**1914-1** Rachilde

*Les romans*

16-I-1914, T. CVII, p. 367.

Carolus Didier : *Le Lys de Florence*, Jules Tallandier, 3 fr. 50.

**Le Lys de Florence**, par Carolus Didier. Roman du bon vieux temps où le lecteur aimait à trembler devant des tableaux un peu poussés comme sur les étoiles des baraques foraines. Et pourtant nous assistons à l’éclosion de tous les grands peintres italiens. Fabio et Sylvia sortent vainqueurs de toutes les épreuves grâce à un talisman donné par une prisonnière menacée du feu inquisitorial.

RACHILDE.

**1914-2** R. De Bury

*Les journaux*

16-I-1914, T. CVII, p. 401-406.

*La Joconde* (le Figaro, 3 janvier). — *Lt Voleur de la Joconde* (Gil-Blas, 21 décembre). — L’opinion d’un peintre sur *la Joconde* (Comœdia, 4 janvier).

Le sourire de la Joconde a fait surgir toute une littérature qui vient encore de s’accroître, à propos de sa dernière aventure. Il était curieux de rapprocher des articles de critique actuelle quelques pages des grands critiques d’un passé encore récent. Le Figaro nous donne quelques fragments de Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Taine sur l’œuvre du Vinci. Taine cherche à comprendre l’attrait de cette peinture, à se rendre compte du **«**procédé » ; Gautier et Houssaye se contentent de s’abandonner à leur enthousiasme. Ecoutons Gautier, c’est une hymne qu’il improvise :

La Joconde ! Sphinx de beauté qui souris si mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et sembles proposer à l’admiration des siècles une énigme qu’ils n’ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi ! Oh ! en effet, qui n’est resté accoudé de longues heures devant cette tête baignée de demi-teintes crépusculaires, enveloppée de crêpes transparents et dont les traits, mélodieusement noyés dans une vapeur violette, apparaissent comme une création du Rêve à travers la gaze noire du Sommeil ? De quelle planète est tombé, au milieu d’un paysage d’azur, cet être étrange avec son regard qui promet des voluptés inconnues et son expression divinement ironique ? Léonard de Vinci imprime à ses figures un tel cachet de supériorité qu’on se sent troublé en leur présence. Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. Quelle fixité inquiétante et quel sardonisme surhumain dans ces prunelles sombres, dans ces lèvres onduleuses comme l’arc de l’Amour après qu’il a décoché le trait ! Ne dirait-on pas que la Joconde est l’Isis d’une religion cryptique qui, se croyant seule, entrouvre les plis de son voile, dût l’imprudent qui la surprendrait devenir fou et mourir ? Jamais l’idéal féminin n’a revêtu de formes plus inéluctablement séduisantes. Croyez que, si don Juan avait rencontré la Mona Lisa, il se serait épargné la peine d’écrire sur sa liste trois mille noms de femmes ; il n’en aurait tracé qu’un, et les ailes de son désir eussent refusé de le porter plus loin. Elles se seraient fondues et déplumées au soleil noir de ces prunelles.

Arsène Houssaye est peut-être plus excessif encore dans le dithyrambe, et l’on trouve que ces critiques romantiques manquaient souvent de mesure dans leurs expressions : « Il a la joie, le rire, l’observation poignante, comme il a l’enthousiasme extasié et la grâce surnaturelle ; son génie est, comme la nature, insaisissable en ses transformations sans nombre. » Et quant à la Joconde, voici :

En ce tableau, effrayant à force de séduction, se cache un profond mystère. Après que le peintre a pris si fidèlement à la nature tous les détails qui semblent la réalité même, cette lèvre qui va parler et dont pourtant le contour est insaisissable, cette narine délicate qui respire, ce creux de la gorge où l’on voit courir le sang, il a, je ne sais, par quel mystérieux artifice, jeté sur toute sa figure comme un voile de lointain dont la vague magie trouble le spectateur et tout de suite l’emporte dans une région idéale. Ce tableau, si exactement vrai, il est impossible de se borner à le regarder matériellement. En face de lui on se sent comme isolé sur une cime devant laquelle s’ouvrent de vertigineux abîmes où l’on va tomber, où l’on tombe, les abîmes infinis du rêve. Comme si un cercle eût été tracé là par un puissant enchanteur, le profanateur, le copiste qui regarde le portrait de Lisa Gioconda cesse bientôt de le voir et se laisse tenter par toutes les chimères.

Des mots ! des mots ! Taine est plus précis. Ce qui l’intéresse, c’est moins de dire son émotion que d’en découvrir les raisons : c’est un critique.

