste croate à avoir jamais exposé dans un des salons sécessionnistes (Munich, 1896). Professeur de dessin à l'École de commerce puis à l'Académie des Beaux-Arts à Zagreb, il a laissé, à côté d'œuvres académiques baignées de sensualité, non seulement quelque quatre-vingts dessins pornographiques, mais encore environ neuf cents croquis de *figura Veneris*. C'est de l'obsession<sup>52</sup>. Il n'y a ici aucune polémique, car ces créations ne circulent qu'en mains amies, sans aucune exposition au public.

Comme on pouvait s'y attendre, le nu masculin et ses variations « pornographiques » semblent absents. Hier comme aujourd'hui, on n'est pas près d'avoir un procès Oscar Wilde en Bosnie, Croatie ou Serbie. C'est dans la catholique Croatie, encore une fois bien plus libérale semble-t-il que l'orthodoxe Serbie, que l'on trouve quelques poèmes homoérotiques, le plus fameux étant *Antinojeva smrt* (*La mort d'Antinoüs* ; 1913) de Fran Galović (1887-1914) – sans cette fois-ci susciter de polémique particulière, car le poème n'a été publié en revue qu'en 1915, et en livre en 1943<sup>53</sup>.

C'est ainsi en Croatie que la soif hédoniste se fait le plus sentir, est la plus controversée. Toute autre est la situation en Serbie, où je ne trouve pas trace de cet essor érotisant<sup>54</sup>. Quant à la Bosnie, elle semble avoir plus de pudeur encore que ses voisines.

## Le rôle des critiques

Le corps humain dénudé et fustigé marque la ruine de la transcendance. Le scandale soulevé par cet effondrement se répercute au niveau de l'esthétique – *plus bas* dans le degré de réalité, même si le paradigme moderniste (qui a fini

**51** ĐURO VANDURA, *Eros & Pornos. Erotika iz hrvatskih ladica umjetnosti* [*Eros & Pornos. L'érotisme dans les tiroirs de l'art croate*], Zagreb, VBZ, 2008.

**52** Petra SENJANOVIĆ & Irena KRAŠEVAC (éd.), *Robert Auer (1873-1952), slikar zagrebačke secesije. Retrospektiva* [*Robert Auer (1873-1952), peintre de la Sécession zagréboise. Rétrospective*], Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 2010.

**53** Fran GALOVIĆ, *Djela X. Pjesme II* [*Œuvres, t. X. Poésies II*], Zagreb, HIZ, 1943, p. 281 ; Mirko TOMASOVIĆ & Velimir VISKOVIĆ, « Erotika », *Hrvatska književna enciklopedija* [*Encyclopédie littéraire croate*], I (A-GI), Zagreb, Leksikografski zavod, 2010, p. 499.

**54** On n'apprendra absolument rien chez Simona ČUPIC, « The Interpretation of Female Bodies as a Projection of Identity : The Orient, the Balkans, Or Something Else ? », *The Anthropology of East Europe Review*, 20/1 (2002), p. 87-94.

par s'imposer) nie la valeur *haute* de la métaphysique et se propose justement lui-même comme acmé philosophique et critique, faisant des débats entre critiques le cœur du dynamisme artistique et littéraire au détriment du dialogue entre philosophie, art et religion. Le modernisme a ainsi contribué à entourer la république des lettres de murailles imprenables, à consommer la séparation du monde de l'art avec la *banalité* et l'« universel reportage ».

La prolifération des querelles esthétiques à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne représente peut-être qu'un épiphénomène de la problématique affirmation de l'individualisme : en l'occurrence, la prétention de chacun à parler de tous. En distribuant constamment les bons points, en commentant sans cesse plutôt que de penser, on devient sa propre référence, ce que vient justifier le subjectivisme proclamé par la nouvelle école moderniste. Peu à peu est sapée la reconnaissance du talent par les milieux universitaires et intellectuels. Mais encore une fois, la situation semble très différente de la Serbie à la Croatie : autant, à Belgrade, les grands noms de la critique ont fait régner le terrorisme intellectuel du haut de la chaire, adoptant un dogmatisme aux antipodes des valeurs qu'ils prônaient, autant à Zagreb l'égotisme le plus pur règne en maître avec, de façon exemplaire, les palinodies hystériques d'Antun Gustav Matoš<sup>55</sup>.

Les joutes vont ainsi bon train. Dans la cacophonie des singes hurleurs, les débats s'orientent en général selon les axes utilitarisme/artisme et nationalisme/cosmopolitisme. Rétrospectivement, ces problématiques gagnent à être resituées plus largement dans des poétiques antagonistes de la fracture et de l'unité : le modernisme a voulu proclamer un monde nouveau en assumant plus ou moins la rupture avec les anciens temps.

## Aspects philosophiques

Le Janus *bifrons* de l'esthétique moderniste regarde dans deux directions opposées qui s'excluent l'une l'autre. Un visage lance vers l'Orient un regard rebelle plein de foi dans le progrès et la lumière, la vitalité de la matière, l'engagement politique ; l'autre, morne et radicalement critique, contemple

**55** Voir, par exemple, ses retournements de jugement à propos de Janko Polić Kamov chez Rosalba ASINO, « Antun Gustav Matoš prema Janku Poliću Kamovu. Je li Matoš doista ispravno ocijenio Kamova ? [Antun Gustav Matoš à l'égard de Janko Polić Kamov. Matoš a-t-il vraiment jugé Kamov à sa juste valeur ?] », *Dani Hvarškoga kazališta*, 33/1, mai 2007, p. 294-318. Plus généralement : Antun Gustav MATOŠ, *Sabrana djela. Polemike I i II [Œuvres complètes. Polémiques I et II]*, Zagreb, JAZU/Liber/Mladost, 1973 ; Nikica MIHALJEVIĆ, « Polemika [Polémique] », dans Velimir VISKOVIĆ (dir.), *Hrvatska književna enciklopedija [Encyclopédie littéraire croate]*, III (Ma-R), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2011, p. 398.

l'Occident et la nuit dévorant l'apollinien<sup>56</sup>. Chacun des deux visages ennemis a ses représentants dans la *moderna* sud-slave.

C'est probablement en Serbie que la fracture bée le plus entre progressistes et nihilistes, enthousiastes et sceptiques. On assiste à quelques joutes mémorables, la plupart mettant en cause le critique littéraire Jovan Skerlić (1877-1914), qui appartient au front orientalisant, celui des apolliniens, et vomissant ceux qu'on appelait les « poètes du pessimisme ». Professeur d'université talentueux et académicien à trente-trois ans, d'autant plus tyrannique qu'il est relativiste<sup>57</sup>, Skerlić a anathématisé, parmi les écrivains du lacustre, Milan Rakić (1876-1938), Vladislav Petković Dis (1880-1917) et Sima Pandurović (1883-1960) en particulier<sup>58</sup>. Il mène bataille contre Dis, dont le recueil *Utopljene duše* (*Les âmes noyées* ; 1911) n'entre pas dans ses critères de ce qu'est le moderne, le « progressiste » (*napredno*). Dans un article intitulé « Le faux modernisme dans la littérature serbe », il n'hésite pas à le rouler dans la fange, l'accusant de chercher la nouveauté dans le corrompu. Dis, âme de « dégénéré » (*degenerik*), pousse des gémissements onomatopéiques pour exprimer non « la douleur, mais la maladie de l'âme »<sup>59</sup>. Et en effet, on ne pouvait rêver deux tempéraments plus opposés que ceux du critique et du poète. Le premier conjugue ses activités intellectuelles avec socialisme et yougoslavisme militants tout en restant insensible au mysticisme, au romantisme, à l'imaginaire. Le second est étranger à tout utilitarisme, à toute inféodation de l'art<sup>60</sup>.

Skerlić éprouve également une certaine méfiance vis-à-vis de Jovan Dučić à cause de son décadentisme, de son inclination symboliste – ce seul mot ayant force de conviction dans le procès qu'il lui intente. Selon lui, d'ailleurs,

**56** Sur ce distinguo bien présent dans la critique occidentale, je n'ai trouvé en ex-Yougoslavie que quelques idées chez Zoran KRAVAR, *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća* [Des visions du monde antagonistes. Tendances anti-modernistes dans la littérature croate au début du xx<sup>e</sup> siècle], Zagreb, Golden marketing/ Tehnička knjiga, 2005, au chapitre « Antimodernistički modernist. Nacionalizam i eshatologija u Nazorovoj pjesmi Uskrs ». Pour quelques considérations sur la Serbie, voir Miro MAŠEK, « Poeticizing Prose in Croatian and Serbian Modernism », dans Marcel CORNIS-POPE & John NEUBAUER (éd.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2004, vol. 1, p. 409-415.

**57** Dušan PUVAČIĆ, « Jovan Skerlić and Serbian Modernism », *Serbian Studies*, 6/3, 1992, p. 41-42.

**58** Zoran GAVRILOVIĆ, « Сима Пандуровић [Sima Pandurović] », dans Miodrag PAVLOVIĆ (éd.), *Поезија од Војислава до Бојића* [La poésie de Vojislav Ilić à Bojić], Beograd, Nolit, 1966, p. 365-406 (spécialement p. 373-378).

**59** Jovan SKERLIĆ, « Лажни модернизам у српској књижевности [Le faux modernisme dans la littérature serbe] », *Srpski književni glasnik* 27 (1911), 11, p. 348-363.

**60** Zoran GAVRILOVIĆ, *Записи о српским песницима* [Notes sur les poètes serbes], Beograd, Slovo ljubve, 1977.

la poésie décadente se développe à la périphérie de la culture, c'est-à-dire dans les pays balkaniques, où il y avait déjà, auparavant, des décadents et des symbolistes, mais à qui on donnait un autre nom<sup>61</sup>.

Skerlić n'a, pour ainsi dire, pas de contradicteurs chez les critiques, alors que les écrivains réfractaires à ses idées ne sont pas rares. Presque solitaire, Svetislav Stefanović (1877-1944) ose ainsi se dresser contre lui pour prendre la défense de Dis en affirmant qu'un vrai poète est un visionnaire, et que le social n'a rien à faire en art<sup>62</sup>. Par ailleurs, Stefanović est le seul critique serbe, à ma connaissance<sup>63</sup>, à affirmer que le concept moderne du Beau inclut l'« empire du laid » (*carstvo ružnoga*)<sup>64</sup>. Mais c'est peut-être la dispute Skerlić-Isidora Sekulić (1877-1958) qui illustre le mieux cette bifurcation des idées entre un courant vitaliste – skerlićien, markovićien, radical-socialiste – et une vision plus critique encline au spleen, au lyrisme intimiste, à la déflation, à l'aveu de la faiblesse – sekulićienne, nocturne, féministe. En concluant une critique de *Pjesme (Poésies)* d'Aleksa Šantić (1868-1924), Skerlić saluait en l'auteur un « homme moralement et intellectuellement sain », un « bon Serbe » loin de la « poésie de la pourriture [...] et du spasme », qui ne *mentait* pas. Sekulić le lui reprocha dans un essai qu'elle intitula « **О песницима који лажу** [Les poètes qui mentent] » (1911)<sup>65</sup>, en écho à son article sur Dis ; elle affirmait que la poésie exprimait l'indicible et l'indescriptible, qu'elle n'était pas traversée par la frontière qui sépare la vérité du mensonge. Sekulić récusait l'esthétique rationalisante de Skerlić, qu'il avait héritée du formalisme esthétique de son maître à penser, Bogdan Popović (1863-1944)<sup>66</sup>. Les écarts de vue se prolon-

61 PALAVESTRA, *Наслеђе српског модернизма*, op. cit. à la note 2, p. 174-175.

62 Svetislav STEFANOVIĆ, *На раскрсници* [A la croisée des chemins], [s.d.], [s.e.], p. 13 et p. 26-28. Voir aussi Milivoj NENIN, *Светислав Стефановић, претеча модернизма* [Svetislav Stefanović, précurseur du modernisme], Novi Sad, Akademska knjiga, 2007.

63 Il est caractéristique qu'on ne cite pour ainsi dire pas un intellectuel aussi remarquable que Svetislav Stefanović dans les histoires littéraires les plus courantes, ou bien qu'on le présente sans parler des polémiques qu'il a menées. Comparer par exemple Predrag PALAVESTRA, « **Доба модернизма у књижевности** [L'époque du modernisme en littérature] », dans Coll., *Историја српског народа VI/2* [Histoire du peuple serbe VI/2], Beograd, Srpska književna zadruga, 2000, p. 363-364, avec Gojko TEŠIĆ (éd.), *Светислав Стефановић : На раскрсници. Есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности* [Svetislav Stefanović. À la croisée des chemins. Essais, critiques et polémiques sur la littérature moderniste serbe], Novi Sad, Matica srpska, 2005.

64 STEFANOVIĆ, op. cit. à la note 62, p. 28-29.

65 Isidora SEKULIĆ, « **О песницима који лажу** [Les poètes qui mentent] », *Bosanska vila*, 26 (1911), 24, p. 361-362.

66 Sur cette polémique, voir Marija PAVLOVIĆ, *Isidora Sekulić, književnica u kulturi muške dominacije* [Isidora Sekulić, die Schriftstellerin in der Kultur der männlichen Dominanz], mémoire de master présenté à Vladimir Biti en 2010, université de Vienne.

gèrent entre les deux personnalités : lorsque Sekulić sortit son premier livre, *Сапутници* (*Compagnons de route* ; 1913), Skerlić eut la plume fort lourde<sup>67</sup>.

Contesté à son aile gauche, Skerlić occupe ainsi une place intermédiaire et garde des traditionnalistes le principe d'autorité. La revue qu'il fonde, le *Srpski književni glasnik* (*La Gazette littéraire serbe*), a beau être attaquée par les revues traditionnelles<sup>68</sup>, elle parviendra à unifier l'essentiel des forces artistiques serbes. En effet, on avait déjà trouvé à l'éclosion de l'esthétique nouvelle la revue *Delo* (*L'Œuvre*), de 1894 à 1899. Elle était d'orientation naturaliste d'un point de vue esthétique, et avait des accointances radicales en politique<sup>69</sup>. En quelque sorte coulée par une revue concurrente, *Red* (*L'Ordre*), moins marquée politiquement mais à la pointe parfois cruelle contre le progressisme affiché de *Delo*<sup>70</sup>, cette dernière revue sombre presque en même temps que son adversaire. De ces cendres renaît une unique plateforme artistique, un nouveau titre fédérateur de toutes les tendances libérales autour du radical-socialisme : le *Srpski književni glasnik* [*La Gazette littéraire serbe*], parue en 1901. L'unification opérée par cette revue a joué un rôle d'autant plus inhibant en matière de débats que la production polémique était restée balbutiante jusque-là : la presse littéraire n'avait pas connu auparavant la même prolifération qu'en Croatie. Bien que les divers rédacteurs – Ljubomir Nedić (1858-1902), Bogdan Popović puis Jovan Skerlić – aient connu des nuances dans leurs positionnements respectifs, ils parviennent à créer une certaine harmonie<sup>71</sup>, en partie grâce à leur tempérament autoritaire – Popović règne en « dictateur »<sup>72</sup> ; en partie grâce à la philosophie éclectique que développe dans les colonnes de la revue le philosophe Branislav Petronijević (1875-1954) – philosophie éminemment unificatrice, synthèse entre expérience objective et nécessité subjective de la logique de la vérité<sup>73</sup>.

Pour conclure, je remarque que de similaires entreprises de conciliation *via* des publications unitaristes existent aussi à Zagreb et Sarajevo. En fait,

**67** Magdalena Koch, « Isidora Sekulić or An Overture to Modern Serbian Literature », dans Krystyna GABRYJELSKA, Mirosława CZARNECKA & Christa ELBERT (éd.), *Die Bilder der 'neuen Frau' in der Moderne und der Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*, Wrocław, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 1998, p. 191.

**68** Vesna MATOVIĆ, « La dimension européenne du modernisme serbe », dans SREBRO (dir.), *op. cit.* à la note 2, p. 158.

**69** Dušan IVANIĆ, « На прагу епоха - часопис Дело 1894-1899 », *Književna istorija*, 36/124, 2004, p. 489-520.

**70** MILOSAVLJEVIĆ, *op. cit.* à la note 36, p. 640-641.

**71** *Ibid.*, p. 637-661.

**72** Le mot est de Slobodan Jovanović, voir *ibid.*, p. 651.

**73** Milan RADULOVIĆ, *Модернизам и српска идеалистичка философија* [*Le modernisme et la philosophie idéaliste serbe*], Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1989, p. 64-65.

ces revues interviennent à des moments différents des débats : de façon très précoce en Bosnie (1895) avec *Nada* (*L'Espoir*), comme pour étouffer la violence dans l'œuf, ce qui se soldera par un échec ; en Serbie, on l'a vu, le lancement de *Srpski književni glasnik* a rapidement neutralisé les polémiques. En Croatie, il faut attendre 1906 et l'apparition de *Savremenik* (*Le contemporain*) : c'est tardif, on est dans la réconciliation plus que dans la conciliation. À défaut d'aplanir le différend, rendre possible la coexistence : voilà ce qu'ont tenté de réaliser ces trois revues dans des contextes et des intentions bien différentes.

À Sarajevo, les autorités austro-hongroises lancent *Nada* en 1895, qui intervient ainsi au début de la *moderna*<sup>74</sup>. Sous l'égide de son unique rédacteur en chef (1895-1903), Silvije Strahimir Kranjčević (1865-1908), lui-même poète d'immense renom de son vivant (une sorte de Hugo croate), la revue accueille dans ses colonnes tout le monde, anciens comme modernes, en bonne partie parce que Kranjčević se place implicitement dans une esthétique néo-classique qui satisfait aux exigences des uns et des autres ; il polémique gentiment avec les modernistes en 1898, refusant leur aspiration à l'hermétisme<sup>75</sup>. L'entreprise est plutôt tournée du côté de la Croatie et de la Bosnie-Herzégovine, puisque la Serbie n'appartient pas à l'empire, mais elle ne fait preuve d'aucun *a priori*. Finalement, *Nada* se fait concurrencer par les centres nationaux, Zagreb et Belgrade, et meurt l'année même où les autorités lui coupent leur soutien financier.

La Bosnie n'a donc pas connu véritablement de polémiques esthétiques. On ne retrouve pratiquement rien dans les revues musulmanes – *Behar* (*Le Printemps*) et *Biser* (*La Perle*), sauf des revues de livres modernistes turcs qui ne sont guère acérées<sup>76</sup>. On a voulu donner un certain rôle cohérent au groupe (essentiellement composé d'orthodoxes) qui s'était baptisé « la Jeune-Bosnie », dont l'un des membres a perpétré l'assassinat de 1914. En effet, certains étudiants (inconnus même des personnages les mieux introduits dans les sphères littéraires) qui participèrent à cette formation éphémère ont rédigé des critiques littéraires, sans initier cependant de véritable polémique – car

<sup>74</sup> Boris ČORIĆ, *Nada. Književnoistorijska monografija 1895-1903* [*L'Espoir. Monographie historico-littéraire 1895-1903*], Sarajevo, Svjetlost, 1978, 2 tomes.

<sup>75</sup> S[ilvije] S[trahimir] KRANJČEVIĆ, « Dr. Đuro Šurmin : Povijest književnosti hrvatske i srpske. S 21 ispravom i sa 70 portreta. 1898. Tisak i naklada knjižare Lav Hartmana (Kugli i Deutsch) u Zagrebu. U tvrdu uvezu 4 for. [Djuro Šurmin : Histoire de la littérature croate et serbe. Avec 21 documents et 70 portraits. 1898. Impression et édition de la librairie Lav Hartman (Kugli i Deutsch) à Zagreb. 4 forints la reliure cartonnée] », *Nada*, 4, 1898, 16, p. 256. Cité par ČORIĆ, *ibid.*, I, p. 353.

<sup>76</sup> Ibrahim KAĀJAN, « *Biser*, na pragu stote godišnjice [*La Perle*, au seuil du centième anniversaire] », article d'introduction au DVD édité par le musée de l'Herzégovine à Mostar en 2011 ; GELEZ, *op. cit.* à la note 16, p. 359-362.

on ne répond pas aux inconnus ; ils étaient trop pénétrés de problématiques sociales pour s'intéresser à autre chose qu'aux développements d'une littérature réaliste et vitaliste tout à la fois (qu'on pourrait appeler naturaliste). C'est sur cette base, et aucune autre, qu'ils ont tour à tour décrié, puis loué, la poésie de Jovan Dučić, par exemple. Parmi eux, on retient simplement le nom du jeune Miloš Vidaković (1891-1915) ; c'est un critique littéraire assez averti, qui publie dans *Narod (Le Peuple)* et *Bosanska vila (La Fée bosniaque)* ; d'inspiration libérale, opposant à Skerlić, sa méthode est impressionniste<sup>77</sup>.

La réconciliation opérée par *Savremenik* en Croatie a connu quelques galops d'essai au tournant du siècle. Cela avait d'abord été *Vienac*, honorable revue littéraire de Zagreb, qui sous la direction (1896-1899) de Bartol Inhof (1866-1945) s'ouvrit aux modernes – sans postérité, cependant. Puis, grâce à la personnalité hautement consensuelle et en même temps résolument moderniste de Milivoj Dežman (1873-1940), une parution parvient à fédérer, au moins un temps, anciens et modernes : *Život (La Vie)*, parue en 1900 et 1901<sup>78</sup>. Ces premiers essais débouchent sur le lancement de *Savremenik*, l'organe du *Društvo hrvatskih književnika (Société des écrivains croates)* ; il enterre le conflit entre anciens et modernes, sans désigner de vainqueur<sup>79</sup>.

Dans une certaine mesure, on trouve une certaine parenté philosophique entre les progressistes serbes regroupés autour du *Srpski književni glasnik* et les anti-modernistes croates (les *Stari*, « Anciens ») : ils s'alimentent tous, de près ou de loin, à l'herbartisme alors fort en vogue dans la Monarchie<sup>80</sup>. Mais ce qui fut constructif à Belgrade a joué un rôle plus ambigu à Zagreb.

Parmi les intellectuels et philosophes belgradois, les influences françaises sont tempérées par l'herbartisme, depuis Ljubomir Nedić, le père de la critique littéraire formaliste serbe, jusqu'à Branslav Petronijević, le principal philosophe de l'éclectisme, en passant par Vojislav Bakić (1847-1929), qui tient la chaire de pédagogie à l'Université<sup>81</sup>. Ces intellectuels ne tirent pas tous les

<sup>77</sup> Predrag PALAVEŠTRA, « Young Bosnia : Literary Action 1908-1914 », *Balkanica*, 41, 2010, p. [155]-184.

<sup>78</sup> ŠICEL, *op. cit.* à la note 40, p. 66.

<sup>79</sup> Nikica MIHALJEVIĆ, « Polemika [Polémique] », dans VISKOVIĆ (dir.), *op. cit.* à la note 54, p. 398. Je n'ai trouvé aucune monographie ni article sur le contenu de *Savremenik*, qui a pourtant paru de 1906 à 1941.

<sup>80</sup> Voir les actes (à paraître) du colloque *Les enfants de Herbart. Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale*, qui s'est tenu le 10 février 2012 à la Sorbonne et à Prague le 13 février, organisé par Xavier Galmiche et David Romand.

<sup>81</sup> Jovica RANĐELOVIĆ, « Морално васпитање у педагошком стваралаштву Србије 1900-1941 [L'éducation morale dans la production pédagogique de la Serbie 1900-1941] », *Teme*, 26/3, 2002, p. 429-430. Voir aussi Adam NINKOVIĆ, « Filozofski pogledi Vojislava Bakića » [« Les vues philosophiques de Vojislav Bakić »], *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, 32, 2002, p. 261-281 ; Drago PANTIĆ (éd.), *Др Војислав Бакић, утемељивач педагошке науке код Срба*

mêmes conséquences de l'herbartisme : Nedić et Popović seront esthétisants, tandis qu'un Skerlić sera marxisant. Mais tous croient dans la possibilité de circonscrire le Beau dans la rationalité.

Du côté croate, la plupart des philosophes sont herbartiens<sup>82</sup> et prennent rang avec les Anciens : Gjuro Arnold (1853-1941) et Albert Bazala (1877-1947). Or, il est quelque part problématique de se placer en disciple d'Herbart et de camper sur des positions anti-modernistes. Bazala, par exemple, n'aime pas le cosmopolitisme é-nervé des modernistes, mais il prend position pour le psychologisme dans l'art et la critique d'art, se faisant ainsi, à son corps défendant, un théoricien de la *moderna*<sup>83</sup>. De même, en bon disciple d'Herbart, Arnold croit à la possibilité d'une métaphysique inductive – démarche typiquement libérale et moderniste<sup>84</sup>. Ces points de contact entre les deux camps n'ont pas vraiment été relevés dans l'histoire de la littérature croate : finalement, au-delà de la divergence sur la question du nationalisme, la philosophie de ces gens est la même<sup>85</sup>. Cette position n'est plus ambiguë chez Ljudevit Dvorniković (1861-1933) – le père de Vladimir (1888-1956). En pédagogue post-herbartien, Dvorniković père opte pour un évolutionnisme spencerien, dérivant donc sur le darwinisme dans son anthropologie<sup>86</sup>. Sur le plan esthétique, il prend position en faveur de l'expression des instincts, y compris les instincts érotiques<sup>87</sup>. On en conclut que les herbartiens croates, à l'instar des radicaux serbes, occupent une place intermédiaire dans le combat entre ancienne et nouvelle esthétique ; ils diffèrent des Serbes en ce que ces derniers se sont globalement déclarés favorables au modernisme, alors qu'eux ont voulu lutter contre les

[Vojislav Bakić, *fondeur de la science pédagogique chez les Serbes*], Banja Luka, Filozofski fakultet, 2001 ; Nataša VUJISIĆ ŽIVKOVIĆ, *Војислав Бакић и развој педагошке науке у Србији* [Vojislav Bakić et le développement de la science pédagogique en Serbie], Beograd, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2012.

- 82** Pour un coup d'œil synthétique, voir Zlatko POSAVAC, « Hrvatska estetika u doba Moderne [L'esthétique croate à l'époque de la *moderna*] », *Dani Hvarskoga kazališta*, 7, 1980, p. 65-94.
- 83** Zlatko POSAVAC, « Estetički nazori Alberta Bazale u doba hrvatske Moderne [Les vues esthétiques d'Albert Bazala à l'époque de la *moderna* croate] », *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 14/1-2, 1988, p. 135-158.
- 84** Srećko KOVAČ, « Hrvatski školski priručnici iz logike u drugoj polovici 19. st. do pojave Arnoldove Logike [Les manuels scolaires croates de logique durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la parution de la *Logique* d'Arnold] », *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 17/ 33-34, 1991, p. 81-106.
- 85** L'idée est rapidement esquissée par PAVLIČIĆ, « Što je danas hrvatska moderna ? », *op. cit.* à la note 3, p. 8.
- 86** Mitsutoshi INABA, « The Human Concept in fin-de-siècle Bosnia and Herzegovina. A comparison between Ljudevit Dvorniković and Neo-scholastics », *Prilozi*, 40, 2011, p. 97-132.
- 87** Ljudevit DVORNIKOVIĆ, *Essay-i iz područja psihološke pedagogije i estetike* [Essais sur la pédagogie et l'esthétique psychologiques], Sarajevo, J. Studnička i dr., 1905.

Modernes, tels Bazala et Arnold. Arnold leur a fermé autant qu'il le pouvait les portes de la *Matica hrvatska* pendant son mandat de président (1902-1909) ; et quand, après avoir vainement polémique avec eux, ceux-ci envahissent l'institution, il en fonde une concurrente (et éphémère), le *Kolo hrvatskih književnika* (Le Cercle des écrivains croates)<sup>88</sup>.

Si l'on revient au strict domaine de la critique littéraire, le pendant croate de Bogdan Popović est Branko Drechsler-Vodnik (1879-1926) mais celui-ci ne jouit pas de la notoriété du professeur belgradois et ses critiques littéraires portent essentiellement sur les réalistes. On trouve un large écho des vues de Skerlić chez Vladimir Čerina (1891-1932), lequel n'aime pas la première phase de la *moderna* où, selon lui, dominant « la torpeur, le sentimentalisme et le pessimisme sensuel de Domjanić, Mihovil Nikolić et Vladimir Vidrić » ; il préfère chercher son modèle dans la poésie de la révolte de Silvije Strahimir Kranjčević (1865-1908). Il reconnaît une valeur esthétique à Dis et Matoš, même s'il n'aime pas leur pessimisme ou leur légèreté<sup>89</sup>.

D'un côté comme de l'autre, on peut juger que la dynamique polémique est biaisée (fabriquée, en quelque sorte) : les parties adverses s'entendent sur le fond du modernisme. Ce qui les sépare est étranger à la nouvelle esthétique. Toujours à Zagreb, Izidor Kršnjavi (1845-1927), le représentant gouvernemental pour les cultes et l'instruction, est l'un des plus farouches opposants à la *moderna*. C'est moins sur l'esthétique que sur des critères moraux, voire sur le tempérament de ses interlocuteurs que se fondent les reproches qu'il adresse aux Modernes, comme il en fait étalage à propos du caractériel Viktor Kovačić (1874-1924), architecte moderniste de Zagreb :

« Un homme talentueux. Il a de bonnes idées et du goût, mais c'est un paresseux, qui n'apprend ni ne fait rien avec constance, et passe plutôt son temps dans les cafés à raconter ses exploits. Dommage pour lui »<sup>90</sup>.

**88** Branko DESPOT, *Filozofija ? [La philosophie ?]*, Zagreb, Demetra, 2000, chap. « Filozofija Gjure Arnolda » [La philosophie de Gjure Arnold], p. 69-154 (édit. orig. 1970) ; Zlatko POSAVAC, *Arnold kao estetičar u kontekstu kontroverza hrvatske moderne [Arnold et son esthétique dans le contexte des controverses de la moderna croate]*, Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 1996.

**89** Nikola MILIČEVIĆ, « Vladimir Čerina », *Rad JAZU*, 341, 1966, p. 7-162 ; ŠICEK, *op. cit.* à la note 40, p. 136 : « umrtvljenost, sentimentalizam i senzualni pesimizam Domjanića, Mihovila Nikolića i Vladimira Vidrića ».

