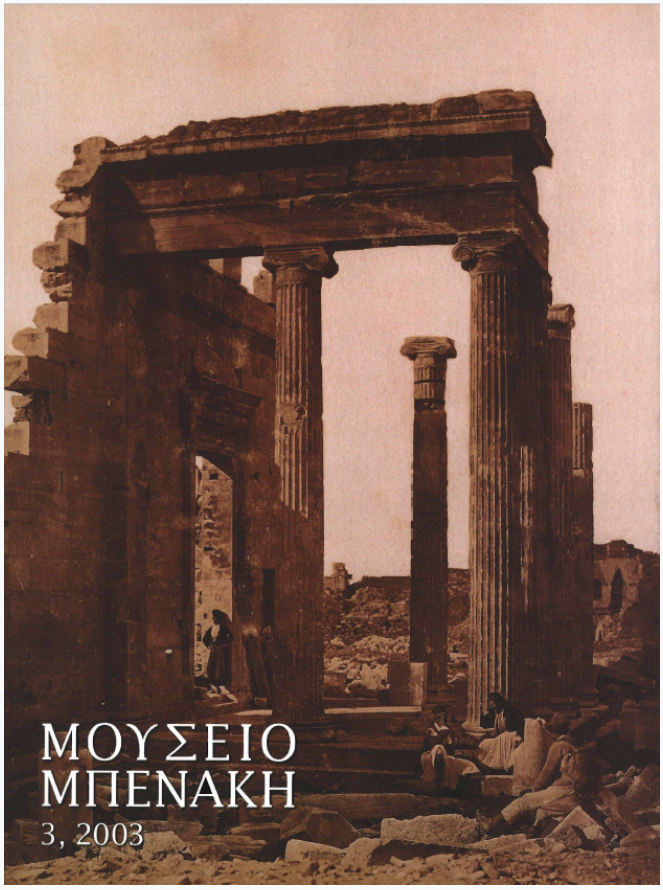
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 3 (2003)



Η ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών από τον Εμμανουήλ Λαζαρίδη

Denis Roubien

doi: 10.12681/benaki.18238

Copyright © 2018, Denis Roubien

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Roubien, D. (2018). Η ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών από τον Εμμανουήλ Λαζαρίδη. *Μουσείο Μπενάκη*, *3*, 125–135. https://doi.org/10.12681/benaki.18238

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 18/12/2025 17:59:15

DENIS ROUBIEN

La rénovation du Théâtre Municipal d'Athènes par Emmanuel Lazaridis

DANS LES ARCHIVES d'Architecture Néohellénique du Musée Bénaki est conservé un dossier des archives d'Emmanuel Lazaridis intitulé «Théâtre Municipal d'Athènes - Rénovation: Dessins 1928-31».[1] Il contient une série de dessins pour la rénovation du Théâtre Municipal d'Athènes, œuvre d'Ernst Ziller, qui se trouvait dans un très mauvais état après avoir été utilisé pour abriter 1500 réfugiés de la Catastrophe de l'Asie Mineure. En 1928 le maire Spyros Patsis obtint le transfert des réfugiés et chargea le chef d'alors des services d'Architecture de la Ville Emmanuel P. Lazaridis de concevoir un projet de rénovation du bâtiment.[2] Les travaux étaient très avancés, mais ils arrêtèrent à l'automne de 1929.[3]

Emmanuel Lazaridis (1894-1961) fit ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il est un des représentants grecs les plus importants d'un classicisme 'moderne' modéré, un mouvement de mise en cause du classicisme romantique, qui, dès la fin du XIXe et surtout au début du XXe siècle, était arrivé dans une impasse complète avec les excès de l'éclectisme. Le courant représenté par Lazaridis tenta la purification du classicisme et le retour à des formes plus archaïques, avec une intention puriste qui atteignit souvent l'excès, en donnant des résultats caractérisés par une froideur. Pendant la période où il s'occupa de la rénovation du Théâtre Municipal, Lazaridis conçut également le monument au Soldat Inconnu (1929-1930), exemple typique du classicisme 'archaïque' simplifié qui caractérise son œuvre.[4] C'est alors qu'il conçut plusieurs autres théâtres, théâtres-cinémas et cinémas,[5] ainsi que les bureaux de l'Organisme des Télécommunications de Grèce (OTE) à l'angle des rues Stadiou (du Stade) et Koraï et le bâtiment de la Comptabilité Générale à l'angle des rues Panepistimiou (de l'Université) et Koraï.[6] Plus tard il s'occupa de projets d'immeubles d'habitation.[7]

Le Théâtre Municipal d'Athènes s'inscrit chronologiquement dans l'âge d'or de l'édification de théâtres d'hiver en Europe. A cela contribua la prospérité financière de la bourgeoisie et l'emploi du fer dans la construction.[8] Les théâtres construits pendant le XIXe siècle suivent les deux types dominants: a) celui de l'opéra baroque, tel qu'il se cristallisa au milieu du XVIIe siècle[9] –un type issu de la tradition italienne qui dominait l'Europe (l'opéra était le spectacle préféré des italiens); b) celui du Grand Théâtre, qui prit sa forme définitive à la fin du XVIIIe siècle– un type issu de l'école académique française. Le premier se forma surtout pour répondre aux besoins d'acoustique de l'opéra.[10] Il a ainsi une scène profonde et une voûte plate, tandis que son parterre est en fer à cheval et entouré d'étages superposés de loges complètement séparées et du balcon supérieur. Cet espace du public très différencié et hiérarchisé sépare nettement les classes sociales, le parterre étant utilisé par les classes populaires et les loges par l'aristocratie.[11] Au contraire, le Grand Théâtre français répondait mieux aux besoins de la prose[12] et de l'exigence pour une meilleure vue.[13] Le parterre y est circulaire et les loges l'entourant sont disposées de telle manière que la profondeur de chaque étage est inférieure à celle de l'étage d'en dessous.[14] Dans les théâtres français l'entrée, le foyer et les espaces de circulation du public occupent une part importante de la superficie totale et