J’ai cherché à me rendre compte du procédé par lequel il arrive à un si haut degré d’expression : voici, selon moi, ce qui donne à ses figures ce caractère absolument unique que personne n’a retrouvé. D’abord, elles ont fort peu de chair ; car la chair exprime la vie animale et indique la nourriture abondante. Tout est dans les traits, qui sont extrêmement marqués et délicats, en sorte que par toutes ses lignes le visage parle et pense *;* rien n’est laissé à la vie intellectuelle. Par la même raison, la couleur est peu éclatante ; le rouge et le rose, indices de la prospérité corporelle, y manquent presque complètement. Enfin, les parties du visage qui sont affectées aux actions purement animales sont autant que possible atténuées. Le menton et les lèvres sont très minces et très réduits ; la lèvre supérieure est très étroite ; le menton est creusé, souvent effilé, très différent de ce menton large et carré des statues grecques, qui leur donne un air d’ampleur et de tranquillité, mais en même temps quelque chose d’énergique et de matériel. En outre, Léonard creuse et bosselle le visage entier par toutes sortes d’ombres qui donnent une valeur particulière à chaque trait ; des fossettes, des irrégularités viennent rompre l’uniformité sculpturale ou la rondeur luxuriante des joues. Surtout, il creuse et développe l’arcade sourcilière ; il élargit autant que possible l’œil, organe de l’expression et de la vie, en lui ajoutant ses alentours. Très souvent, dans la *Vanité*, le *Bacchus*, le *saint Jean*, et une quantité d’études, il couronne la tête de merveilleux cheveux crêpelés, d’une profusion incroyable de torsades, de tresses couleur d’hyacinthe, entremêlées et superposées, végétation luxuriante qui a l’attrait de l’inouï et du fabuleux. Mais c’est surtout l’expression et le sourire qui sont étranges. Quand on s’arrête devant ces figures, il faut un certain temps pour arriver à se mettre en conversation avec elles : avec presque tous les autres peintres on y parvient vite ; avec Léonard, il en est autrement ; non pas que leur sentiment soit peu marqué : au contraire, il transpire à travers l’enveloppe ; mais il est trop délié, trop compliqué, trop en dehors et au-delà du commun, insondable et inexplicable ; il est double et triple, et par-delà leur pensée visible on démêle confusément un monde d’idées secrètes, comme une délicate végétation inconnue…

Du premier coup il a été jusqu’au bout du naturalisme : nul n’a compris plus profondément la complexité et la délicatesse de la nature ; nul ne l’a rendue avec une technique plus savante et des procédés plus complets. De même que dans ses œuvres scientifiques il a devancé son temps, possédé des méthodes, pressenti des vérités, entrevu un système que nous démêlons à peine aujourd’hui, de même, dans la structure de ses corps et de ses têtes, dans la finesse et la mobilité de ses physionomies, dans l’étrange et maladive beauté de ses expressions, il a découvert d’avance ses sentiments complexes, sublimes, raffinés et délicieux que les poètes exquis de notre siècle sont parvenus à exprimer : je veux dire la supériorité et les exigences de la créature trop fine, trop nerveuse, trop comblée, qui a tout et trouve que c’est peu de chose.

Ce sont ces intuitions qui remplissent les figures de Léonard de Vinci. Ni Michel-Ange, ni Corrège, ni Raphaël n’iront au-delà.

Léonard de Vinci est un peintre intellectuel, c’est un peintre pour littérateurs.

§

C’est ce qu’écrit M. Léon Werth en une mordante fantaisie que publie **Gil Blas** : *Le voleur de la Joconde*. « Il ne fallait pas mettre en prison Vincenzo Peruggia, voleur de la Joconde. Il est de la race des conducteurs d’hommes. Il ne lui manquait que de bien connaître sa doctrine. »

[…] Vincenzo Peruggia est un idéaliste, un idéaliste du sol, comme M. Maurice Barrès, comme M. Maurras, comme le petit Agathon, qui veut, pour ses étrennes, qu’on lui donne une panoplie et un Gradus ad Parnassum. Vincenzo Peruggia sait le lien étroit entre la terre et les œuvres des hommes. Il ne lui suffit pas que l’Italie soit aux Italiens. Il veut encore que tous les tableaux italiens soient en Italie. Et il est en cela bien plus logique que les traditionalistes français, qui ont laissé à l’Allemagne et à l’Amérique les plus belles toiles de Manet, de Monet, de Renoir ou de Cézanne.

Mais Vincenzo Peruggia est un traditionaliste qui n’a pas de politique. Il n’a donc aucun moyen pour discerner entre les œuvres d’art. Il veut rendre à l’Italie les chefs-d’œuvre italiens. Mais il ne sait pas quels sont les chefs-d’œuvre. Idéaliste pur, il n’a pas lu les catéchismes où l’action politique est la sœur du rêve des marchands d’esclaves. Il ne sait pas quels sont les chefs-d’œuvre, parce qu’il ne sait pas quelles œuvres servent à la propagande. Au fond, ce vitrier est un démocrate. L’Italie est pour lui une nation qui a droit à ses tableaux.