**90** Nikola Šimetin ŠEGVIĆ, « Kulturni, socijalni i intelektualni aspekti zagrebačke arhitekture moderne. Ozdravljenje budućnosti [Aspects culturels, sociaux et intellectuels de l'architecture zagréboise de la moderna. La guérison du futur] », *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 44, 2012, p. 324 : « Talentiran čovjek. Ima dobrih ideja i ukusa, ali je lijencina, koji ne uči niti radi ustrajno, nego po kavanama pripovijeda koliko je vrijedan. Bohème. Šteta za njega ». Voir aussi Krešimir GALOVIĆ, *Klub hrvatskih arhitekata u Zagrebu 1905-1914. Povijest kluba* [Le

Kršnjavi se méfie ainsi des arrivistes et des révolutionnaires, et c'est ce sens qu'il faut comprendre derrière le substantif ironique *Seceslije* dont il désigne certains sécessionnistes croates<sup>91</sup> ; mais il est capable d'estimer au-delà de son goût personnel, subventionne largement le symboliste Béla Csikos Sesija (fig. 3 et 4) par exemple, mais aussi, pendant un temps du moins, Bukovac, Medović et d'autres ; il fonde en 1905 la *Moderna galerija* [Galerie moderne].

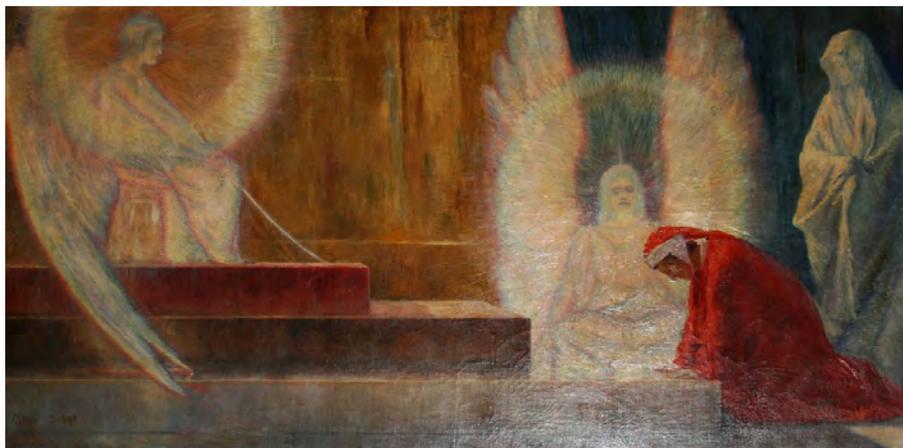


Fig. 3. Bela ČIKOŠ SESIJA, *Dante pred vratima Čistilišta* [Dante aux portes du Purgatoire], 1898, huile sur toile, Hrvatski institut za povijest, Zagreb.



Fig. 4. Bela ČIKOŠ SESIJA, *Valpurgina noć*, [La nuit des Walpurgis], s.d., huile sur toile, Hrvatski institut za povijest, Zagreb.

.....  
*club des architectes croates de Zagreb 1905-1914. Une histoire*], Zagreb, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 2010. Enfin, on peut lire aussi, sur les raisons de l'antagonisme entre anciens et modernes, Ivica MATIČEVIĆ, « Zašto Ivan Krnic nije volio "mlade" ? » [Pourquoi Ivan Krnic n'aimait-il pas les « modernes » ?], *Dani Hvarškoga kazališta*, 28/1, 2002, p. 182-192.

91 Voir *op. cit.* à la note 52.

Cette demi-mesure des opposants à la *moderna* croate est sensible chez les modernistes eux-mêmes, comme on l'a remarqué à propos de leur exposition-manifeste, *Hrvatski salon* (Le Salon croate) en 1898. Voulu provocateur, cet événement avait surtout une valeur déclarative ; les œuvres exposées montraient cependant que les principes des Sécessions viennoise ou munichoise étaient appliqués à tout le moins sans radicalité<sup>92</sup>. Il faut attendre encore un peu pour trouver des esprits vraiment hors-normes, tel Janko Polić Kamov qui, du coup, s'attire les foudres de tous (Matoš et Galović, entre autres) par ses provocations sans limites<sup>93</sup>.

### Aspects politiques

La première attaque contre les modernistes consista à leur reprocher leur cosmopolitisme, et c'est sur cette base que la polémique a gagné en publicité dans la presse, notamment en Croatie. On a déjà vu plus haut le rôle d'initiateur qu'a eu le musicologue Franjo Kuhač dans les polémiques ; or, pour asseoir sa réflexion, Kuhač dénonce avant tout le manque de patriotisme de ses adversaires. En matière de morale, il n'est pas puriste : sa correspondance avec Josip Stadler, l'archevêque de Sarajevo, montre qu'il est avant tout préoccupé de politique<sup>94</sup>.

Un réformateur pourtant assez radical, Antun Radić (1868-1919), étonna l'opinion en prenant position contre la *moderna* au fil d'articles virulents qui aboutirent finalement à la publication, en 1899, d'un brulôt dont l'idée principale était que la *moderna* avait été importée de Vienne et qu'elle venait combler la vacuité créatrice d'une jeune génération incapable de continuer à porter la flamme patriotique. La véhémence du ton attira sur Radić les foudres même du camp des anciens, où l'on ne voulait pas dénigrer tous les modernes d'un seul coup<sup>95</sup>. Et en effet, des sommités en apparence antagonistes comme Izidor Kršnjavi (tenant des anciens) et Vlaho Bukovac (peintre moderniste) s'entendaient sur la nécessité d'un art national et de la nationalisation de

<sup>92</sup> Tonko MAROVIĆ, « Hrvatski salon : i institucija i provokacija » [Le Salon croate : institution en même temps que provocation] », dans Lea UKRAJINČIĆ (éd.), *Hrvatski salon Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona* [Le Salon croate. Zagreb, 1898 - Centenaire du Pavillon d'art], Zagreb, Umjetnički paviljon, 1998, p. 34.

<sup>93</sup> Nikica MIHALJEVIĆ, « Polemika [Polémique] », dans VISKOVIĆ (dir.), *op. cit.* à la note 54, p. 398 ; voir aussi Igor ŽIC, « Savremenik & Kamov [Le contemporain et Kamov] », *Književna Rijeka*, 14, 2009, 1, p. 19-24.

<sup>94</sup> Zoran GRIJAK, *Političko djelovanje Josipa Stadlera*, *op. cit.* note 23, p. 407-409.

<sup>95</sup> Edi MILOŠ, *Antun Radić et la genèse du mouvement paysan croate (1868-1905)*, thèse de doctorat nouveau régime soutenue à Paris IV (Paris-Sorbonne), 2008, p. 83-87.

l'art<sup>96</sup>. Du côté serbe, un baudelairien tel que Sima Pandurović affirme lui aussi la nécessité d'un art national<sup>97</sup>.

L'accusation d'anationalisme est trop lourde à porter pour les modernes, qui s'en défendent et trouvent un terrain d'entente à ce propos avec leurs adversaires. La tendance unitariste, en dernière analyse, commence là : le bien de la nation vaut tous les sacrifices. Mais dans le développement de la *moderna*, on constate que ce sacrifice ne va pas de soi. À Zagreb comme à Belgrade, le paradoxe, c'est que l'on veut être européen tout en restant soi-même. Or, on ne peut chercher à se retrouver soi-même dans l'autre, et chercher dans l'autre ce qui le rend différent de soi, à moins de placer les deux choses sur les plans différents du fond et de la forme. C'est ainsi que l'universalisme controversé<sup>98</sup> des « Européens », comme on appelait les collaborateurs de *Srpski književni glasnik*, propose une sortie du national et du folklorique tout en dégagant le particularisme de la langue serbe (ce qu'on appelle le *beogradski stil* « le style belgradois »). Le paradoxe trouve une fixation (plus qu'une solution) dans la philosophie idéaliste de Sainte-Beuve, dont Bogdan Popović reprend le flambeau contre Taine. Selon lui, il faut étudier une œuvre littéraire comme une œuvre d'art, et non dans une perspective historique. En Croatie, c'est la même solution qui est adoptée : en 1895 sort dans *Vienac* (revue plutôt conservatrice) la traduction de *La Philosophie de l'art (Filozofija umjetnosti)* de Taine, alors qu'en 1896, c'est dans *Prosvjeta* (revue plutôt moderniste) qu'est publiée celle de *La Renaissance de l'idéalisme (Preporod idealizma)* de Brunetière<sup>99</sup>.

À partir des années 1895 donc, les critiques tiennent le haut du pavé ; ce sont les chantres de la modernité car elle vient de l'Europe, ce qui serait le gage d'une plus haute civilisation – se fourvoyant ainsi profondément sur le caractère même du symbolisme, qui est avant tout remise en cause du moderne. Cette incompréhension de fond amène à des positions paradoxales, où finalement modernistes et anti-modernistes se retrouvent pour communier dans la même ruine de la transcendance.

J'ai assez montré les distinctions entre le développement moderniste Croatie-Serbie pour faire valoir que la ligne septentrionale qui distingue les Balkans du reste de l'Europe passe du côté du Danube et de la Save, plutôt qu'au Nord de la Voïvodine et le long de la Drave. En Croatie, le modernisme

96 Petar PRELOG, « Hrvatska umjetnost i nacionalni identitet od kraja 19. stoljeća do Drugoga svjetskoga rata [L'art croate et l'identité nationale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la Seconde Guerre mondiale] », *Kroatologija*, 1 /2010, p. 254-267.

97 Vesna MATOVIĆ, « La dimension européenne du modernisme serbe », dans SREBRO (dir.), *op. cit.* à la note 2, p. 159.

98 *Ibid.*, p. 156-158.

99 ŠICEL, *op. cit.* à la note 40, p. 14.

correspond à un débat sur la modernisation et non sur l'eupéanisation à proprement parler, même si, bien évidemment, il inclut des aspects nationaux comme partout. Au fond, c'est le principe de hiérarchisation des valeurs qui est discuté, alors qu'en Serbie, c'est l'acculturation de valeurs encore hiérarchisées.

Comme de droit, et parce que l'esprit humain a de ces faiblesses, ceux qui œuvraient contre l'académisme et la définition autoritaire du Beau sont devenus aujourd'hui les classiques des manuels scolaires et de la doxa démocratique<sup>100</sup>. Au sortir des polémiques, l'État moderne, en se voulant neutre, a en réalité pris parti.

---

Pour citer cet article : Philippe GELEZ, « Le modernisme en Bosnie, Croatie et Serbie : aspects polémiques » dans Catherine MENEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---



---

**100** Sanja CVETNIĆ, « Hrvatski salon 1898-1998: prije sto godina "dekadentni agenti", danas klasici [Le Salon croate 1898-1998. il y a cent ans « agents décadents », aujourd'hui classiques] », *Kontura*, 9 (1998-1999), 58-59, p. 42-45.

## MANIFESTES

### Croatie

Les textes fondateurs du modernisme croate ont déjà été publiés chez Miroslav ŠICEL (éd.), *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, Liber, 1972. On y retrouve sur la *moderna* (p. 143-211) :

Milan ŠARIĆ, « Hrvatska književnost » [La littérature croate], *Hrvatska misao* 1 (1897), n° 1, 2, 3 et 4), p. 159-174.

Milivoj DEŽMAN IVANOV, « Naše težnje » [Nos aspirations], *Hrvatski salon* 1 (1898), p. 175-177.

Branimir LIVADIĆ, « Za slobodu stvaranja » [Pour la liberté de création], *Život* 1 (1900), n° 4, p. 178-186.

Antun Gustav MATOŠ, « Književnosti i književnici. Razmatranja » [Littératures et écrivains. Considérations], *Glas Matice hrvatske* 2 (1907), p. 187-199.

Milan MARJANOVIĆ, « Hrvatska književnost, njezin put i njezino obilježje » [La littérature croate, sa voie et ses caractéristiques], *Bosanska vila* (1912), p. 200-211.

Ces références sont en effet les plus citées à l'époque et dans l'histoire de la littérature croate. D'autre part, une réflexion théorique globale, faisant office d'essai plus que de manifeste, a été publiée par Ivo Pilar en 1898 ; c'est elle qui a véritablement lancé les polémiques<sup>101</sup>. Le texte qui semble ici le plus emblématique, dans le nœud de l'art et de la littérature, et le plus déclaratif, est celui de Milivoj Dežman Ivanov.

---

**101** Ivo PILAR, « Secesija », *Vienac* 30 (1898), 35, p. 540-541 ; 36, p. 555-557 ; 37, p. 570-575 ; 38, p. 590-591 ; p. 39, p. 603-605. Sous forme de livret : Ivo PILAR, *Secesija. Studija o modernoj umjetnosti*, Zagreb, Dionička tiskara, 1898. Réédition par Mira KOLAR et Elizabeta WAGNER in *Godišnjak Pilar* 2 (2002), p. 227-250. Voir aussi Ivo PILAR, « Zagrebački literarni pokret », *Nada* 9 (1903), 16, 214-216 ; 17, 230-231 ; 18, 245-246 ; 19, 260-261 ; 20, 273-275 ; 21, 286-287.

## Naše težnje

Milivoj Dežman Ivanov

1 Zamuknule su ilirske davorije, ne čuju se više  
plameni govori. Stari su borci zamuknuli, a  
ravnodušnost je kao mora sjela na grudi naše.  
Nezadovoljni, trošili smo svoje sile u sitnim  
5 prepirkama. Velike, zvučne riječi narodne borbe još su  
uvijek ozvanjale, od narodne svijesti je nestajalo.

Kad smo stupili u život, zamijetili smo taj beznadni  
očaj, obuzela nas strava. Ogorčeni, nezadovoljni, htjeli  
10 smo da izađemo iz tmine, da razorimo te zidove. Nema  
tome dugo kad su prvi put izbili na javu znaci  
nezadovoljstva. Mi nijesmo znali kuda ćemo, nu  
duboko smo čutili da ovim putovima idemo do  
15 potpunog zastoja i ravnodušja. I mi smo sudjelovali  
kod svake prilike, stvarali stranače manifestacije,  
oduševljavali se slijepo. Svi smo bili sinovi svojih  
otaca, a kao individui — ništice. Urtim stazama,  
opetujući riječi koje smo naučili, pristajući uz nazore  
20 koje smo čuli, pošli smo, naoko oduševljeni, u borbu.  
No u duši našoj bio je vječni nemir, čutili smo  
protuslovlje. Oduševljavali smo se za nazore u koje  
nijesmo vjerovali. A nitko nam nije htio pomoći, nitko  
nas savjetovati, premostiti ovaj jaz koji je vladao  
25 između naših duševnih potreba i tradicionalnih forma.  
Na našu želju da izrazimo naše misli, naše dvojbe, da  
shvatimo narodne potrebe i da iskreno udesimo svoj  
rad, odgovorili su navalom. Još nijesmo ni pravo  
izrekli što hoćemo, a već su nas potvorili da hoćemo  
30 sve dosadanje javno djelovanje zabaciti. Proglasili su  
nas odmetnicima, rekli nam da potkupljeni radimo  
samo na svoju korist. Naša iskrenost smatrala se  
držovitošću, naša želja za napretkom  
revolucionarnošću, naša borba protiv zatajivanja  
35 svemogućih mana nemoralom. Istina jest, mi se  
nijesmo slagali u svem sa našim starijima.

Gesla i riječi prijašnjih decenija nijesu mogla  
ovladati našim dušama. Duh vremena je silio naprijed,  
samo mi da prisizemo na stare formule? Mi smo ih se  
40 odrekli, ne iz objijesti, nego iz nužde, jer se ne možemo  
zagrijavati i žrtvovati svoj život za prošlost, gdje  
mislimo na budućnost, svjesni smo sadašnjosti; drugo,  
jer vidimo svi — ne samo mi mladi — da s onim  
starijima formulama nema pobjede za narod. Davorijama  
45 i romantično-idealnim glorifikacijama nikog nećemo  
potaći na rad.

Na prvi naš poklik doviknuli su nama baš oni od  
kojih smo se najmanje nadali — da smo izdajnici.  
50 Izdajnici jer hoćemo da srušimo sve, jer ne štujemo  
stare borce, jer napuštamo i narod i moral. Oni koji bi  
se morali veseliti da mladež ne bježi kao nijemi čopor  
za vodičem, oni su protiv nas. A mi radimo napokon  
isto što su oni radili. — Odakle su iliri donijeli svoje  
55 ideje, odakle romantici 70-ih godina, odakle realisti 80-  
tih godina?

Zar to nije bio val općeg pokreta koji je zanio i  
naše domoljube? Ako mi sad tražimo ne samo u  
60 narodu, nego i izvan domovine uzore, zar smo zato  
izdajnici? Pita se je li to korisno ili štetno? Zar nijesu  
i naši pređi, učiniv novi korak, morali pogaziti barem  
djelomice tradicije? Jedno je ostalo u svim epohama  
— a to je ljubav prema domovini — a tko nam tu smije  
65 poreći? Zar nijesu realiste 80-tih godina prekinuli sa  
tradicijom i donijeli većinom iz Francuske i Rusije  
novi duh u hrvatsku književnost? Ali mi, ako sad ne  
prihvaćamo sve nazore naših starih, to je zato jer

## Nos aspirations

Milivoj Dežman Ivanov

Des Illyriens les chants guerriers se sont tus, et leurs discours  
enflammés ne se font plus entendre. Les vieux guerriers se sont tus,  
et l'indifférence, telle un cauchemar, s'est couchée sur notre  
poitrine. Insatisfaits, nous gaspillions nos forces dans des conflits  
mesquins. Les mots imposants et sonores de la lutte nationale  
résonnaient toujours, mais la conscience nationale, elle,  
disparaissait.

Lorsque nous sommes venus au monde, nous avons remarqué  
cet abattement sans espoir, l'horreur nous a submergés. Amers,  
insatisfaits, nous avons voulu sortir des ténèbres, raser ces murs. Il y  
a peu de temps, ces signes d'insatisfaction sont pour la première  
fois apparus aux yeux de tous. Nous ne savions pas où nous allions,  
mais nous éprouvions intimement que ces voies nous menaient à la  
stagnation et à l'indifférence complètes. Toute occasion nous était  
bonne pour nous manifester, nous avons organisé des meetings,  
nous nous sommes enthousiasmés aveuglément. Tous, nous étions  
les fils de nos pères, et des bons-à-rien en tant qu'individus. C'est  
par des chemins déjà frayés, en répétant les formules que nous  
avons apprises, en acquiesçant aux idées que nous avons  
entendues, que nous sommes partis à la bataille, habités d'un  
enthousiasme de surface. Mais en notre âme régnait un trouble  
incessant, nous étions parcourus de contradictions. Nous nous  
enthousiasmions pour des idées auxquelles nous ne croyions pas. Et  
personne ne voulait nous aider, personne ne voulait nous conseiller,  
franchir ce fossé qui séparait nos besoins spirituels des formes  
traditionnelles. À notre désir d'exprimer nos propres pensées, nos  
doutes, de comprendre les besoins du peuple et d'y adapter  
sincèrement nos efforts, la seule réponse a été l'attaque. Pas même  
encore n'avions-nous exprimé ce que nous voulions qu'on nous  
reprochait déjà de vouloir rejeter toutes les institutions. On  
proclama que nous étions des renégats, on nous dit que, corrompus,  
nous n'œuvrions qu'à notre avantage. On tint notre franchise pour  
de l'insolence, notre soif de progrès pour une soif de révolution,  
notre lutte contre l'hypocrisie et la dissimulation pour de  
l'immoralité. C'est vrai nous ne nous accordions pas en tout avec  
nos anciens.

Les maximes et les préceptes des décennies précédentes  
n'avaient pu se rendre maîtres de nos âmes. L'esprit du temps nous  
pressait en avant, fallait-il que nous fussions les derniers à prêter  
serment sur de vieilles formules? Nous y avons renoncé, non par  
bravade mais par nécessité, nous ne pouvons donner du sens à notre  
vie et la sacrifier sur l'autel du passé alors que nous pensons au  
futur et que nous sommes conscients du présent; aussi parce que  
nous voyons tous — et pas seulement nous, les modernes — que ces  
vieilles formules ne donneront pas au peuple la victoire. Les chants  
de guerre et les glorifications romantico-idéales ne nous aideront  
pas à pousser les autres à la création.

À notre premier cri ont répondu ceux dont nous attendions le  
moins qu'ils nous accusent d'être des traîtres.

Traîtres, car nous voudrions tout ruiner, car nous ne  
respecterions pas les vieux combattants, car nous délaisserions le  
peuple et la morale. Ceux qui auraient dû se réjouir de voir que la  
jeunesse ne traîne pas comme un troupeau stupide derrière son  
guide, ce sont eux qui sont contre nous. Alors que finalement, nous  
faisons ce qu'ils ont eux-mêmes fait. D'où les illyriens rapportèrent-  
ils leurs idées, et les romantiques des années 1870, et les réalistes  
des années 1880?

N'était-ce pas la vague d'un mouvement général qui portait nos  
patriotes eux-mêmes? Et si nous cherchons des modèles non  
seulement chez nous, mais aussi à l'extérieur, en sommes-nous  
traîtres pour autant? On demande si c'est utile ou dommageable.  
Nos ancêtres eux aussi, pour avancer, n'ont-ils pas dû au moins en  
partie piétiner la tradition? À toutes les époques, une chose est  
restée constante: l'amour de la patrie — qui nous contredira là-  
dessus? Les réalistes des années 1880 n'ont-ils pas rompu avec la  
tradition et apporté de France et de Russie, pour l'essentiel, un  
nouvel esprit dans la littérature croate? Mais nous, si nous  
n'acceptons pas aujourd'hui toutes les idées de nos anciens, c'est

70 držimo da su, sa promijenjenim životom, promijenjene i potrebe, da ona sredstva koja su vrijedila prije ne vrijede danas. Današnja borba iziskuje druga sredstva i drugi način. No tim što ne pristajemo u svem uz njih ne znači da njih ne štujemo, da ne priznajemo njihovim djelima dolično mjesto u razvoju hrv. kulture. Sve u svoje vrijeme. A mi držimo da je vrijeme romantizma, idealizma, naturalizma i svih ostalih škola prošlo. Bilo je ljudi koji su nas, ne poznavajući moderni pokret, proglasili naturalistima, nas koji smo baš protivnici naturalističke škole, te najveće neprijateljice modernog individualizma. Moderna nije stanovita škola i stanoviti stil u umjetnosti.

75 Moderni pokret je borba individua za slobodu. Moderni umjetnik ne pripada nijednoj školi. Moderna mrzi epigonstvo — ona hoće da ljudi žive u sadašnjosti, da se oslone na svoj dušu, da svojim djelima dadu pečat svoje osobe. Svaki neka živi svojim životom. Realizam je nedvojbeno utro tom shvaćanju putove, on nas je naučio gledati svijet, i, štaviše, on je dao pravi temelj umjetničkoj tehnici. No realizam htio je da zatre svaki osjećaj za nešto nadnaravno. A u duši ljudskoj ne dadu se zatomiti transcendentni porivi. Moderna nas je oslobodila te ograničenosti. Otvorila nam je sav svijet, otkrila nove vidike. Moderna nastoji obuhvatiti cijelog čovjeka, ona teži za sintezom idealizma i realizma, ona hoće da nade sredstvo kojim bi čovjek najbolje i najljepše mogao izraziti svoje biće i zadovoljiti svojem pozivu. Ona ne otklanja nijedan osjećaj, nijednu misao, jer se bori za prava pojedinca, kao što i zahtijeva od pojedinca da bude svoj. To je glavno načelo moderne — po mom shvaćanju — a sve što se naziva simbolizmom, dekadentizmom, dijabolizmom itd. — to je samo želja svjetskih registratora da strpaju pojedine individue u stanovite etiketirane pretince.

100 Među tim simbolistima itd. ima špekulanata i psihopata i genija, no onaj koji slijedi njihovu maniru i nije moderni umjetnik, jer kao takav ima samo svojom dušom živjeti. Nama nije do toga da donesemo ovamo posudene ideje kojeg modernog pisca, nama je da izvoštimo sebi pravo misliti svojom glavom, makar i zlo, izraziti svoje osjećaje, reći svoje nazore o svemu, ako su i krivi. Sloboda nam se hoće; hoćemo da živimo u sadašnjosti, da prisluškujemo duhu vremena i da sami gradimo, a ne da čujemo samo stražu pred starim tvrđama. To nam ne može dozvoliti nikoja škola, ni tradicija, već po svojem bivstvu. A ipak, ta sloboda je nužda za Hrvatsku.

105 Nama treba ljudi iskrenih i tvrdih, koji s dubokim uvjerenjem ostaju kod svojega načela. Hrvatskoj ne treba ljudi koji će opetovati samo naučene riječi, koji će živjeti od tuđih ideja, tih klica neiskrenosti i nestalnosti. Takvog može svatko predobiti. Mi trebamo razvitih individua, koji žive životom svoga naroda, koji pojme sadanje narodne potrebe; ljudi slobodnih u duši svojoj. Mi bismo htjeli da naši mladi umjetnici i književnici budu takvi, zato tražimo za njih slobodu, neka žive i kažu sve što osjećaju — ako su umjetnici u duši, bit će im djela umjetnine — i kao takove koristit će narodu. Narodu se ne koristi ni po kakvim pravilima, receptu, šabloni, nego tim da mu se posveti sav rad. Sad, kad su na početku svog života i rada, sad im dajemo više slobode — i djela njihova neka govore za njih.

parce que nous pensons que le monde change et avec lui les nécessités de la vie, que ce qui était justifié avant ne l'est plus maintenant. La lutte actuelle exige d'autres moyens et une autre manière. Pour autant, ne pas nous accorder en tout avec eux ne signifie pas que nous ne les respectons pas, que nous ne donnons pas à leurs œuvres la place qui leur revient dans le développement de la culture croate. Tout vient en son temps. Et nous tenons que le temps du romantisme, de l'idéalisme, du naturalisme et de toutes les autres écoles est passé. Il y a eu des gens qui, ignorant le mouvement moderne, nous ont appelés naturalistes, nous qui sommes justement des adversaires de l'école naturaliste, cette ennemie la plus grande de l'individualisme moderne. La *moderna* n'est pas une école identifiée et un style identifié dans l'art.

Le mouvement moderne, c'est la lutte de l'individu pour la liberté. L'artiste moderne n'appartient à aucune école. La *moderna* hait l'épigonisme — elle veut que l'on vive dans le présent, que l'on prenne appui sur son âme, que l'œuvre appose le cachet de la personne. Que chacun vive de sa vie. Le réalisme a sans doute frayé la voie à cette vision des choses, il nous a appris à regarder le monde et a donné les véritables fondements de la technique artistique. Mais il a voulu éliminer tous les sentiments sous prétexte qu'ils relevaient du surnaturel. Et pourtant, dans l'âme humaine, les pulsions de transcendance ne se laissent pas réprimer. La *moderna* nous a affranchis de cette limitation. Elle nous a ouvert tout un monde, elle a découvert de nouveaux horizons. La *moderna* essaye de comprendre tout l'homme, elle aspire à la synthèse de l'idéalisme et du réalisme, elle veut trouver un moyen par lequel l'homme pourrait au mieux exprimer son être et satisfaire à sa vocation. Elle ne repousse aucun sentiment, aucune pensée car elle se bat pour les droits de l'individu, de même qu'elle demande à l'individu d'être lui-même. C'est le premier principe de la *moderna* — à mes yeux — et tout ce qu'on appelle symbolisme, décadence, diabolisme etc. résulte simplement du désir qu'ont les greffiers planétaires de ranger les individus dans des tiroirs clairement étiquetés.

Parmi ces symbolistes etc., il y a des spéculateurs et des psychopathes et des génies, mais celui qui suit leur manière n'est pas un artiste moderne, car s'il veut l'être il lui faut vivre de son âme propre. Nous ne tenons pas à apporter ici des idées empruntées à un quelconque écrivain moderne, nous tenons à conquérir pour nous le droit de penser par nous-mêmes — quand bien même ce serait mauvais — d'exprimer nos sentiments et de dire nos opinions sur tout — même si elles sont fausses. Nous désirons la liberté; nous voulons vivre dans le présent, être à l'écoute de l'esprit du temps et bâtir nous-mêmes, et non monter la garde devant les anciennes forteresses. Aucune école ni tradition, de par leur essence même, ne peut autoriser cela. Et pourtant, cette liberté est une nécessité pour la Croatie.

Il nous faut des hommes francs et forts, qui en restent à leurs principes parce qu'ils sont intimement persuadés qu'ils sont bons. La Croatie n'a pas besoin d'hommes qui ne feront que répéter les formules apprises, qui vivront des idées des autres, de ces bourgeois de la dissimulation et de l'inconstance. Tout le monde peut gagner ce genre d'hommes à sa cause. Nous devons favoriser l'éclosion d'individus qui vivent de la vie de leur peuple, qui en conceptualisent les besoins actuels; des hommes libres dans leur âme. Nous désirerions que les jeunes artistes et écrivains soient tels, c'est pourquoi nous demandons pour eux la liberté, qu'ils vivent et disent tout ce qu'ils ressentent — s'ils sont artistes dans l'âme, leurs œuvres seront des œuvres d'art — et ainsi ils rendront service au peuple. Ce n'est pas avec des règles préétablies, des recettes, un moule qu'ils le serviront, mais en lui consacrant tout son travail. Maintenant qu'ils en sont aux débuts de leur vie et de leur travail, donnons-leur plus de liberté — et que leurs œuvres parlent pour eux.

## Serbie

Le modernisme serbe ne se reconnaît pas de texte fondateur, et quand il lui en a fallu un, on a trouvé un texte de Jovan Dučić intitulé « Spomenik Vojislavu » [Monument à Vojislav Ilić], qui donne de V. Ilić une vision à mi-chemin entre Parnasse et symbolisme. Il a paru en 1902, et j'en donne le texte d'après l'édition de Živorad Stojković de 1989<sup>102</sup>.