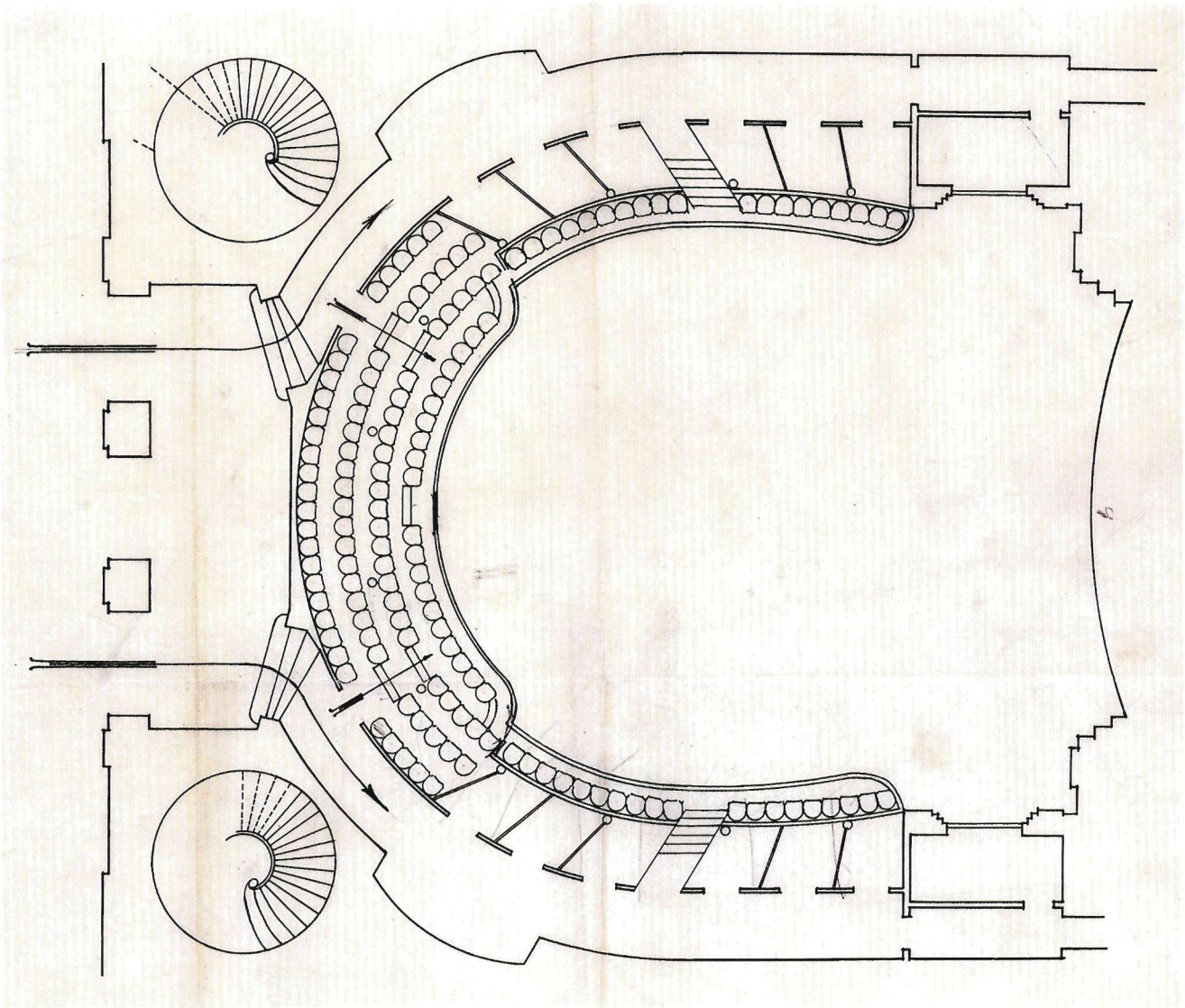


Fig. 1. Proposition de conversion de la salle. Plan horizontal.

constituèrent l'objet d'un soin particulier de la part des architectes français. A la différence des théâtres italiens, la différenciation des fonctions est exprimée architecturalement à l'extérieur du bâtiment aussi, une tendance qui se développa particulièrement pendant la seconde moitié du XIXe siècle, la hauteur de la tour de la scène ayant augmenté avec le perfectionnement des systèmes de changement vertical du décor scénographique.[15] De surcroît, pendant cette période, les bâtiments isolés des théâtres s'inscrivent organiquement dans les projets urbanistiques ambitieux,[16] en exprimant le désir de la bourgeoisie de se montrer au moyen de bâtiments qui l'expriment mieux. Le comble de cette mise en valeur urbanistique et symbolique est constitué par l'opéra de Charles Garnier à Paris.[17]

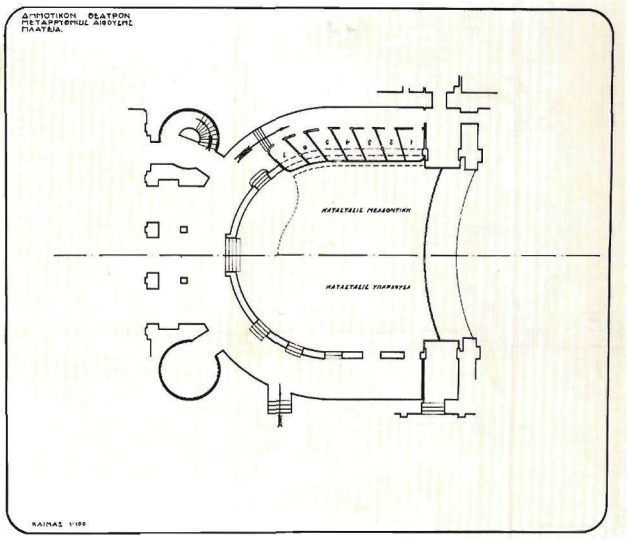
Les Grecs de l'époque qui suivit la fondation de l'Etat grec ne disposaient pas de leur propre tradition prospère d'une architecture théâtrale qui pourrait se combiner de façon créative avec les innovations occidentales dominantes.[18] En conséquence de quoi, l'architecture du théâtre en Grèce au XIXe siècle était, à ses débuts, idéologiquement et esthétiquement dépendante de l'architecture alors internationale du théâtre européen. Malgré l'intérêt général de l'époque à l'égard des monu-

ments anciens, il ne semble pas que le culte romantique des théâtres de l'antiquité classique en ruine fût systématiquement cultivé, ni l'imitation méticuleuse de leurs formes, sur laquelle s'était basée la tradition académique occidentale.[19] Par conséquent, le type du koilon grec ancien ne constitua pas un objet d'étude ni une source d'inspiration pour les architectes qui conçurent des théâtres en Grèce.

Tous les facteurs ci-dessus, en même temps que la présence dominante des troupes étrangères sur les scènes de la Grèce post-révolutionnaire, incitèrent les architectes à imiter aveuglement les modèles européens. Parallèlement à cela, l'imitation des types et styles architecturaux de l'Europe fut également favorisée par le désir de la classe dominante grecque –mais aussi par ses besoins de se divertir– de financer des œuvres culturelles. Les théâtres d'hiver monumentaux[20] furent les produits du mécénat de cette classe –et notamment des riches Grecs de l'étranger. Cependant, les moyens limités et la domination des lois du marché dans les affaires théâtrales de la Grèce moderne ne favorisaient pas l'édification de plusieurs de ces théâtres ou leur modernisation selon l'évolution typologique et stylistique qui avait lieu en Europe.

La première pierre du bâtiment du Théâtre Municipal d'Athènes, avec lequel Lazaridis s'occupa pendant la période 1928-1931, fut posée en 1858 pour un Théâtre National, sur un projet de François-Louis-Florimont Boulanger. Pourtant, jusqu'en 1872 les travaux ne purent pas avancer au-delà des fondations. Ainsi, en 1873 la première pierre du théâtre fut-elle à nouveau posée par une autre société, cette fois-là pour un Théâtre Municipal et sur un projet d'Ernst Ziller (1837-1923), parce que le projet coûteux de Boulanger ne pourrait jamais être réalisé.