[…]

Il ne sait pas. Il se promène au Louvre. Quel est le plus chef-d’œuvre des chefs-d’œuvre ? Quel est le plus italien des chefs-d’œuvre ? Comment savoir… ? Ah ! savoir… savoir… Il n’y a donc pas en Italie de journaux qui accomplissent cette tâche nécessaire de renseigner les vrais Italiens sur les œuvres bien italiennes ? Mais Vincenzo Peruggia ne se décourage pas. Puisque personne ne lui a donné une pensée italienne toute faite, puisqu’il ignore où se trouve le rayon de confection où l’on achète à bon compte les doctrines de tradition, puisqu’il ne connaît pas les usines qui transforment en articles tout neufs les déchets des poubelles, Vincenzo Peruggia cherchera lui-même. Et le voici dans le Louvre comme un naufragé dans une île déserte. Il s’oriente. Il attend une révélation. S’il est vraiment ici des œuvres italiennes, lui, Italien, ne les reconnaîtra-t-il pas ? Ne lui a-t-on pas dit que le sol, les hommes et les œuvres ne sont que trois aspects d’une même réalité. Il sait qu’un avertissement mystérieux lui révélera l’œuvre la plus italienne. Il attend le choc, le contact, le tressaillement. Il est récompensé. Il tressaille. Il a reconnu l’œuvre la plus italienne : il décide d’emporter toutes les toiles de Nicolas Poussin.

Pauvre Vincenzo Peruggia ! Il fut dupe du mensonge de la sensibilité. Il est pourri par le xviiie et par le xixe  siècle. Il n’avait pas eu le temps de cultiver la prédominante intelligence.

La voici désespéré. Que va-t-il emporter ? le Jupiter et Antiope du Titien ou les Noces de Cana… ? Alors commence la vraie promenade d’art. Il s’informe. Il va au Louvre, comme M. Barrès en Espagne. Il écoute les conversations des promeneurs du dimanche : « Ah ! Mantegna !… Ah ! Mantegna !… » et il se décide pour un Mantegna. Mais un autre visiteur a précisé son admiration : « Il préfère la Joconde et au moins il sait pourquoi : « Ce tableau… Ah ! quelle fortune pour un musée !… » Une fortune, de l’argent… Voilà enfin une notion claire et que saisit la prédominante Intelligence. Et il emportera la Joconde.

Ce fut un mince hasard qui décida du choix de Peruggia. Mais est-ce bien un hasard ? Il eût choisi selon la doctrine, qu’il n’eût pas mieux choisi. Non, il ne pouvait emporter dans sa chambre d’hôtel garni un tableau de Véronèse, qui est peintre comme un potier est potier. Magnifique ironie ! C’est un tableau « d’intellectuel » qu’il passa à la douane. Léonard de Vinci est le premier des riches amateurs, le premier des peintres à système. La Joconde est un tableau pour professeurs et non pour peintres. Léonard est un élève de Gustave Moreau. Léonard est un esthète. Il commente. Il raconte ses tableaux à l’heure du thé aux belles dames et aux camarades dans les brasseries. Un homme de tradition ne devait même pas s’arrêter devant le grand Véronèse ou le grand Titien.

Vincenzo Peruggia, on vous a trompé : Nul peintre n’aima jamais la Joconde. Vincenzo Peruggia, les journaux, qui font grand bruit de son retour en France et de votre arrestation, les journaux vous trompent encore. La Joconde est aimée des badauds et des esthètes, parce qu’elle fut la maîtresse de François Ier et de Napoléon.

Vincenzo Peruggia, apprenez les sources de votre formation : la haute école du cheval du général Boulanger, la scolastique de M. Charles Maurras, la nostalgie de M. Maurice Barrès. — dont un de ses admirateurs me disait : « Je l’aime, parce qu’il est cochon… psychologiquement cochon… » — l’impérialisme agathonique où se concilient la mystique du cuistre et du négociant. Ce sont de brèves petites choses dont un vitrier plus modeste n’eût pas été la dupe. Mais je voudrais bien qu’un Italien me dise comment se nomment, en Italie, vos maîtres. Ils sont semblables — j’en suis certain — à ceux que nous vous connaissons en France.

Vincenzo Peruggia, on vous a trompé : *Nul peintre n’aima jamais* la Joconde. Que pensent les peintres, et les plus modernes, de cette assertion d’un littérateur ?

§

Voici déjà l’opinion d’un peintre qui connaît son métier. M. Anquetin écrit dans **Comœdia** :

Avant d’être le chef-d’œuvre unique, il serait nécessaire que la Joconde fût d’abord le chef-d’œuvre de Léonard ; que, par conséquent, elle fût une œuvre complète, exprimant totalement sa pensée. Or, la Joconde n’a ni cils, ni sourcils ! Comment expliquer leur absence ? Doit-on accuser Léonard d’une négligence, ou d’une omission volontaire ? Il n’est pas de beau visage sans cils et sans sourcils — les femmes y ont elles-mêmes toujours attaché la plus grande importance, les renforçant, les allongeant au besoin. La statuaire, sans les exécuter réellement, accentue la ligne caractéristique des arcs sourciliers, indispensable à la délimitation du front. Sans cette ligne, le visage perd son caractère humain.

