Relecture *Mercure de France* – année 1910

1910

Articles du *Mercure de France*, année 1910

## **Tome LXXXIII, numéro 303, 1er février 1910**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-3)

**Musique**

Jean Marnold.

Tome LXXXIII, numéro 303, 1er février 1910, p. 541-546 [541-544, 545].

**Opéra-Comique : *Paillasse* de M. Leoncavallo**

Les desseins de M. Carré sont impénétrables. On le savait, aux prescriptions de son cahier des charges, en retard d’un bon nombre d’actes. Il nous en offre quatre, dont la reprise ne lui compte pour rien. Et quels ouvrages ! Quel facétieux démon lui souffla de ressusciter la **Phryné** que M. Saint-Saëns — (on ne peut vraiment plus l’appeler Saint-Saëns tout court !) — commit il y a quelque quinze années en compagnie d’un concurrent de Louis Gallet ? On imagine mal une plus niaise chose que l’intrigue et les vers de mirliton que M. Augé de Lassus se plut à décorer ici du titre de « poème », avec la transparente ambition de finement, oh ! combien finement nous distraire. Hélas ! On n’abuse que de ce qu’on a, et M. Augé de Lassus ne saurait forcer son talent ; c’est de toute évidence. Rarement toutefois le sourire fut plus obstinément réfractaire à l’invitation d’une Muse aux flancs plus ostensiblement battus. M. Saint-Saëns orna jadis ce livret puéril et calamiteux d’une musique déplorablement adéquate, la plus terne, la plus quelconque, la plus vide qu’ait jamais griffonnée sa plume trop féconde. Comment l’auteur de *Samson* a-t-il osé signer cela et pu l’écrire ? On reste consterné devant cette exhumation à tous égards lamentable, qui balafre de ridicule une figure d’artiste français, dont nous avons maintes raisons de respecter le souvenir, sinon même de le parer d’un peu de gloire peut-être. Le besoin certes ne s’attestait nullement péremptoire de déterrer ce fatras de l’oubli, et on éprouve amèrement, en l’internationale occurrence, la cruauté du fossoyeur qui fit inconsciemment de cette *Phryné* cisalpine un inattendu repoussoir pour l’un des plus fâcheux spécimens du transalpin, envahissant et encombrant vérisme. **Paillasse**, abandonné sans doute avec dédain par l’administration nouvelle, émigrait en effet le même jour du répertoire de l’Opéra dans celui de la salle Favart. Naguère, en février 1903, je dus entretenir les lecteurs du *Mercure* de cette partition que, sur les compétents avis de M. de Reszké, M. Pedro Gailhard venait de révéler au public parisien, à la faveur d’une réclame aux plus incirconspects dithyrambes et d’interviews où s’étalait une désarmante superbe. Le four qui s’ensuivit, pourtant, ne put en être conjuré et je ne soupçonnais guère avoir à revenir ici sur un aussi piteux sujet. La « musique » de M. Leoncavallo, — si on doit s’exprimer ainsi, — ressortirait assez pertinemment à une rubrique « Cafés-concerts et lieux de plaisir », par exemple. Elle appartient essentiellement au genre de ce qu’on entend de pire dans les brasseries et restaurants nocturnes où sévissent impunément les moins authentiques tziganes. Elle y est d’ailleurs fort goûtée, comme celle aussi bien d’analogue vériste origine, et parmi nos compatriotes M. Jules Massenet est perceptiblement le seul capable de soutenir la lutte avec succès et d’y rivaliser durablement. Au théâtre, on a l’impression d’une kyrielle de valses et de romances entrecoupées de guinguetteux fracas, d’un méli-mélo de fadeur et de vulgarité grossière, de pompiérisme et de malices cousues de fil blanc, le tout bête à couper au couteau. Il n’en fut que plus triste d’être obligé de constater quel bienfait imprévu s’avéra pour *Paillasse* le voisinage de *Phryné*. Sans doute, ici ou là, la bêtise est égale. Mais d’un côté cette bêtise apparaît étriquée, morne et prétentieuse en ses spirituelles visées comme en ses velléités d’envol ; la correction même de l’écriture guinde son saugrenu de pédantisme. C’est Thomas Diafoirus qui, dans cette *Phryné*, nous agace autant qu’il nous rase. Chez le voisin, par contre, c’est Jocrisse, un Jocrisse bedonnant, loustic sentimental, exubérant, — (voir l’auteur en personne photographié sur le programme), — qui se présente à nous avec un gros rire sur les lèvres en même temps que la larme à l’œil, se tape sur la cuisse et se met à nous dégoiser des galéjades imperturbablement farcies de cuirs et pataquès. Ça n’est pas drôle assurément ; c’est même idiot, mais malgré tout moins pénible que l’autre et, partant, moins crevant. Si dès l’abord on est estomaqué, on se sent moins gêné par la suite, puisque au premier instant prévenu sans détour, et, il serait oiseux de le dissimuler, la malingre et poncive insipidité de *Phryné* prêtait au rubicond *Paillasse* comme un simulacre de vie. Au fond, cela n’y change rien. On se demande en vain à quoi peut bien rimer un tel spectacle. Si M. Carré y voulut humilier une direction déchue d’effarante et toulousaine mémoire, il réussit sans peine à ce soin superflu. La mise en scène de *Paillasse* est l’une des plus adroites qu’il ait réalisées. Avec Mlle Lamare, MM. Salignac, Albers et Cazeneuve, l’interprétation apparut d’une homogénéité et perfection même en l’endroit exceptionnelles. En revanche, *Phryné* fut un peu moins favorisée. La maladresse du poème contribua pour beaucoup sans doute à certain convenu trop visible des évolutions et des gestes. Sous les traits plutôt chiffonnés de Mme Nicot-Vauchelet, l’héroïne semblait avoir jusqu’à l’excès maigri depuis le jour où Praxitèle avait immortalisé sa beauté dans le marbre de la statue, dont un rideau soudainement tiré nous dévoilait la poitrine opulente et la taille inapte au corset. M. Francell chante mieux qu’il ne parle et M. Allard en barbon fut quelquefois lugubre. Il est vrai que ce que ces excellents artistes avaient à dire était inepte.