---

**102** Jovan Dučić, « Spomenik Vojislavu », *Дело* 1 (1902), 24, p. 2 ; Jovan Dučić, *Сабрана дела IV. Моји сапутници. Књижевна обличија. Критике – чланци – белешке* [Mes compagnons de route. Points de vue littéraires. Critiques – articles – notes], Sarajevo, Svjetlost, 1969, p. 239-246 ; Jovan Dučić, *Сабрана дела IV. Моји сапутници. Књижевна обличија. Критике – чланци – белешке* [Mes compagnons de route. Points de vue littéraires. Critiques – articles – notes], Beograd/Sarajevo, BIGZ/Svjetlost/Prosveta, 1989, p. 383-391.

## Споменик Војиславу

## Monument à Vojislav Ilić

Јован Дучић

Jovan Dučić

1 Београдске госпођице подижу споменик pjesнику  
Војиславу... Зар то не звучи као једна од најљепших  
пјесама из Војислава ? Зар то није за једног pjesника  
више него једна обична књижевничка сатисфакција, јер  
5 међу pjesницима жена воле да никада нисте могли видјети  
инфериорне писце. Жене воле Бајрона, Ламартина, Мисеа,  
Хајнеа. Жене имају за љепоту једно чуло више него ми,  
приступачнију душу, тања осјећања. Оне нијесу никада  
вољеле Виктора Ига, а Ламартин, кад је био најогорченије  
10 нападан, одговорио је са негативном гордошћу : "моје ће  
пјесме живјети док је год на свијету младих људи и  
жена". Војислав би то могао рећи за се, јер он има све, или  
можда мало мање него све, да буде њихов pjesник. Он им  
је ближи него ико други у нас — онај Војислав из *Елесуја*,  
15 гдје је чисти Ламартин. Жене које воле музику и парфим,  
које се ките свилом и цвијећем, које три четвртине живота  
мисле само о Љепоти, зар могу у нас наћи pjesника у кога  
је више тога елемента чисте, незаинтересоване Љепоте  
него у Војислава. Оне су га нашле интуицијом која је  
20 често јача и поузданија него наша анализа.

Војислав није био такозвани народни pjesник. То му  
се рачуна као мана, што је, уосталом, само једна особина.  
Он није, као Антеј, налазио хране и снаге само на  
домаћем тлу : његову је душу зарана очарала она Љепота  
25 која је без отаџбине. Он је пјевао све другачије па и све  
друго него наши дотадашњи pjesници. Он је пјевао далеке  
обале које никада видио није, али које је волио — а волио  
их је зато јер су лијепе. Он у својим пјесмама пјева љубав  
којом можда није никада љубио, али која га је заносила —  
30 јер је била лијепа. Он је слушао шум Гангеса кога није  
никада чуо — као што је Леконт де Лил пјевао скоро  
цијелог живота орлово по Кордиљерима, снова јагуара,  
стада слонова, јата тица по незаним и невинјеним  
мочварама Новог Светјета. Pjesниково је срце скиталица  
35 као и његова мисао. Војислав је волио Љепоту изнад свега  
и она је била цигла његова инспирација. Он је пјевао оно  
што је свијеао, а не оно што је доживљавао ? Зар то  
уосталом смета да пјесма буде мање искрена ? Јер, најзад,  
зар оно што сновијемо, зар то не проживљујемо ? Зар сан  
40 није доживљај ?

Што Војислављево књиго нарочито одликује, то је  
што је свака стварчица у њој, као какав златарски посао,  
дорађена скрупулозно пажњом, пажњом коју бисмо  
могли назвати савјесним поштењем једнога умјетника. У  
45 наших најбољих pjesника наћи ћете често и већином на  
недорађене ствари. У једној пјесми наћи ћете овдје слику,  
ондје лијеп стих, да вам одмах друга строфа, или слика,  
или стих, пониште сав утисак својом често пута очајно  
рђавом фактуром. Нико у овоме није згоднији примјер од  
50 самог Ђуре Јакшића. У Војислава тога нема ни у  
најслабијим стварима ; а има, напротив, ствари којима би  
можда безбожно одузети и једну запету. У томе нико није  
умио отићи даље од њега. Французи би рекли : нико није  
имао лепша уста него он. Иако Војислав није успио да  
55 буде наш највећи pjesник, он је, извјесно, наш најљепши  
pjesник. Његови *Дарови Неба* и *Пјесник*, и још неке  
ствари које још нису у његовој књизи, представиле би нас  
као једно интелигентно племе, отмено, и које има  
неколико вијекова цивилизације, које живи друштвеним  
60 животом великих градова, и које је случајно на Оријенту,  
Ламартин да је доживио и читао те ствари, чудно би се  
можда што нас је прије неких осамдесет година, на  
повратку са Истока, назвао варварима, толико у тијем  
пјесмама има отменог и француски лијепог. Војислав није  
65 видио Запад, велики и умни Запад, али га је осјећао.  
Открио га је себи не знањем и видом, него срцем и  
унутарњим очима, открио га је себи случајно, као они  
средњовјековни откривачи што су проналазили случајно

Les demoiselles de Belgrade érigent un monument au poète  
Vojislav Ilić... Cette phrase ne sonne-t-elle pas comme l'une des  
plus belles poésies d'Ilić ? N'est-ce pas là pour un poète plus  
qu'une satisfaction littéraire ordinaire, car parmi les poètes amis  
des femmes jamais on n'a vu d'écrivains inférieurs. Les femmes  
aiment Byron, Lamartine, Musset, Heine. Les femmes ont pour  
la beauté un sens de plus que nous, une âme plus accessible, une  
sensibilité plus fine. Elles n'ont jamais aimé Victor Hugo, et  
Lamartine, au cœur des attaques les plus dures, répondait avec  
une altière condescendance : « mes poésies vivront tant qu'il y  
aura au monde des jeunes gens et des femmes ». Ilić aurait pu  
dire cela de lui-même car il a tout, ou peut-être presque tout,  
pour être leur poète. Il leur est plus proche qu'aucun autre chez  
nous — cet Ilić des *Élégies*, où il se montre en pur Lamartine.  
Les femmes, qui aiment la musique et les parfums, qui se parent  
de soie et de fleurs, qui passent les trois quarts de leur existence  
à penser seulement à la Beauté, peuvent-elles trouver parmi nous  
un poète chez qui il y ait plus de cette Beauté pure et  
désintéressée qu'Ilić ? Elles l'ont trouvé par une intuition qui est  
souvent plus forte et plus sûre que notre analyse.

Ilić ne comptait pas parmi les poètes d'inspiration populaire.  
On lui impute à blâme ce qui, en fait, n'est qu'un trait de sa  
personnalité. Ce n'est pas uniquement de son propre sol que, tel  
Antée, il puisait nourriture et force : très tôt, la Beauté qui n'a  
pas de patrie avait charmé son âme. Il composait tout à fait  
différemment et de tout autres choses que les poètes ses  
prédécesseurs. Il chante de lointains rivages que, sans les avoir  
vus, il aime — il les aime parce qu'ils sont beaux. Dans ses  
poésies, il chante un amour dont il n'a peut-être jamais aimé,  
mais qui le transporte — car c'est un amour beau. Il entend, sans  
s'y être jamais rendu, le murmure du Gange — de même que  
Leconte de Lisle chanta presque toute sa vie les aigles des  
Cordillères, les rêves des jaguars, les troupeaux d'éléphants, les  
essaims d'oiseaux au-dessus des marécages inconnus du  
Nouveau Monde. Le cœur du poète est un vagabond, comme sa  
pensée. Ilić aimait la Beauté au-dessus de tout et elle était son  
unique source d'inspiration. On dit qu'il chantait ce qu'il rêvait  
et non ce qu'il vivait ? Mais cela gêne-t-il que la poésie soit  
moins franche ? Car enfin, ce que nous rêvons, ne le vivons-nous  
pas ? Le rêve n'est-il pas aussi la vie ?

Ce qui distingue particulièrement les écrits d'Ilić, c'est que  
chaque détail, comme dans un ouvrage d'orfèvrerie, y est travaillé  
avec une attention minutieuse, une attention que nous pourrions  
appeler l'honnêteté consciencieuse de l'artiste. Chez nos  
meilleurs poètes vous tomberez souvent, majoritairement, sur  
des choses mal finies. Dans une poésie vous trouverez ici une  
image, là un beau vers, pour que la strophe, l'image ou le vers  
suivants anéantissent toute cette impression par sa facture  
désespérément mauvaise. Personne n'est à ce titre plus éclairant  
que Đura Jakšić. De quoi on ne trouve pas trace chez Ilić, même  
dans ses compositions les plus faibles ; et il y a au contraire des  
pièces dont il serait impie de retirer une seule virgule. En cela  
personne n'a su aller plus loin que lui. Les Français diraient :  
personne n'a de plus belle bouche que lui. Quoiqu'il ne soit pas  
parvenu à devenir notre plus grand poète, il est certainement le  
plus beau. Ses *Dons au Ciel* et *Le Poète*, et d'autres pièces  
encore qui ne sont pas dans ses écrits, nous présenteraient, nous  
les Serbes, comme une race pleine d'intelligence, noble, qui  
aurait quelques siècles de civilisation derrière elle, vivrait d'une  
vie urbaine et métropolitaine, et se trouverait par hasard en  
Orient. Eût-il vu et lu ces choses, Lamartine se serait étonné  
peut-être de nous avoir appelés barbares, il y a de cela environ  
quatre-vingts ans, alors qu'il s'en retournait du Levant, tant on  
trouve dans ces poésies de noblesse et de beauté française. Ilić  
n'a pas vu l'Occident, le grand et savant Occident, mais il vibrait  
de concert avec lui. Il l'a découvert non par la science et la vue,  
mais par le cœur et les yeux intérieurs, il l'a découvert par  
hasard, comme ces inventeurs du Moyen Âge qui découvriraient

читаве svjetove po okeanima, o kojima su samo slutili.  
 70 Он је био чист Западник, што није, по моме мишљењу, мала врлина. Сасвим противно својој оцу-пјеснику и онима који по његовом примјеру пјевају данас у нас подслрским и потугурским језиком (не знам зашто), и што се у нас многима веома свиђа (што још мање знам зашто), Војислав није имао тога османлијског севаха који је остао у нашем темпераменту и језику као траг једне немиле и антипатичне прошлости — и који је српском племени много већма стран него макар шта западњачко : јер у цијелој својој прошлости српско је племе гледало према Западу или, најзад, према једном Истоку који није онај у коме је тај севаха рођен. Војислављев је Исток био више будистички и брамански него мухамедански.

Војислав није имао осјећаја, није имао имагинације и није имао идеја. Шта то мари па да се ипак буде изврстан пјесник ? Свега тога није имао ни Теофил Гоџе, ни многи други већи од Војислава. Осим свега тога троје, у лирици остаје још много нешто по чему један пјесник може бити одличан пјесник. Али ако хоћете да видите како је умислио Војислав и да лијепо мисли и осјећа и имагинира, то тражите у његовој *Форми* : ту је и његова идеја, и његов осјећај, и његова жива имагинација. Јер све оно што нам је Војислав дао новог у *Форми*, то је његово ; он лично није имао гдје да то научи, и он је све то умислио. То је била једна необично деликатна душа и изванредно пријемљива за нијансе, финесе. Нико у нас није осјећао шта је то *Форма* колико он, и нико није знао, као он, колико је она свемоћна. Војислав често није у својој пјесми казао ништа. Али једно ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно *Лијепо* ! Исто су тако ријетки и духовити они који лијепо говоре као и они што лијепо мисле ; можда чак овихје других им много више. Материја је свагда материја, нијема, мртва, несамостална, ограничена. Она не достaje сама себи. *Форма* у пјесми може да често замијени све друго, а садржина често може да буде све друго само не поезија. Све је до тога како се нешто рече. Ријеч је често оно библијско Словје које наређује да буде свијет из ништа, и да се роди свјетлост. Прави пјесник-артиста може да рече : дајте ми парче мокре земље па да вам дамне Венуса ! Војислав је то могао да учини више него једанпут.

Лирика је поезија отишла, истина, данас много даље од саме *Форме*. За потоњих дваестину година ушли су у поезију страних народа нови елементи и нови смисао. То је поезија симболиста и декадента која је открила више него нове облике : нова осјећања. Прије њих изгледало је да је *Форма* потоња ријеч у умјетности, јер *Форма* бјеше, у Французу нарочито, дошла потоња, и бјеше достигла до врхунца тек са такозваним Парнасом, као да савршенство *Форме* значи период зрелости у једној литератури. Али одмах затијем долази поезија симболиста, много симпатичнија и много интелектуалнија. И као што је лирика поезија добила са досадањим школама свој рјечник и своје облике, као што је, нарочито са парнасизмом, добила љепоту музике и слободе осјећаја, а са символистима [*sic*] добила је своју философију, лијепу философију *символа*, чисту философију пјесништва. Поезија прије данашње претходила је природно овој данашњој. Да поезија парнасцова није префинила нерве и образовала опажања, истакнула наша чула, ко зна да ли би било у нама могућности за ону танану поезију *символа*, за ону, тако рећи, метафизику осјећања која данас улази срећом у стиховану књижевност. Јер без минуциозне савршености у *Форми* до које се до данас дошло, не би за симболисте било потпуног израза ; а осим тога је сликовита поезија романтичара и парнасцова образовала ону визуелну која је у символисти неопходна јер је основна. Зато је поезија *Форме* морала да претходи поезији Идеје, која са Метерлинком и друговима у Француској, а Демелом, Хофмансталом и Георгом у Немачкој постаје једина поезија свога времена. — Војислав њен долазак није слутио, јер је он био чист натуралистички пјесник Парнасцова, који је ствари гледао својим физичким оком, и који није имао много унутарњег

par hasard au-delà des océans des mondes immenses qu'ils avaient seulement deviné jusque-là. C'était un pur Occidental, ce qui, selon moi, n'est pas une petite vertu. Contrairement à son père-poète et à ceux qui à son instar composent aujourd'hui dans une langue mi-serbe, mi-turque (j'ignore pourquoi), ce qui plaît énormément à beaucoup dans notre public (j'ignore plus encore pourquoi), Ilić n'avait pas de cette mélancolie ottomane qui est restée dans notre tempérament et notre langue comme la trace d'un passé détestable et antipathique — mélancolie qui à la race serbe est bien plus étrangère que n'importe quoi d'occidental : car par tout son passé, la race serbe a eu les yeux tournés vers l'Occident ou, finalement, vers un Orient qui n'est pas celui où cette mélancolie est née. L'Orient d'Ilić était plus bouddhiste et bramanique que mahométan.

Ilić n'avait pas de sentiment, pas d'imagination et pas d'idées. Est-ce si grave qu'on ne puisse pas être excellent poète pour autant ? Tout cela. Théophile Gautier ne l'avait pas non plus, ni bien d'autres plus grands qu'Ilić. Hormis ces trois choses, il en reste bien d'autres dans le lyrisme par lesquelles un poète peut se montrer excellent poète. Si vous voulez voir comme Ilić pense bien, et sent bien, et imagine bien, cherchez-le dans sa *Forme* : c'est là que sont ses idées, ses sentiments, et sa fantaisie. Car tout ce qu'Ilić nous a donné de neuf dans la *Forme*, cela vient de lui ; il n'a jamais eu l'occasion de l'apprendre et a tout puisé en lui-même. C'était une âme singulièrement délicate et extraordinairement réceptive aux nuances, aux finesses. Personne chez nous n'a ressenti comme lui ce qu'était la *Forme*, et personne n'a su comme lui combien elle était toute-puissante. Souvent, il ne disait rien dans ses poèmes — mais ce rien, quand il est bellement dit, devient alors du Beau ! Rares et spirituels sont ceux qui parlent bien et ceux qui pensent bien ; peut-être trouve-t-on bien plus de ces derniers. La matière est partout la même, muette, morte, contingente, limitée. Elle ne se suffit pas à elle-même. La *Forme* de la poésie peut souvent changer tout le reste, alors que le contenu peut souvent être tout autre chose que de la poésie. Tout revient à la façon dont on le dit. Le mot est souvent ce Verbe biblique ordonnant que le monde soit à partir de rien, et que la lumière naisse. Le vrai poète-artiste peut dire : donnez-moi un peu de boue et je vous donnerai Venus ! Ilić a su faire cela plus d'une fois.

En vérité, la poésie lyrique est allée de nos jours bien au-delà de la seule *Forme*. Ces dernières vingt années, dans la poésie des peuples étrangers ont pénétré des éléments nouveaux et un sens nouveau. Parmi toutes, c'est la poésie des symbolistes et des décadents qui a découvert de nouvelles formes, et même plus : de nouveaux sentiments. Avant eux, il semblait que la *Forme* était le fin mot de l'art, car la *Forme*, chez les Français en particulier, était apparue en dernier et avait connu son apogée uniquement avec le fameux Parnasse, comme si la perfection de la *Forme* signifiait la période de maturité d'une littérature. Mais juste après vient la poésie des symbolistes, bien plus sympathique et intellectuelle. Et si la poésie lyrique avait reçu des écoles littéraires qui s'étaient développées jusque-là son dictionnaire et ses formes, elle a reçu plus particulièrement du mouvement parnassien la beauté de la musique et la liberté des sentiments, puis, avec les symbolistes, elle a eu sa philosophie, la belle philosophie du *symbole*, la pure philosophie de la poésie. La poésie d'avant, naturellement, a précédé celle d'aujourd'hui. Si la poésie des parnassiens n'avait pas affiné les nerfs et éduqué le sens de l'observation, travaillé nos sens, qui sait s'il y aurait eu chez nous la possibilité de cette gracieuse poésie du *symbole*, de cette métaphysique, pour ainsi dire, des sentiments qui entre aujourd'hui avec bonheur dans la littérature versifiée. Car sans cette minutieuse perfection de la *Forme* à laquelle nous sommes arrivés aujourd'hui, il n'y aurait pas pour les symbolistes d'expression complète ; et sans la poésie colorée des romantiques et des parnassiens, il n'y aurait pas de cette poésie visuelle chez les symbolistes, pour qui elle est indispensable parce qu'elle est fondamentale. C'est pourquoi la poésie de la *Forme* a dû précéder la poésie de l'Idée, laquelle avec Maeterlinck et ses compagnons en France, avec Dehmel, Hoffmannstahl et George en Allemagne est devenue la seule poésie de son temps. — Ilić ne pouvait deviner son avènement,

живота u додиру са стварима ; он је био само пјесник  
 145 Форме, као што је била и на страни цијела поезија  
 његовог времена. Задржавајући се само на ономе што је  
 видљиво, чулно, он је остао пјесник облика и учитељ  
 Форме ; он је показао веће него ико колико је у стању  
 150 наш лијепи српски језик, и колико има еластичности,  
 пластике, музике и боје у нашим ријечима. Наша данашња  
 поезија, прежививши епоху школе, ваља да у данас  
 савршену Форму унесе мисаоност и осјећајност модерне  
 поезије, чиме ће нарочито обиљежити своју  
 155 индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло.

Но тај смисао за Форму који је Војислав унио први не  
 само у нашу поезију него уопће у нашу књижевност, то је  
 његово дјело које врдиједа више него његова књига.  
 160 Друго ће многи наш артиста носити срећан утјецај овога  
 вредног писца. Војислав се са тијем смислом јавио у  
 једно пресудно и блиједо доба. Он је то учинио у доба  
 када је још увијек скоро опћи укус за декламацијом. У  
 наших старијих пјесника видејете да се и данас воли и  
 165 хвали оно што је декламаторско и реторично, а то је зло  
 учинило да је у нашу поезију ушло много тога. У наших  
 најбољих пјесника видимо најљепше странице унакажене  
 декламаторском емфазом. Дуго се година у нас декламује  
 у животу и политици, па се декламовало и у поезији. Нико  
 170 тиме није запажен мање од Војислава. Јак уметнички  
 инстинкат водио га је сигурно кроз његов скроман али  
 свијетло свијет мисли, сигурно као што инстинкат води  
 ластавице преко незнатних мора и земаља не дајући да се  
 побуне у лету. Али тај његов смисао остао је само при  
 175 њему. Право је чудо да Војислав није више утицао у  
 својој епоси која је била доста жива. Наши приповједачи,  
 на примјер, нијесу подијелили никакав утјецај од  
 Војислава, као што је природно требало да буде. Јер као  
 што литература утјече на литературу, тако у једној  
 180 књижевности утјече жанр на жанр : натурализам у  
 Француској инспирисао је сродну поезију Парнаса, као  
 поезију прије њега сродан роман : а то исто чини у  
 сликарству. Тако се нова поезија симболиста и декадентна  
 инспирисао унакрсно са сликарством Пивиса де Шована и  
 185 скулптуром Роденовом. Кад се у нас јавио Војислав,  
 сеоска је новела била скоро једини књижевни жанр.  
 Добри писци сеоске приче бјеху везали укус читаве једне  
 генерације за уски живот примитивне сеоске гомиле.  
 Војислав улази са својим укусом за *град*, с једне стране, а  
 190 с друге стране са својим смислом за лијеп *израз*. У нашој  
 причи није се опазио ни тај смисао за град ни тај смисао  
 за лијеп израз. Осим најмањег изузетка, нико у нас не  
 пише рђавијим и малокрвнијим стилем од наших  
 приповједача. Исти убог рјечник, исто безбојан атрибут,  
 195 иста плебејска фраза као и прије. Војислављев укус за  
 Форму више је зајно наше читаоце него наше писце.

У нас стоји још као недирнуто питање колико је  
 Војислав поднио утјецаја својих узора, који су били  
 искључиво Руси. И мене је то питање интересовало веома  
 200 непосредно. Војислав је тај утјецај поднио, очевидно, јер  
 само рђави писци не подносе утјецај. У сваком писцу има  
 двоје : оно што је урођено и оно што је научено. Оно што  
 је Војислав научио, научио је од руских пјесника који су  
 одлични пјесници али недовољни учитељи, нарочито у  
 205 поређењу са Французима. Војислав је, изгледа ми,  
 највише познавао Пушкина, и ако је имао учитеља уопће,  
 то је био Пушкин. Као Љермонтов, тако и Војислав има  
 читавих стихова из Пушкина : тако *Усамљени Грбови*  
 почињу дословце са два Пушкинова стиха. Има и  
 210 неколико сијежа, и овдје-ондје по која реминисценција.  
 Но то је све. То је оно што понесе сваки пјесник из своје  
 школе, и Војиславу то није сметало да своју  
 индивидуалност изрази потпуно јасно и потпуно  
 215 независно од својих угледа. Његов је *domain* [sic] *d'esprit*  
 потпуно различан од Пушкина и Руса уопће, у чему је  
 одлучивао Војислављев темперамент. Треба знати да  
 Руси још до данас нијесу имали чистог представника оне  
 имперсоналне и парнасвачке поезије коју је у нас унио  
 Војислав. Ако Војислав икоме сличи, то је нарочито

car c'était un poète purement naturaliste, un Parnassien, qui regardait les choses de son œil physique et en qui les choses ne suscitaient pas toute une vie intérieure ; c'était seulement un poète de la Forme, à l'instar de ce qu'était à l'étranger toute la poésie de son temps. S'arrêtant uniquement à ce qui est visible, sensible, il est resté le poète de la forme et l'instituteur de la Forme ; il a montré mieux que n'importe qui combien notre belle langue serbe a de capacités, combien il y a d'élasticité, de plastique, de musique et de couleurs dans nos mots. Notre poésie actuelle, ayant survécu à l'époque des écoles, doit apporter dans la Forme aujourd'hui parfaite la réflexion et la sensibilité de la poésie moderne, par quoi elle marquera particulièrement son individualité et ira au-delà de ce à quoi on est arrivé.

Ce sens de la Forme qu'Ilić a le premier apporté non seulement dans notre poésie mais en général dans notre littérature, c'est ce qui compte peut-être le plus chez lui, davantage que ses livres. Nombre de nos artistes porteront l'influence heureuse de cet écrivain extraordinaire, qui a vécu avec cette sensibilité à une époque critique et insipide. Cet œuvre, il l'a accompli à une époque où régnait encore chez nous le goût général pour la déclamation. Chez nos vieux poètes vous verrez qu'aujourd'hui encore on loue et prise ce qui est déclamatif et rhétorique, et ce mal a fait que beaucoup de ces éléments ont pénétré dans notre poésie. Les meilleures pages de nos meilleurs poètes sont défigurées par une emphase déclamatoire. Depuis de longues années on déclame, au quotidien ou en politique, et par conséquent on déclame aussi en poésie. Personne n'a été moins remarqué sur ce plan qu'Ilić. Le guidait, sans hésitation, un puissant instinct artistique, comme l'instinct qui guide les hirondelles à travers mers et terres inconnues, ne les laissant pas s'écarter de leur route. Mais ce sens est resté seulement en lui. Il est tout à fait étonnant de voir qu'Ilić n'a pas eu davantage d'influence à son époque. Nos novellistes, par exemple, n'en ont emporté aucune trace, comme on aurait pu naturellement s'y attendre. Car de même que la littérature influe sur la littérature, de même au sein d'une même littérature le genre influe sur le genre : le naturalisme en France a inspiré une poésie parente, le Parnasse, comme avant lui la poésie avait influé sur le roman : et il en a été de même en peinture. Ainsi la nouvelle poésie des symbolistes et des décadents s'inspire de façon croisée de la peinture de Puvis de Chavanne et de la sculpture de Rodin. Quand Ilić est apparu chez nous, la nouvelle paysanne était presque le seul genre littéraire. Les bons écrivains avaient lié le goût de toute une génération à la vie étroite de la masse paysanne primitive. Ilić est arrivé avec son goût de la ville, d'un côté, et de l'autre côté avec son sens du beau style, qu'on ne remarquait pas ailleurs chez nous. En effet, hormis de rares exceptions, personne n'écrit avec un style plus exécrable et plus anémique que nos novellistes : le même vocabulaire misérable, les mêmes attributs inexpressifs, la même phrase plébéienne qu'avant. Le goût d'Ilić pour la Forme a plus enthousiasmé nos lecteurs que nos écrivains.

Reste encore intacte la question de savoir combien Ilić a porté l'influence de ses maîtres, lesquels étaient exclusivement russes. Cette question m'a intéressé moi-même directement. Ilić a subi cette influence, visiblement, car seuls les mauvais écrivains n'en subissent pas. Chez tout écrivain il y a deux choses : ce qui est inné et ce qui est acquis. Ce qu'Ilić a acquis, il l'a acquis chez les poètes russes — d'excellents poètes mais d'insuffisants instituteurs, en particulier si on les compare aux Français. C'était Pouchkine, me semble-t-il, qu'Ilić connaissait le mieux, et s'il a jamais eu un maître, c'était lui. Comme Lermontov, Ilić a des vers tout entiers repris de Pouchkine : les *Tombes isolées* commencent littéralement avec deux vers de cet auteur. On retrouve aussi quelques thèmes, et par-ci, par-là des reminiscences. Mais c'est tout. Voilà ce que tout poète emporte de son école, et cela n'a pas empêché Ilić d'exprimer son individualité tout à fait clairement et tout à fait indépendamment de ses modèles. Son *domaine d'esprit* est tout à fait différent de Pouchkine et des Russes en général, ce en quoi a été déterminant son tempérament. Il faut savoir que les Russes n'ont pas encore eu jusqu'à aujourd'hui de représentant de cette poésie impersonnelle et parnasienne qu'a introduite chez nous Ilić. Si ce dernier ressemble à quelqu'un, c'est en particulier aux parnassiens français — dont il ignorait probablement jusqu'à

220 француским парнасцима — за које можда није никада ни знао. Ко би рекао да Војислав није учио што је то *Лижено* из Готјеове и де-Лилове школе ! Он има све велике врлине парнаизма и, на жалост, све његове мане.

Највише ће зачудити читаоца кад рекнемо да је  
225 Војислав био велики импровизаторски таленат. Право је чудо како је Војислав писао своје pjesме, и ја не бих знао ни један сличан примјер међу страним писцима. Позната је ствар како су напорно писали своје стихове Шилер, или де Лил, и колико је Иго исправљао, и како то чини  
230 Толстој са својом прозом. Хајне је у томе легендаран : веле да неки њемачки библиографски музеј има његов рукопис у коме се види да је 52 пута преиначио своју pjesму *Ich weiss nicht was soll das bedeuten* док је изашла онаква каква је данас читамо у његовој књизи. Ко би  
235 међутим рекао да је Војислав своју *Посланицу Прујамељу* написао импровизаторски и на каванском столу. Просто је фабулозно шта о томе причају неки његови пријатељи и одлични књижевни другови из Београда, што доказује једном више колико је огромно много талента лежало у овоме младом писцу који није доживео да га манифестује,  
240 на велику жалост за нашу још увијек одвећ мало писмену књижевност.

Веома је симпатично видјети да београдске госпођице дају прве иницијативу култу овог лијепог pjesничког талента који је у нас био први апостол лијепе религије  
245 Форме. Наша ће радост бити двострука ако оне даду и иницијативу да се изда приликом откривања споменика и цјелокупна Војислављева књига — та лијепа књига која ће носити стално печат независне Љепоте, независне од времена и околине, који су пролазни, Љепоте која је ведрa, лака, *onha* ; оне Љепоте која је свагда млада и лијепa : слична каквој статуи Венуса коју нађу под земљом с осмејком, са оним истим осмејком којим се насмијала некада прије хиљадама година.

l'existence. Qui dirait qu'Ilić n'a pas appris ce qu'est le *Beau* à l'école de Guatier et de Leconte de Lisle ! Il a toutes les grandes vertus du Parnasse et, malheureusement, tous ses défauts.