Les esprits littéraires, les beaux phraseurs ont pu jaspiner à loisir sur l’Enigme de ce sourire. Ont-ils jamais compris que ce mystère réside tout entier dans le désaccord de la bouche qui sourit et des yeux incomplets, aux paupières glacialement découpées, dépourvues de l’ombrage nécessaire du velours des cils et des sourcils ? Ils ont mis la Joconde au rang suprême, à cause du nom glorieux de Léonard de Vinci — puis, y ajoutant d’eux-mêmes toutes les fantaisies de leur imagination, ils ont fini fatalement par croire à la réalité de leurs propres inventions. Ce qui prouve que l’Art plastique exige an sens spécial chez celui qui regarde, aussi bien que chez celui qui crée.

La Joconde avait des sourcils.

Mais — sourcils, cils, tout le travail final des couleurs liquides, des glacis, tout cela lui a été ravi, comme il l’a été à bien d’autres ouvrages par les mains criminelles qui récurent les chefs-d’œuvre comme des derrières de casseroles, sans se douter que la couche inférieure du vernis est intimement liée aux glacis, et que le mordant employé peur attaquer le vernis peut en un instant anéantir le travail de terminaison qui est le plus précieux !

On peut contempler, dans le même numéro de *Comœdia*, une *Joconde* avec des sourcils et qui a perdu son sourire. Mais il se trouve ainsi que le véritable créateur de cet énigmatique sourire, qui inquiéta tant de générations d’esthètes, fui ce dévernissement inconscient qui, d’un coup de brosse, maladroit et génial, faucha les cils et sourcils de Mona Lisa.

R. DE BURY.

**1914-3** Jean Marnold

*Musique*

1-II-1914, T. CVII, p. 623, 625.

Opéra-Comique : *Francesca da Rimini*, drame de M. Francis Marion Crawford et Marcel Schwob, musique de M. Franco Leoni.

Après avoir déposé *Céleste* en p. p. c. à la musique française, M. Carré a tenu à faire ses adieux à l’Italie, qu’il aima d’une ardeur si constante, et à réparer envers une Espagne authentique les outrages de M. Laparra, son complice. L’aventure de **Francesca da Rimini**, délayée en trois petits actes, a fourni à M. Franco Leoni le prétexte d’une partition dépourvue de vérisme national, mais bondée de banalité. Cet ouvrage dénonce pourtant des intentions fort honorables. Sa probité est manifeste. Il semble dédaigner les trucs et récuser la fausse emphase puccineptes. La candeur de ses recherches orchestrales et harmoniques est presque touchante. Jamais la gamme par tons ne divulgua sans doute une telle innocence. Tant de sincérité désarme chez un débutant transalpin, et on hésite à prévenir celui qui s’introduit ainsi dans l’art lyrique d’abandonner au seuil toute espérance d’avoir quelque jour du talent. Encore qu’il y ait fait l’économie de nouveaux décors, M. Carré a monté *Francesca da Rimini* avec l’adresse et la sollicitude avisée qui lui sont propres et qui s’attestent si favorables à l’illusion. Le meurtre des deux amants surpris et transpercés du même coup d’épée par le mari jaloux, raidis soudainement côte à cote sur le dossier sculpté du siège et figés blêmes dans la mort, est à cet égard un modèle d’habileté et vraiment d’art tragique. La poésie du clair de lune, argentant peu à peu le panorama nocturne au premier tableau, se recommande aux réflexions des électriciens de notre Opéra, en prouvant qu’on ne leur demande pas l’impossible. Qu’ils imitent seulement cela.

JEAN MARNOLD.

**1914-4** Giovanni Papini

*Lettres italiennes*

1-II-1914, T. CVII, p. 644-649.

Le Futurisme — Ses origines. — *Poesia*. —Les poètes futuristes. — *Lacerba*. —Les mots en liberté et le lyrisme synthétique.

On a beaucoup parlé du Futurisme à l’étranger, et surtout en France, mais il me semble que jusqu’ici on n’a pas bien saisi son importance et sa nécessité au point de vue italien — sa raison d’être nationale. On a vu le côté tapageur et pittoresque du mouvement, tandis que le côté création et rénovation est resté presque toujours méconnu. Je tâcherai de renseigner les lecteurs du *Mercure* sur la véritable signification du Futurisme, me bornant nécessairement au futurisme littéraire.

Entre les grandes puissances intellectuelles de notre temps, l’Italie était sans contredit la plus arriérée en littérature et dans tous les arts en général. Notre plus grand poète de la deuxième moitié du siècle dernier — Carducci — était le représentant de la réaction classique et traditionaliste contre les derniers romantiques. Il avait subi depuis les influences disparates de Victor Hugo et de Heine, mais il est toujours resté le poète de la culture et de l’histoire, le poète de cabinet et de bibliothèque, le poète académicien, orateur, professeur, toujours correct et parfois parfait, mais très éloigné de toute modernité. Pascoli, qui lui succéda dans la chaire et dans la renommée, était doué d’une sensibilité poétique plus fraîche, mais il appartenait, dans le fond, au même type que Carducci et sa culture classique l’a empêché trop souvent de s’abandonner à son inspiration primesautière. Je passe d’Annunzio, dont le goût obstiné pour l’ancienneté décorative est trop connu à Paris et ailleurs.