Ziller se trouvait alors au début de sa carrière brillante, au cours de laquelle, avec l'introduction modérée d'éléments Renaissance, il put atteindre la rénovation du classicisme en Grèce au moment où dans les grands centres européens le même objectif avait conduit à l'éloignement complet des principes du classicisme. Cette capacité de Ziller fit de lui l'architecte préféré de la bourgeoisie alors ascendante. Et ce car Ziller savait satisfaire l'exigence de la bourgeoisie pour la construction de bâtiments dont le style exprimait son idéologie nationale, sans en exclure l'existence de tous les conforts offerts par les exploits récents de la technologie.



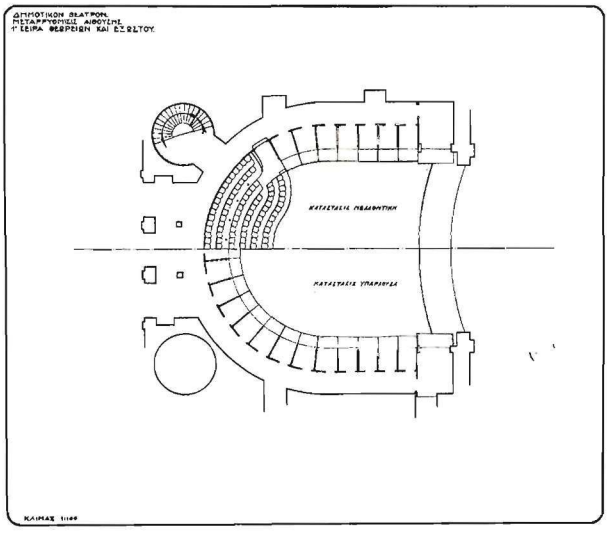


Fig. 2. Le parterre de la salle. Etat actuel et proposition.

Fig. 3. Le premier étage des loges et du balcon de la salle. Etat actuel et proposition. On distingue le remplacement des loges caractérisant les salles à l'italienne par le balcon, un trait caractéristique des salles à la française.

La signification symbolique des théâtres dans la vie de la bourgeoisie européenne de l'époque rend naturel le choix de son architecte préféré en Grèce.

Or, les travaux arrêtèrent de nouveau en 1874 ayant atteint cette fois-là le premier étage pour reprendre en 1882. La Ville d'Athènes acheta alors la société et proclama un concours pour la modification du projet

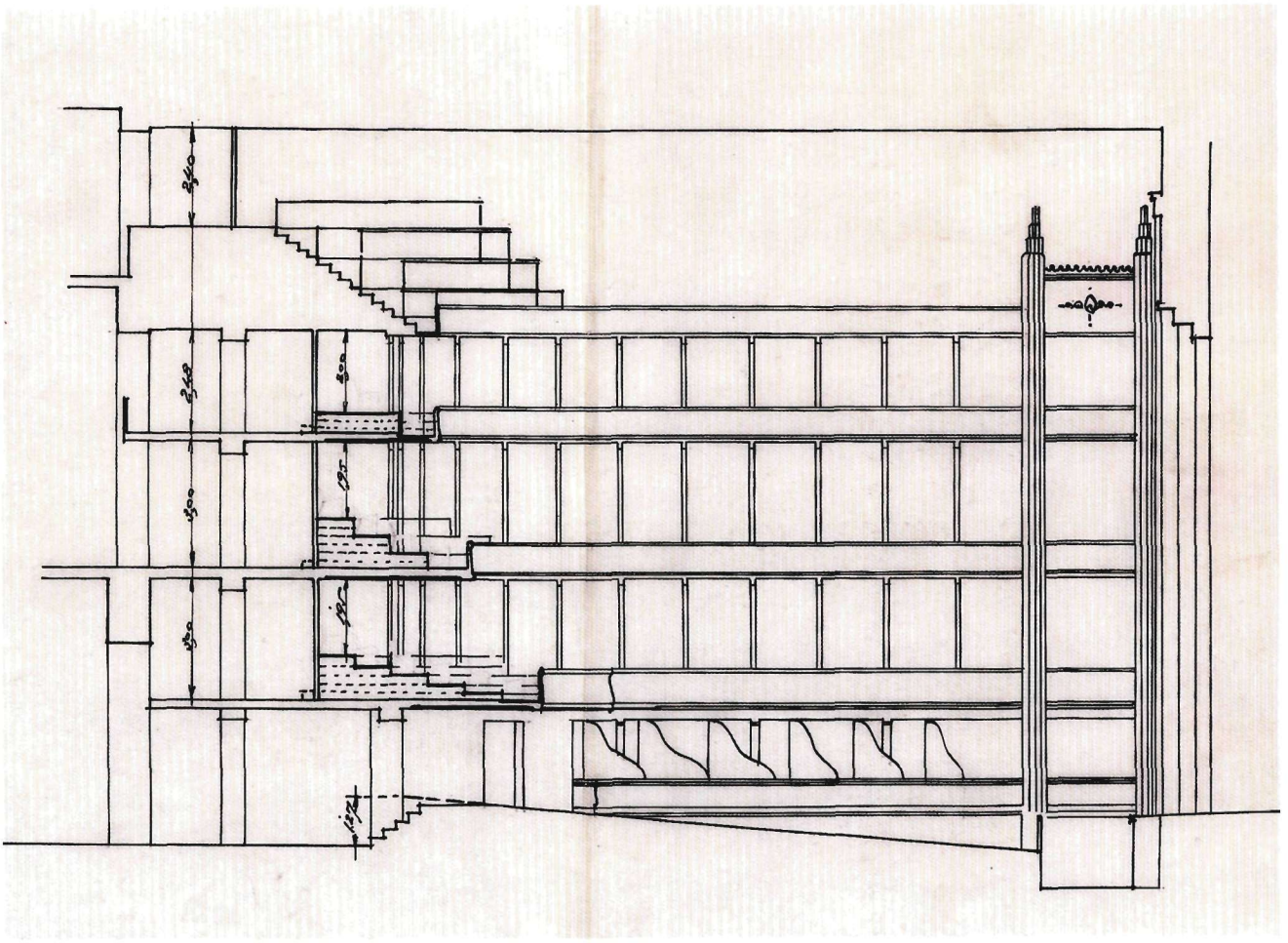


Fig. 4. Proposition de conversion de la salle. Coupe longitudinale. On distingue le retrait de chaque niveau par rapport au niveau inférieur, un trait caractéristique des salles à la française.

originel. Le concours fut remporté par J. Girard, mais le bâtiment fut achevé en 1888 sur un nouveau projet de Ziller et avec l'aide financier d'Andrée Syngros.[21] Cependant, le projet originel de Ziller fut modifié.