Le lecteur s'étonnera si nous lui disons qu'Ilić était un grand improvisateur. Il est tout à fait étonnant de voir comment il écrivait ses poèmes, je ne saurais en donner un exemple similaire parmi les écrivains étrangers. C'est un fait bien connu que Schiller ou Leconte de Lisle écrivaient leurs vers à grand peine, que Hugo corrigeait sans cesse, et que Tolstoï faisait de même avec sa prose. Heine est en cela légendaire : on dit qu'un musée bibliographique allemand possède un de ses manuscrits où l'on voit qu'il a modifié 52 fois sa « Loreley » avant qu'elle ne sorte telle qu'on la lit aujourd'hui. Qui aurait cependant dit qu'Ilić a écrit sa *Lettre à un ami* de façon improvisée et à la table d'un café ? Il est tout simplement fabuleux d'entendre certains de ses amis et excellents camarades littéraires de Belgrade raconter cela, ce qui prouve une fois de plus combien l'énorme talent de ce jeune écrivain n'a pas eu suffisamment de temps pour se manifester, au plus grand malheur de notre littérature encore toujours trop peu écrite.

Il est très sympathique de voir que les demoiselles de Belgrade donnent les premières l'initiative d'un culte à ce beau talent poétique, qui a été chez nous le premier apôtre de la belle religion de la Forme. Notre joie serait redoublée si, à leur initiative, tout l'œuvre complet d'Ilić était édité à l'occasion de l'inauguration du monument — ce bel œuvre qui portera durablement le sceau de la Beauté indépendante, indépendante du temps et de l'environnement, qui sont éphémères, de la Beauté claire, légère, *générale* ; de cette Beauté qui est toujours jeune et belle : semblable à une statue de Vénus qu'on trouverait sous terre un sourire aux lèvres, ce même sourire avec lequel elle sourait autrefois, il y a des milliers d'années.

# PRÉSENCE ET ABSENCE DU SYMBOLISME EN BULGARIE : RÉCEPTION CRITIQUE ET HISTORIOGRAPHIE

IRINA GENOVA

En Bulgarie, comme en Roumanie, en Serbie ou en Grèce, on assiste, au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, parallèlement à la naissance d'un État moderne, au développement progressif d'une vie artistique inspirée par le modèle occidental. De nouvelles institutions se préoccupent d'éducation et de formation artistique, des expositions sont organisées, des musées et des revues artistiques sont fondés. Les collections d'art trouvent progressivement leur place sur la scène artistique de Sofia, bien qu'à une échelle plus réduite que celles d'Athènes, Belgrade ou Bucarest. Libérés de la domination ottomane, les pays des Balkans peuvent enfin élaborer des stratégies politiques, culturelles et artistiques, en conformité avec une modernité qu'ils partagent désormais avec le reste de l'Europe. La création d'un art « national » devient alors un enjeu de taille dans la définition d'une identité parfois mal définie.

Au cours de cette période de tâtonnements, nombre de jeunes Bulgares, comme dans les autres pays de la région, reçoivent une éducation artistique à l'étranger<sup>1</sup>. L'État bulgare offre des bourses afin de préparer de futurs professeurs. De retour dans leur pays, seulement quelques-uns d'entre eux ont la possibilité d'enseigner l'art dans les écoles supérieures. La grande majorité enseigne dans les écoles secondaires des grandes villes, tout en contribuant à la diffusion d'une certaine conception de l'art moderne dans les milieux cultivés. Le séjour dans les grands centres culturels correspond à une partie obligatoire de la formation de chaque artiste. Les voyages vont s'intensifier grâce à l'essor du chemin de fer et aux nouvelles connexions de Sofia avec les

---

**1** Sur la formation artistique des artistes bulgares à l'étranger, voir Деница КИСЕЛЕР, Анелия НИКОЛАЕВА, съст., *Български художници в Мюнхен*, каталог, София, Софийска градска художествена галерия, 2009 [Denitza KISSELER, Anelia NIKOLAEVA (dir.), *Artistes bulgares à Munich*, cat. exp., Sofia, Galerie municipale de Sofia, 2009]; édition bilingue en bulgare et en allemand; Анжела ДАНЕВА, *Българи в италианските академии за изящни изкуства (1878-1944)*, София, Нов български университет, 2013 [Angela DANEVA, *Des Bulgares dans les académies italiennes des beaux-arts (1878-1944)*, Sofia, New Bulgarian University], 2013; édition en italien, 2014.

centres culturels : Istanbul à partir de 1887, la Serbie à partir de 1888 et Paris, grâce à l'Orient Express, à la même époque<sup>2</sup>.

Les jeunes artistes formés dans les académies d'art de l'Europe centrale et occidentale jouent un rôle actif dans la création des départements d'art moderne dans les musées nouvellement créés comme des premières associations artistiques ainsi que dans l'organisation d'expositions périodiques. La création des institutions artistiques modernes en Europe du Sud-Est prend souvent exemple sur les institutions occidentales. Dans le cas de la Bulgarie<sup>3</sup>, l'exemple a été donné par les académies de Munich, de Vienne ainsi que par les académies italiennes. L'École d'art de Sofia a été fondée en 1896, après celles d'Athènes, de Iași, de Bucarest ou de Belgrade. En 1921, elle devient l'Académie des Arts. L'exemple européen est également suivi lors de l'établissement des programmes dans les écoles d'art, l'organisation des musées et l'élaboration d'une bibliographie spécialisée (catalogues d'expositions, guides de musées, revues d'art). Des professeurs étrangers sont invités à enseigner dans les écoles d'art : à Sofia, les Tchèques Jan Václav Mrkvička (1856-1938) et Jaroslav Vesin ou Věšín (1860-1915), tous les deux diplômés à l'École d'art de Sofia, comptent parmi les personnalités les plus importantes. Nombreux sont les artistes qui voyagent, travaillent et exposent leurs œuvres dans différents centres culturels européens. Leurs séjours en Europe centrale et occidentale, mais aussi et surtout, après la première guerre mondiale, sur d'autres continents, élargissent les horizons et diminuent le poids de l'idéologie nationale, si puissant à l'époque.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'État, les monarques comme les mécènes privés jouent un rôle important, mais inégal, dans la constitution d'une vie artistique. En 1907, selon Andrei Protich, « la plus grande collection d'art<sup>4</sup> » est celle du prince Ferdinand, devant celle du département d'art moderne du musée national. Les collections privées d'art contemporain sont encore trop modestes pour jouer un rôle important dans la vie culturelle du pays. L'État porte une attention toute particulière à ses participations aux expositions internationales et

2 Sur la construction des voies ferroviaires en Bulgarie et leur rôle pour la modernisation du pays, voir Румен ДАСКАЛОВ, *Българското общество 1878-1939*, vol. 2, *Население, общество, култура*, София, Гутенберг [Roumen DASKALOV, *La société bulgare 1878-1939*, vol. 2, *Population, société, culture*, Sofia, Gutenberg], 2005, p. 186-197.

3 Sur la création des institutions d'art moderne en Bulgarie, voir Irina GENOVA, *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity*, chapter I: *Art Institutions, their Formation and Significance for Modern Art in Bulgaria*, Sofia, New Bulgarian University, 2013 (édition en bulgare : 2011).

4 Андрей ПРОТИЧ, *Изкуството в България*, Отпечатък на списание « Училищен преглед », кн. IX за год. XII [Andrey PROTICH, *L'Art en Bulgarie*, Brochure de la « Revue scolaire », n° 9 pour l'année XII], 1908, p. 9.

universelles qui ponctuent le siècle : l'Exposition universelle de Paris en 1900<sup>5</sup>, de Saint-Louis (États-Unis) en 1904, l'Exposition à Liège en 1905, l'Exposition des États balkaniques à Londres en 1907, l'Exposition internationale d'art à Munich en 1909, les Expositions internationales d'art à Venise (plus tard Biennale de Venise) ou l'Exposition Internationale d'Art à Rome en 1911, ont été considérées comme des forums importants pour l'intégration de l'art bulgare dans la « géographie » de l'art européen. Dans l'espace balkanique, l'Union des artistes slaves du sud, baptisée *Lada*, offre un exemple unique de coopération culturelle, motivé, tant dans sa formation que dans son fonctionnement, par un projet politique. Des artistes bulgares y ont activement participé, de sa fondation en 1904 jusqu'à la première guerre balkanique en 1912<sup>6</sup>. Pendant cette période quatre expositions ont été organisées : deux à Belgrade (1904 et 1912), une à Sofia (1906)<sup>7</sup> et une autre à Zagreb (1909).

Pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture laïque des nouveaux pays émancipés de l'Empire Ottoman, s'ouvre à de nouvelles expériences. Les sujets et les thèmes, tout comme les genres, notamment le paysage et le portrait, se caractérisent par une oscillation entre la représentation d'aspects locaux, considérés comme traditionnels, et européens, rimant avec moderne. Les nouvelles villes modernes – Belgrade, Bucarest, Sofia, mais surtout des grandes villes européennes – Paris, Munich, Rome, Londres, où les artistes voyagent et séjournent, sont représentées dans des peintures, dessins, aquarelles comme des images de la modernité.

Parallèlement, dans les Balkans se manifeste aussi un regard vers l'« autre » culture, celle qui les relie à l'Orient. En raison d'une suite de circonstances, ce

5 Sur la participation de la Bulgarie à l'Exposition universelle de 1900, voir Ирина МУТАФЧИЕВА, « София 1900. България в Париж », в: *Париж 1900. Колекции на Пти пале, Музей за изящни изкуства на Парижката община*, каталог, София, Национална галерия за чуждестранно изкуство, [Irina MUTAFCHIEVA, « Sofia 1900. La Bulgarie à Paris », dans *Paris 1900. Collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, cat. exp., Sofia, Galerie nationale d'art étranger], 2012, p. 425-439 ; édition bilingue en bulgare et en français.

6 Sur la participation des artistes de Bulgarie à l'Union des artistes slaves du sud « Lada », voir Милена ГЕОРГИЕВА, *Съюзът на южнославянските художници « Лада » (1904-1912). Българското изкуство на южнославянските изложби*, каталог, София, Национален исторически музей [Milena GEORGIEVA, *L'Union des artistes slaves du sud « Lada » (1904-1912). L'art bulgare aux expositions des slaves du sud*, cat. exp., Sofia, Musée national d'histoire], 1994.

7 Avant la fin de la première guerre mondiale, Sofia se transforme radicalement. D'une petite ville d'environ 11 000 habitants à la fin des années 1870, elle devient une métropole européenne : bâtiments publics, places, monuments, boulevards, jardins, théâtres, embellissent la capitale du pays. Sur la ville de Sofia pendant les premières décennies qui ont suivi sa désignation comme capitale de la Bulgarie, voir Милена ЯКИМОВА, *София на престолюдието, София*, Изд. Изток – Запад [Milena YAKIMOVA, *Sofia de la plèbe*, Sofia, Éditions Est-Ouest], 2010.

regard est particulièrement caractéristique pour la Bulgarie. Les représentations des villes les plus importantes depuis l'indépendance comme Sofia et Plovdiv, peuvent être également orientales : des marchés exotiques, des représentants de différentes communautés ethniques et religieuses ou bien des gens dans leurs vêtements traditionnels, à côté de ceux habillés à la dernière mode européenne. La femme tend à devenir aussi un des thèmes majeurs de l'art bulgare, dans des représentations qui oscillent entre références aux conventions orthodoxes et quête de nouvelles esthétiques. On peut ici s'interroger, dans la perspective ouverte par la thématique de ce colloque, sur le sort réservé dans la presse bulgare à ceux qui ont été, ou sont, associés au symbolisme, sur la relation des artistes bulgares au symbolisme, avant de clore sur le destin de cette catégorie dans l'historiographie bulgare.

### Présence des artistes et hommes de lettres étrangers associés au symbolisme dans les revues *Изкуство* [Art] et *Художник* [Artiste]

Avant la première guerre mondiale, des articles consacrés aux artistes étrangers associés au symbolisme, illustrés des reproductions de leurs œuvres, paraissent d'abord dans *Изкуство* [Art], la première revue artistique et littéraire bulgare (1895-1896, 1897-1899)<sup>8</sup>. Le relais est ensuite assuré par la revue artistique et littéraire *Художник* [Artiste ; 1905-1909]. La nouvelle revue, distribuée dans toute la Bulgarie, est tirée à neuf mille exemplaires, ce qui représente, même aujourd'hui, un tirage impressionnant<sup>9</sup>.

Le dépouillement de ces deux titres témoigne de l'attention portée à l'art d'Arnold Böcklin (1827-1901) et de Franz von Stuck (1863-1928). Dès la première année de parution de *Изкуство* [Art], Böcklin est représenté par la reproduction de *Jouant dans les vagues*<sup>10</sup> (fig. 1). Dans le bref texte qui accompagne l'image, on peut lire une caractérisation sommaire mais significative : « Böcklin est un peintre allemand (*sic*) contemporain qui est en tête de l'école symboliste dans

8 Sur la revue *Изкуство* [Art] (1895-1896, 1897-1899), voir Вихрен ЧЕРНОКОЖЕВ, « Изкуство », в: *Периодика и литература, София, Българска академия на науките* [Vihren CHERNOKOJEV, « Art », dans *Périodiques et littérature, Sofia, Académie bulgare des sciences*], 1993, vol. 2 (1893-1901), p. 182-187.

9 Sur la revue *Художник* [Artiste] (1905-1909), voir Йордан ВАСИЛЕВ, « Художник », в: *Периодика и литература, София, Българска академия на науките* [Jordan VASILEV, « Художник [Artiste] », dans *Périodiques et littérature, Sofia Académie bulgare des sciences*], 1994, vol. 3 (1902-1910), p. 215-232.

10 *Изкуство* [Art], n° 9-10, 1895-1896, p. 144.

l'art comme c'est le cas de Puvis de Chavannes en France »<sup>11</sup>. Le texte biographique anonyme publié à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire ne vient malheureusement pas éclairer le lecteur sur cet aspect<sup>12</sup>. Cette même année, la revue reproduit *La Guerre* de Franz von Stuck<sup>13</sup>, accompagné d'un texte : « Le peintre bavarois Franz von Stuck, le contemporain de Böcklin, est le représentant d'une nouvelle école de peinture qui accorde la première place à l'intensité de l'expression dans l'image [...]»<sup>14</sup>. » Un autre article sur Franz von Stuck est publié en 1899<sup>15</sup>. L'auteur n'est pas mentionné, mais on apprend que le texte est traduit du russe par l'artiste Haralampi Tachev (1875-1944). Ici, comme dans la publication précédente, les dénominations stylistiques manquent.



**Fig. 1.** Page de la revue *Hudojnik* [Artiste], année I, 1905-1906, n°15-16 d'avril 1906, avec une reproduction d'Arnold Böcklin.

La revue *Художник* [Artiste] se montre tout aussi soucieuse de diffuser les œuvres de ces deux artistes. En mars 1906, *La Mauvaise conscience* et *Méduse* de Stuck, *Le Chemin vers Emmaüs*, *Pensées d'automne* et *Jour de printemps*<sup>16</sup> d'Arnold Böcklin illustrent deux textes consacrés à chaque artiste<sup>17</sup>. Le mois suivant, l'artiste bulgare Hristo Stantchev (1870-1950) signe un article sur l'artiste suisse, escorté de nombreuses reproductions (*Paysage de printemps idéal* ; *Pan avec des enfants dansant* ; *Jouant dans les vagues* ; *L'Île des Morts* ; *Le*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>12</sup> *Искусство* [Art], n° 3, 1897-1899, p. 37-38.

<sup>13</sup> *Искусство* [Art], n° 5-6, 1897-1899, p. 71.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>15</sup> *Искусство* [Art], n° 9-10, 1897-1899, p. 153-154.

<sup>16</sup> Le titre est mal traduit : *Пролетни цветя* [Fleurs de printemps].

<sup>17</sup> *Художник* [Artiste], n° 13-14, 15-30 mars 1906, p. 4-5, p. 13, p. 16-17.

*pénitent ; Villa au bord de la mer ; Boucaniers ; Triton et Néréides*)<sup>18</sup>. Stantchev a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Florence de 1890 à 1893, puis à l'Académie des beaux-arts à Munich de 1893 à 1896. Tout au long de sa formation et au début de sa carrière artistique, il est influencé par les symbolistes<sup>19</sup>. Sans doute entend-il ainsi témoigner de son intérêt personnel mais cette attention particulière témoigne aussi d'une politique éditoriale, comme le montre cette notule attachée à la fin de l'article : « Dans le précédent numéro double de *Художник* [Artiste], comme dans l'actuel, nous avons présenté quelques-unes des peintures de Böcklin. Dorénavant nos lecteurs verront plus souvent son nom dans les pages de *Художник* [Artiste]. La rédaction a pris ses dispositions pour reproduire presque toutes ses œuvres, gravées à Munich<sup>20</sup>. » C'est encore un artiste qui signe l'article consacré à Franz von Stuck en mai 1906 (avec *Équitation joyeuse* sur la page de titre, *Paradis perdu* et *La Guerre*) : Alexandre Bozhinov ou Bojinov (1878-1968)<sup>21</sup>. Bozhinov séjourne à Munich à plusieurs reprises entre 1901 et 1904 et il retourne ultérieurement<sup>22</sup>. L'article commence par un souvenir personnel : « La figure imposante du professeur apparut brusquement : il devait certainement rentrer de l'Académie. Il se retourna, me jeta un coup d'œil rapide et rentra à l'intérieur<sup>23</sup>. » Bozhinov revient dans son article sur *Le Péché, La Luxure* et *L'Expulsion du Paradis* en les qualifiant comme « une suite de tableaux symbolistes » que Stuck « a repris plusieurs fois avec une virtuosité qui lui est si habituelle – dans la force de l'expression, dans la compréhension profonde du nu<sup>24</sup> ». L'intérêt pour Stuck se manifeste encore en 1909, dans la troisième et dernière année de la revue avec deux reproductions : *Bacchanales* et *Les Supplices de la Croix*<sup>25</sup>.

*Изкуство* [Art] se montre tout aussi soucieuse de faire connaître l'art singulier de Giovanni Segantini (1858-1899). Elle le fait en assurant la traduction

<sup>18</sup> *Художник* [Artiste], n° 15-16, avril 1906, p. 4-5, p. 8-9, p. 10-14 (pour l'article).

<sup>19</sup> Sur Hristo Stantchev, voir Деница КИСЕЛЕР, Анелия НИКОЛАЕВА [Denitza KISSELER, Anelia NIKOLAEVA (dir.)], *op. cit.* à la note 1, p. 104.

<sup>20</sup> *Художник* [Artiste], n° 15-16, avril 1906, p. 14.

<sup>21</sup> *Художник* [Artiste], n° 17-18, mai 1906, p. 4, p. 5 et p. 15 (pour l'article).

<sup>22</sup> Sur Alexandre Bojinov, voir Деница КИСЕЛЕР, Анелия НИКОЛАЕВА, съст. [Denitza KISSELER, Anelia NIKOLAEVA (dir.)], *op. cit.* à la note 1, p. 130-131 ; *Александър Божинов, каталог, съст. Анелия НИКОЛАЕВА, автори: Ружа МАРИНСКА, Анелия НИКОЛАЕВА, София, Национална художествена галерия* [Alexandre Bojinov, cat. exp., Anelia NIKOLAEVA (éd.), Rujka MARINSKA, Anelia NIKOLAEVA, Sofia, Galerie nationale d'art], 1999 ; édition bilingue en bulgare et en anglais.

<sup>23</sup> *Художник* [Artiste], n° 17-18, mai 1906, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>25</sup> *Художник* [Artiste], n° 1-2, janvier-février 1909, p. 53 et n° 3, mars 1909, p. 4.

d'un important article de William Ritter (1867-1955)<sup>26</sup>. Critique, journaliste et écrivain suisse, Ritter a réalisé plusieurs voyages en Italie, en Europe centrale et dans les Balkans. Il s'installe même, pour une courte période, à Bucarest (1889-1890) et maintient des relations nourries avec les milieux artistiques de Prague jusqu'en 1914<sup>27</sup>. L'article consacré à Segantini<sup>28</sup> est traduit pour la revue par un de ses rédacteurs – l'artiste bulgare Anton Mitov (1862-1930)<sup>29</sup>. Giovanni Segantini est de nouveau présenté au public bulgare dans *Художник* [Artiste] en janvier 1907 par le biais d'un article signé par l'artiste bulgare Elisaveta Konsulova-Vazova (1881-1965), illustré par quatre reproductions, dont le très connu *L'Ange de la vie* (fig. 2)<sup>30</sup>. Elisaveta Konsulova-Vazova, polyglotte, était particulièrement au fait de la scène artistique européenne, qu'elle connaissait par ses multiples voyages et son séjour à Munich, où elle suit des cours de peinture entre 1909-1910.

On trouve aussi dans la revue *Художник* [Artiste] des reproductions d'œuvres de James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) et d'Alphons Mucha (1860-1939)<sup>31</sup>, accompagnées de quelques lignes (celle sur Whistler sont empruntées à *La Gazette des beaux-arts*). L'éditeur bulgare Pavel Genadiev (1873-1959) consacre ensuite un article à Whistler, rangeant l'artiste du côté des

**26** *Изкуство* [Art], n° 7-8, 1897-1899, p. 115-116 et p. 121, avec une continuation dans le n° 9-10, p. 139-140.

**27** Sur Ritter, voir les contributions en ligne du colloque international, *L'Europe centrale en amateur: William Ritter (1867-1955)*, organisé par Xavier Gamilche (CIRCE, université Paris IV-Sorbonne), les 21 et 22 novembre 2008 : [www.circe.paris-sorbonne.fr](http://www.circe.paris-sorbonne.fr), consulté le 7 août 2015.

**28** La traduction est signée par les initiales A. M., *Изкуство* [Art], n° 9-10, 1899, p. 140.

**29** Sur la personnalité d'Anton Mitov, voir *Родът Митови в българското изкуство*, каталог, съст. Бистра РАНГЕЛОВА, автори: Ружа МАРИНСКА, Бистра РАНГЕЛОВА, Марин ДОБРЕВ, Катя КУЗМОВА-ЗОГРАФОВА, Мария ДОБРЕВА, София, Национална художествена галерия, 2001 [*La famille Mitov dans l'art bulgare*, cat. exp., Bistra RANGELOVA (éd.), Ruja MARINSKA, Marin DOBREV, Katya KUZMOVA-ZOGRAFOVA, Maria DOBREVA, Sofia, Galerie nationale d'art, 2001].

**30** *Художник* [Artiste], n° 4-5, janvier 1907, p. 12, p. 13 et p. 14-18 pour l'article. Sur Elisaveta Konsulova-Vazova, voir *Непознатата Елисавета Консулова – Вазова, Спомени, критика и публицистика*, съст. Анелия НИКОЛАЕВА, София, Национална художествена галерия, 2002 [*L'inconnue Elisaveta Konsulova-Vazova. Mémoires, articles critiques et journalisme*. Anelia НИКОЛАЕВА (éd.), Sofia, Galerie nationale d'art, 2002] ; Irina GENOVA, « L'activité critique d'Elisaveta Konsulova-Vazova (1881-1965) dans la formation de la modernité artistique en Bulgarie pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Collection Texte & Image*, volume n° 1 *Les femmes parlent d'Art*, collection électronique du centre de recherche interlangues « Texte Image Langage » (EA 4182), université de Bourgogne, mis en ligne 14 avril 2011 : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=195> (consulté le 14 août 2015).

**31** *Художник* [Artiste], n° 3-4, octobre 1905.

impressionnistes<sup>32</sup>. Auguste Rodin (1840-1917) est présenté dans le numéro de février 1906. Sur la page de titre, on voit une photographie de l'atelier de Rodin à Meudon. La revue publie un article anonyme sur l'artiste accompagné de trois reproductions : *Le Baiser*, *Danaïde* et *Le Penseur*<sup>33</sup>. La modernité de Rodin y est soulignée par une ligne discrète qui caractérise *Le Baiser* comme étant « loin de cette beauté classique anoblée [...] »<sup>34</sup>. Alexandre Balabanov (1879-1955), critique littéraire, traducteur, écrivain et poète, professeur de longue date à l'université de Sofia, signe pour sa part un bref texte sur Gustav Klimt (1862-1918), illustré par une reproduction de *Fatiguée*<sup>35</sup>.



**Fig. 2.** Page de la revue *Hudojnik* [Artiste], année II, 1906-1907, n° 4-5 de janvier 1907, avec une reproduction de Giovanni Segantini.

La politique éditoriale de ces deux revues semble donc moins dictée par la volonté de définir et d'illustrer le symbolisme comme esthétique que par le souci de faire connaître des artistes reconnus internationalement. En revanche,

<sup>32</sup> *Ibid.*, n° 5, novembre 1905, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*, n° 10-11, février 1906, p. 4, p. 5, p. 7-10 pour l'article.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>35</sup> *Ibid.*, n° 17-18, mai 1906, reproduction p. 9, texte p. 32. Balabanov a fait des études de philologie classique aux universités de Leipzig et d'Erlangen entre 1898-1904. Sur Alexandre Balabanov, voir Елка ТРАЙКОВА, « “Модернизмите” на Александър Балабанов », *Българският литературен модернизъм* [Elka TRAYKOVA, « “Les modernismes” d'Alexandre Balabanov », *Le modernisme littéraire bulgare*], [http://bgmodernism.com/our\\_modernism/elka\\_traykova](http://bgmodernism.com/our_modernism/elka_traykova) (consulté le 14 août 2014).



Fig. 3. Page de la revue *Hudojnik* [Artiste], année II, 1906-1907, n° 3 de novembre 1906, avec le fragment *Déjà* de Charles Baudelaire.

période de sa carrière – signe la traduction de textes d'Oscar Wilde (1854-1900), de poèmes de Charles Baudelaire, Émile Verhaeren (1855-1916), Valery Briousov (1873-1924) et Konstantin Balmont (1867-1942)<sup>40</sup>. Pour Radoslavov, Baudelaire est « l'étendard » de la littérature de son temps, avec Maeterlinck (1862-1949), Wilde et Przybyszewski (1868-1927). On lui doit plusieurs textes polémiques, parmi lesquels on peut citer « Baudelaire ou Tourgueniev » (1912), dans lequel il présente les goûts

les spécialistes de la littérature bulgare reconnaissent l'importance de la revue *Художник* [Artiste] dans la diffusion du symbolisme en Bulgarie<sup>36</sup>. Plusieurs études ont été consacrées à l'adoption du symbolisme par les milieux littéraires bulgares<sup>37</sup>. *Художник* [Artiste] assure notamment la diffusion des textes de Charles Baudelaire (1821-1867) – deux fragments de *L'Étranger* et d'*Enivrez-vous*, et un fragment de *Déjà* (fig. 3)<sup>38</sup> – dont la traduction est assurée par Ivan Radoslavov (1880-1969)<sup>39</sup>. Liudmil Stoyanov (1886-1973) – écrivain, poète et critique littéraire, influencé par la tendance symboliste pendant la première

<sup>36</sup> Voir Йордан ВАСИЛЕВ, « Художник », в: *Периодика и литература*, София, Българска академия на науките (Jordan VASILEV, « *Художник* [Artiste] »), dans *Périodiques et littérature*, op. cit., 1994, vol. 3 (1902-1910), p. 232.

<sup>37</sup> Parmi celles-ci, les études utilisées ici sont : Добрин ДОБРЕВ, *Справочник на символите в българския символизъм*, Шумен, Глаук [Dobrin DOBREV, *Guide de symboles dans le symbolisme bulgare*, Chumen, Glauks], 1996 ; Добрин ДОБРЕВ, *Символите в творчеството на българските символисти*, София, Ciela [Dobrin DOBREV, *Les symboles dans l'œuvre des symbolistes bulgares*, Sofia, Ciela], 2000.

<sup>38</sup> *Художник* [Artiste], n° 19-20, juin 1906, p. 30 et n° 3, novembre 1906, p. 23.

<sup>39</sup> Ce dernier a fait des études de droit à l'université de Lausanne de 1902 à 1907, période durant laquelle il voyagea et séjourna dans plusieurs villes de Suisse, mais aussi à Berlin, à Paris et à Vienne. Il se fait connaître en Bulgarie comme critique, traducteur et journaliste. De 1928 à 1934, il est bibliothécaire en chef et directeur de la Bibliothèque nationale de Plovdiv. Sur Ivan Radoslavov, voir Цветанка АТАНАСОВА, « Иван Радославов », *Българският литературен модернизъм* [Zvetanka ATANASOVA, « Ivan Radoslavov », *Le modernisme littéraire bulgare*] [http://bgmodernism.com/rechnik/iv\\_radoslavov](http://bgmodernism.com/rechnik/iv_radoslavov) (consulté le 14 août 2014).

<sup>40</sup> On lui doit la traduction de six poèmes en prose d'Oscar Wilde : *L'Artiste*, *Le Bienfaisant*, *Le Disciple*, *Le Maître de la sagesse*, *La Maison du jugement* et *Le Conteur* (*Художник* [Artiste], n° 1-2, janvier-février 1909, p. 42-43) ; dans la rubrique « poètes étrangers », *Художник* [Artiste], n° 10, décembre 1909, p. 18-19.

et la « foi » des adeptes de Baudelaire<sup>41</sup>, « La ville » (1912) et « Le symbolisme bulgare » (1925)<sup>42</sup>. Même si la revue ne se définit pas comme une tribune du symbolisme, elle offre une place importante aux textes bulgares ou étrangers, traduits, illustrant cette tendance.

### « Idéalisme » et « symbolisme » dans la presse bulgare

On trouve dans *Художник* [Artiste] des textes relatifs à l'actualité artistique, qui témoignent autant des préoccupations de leurs auteurs que de leur perception des différentes facettes de l'art européen. Dans un article intitulé « Peinture à Sofia : le département des beaux-arts du Musée national », Andrey Protich (1875-1959) considère par exemple que les meilleures œuvres présentées « appartiennent aux étrangers », et propose, non sans provocation, d'épurer la collection des œuvres ayant uniquement un intérêt ethnographique pour privilégier les œuvres modernes (incluant dans cette notion l'impressionnisme)<sup>43</sup>. Si cette attention à l'art européen se retrouve chez d'autres auteurs, elle n'est pas forcément synonyme d'enthousiasme lorsque ces productions se colorent de symbolisme. En septembre 1906, rendant compte de la seconde exposition des Slaves du Sud, qui se tient cette année-là à Sofia, Siméon Radev (1879-1967) s'enthousiasme devant les œuvres d'Alfons Mucha (1860-1939), l'un des deux invités d'honneur de la manifestation, avec l'artiste d'origine croate Vlaho Bukovac (1855-1922)<sup>44</sup>. Radev n'apprécie pas, en revanche, deux des œuvres de Bukovac, *Soleil* et *Esprits célestes*, qui

41 Иван РАДОСЛАВОВ, « Бодлер или Тургенев », *Наши живот*, [Ivan RADOSLAVOV, « Baudelaire ou bien Tourgueniev », *Notre vie*], V, n° 5, 1912, p. 276-281, cit. p. 278. Dans une lettre au dramaturge, poète et traducteur Petko U. Todorov (1879-1916) concernant l'avant-propos des traductions que ce dernier avait faites des *Poèmes en prose* d'Ivan Tourgueniev (1818-1883), Radoslavov oppose deux conceptions de la littérature : celle de Tourgueniev et celle de Baudelaire.