La poésie italienne n’avait donné, jusqu’à ces dernières années, aucun signe de renouvellement intérieur et profond. Elle vivotait encore aux dépens des visions les plus archaïques et n’avait pas même la force de changer ses formes, ses instruments, sa métrique.

Les recherches nouvelles qui font de la poésie italienne actuelle la plus avancée peut-être qui existe en ce moment en Europe ont leurs origines dans la fondation de *Poesia*, revue internationale de lyrisme, fondée par F.-T. Marinetti en 1904. F.-T. Marinetti, qui avait fait son baccalauréat à Paris et connaissait très bien le magnifique essor poétique français de Baudelaire jusqu’à Claudel, et qui avait déjà publié, en français, *la Conquête des Etoiles* et *Destruction*, qu’on avait déjà remarqué en France comme promesses d’un tempérament lyrique puissant, était surtout animé, dans la création de *Poesia*, par le désir de faire connaître en Italie la grande poésie moderne étrangère, — et surtout française. On était déjà fatigué de la luxueuse marqueterie de d’Annunzio et on était dans la recherche et l’attente de quelque chose de nouveau. Importer en Italie la dernière poésie européenne était déjà une grosse et utile tâche pour une revue. *Poesia* était très mêlée : il y avait là du bon et du mauvais, du magnifique et du médiocre, de l’extraordinaire et du vieux, mais elle eut son rôle important dans l’évolution de notre lyrique. Elle fit connaître tant bien que mal les meilleurs poètes d’avant-garde de France, — d’Angleterre et d’Allemagne, et révéla aux Italiens ébahis trois ou quatre jeunes poètes d’ici que personne ne connaissait et qui se montrèrent tout de suite doués d’une sensibilité tout à fait originale. *Poesia* fit plus : Marinetti ouvrit en 1908 une enquête internationale sur le *vers libre* (qui était presque inconnu chez nous et qu’on n’employait que très rarement) et ainsi donna le courage de l’adopter à ces jeunes poètes dont j’ai parlé et qui s’appelaient Govoni, Buzzi et Palazzeschi, c’est-à-dire les meilleurs que possède aujourd’hui la présente génération.

Au commencement de 1909, F.-T. Marinetti lança dans *le Figaro* et dans *Poesia* son premier manifeste pour la fondation du Futurisme. Les idées qu’il contient sont assez connues, même en France, et il est inutile de les résumer. Le Futurisme apparaît eu somme à qui le regarde au point de vue italien comme la réaction nécessaire à ce culte effréné et idiot de l’ancien, à cette mollesse et couardise de sentiments, à ce mépris de la modernité dont notre milieu intellectuel était saturé et qui le conduisait à un épuisement ennuyeux et humiliant. F.-T. Marinetti rappelait aux jeunes Italiens que les nations ne se nourrissent pas uniquement de souvenirs et de regrets et que même dans l’art il faut avoir le courage de quitter les continuations et les imitations pour créer quelque chose de nouveau et d’inédit.

Il montrait qu’à l’étranger on avait découvert une sensibilité toute nouvelle et *moderne* et il croyait que la littérature italienne devait se mettre au courant des autres et même les devancer en hardiesse si elle voulait reconquérir son ancienne place dans le monde.

Malgré l’hostilité de la majorité des gens de lettres italiens et l’indifférence narquoise du public, le manifeste de F.-T. Marinetti fut le commencement d’une transformation profonde et tumultueuse de notre jeunesse artistique. Les poètes Buzzi, Govoni, Cavacchioli, Palazzeschi se joignirent à lui ; l’année d’après, en 1910, les peintres Boccioni, Carrà, Russolo et Balla donnèrent leur adhésion au mouvement et publièrent le manifeste de la peinture futuriste qui fut bientôt suivi par des expositions et des manifestations bruyantes. Plus tard le musicien Balilla Pratella publia son manifeste de la musique futuriste ; Russolo inventa le nouvel *Art des bruits* ; Boccioni initia la culture futuriste et Mme Valentine de Saint-Point écrivit son célèbre manifeste de la luxure. Les grands meetings futuristes de Milan, Turin, Trieste et Naples, qui consistaient dans la déclamation des manifestes et des poésies, bien que troublés trop souvent par la violence haineuse des adversaires, attirèrent l’attention du public sur la nouvelle école.