[…]

On a réclamé à peu près unanimement dans la presse contre l’incontinente importation dont notre sœur latine submerge nos affiches. *Paillasse* après *la Vie de Bohême*, la *Cavalleria, la Tosca, Butterfly*, c’est évidemment pousser jusqu’au renoncement les vertus de l’hospitalité. L’italophilomanie avouée de M. Albert Carré a été justement dénoncée comme un danger possible pour notre art musical. Rien ne semble, certes, plus idoine à corrompre jusqu’à l’avilissement les aspirations d’un grand public en train de devenir mélomane et que l’impuissance sénile de M. Jules Massenet inclinait à quelque dégoût tutélaire pour les manifestations indigènes de la spécialité dont il s’agit. Il ne serait que temps d’enrayer, si nous ne voulons pas perdre bientôt peut-être au théâtre ce que nous y devons à Wagner, le bénéfice de cette culture insue de l’auditoire, née d’une accoutumance à la beauté, qui permit à la fois la résurrection de quelques chefs-d’œuvre du passé et la marche en avant de la transition de *Fervaal* au dénouement de *Pelléas*. Sans doute, on ne doit point oublier qu’une entreprise théâtrale est commerciale autant qu’artistique et que, sans argent tombant dans la caisse, on se trouverait fort empêché d’y faire pas plus de l’art qu’autre chose. Mais un simple coup d’œil jeté sur le tableau officiel des recettes démontre que les maximums y sont généralement assez indifférents à la teneur des programmes. Il est excessivement rare, en effet, quoi qu’on joue, que le samedi n’y soit inscrit pour neuf billets de mille en principal. Les piliers consacrés du succès, *Manon, Carmen* et *Louise*y oscillent, suivant les jours, de cinq à six mille à ce faîte, tandis qu’un vendredi de *la Flûte enchantée* produisit 8 902 fr. 50 et que *Pelléas*, auquel oncques ne fut accordée la veille du dimanche, céda jadis avec 7 500 fr. de moyenne la place au four de *Chérubin*. On se convainc facilement que, grâce à la maîtrise jusqu’où il a développé ses incomparables facultés de metteur en scène, M. Albert Carré dorénavant peut imposer ce qu’il lui plaît aux spectateurs et est certain d’en provoquer l’affluence. On en déplore d’autant mieux qu’il semble se défier de soi-même à ce point, dans son inquiétude à attirer la foule, d’avoir recours à des appâts de la catégorie de *Paillasse* et consorts. Mais, même en admettant à l’ultime rigueur l’impérieuse nécessité de cette sorte de ragoûts plus propres à tenter que d’autres les estomacs indélicats dont on connaît la multitude, il y aurait pourtant moyen souvent de racheter cette dépravation lucrative et de joindre l’antidote au poison en incorporant au menu quelque mets salutairement substantiel. De courts ouvrages comme *Paillasse*, ou même un peu plus longs, en fournissent la meilleure occasion. Il y a toujours, ou presque, dans les spectacles coupés, une pièce sacrifiée, hors d’œuvre au plat de résistance, lever de rideau ou bouche-trou dépourvu totalement d’influence sur la recette. C’est ainsi que *la Princesse Jaune* et parfois *les Noces de Jeannette*accompagnent *Werther, la Tosca, le Roi d’Ys*. C’est en réalité l’office tenu par la gauloise encore que falote *Phryné* précédant en manière d’excuse un *Paillasse* italiennissime. Pourquoi ne pas exploiter ces remplissages, financièrement inoffensifs et par ailleurs stériles jusqu’ici, à l’avantage d’une culture historique à quoi s’accoutumerait sans y songer le plus grand public de théâtre ? M. Carré n’aurait que l’embarras du choix pour faire revivre à peu de frais et dans des décors usagés tout un intéressant passé de l’art dramatico-lyrique. Il pourrait remonter jusqu’à Monteverdi, de qui l’émouvant *Orfeo*, traduit et tout prêt pour la scène, est, bigrement plus neuf aujourd’hui même que *Phryné*. Sautant un siècle emperruqué, il atteindrait les bouffons italiens, puis rencontrerait Gluck avec *l’Arbre enchanté, l’Isle de Merlin, la fausse Esclave*, dont le simplisme dix-huitième apparaîtrait malaisément aussi godiche que les chinoisoneries de *la Princesse Jaune*. Ensuite, chez Grétry, Monsigny et Boïeldieu plus tard, il découvrirait vite maintes œuvrettes charmantes surabondamment dignes de remplacer *les Noces de Jeannette*. Enfin, il y a aussi Méhul, le grand oublié, qui n’a laissé qu’un nom et un air de *Joseph*, à cause probablement surtout de la candeur extrême de ses livrets conformes à la mentalité « sensible » de l’époque. Mais leur naïveté surannée même offre du moins quelque caractéristique saveur inaccessible à la sottise inane de *la Princesse Jaune* et de *Phryné*. J’en passe et, sinon des meilleurs, peut-être bien des plus piquants, — à vrai dire pour les érudits plutôt — tels que les petits opéras de Haydn, *Abou-Hassan* du jeune Weber et *les Noces de Camache* de Mendelssohn adolescent. Sans doute, la plupart de ces ouvrages décontenanceraient tout d’abord par leur simplicité antique le modernisme plus corsé, plus épicé des habitudes. Mais que risque-t-on dans l’espèce ? De quoi que s’annonce escorté l’objet de sa ferveur, un amateur de *la Tosca* ou de *Paillasse* n’en prendra pas moins son billet. Peut-être sa curiosité serait-elle plus émoustillée même par *Uthal, le Huron*, l’*Orfeo* de Monteverdi que par *les Noces de Jeannette* ou *Phryné* et sa culture peu à peu en ressentirait le profit. Le théâtre le plus bassement amuseur se ferait ainsi pardonner en devenant l’éducateur au moins intermittent que nos scènes lyriques subventionnées ont à coup sûr le devoir d’être et seraient de cette façon sans péril d’ordre matériel à redouter plausiblement.

### À propos de « Stendhal et ses livres » (*Mercure, 16-XII-1909*.)

Camille Pitollet, docteur ès lettres.

Tome LXXXIII, numéro 303, 1er février 1910, p. 566-576 [567-569].