42 « Градът », *Наши живот*, [« La ville », *Notre vie*], V, n° 7-8, 1912, p. 255-263 ; « Българският символизъм », предговор към антологията *Млада България*, София, 1925 ; публикация в *Хиперион* [« Le symbolisme bulgare », préface à l'anthologie *La jeune Bulgarie*, Sofia, 1925 ; publication dans *Нуперийон*], IV, n° 1-2, 1925, p. 3-27). Voir <http://liternet.bg/publish7/iradoslavov/index.html> (consulté le 14 août 2014).

43 Андрей ПРОТИЧ, « Живопис в София. Художественият отдел в Народния музей », *Художник* [Andrey PROTICH, « Peinture à Sofia. Le département d'art dans le musée national », *Художник* [Artiste], n° 19-20, juin 1906, p. 23-28]. Sur Andrey Protich, voir *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България*, София, БАН, [Encyclopédie des beaux-arts en Bulgarie, Sofia, Académie bulgare des sciences], 1987, II, p. 465.

44 Симеон РАДЕВ, « Втората южнославянска художествена изложба. Впечатления », *Художник* [Simeon RADEV, « La Deuxième exposition des Slaves du Sud. Impressions », *Artiste*], n° 1, septembre 1906, p. 6-21, p. 6-7 pour Mucha.

selon lui, « appartient à l'art symboliste ». Juriste de formation, Radev est un diplomate, écrivain et historien bulgare<sup>45</sup>. Il reconnaît assez prudemment que ses « notions sur l'art se sont basées surtout sur les souvenirs des expositions et des musées de Paris »<sup>46</sup>, que « la peinture symboliste » et le « symbolisme moderne » lui sont étrangers. Toujours est-il qu'il n'approuve pas les œuvres des artistes croates influencées par le symbolisme allemand et reste sceptique au sujet du fondement littéraire de cette tendance, « qui éloigne l'art de sa source naturelle ». C'est encore Radev qui rend compte de la troisième exposition des Slaves du Sud, qui se tient à Zagreb en 1909<sup>47</sup>. Ses prédilections le portent vers la section croate de l'exposition, tout particulièrement vers les œuvres de Bela Čikoš (1864-1931), qui présente notamment *Salomé*, *Sapho*, *Bacchante*. « Son imaginaire », souligne Radev, « cherche les femmes qui, dans les légendes et le monde antique, ont laissé le souvenir d'une grande passion, vicieuse ou érosive »<sup>48</sup>.

Rare pour la critique bulgare de l'époque, Radev tend à établir une distinction entre le symbolisme allemand, vis-à-vis duquel il a une attitude négative, et le symbolisme français, qu'il apprécie particulièrement : son goût pour la peinture de Puvis de Chavannes (1824-1898) s'exprime par les correspondances établies avec la poésie de Baudelaire et Verlaine. Il fait de même avec Albert Besnard (1849-1934), dont l'œuvre « fait penser à la sensibilité de Baudelaire »<sup>49</sup>. Pour Radev, Besnard, « réaliste et rêveur »<sup>50</sup>, apprend des « leçons » de l'impressionnisme et il atteint « une synthèse symboliste » dans laquelle il dépeint l'époque contemporaine.

À la différence de Radev, Protich s'est forgé une culture esthétique et artistique en Allemagne<sup>51</sup>. Dans un texte critique d'avril 1902 consacré à deux tableaux de Nicola Mihailov (1876-1960) – *Nymphes* (fig. 4) et *Krali Marko* –, il relève avec assurance

**45** Il fait des études de droit à Genève et à Paris. Radev a été un des rédacteurs de la revue *Художник* (*Artiste*). En 1923, il épouse l'artiste bulgare Bistra Vinarova (1890-1977) – qui s'est formée à Vienne et à Dresde et qui travaille à cette époque sous l'influence de l'expressionnisme. Sur Siméon Radev, voir <http://www.slovo.bg/showauthor.php3?ID=101&LangID=1> (consulté le 14 août 2014).

**46** RADEV, *op. cit.* à la note 45, p. 7.

**47** СИМЕОН РАДЕВ, « Южнославянската художествена изложба в Загреб », *Художник*, [Simeon RADEV, « L'exposition des Slaves du Sud à Zagreb », *Artiste*], n° 4, avril 1909, p. 7-18.

**48** *Ibid.*, p. 10.

**49** СИМЕОН РАДЕВ, « Албер Бенар », *Художник* [Simeon RADEV, « Albert Besnard », *Artiste*], n° 7-8, mars-avril 1907, p. 38-39].

**50** *Ibid.*

**51** Voir Irina GENOVA, « Fifty years of Bulgarian Art by Andrey Protich and the New Bulgarian Art by Nicola Mavrodinov », dans GENOVA, *op. cit.* à la note 3, p. 276-291.

l'influence d'Arnold Böcklin et de Franz von Stuck<sup>52</sup>. Protich n'utilise pas le terme de « symbolisme », mais dénomme leur tendance comme étant « idéaliste ». Protich appréciait cette orientation de la peinture puisqu'il déclara, dans le long article qu'il consacre à la « Première exposition des Slaves du Sud à Belgrade » de 1904<sup>53</sup>, que les artistes croates, parmi lesquels figurent Bela Čikoš, « sont particulièrement forts par des tableaux symbolistes »<sup>54</sup>. Comme dans le cas de Radev, Protich, qui a suivi des cours d'histoire de l'art, porte un jugement personnel sur les œuvres contemporaines et a une idée claire des figures influentes du symbolisme et de la sécession. Mais les appellations « symbolisme », « symboliste » ou des dérivés ne figurent dans ses textes que très rarement.



Fig. 4. Nicola MIHAILOV, *Danse de fées des forêts*, 1900, huile sur toile, 115 x 203,5 cm, Sofia, Gallérie nationale des Beaux-arts.

Un autre promoteur du symbolisme en terre bulgare est l'artiste Vasil Dimov (1878-1941). Il a été, entre autres, l'éditeur de la revue *Художествена култура* [*Culture artistique*; 1910-1912 et 1914]<sup>55</sup>. Dimov s'est formé à Rome et à Florence

52 Андрей ПРОТИЧ, « Самодивите и Крали Марко на Никола Михайлов », *Изкуство, театър, литература. Студии и критики*, София, [Andrey PROTICH, « Les Nymphes et Krali Marko de Nicola Mihailov », repris dans *Art, théâtre, littérature. Études et critiques*, Sofia, 1907, p. 18-25 ; texte daté d'avril 1902.

53 Андрей ПРОТИЧ, « Първата Южнославянска художествена изложба в Белград », *Мисъл*, [Andrey PROTICH, « La Première exposition des Slaves du Sud à Belgrade », *Pensée*], n° 7, 1904, p. 391-397, cit. p. 393 et n° 8, 1904, p. 459-468.

54 *Ibid.*, p. 393.

55 La revue reproduit beaucoup plus d'œuvres réalisées par des artistes bulgares que *Изкуство* (*Art*) et *Художник* (*Artiste*). Au début de sa parution, elle fait réaliser ses clichés à l'étranger, voir *Художествена култура* [*Culture artistique*], n° 4, avril 1910, p. 71.

à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. Dans ses longs articles consacrés aux expositions, Dimov n'utilise pas le terme « symbolisme » et présente les œuvres d'une manière descriptive en évitant d'utiliser des catégories trop précises. Il préfère parler de phénomènes artistiques « modernes »<sup>57</sup>. Le fait qu'il qualifie *Printemps* du sculpteur bulgare Andrey Nikolov (1878-1959) de « petite statue symboliste en marbre » (fig. 5) a plutôt valeur d'exception<sup>58</sup>. Mais l'éditeur de la revue *Художествена култура* [Culture artistique] connaît bien les figures influentes du symbolisme en Europe et leur consacre des paragraphes entiers dans la rubrique « À travers le monde artistique » – on lui doit notamment des textes sur Gustav Klimt ou Holman Hunt (1827-1910)<sup>59</sup>.

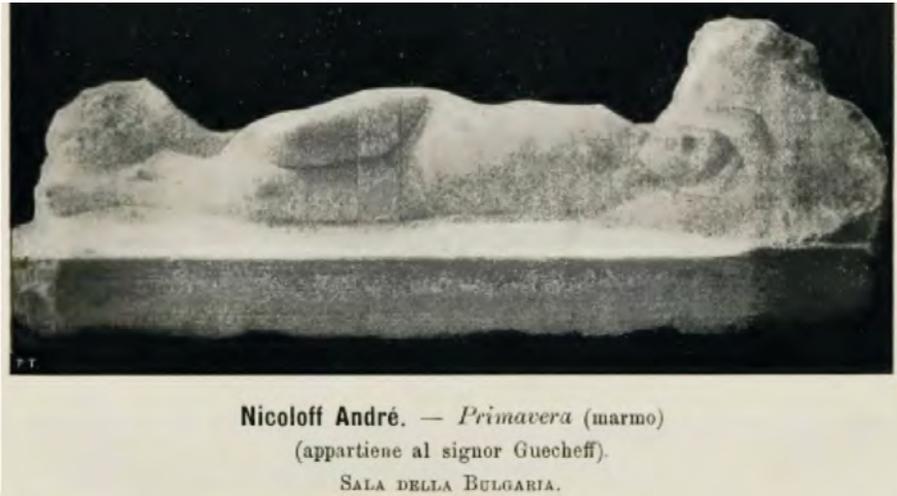


Fig. 5. Andrey Nikolov, *Printemps*, 1909, marbre, collection privée. Dans : IX Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1910. *Catalogo illustrato*.

On ne trouve pas, dans la presse bulgare, de textes qui pourraient être considérés comme programmatiques pour le symbolisme artistique. Les titres les plus importants, auxquels il faut ajouter *Листонад* [Chute de feuilles ;

56 Sur Vasil Dimov, voir *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България*, София, БАН [Encyclopédie des beaux arts en Bulgarie, Sofia, Académie bulgare des sciences], 1980, I, p. 243.

57 Par exemple : « Stefan Ivanov fait partie du groupe de ces peintres qui sont [...] modernes » (*Художествена култура*, n° 1, janvier 1910, p. 8), ou bien « Kozakova travaille avec un goût moderne » (*Художествена култура*, n° 4, avril 1910, p. 70).

58 Васил ДИМОВ, « Лятна изложба на Дружество на художниците в България » [Vasil Dimov, « Exposition d'été de la Société des Artistes en Bulgarie »], *Художествена култура* [Culture artistique], n° 1, janvier 1910, p. 24.

59 *Художествена култура* [Culture artistique], n° 4, avril 1910, p. 94 et n° 9-10, p. 144.

première période 1913-1914] et *Бисерец* [*Perles* ; 1911-1914], ont un caractère assez éclectique et aucune ne peut être véritablement être considérée comme le vecteur principal d'une esthétique particulière. Il est possible que les vifs débats autour du symbolisme en littérature aient dissuadé les auteurs d'aborder la question de l'existence d'un symbolisme dans les arts visuels.

Dans les années qui suivent la première guerre mondiale, la notion de symbolisme vient à cohabiter, voire à fusionner, avec l'expressionnisme. L'exemple de Guéo Milev (1895-1925) est parmi les plus éloquents. Poète, critique artistique, traducteur et rédacteur en chef des deux revues artistiques et littéraires les plus influentes de cette période – *Везни* [*Balance* ; 1919-1922] et *Пламяк* [*Flamme* ; 1924-1925] –, Milev est un protagoniste du modernisme en Bulgarie. En 1914, le jeune Guéo Milev exprimait son admiration sans réserve pour Franz von Stuck dans une des trois lettres envoyées de Leipzig publiées dans la revue *Листонад* [*Chute de feuilles*] : « Seul Stuck parmi tous les artistes, seul Dehmel parmi les poètes : l'avenir réunira ces deux artistes de notre temps [...] »<sup>60</sup>. En 1918, il se trouve de nouveau en Allemagne, à Berlin, pour une opération suite à une grave blessure reçue pendant la guerre. Guéo Milev rencontre Herwarth Walden (1878-1941) et le milieu artistique autour de la revue et de la galerie *Der Sturm*. De retour en Bulgarie, il fonda *Везни* [*Balance*], dans laquelle symbolisme et expressionnisme, tant dans les textes que dans les images, cohabitent souvent sans conflits. La revue reproduit des œuvres de Félicien Rops (1833-1898) (**fig. 6**), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Gustav Klimt, Mikhaïl Vroubel (1856-1910), des portraits graphiques de Baudelaire et de Stéphane Mallarmé (1842-1898) par Félix Vallotton (1865-1925) (**fig. 7**). Pour Milev, Mallarmé occupe une place centrale :

« Stéphane Mallarmé est devenu le centre de cette école littéraire qui est entrée dans une lutte ouverte avec le réalisme – fruit du matérialisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Le symbolisme – alors que maintenant cette école n'existe plus – sauf Mallarmé – qui reste comme source primaire de tout l'art contemporain [...]. Les écoles innombrables de poésie et de peinture contemporaine, réunies sous le nom commun d'Expressionnisme, puisent dans Mallarmé de la force pour leur élan vers l'objectif commun et final de l'art : l'idéal artistique abouti »<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> *Листонад* [*Chute de feuilles*], n° 39, 1914, p. 289. Guéo Milev fait des études de philosophie à Leipzig et prépare une dissertation sur Richard Dehmel de 1912 à 1915 (voir Елена ФУРНАДЖИЕВА [Elena FOURNADJIEVA] <http://geomilev.com/kratakletopis.html>).

<sup>61</sup> Гео МИЛЕВ, « Стефан Маларме », *Везни* [Guéo MILEV, « Stéphane Mallarmé », *Balance*], n° 7, I, 1919-1920, p. 190-192, cit. p. 192.



**Fig. 6.** Page de la revue *Vezni [Balance]*, année I, 1919-1920, n° 4, 30 novembre 1919, avec une reproduction de Félicien Rops.



**Fig. 7.** Page de la revue *Vezni [Balance]*, année I, 1919-1920, n° 5, 31 décembre 1919, avec le portrait graphique de Baudelaire par Félix Vallotton.

Pour l'historienne de l'art Tatiana Dimitrova, une « ligne de sécession » est opérée entre le symbolisme, perçu comme « la tendance moderniste capitale » en littérature, et les diverses expressions modernes dans les arts visuels, réunies sous la notion de sécession – ligne de sécession qui continue à résonner même dans la revue *Vezni* de Guéo Milev<sup>62</sup>.

Ce phénomène a vraisemblablement contribué à retarder la perception d'un symbolisme plus ou moins autonome dans les arts visuels. Dans son *Petit dictionnaire artistique* de 1928 (**fig. 8**), premier ouvrage de ce genre publié en Bulgarie, Nikolay Raynov (1889-1954), artiste, écrivain et historien de l'art, professeur à l'Académie des beaux-arts à Sofia, écrit dans l'introduction que le dictionnaire « comprend des faits les plus généraux mais confirmés sur la vie et les œuvres des plus grands artistes »<sup>63</sup>. Le dictionnaire comporte des entrées

**62** Татяна ДИМИТРОВА, « За сецесиона в българското изобразително изкуство », *Проблеми на изкуството* [Tatiana DIMITROVA, « Au sujet de la Sécession dans l'art en Bulgarie », *Problèmes de l'art*], n° hors-série, 1991, p. 8 et 10.

**63** Николай РАЙНОВ, *Малък художествен речник*, Пловдив, [Nikolay RAYNOV, *Petit dictionnaire artistique*, Plovdiv], 1928, cit. p. 3. Sur Nikolay Raynov, voir *Енциклопедия на изобразителните* [Encyclopédie des beaux-arts en Bulgarie], op. cit. à la note 49, II, p. 479-480. Raynov publie son *Petit dictionnaire* après un séjour de deux ans à Paris entre 1925-1927, où il a eu la possibilité d'utiliser de riches ressources bibliographiques. Son expérience à la

patronymiques, incluant des artistes bulgares, comme des entrées renvoyant aux différents mouvements et courants artistiques, comme le classicisme, le romantisme/romantique, l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, l'expressionnisme ou le futurisme. Il n'y a pas de rubrique « symbolisme » dans le dictionnaire. Raynov n'utilise pas ce terme même quand il écrit sur des artistes associés à cette notion – Böcklin, Stuck, Segantini, etc. Puvis de Chavannes est, certes, présenté par l'auteur comme le chef de file des « idéalistes » mais un article sur « l'idéalisme » manque dans le dictionnaire. Cette lacune se fait d'autant plus sentir que ce dictionnaire encyclopédique reste le seul dictionnaire rédigé en langue bulgare par un auteur bulgare et ce, jusqu'à l'époque du gouvernement communiste.



Fig. 8. Nikolay RAYNOV, *Petit dictionnaire artistique*, Plovdiv, 1928, couverture.

## Historicisation du symbolisme à l'époque du gouvernement communiste

En 1970, les éditions de l'Union des artistes bulgares publient un *Dictionnaire concis des termes dans l'art*, traduit, pour l'essentiel, d'un ouvrage éponyme publié à Moscou cinq ans auparavant aux éditions de l'Union des artistes

.....  
Bibliothèque nationale de Plovdiv, où il fut bibliothécaire en chef de 1922 à 1927 a sans doute été d'une grande importance (*id.*, p. 479).

soviétiques<sup>64</sup>. Dans sa version bulgare, le dictionnaire présente quelques nouvelles entrées, signalées liminairement par les auteurs bulgares dans une note de la rédaction. Parmi celles-ci, citons « impressionnisme » et « postimpressionnisme », signées par Anguéлина Lapteva<sup>65</sup>. Les articles « Sécession » et « symbolisme » sont traduits du dictionnaire russe. Quelques phrases au sujet des manifestations de ces tendances en Bulgarie ont été rajoutées à la fin du texte. Le symbolisme est ainsi qualifié : « Cette tendance réactionnaire qui ressuscite la mystique médiévale mène au subjectivisme, au rejet de tout ce qui est réel tout comme la dimension sociale de l'art, en accordant une large place à une défiguration volontaire des objets réels. Parmi les premiers représentants du symbolisme figurent les artistes français Puvis de Chavannes et Gustave Moreau [...]»<sup>66</sup>. Dans le texte sur l'impressionnisme, l'auteure met l'accent sur les aspects positifs du mouvement, soulignant, en accord avec les exigences du contexte idéologique, « le principe réaliste »<sup>67</sup>, à l'opposé des idéaux symbolistes. Le rejet de cette orientation se confirme dans l'entrée « symbole » : « La méthode réactionnaire idéaliste du symbolisme, qui examine les phénomènes du monde sensuel uniquement comme des signes conditionnels du monde extrasensoriel "de l'au-delà", utilise notamment cette symbolique »<sup>68</sup>. Si la valeur référentielle de ce dictionnaire subit un net fléchissement dès le début des années 1980, il est représentatif d'un rejet du symbolisme, de la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1970.

Nicola Mavrodinov (1904-1958), dans son livre sur *La nouvelle peinture bulgare* publié en 1947, ne mentionne pas le symbolisme<sup>69</sup>. L'auteur n'emploie pas le terme « symbolisme » ni lorsqu'il parle des influences de Böcklin et de Stuck sur Nicola Mihailov, ni dans ses commentaires des tableaux de Stefan Ivanov. Au sujet de Hristo Stantchev, on peut lire : « Il étudie à Munich et apporte de là-bas

**64** *Кратък речник на термините в изобразителното изкуство*, София, Български художник [*Dictionnaire concis des termes dans l'art*, Sofia, Artiste bulgare], 1970, le tirage est de 3 113 exemplaires. Traduction par Elka Bakalova (1938), historienne de l'art, professeure à l'Académie des beaux-arts à Sofia, diplômée en philologie russe en 1963 et en histoire de l'art en 1964 à l'université de Moscou ; *Краткий словарь терминов изобразительного искусства*, Москва, Советский художник [*Dictionnaire concis des termes dans l'art*, Moscou, Artiste soviétique], 1965.

**65** Anguéлина Lapteva (1941) est diplômée en histoire de l'art à l'université de Moscou en 1965.

**66** *Dictionnaire concis des termes dans l'art*, op. cit. à la note 73, p. 214.

**67** *Ibid.*, p. 97.

**68** *Ibid.*, p. 213.

**69** Никола МАВРОДИНОВ, *Новата българска живопис*, София, Българска книга [Nicola MAVRODINOV, *La nouvelle peinture bulgare*, Sofia, Livre bulgare], 1947.

l'influence de la Sécession [...] »<sup>70</sup>. La notion de « symbole » se voit accolé à l'image de la femme : « la femme est le symbole de tout le bien et de tout le mal »<sup>71</sup>.

Cette situation ne tient pas qu'au contexte idéologique. Au début du gouvernement communiste en Bulgarie, la majorité de ceux qui écrivent sur l'art – au rang desquels figurent les fondateurs de l'Institut des beaux-arts de l'Académie des sciences (créé en 1949, devenu depuis 1968 Institut des études sur l'art) –, proviennent des milieux artistiques<sup>72</sup>. Cette situation explique partiellement le manque de précision des concepts dans le discours historique et critique des historiens de l'art, en particulier au sujet des phénomènes artistiques en Bulgarie. On peut citer, à titre d'exemple, les écrits d'Irina Mihalcheva (1915-2005)<sup>73</sup>. Dans son livre, *Tendances fondamentales idéologiques et artistiques dans la peinture bulgare 1900-1918* (1977), le terme « symbolisme » manque même dans l'analyse des œuvres de Boris Georgiev (1888-1962 ; fig. 9)<sup>74</sup>. L'auteure note que certaines de ses images « correspondent par leur humeur à la poésie symboliste de l'époque » et mentionne Teodor Trayanov<sup>75</sup>. Le « symbolisme » est rattaché à la notion d'« l'idéalisme » et la signification en est péjorative.

Le peintre et historien de l'art Velichko Kolarski (né en 1928) est le premier à consacrer ses recherches au symbolisme en Bulgarie, avec son étude sur *Le symbolisme dans l'art bulgare*<sup>76</sup> publié en 1976. L'auteur étudie les œuvres des artistes des deux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle. Kolarski, sans une argumentation convaincante, retrace la genèse, les conditions du développement de ce mouvement, ses thèmes, ses sujets, ses motifs et leur interprétation,

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>72</sup> Cette situation change avec le retour en Bulgarie des premiers historiens de l'art ayant fait leurs études à l'université de Moscou et à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg (à l'époque Leningrad).

<sup>73</sup> Irina Mihalcheva est une historienne de l'art bulgare qui a achevé sa formation en peinture à l'Académie des beaux-arts de Sofia en 1944. Elle se spécialise à Paris dans l'académie André Lhote, du 18 rue d'Odessa.

<sup>74</sup> Ирина МИХАЛЧЕВА, *Основни идейно-художествени насоки в българската живопис 1900-1918*, София, Българска академия на науките [Irina MIHALCHEVA, *Tendances fondamentales idéologiques et artistiques dans la peinture bulgare 1900-1918*, Sofia, Académie bulgare des sciences], 1977. Sur Boris Georgiev, voir Ирина МИХАЛЧЕВА, *Борис Георгиев*, София, Български художник [Irina MIHALCHEVA, *Boris Georgiev*, Sofia, Artiste bulgare, 1987].

<sup>75</sup> MIHALCHEVA, *ibid.*, p. 196.

<sup>76</sup> Величко КОЛАРСКИ, « Символизъмът в българското изобразително изкуство », *Из историята на българското изобразително изкуство*, София, Българска академия на науките [Velichko KOLARSKI, « Le symbolisme dans l'art bulgare », *À travers l'histoire de l'art bulgare*, Sofia, Académie bulgare des sciences], 1976, I, p. 193-223. Velichko Kolarski fait des études de peinture à l'Académie nationale des beaux-arts à Sofia en 1953. Il consacre de nombreuses publications à l'histoire de l'art.

pour achever sa présentation de manière très générale et affirmer que le symbolisme est « une tendance contraire au réalisme et aux tendances progressistes dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle ». Il va même jusqu'à affirmer que certains traits du symbolisme « sont liés à la décadence de l'art bourgeois »<sup>77</sup>. En ce qui concerne les manifestations du symbolisme dans l'art bulgare, l'auteur est hésitant – « nous ne pourrions leur donner une appréciation positive » mais « il ne faut pas non plus éliminer certains éléments positifs »<sup>78</sup>. La pression de l'idéologie communiste est sensible. Pourtant, dans le paragraphe final, Kolarski reconnaît que le symbolisme « est une tendance dans notre art qui comporte en soi une plus grande imagination, de nouvelles idées et une expression picturale libre »<sup>79</sup>. Voici de quoi encourager les études à venir.



**Fig. 9.** Boris GEORGIEV, *Wanderer et sa sœur, triptyque*, 1914-1918, crayons colorés et aquarelle sur papier, 35,4 x 39 cm (partie centrale), Sofia, Galerie nationale des Beaux-arts.

Sous l'impulsion des recherches et des convictions de Kolarski, Biserka Penkova soutient en 1979 son mémoire de fin d'études intitulé *Le symbolisme et l'art bulgare des deux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle*. Ce mémoire fut accepté par la chaire d'histoire de l'art de l'Académie nationale des beaux-arts (à l'époque Institut des hautes études d'arts plastiques). Quelques années plus tard, en 1982 et 1983, elle publie un long article consacré au symbolisme en Bulgarie, article paru dans deux numéros successifs de la revue *Изкуство [Art]*<sup>80</sup>. L'auteure classe les textes critiques traitant du symbolisme dans l'art bulgare, note l'importance des cercles amicaux d'écrivains, de poètes – parmi

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 217-218.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>80</sup> Бисерка ПЕНКОВА, « Символизъмът и българското изкуство от първите две десетилетия на нашия век », *Изкуство* [Biserka ПЕНКОВА, « Le symbolisme et l'art bulgare des deux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle », *Art*], n° 10, 1982 et n° 1, 1983. La revue *Изкуство [Art]*, datant de l'époque du communisme, est publiée jusqu'en 1990 par l'Union des artistes bulgares.

lesquels Peyo Yavorov, Dimcho Debeljanov (1887-1916), Teodor Trayanov (1882-1945), Nikolay Liliiev (1885-1960) – et d’artistes qui ont souvent initié des publications périodiques. Concernant la terminologie, et notamment la définition des notions « symbole » et « symbolisme », Penkova prend ses références du côté des chercheurs Alekseï Losev (1893-1988) et Sergey Averintsev (1937-2004). Elle cite des articles critiques d’Ivan Radoslavov, dont le rôle dans la promotion du symbolisme en Bulgarie était déjà reconnu. Les exemples artistiques du début des années 1920 représentent une partie importante du corpus d’étude. À la fin de son article, Penkova souligne l’importance du symbolisme en Bulgarie : « Il devient le porteur des tendances novatrices dans cet art [...]. Les artistes symbolistes sont parmi les premiers partisans de l’idée de l’inclusion de l’art bulgare au grand héritage artistique de l’Europe [...] »<sup>81</sup>. Pourtant, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, la recherche consacrée au symbolisme dans l’art moderne bulgare reste peu porteur sur le plan des perspectives professionnelles. Biserka Penkova poursuit sa carrière de chercheur dans le domaine de l’art byzantin et post-byzantin.

Parallèlement, les manifestations de la Sécession ne constituent pas un sujet de recherche privilégié par les chercheurs bulgares. Ce terme est plus souvent utilisé dans des commentaires consacrés à l’architecture et aux arts décoratifs. Parmi les publications marquantes, signalons « L’influence de la Sécession en Bulgarie », article publié par Valentin Angelov dans la revue *Изкуство* [Art] en 1977<sup>82</sup>. Bien que nous ne puissions pas étudier ici toutes les particularités de l’utilisation de ce terme dans les discours critiques et historiques en Bulgarie, il est intéressant de noter que depuis la fin de l’année 1989, le terme « Sécession » est entré dans les textes de l’histoire de l’art au détriment du terme « symbolisme »<sup>83</sup>. Plusieurs textes ont été consacrés à la

<sup>81</sup> *Ibid.*, 1983, cit. p. 29.

<sup>82</sup> Валентин АНГЕЛОВ, « Влиянието на сецесиона в България », *Изкуство* [Valentin ANGELOV, « L’influence de la Sécession en Bulgarie », *Art*], n° 3, 1977.

<sup>83</sup> Chronologiquement, le premier article consacré à ce sujet est celui de Velina BRATANOVA, « L’art bulgare et la Sécession », *Courrier de l’UNESCO*, n° 9, 1990. Une littérature en histoire de l’art relativement abondante (articles et livres) a été publiée en rapport avec l’exposition *Les années 1920 dans l’art bulgare*, qui s’est tenue au Musée national d’histoire en 1991. T. Dimitrova, dans l’article mentionné à la note 71, ne fait pas de commentaires sur les rapports entre la Sécession et le symbolisme. Elle énumère « les tendances européennes stylistiques – impressionnisme, postimpressionnisme, sécession, expressionnisme... » sans mentionner le symbolisme. Les deux termes sont employés ensemble dans quelques cas : « ... l’esthétique sécessionniste dont la base idéologique et aussi symboliste », la vision qui peut être « sécessionniste-symbolique », ainsi que l’esthétique sécessionniste « dont la base est aussi symboliste » dans l’art. Les références citent principalement les publications de Valery Turtchin (1941), Dimitri Sarabyanov (1923-2013) et Grigori Sternin (1927-2013) sur le style « modern » en Russie.