L’année 1913 fut particulièrement importante pour le Futurisme. Depuis trois ans, *Poesia*, qui était née avec des intentions excessivement éclectiques, avait cessé de paraître. Devenue « moteur da Futurisme », elle aurait dû devenir intransigeante ; mais il n’est pas toujours facile de transformer de fond en comble une entreprise commencée avec un esprit tout différent. Marinetti avait mieux aimé la supprimer que tomber dans les compromis. Mais au commencement de 1913 était née à Florence une revue indépendante, d’avant-garde, très vivante et révolutionnaire, *Lacerba*, qui avait en première ligue parmi ses rédacteurs Papini et Soffici, qui jusqu’alors s’étaient tenus loin du Futurisme, mais, esprits toujours en éveil et à l’affût de la modernité, travaillaient, on peut dire, dans une direction parallèle. Leurs livres — romans, essais, contes — leur avaient assuré une place à part dans la littérature la plus hardie et leur collaboration à la *Voce* avait assez contribué a la fortune de cette revue de bataille. Mais ils avaient dû se détacher de la *Voce*, qui n’était pas disposée à les suivre dans toutes leurs idées et ils se virent forcés de fonder un journal tout à eux. *Lacerba* se proposait d’être surtout théorique et d’accomplir dans la morale et dans la philosophie courante bourgeoise, idéaliste — la même révolution que les futuristes accomplissaient dans la poésie et dans l’art. Les rédacteurs de *Lacerba* et les futuristes étaient faits pour s’entendre, malgré des incidents provenant de malentendus qui avaient retardé leur rencontre. En février, Papini et Soffici, à l’occasion de la grande manifestation de Rome, où le premier prononça un discours qui fit beaucoup de bruit, donnèrent leur adhésion au Futurisme. *Lacerba* devint bientôt l’organe très suivi et répandu de la littérature futuriste.

L’adhésion de Papini et de Soffici au Futurisme ne passa pas inaperçue. Il ne s’agissait pas de tout jeunes inconnus qui pouvaient être poussés dans le mouvement par le besoin de réclame et d’encouragement. Ils jouissaient déjà d’une enviable renommée et ils étaient connus par leur farouche indépendance. Leur conversion courageuse et raisonnée aux idées futuristes fut très remarquée et entraîna bientôt d’autres conversions.

Les expositions de Rome, de Florence, de Paris (sculpture de Boccioni) et de Londres ; les derniers meetings, très orageux, de Rome, de Florence et de Milan, ont forcé les milieux intellectuels italiens à s’occuper sérieusement du mouvement qui devient toujours plus large et plus vivant. Une foule de jeunes, parmi lesquels quelques-uns doués de véritable talent, se sont ajoutés aux apôtres des premières journées. À l’étranger aussi les alliés ne manquent pas. Dans cette même année, *Lacerba* publia l’*Antitradition Futuriste* de Guillaume Apollinaire, un des esprits les plus curieux de notre époque curieuse.

*Lacerba*, ajoutant à la poésie et aux théories artistiques une révision des préjugés moraux et métaphysiques, a donné plus de retentissement à la révolution futuriste. On a poursuivi en justice deux écrivains pour des articles qui offensaient, paraît-il, la pudeur et la religion. L’école a soulevé des haines furieuses et des enthousiasmes formidables. Désormais on ne parle plus d’autre chose dans les milieux intellectuels italiens.

§

Le Futurisme a sans doute, comme tous les mouvements similaires, ses faiblesses et ses défauts, mais il serait tout à fait injuste de vouloir nier ses grands mérites. Pour rester dans la poésie — la seule chose qui nous doive occuper ici — il a révélé à l’Italie au moins sept poètes de talent, dont trois ou quatre absolument supérieurs.

J’entends parler de Buzzi (*Aeroplani* ; *Versi Liberi*) ; de Cavacchioli (*Le Ranocchie turchine*) ; de Govoni (*Poesie Elettriche*) ; de Lucini (*Revolverate*) ; de Palazzeschi (*L’Incendiario*, dont la deuxième édition a obtenu le plus grand succès) ; de Folgore (*Canto dei motori*) ; de Cangiullo (dont on doit lire surtout les dernières poésies parues dans *Lacerba*). Sans compter Marinetti, initiateur et animateur, et dont l’œuvre poétique est très importante à tous les points de vue. À chacun de ces poètes il faudrait dédier une étude à part : il faudrait, au moins, pouvoir disposer d’une vingtaine de pages pour expliquer en quoi ils diffèrent, comme sensibilité et technique, de tous les autres poètes italiens anciens et contemporains.

J’en parlerai longuement, chacun à leur tour, aussitôt qu’ils publieront leurs œuvres nouvelles.

Presque tous les livres de poésie dont j’ai cité les titres sont écrits en vers libres, mais il ne faut pas croire que le Futurisme ne soit que le pseudonyme italien du vers-librisme français. L’année dernière, si décisive pour le sort du Futurisme, a vu aussi la création des *mots en liberté*, qui font de la poésie futuriste quelque chose qui se détache de toute poésie connue, au moins dans ses moyens. Marinetti, obsédé par les recherches des peintres futuristes (simultanéité, dynamisme, compénétration de plans, etc.) a tâché de disloquer et de rompre une fois pour toutes la vieille structure de la phrase et les remparts surannés de la syntaxe usuelle. Il a commencé par supprimer certaines parties du discours ; par employer le verbe seulement à l’infinitif ; par faire un grand usage de sons imitatifs ; et par apporter dans l’uniformité dominante des innovations typographiques très suggestives (emploi de caractères différents en grand nombre ; de signes mathématiques ; d’espaces énormes ; de mots disposés en plusieurs caractères ; de mots ou lettres disposés de manière à suggérer l’idée immédiate d’une chose réelle, etc.).