Dans l’intéressant article de M. Ad. Paupe : *Stendhal et ses livres*, il est dit, p. 656, que « *Stendhal sollicitait de ses amis la critique de ses œuvres, qu’il recevait de très bonne grâce, enchanté qu’elle s’exerçât sans aucun ménagement* ». Et, comme preuve de son assertion, l’auteur reproduit la réponse du baron de Mareste et un jugement, qu’il attribue à Lingay, relatifs l’un et l’autre à *Rome, Naples et Florence en 1817, par M. de Stendhal, officier de cavalerie* (1 vol. in-8°, Paris, 1817). Quand Stendhal, qui venait, dans son premier ouvrage, publié, comme on sait, sous le pseudonyme, si savoureusement philistin, de Louis-Alexandre-César Bombet : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d’une vie de Mozart, etc*. (Paris, 1814, in-8°) de plagier effrontément *Le Haydine | ovvero | lettere su la vita e le opere | del celebre maestro | Giuseppe Haydn | di |* Giuseppe carpani*| dedicate | al R. Conservatorio di Musica di Milano | Milano | Da* Candido Buccinelli*Stampatore-Cartaro | contrada S. Margherita num. 1118 | 1812* ainsi que — pour la *Vie de Mozart* — la notice de F. Schlichtegroll au t. III pour 1793 de son *Nekrolog*, paru à Gotha de 1791 à 1806 et la traduction de l’allemand des *Anecdotes sur W. G. Mozart*(Paris, 1801, in-8°) par Cramer, quand Stendhal, disions-nous, parlait de la sorte, il se moquait, au fond, de ses correspondants, sachant fort bien que leur compétence n’irait pas jusqu’à identifier ses sources secrètes et se bornerait à des considérants esthétiques, ou des réflexions littéraires. Pour ce qui est plus spécialement de *Rome, Naples et Florence*, combien le baron de Mareste exprimait-il une vérité élémentaire, en déclarant que le « *défaut capital* » de cet ouvrage était « *de manquer de vérité* ! » Seulement, lui entendait, lorsqu’il formulait cette grave imputation, révoquer en doute le « *naturel* » de l’auteur. Qu’eût-il dit, s’il eût soupçonné qu’ici encore cet artiste dépourvu de scrupules avait u pris son bien où il l’avait trouvé », tout en déguisant adroitement ses « emprunts »… ? On sait assez, aujourd’hui, comment le beau développement sur Alfieri, p. 194-205, donné comme une « *traduction du cahier du comte* », son ami, et imprimé entre guillemets, était pris dans le vol. XV de *The Edinburgh Review*, de même que la discussion, fort longue, sur l’état de la société française avant la Révolution, p. 220-22 , et comment, aussi, le célèbre organe anglais, après avoir, dans son vol. XXIX, p. 237 (novembre 1817), rendu hommage à l’esprit de Stendhal, découvrit finalement, dans son vol. XXXII, p. 320 (octobre 1819), en une note à la p. 321, le plagiat de l’écrivain continental. M. A. Lumbroso, qui a exposé ces détails dans une publication fort rare — puisque non mise dans le commerce[8](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#note8) — écrit judicieusement, à notre avis, p. 29, après avoir rapporté le passage de la lettre envoyée par Stendhal à Crozet, de Rome, 28 septembre 1816, où est vantée l’*Edinb. Review* : « *De la part de celui qui avait pillé Carpani et les brillants essayistes anglais cet aveu est vraiment trop naïf ; certaines personnes (et non des moindres) parmi celles qui aiment Stendhal déclarent qu’il y avait chez lui un côté* jobard*…* » Nous ne rechercherons pas si cette dernière expression, que M. A. Lumbroso nous déclare venir « *pourtant en ligne droite d’un homme qui habite sous la Coupole, ou du moins s’y trouve fréquemment* » — ce qui n’est peut-être pas une garantie — se trouve, ou non, adéquate. Nous nous contenterons de la transcrire purement et simplement, comme émanant d’un écrivain qui aime surtout Stendhal à travers Napoléon, mais lui a dédié des pages que l’historien doit connaître. Toutefois, nous pardonnera-t-on le vœu que bientôt surgisse l’érudit suffisamment informé dans les quatre ou cinq grandes littératures de l’Europe occidentale pour composer le livre qui nous manque encore sur *Stendhal plagiaire* ? Dans sa thèse doctorale : *De Henrico Beyle sive Stendhal litterarum germanicarum judice* (Paris, 1899, in-8°), M. A. Kontz a reproduit l’assertion de Goethe à Zeller, 8 mars 1818, où il est dit, à propos de l’ouvrage qui a motivé cette lettre : « *An vielen Orten ist er gewesen, an andern weiss er die Tradition zu benutzen, und sich überhaupt manches Fremde zuzueignen.* » Parmi cette « *nombreuse matière exotique* », Goethe citait sa propre *Italienische Reise*, dont Stendhal donnait les passages qu’il en traduisait comme lui ayant été contés par une *Marchesina* ! La conclusion d’un travail comme celui dont nous souhaitons de voir la prochaine apparition serait-elle, d’ailleurs, funeste à l’un peu artificielle gloire de l’auteur de la *Chartreuse de Parme* ? Nous ne le croyons pas. Où commence, au fond, l’originalité littéraire, et quand, dans *Othello* ou *Julius Caesar*, Shakespeare dramatisait les récits de Cintio, ou de Plutarque, il est d’ores et déjà certain qu’aux plagiats de Stendhal l’on pourra appliquer, toutes proportions gardées, le jugement qu’un tel procédé dictait naguère à l’excellent critique italien M. C. Segré « *Pochi autori hanno “rubato” quanto lo Shakespeare, pochi sono stati più originali di lui* »…[9](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#note9).