Le Théâtre Municipal constitua, jusqu'en 1940 où il fut démoli et avec les autres bâtiments de la place Louis –l'actuelle place Dimarchiou (de l'Hôtel de Ville) ou Kotzia– à savoir l'Hôtel de Ville, la Banque Nationale et la Poste, un ensemble architectural très caractéristique de la capitale grecque.

En ce qui est de la position du bâtiment dans le tissu urbain, il est à noter que le Théâtre Municipal constituait un des rares bâtiments (publics ou privés) d'Athènes qui étaient entourés par des rues sur tous les quatre côtés. Cela peut être, naturellement, dû au hasard, mais il ne peut éviter de nous rappeler qu'une place similaire dans le tissu urbain est occupée par l'Opéra Garnier à Paris, ainsi que par les opéras de Vienne et de Berlin et le Théâtre National de Vienne. De la même façon, les bâtiments du Parlement et de l'Hôtel de Ville, datant de la même époque, furent également construits sur un îlot propre à eux. Il est clair qu'un bâtiment entouré de rues a une apparence bien plus majestueuse et une place dominante dans la ville. Si l'on se rend compte que les théâtres, les parlements et les hôtels de ville constituaient les bâtiments-symboles par excellence de la bourgeoisie, qui justement à cette époque-là réalise un progrès impressionnant et fait sentir de toutes les manières son pouvoir et sa présence dans la vie économique et politique, alors le soin particulier consacré à l'insertion de ces bâtiments

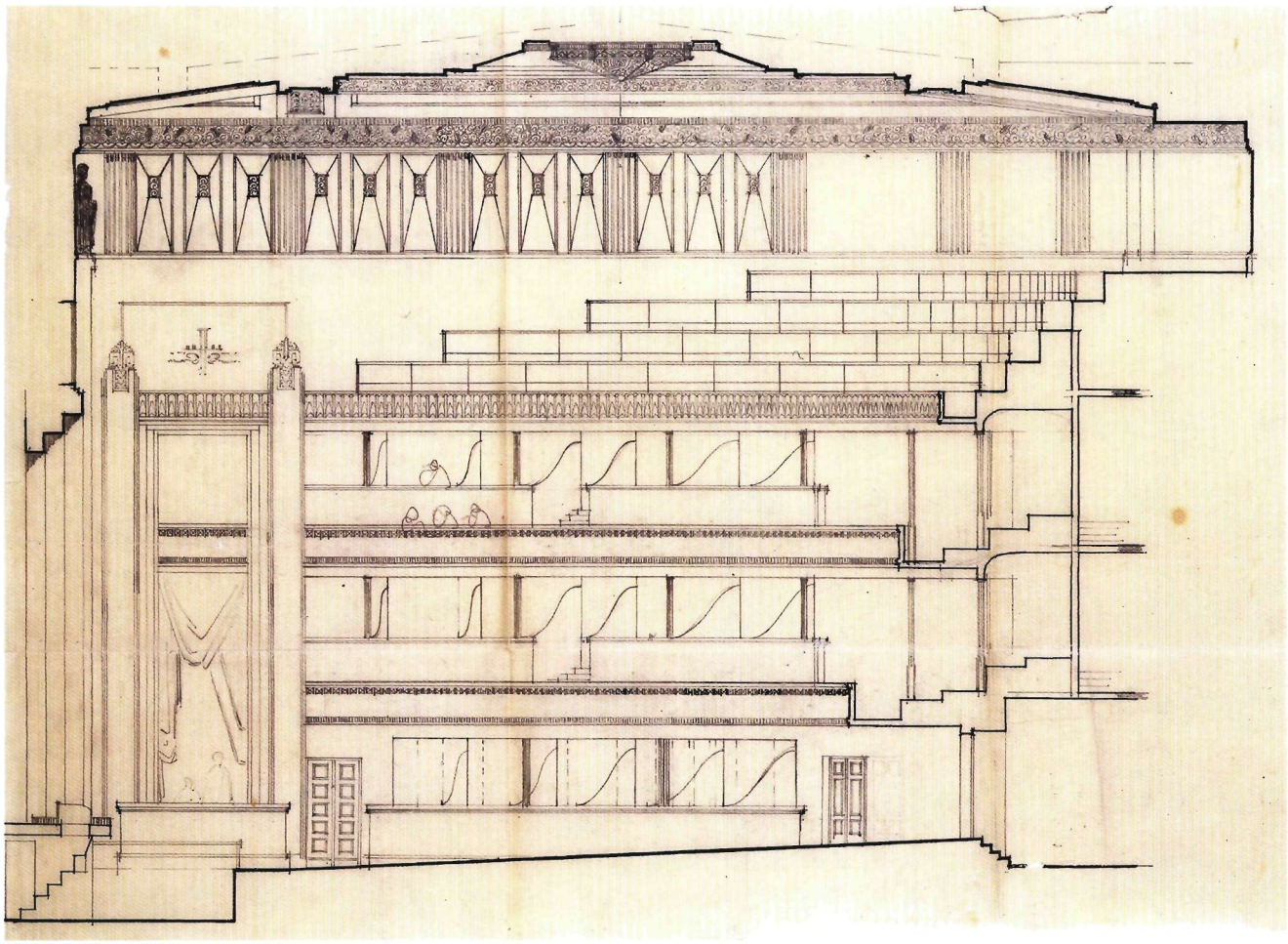


Fig. 5. Proposition de conversion de la salle (variante?). Coupe longitudinale avec représentation détaillée du décor de la partie supérieure et du plafond.

dans le tissu urbain et à leur mise en valeur n'est peut-être pas un hasard.

Par ailleurs, en raison de cette importance symbolique des bâtiments ci-dessus et en dépit de l'esprit plus pratique qui domina à l'époque de Georges Ier, les théâtres reflètent plus que tout autre bâtiment les phénomènes de mimétisme et par conséquent de mauvaise évaluation des besoins réels de la capitale grecque. Ainsi, au tournant du XXe siècle, Athènes dispose-t-elle d'un nombre excessif de théâtres tant par rapport à sa population que par rapport aux théâtres des autres métropoles européennes.[22] En outre, le Théâtre Municipal fut construit pendant une période d'essor de l'opéra, la même époque où furent construits les grands opéras européens, comme ceux de Paris et de Vienne.