Il ne s’agit pas, comme on pourrait le croire tout d’abord, de trouvailles capricieuses d’un écrivain qui cherche coûte que coûte la nouveauté. Ces innovations extérieures sont dictées par la nécessité de rendre avec la plus grande liberté, rapidité et énergie la vie multiple et mêlée de l’homme moderne, qui vit et voit plus intensément l’agitée existence contemporaine. Il s’agit de rendre — en dehors des barrières des vers, de la rime et de la syntaxe — un riche réseau de sensations inédites et raffinées, inspirées par la vie plus violente, qui se croisent et s’entremêlent, et dont on ne pourrait exprimer la nouveauté, la complexité et la *simultanéité* avec les formes anciennes. Les essais de mots en liberté que Marinetti, Buzzi. Cangiullo, Boccioni, Carrà et Soffici ont déjà publiés nous forcent à reconnaître que, en dépit de leur apparente obscurité et de leur descriptionnisme obstiné, on réalise avec cette forme — ou mieux avec cette absence de formes anciennes, déterminées et régulières — une telle richesse imprévue de tissu sensible qu’on est porté à penser que les mots en liberté sont destinés à prendre la place de toutes les anciennes manières d’écrire et de versifier. Dans la poésie française nous avons la plus prochaine préparation de mots en liberté : il me suffit de rappeler les *Illuminations* de Rimbaud et certaines pages de Mallarmé. Mais, dans les mots en liberté des futuristes, on a poussé bien plus avant la libération et la recherche d’effets nouveaux. Cette révolution, devenue consciente, s’est élargie et consolidée. Le poète futuriste Luciano Folgore arrive, par exemple, à supprimer aussi le verbe, mais renonce aux innovations typographiques et donne à sa poésie le nom de *lyrisme synthétique*. Il s’agit toujours, dans le fond, de mots en liberté qui conservent encore l’apparence de vers libres.

Quand on réfléchit qu’il y a dix ans à peine on ne pouvait concevoir en Italie une poésie qui ne fût païenne et classique — *carducciana* ou *dannunziana* — et qui ne fût dominée parla métrique la plus réactionnaire (sonnet, ballade, *terzine*, etc.), on doit avouer que l’Italie littéraire doit surtout au Futurisme d’être plutôt à l’avant-garde qu’en arrière dans la marche anxieuse du lyrisme contemporain[[1]](#footnote-1).

GIOVANNI PAPINI.

**1914-5** Guillaume Apollinaire

*La vie anecdotique*

1-II-1914, T. CVII, p. 661-664.

L’Almanacco purgativo.

Il vient de paraître en Italie un **Almanacco purgativo** pour 1914. Cet *Almanach purgatif* est l’œuvre des deux nouveaux futuristes, Ardengo Soffici et Giovanni Papini. Ils sont l’un et l’autre bien connus en France, où le premier a longtemps vécu. Le second, qui tient dans la hiérarchie futuriste rang d’antiphilosophe, est un collaborateur du *Mercure de France*. Je tenterai d’esquisser ici même un de ces jours le portrait de l’antiphilosophe Papini.

Dans *l’Almanach purgatif*, il y a des choses assez drôles, surtout les anecdotes. En voici une sur Napoléon.

Durant sa captivité à Sainte-Hélène, Napoléon aimait de préférence s’entretenir avec des Italiens et spécialement avec le Dr Antomarchi, avec lequel il revenait volontiers sur les circonstances de sa vie aventureuse. Un matin, ils parlaient comme d’habitude, assis sur le rivage, et le médecin lui ayant fait quelque question sur les véritables raisons de la campagne de Russie, Napoléon lui répondit : « Mon intention, pour assurer la paix de l’Europe, était de frapper à mort l’Empire Russe. Je visai au cœur, mais — l’empereur sourit avec amertume — *lo presi nel culo*. »

Voici des anecdotes sur Baudelaire.

On sait que, durant son séjour à Dijon, Charles Baudelaire traversa une période de si atroce misère qu’il dut supporter que Jeanne Duval, sa maîtresse, se livrât à la prostitution pour subvenir aux besoins du ménage.

Baudelaire en souffrit cruellement ; toutefois cette abjection, dans laquelle il se sentait tombé, lui procurait parfois, comme il le confessait lui-même, une ténébreuse volupté qui se répandait en sarcasmes diaboliques.