## **Tome LXXXIII, numéro 304, 16 février 1910**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-4)

**Lettres italiennes**

Ricciotto Canudo.

Tome LXXXIII, numéro 304, 16 février 1910, p. 743-748.

**Une traduction de l’Épopée Chrétienne : *La Chanson de Roland*, G. L. Passerini tr. Soc. T. Ed. Coop. Città di Castello**

[…]

Des tentatives de traduction avaient été faites. Le chef-d’œuvre qu’on a appelé « l’Iliade de l’Occident renouvelé » avait poussé quelques poètes à en donner des fragments en italien. On peut citer le nom de M. T. Cannizzaro, mais on ne peut ne pas remarquer comme un signe bien significatif les tentatives faites par M. Pascoli. Sa *Chanson de l’Olifant*, dont j’ai déjà parlé dans ces chroniques, est un des plus curieux exemples de transposition plus que d’imitation lyrique. Non seulement M. Pascoli a voulu rendre hommage à l’épopée de sa race en en reprenant l’esprit dans son large poème du Roi Enzio, mais il a approché son expression, il s’en est approché prosodiquement, assonançant ses strophes parfaitement conçues en laisses. M. Moschetti avait donné aussi une traduction assez copieuse de la chanson. Celle de M. Passerini ne dépasse pas les autres pour la qualité de son « écriture ». Quoique rudes et sonores, parfois énergiques, les rythmes du traducteur amoindrissent souvent la beauté mâle de l’original, en bouleversent l’allure, et c’est dommage. L’octosyllabe assonancé est remplacé par l’endécasyllabe simplement non rimé. L’endécasyllabe est sans doute le vers fondamental de la langue italienne, comme l’alexandrin est celui de la langue française depuis le xvie siècle. Mais, à l’instar de l’alexandrin, l’endécasyllabe est un vers descriptif, à la rigueur narratif, point épique, *malgré* l’exemple de l’Arioste et du Tasse. Dans la narration épique il y a un élément essentiel dont il faut toujours tenir compte, et qui place ce genre à l’écart de tous les autres, et c’est l’élément rythmique qu’on pourrait appeler « de combat », profondément adéquat au sentiment qui fait résonner chaque vers de la *Chanson de Roland* de ces halètements et de ces cliquetis, dont la traduction de M. Passerini fait absolument défaut. En un mot, cette traduction est trop « policée », et, par cela même, elle rappelle de trop près les grands modèles de la langue, Dante en premier lieu, pour que l’émotion qu’elle donne soit vraiment neuve.

## **Tome LXXXIV, numéro 305, 1er mars 1910**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-5)

**Les Juifs au théâtre [I] [extrait]**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-5-1)

René de Chavagnes.

Tome LXXXIV, numéro 305, 1er mars 1910, p. 16-34 [22].

La vraie cause de la tolérance dont jouissaient les Juifs à la Ville autant qu’à la scène était, dans l’esprit philosophique qui se développait sans cesse en France. On manifestait le même apaisement à l’égard des Juifs dans le théâtre italien, où, précédemment, on s’était moqué d’eux, sans y mettre toutefois la virulence anglo-germanique. On avait vu, dans l’*Arétin*, quelques méchants tours joués à des Israélites. Et dans la *Cortigiana*, un certain Rosso, sous prétexte de convertir un Juif, Romanello, lui volait un justaucorps, puis le faisait arrêter, comme un moine sortant d’un lieu suspect et voulant lui faire un mauvais parti.

Mais, au xviiie siècle, le Juif disparut du théâtre italien. Si, à la fin de 1798 et au commencement de 1799, le peuple applaudit avec fureur *Il matrimonio ebraico*, qui tournait en ridicule les cérémonies juives, et s’il faillit se porter à des violences sur les Israélites, ce fut surtout par représailles contre des farces anticatholiques et contre le gouvernement français, que Souvarov allait combattre. Mais bien avant l’arrivée de nos armées, la tolérance était passée en fait dans les mœurs de l’Italie.