Au sujet de la typologie, il faut observer que l'architecture du classicisme en général n'est pas caractérisée par des efforts particuliers pour un accord entre l'aspect extérieur et la disposition intérieure. Cependant, il y a des cas où les édifices publics athéniens, bien que sans présenter un accord complet entre leur typologie et leur fonction, comprennent les caractéristiques du type de bâtiment qu'ils représentent. Un tel cas est celui du Théâtre Municipal, sous la forme que lui donna Ziller. L'entrée 'festive' qui occupait la quasi-totalité de la largeur de la façade correspondait à la longueur du foyer. De surcroît, l'espace cubique comprenant le parterre et les espaces de circulation des spectateurs, les fuseaux latéraux jouxtant l'espace couvrant la scène avec ses installations, les statues de l'attique relatives au théâtre

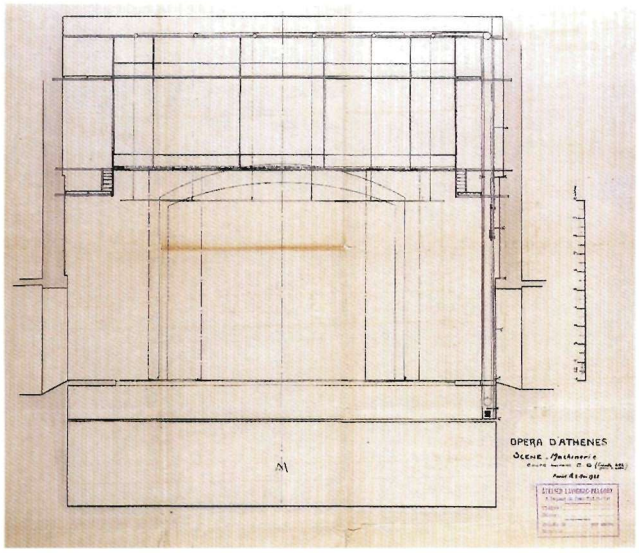


Fig. 6. Coupe de la scène avec sa machinerie.

qui devinrent encore plus nombreuses plus tard dans le Théâtre Royal constituaient des éléments morphologiques caractéristiques du type théâtral.

Dans la variante B du projet de Ziller on ajoute des portails pourvus d'arcs dans les entrées latérales, qui sont peut-être moins nécessaires du point de vue morphologique que de celui fonctionnel, pour mieux servir le public du théâtre dans les jours de mauvais temps, puisque les fiacres pourraient stationner en dessous pour y laisser leurs passagers. De l'autre part, cet intérêt à la fonctionnalité est démenti par l'information que le Théâtre Municipal n'avait pas de locaux pour les acteurs,[23] si elle est vraie. Par ailleurs, dans le Théâtre Municipal comme dans d'autres édifices publics d'Athènes des fonctions commerciales et d'autres fonctions lucratives furent combinées avec celles publiques proprement dites. Et ce parce que, au-delà des récompenses morales, sous Georges Ier le financement d'un édifice public pourrait aussi apporter des profits matériels. D'autant plus que le Théâtre Municipal fut financé par Syngros, un des plus grands hommes d'affaires de son temps. C'est lui qui chargea Ziller de remplacer plusieurs espaces du projet originel destinés à l'usage du théâtre par des boutiques et des bureaux qui lui apporteraient des loyers. Syngros s'est réservé les revenus provenant des boutiques et des bureaux à louer et l'espace du deuxième escalier du théâtre, où il installa sa banque.[24]

Ainsi, le portique à deux étages du projet originel de Ziller fut-il supprimé et la profondeur de la scène fut-elle excessivement raccourcie des 20 m du projet initial à 12.50 m. De surcroît, l'entrée principale fut rétrécie dans sa partie centrale, puisque l'on boucha les portails de cette partie vers les deux entrées latérales, dont celle de gauche abrita la banque de Syngros et celle de droite un café. Enfin, on sacrifia encore d'autres espaces des coulisses et des spectateurs, afin d'y créer des bureaux et des boutiques.[25]

Les théâtres, en tant que symboles par excellence de l'effort d'européanisation de la bourgeoisie grecque, imitent ouvertement leurs modèles européens respectifs et, par conséquent, leur riche décor aussi, bien qu'avec des moyens moins coûteux. Ainsi, le Théâtre Municipal présentait-il plusieurs similitudes avec le Schauspielhaus de Karl Friedrich Schinkel qui trouva des imitateurs à Paris, à Vienne, à Dresde etc. En ce qui concerne son intérieur, la salle en fer à cheval à l'italienne rappelle le premier Opéra de Dresde,[26] tandis que la peinture du plafond dans les deux coupes finales de Ziller semble influencée par le même bâtiment, bien que l'absence de photos ne nous permette pas de savoir si ce projet fut réalisé. Les trois niveaux en saillie des loges avec les garde-corps pleins ouvragés et le garde-corps aux colonnettes de la galerie sont profondément influencés par des œuvres antérieures de Gottfried Semper. Leur composition constitue une imitation simplifiée du premier Opéra de Dresde, tandis que le décor sculpté fut influencé par le second Opéra de la même ville.[27] Enfin, dans la composition des volumes le Théâtre Municipal est influencé par le Théâtre Royal de Berlin, ainsi que par le bâtiment de l'Union Musicale de Theophil Hansen à Vienne.[28] Ziller, en suivant la tradition allemande de l'architecture théâtrale, différencia les fonctions principales du bâtiment à l'extérieur aussi, ce que la tradition italienne ne faisait pas.

Malgré la pauvreté de l'Etat grec, les édifices publics d'Athènes, en raison de leur charge symbolique très forte, en tant que représentants de l'européanisation de la Grèce, étaient conçus avec une grandeur analogue à celle de leurs modèles de l'Europe occidentale. On peut considérer comme un tel cas de luxe excessif le projet Boulanger pour le Théâtre Municipal. Les espaces du public (vestibules, foyer, escaliers etc.) furent conçus et décorés avec excès pour une salle, dont le parterre