Sécession dans l'histoire de l'architecture en Bulgarie<sup>84</sup>. Concernant la peinture, le choix des chercheurs d'aujourd'hui montre un intérêt plus fort pour les centres culturels du monde allemand, vers les associations de la Sécession à Munich et Vienne. Dans l'*Encyclopédie des arts plastiques en Bulgarie*, la lettre S se trouve dans le troisième et dernier volume, paru en 2006<sup>85</sup>. Alors que la sécession dispose d'un article relativement étendu, traitant principalement des arts décoratifs, le terme symbolisme n'y figure pas.

Le terme « symbolisme » est utilisé dans le catalogue de l'exposition « Les artistes bulgares et Munich » (2008-2009), dans des expressions telles que « l'expérience du symbolisme », « le moment symboliste », etc.<sup>86</sup> Mais si les historiens de l'art bulgares l'utilisent plus fréquemment, ses contours restent flous. Dans le même sens, le terme symbolisme est utilisé aussi dans le catalogue de l'exposition *L'histoire possible. L'art bulgare à travers les collections de la Galerie municipale de Sofia* en 2012<sup>87</sup>.

L'art en Bulgarie et en Europe du sud-est de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne répond pas aux mêmes critères que ceux utilisés dans les classifications créées par rapport à l'expérience des centres influents de l'art européen. En même temps, il en est dépendant et fait partie de la culture de l'Europe. La formation et les modèles des protagonistes de la vie artistique

Le terme sécession est fondamental pour T. Dimitrova aussi dans son article « "Étranger / National" dans l'espace de la sécession bulgare : *Madonna* (1925) d'Ivan Penkov », *Izkustvo*, n° 18, 1994. Dans deux cas seulement – ceux des artistes Goshka Datzov et Hristo Stanchev – les œuvres sont qualifiées comme « symbolistes-sécessionnistes ». Il y a plusieurs lignes sur l'icône et les principes décoratifs qui en sont hérités, mais le symbolisme n'apparaît pas comme une notion autonome. Les publications de Velichko Kolarski et de Biserka Penkova ne sont pas citées dans l'article. Le symbolisme est pensé surtout comme « littéraire », comme une tendance dans la littérature. Ruja Marinska témoigne de partis-pris similaires dans le catalogue de l'exposition d'Ivan Milev à l'occasion de son centième anniversaire (Sofia, 1977, p. 4). L'auteure développe des juxtapositions avec Böcklin, Stuck, Egon Schiele, Vroubel, etc. (p. 15), utilise l'expression « esthétique symboliste-sécessionniste » (p. 9), mais dans ce cas aussi le symbolisme est plutôt un phénomène inhérent à la littérature (p. 10).

**84** Citons notamment Петър ЙОКИМОВ, *Сецесионът и българската архитектура*, София, Арх & Арт [Petar YOKIMOV, *La sécession et l'architecture bulgare*, Sofia, Arch & Art], 2004.

**85** *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България*, София, БАН [Encyclopédie des beaux-arts en Bulgarie, Sofia, Académie bulgare des sciences], vol. I, 1980, vol. II, 1987, vol. III, 2006.

**86** Voir Деница КИСЕЛЕР, Анелия НИКОЛАЕВА [Denitza KISSELER, Anelia NIKOLAEVA (dir.)], *op. cit.* à la note 1, p. 40.

**87** *Възможната история. Българското изкуство през колекцията на Софийска градска художествена галерия*, каталог, София, Софийска градска художествена галерия [L'Histoire possible. L'art bulgare à travers les collections de la Galerie municipale de Sofia, cat. exp., Sofia, Galerie municipale de Sofia], 2012, p. 12 ; édition bilingue en bulgare et en anglais.

bulgare – artistes, critiques et historiens d’art –, liés avec les milieux des grandes métropoles font qu’ils n’envisagent guère la création de leurs propres concepts et classifications.

Pour la cartographie des territoires culturels de l’époque des modernismes, pour l’inclusion des territoires périphériques, comme l’Europe du sud-est (y compris la Bulgarie), les notions de styles seules ne sont pas assez efficaces. Dans les études des transferts artistiques et de la circulation des images, l’utilisation des termes dénotant des tendances dans l’art des centres artistiques influents (impressionnisme, symbolisme, cubisme, etc.) pourrait être problématique à cause des hybridations des styles et des ambiguïtés des croisements avec les cultures visuelles locales.

L’énergie intellectuelle concentrée dans les grandes métropoles produit des visions, des programmes et des manifestes. Les milieux artistiques d’influence locale, comme ceux en Bulgarie, en Europe du sud-est, aux pays Scandinaves ou ailleurs, participent pourtant dans la création, les transferts artistiques et l’adoption des idées, en amplifiant leur valeur. L’épisode de la réception des idées du symbolisme en Bulgarie fait partie de cette histoire.

---

Pour citer cet article : Irina GENOVA, « Présence et absence du symbolisme en Bulgarie. Réception critique et historiographie » dans Catherine MÈNEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l’HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

# MATURATION, PRÉSENCE ET VISIBILITÉ DE LA SOCIÉTÉ *TINERIMEA ARTISTICĂ* À MUNICH

PHILIPP LEU

La société *Tinerimea artistică* [La Jeunesse artistique] a été fondée le 3 décembre 1901 par une douzaine de jeunes artistes roumains, alors que, réunis dans la brasserie Gambrinus de Bucarest, ils partageaient une insatisfaction commune quant à l'orientation que l'art avait prise dans leur pays. En effet, riches de leurs études effectuées notamment à Paris et à Munich, les membres de ce groupe souhaitaient rompre avec l'académisme roumain pour créer « un courant sain, vraiment artistique<sup>1</sup> ». Ils se promettaient d'insuffler une nouvelle vie à l'art en prenant le relais du *Cercul artistic* [Le Cercle artistique] et de la société *Ileana*, dissoute en 1899. En 1898, *Ileana* avait organisé la première exposition internationale à Bucarest en rassemblant vingt-cinq œuvres étrangères, peut-être méconnues mais suffisamment intéressantes pour susciter la curiosité des Bucarestois<sup>2</sup>. Le projet des membres fondateurs de *Tinerimea artistică* – Constantin Artachino (1870-1954), Ștefan Luchian (1868-1950), Kimon Loghi (1873-1952), Nicolae Grant (1868-1950), George Petrașcu (1872-1949), Ștefan Popescu (1872-1948), Ipolit Strâmbu (1871-1934), Nicolae Vermont (1866-1932), Arthur Verona (1868-1946), Dimitrie Mirea (1864-1942), Oskar Späthe (1875-1944) et Frédéric Storck (1872-1942) – était porteur de plus fortes aspirations : d'une part, importer une nouvelle approche de la présentation des œuvres et, d'autre part, exporter sur la scène internationale une production artistique à l'image d'un pays jeune et ambitieux<sup>3</sup>.

Bien que *Tinerimea artistică* soit parfois considérée comme un groupe défini par une grande diversité stylistique, un fil conducteur se laisse entrevoir au travers de ses manifestations artistiques. Le dessein des sociétaires n'était pas de s'unir dans le but de développer une esthétique commune, mais plutôt de forger une nouvelle expression artistique, plus vaste, alimentée par leur

1 « Un curent sănătos, cu adevărat artistic » (V. CIOFLEC, « Expoziția "Tinerimea artistică" », *Luceafărul*, n° 7, 1<sup>er</sup> avril 1905, p. 147-148, cit. p. 147).

2 Adrian-Silvan IONESCU, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea [L'art officiel en Roumanie au XIX<sup>e</sup> siècle]*, Bucarest, Noi Media Print, 2008, p. 240.

3 A. T., « Von Ausstellungen: Bucharest », *Die Kunst für alle*, vol. 17, 1902, p. 479.

amitié et le fruit de leurs études à Paris et Munich. Leur démarche consistait dans l'effacement des frontières entre la vie et l'art, loin des conventions académiques et de concert avec l'avant-garde européenne. En découle la création d'un véritable laboratoire de l'identité artistique roumaine.

Bien que l'activité de la société en Roumanie ait été étudiée<sup>4</sup>, l'impact des études à Munich sur les futurs sociétaires reste encore aujourd'hui dans l'ombre. Pourtant, leurs œuvres et les expositions organisées par *Tinerimea artistică* témoignent, de la part des jeunes étudiants roumains, d'une maturation artistique qui amène à un véritable engouement pour les tendances symbolistes, en lien direct avec le milieu sécessionniste de Munich. Le rôle de l'influence munichoise dans l'institution de *Tinerimea artistică* a été très peu pris en considération, alors que huit des douze membres fondateurs avaient effectué leurs études à Munich.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la culture roumaine était essentiellement francophile : en peinture, l'influence française se manifestait notamment par un impressionnisme tardif, greffé sur des sujets folkloriques roumains<sup>5</sup>. Parallèlement, l'architecture, majoritairement le résultat d'entreprises françaises, valut à Bucarest son surnom de « petit Paris ». Cette ouverture vers la France faisait l'objet de critiques au sein du pays au point de générer la montée d'une opinion défavorable à l'encontre des courants artistiques européens<sup>6</sup>. Les expériences munichoises exposées par *Tinerimea artistică*, que la critique s'est plu à associer au sécessionnisme ou au symbolisme, étaient pourtant accueillies avec bienveillance, y compris par les critiques les plus xénophobes<sup>7</sup>.

4 Petre OPREA, « Date despre activitatea Societății Tinerimea Artistică între 1902 și 1916 [Renseignements sur l'activité de la société Jeunesse Artistique de 1902 à 1916] », *Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)*, n° 2, 1963, p. 466-472 ; Ruxandra JUVARA, « La société "Tinerimea artistică", sa contribution au développement de l'art roumain dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, n° 44, 2007, p. 73-81 ; Mariana VIDA, « La société "Tinerimea artistică" de Bucarest et le symbolisme tardif entre 1902-1910 », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, n° 44, 2007, p. 55-66.

5 S. A. MANSBACH, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939* [*L'art moderne en Europe de l'Est : de la Baltique aux Balkans, v. 1890-1939*], Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 245 ; Roland PRÜGEL, *Im Zeichen der Stadt: Avantgarde in Rumänien, 1920-1938* [*Sous le signe de la ville : l'avant-garde en Roumanie, 1920-1938*], Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag, 2008, p. 64.

6 Shona KALLESTRUP, « Romanian "National Style" and the 1906 Bucharest Jubilee Exhibition [Le "style national" roumain et l'exposition jubilaire de Bucarest de 1906] », *Journal of Design History*, vol. 15, n° 3, 2002, p. 147-162, cit. p. 151.

7 Theodor ENESCU, « Symbolismul și pictura [Le symbolisme et la peinture] », *Pagini de artă modernă românească*, Bucarest, 1974, p. 7-57, cit. p. 15.

Dans les années 1890, Munich est devenu un des plus importants centres artistiques de l'Europe. Avec le *Kunstvereinsgebäude* [Bâtiment de la Société artistique] à partir de 1838, le *Glaspalast* en 1854 et la *Münchener Secession* en 1892, la ville attirait des artistes de tous les pays. Les occasions d'exposer ne manquaient pas, même pour les artistes indépendants. Un critique affirmait à ce propos en 1897 que la Sécession munichoise était devenue le monolithe de l'art allemand : « Parmi les Allemands, les Munichois sont à ce point supérieurs, qu'on pourrait – pour cette exposition – assimiler l'art allemand à l'art munichois. [...] Dans la section munichoise, c'est la sécession qui figure incontestablement en première place<sup>8</sup>. »

Avec l'Association des arts appliqués, fondée en 1851, Munich a pris sa place parmi les centres européens de l'art industriel. En 1897, une grande section intitulée *Kleinkunst* présentait pour la première fois les arts décoratifs et appliqués dans le cadre de l'Exposition internationale au *Glaspalast*<sup>9</sup>. L'Exposition internationale de la *Münchener Secession* de 1898 ouvrait à son tour les portes de son temple des Beaux-Arts aux arts appliqués<sup>10</sup>. Cette dynamique, qui estompait progressivement la ligne entre art et commerce, était de surcroît encouragée par des publications artistiques, comme la revue *Jugend*, tout comme par le commerce florissant de lithographies.

En 1896, le chroniqueur du Salon des artistes indépendants de Bucarest déplorait l'absence d'une direction artistique cohérente à l'École des Beaux-Arts de la capitale<sup>11</sup>. Un an plus tard, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition des artistes vivants, Ștefan Sihleanu, secrétaire général du ministère de la Culture et de l'Éducation, dénonçait à son tour la situation insatisfaisante de l'éducation artistique en Roumanie<sup>12</sup>. Selon lui, les étudiants étaient obligés d'aller à l'étranger pour compléter leurs études en raison de la formation insuffisante de l'École des Beaux-Arts de Bucarest. Il est vrai que les études artistiques en Roumanie étaient généralement suivies par des séjours complémentaires à Munich, Paris, Rome ou Vienne, qui étaient alors les métropoles les plus chères d'Europe. La carrière de ces jeunes artistes dépendait de ce fait

**8** « Unter den Deutschen aber stehen die Münchener diesmal soweit obenan, daß man – für diese Ausstellung – die deutsche Kunst beinahe mit der Münchener identifizieren kann. [...] In der Münchener Abteilung nimmt nun unbestritten die Secession die erste Stelle ein » (Karl Voll, « Die VII. Internationale Kunstausstellung [La VII<sup>e</sup> exposition internationale des Beaux-Arts] », *Die Kunst für alle*, vol. 12, p. 313-319, cit. p. 313.

**9** *Illustrierter Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste* [Catalogue illustré de la VII<sup>e</sup> exposition internationale des Beaux-Arts au palais de glace], Munich, Rudolph Mosse, 1897 ; cette section présentait 239 numéros.

**10** *Internationale Kunstausstellung, 1898: "Secession" [Exposition internationale des Beaux-Arts, 1898: « Sécession »]*, Munich, F. Bruckmann, 1898.

**11** IONESCU, 2008, *op. cit.* à la note 2, p. 231.

**12** N. V., « Expoziție artistică », *Tribuna poporului*, n° 93, 27 mai 1897, p. 444-445, cit. p. 445.

d'une bourse de l'État ou d'un mécénat privé. Sihleanu incita donc les artistes présents dans la salle à faire des propositions concrètes pour réorganiser les études d'art en Roumanie. Il conclut son discours en sollicitant les artistes présents pour qu'ils emploient toutes leurs forces à réaliser des compositions murales inspirées de l'histoire nationale dans les écoles du pays. La position officielle quant à la question de l'art national se traduisait entre autres par le vœu d'exprimer le patriotisme par le biais de la peinture historique, tandis que le public bourgeois préférait les sujets légers et pittoresques.

Les listes d'inscription attestent que l'affluence d'étudiants roumains à l'Académie des Beaux-Arts de Munich s'est accrue progressivement jusqu'en 1864, année de création de l'École des Beaux-Arts de Bucarest<sup>13</sup>. Entre 1889 et 1909, Munich est de plus en plus fréquentée par des étudiants roumains, avec un record de vingt et un étudiants à l'Académie de Munich en 1896, dont six futurs fondateurs de *Tinerimea artistică*<sup>14</sup>.



**Fig. 1.** Nicolae VERMONT, *Visare [Le rêve]*, 1896, huile sur toile, 45 x 36,5 cm, collection privée.

Après des études à Bucarest dans l'atelier de Theodor Aman (1831-1891), Nicolae Vermont est le premier à partir étudier à Munich en 1887, grâce au mécénat du peintre Nicolae Grigorescu (1838-1907). À l'Académie des Beaux-Arts de Munich, Vermont assiste à la querelle entre les membres du Syndicat artistique de Munich. Ce conflit mène au départ d'un grand nombre de sociétaires. Ils se regroupent dans la *Münchener Secession* et la *Luitpold-Gruppe* en 1892. Tandis que la *Münchener Secession* accueille plutôt les esprits progressistes, la *Luitpold-Gruppe* est l'expression d'un modernisme modéré. Inscrit dans la classe de Gabriel von Hackl (1843-1926), un des membres fondateurs de ce dernier

groupe, Vermont s'avère très réceptif aux idées esthétiques en marge de la récente Sécession artistique de Munich. Son tableau *Le rêve* (**fig. 1**), achevé en 1896, témoigne d'une approche introvertie et antinaturaliste symptomatique de la Sécession munichoise. La jeune femme qui hante les rêves de Vermont

**13** En ligne : <http://www.adbk.de/Archiv/matrikelbuecher/matrikelbuecher.php>

**14** Voir Stelian MĂNDRUT, « Die Ausbildung der Künstler aus Rumänien an der Akademie der Bildenden Künste in München [La formation des artistes roumains à l'Académie des Beaux-Arts de Munich] », *Zeitenblicke* [En ligne], vol. 5, n° 2, 2006, mis en ligne le 19 septembre 2006, consulté le 5 octobre 2013. URL : [http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Mandrut/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Mandrut/index_html).

émerge d'un arrière-plan dépourvu de profondeur. La tête tournée de profil, elle est absente, accaparée par ses pensées.

Avant de s'installer à Paris en 1891, Ștefan Luchian reste sept mois à Munich. Inscrit dans la classe de Johann Caspar Herterich (1843-1905), il exécute des copies de vieux maîtres à la *Alte Pinakotek*<sup>15</sup>. Une de ses œuvres les plus remarquables, *Deux filles* (**fig. 2**), nous donne une synthèse de la représentation féminine symboliste. Des deux filles situées devant un arrière-plan floral, l'une nous regarde frontalement alors que l'autre se tient de profil, les yeux fermés. Le panneau décoratif joue du rapport entre œuvre et spectateur. L'oscillation entre absence et présence, entre introversion et ouverture est un motif fréquent du symbolisme roumain. Au centre, la fille nous regarde avec une expression séductrice, alors que celle à sa gauche a sombré dans le rêve. Cette dernière évoque *Le rêve* de Nicolae Vermont alors que l'autre de face montre une forte ressemblance avec *L'Orientale* (**fig. 3**) de Kimon Loghi.



**Fig. 2.** Ștefan LUCHIAN, *Două fete* [*Deux filles*], 1899, huile sur toile, 62,4 x 77,6 cm, collection privée.



**Fig. 3.** Kimon LOGHI, *Orientala* [*L'Orientale*], 1898, huile sur toile, 91 x 79 cm, Sinaia, muzeul național Peleş.

La grosse vague de futurs sociétaires arrive à Munich en 1893 avec le peintre Ștefan Popescu et le sculpteur Frédéric Storck. Ils sont suivis par Kimon Loghi et Oscar Späthe en 1894, puis par Arthur Verona en 1895 et Ipolit Strâmbu en 1896. La manière dont Ștefan Popescu, élève du peintre grec Nikolaus Gysis (1842-1901), traite le conte roumain *Les douze filles de l'empereur* (**fig. 4**) est révélatrice de son adhésion aux principes préraphaélites et sécessionnistes. En 1903, Popescu considère lui-même que son tableau représente le mieux, parmi ses œuvres, ses convictions artistiques<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Theodor ENESCU, *Ștefan Luchian*, Bucarest, Institutul Cultural Roman, 2007, p. 8.

<sup>16</sup> ENESCU, 1974, *op. cit.* à la note 7, p. 15.



**Fig. 4.** Ștefan POPESCU, *Cele 12 fete de împărat* [*Les douze filles de l'empereur*], 1903, gouache, or et crayon sur carton, 50,8 x 97 cm, Bucarest, musée national de l'art de la Roumanie.

Les comptes rendus des expositions annuelles de *Tinerimea artistică* ont particulièrement insisté sur la qualité des sculptures présentées. Frederic Storck a complété ses études à Munich avec le sculpteur Wilhelm von Rümann (1850-1906). Pourtant, il manque aux sculptures de Storck la gravité stoïque des monuments réalisés par son professeur. Ses œuvres telles qu'*Aurora* (**fig. 5**) combinent les postures classiques avec les figures empruntées à la danse contemporaine. Mais on remarque aussi une certaine influence rodinienne, évidente par exemple dans sa sculpture *Le Repentir*.



**Fig. 5.** Frédéric STORCK, *Aurora*, 1904, reproduit dans *Societatea Tinerimea Artistică: A treia expoziție de pictură și sculptură*, cat. exp, Bucarest, 1904, cat. 40.

Ayant participé à des expositions de groupe à Munich, Dresde et Bâle, Kimon Loghi connaissait déjà un remarquable succès à l'étranger avant la fondation de *Tinerimea artistică*. En 1898, son tableau *L'Orientale* était exposé au salon de printemps de la *Münchener Secession*. Comme Popescu, Loghi suivait les cours de Nikolaus Gysis. L'influence munichoise est très évidente dans les œuvres de Kimon Loghi. Les chroniqueurs établiront d'ailleurs de nombreux parallèles avec les œuvres de Franz von Stuck (1863-1928) et Arnold Böcklin (1827-1901)<sup>17</sup>.

Oscar Späthe, le plus jeune des sociétaires de *Tinerimea*, a commencé ses études à Munich dans la classe de sculpture religieuse de Syrius Eberle (1844-1903). Le spiritisme figé de plusieurs œuvres de Späthe pourrait témoigner d'un certain intérêt pour cet aspect de la tradition artistique occidentale. Le buste *Sainte byzantine* (fig. 6) illustre la quête d'un idéal dans un répertoire décoratif et ornemental.



**Fig. 6.** Oscar SPÄTHE, *Sfintă bizantină* [Sainte byzantine], 1904, marbre, Sinaia, muzeul național Peleş, reproduit dans *Societatea Tinerimea Artistică: A treia expoziție de pictură și sculptură*, cat. exp., Bucarest, 1904, cat. 39.

**17** B. Br., « Expoziția d-lui Kimon Loghi [L'exposition de M. Kimon Loghi] », *Adevărul*, 11 novembre 1904, p. 1.

Arthur Verona est le seul des huit sociétaires ayant étudié à Munich sans avoir été reçu à l'Académie des Beaux-Arts. Après des études à Vienne et en Italie, il s'inscrit dans l'école privée de Fritz von Uhde (1848-1911), avant de partir compléter sa formation artistique en France, à l'Académie Julian, dans l'atelier de William Bouguereau (1825-1905). À l'exception de quelques excursions dans le monde médiéval, ses sujets sont centrés sur la vie paysanne.

Ipolit Strâmbu a commencé ses études à Munich en 1896. De même que Ștefan Popescu, il a écrit des chroniques des expositions à Munich entre 1897 et 1899. Des œuvres comme *La Musique* (**fig. 7**), datée de 1899, sont révélatrices des aspirations du jeune peintre de faire fusionner les arts. Un nombre considérable des travaux de Strâmbu porte sur le visible et l'obscur. L'attention des personnages est souvent dirigée sur le contenu d'un objet ou d'une image, caché au spectateur.



**Fig. 7.** Ipolit STRÂMBU, *Alegoria muzicii celeste* [*La Musique*], 1899, huile sur toile, 103 x 79 cm, collection privée.

Les expositions organisées par *Tinerimea artistică* marquent un jalon dans l'histoire de l'art en Roumanie. En 1904, une critique élogieuse de la troisième exposition de *Tinerimea artistică* (**fig. 8**) dans la revue anglaise *The Studio* insiste de façon significative sur l'orientation naturaliste d'une partie des exposants, déjà datée, et le germe de renouveau porté par bien des anciens munichoïses :

« Considérée globalement, l'exposition montrait deux styles très distincts de peinture. D'une part, on avait les adeptes de la vieille école naturaliste, réaliste ; de l'autre part, les hommes qui acceptaient de nouvelles théories et formules.

Parmi les naturalistes on remarque C. Artachino, N. Grant, E. Lukian, N. Vermont et A. G. Verona ; parmi les novateurs, K. Loghi, G. Petrasco, St. Popesco, I. Strambulesco et les sculpteurs D. Mirea, O. Spaethe et F. Storck<sup>18</sup>. »



**Fig. 8.** *Un juriu al expoziției « T. A. »* [Un jury de l'exposition *Tinerimea artistică*], dans *Lucafărul*, n° 7, 1<sup>er</sup> avril 1905, p. 148.

Pour William Ritter, il est difficile d'affirmer que la Roumanie ait eu une école artistique avant *Tinerimea artistică* dans la mesure où celle-ci reposait surtout sur Grigorescu et deux ou trois autres artistes<sup>19</sup>. Toujours selon lui, l'année de la fondation de *Tinerimea artistică* a marqué une date cruciale pour l'art roumain puisqu'elle coïncide avec l'accueil de « l'école de Munich » à Bucarest.

L'impact de la Sécession munichoise ne se fait pas seulement sentir dans les orientations esthétiques ou plastiques des sociétaires de *Tinerimea artistică*, elle est tout aussi patente dans la conception de l'espace d'exposition. La disposition harmonieuse des œuvres dans les salles d'exposition était considérée comme une spécificité des Salons munichois, en rupture avec les pratiques des Salons parisiens. Le correspondant de *La Revue de l'Art* remarquait à ce propos l'agréable présentation des œuvres lors de la IX<sup>e</sup> Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich :

**18** « Viewed as a whole the exhibition showed two very distinct classes of painting. On one side we had the followers of the old naturalistic, realistic school; on the other, the men who are accepting new theories and formulas. Among the former may be named C. Artachino, N. Grant, E. Lukian, N. Vermont, and A. G. Verona; Among the latter, R. [sic] Loghi, G. Petrashco [sic], Et. Popesco, J. Stramboulesco, and the sculptors D. Mirea, O. Spaethe, and F. Storck » ([Anonyme], « Studio-Talk, Bucharest », *The Studio*, vol. 31, n° 132, mars 1904, p. 169-172, cit. p. 171).

**19** William RITTER, « Nikoulae Ion Grigoresco », *L'Art et les Artistes*, vol. 1, n° 11, 1906, p. 165-170, cit. p. 165.

« C'est un des charmes des expositions en Allemagne [...] que la peinture y soit bien présentée. Le principe n'est plus d'en accrocher le plus possible : tous les tableaux reposent à la cimaise, largement espacée. Cette disposition est à la fois plus digne d'un Salon d'art, plus respectueuse des œuvres mises ainsi en valeur, plus agréable à l'œil et moins fatigante pour le public que les échafaudages de toiles dont nous conservons en France, la routine. [...] tapisseries, tentures et tapis, choisis avec goût, forment, à peu d'exceptions près, un fond en étroite harmonie avec les tableaux exposés ; dès l'entrée dans une salle, le ton général de la décoration avertit de la qualité d'art que l'on va y trouver<sup>20</sup>. »

La conception d'une exposition qui s'approche de l'idée de l'œuvre totale était déjà présente à Munich en 1896, époque où la plupart des membres fondateurs de *Tinerimea s'y trouvaient*. *Tinerimea artistică* ne cherchait pas à recouvrir les murs d'un maximum de tableaux. Les sociétaires étaient sensibles au fait de recréer une ambiance harmonieuse, une unité, entre les œuvres exposées et la salle : « La première exposition était un véritable triomphe. Jamais une salle d'exposition à Bucarest n'était arrangée avec un tel goût distingué. Dès le premier pas, on sentait que l'on entre dans un véritable temple de l'art. Une impression de silence serein, d'une profonde satisfaction de l'âme, captait les sens<sup>21</sup>. » Pour le public roumain, l'œuvre s'offre dans une intensité nouvelle. À l'occasion de la troisième exposition de la société, l'historien de l'art Alexandru Tzigara-Samurçaș écrivait :

« Cette exposition également [...] s'impose aussi bien par son apparence que par les tendances qu'elle suit. Alors que, le plus souvent, on a, au lieu d'expositions d'art, de simples successions de tableaux, Tinerimea, au contraire, cherche à donner à la salle un aspect plus digne, plus plaisant à l'œil, et correspondant plus à l'objectif en présentant les œuvres dans les conditions les plus favorables. [...] La décoration et la disposition de la salle sont cette fois très soignées, même si elles restent simples et pas trop chargées [...]<sup>22</sup>. »

**20** Marcel MONTANDON, « Correspondance d'Allemagne : IX<sup>e</sup> exposition internationale des Beaux-Arts, à Munich », *La revue de l'art ancien et moderne*, vol. 18, 1905, p. 319-321, cit p. 319.

**21** « Prima expoziție a fost un adevărat triumf. Nici odată poate, o sală de expoziție în București nu a fost aranjată cu un gust mai distins. Simțeau de la primul pas, că intri într'un adevărat templu al artei. O impresie de liniște senină, de adîncă mulțumire sufletească îți cucera simțirea. » (I. DARIE, « Tinerimea artistică », *Calendarul Minervei*, 1903, p. 92-94, cit. p. 93).

**22** « Și această expozițiune [...] se impune atît prin înfățișarea ei cît și prin tendințele ce urmărește. Pe cînd, de cele mai multe ori, avem în loc de expoziții de artă simple desfaceri de tablouri, Tinerimea, din contră, caută să dea aceluiași săli un aspect mai demn, mai plăcut ochiului și mai corezpunzător scopului, prezentînd operele în condițiunile cele mai favorabile. [...] Decorațiunea și orînduirea sălilor este de astă dată foarte îngrijită, deși simplă și nu prea încărcată [...] » (Alexandru TZIGARA-SAMURÇAȘ, « Expoziția tinerimii artistice », *Sămănătorul*,

Cette présentation agréable et unitaire était destinée à favoriser l'éducation artistique du public, à faciliter l'acceptation d'œuvres qui pouvaient paraître inhabituelles et étranges. L'intégration harmonieuse de l'œuvre dans la salle d'exposition concerne aussi des arts décoratifs ou appliqués encore en quête d'un changement de statut. Tzigara-Samurçaș, partisan de l'unité de l'art, en porte le crédit aux sociétaires :

« [...] les membres du cercle [*Tinerimea artistică*] [...] sont les premiers à avoir osé combattre la tradition, à travers leurs expositions, cette tradition, encore persistante chez nous, qui divisait l'art en deux catégories : le soi-disant art supérieur, seul digne d'être exposé, et l'autre, l'art inférieur, décoratif ou industriel. Convaincus que l'art en général ne peut pas accomplir sa grande mission que si la sphère du beau intègre aussi celle de l'utile, ils ont essayé de donner à l'art roumain cette impulsion. [...] L'éducation du public doit donc premièrement être faite par une familiarisation avec les soi-disant produits industriels ; c'est seulement en sachant apprécier un tapis ou un tissu rare que l'on devient capable de saisir les splendeurs d'un tableau ou d'autres œuvres plus complexes<sup>23</sup>. »

À l'instar d'autres sociétés novatrices, comme les XX à Bruxelles, les amateurs de *Tinerimea artistică* se montrèrent aussi soucieux de faire de leurs vernissages des événements culturels complets, mêlant poésie et musique<sup>24</sup>.