## **Tome LXXXIV, numéro 308, 16 avril 1910**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-8)

**Les Journaux.   
Les Excessivistes (*L’Éclair*, 27 mars)**

Remy de Gourmont.

Tome LXXXIV, numéro 308, 16 avril 1910, p. 713-718 [717-718].

Tous les journaux ont conté l’histoire de Boronali, chef de l’école excessiviste, telle qu’élaborée par l’amusant magazine *Fantasio*. En voici le récit fait dans *l’Éclair* par M. Sérieyx :

Un communiqué « futuriste » nous apprend que, s’élançant sur les traces du signor Marinetti, « de jeunes artistes turbulents et audacieux sont en train de bouleverser l’Italie, où ils viennent de lancer le manifeste des peintres futuristes, aussi violent et révolutionnaire que celui des poètes ».

Et voilà qui m’amène tout naturellement à parler d’un autre manifeste extravagant, celui des « Peintres Excessivistes », dont s’est fortement égayée ces jours derniers toute la presse parisienne. Il était signé par l’illustrissime inconnu Boronali, chef de l’*École Excessiviste* et auteur d’un tableau exposé au Salon des Indépendants sous le titre : « Et le soleil s’endormit sur l’Adriatique… »

Boronali s’exprimait ainsi :

« Posons les grands principes de la peinture de demain. Sa formule est l’Excessivisme… L’excès en tout est une force, la seule force… Piétinons les routines infâmes. Vivent l’écarlate, la pourpre, les gemmes coruscantes, reflet véritable du sublime prisme solaire : Vive l’Excès !… »

Quel était donc ce Boronali ?

Le mot de l’énigme nous est révélé aujourd’hui.

*Boronali*, anagramme d’*Aliboron*, désigne l’âne *Lolo*, célèbre à Montmartre, où il gîte au cabaret du Lapin Agile… L’Excessivisme, en effet, est une simple mystification, hautement philosophique, imaginée par un de nos fantaisistes confrères qui a voulu prouver qu’avec un nom « bien italien », un bon pinceau et une queue d’âne, on peut arriver à « épater » le gogo moderne. Ayant donc baptisé Lolo « Boronali », il entreprit de lui faire peindre un tableau… avec sa queue, préalablement munie d’un pinceau. L’opération fut accomplie en présence d’un huissier, dont voici l’hilarant constat, publié par *Fantasio* :

« … Nous nous sommes transporté au cabaret du Lapin Agile, sis à Paris, rue des Saules, où, étant devant cet établissement, M. X… a disposé, sur une chaise faisant office de chevalet, une toile à peindre à l’état de neuf. En ma présence, des peintures de couleur bleue, verte, jaune et rouge ont été délayées et un pinceau fut attaché à l’extrémité caudale d’un âne appartenant au propriétaire du cabaret… L’âne fut amené et tourné devant la toile, et M. X…, maintenant le pinceau et la queue de l’animal, le laissa par ses mouvements barbouiller la toile en tous sens, prenant seulement le soin de changer la couleur du pinceau… J’ai constaté que cette toile présentait alors des tons divers passant du bleu au vert et du jaune au rouge sans avoir aucun ensemble et ne ressemblant à rien… »

Ne ressemblant à rien ! j’ai vu le tableau, il est bien dans le genre « indépendant » et ne dépare aucunement l’exposition. Ce qui fait tache, au contraire, ce sont les toiles de trois ou quatre peintres de talent, égarés là.

## **Tome LXXXV, numéro 309, 1er mai 1910**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-9)

**Musique.   
Collection des *Maîtres de la Musique : Gluck*, par Julien Tiersot (Félix Alcan, éd. 3 fr. 50)**

Jean Marnold.

Tome LXXXV, numéro 309, 1er mai 1910, p. 152-157 [154-157].