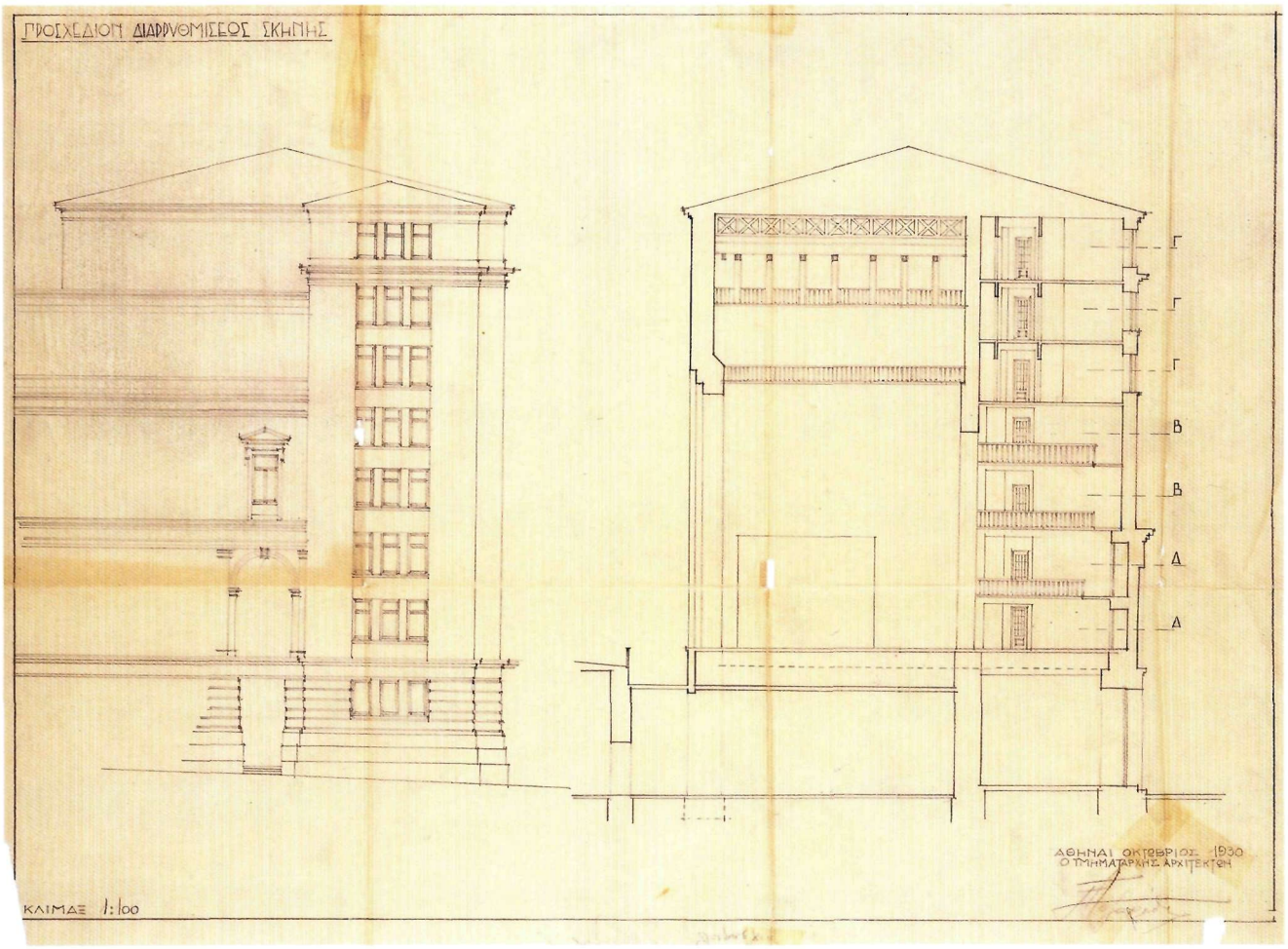


Fig. 7. Proposition de conversion de la scène. Elévation et coupe. On distingue la déformation de l'élévation du Théâtre Municipal qui serait le résultat de la réalisation de cette proposition.

n'avait que 16 rangées de sièges.[29] En outre, ce luxe était irréaliste pour l'état financier de la Grèce ottonienne.[30]

Au contraire, du point de vue de la construction le Théâtre Municipal réalisé est le parent pauvre des théâtres homologues de l'Europe occidentale, car, malgré la grandeur du projet de Ziller, il s'agissait d'une construction bon-marché, sans la haute technologie et le luxe des théâtres respectifs de l'Europe occidentale. Il est vrai que les toits de la salle et de la scène furent construits avec des fermes en fer à couverture métallique, où Ziller employa une méthode de construction qui était aussi nouvelle en Grèce que coûteuse, tout comme dans les terrasses et les planchers des couloirs et du salon, qui constituaient des constructions sophistiquées aux poutres en fer, aux voûtes en briques et aux dalles en ciment. Mais dans tous les autres cas on employa des méthodes de construction conventionnelles, des matériaux bon-marché et un décor architectural standardisé, qui connaît une énorme propagation à l'époque. Les éléments architecturaux de la façade (corniches, frontons, encadrements d'arcs, pilastres) furent faits en enduit 'tiré' et complétés par des éléments incrustés en terre cuite, enduits de couleur blanche. Ces derniers étaient des chapiteaux de pilastres et de colonnes, des clés d'arcs, des denticules, des balustres et des statues. Le marbre se limitait en fait dans les escaliers, la partie basse des pilastres de l'entrée et dans une partie des dallages, tout comme dans les constructions populaires privées. Est-ce dire que le Théâtre Municipal d'Athènes était moins luxueux, non seulement que d'autres théâtres munici-

paux du pays tels ceux de Patras et du Pirée, mais également moins luxueux que plusieurs palais bourgeois de la capitale.[31] Quant aux chiffres purement financiers, le Théâtre Municipal était d'un budget de 550.000 drachmes. Mais son édification s'arrêta, 300.000 drachmes ayant déjà été dépensées pour les fondations et une partie du premier étage.[32] L'apparition de Syngros plus tard permit l'achèvement du bâtiment, et à un budget plus élevé, mais toujours à un coût relativement bas.

Ceci montre, entre autres, la différence de mentalité entre les donateurs, comme par exemple entre Sinas et Syngros. Le premier voulut offrir un édifice-monument en faisant construire l'Académie entièrement –à l'exception du soubassement– en marbre pentélique,[33] tandis que le second voulut tout d'abord dresser une entreprise lucrative dans un bâtiment le moins coûteux possible. Mais ceci est l'esprit général de l'époque, qui est caractérisée par les nouveaux idéaux de la bourgeoisie ascendante. L'époque 'héroïque' de la première jeunesse de l'Etat grec appartient déjà à l'histoire.

Le dossier provenant des archives d'Emmanuel Lazaridis contient 36 dessins au total. Ceux qui portent des dates sont des années 1928, 1929, 1930 et 1931. En ce qui concerne la langue des légendes, 16 dessins ont des légendes grecques, 11 des légendes françaises et 9 n'en ont pas. Plus précisément, dans les originaux qui portent des légendes celles-ci sont en grec, à l'exception d'un papier-calque contenant des détails de construction et d'un dessin au lavis (encre de chine diluée) dont les légendes sont en français. Egalement en français sont toutes les photocopies, dont les photocopies d'un papier-calque représentant un 'chariot', tandis que l'original ne porte aucune légende.

L'emploi des légendes françaises peut être dû à la domination de la langue française à l'époque, mais peut-être aussi à la collaboration de Lazaridis avec une agence parisienne, comme le laisse supposer un cachet existant sur un dessin. Ce cachet nous donne le nom et l'adresse de l' «Atelier Lavignac - Pelegry», au 8, Impasse du Puits, Paris 19e.

Ce cachet pourrait constituer un argument pour l'hypothèse que certains dessins (sinon tous) aux légendes françaises du moins sous leur forme finale furent exécutés dans l'agence parisienne. Par ailleurs, le fait que tous les dessins français soient sans exception des détails de construction signifie peut-être que la technologie présupposée par le projet de rénovation du théâtre par Lazaridis n'était pas disponible en Grèce ou que même les connaissances techniques exigées n'y existaient pas, ce qui imposa la collaboration avec une agence étrangère.