Les efforts de *Tinerimea artistică* furent peu relayés à Munich même. En 1905, année marquée par le refus de la Roumanie de se présenter officiellement à l'Exposition internationale de Munich<sup>25</sup>, *Tinerimea artistică* fut obligée de financer et d'organiser sa participation sans aucune subvention de l'État

1<sup>er</sup> avril 1904 ; rééd. dans C. D. ZELETIN (éd.), *Scieri despre arta românească*, Bucarest, Meridiane, 1987, p. 131-137, cit. p. 131).

**23** « [...] membrii cercului [*Tinerimea artistică*] [...] s-au încumetat, cei dintîi, să învingă prin expozițiile lor tradiția, persistentă încă la noi, a împărțirii artei în două categorii : una a așa ziselor arte superioare, singure demne de a fi expuse, și alta a artelor inferioare, decorative sau industriale. Convinși fiind că arta în general nu-și poate împlini înalta ei misiune decît atunci cînd sfera frumosului cuprinde și pe cea a utilului, ei au încercat să dea și artei române această îndrumare. [...] Educația publicului trebuia deci în primul rînd îngrijită prin popularizarea așa ziselor produse industriale; căci numai acela care știe să aprecieze un covor sau o țesătură aleasă va fi în stare să înțeleagă și frumusețile unui tablou sau (ale) altei opere mai complicată » (Alexandru TZIGARA-SAMURÇAȘ, « Expoziția tinerimii artistice », *Sămănătorul*, 16 mars 1903 ; rééd. dans ZELETIN, 1987, *op. cit.* à la note 22, p. 125-131, cit. p. 126).

**24** B. Br., « Expoziția "Tinerimei Artistice" », *Adevărul*, 16 mars 1904, p. 1.

**25** [Anonyme], « Von Ausstellungen und Sammlungen: München », *Die Kunst für alle*, vol. 20, 1904, p. 214. Étant donné les frais importants d'une participation, il est possible que le ministère ne voie pas d'intérêt à être présent dans cette exposition, alors que celle de Paris en 1900 avait déjà été une déception pour la Roumanie.

roumain. Coincés dans une salle minuscule entre les espaces réservés à l'Italie et à la Suisse, ils n'avaient aucune chance de valoriser leur programme esthétique. La présence roumaine lors de la IX<sup>e</sup> Exposition internationale de Munich ne fut presque pas signalée dans la presse. La revue *Kunst für alle* fait simplement référence à *Notre Dame de la joie* de Ștefan Popescu et souligne le style parisien de Nicolae Vermont. Mais la salle est si étroite qu'à peine y est-on entré, on en est déjà sorti. Aussi le critique prend-il Augusto Stoppoloni de la salle italienne d'à côté pour un artiste roumain et fait l'éloge de son bon goût<sup>26</sup>. En revanche, le compte rendu dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* est plus long et atteste du grand talent des jeunes artistes roumains. Le chroniqueur se montre très heureux de voir qu'il existe une nouvelle génération qui n'imité plus Grigorescu et que celle-ci a trouvé ses propres moyens d'expression artistique<sup>27</sup>. La situation de Munich en 1905 était finalement similaire à celle de Paris en 1900 où l'espace d'exposition était si inconfortable que Grigorescu avait refusé d'y exposer ses tableaux<sup>28</sup>, cédant la place aux futurs sociétaires de *Tinerimea artistică*. Isolés dans un coin du Grand Palais, les jeunes roumains éprouaient le désir de faire désormais ressortir leur production artistique de manière plus représentative.

Si leurs œuvres et expositions signalent l'avènement de l'avant-garde en Roumanie, elles ne sont cependant plus fondées sur l'influence prépondérante de Paris mais sur celle du milieu artistique munichoïse.

---

Pour citer cet article : Philipp LEU, « L'Enfance artistique. Maturation, présence et visibilité de la société *Tinerimea artistică* à Munich » dans Catherine MENEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

**26** Fritz von OSTINI, « Die IX. Internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalaste (2) [La IX<sup>e</sup> exposition internationale des Beaux-Arts au palais de glace de Munich (2)] », *Die Kunst für alle*, vol. 20, 1904, p. 561-574, cit. p. 570.

**27** MONTANDON, 1905, *op. cit.* à la note 21, p. 321.

**28** RUXANDRA JUVARA-MINEA, « La présence à l'étranger de l'art roumain au premier quart du XX<sup>e</sup> siècle – la participation à l'exposition biennale de Venise (I) », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, n° 25, 1988, p. 71-81, voir p. 74 ; Arsène ALEXANDRE, « Les Beaux-Arts à l'Exposition, Belgique, suisse et divers », *Le Figaro*, 9 septembre 1900, p. 4.

# LE PEINTRE KIMON LOGHI (1871-1952) FACE AUX CRITIQUES ET À L'HISTOIRE

ADRIANA SOTROPA

Après des décennies d'oubli, la figure du peintre Kimon Loghi (**fig. 1**) revient quelque peu sur le devant de la scène artistique roumaine. Sa peinture connaît un regain d'intérêt assez spectaculaire depuis une dizaine d'années, surtout parmi les collectionneurs privés. Cet artiste originaire de Macédoine – il est né à Serrès –, formé à Bucarest puis à Munich, est l'une des figures majeures de la vie artistique et mondaine bucarestoïse à l'orée du <sup>xx</sup>e siècle. Loghi joue un rôle important à un moment clef dans l'histoire de l'art roumain, celui où diverses initiatives traduisent la volonté de s'affranchir du Salon officiel, mis en place en 1865<sup>1</sup>. Au premier Salon des artistes indépendants (1896), qui ne connut qu'une seule édition, succèdent les expositions organisées par la société artistique *Ileana*, de 1897 à 1899. *Ileana*, qui s'était dotée d'une revue, disparaît en 1900 et c'est une autre société, *Tinerimea artistica* [*La Jeunesse artistique*], qui prend le relais dans la défense des nouvelles esthétiques, dont le symbolisme. *La Jeunesse artistique* a été fondée en décembre 1901 par un groupe d'artistes récemment rentrés de leurs voyages d'études effectués à Munich<sup>2</sup> ou à Paris. Sous la devise « Bons artistes, bons camarades », neuf peintres,



**Fig. 1.** Anonyme, caricature représentant Kimon Loghi, illustration de l'article de ZUGRAVU, « Simpatiiile noastre. Kimon Loghi » [« Nos sympathies. Kimon Loghi »], *Belgia Orientului* [*La Belgique de l'Orient*], n° 11, 18 avril 1903, p. 1.

- 1 Voir les études complètes de Petre OPREA, *Societati artistice bucurestene* [*Sociétés artistiques bucarestoïses*], Bucarest, Edition Meridiane, 1969 et d'Adrian-Silvan IONESCU, *Miscarea artistica oficiala in secolul XIX-lea* [*Le mouvement artistique officiel au XIX<sup>e</sup> siècle*], Bucarest, Edition NoiMediaPrint, 2008.
- 2 Voir aussi la contribution dans ces actes de Philipp LEU, « Maturation, présence et visibilité de la société *Tinerimea artistică* à Munich ».

dont Kimon Loghi, et trois sculpteurs, se proposent, sous le patronage de la Princesse Marie de Roumanie (1875-1938, **fig. 2**), elle-même artiste, de secouer un milieu artistique par trop inféodé aux valeurs académiques<sup>3</sup>.



**Fig. 2.** La Princesse Marie, photographie 1904, Musée National Militaire de Roumanie.

La peinture de Kimon Loghi, par son retour à un art fondé sur l'imaginaire, et bien qu'elle ne soit encore connue qu'au travers d'un nombre somme toute fort restreint de toiles, est fréquemment située dans l'orbite du symbolisme par les critiques contemporains et les historiens de l'art roumains. Les oscillations touchant la réception de son œuvre – voire de sa personne et de son parcours – montrent que sa relation à cette question mérite d'être examinée en lien avec les aspirations à la création d'un art national, entre rejet d'une esthétique perçue comme étrangère et volonté de rallier la si séduisante modernité occidentale.

**3** Kimon Loghi a été le secrétaire général de *La Jeunesse artistique* puis, à partir de 1920 et jusqu'à sa dissolution en 1947, son président.

## Kimon Loghi et « l'école symboliste moderne »

Le parcours de Kimon Loghi n'a rien pour surprendre pour un artiste de cette génération, qui a choisi de vivre et de travailler à Bucarest. Ses œuvres les plus connues aujourd'hui laissent penser qu'il s'inscrit pleinement dans le sillage d'artistes germanophones qui bénéficient alors d'une renommée internationale. Pour des raisons économiques mais aussi de proximité géographique, Munich est la capitale artistique que les artistes roumains visitent en premier en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, souvent pour y parfaire leur formation. La notoriété d'un artiste comme Franz von Stuck – non seulement en Roumanie, mais aussi bien en Bulgarie<sup>4</sup> – était assurée par des articles et des reproductions dans la presse de l'époque.

Après avoir fréquenté pendant trois années l'atelier des peintres Theodor Aman (1831-1891) et George Demetrescu Mirea (1852-1934) à l'École des Beaux-Arts de Bucarest, Kimon Loghi s'inscrit en 1894 à l'Académie des Beaux-Arts de Munich, d'abord dans l'atelier du peintre grec Nikolaos Gysis et ensuite, sur les conseils de son ami Frederic Storck (1872-1942), dans la classe de Franz von Stuck, où il travaille de 1895 à 1898<sup>5</sup>.

Loghi fait ses véritables débuts sur la scène artistique bucarestoise en participant à la première exposition de la société *Ileana* en février 1898. Il est alors remarqué par Léo Bachelin, bibliothécaire royal et chroniqueur des plus prolifiques :

« M. Kimon Loghi est également un novateur. À sa remarquable tête intitulée *Entre les fleurs*, on reconnaît un élève de Stuck. Malgré le modelé un peu négligé de l'encolure, il y a dans ce profil entouré de fleurs jaunes beaucoup de caractère. Quant à sa *Tête d'expression*, une vieille femme en voile blanc, le profil levé, il rend bien la foi confiante et l'espoir que le peintre a voulu exprimer<sup>6</sup>. »

L'année d'après, Loghi se distingue de ses collègues par un envoi beaucoup plus important et varié dans ses thématiques au Salon de 1899, envoi des plus stratégiques puisque c'est au sein de cette dernière manifestation que les autorités roumaines avaient prévu de choisir les œuvres destinées au pavillon roumain de l'Exposition universelle de Paris<sup>7</sup>. Cet envoi confirme en

4 Voir les contributions dans les actes de ce colloque d'Irina Genova, « Présence et absence du symbolisme en Bulgarie. Réception critique et historiographie. »

5 Anonyme, « Maestrul Kimon Loghi », *Pictura și sculptura*, n° 2, mai 1935, p. 11.

6 LÉO BACHELIN, « Chronique artistique. Exposition Ileana », *L'Indépendance roumaine*, n° 6402, 26 mars-7 avril 1898, p. 2. Les deux œuvres citées ne sont pas localisées.

7 « Les peintures de monsieur Kimon Loghi se distinguent par leur coloris ; ce jeune peintre met beaucoup de poésie dans ses toiles et, quoiqu'il nous fasse encore penser à l'école à laquelle il appartient, il fait preuve d'une manifeste tendance à être personnel. Parmi ses œuvres

quelque sorte la valeur d'un jeune artiste qui avait commencé à exposer dans la capitale bavaroise :

« Voici un nom inconnu aujourd'hui du grand public, mais qui sera bientôt célèbre ! Kimon Loghi est un jeune peintre roumain macédonien, qui fait ses études à Munich. [...] Ses peintures ont une touche personnelle, pleine de vérité et de poésie. Très travailleur, il se distingue des autres peintres par un charmant coloris. [...] Un talent puissant et personnel auquel nous pouvons prédire un bel avenir. D'ailleurs, son professeur, le fameux peintre allemand Stuck[,] voit en lui un peintre de grand talent. Aux expositions de Munich il a toujours connu le succès et les critiques les plus difficiles n'ont eu pour lui que des éloges<sup>8</sup>. »

C'est à cette occasion également, en l'état actuel de nos recherches, que le nom de Loghi est associé pour la première fois au symbolisme. Le jeune architecte Ion Mincu (1852-1912), chroniqueur artistique à ses heures, fait ce rapprochement, en insistant sur son « tempérament d'artiste » et sur sa « fantaisie enrichie par l'influence de l'école symboliste moderne à laquelle il semble se soumettre<sup>9</sup>. »

L'envoi de l'artiste fut suffisamment apprécié pour figurer dans la section roumaine de l'Exposition universelle de 1900 avec *Post mortem laureatus*, *L'Orientale* et *Iphigénie en Tauride*. Il est tentant de reconnaître dans la reproduction de *Post mortem laureatus* (non localisée, **fig. 3**) l'œuvre exposée en 1899. Ce tableau confirme dans une certaine mesure l'emprise de Stuck sur son élève, aussi bien sur le plan de la thématique que sur le plan stylistique : on y retrouve le goût de

les plus importantes notons : *L'Orientale*, *Iphigénie en Tauride*, *Idylle romaine*, *Bacchus*, *Post mortem laureatus*, quelques têtes pleines de vie etc. » [« Picturile domnului Kimon Loghi se remarcă prin coloritul lor ; acest tânăr pictor pune multa poezie în picturile sale și, deși nu duce cu gândul la școala careia îi aparține, da dovadă de o tendință manifestă de originalitate. Printre lucrările cele mai importante notăm : *Orientală*, *Ifigenia în Taurida*, *Idila română*, *Bacchus*, *Post mortem laureatus*, câteva capete pline de viață, etc. »] (VIZITATOR, « Expoziția de la Ateneu » [« L'exposition de l'Athénée »], *Adeverul [La Vérité]*, n° 3694, 4 novembre 1899, p. 1.)

- 8 « Un nume necunoscut azi de public, dar care desigur va fi în curând un nume de laudat ! Kimon Loghi este un tânăr pictor român macedonean, care își face studiile la München. [...] El are o notă personală, plină de adevăr și poezie. Extraordinar de muncitor, se distinge printr-un fermecător colorit. Un talent puternic și personal caruia i se poate prevedea un frumos viitor. De altfel, profesorul său, renumitul pictor german Stuck îl prezintă deja ca pe un pictor de mare talent. La expoziția de la München a avut totdeauna succes și cei mai dificili critici n-au avut pentru el decât laude. », I. C. B. [Ion C. BĂCALBASA], « Carnetul meu. Kimon Loghi » [« Mon carnet. Kimon Loghi »], *Adeverul [La Vérité]*, n° 3679, 19 octombrie 1899, p. 1.
- 9 «...fantezia îmbogățită de influența școlii simboliste moderne de care pare că ascultă. », I. MINCU, « Expositia artistilor în viață » [« L'exposition des artistes vivants »], *Literatura și arta română*, [Littérature et art roumain], [sans numéro], 1899, p. 32.



**Fig. 3.** Kimon LOGHI, *Post mortem laureatus* [1899 ?], huile sur toile, dimensions inconnues, œuvre non localisée.

la symétrie et le hiératisme de la pose, un penchant pour le macabre, l'inquiétant, associé à une figure féminine érotisée. Cette association de la femme et de la mort explique pourquoi le tableau est reproduit dans l'étude de Bram Dijkstra sur la femme fatale<sup>10</sup>. Phillip Winn a, pour sa part, mis en relation l'œuvre de Loghi et l'*Istar* de Fernand Khnopff (1888) avec un passage de *Monsieur de Phocas* (1901) décrivant une déesse androgyne nue, « entre ses cuisses fuselées, au bas renflé du ventre, à la place du sexe, ricanante, menaçante, une petite tête de mort<sup>11</sup>. » Si la toile semble en effet tout à fait susceptible de nourrir la prose d'un auteur comme Jean Lorrain, sans doute ne faut-il pas oublier son titre, un titre qui permet aussi d'y voir une allégorie du sort réservé à l'artiste. *Post*

*mortem laureatus* avait de quoi frapper les Roumains, peu familiarisés avec ce type d'iconographie. Ceci explique dans une certaine mesure les réticences de certains critiques : « J'éprouve quelque angoisse à contempler toutes les figures symboliques de Loghi »<sup>12</sup> déclare un critique de *L'Indépendance roumaine*. Il est regrettable que nous ne puissions apprécier les couleurs déployées par l'artiste autrement que par les commentaires des critiques. Le plus significatif reste celui-ci : « Elles [les figures symboliques] s'imposent pourtant au visiteur par leur originalité et leurs couleurs accentuées, car si l'artiste a adopté le symbolisme, il en a répudié les teintes amorties et peint dans une note très vive<sup>13</sup> » – ou par le biais d'autres œuvres de Loghi, conservées dans des collections roumaines, publiques ou privées.

<sup>10</sup> Voir Bram DIJKSTRA, *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 359.

<sup>11</sup> Phillip WINN, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 185.

<sup>12</sup> P. ALETTE, « Le Salon de l'Athénée », *L'Indépendance roumaine*, n° 6969, 20 novembre-2 décembre 1899, p. 2.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 2.

L'une de ces « figures symboliques » peut être *L'Orientale* (**fig. 4**), reproduite dans le catalogue de la Sécession de Munich de 1898<sup>14</sup>. L'œuvre a été pendant longtemps signalée comme disparue<sup>15</sup>. Le tableau témoigne du goût pour une couleur dense et expressive, avec ce fond d'un rouge profond qui vient augmenter le poids du mystère tout en baignant la figure d'une atmosphère étouffante et lourde qui n'est pas sans rappeler une toile comme *Le Péché* (1893) de Stuck. Une *Orientale* – peut-être la même – qui « rêve, comme grisée par le haschisch<sup>16</sup> », fut exposée en 1902 à la *Jeunesse artistique*.



**Fig. 4.** Kimon LOGHI, *L'Orientale* [1897-1898 ?], huile sur toile, 91 x 79 cm ; Musée National de Peles, Sinaia.

La création de Loghi en ce début du xx<sup>e</sup> siècle semble marquée par un nombre important de tableaux de chevalet représentant des figures féminines, figures allégoriques ou mythologiques, portraits, tableaux dans lesquels il opte régulièrement pour un cadrage à mi-corps ou aux épaules, souvent de profil. Certaines sont associées à des idées, telles que *Fierté patricienne* (**fig. 5**), toile non localisée mais reproduite dans *Literatura și arta română* [Littérature et art roumain] en 1899. L'usage du pur profil, comme la faible volumétrie, rapproche cette œuvre de la peinture italienne du Quattrocento, une référence constante

**14** Kimon Loghi expose une *Orientalisches Mädchen* à la Sécession de 1898 (*Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildener Künstler Münchens (A.V.) "Secession", 1898, IV Auflage ausgegeben am 28 juli 1898, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, n° 119 a, p. 21*).

**15** Paul CONSTANTIN, *Arta 1900 in România*, Bucarest, Éditions Meridiane, 1972, p. 149.

**16** J. B. [Jules BRUN], « La Jeunesse artistique », *La Roumanie*, n° 990, V<sup>e</sup> année, 8-21 mars 1902, p. 1-2. Et l'auteur de préciser : « C'est une des toiles les plus regardées du salon ».

dans l'art de Loghi comme dans une bonne partie du symbolisme idéaliste de la fin du siècle. On le retrouve aussi dans *Florentine* (fig. 6), qui a fait la couverture de *Luceafarul* [*Hypérion*] de 1904. Une toile comme *Princesse byzantine* (fig. 7) n'a vraisemblablement de byzantin que la parure. Elle témoigne surtout de la volonté de Loghi d'adapter une formule assez conventionnelle dans la peinture d'orientation symboliste – la femme rêveuse, peinte ici avec ce qui semble être un léger *sfumato*, sur fond de lac avec cygnes et château – aux attentes de la clientèle bourgeoise. Une autre œuvre, intitulée *Une Vieille romance* (fig. 8), semble être une version très proche de la *Princesse byzantine*. Parfois, Loghi opte pour un cadrage resserré et une représentation frontale (fig. 9), qui pourraient être rapprochés de certains portraits signés par Böcklin : on y observe le même type de cadrage, la même frontalité, le même décolleté carré.



Fig. 5. Kimon LOGHI, *Fierté patricienne*, huile sur toile, dimensions inconnues, non localisée. Reproduction publiée dans *Literatura și arta română*, 1899-1900, p. 205.



Fig. 6. Kimon LOGHI, *Florentine* [1902 ?], non localisée. Coupure de presse non datée. Mention dans le catalogue de 1902 de la Jeunesse artistique.



**Fig. 7.** Kimon LOGHI, *Princesse byzantine*, 1908, huile sur toile, dimensions inconnues, non localisé. Œuvre reproduite dans le catalogue d'exposition de la Jeunesse artistique, 1908.



**Fig. 8.** Kimon LOGHI, *Une vieille romance*, non datée, dimensions inconnues, non localisée. Mention dans le catalogue de 1902 de la Jeunesse artistique et reproduit dans *Luceafarul*, n° 22-23, 1904, p. 386.



**Fig. 9.** Kimon LOGHI, *Tristia* [1902], huile sur toile, 35 x 30 cm, Musée national d'art de Roumanie.

Au début de sa carrière, Loghi témoigne aussi d'une certaine prédilection pour les grandes figures de la mythologie grecque<sup>17</sup>, en particulier *Orphée* (fig. 10). En 1903, il présente à la *Jeunesse artistique* une toile intitulée *Ballade*

**17** « [...] il est également attiré par l'Antiquité grecque et surtout par la mythologie, à un tel degré que l'on pourrait l'appeler Mitho-Loghi plutôt que Kimon Loghi. » [(...) pe cat e de modern, pe atat il atrage antichitatea greaca si in special mitologia, asa incat i s-ar putea zice mai mult Mitho-Loghi decât Kimon Loghi. »] (ZUGRAVU, art. cit., p. 1).

(fig. 11). Assez curieusement, nous n'avons pas retrouvé de commentaires de l'époque identifiant l'iconographie exacte du tableau. Le poète et critique Dimitrie Karnabatt ne comprend ni la composition ni le titre :

« Une pièce réalisée entièrement dans le genre de l'école où Monsieur Loghi s'est formé est *Ballade* (n° 31), avec des femmes aux cheveux d'un rouge sanguin et liquide, ou d'un jaune impossible, et je confesse que la conception de ce tableau est tellement confuse que je ne comprends pas pourquoi il l'a intitulé *Ballade*, alors qu'il aurait pu très bien l'intituler *Sonnet*, *Ode* ou *Thérèse-rime*<sup>18</sup>. »



Fig. 10. Kimon LOGHI, *Orphée*, non daté, huile sur toile, 82 x 92 cm, collection particulière.



Fig. 11. Kimon LOGHI, *Ballade*, 1903, huile sur toile, 65 x 55 cm, Musée national d'art de Roumanie.

Si Orphée n'est pas identifié, la majorité des critiques s'attardent sur un aspect qui leur apparaît plus important que l'iconographie, à savoir l'influence de Böcklin :

« On se presse beaucoup autour de la *Ballade*, qui doit peut-être quelque chose à Boecklin [*sic*], mais Musset a dit "qu'on imite quelqu'un même en plantant des choux" [*sic*]. Des sirènes s'ébattent avec des dauphins devant un rivage où croissent de chimériques feuillages ressortissant à la flore terrestre... Aah ! Je ne suis pas Linné. J'aime en peinture surtout les choses que je puis contrôler, et puis je ne connais pas d'assez près les sirènes pour dire si le peintre a répandu trop de vermillon sur leur chevelure, qui tout aussi bien pourrait être céruléenne – c'est le secret du vieux Protée ; dans tous les cas, cette fantaisie est savoureuse. [...] Tout cela est un peu cherché, avec un souci évident du

18 « O bucata cu desavarsire in genul scoalei in care s-a format domnul Loghi este *Balada* (n° 31), cu femei cu parul de un rosu sangvin si lichid, sau de un galben imposibil, si va marturisesc ca atat de confuza este conceptia acestui tablou, incat nu pricep de ce l-a intitulat *Balada*, canp putea tot atat de bine sa-l intituleze *Sonet*, *Oda* sau *Tereza-rima*. », D. KARR [Dimitrie KARNABATT], « N. Grant-K. Loghi », *Observatorul*, n° 115, 28 mars 1903, p. 2.

rare. Point trop n'en faut, comme des épices dans les mets ; mais cet art quasi-décadent a sa raison d'être : il s'accorde à merveille avec le mobilier modern style créé par la fantaisie charmante de S.A.R. la Princesse Marie<sup>19</sup>. »

On sent Jules Brun un peu partagé sur la « fantaisie ». Celle-ci se manifeste dans la liberté prise par Loghi par rapport au dessin des végétaux et des animaux – d'où la référence à la classification des espèces de Linné – et surtout dans l'abandon, polémique, de la vraisemblance de la couleur<sup>20</sup>. Se souvenant sans doute que Böcklin avait donné une chevelure rouge à ses sirènes dans le *Jeu des Naiades* (1886, Kunstmuseum, Bâle), Nicolae Petrascu justifie cette liberté par l'exemple du peintre suisse : « La note personnelle de Chimon Loghi [*sic*] est cette fantaisie extraordinaire, ce pouvoir d'invention visionnaire, peinte en des couleurs étranges et exubérantes. Le domaine fantastique a été cultivé ces dernières années par Böcklin [...]»<sup>21</sup>. » Il semble en définitive que l'importance accordée par Loghi à l'imaginaire ait suscité autant de débats que son usage de la couleur, sans précédent jusqu'à lui dans la peinture roumaine moderne :

« Le peintre Kimon Loghi est et reste l'un des plus grands peintres de l'imaginaire chez nous. [...] L'harmonie du coloris parfaitement adéquat aux motifs traités,

**19** J. B. [Jules Brun], « La Jeunesse artistique à l'Athénée », *La Roumanie*, n° 1283, 18-31 mars 1903, p. 2.

**20** À côté de Tudor Argezi, le critique Mihail Dragomirescu est impitoyable autant sur l'emploi de la couleur chez Loghi que sur sa fantaisie : « La répulsion suscitée à chaque contemplation un peu plus longue de ses toiles – même de celles où il a cherché à s'inspirer de la réalité, les portraits –, nous prouve que le peintre, par son coloris, ne rend que la surface des choses et pas du tout la vie qui palpète en dessous. Ses compositions fantastiques sans fantaisie, son coloris strident, dont aucune valeur ne rappelle la vérité de la nature, son symbolisme gauche, nous incitent à dire que ce peintre ne se rend pas compte qu'en peinture, comme dans tous les arts, les effets techniques ne sont valables que dans la mesure où ils se subordonnent à une idée artistique, c'est-à-dire à une conception où la réalité et la pensée, l'âme et la nature, se rejoignent en une sincère et profonde impression... » [« Repulsia ce intovaraseste orice contemplanare mai persistenta a tablourilor sale – chiar in cele in care a cautat sa se inspire de la realitate, in portrete, ne da dovada ca pictorul, prin coloritul sau, nu reda decat suprafata lucrurilor, nicidecum viata ce bate sub ea. Compozitiile sale fanteziste fara fantezie, coloritul sau batator la ochi, in care nici o valoare nu aminteste adevarul naturii, simbolismul sau stangaci, ne face sa conchidem ca acest pictor nu-si da seama ca in pictura, ca si in orice arta, efectele tehnice nu traiesc decat in masura in care se subordoneaza unei idei artistice, adica unei conceptiuni in care realitatea si gandirea, sufletul si natura, se impreuna intr-o sincera impresiune adanca... »], Mihail DRAGOMIRESCU, « Miscarea artistica » [« Le mouvement artistique »], *Convorbiri literare* [*Conversations littéraires*], n° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1908, p. 52-53.

**21** « Nota personala a lui Chimon Loghi [*sic*] este aceasta fantezie extraordinara, aceasta putere de inventie vizionara, pictata in culori stranii si exuberante. Domeniul fantasticului a fost cultivat in ultimii ani de Böcklin... », Nicolae PETRASCU, « A doua expozitie a Tinerimii artistice » [“La seconde exposition de la Jeunesse artistique”], *Literatura și arta română* [*Littérature et art roumain*], n° 1-2, 1903, p. 25.

quelque extravagants et décoratifs qu'ils soient, constitue une autre caractéristique des œuvres de cet artiste consommé, et en même temps une autre poulie de résistance de ce tempérament opposé à toutes les avanies causées par le snobisme dans n'importe quelle atmosphère artistique. [...] Pour cette raison le monde des contes trouve chez Kimon Loghi l'un de ses interprètes les plus raffinés. [...]. Et le fonds de certains de ses thèmes de prédilection en fait une œuvre d'une consistance symbolique, de la valeur de l'*Iphigénie en Tauride*, de l'*Orphée* ou de *Post Mortem Laureatus* [...] <sup>22</sup>. »

## Les mythes et les contes : enjeux et ambivalences d'un retour

Kimon Loghi a su durablement s'imposer, parallèlement à sa production de portraits, comme un peintre des mythes et des contes, de « l'imaginaire », voire du « rêve » :

« De la douceur, du rêve et des souvenirs ; telle est l'œuvre de Kimon Loghi qui, tout autant que peintre, est à coup sûr poète [...]. Kimon Loghi, tout entier à ses songes, n'a guère la prétention de faire de l'histoire ; aussi les somptueux jardins qui entourent ses riches jardins féodals [*sic*] sont-ils d'irréprochables parcs anglais ou de merveilleux parterres à la Lenôte ; mais de tels anachronismes sont loin de nuire à l'œuvre de l'artiste. [...] Il n'est certainement pas un virtuose de la technique, mais qu'importe, du moment qu'il sait suppléer largement aux faiblesses du métier mécanique par la richesse du décor et de la vision ; est-il possible de rendre plus suavement et plus luxueusement à la fois, les somptueuses beautés d'une nature imaginaire ? Kimon Loghi mieux que tout autre sait harmoniser les opulentes richesses humaines avec la splendeur transcendante du rêve <sup>23</sup> !... »

Dans les deux premières décennies du <sup>xx</sup>e siècle, Loghi semble avoir été un des rares peintres roumains à avoir continué de peindre des scènes inspirées

<sup>22</sup> « Pictorul Kimon Loghi este si ramâne unul din marii imaginativi din pictura noastra. [...] Armonia coloritului perfect adunata motivelor atacate, oricat de extravagante si oricat de decorative, alcatuieste o alta caracteristica a operelor acestui artist consumat si, tot de odata o alta parghie de rezistenta a acestui temperament, in fata tuturor intemperiiilor, iscate de snobism in orice atmosfera artistica. [...] De aceea lumea basmelor isi afla in Kimon Loghi peu nul din cei mai fini interpreti [...] iar fondul unora din temele predilecte ale pictorului ii prilejuieste opera de o consistenta simbolica, de valoarea *Ifigeniei in Taurida*, a lui *Orfeu* sau *Post Mortem Laureatus* [...] », Ion GRUIA, « Expozitia Kimon Loghi-Pavelescu-Dimo », *Universul literar*, n° 47, 22 novembre 1915, p. 6.