La collection des *Maîtres de la Musique* s’est augmentée d’un Gluck de M. Julien Tiersot, qui, malgré les réserves qu’il suggère, est loin d’en être le moins intéressant volume. À coup sûr, on eût pu souhaiter que l’auteur embrassât de plus haut peut-être son sujet, en analysât plus à fond la substance et la portée purement musicales. Mais, s’il se borne à plutôt le détailler que véritablement le pénétrer, il le fait comme bien peu en seraient capables. Il n’y a guère de gens qui puissent se vanter de connaître l’œuvre complet de Gluck en ses moindres détails à l’égal de M. Tiersot, et la matière est de signification telle que, rien que de parcourir cet œuvre en compagnie de l’averti commentateur, les conclusions effleurées ou insciemment dissimulées s’imposent de soi-même. Quoique M. Tiersot ne se soit pas astreint à rédiger une biographie de Gluck et que son enthousiasme n’accuse en aucune façon le souci de scruter quelque peu impartialement la psychologie de son héros, le caractère de celui-ci, en son hybridité troublante, transparaît à chaque page d’un récit qui semble s’attacher exclusivement à la carrière de l’artiste et où éclatent à la fois l’arrivisme de l’homme et le génie du musicien. La compétence des plus fervents admirateurs du Chevalier, sinon de la plupart de ses panégyristes mêmes, dépasse rarement les « cinq chefs-d’œuvre », autrement dit les deux *Iphigénie, Orphée, Alceste* et*Armide*. M. Tiersot, qui paraît les savoir par cœur, n’est pas moins familier avec les plus menus ouvrages d’un compositeur qui signa une soixantaine d’opéras, érudition assurément exceptionnelle aujourd’hui. Le livre de M. Tiersot fournit à cet égard des renseignements difficiles à trouver ailleurs, surtout dans les publications françaises. Il s’étend, loin de les omettre, sur les opéras-comiques de Gluck, en souligne l’importance dans l’élaboration d’un genre où ils précédaient Monsigny, Philidor et Grétry, y signale avec citations à l’appui les apports de la chanson ou de la danse populaires. Il documente aussi abondamment qu’exactement non seulement sur les emprunts textuels que le Chevalier fit à ses productions antérieures, mais sur ce que ses premiers essais déjà contenaient d’avenir en germe. Il est caractéristique de découvrir dans une *Sofonisba* de 1743 l’ébauche de telles inspirations qui s’épanouirent plus de trente ans après dans *Orphée* et *Armide*. Mais si M. Tiersot montre ainsi la filiation complexe et l’obscure genèse du génie de Gluck, on éprouve que ce génie dut être le fruit d’un instinct entre tous incoercible, pour résister au sabotage à quoi son possesseur ne se lassa jamais de le soumettre.