Le relevé de Lazaridis nous donne des informations précieuses sur la forme sous laquelle le théâtre fut finalement réalisé et sur les différences par rapport au projet de Ziller. Sur les plans horizontaux de l'état existant il existe plusieurs différences par rapport au projet définitif de Ziller, tel qu'on le connaît. A titre d'exemple, dans le projet de Ziller les deux bras du fer à cheval du parterre convergent vers la scène, tandis que dans le relevé de Lazaridis ils sont parallèles. De plus, dans le premier apparaissent 27 loges par niveau, tandis que dans le relevé il en existe 25. On voit également plusieurs différences dans les petits locaux et dans les escaliers flanquant la salle, en ce qui concerne l'agencement des premiers et l'emplacement des derniers. En sachant que l'histoire de presque tous les édifices publics d'Athènes –surtout de ceux qui furent construits avec des moyens financiers limités– est remplie de changements continus de projets, avant, pendant et (plus rarement) après la construction, avec ou sans le consentement de leurs architectes, ce phénomène ne doit pas nous surprendre. Surtout dans le cas du Théâtre Municipal d'Athènes, qui fut construit avec un esprit d'économie particulier et sous les pressions intenses et continues du donateur Andrée Syngros pour l'adaptation du projet afin qu'il y abritât sa banque et d'autres fonctions qui lui apporteraient du profit, l'explication la plus probable doit être que même le projet définitif de Ziller subit des changements au dernier moment, peut-être même sur le chantier, sans que nous puissions exclure certaines modifications ultérieures qui nous sont inconnues.

En ce qui est des propositions pour l'aménagement intérieur du Théâtre Municipal, sur les plans horizontaux et la coupe de la salle on observe qu'une partie des loges originelles est remplacée par des balcons en retrait, tandis qu'à la place de leurs hautes cloisons on en met d'autres plus basses 'à la française'. La galerie est supprimée et le troisième étage de loges est aménagé en balcon semi-circulaire.

On observe que toutes ces modifications sont dans la direction de la suppression de la séparation stricte des places par classes sociales, qui caractérisait les salles à l'italienne. Au contraire, les salles à la française

sont caractérisées par une plus grande unification des espaces et par la suppression de l'étanchéité entre les classes sociales. Certes, ces tendances étaient apparues en Europe occidentale plusieurs décennies auparavant et le théâtre 'républicain' avait déjà été matérialisé avec le Festspielhaus à Bayreuth. Or, comme dans tous les autres types de bâtiments, la Grèce suivait avec un décalage important l'évolution dans l'architecture européenne. Il faut de toute façon souligner que cette conversion d'une salle à l'italienne en une salle à la française peut être relative au fait que le premier type est idéal pour l'opéra, tandis que le deuxième l'est pour la prose. Le grand essor de l'opéra à l'époque de construction du Théâtre Municipal d'Athènes –le théâtre fut d'ailleurs inauguré le 27 octobre 1888 avec l'opéra *Mignon* d'Ambroise Thomas–[34] et son déclin total à l'époque de la conception du projet de Lazaridis donnent peut-être une explication satisfaisante de la conversion proposée.[35]

De la coupe on déduit que les modifications morphologiques sont radicales et nettement influencées par l'art déco.[36] De plus, dans les coupes du foyer, en les comparant avec de vieilles photos,[37] on voit que les têtes d'Athéna sont éloignées des clés des arcs, tandis qu'il paraît que la frise est également modifiée.

En ce qui est des propositions pour l'extérieur du bâtiment, sur une élévation latérale comprise dans le dossier on voit que la proposition de Lazaridis prévoyait une altération importante de l'aspect du théâtre, avec l'édification d'une sorte de tour à sept étages le rez-de-chaussée non compris, qui ne correspondaient pas aux niveaux fixés par les baies et les corniches du reste de l'élévation qui restait telle quelle. Ce rajout aurait un aspect purement entre-deux-guerres, sans prendre en compte la morphologie du bâtiment néoclassique. Si le Théâtre Municipal n'avait pas été démoli, on aurait pu dire qu'il serait un bonheur que la proposition de Lazaridis ne fut pas réalisée, du moins en ce qui est de l'extérieur du théâtre.

En dépit du cachet fort de l'entre-deux-guerres dans la proposition de Lazaridis, il faut mettre en évidence le fait que deux dessins –un achevé et un complètement schématique–, de destination inconnue, représentent un profile d'Athéna, qui semble s'inspirer de l'Athéna de Varvakeion.[38] Ces dessins font un tel contraste avec la géométrie typiquement stylisée de l'entre-deux-guerres de tous les autres dessins, jusque dans les lettres des légendes, étant donné, certes, qu'ils appartiennent à ce projet et ne se sont pas trouvés dans ce dossier par erreur, que, même si l'on ne connaît pas à quoi ils serviraient, ils rendent évident que, malgré le temps avancé, le classicisme n'avait pas encore dit son dernier mot.

Denis Roubien
docteur en architecture, restaurateur diplômé de l'Ecole Polytechnique d'Athènes et du C.H.E.C. de Paris
Hatzihristou 14, 117 42 Athènes
e-mail: d_roubien@yahoo.gr

NOTES

1. Toutes les archives de Lazaridis furent obtenues de la famille d'Emmanuel Paulidis en 1997.

2. H. Fessa-Emmanuel, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου* I (Athènes 1994) 281.

3. K. H. Biris, *Για τη σύγχρονη Αθήνα. Μελέτες και Αγώνες. Μέρος Πρώτον. Δημοσιεύματα* (Athènes 1958).

4. D. Philippidis, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική* (Athènes 1984) 29.

5. Fessa-Emmanuel (n. 2) II (Athènes 1994) 69, 80, 90, 92, 102, 106, 108.

6. Philippidis (n. 4) 167.

7. *Ibid.* 229.

8. Fessa-Emmanuel (n. 2) 111.

9. *Ibid.* 112.

10. *Ibid.* 115.

11. M. R. Booth, The Theatre and its Audience, in: *The Revels History of Drama in English, VI: 1750-1880* (London 1975) 4.

12. Fessa-Emmanuel (n. 2) 111-12.

13. P. Lavedan, *L'architecture française* (Paris 1944) 195.

14. Fessa-Emmanuel (n. 2) 111-12.

15. A. Nicoll, *The Development of the Theatre* (London 1966) 203.

16. P. Pougnaud, *Théâtre: 4 Siècles d'architecture et d'histoire* (Paris 1980) 31-32, 68.

17. Fessa-Emmanuel (n. 2) 133.

18. Fessa-Emmanuel (n. 2) 142.

19. S. Tidworth, *Theatres. An Illustrated History* (London 1973) 46-53.

20. Fessa-Emmanuel (n. 2) 142.

21. K. Biris, *Αι Αθήναι* (Athènes 1966-1967) 204; D. Papastamos, *Ερνέστος Τσίλλερ, προσπάθεια μονογραφίας* (Athènes 1973) 13-14; J. Travlos, *Νεοκλασσική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* (Athènes 1967) 142; M. Kardamitsi-Adami, A. Papanikolaou-Christensen, *Ernst Ziller, Αναμνήσεις (Περικοπαί-Σημειώματα υπό κ. Ι. Τσίλλερ-Δήμα)* (Athènes 1997) 91.