<sup>23</sup> Olimp Grigore IOAN, « Notes d'art. L'exposition Kimon Loghi », *L'Indépendance roumaine*, n° 12242, 9-22 novembre 1915, p. 2-3.

par les contes. À la différence de ses prédécesseurs, Loghi se lance dans des compositions de grand format. Il en est ainsi du *Monde des contes* (fig. 12), exposé à la *Jeunesse artistique* en 1911 et reproduit cette même année dans la presse. Une photographie inédite (fig. 13) permet de mieux appréhender les dimensions de cette toile, présentée dans le catalogue comme « un fragment de la frise décorative destinée à la villa de Monsieur D. M. Burileanu, (T. Severin) ». On possède au moins un autre grand format du même registre : *Il était une fois* (fig. 14), aujourd'hui conservé dans les réserves du Musée national d'art de Roumanie. *Le Monde des contes* est structuré en trois plans successifs : au premier plan trois jeunes filles, des fleurs dans les cheveux, se présentent au spectateur et semblent faire le lien entre le monde réel et celui de la toile. Hiératique, la fille du milieu nous fixe – comme celle de droite, qui s'appuie sur son épaule –, pendant que celle de gauche lui murmure quelque chose à l'oreille. Séparé par une alternance de cyprès et d'un lac sur lequel glissent des cygnes, on remarque au second plan une sorte de procession qui traverse toute la composition. Enfin, se profile au dernier plan la silhouette d'un château imposant. À une échelle plus réduite, cette toile rappelle *La Fée du lac*, réalisée en 1907 (fig. 15) : une composition similaire, avec un personnage féminin coupé au niveau du buste, hiératique, qui regarde et invite le spectateur. À l'arrière-plan, un lac, des cygnes et des cyprès, qui campent le personnage dans un paysage légendaire.

Ce type de représentation vient satisfaire ceux qui considèrent les contes populaires roumains comme une source d'inspiration à privilégier :

« Nos contes constituent un élément émouvant, fastueux et pittoresque pour tous les arts : ce sont de véritables pierres précieuses qui gisent perdues dans le sable de l'animosité et dont une personnalité d'artiste, en les sertissant et en les montant dans un métal précieux, peut faire de vrais chefs-d'œuvre. Dans ces contes palpite une chaude fantaisie orientale, une source intarissable de fictions charmantes : il y a du sentiment, du rêve et de l'émotion, il y a du drame, des symboles profonds et poétiques.

Kimion Loghi fut le peintre, le poète et le fantaisiste qui a compris et rendu ces beautés miraculeuses : son pinceau brille de toutes les couleurs chaudes et de délicates harmonies ; son imagination, comme les dragons des contes, parcourt tous les horizons. [...] K. Loghi s'est montré l'artiste supérieur qui a ciselé et a monté en un admirable chef-d'œuvre le diamant populaire perdu dans le sable de l'anonymat...<sup>24</sup> »

24 « Basmele noastre constituiesc un element miscator, fastuos si pitoresc pentru toate artele : sunt adevarate pietre pretioasa care zac pierdute în nisipul anonimatii, si din care, o personalitate de artist, cizelându-le si încrustându-le într-un pretios metal de arta, poate face



**Fig. 12.** Kimon LOGHI, *Le Monde des Contes*, 1911, huile sur toile, dimensions inconnues, non localisé. Reproduction dans le catalogue de la Jeunesse artistique de 1911.



**Fig. 13.** Kimon LOGHI dans son atelier devant *Le Monde des contes*. Non datée, collection du Cabinet des Estampes de la BAR, inv. F II 201802.

adevarate capodopere. În aceste basme palpita o caldă fantezie orientală, un izvor nesecat de ficțiuni fermecătoare : e sentimentalitate, e vis și emoție, sunt situații dramatice, simboluri profunde și poetice. Kimon Loghi era pictorul și fantezistul care să înțeleagă și să redea aceste frumuseți miraculoase : penelul lui strălucește de culori calde, de armonii delicate ; închipuirea lui, ca și zmeii din basme, colinda toate târâmurile [...]. Kimon Loghi s-a arătat artistul superior care a cizelat și montat într-o admirabilă operă de artă diamantul popular pierdut în nisipul anonim... », Dimitrie KARNABATT, « Basmele noastre în artă. Friza decorativă a lui Kimon Loghi », [« Nos contes dans l'art. La frise décorative de Kimon Loghi »], *Seara [Le Soir]*, n° 463, 29 avril 1911, p. 1.



Fig. 15. Kimon LOGHI, *Il était une fois*, non datée, huile sur toile, 2,02 x 1,84 m., Musée national d'art de Roumanie.

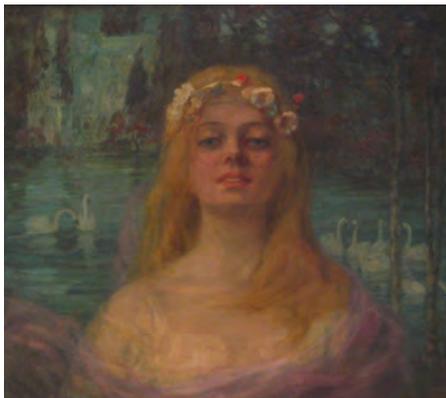


Fig. 16. Kimon LOGHI, *La fée du lac* [1907], huile sur toile, 57 x 65 cm, Musée national d'art de Roumanie.

Si l'artiste choisit de donner un titre vague à sa composition décorative, certains critiques pensent identifier le sujet, dans cette même optique nationale :

« Le premier qui attire mes regards, bien en face de l'entrée principale est celui de M. Kimon Loghi, n° 62, *Le conte de la grenouille enchantée*, une légende roumaine, naïve et charmante, que l'artiste a interprétée avec toute une sentimentalité pittoresque [...]. Certes, M. Kimon Loghi ne s'est pas efforcé dans cette œuvre de faire preuve de truculence technique ; point de couches larges, fougueuses, la pâte est toujours soigneusement étendue, sans désir d'obtenir des effets outreucidants ; nulle violence, nul élan par trop débordant dans l'exécution ; l'artiste a peint ce tableau avec la même douceur qu'il a conçu cette candide légende, et ce mode d'interprétation était le seul qui s'adaptait parfaitement à un pareil sujet<sup>25</sup>. »

Loghi reste fidèle assez longtemps à cette orientation, sans qu'il s'agisse pour autant de légendes roumaines, comme c'est le cas du *Monde des contes* – qui illustre en fait un conte russe, *La princesse Grenouille* – ou d'*Il était une fois*, et expose en 1914 deux panneaux intitulés *Les douze filles de l'empereur* (fig. 17 et 18), d'après un conte recueilli par les frères Grimm.

<sup>25</sup> Olimp Grigore IOAN, « La x<sup>e</sup> Exposition de la Tinerimea artistica (suite) », *L'Indépendance roumaine*, n° 10792, 3-21 mai 1911, p. 2.



**Fig. 17.** Kimon LOGHI, *Les douze filles de l'empereur* [1914], dimensions inconnues, localisation inconnue. Reproduit dans le catalogue de la Jeunesse artistique de 1914, non pag.



**Fig. 18.** Kimon LOGHI, *Les douze filles de l'empereur* [1914], dimensions inconnues, localisation inconnue. Reproduit dans le catalogue de la Jeunesse artistique de 1914, non pag.

## Rattachements et exclusions

Peintre roumain d'origine macédonienne, formé en partie à Munich et marqué par le double exemple de Stuck et de Böcklin, Loghi s'expose à de multiples critiques touchant le caractère « étranger » de sa personne et de son art. Dès 1908, Mihail Dragomirescu, spécialiste des questions liées à l'esthétique et par ailleurs célèbre critique littéraire, souligne l'origine étrangère du peintre lorsqu'il lui dénie toute compétence artistique et affirme : « [...] je ne pense pas que nos Macédoniens – [...] – vont se faire un nom dans la peinture roumaine grâce à lui<sup>26</sup>. »

Mais les critiques les plus nombreuses touchent sa peinture. Le poète Dimitrie Karnabatt est sans doute l'un des plus explicites à ce sujet :

« Lorsqu'il y a quatre ans monsieur Kimon Loghi a exposé pour la première fois et a attiré les louanges de la majorité, il était l'élève de Stuck et, dans ses toiles, on retrouvait le monde fantastique et nébuleux de la peinture qui dominait l'Allemagne – peinture qui est une émanation naturelle de l'esprit allemand ; des symboles bizarres, des têtes curieuses, une vague poésie qui se reverse en nuances indéfinies et dans des atmosphères de rêve, caractérisaient les peintures de monsieur Loghi<sup>27</sup>. »

D'autres ne tardent pas à y voir une « influence munichoise » et notamment böcklinienne. Devant les paysages que Loghi présente lors d'une exposition personnelle en 1904, Léo Bachelin constate :

« Cette nature, pour l'intéresser réellement, paraît devoir se plier à des exigences décoratives plus ou moins "sécession". [...] N'y aurait-il pas là quelque vague influence munichoise encore persistante ? Il est difficile de se prononcer, constatons pourtant que quelques "cyprés" tordus dans le vent font penser à la compréhension particulièrement littéraire et chère à l'Allemagne du paysage évocateur et philosophique où se complut Böcklin<sup>28</sup>. »

**26** « ...nu cred ca macedonenii nostri [...] vor intra print'insul in pictura româneasca », Mihail DRAGOMIRESCU, « Miscarea artistica », *Convorbiri literare*, n° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1908, p. 54.

**27** « Cand acum vreo patru ani, domnul Kimon Loghi a expus pentru prima oara, a fost o revelatia si si-a atras laudele mai tuturor. Domnia sa era elevul lui Stuck, si in panzele sale se perinda lumea fantastica si nebuloasa a picturii care domina acum in Germania – pictura care este o expansiune fireasca a spiritului german ; simboluri bizare, capete curioase, o poezie vaga ce se revarsa in nuante nedefinite si in atmosfere de vis caracterizau panzele domnului Loghi. », D. KARR. [Dimitrie KARNABATT], art. cit. à la note 24, p. 1.

**28** L[éo]. BACHELIN, « Palais de l'Athénée. Exposition Kimon Loghi », *L'Indépendance roumaine*, n° 8670, 2-15 décembre 1904, p. 2.

Nicolae Petrascu voit la même « influence böcklinienne » en 1905 « dans ses compositions et dans ses paysages, comme *Chemin au crépuscule, Cyprès, Marine* »<sup>29</sup>.

L'art de Kimon Loghi, à défaut de présenter un caractère spécifique national, s'avère sans doute tout à fait apte à satisfaire les goûts internationaux de la famille royale, elle-même en partie issue de la dynastie des Hohenzollern<sup>30</sup>. Mais la désaffection menace. Dès 1905, un chroniqueur anonyme se montre las de tous « ces peupliers et cyprès, dont les sommets en pointe, [...] éternellement penchés par les vents, [comme] le symbole des souvenirs lointains. J'ai été habitué à les voir figurer dans presque tous les paysages de Böcklin<sup>31</sup>. » De là à faire basculer Loghi du côté de « l'école allemande<sup>32</sup> » ou du « Nord<sup>33</sup> », il n'y a qu'un pas que certains franchissent allègrement.

Si Loghi trouve encore de vigoureux défenseurs en 1915, à la veille de l'entrée en guerre de la Roumanie aux côtés des Alliés, certains critiques, instrumentalisant son rapport à Böcklin – sans parler de ses déplacements –, tendent à l'exclure du champ de l'art roumain :

« M. Kimon Loghi qui, pendant dix ans environ a habité tantôt la Bavière, tantôt l'Autriche, tantôt l'Italie<sup>34</sup>, a subi intensément l'influence de Böcklin ; ce maître a contribué à lui donner une personnalité fort intéressante, mais n'ayant rien de commun avec l'âme roumaine. M. Loghi ne se complaît pas seulement à rendre

**29** Nicolae PETRASCU, « A patra expoziție a Tinerimii artistice », *Literatura și Arta română*, n° 2, 1905, année IX, p. 125.

**30** Carol 1<sup>er</sup> (1839-1914), membre de la dynastie des Hohenzollern-Sigmaringen, Français par sa mère, est proclamé roi de Roumanie en 1881. Cette dynastie sera intimement liée à l'histoire du pays jusqu'à la proclamation de la République populaire roumaine en 1947.

**31** LE PAYSAN, « L'œuvre de la Jeunesse artistique en 1905. II. », *La Roumanie*, n° 1877, 12-25 avril 1905, p. 2.

**32** « Kimon Loghi est à mon sens l'artiste de la Tinerimea artistică le moins détaché de l'école allemande » (JEANJAQUET, « Tinerimea artistica. VII<sup>e</sup> exposition », *La Roumanie*, n° 2717, 18-31 mars 1908, p. 2).

**33** L'association de Loghi avec « le tempérament nordique » est assez fréquente dans la presse de l'époque (voir, par exemple, D. KARR. [Dimitrie KARNABATT], « N. Grant-K. Loghi », *art. cit.* à la note 32, p. 1). « *Princesse byzantine* est une chose toute gentille, toutefois ce n'est pas la figure qui est la meilleure partie du tableau, mais bien plutôt le décor légendaire des "cygnes du nord" » (JEANJAQUET, « Tinerimea artistica. VI<sup>e</sup> exposition. II », *La Roumanie*, n° 2720, 21 mars-3 avril 1908, p. 2-3).

**34** L'existence d'un atelier en Italie n'est pas documentée avec certitude : « Que ce soit des œuvres d'imagination ou des tableaux pris sur le vif, ils dénotent la fertilité de travail de cet artiste, qui a, dit-on, son atelier en Italie comme il en a un à Bucarest et qui, au-dessus de toutes ces qualités, est un coloriste et un peintre allégorique de premier ordre » (Toto CORDE, « Parisiana. Tinerimea artistica (suite) », *La Roumanie*, n° 4742, 19 avril-2 mai 1915, p. 2-3).

dans ses tableaux de vaporeuses jeunes filles blondes rêvant dans des parcs somptueux et des châteaux forts du Moyen Âge, pareils à ceux qui dominent les rives du Rhin<sup>35</sup>. »

Après l'entrée en guerre, Victor Dambovitza, dans l'un des fameux numéros de guerre de *L'Art et les artistes*, marginalise d'autant plus l'artiste – « En même temps que ces impressionnistes, toute une phalange de peintres – académiques ou “modernes-accomodants” – se disputent les faveurs du public : [...] Kimon Loghi, le peintre-poète, d'une sentimentalité munichoise, ambassadeur roumain de Böcklin et Franz Stuck » – qu'il appelle au renouveau de ce « jeune royaume qui, dans l'Orient arriéré, représente le soleil latin et la grâce française »<sup>36</sup>.

La position de Loghi est d'autant plus instable qu'il est volontiers soupçonné de brider l'expression de son tempérament natif. En 1904, Dimitrie Karnabatt tend ainsi à rapprocher Loghi sinon de la Roumanie<sup>37</sup>, du moins de l'espace balkanique, en évoquant son rapport à l'Orient :

« Lors de la seconde exposition de la Jeunesse artistique je disais que le talent de Kimon Loghi se trouvait à un carrefour : d'une part le chemin vers lequel le poussait l'école allemande, l'influence de Böcklin et Stuck sous l'emprise de laquelle Loghi créait des visions diaphanes qui se perdaient dans des atmosphères de brouillard, des paysages et des êtres nébuleux ; d'autre part le chemin vers lequel le poussait son tempérament d'oriental habitué à la lumière claire, à la couleur chatoyante, à la vie, loin des spectres qui habitent l'atmosphère sombre des pays du Nord. Nous assistons dans cette exposition au triomphe du tempérament de monsieur Loghi sur les conceptions de l'école. La plupart des tableaux exposés ici traitent des sujets inspirés par la Macédoine et par la Grèce<sup>38</sup>. »

**35** Olimp Grigore Ioan, « Notes d'art. L'influence étrangère chez les artistes roumains », *L'Indépendance roumaine*, n° 12287, 25 décembre 1915, p. 18.

**36** Victor DAMBOVITZA, « Notes sur la peinture et la sculpture roumaines », *L'Art et les artistes*, XXI, janvier 1917, p. 46-59, cit. p. 56 et p. 59.

**37** Karnabatt associe les contes roumains à une « chaude fantaisie orientale » (Dimitrie KARNABATT, « Basmale noastre in arta. Friza decorativa a lui Kimon Loghi » [« Nos contes dans l'art. La frise décorative de Kimon Loghi »], *Seara [Le Soir]*, n° 463, 29 avril 1911, p. 1).

**38** « La cea de-a doua expozitie a Tinerimii artistice spuneam ca talentul lui Kimon Loghi se afla la o rascruce : o cale pe care îl impingea scoala germana, influenta lui Böcklin si Stuck, sub care Loghi crea viziuni diafane ce se perdeau in atmosfere cenusii, peisagii si fiinte nebuloase : o alta cale spre care îl impingea temperamentul sau de oriental obisnuit cu lumina limpede, cu culoarea calda, cu viata iar nu cu spectrele ce populeaza atmosfera cetoasa a tarilor de nord. In aceasta expozitie asistam la triumful temperamentului domnului Loghi asupra conceptiilor scoalei. Cele mai multe tablouri din aceasta expozitie sunt executate pe motive din Macedonia si Grecia. », D. KARR. [Dimitrie KARNABATT], « Un pictor-poet » [« Un peintre-poète »], *Observatorul [L'Observateur]*, n° 416, 16 avril 1904, p. 1-2.

Karnabatt tend à vouloir faire coïncider les origines de l'artiste, son tempérament et son art – fondant l'ensemble dans une forme de déterminisme. Loghi ne redeviendrait lui-même qu'en retournant à ses racines macédoniennes. Un type de discours qui se retrouve dans bien des critiques de l'époque. Ainsi Barbu Branisteanu, à l'occasion de cette même exposition, souligne parmi les premiers une nouvelle tendance dans la peinture de l'artiste, tendance qui tend à le rattacher à l'espace roumain, mais toujours de façon indirecte, puisqu'il fait de Loghi un simple suiveur : « Loghi nous apporte du nouveau avec ses aquarelles exécutées dans un style byzantin, ce qui prouve que les essais de Monsieur Popescu ont trouvé des imitateurs de talent<sup>39</sup>. » Il n'est malheureusement pas permis aujourd'hui, faute de localisation des originaux, de juger de ce rapprochement, même si on a les titres des vingt-et-une œuvres exposées à cette occasion.

L'une des tentatives de rattachement les plus explicites fut celle de Sextil Pușcariu, ami de jeunesse de Loghi, qui se rappelait une visite dans son atelier parisien en 1901 :

« Même le Macédonien Loghi, malgré sa culture grecque, contaminé par notre enthousiasme, peignit des scènes tirées de nos contes populaires, orientalisées par sa façon de voir les choses, riches en couleurs vives, avec des scènes idylliques, des fées dansant auprès des lacs, sur lesquels flottaient les cygnes de Böcklin<sup>40</sup>. »

Mais cette présentation est encore une fois assez ambivalente car elle met bien en avant les origines de Loghi et sa dette envers Böcklin – fut-ce au travers d'un détail peu significatif.

Ces critiques ont contribué à modeler durablement l'image du peintre et de sa production dans l'historiographie en Roumanie. Une trentaine d'années plus tard, en 1937, certains auteurs continuent d'insister sur l'idée qu'il s'inspire des contes populaires roumains<sup>41</sup>. On sait aujourd'hui que cette source

**39** « Loghi ne aduce o nouitate cu acuarelele sale realizare in stil bizantin, ceea ce dovedeste ca incercarile domnului Popescu au gasit imitatori de talent. », B. BR. [Barbu BRANISTEANU], « Expozitia "Tinerimii artistice" », *Adevărul*, n° 5252, 16 mars 1904, p. 1.

**40** « Chiar si macedoneanul Loghi, in ciuda culturii sale grecesti, contaminat de entuziasmul nostru, a pictat scene inspirate de povestile noastre populare, orientalizate de felul lui de a vedea lucrurile, bogate in culori vii, cu scene idilice si zâne dansand langa lacuri pe care plutesc lebedele lui Böcklin. », Sextil PUȘCARIU, *Calare pe doua veacuri. Amintiri din tinerete (1895-1906)* [À cheval sur deux siècles. Souvenirs de jeunesse (1895-1906)], Bucarest, Editura pentru literatura, 1968, p. 181.

**41** Constantin PRODAN, *Sculptura, pictura si gravura romaneasca. Prelegeri tinute la Ateneul roman in zilele de 7, 14, 28 martie 1936*, Bucarest, imprimeria Independenta, 1937, p. 44.

d'inspiration n'était pas systématiquement roumaine, mais la volonté d'en faire une émanation de la culture populaire autochtone ne fait que souligner cette démarche de « roumanisation » du début du siècle qui s'est propagée loin pendant l'entre-deux-guerres. Il est vrai que cette appropriation est encouragée par l'adoption de titres vagues, indéterminés, qui tendent à affranchir son art de la notion d'illustration.

Loghi, qui connaît une longue période d'oubli dans l'historiographie au moment où s'impose le régime communiste, est entré dans l'histoire de l'art roumain par le biais de catégories insuffisamment cernées. Paul Constantin a le mérite de le mentionner dans son ouvrage *Arta 1900 in România* (1972), mais l'ancien fondateur de *Tinerimea artistica* est abruptement présenté comme « l'un des peintres roumains les plus caractéristiques de la conception 1900<sup>42</sup>. » Theodor Enescu aborde à son tour l'expérience symboliste « de nuance muniçoise » de Kimon Loghi dans son étude, « Simbolismul și pictura » [« Le Symbolisme et la peinture »] de 1974<sup>43</sup>. Petre Oprea est le seul à avoir consacré un article bien documenté à cet artiste (1986), mais l'historien de l'art reconnaît en lui « l'initiateur et le promoteur du romantisme de nuance postimpressionniste », option discutable puisqu'elle reste insuffisamment expliquée dans le texte<sup>44</sup>. En 2007, Vasile Florea replace Loghi dans « l'atmosphère féérique holdérienne-böcklinienne du sécessionnisme<sup>45</sup> », sans s'y attarder, son jugement restant dominé par ses propres préjugés, ses jugements de valeur l'emportant sur l'objectivité<sup>46</sup>. La plupart de ces auteurs témoignent en définitive soit d'une certaine réticence, soit de difficultés, à intégrer pleinement Loghi dans le cours

**42** « ... printre cei mai caracteristici pictori români de concepție 1900. ... », Paul CONSTANTIN, *op. cit.* à la note 15, p. 147-148.

**43** Theodor ENESCU, « Simbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea », *Pagini de artă românească*, Bucarest, Editura Academiei, 1974, p. 5-68, rééd. dans *Scieri despre artă*, Bucarest, Éditions Meridiane, 2000, p. 161-163.

**44** « ... initiatorul și promotorul unui romantism de nuanță post-impressionniste. », Petre OPREA, « Un pictor romantic : Kimon Loghi » [« Un peintre romantique : Kimon Loghi »], 1986, repris dans Petre OPREA, *Repere în artă românească (secolul al XIX-lea și al XX-lea)* [*Repères dans l'art roumain*], Bucarest, Editura Maiko, 1999, p. 70-84, voir p. 70 et 75.

**45** « ... atmosfera feerică Holderian-Böckliniană a secesiunii », Vasile FLOREA, *Istoria artei românești*, Bucarest/Chisinau, éd. Litera International, 2007, p. 494.

**46** « Parmi les raisons qui justifient une telle attitude, prenons son caractère très représentatif, exemplaire du goût de l'époque, même si ce goût a été un peu vicié, non seulement chez nous, mais ailleurs en Europe, au sein de ce phénomène kitsch largement répandu, qui contaminait des superficies étendues de la création. [« Dintre motivele ce justifică o asemenea atitudine ar fi de luat în seamă caracterul ei foarte reprezentativ, exponențial pentru gustul epocii, fie acest gust chiar ușor viciat, dar nu numai la noi, ci și în alte țări din Europe, în cadrul aceluși fenomen de kitsch larg răspândit, ce contaminează arii întinse ale creației. »], *idem*, p. 491.

de l'art roumain – il est vrai qu'on ne lui connaît pas d'élèves ou de suiveurs et qu'il reste un artiste fort peu documenté – alors qu'on peut s'interroger sur la tension, riche d'enjeux et emblématique d'un moment de l'histoire de l'art, entre acclimatation du symbolisme, fut-il allemand ou international, et naissance problématique d'un symbolisme roumain.

---

Pour citer cet article : Adriana SOTROPA, « Le peintre Kimon Loghi (1871-1952) face aux critiques et à l'histoire » dans Catherine MÈNEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

---

**Philippe GELEZ** est maître de conférences en études slaves, spécialité serbe-croate-bosniaque-monténégrin, à l'université Paris-Sorbonne. Après avoir soutenu en 2006 une thèse de doctorat sur le père du nationalisme bosno-musulman, Safvet-beg Bašagić (1870-1934), il poursuit des recherches sur la modernisation de la société en Bosnie-Herzégovine au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Il a publié en ce sens des études en démographie historique, en histoire du droit et en histoire de la littérature.

**Irina GENOVA** est professeure en histoire de l'art et études visuelles à la Nouvelle université bulgare et à l'Institut des études de l'art auprès de l'Académie bulgare des sciences. Parmi ses livres citons : *Modernisms and Modernity - (Im)Possibility for Historicising Art in Bulgaria and Artistic Exchanges with Balkan Countries* (en anglais et en bulgare, 2004), *Tempus fugit. On Contemporary Art and Visual Image* (en anglais et en bulgare, 2007), *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity* (en anglais, 2013). Elle fut commissaire des expositions *Nicolay Diulgheroff. L'identité artistique multiple*, Rome - Turin - Sofia (2008-2010) et *Visages du modernisme. La peintures en Bulgarie, Grèce et Roumanie*, Bucarest - Athènes - Sofia (2009-2010). Elle a fait des séjours de recherche au Collège de la Nouvelle Europe, Bucarest (2004), à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris (2005), au Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich (2009), à l'Università degli Studi di Firenze (2012).

**Maria KATSANAKI** est conservateur à la Pinacothèque nationale, musée Alexandros Soutzos d'Athènes. Docteur en histoire de l'art (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), ses principaux intérêts scientifiques portent sur la création artistique durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à laquelle elle a consacré des articles publiés surtout dans des catalogues d'expositions. Elle est commissaire et coordinatrice de nombreuses expositions organisées à la Pinacothèque nationale, musée Alexandros Soutzos.

**Philipp LEU** a obtenu son Magister Artium en « Discours historiques d'art et lettres », matière interdisciplinaire du cadre du réseau d'excellence « Elitenetzwerk Bayern » à Munich, Eichstätt et Augsburg en 2011. En 2010-2011, il a poursuivi ses études d'histoire de l'art et de littérature durant un semestre à l'École Normale Supérieure de Paris. Son travail de master a porté sur la revue roumaine d'avant-garde *Contimporanul* (1922-1932). Il a analysé le rôle de cette publication dans le réseau international des avant-gardes et la relation de cette revue avec l'art populaire et le primitivisme. En novembre 2011, il a débuté sa thèse à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines en collaboration avec la Bibliothèque Nationale de France. Sa recherche porte sur les innovations graphiques et littéraires dans les revues artistiques et littéraires de 1880 à 1900 ainsi que sur les questions de conservation et de numérisation de ces témoins de l'entre-deux siècles.

**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'IMS-FORTH à Rethymnon (Grèce). Il a publié de nombreux articles et ouvrages sur l'art grec et la réception de l'art moderne en Grèce, entre autres : *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*, 2005 (en grec), *La vie et l'œuvre de C. Parthénis*, 2008 (en grec).

**Spyros PETRITAKIS** a complété des études en archéologie et histoire à l'université de Ioannina en Grèce et il a obtenu son master en histoire de l'art au Département d'histoire et archéologie de l'Université de Crète, où il achève une thèse de doctorat. Sa thèse porte sur *les théories de la convergence entre peinture et musique au sein du réseau symboliste et théosophique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Boursier de la fondation Panayotis & Effie Michelis, il effectue ses recherches à Berlin depuis 2009. Ses intérêts scientifiques actuels s'orientent vers l'interaction du milieu théosophique et anthroposophique avec le champ artistique, alors que ses publications récentes portent sur les présupposées idéologiques de l'intersection entre musique et arts plastiques au sein du milieu symboliste au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.

**Adriana SOTROPA** est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Bordeaux Montaigne. Ses travaux et publications portent sur la sculpture roumaine du début du XX<sup>e</sup> siècle et sur le symbolisme. Elle est notamment l'auteur de l'ouvrage *Rêves et chimères. Échos symbolistes dans la sculpture roumaine moderne* (en roumain, 2009).