Jusqu’à son dernier jour, Gluck fit assez cyniquement profession de mépriser la gloire et de travailler uniquement pour « gagner de l’argent ». À ces pratiques fins, dont l’aveu scandalisa fort l’innocent Piccini, il employait tous les moyens sans choisir, acceptait sans sourciller toutes tâches, pourvu que s’ensuivît succès et bénéfices. En Italie, pour ses débuts, il bâcle en trois années dix opéras à la mode ; à Londres, sa fureur d’attirer sur soi l’attention l’induit à exécuter publiquement « des concertos pour verres à boire accordés avec de l’eau » ; plus tard, à Vienne, où n’est prisée que la virtuosité, il pondra des airs de bravoure autant qu’on en voudra. Ce ne sera que vers la cinquantaine et rencontrant Calsabigi, que le Chevalier Gluck s’avisera tout à coup d’esthétique. L’expérience demeurant indécise, dès le lendemain d’*Orfeo* (1762), il retourne à ses opéras comiques ou italiens, aux divertissements de cour commandés et rémunérés. On ne peut rêver réformateur moins entêté. Cependant, *Orfeo* réussissant tout de même peu à peu, Gluck revient à Calsabigi et de la collaboration résulte *Alceste* (1767) qui, quoique sans éclat, réussit à son tour aisément auprès des insouciants Viennois. Il semble évidemment impossible que le musicien n’ait eu conscience du formidable essor de son génie dans ces deux ouvrages. Riche, célèbre, il pouvait désormais suivre sereinement sa voie, ne songer qu’à faire des chefs-d’œuvre. Au lieu de cela, il s’interrompt, confectionne pour Parme *le Feste d’Apollo*, spectacle d’apparat dédié à de princières épousailles, puis s’engage dans des spéculations où il engloutit un notable morceau de sa fortune. Pour comble de malheur, quand ainsi étrillé il veut réparer le dommage, il tombe sur un mauvais livret de Calsabigi et *Paride ed Elena* (1770) est un four. Plaies de gloire et d’argent réunies, c’était trop. Mais, juste sur ces entrefaites, une archiduchesse d’Autriche, qui avait été quoique peu son élève, devient par aventure et soudain la Dauphine de France. Gluck illico déniche, à Vienne même et en notre ambassade, un certain bailli du Roullet, lequel lui rimaille en français une adaptation de Racine, et bientôt, destinée à notre Opéra, naît *Iphigénie en Aulide*. Appelé et ouvertement prôné par Marie-Antoinette, Gluck alors se rue à l’assaut du succès parisien. Il déploie pour le conquérir le plus curieux mélange de brutalité, d’arrogance, de finesse et d’opportunisme. Exploitant la manie d’alors, il ratiocine à l’unisson d’une armée des plus turbulents plumitifs qu’ait oncques supportés notre planète ronde. Il se pose en réformateur, se frotte de philosophie, répond soi-même aux objections, flatte, égratigne, attaque, discute, dogmatise et pérore ; bref, fait de la littérature. Il lui fallait du bruit, de la réclame : il est servi. À l’Opéra, il terrifie l’orchestre, le mâte, le muselle ; il tyrannise et la scène et la salle. Tout tremble sous sa poigne et ses coups de boutoir. Seulement, il