22. M. Skaltsa, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19ου αιώνα* (Thessalonique 1983) 593.

23. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* II (Athènes 1927) 263 *s.v.* Αθήναι.

24. Fessa-Emmanuel (n. 2) 281; Kardamitsi-Adami, Papanikolaou-Christensen (n. 21) 91, 95.

25. Fessa-Emmanuel (n. 2) 285.

26. *Ibid.* 285.

27. *Ibid.* 294.

28. L. Balsev Jorgensen, D. Porphyrios (éd.), Neoclassical Architecture in Copenhagen and Athens, *Architectural Design* 57,3/4 (1987) 33.

29. Fessa-Emmanuel (n. 2) 293.

30. *Ibid.* 276.

31. *Ibid.* 283-85.

32. *Ibid.* 280.

33. Baedeker, *Ελλάς* (s.l. 1901) 56; Eleutheroudakis, *Ελλάς* (*Οδηγός Ταξιδιώτου*) (Athènes 1930) 64.

34. D. Skouzes, *Η Αθήνα που έφυγε* (Athènes 1962-1965) 78-91.

35. La forme allongée du théâtre italien avec les nombreuses rangées de sièges, qui fut tellement utile pour les représentations de l'opéra, ainsi que le type du théâtre de festival de Bayreuth, qui fut au début créé pour servir les exigences musicales de Wagner, étaient des solutions architecturales qui ne pouvaient pas s'adapter aux exigences du répertoire moderne, voir H. Athanasopoulos, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου* (Athènes 1976) 130.

36. Lazaridis suit un style similaire dans son projet ultérieur et non réalisé pour le Théâtre Municipal de Mytilène, voir Fessa-Emmanuel (n. 2) 102.

37. *Ibid.* 282.

38. Le Lycée Varvakeion, dans le terrain duquel fut découverte en 1880 cette copie d'époque romaine de l'Athéna en or et en ivoire de Phidias, était très proche au Théâtre Municipal.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΡΟΥΜΠΙΕΝ

Η ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών από τον Εμμανουήλ Λαζαρίδη

Ο Εμμανουήλ Λαζαρίδης είναι ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους στην Ελλάδα ενός συγκρατημένου "μοντέρνου" κλασικισμού, μίας από τις εκφάνσεις της αμφισβήτησης του ίδιου του ρομαντικού κλασικισμού, ο οποίος, από τα τέλη του 19ου αιώνα και ακόμη περισσότερο στις αρχές του 20ού είχε περιέλθει σε πλήρες αδιέξοδο με τις υπερβολές του εκλεκτικισμού. Το ρεύμα που εκπροσωπεί ο Λαζαρίδης επιχείρησε την κάθαρση του κλασικισμού και την επιστροφή σε πιο αρχαϊκές μορφές.

Στα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη φυλάσσεται φάκελος από το αρχείο του Εμμανουήλ Λαζαρίδη με τον τίτλο «Δημοτικό Θέατρο Αθηνών - Ανακαίνιση: Σχέδια 1928-31». Περιέχει μία σειρά σχεδίων για την ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών, που τότε βρισκόταν σε πολύ κακή κατάσταση. Οι εργασίες είχαν προχωρήσει πολύ, αλλά σταμάτησαν το φθινόπωρο του 1929 και τελικά το θέατρο κατεδαφίστηκε το 1940.

Το Δημοτικό Θέατρο της ελληνικής πρωτεύουσας ανήκει χρονολογικά στη χρυσή εποχή της οικοδόμησης κλειστών θεάτρων στην Ευρώπη. Θεμελιώθηκε το 1858 ως Εθνικό Θέατρο, σε σχέδια του François Florimont Boulanger, αλλά ύστερα από πολλές περιπέτειες ολο-

κληρώθηκε το 1888 ως Δημοτικό και σε σχέδια του Ερνέστου Τσίλλερ με χορηγία του Ανδρέα Συγγρού.

Ο φάκελος από το αρχείο του Εμμανουήλ Λαζαρίδη περιέχει συνολικά 36 σχέδια. Όσα από αυτά φέρουν χρονολογίες είναι των ετών 1928, 1929, 1930 και 1931. Η αποτύπωση του Λαζαρίδη μας δίνει πολύτιμα στοιχεία για τη μορφή με την οποία πραγματοποιήθηκε τελικά το θέατρο και τις αποκλίσεις από τα σχέδια του Τσίλλερ. Αυτές οφείλονται κατά μεγάλο μέρος στην ανάγκη για περιορισμό των δαπανών, χαρακτηριστικό της οικοδόμησης όλων των δημοσίων κτιρίων στην Ελλάδα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, οφείλονται και σε επεμβάσεις του Ανδρέα Συγγρού με σκοπό την προσαρμογή του σχεδίου στην επιθυμία του να στεγάσει εκεί την Τράπεζά του και άλλες εισοδηματοφόρες γι'αυτόν λειτουργίες, πρακτική αρκετά συνηθισμένη στα εμπορικά θέατρα της εποχής.

Στο ζήτημα των προτάσεων για το εσωτερικό του Δημοτικού Θεάτρου, όλες οι προτεινόμενες αλλαγές κινούνται προς την κατεύθυνση της κατάργησης του αυστηρού διαχωρισμού των θέσεων κατά κοινωνικές τάξεις. Αυτός ο διαχωρισμός αποτελούσε χαρακτηριστικό των αιθουσών ιταλικού τύπου, που κυριαρχούσαν στη θεατρική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα και αποτέλεσαν το πρότυπο και του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών. Αντίθετα, οι αίθουσες γαλλικού τύπου χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη ενοποίηση των χώρων και κατάργηση των στεγανών μεταξύ των κοινωνικών τάξεων. Αυτόν τον τύπο προτείνει ο Λαζαρίδης, ακολουθώντας τις αντιλήψεις τις εποχής του.

Οι προτεινόμενες μορφολογικές αλλαγές είναι ριζικές και σαφώς επηρεασμένες από το art déco. Όσον αφορά τις προτάσεις για το εξωτερικό του κτιρίου, από μία πλάγια όψη που περιλαμβάνεται στον φάκελο, βλέπουμε ότι η πρόταση του Λαζαρίδη προέβλεπε μεγάλη αλλοίωση της όψης του θεάτρου, με την οικοδόμηση ενός είδους πύργου με επτά ορόφους εκτός του ισογείου, που δεν αντιστοιχούσαν στα επίπεδα που ορίζονταν από τα ανοίγματα και τα γείσα της υπόλοιπης όψης που παρέμεινε ως είχε. Η προσθήκη αυτή θα είχε καθαρά μεσοπολεμική μορφή, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της τη μορφολογία του κλασικιστικού κτιρίου. Αν το Δημοτικό Θέατρο δεν είχε κατεδαφιστεί, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν ευτύχημα που δεν πραγματοποιήθηκε η πρόταση του Λαζαρίδη, τουλάχιστον όσον αφορά το εξωτερικό του θεάτρου.