n’est toujours pas entêté. Il tient à séduire sa victime qu’il ne rudoie que par tempérament. Dès cette *Iphigénie*, pour lui plaire, il s’est plié du mieux qu’il put aux habitudes de la maison. Afin de leur préparer bon accueil, il chambardera congrûment son *Orfeo* et son *Alceste*. Dorénavant, non seulement il adoptera les formes, mais il s’évertuera d’assimiler le ton, le caractère pompeux et le style oratoire de la « tragédie mise en musique » régnante ici depuis Lully et conservée avec Rameau intacte en son essence. Il n’y arriva jamais tout à fait, heureusement pour lui et pour nous. Sans doute, il ne retrouvera plus la fraîcheur, la verve, le mélos savoureux et poignant de telles pages d’*Orphée*, mais, pour emperruquer décidément les deux bons tiers d’*Armide*, il faudra les atteintes de l’âge bien plus encore que le poème de Quinault.

## **Tome LXXXVII, numéro 320, 16 octobre 1910**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-20)

**Les Revues.   
*Revue bleue* : Les épigrammes vénitiennes de Goethe, par M. A. Bossert**[**§**](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1910#body-20-3)

Intérim.

Tome LXXXVII, numéro 320, 16 octobre 1910, p. 721-727 [725-726].

On publia, l’an dernier, à Leipzig, une nouvelle édition des « Épigrammes vénitiennes » de Goethe, comprenant 158 pièces, au lieu de 103 que contiennent les éditions ordinaires : c’est ce qui a permis à M. A. Bossert d’en faire une analyse intéressante (**Revue bleue**, 10 septembre). Voici un joli passage de ce remarquable travail ; il s’agit de l’auteur de *Faust* :

… Ce qui lui plaît le plus à Venise, et ce qui, comme homme du Nord, l’attire déjà par le contraste, c’est la liberté des mœurs italiennes. À de certains jours, et dans ses meilleurs moments, il se souvient de Christiane Vulpius qu’il a laissée dans sa maison à Weimar, et qui vient de lui donner un fils. Il se souvient même de Mme de Stein. Mais d’autres fois, il les oublie dans des amours faciles. Il s’amuse à peindre « ces gentilles fillettes qui vont et viennent sur la place ». Il les compare, pour la vivacité de leurs mouvements, aux lézards qui s’évertuent au soleil sur les marches des escaliers de marbre. Il développe même sa comparaison dans deux tirades parallèles, en termes presque identiques. Les lézards sont comme de petits serpents à quatre pattes ; « ils courent, rampent, se glissent et traînent légèrement leur petite queue. Voyez, ils sont ici, ils sont là ! À présent, ils ont disparu ! Où sont-ils ? Quelle crevasse, quelle herbe les a recueillis dans leur fuite ? » Ainsi les fillettes, « vives, mobiles, se glissent, s’arrêtent, babillent, et, dans leur fuite, leur vêtement frémit derrière elles. Vois, elle est ici, elle est là  ! Si tu perds un instant sa trace, tu la chercheras en vain. Elle ne reparaîtra pas de sitôt. Mais si tu ne crains pas les taudis, les ruelles et les petits escaliers, suis l’amorce qu’elle te tend, et entre avec elle dans sa spélonque. »