Un soir, par exemple, la pauvre mûlatresse, de retour à la maison après des heures et des heures d’absence, raconta à son ami qu’elle avait rencontré un vieux monsieur, qui, après avoir écouté son histoire, ému de compassion, lui avait donné quelques louis sans lui rien demander en échange. Et comme elle se réjouissait de la chose : « Non, non, dit le poète irrité, pas de médiocrité, il faut aller le rechercher et coucher avec lui.

Une autre fois qu’elle était sur le point de sortir comme toujours à la recherche de quelque amateur adventice, Baudelaire lui courut derrière en criant par l’escalier cette recommandation :

« Et surtout n’oublie pas de dire à tes clients que tu fais ça pour moi, pour Charles Baudelaire. »

Un soir que la pauvrette rentrait à la maison, ramenant un prêtre “levé” qui sait par quels artifices :

« Très bien, observa l’auteur des *Fleurs du mal*, ce soir, c’est un ministre de Dieu qui vient augmenter notre douleur : à la fin ce sera Dieu lui-même à me faire cocu, ce qui sera enfin digne de moi. »

Les pensées des grands hommes données par l’*Almanach purgatif* ne sont pas moins bien choisies :

L’infini est nécessairement plus vaste que le fini, puisqu’il le contient. Platon.

Il y a dans la philosophie beaucoup de mystères qui ne sont ni dans le ciel ni sur la terre. Shakespeare.

J’ai connu un homme tellement peureux que, bien que bon catholique, il n’allait jamais à la messe. À quelqu’un qui lui demandait pourquoi, il répondit : « Dieu est bon et me pardonnera, mais le diable, qui est méchant, pourrait se formaliser. » Sterne.

Les femmes ne s’habillent que pour exciter le désir de les déshabiller. Casanova.

Si Judas avait eu l’idée d’offrir, avec ses trente deniers, un bon souper aux apôtres, sa réputation serait infiniment meilleure que celle qu’il a aujourd’hui. Voltaire.

La famille est une chose si déprimante et si embarrassante pour l’homme que les seuls êtres vraiment libres sont les enfants trouvés. La chose la plus humaine que puisse donc faire un père est d’abandonner ses enfants dès leur naissance. J.-J. Rousseau.

Les bouchers sont les seuls hommes que l’on puisse comparer aux esprits libres : les uns comme les autres ont mission d’égorger les bêtes. Nietzsche.

Le monde est tellement mauvais que Dieu lui-même, qui l’a fait, n’y habite plus. Schopenhauer.

Le génie est la lumière ; la foule est l’ombre. Mais, de même que la lumière illumine l’ombre, ainsi le génie éclaire la voie des multitudes. Victor Hugo.

L’or est comme le reflet de la puissance divine sur la Terre : c’est pourquoi plus on en possède plus on s’avoisine à Dieu. Rothschild.

En philosophie la chose la plus difficile n’est pas de trouver la vérité, mais que la vérité trouvée signifie quelque chose. Ugo Foscolo.

Nous sommes tous héros sur Terre du premier au dernier et vice-versa. On ne pense guère à l’héroïsme de notre père Adam, quand il consentit que Dieu prît une côte pour en former la femme. Emerson.

Je n’ai rien à dire contre la femme, sinon qu’elle ne ressemble pas assez à l’homme. Oscar Wilde.

La dernière forme de la foi consiste à croire que l’on ne croit à rien. Anatole France.

Une des nouveautés de l*’Almanach —* je dis nouveautés — ce sont des versiculets intitulés dans l’imprimé : « Malthusiens dominicaux », mais que les auteurs appellent entre eux : « définitions malthusiennes ». « Malthusien » veut dire ici « improductif » et aussi que le quatrain *se retire* au meilleur moment. En effet, leur plus grand mérite consiste à promettre quelque chose et à ne rien donner, sinon quelque bourde propre à faire rire. Le dernier mot est tronqué. Il est possible en italien de tronquer certains mots pour la nécessité de la versification, mais seulement certains mots. On peut, par exemple, dire *caval* pour *cavallo*, mais il est ridicule de dire *plag* pour *plagio*. Quand on le fait, on a l’air de ne pas savoir se tirer d’un mauvais pas poétique, ce qui est l’impuissance même, d’où l’idée de l’infécondité malthusienne. En italien tout cela est ridicule. C’est un Napolitain qui a inventé le genre, il y a une cinquantaine d’années, mais il faisait ça avec logique et généralement sans cette ressource du mot tronqué arbitrairement et bêtement. Il employait des mots troncables. Voici la traduction de quelques quatrains de l’*Almanach* :

Boucher, c’est cette chose.

Qui sait faire ses affaires ;

Sur la porte il écrit bœuf.

Dedans il vend du cheval.

Venise c’est cette chose

Qui s’agite dans la M…

M… neuve, antique M…

M… M… à l’infini.

L’Allemand est cette chose

Qui est imbécile en tout.

Il ressemble beaucoup au bœuf

Mais n’éveille pas l’appétit.

Féministe est cette chose

Qui veut faire les élections.

Mais lui manquent les parfaitement

Pour entrer au Parlement.

Comme on voit, l’*Almanach purgatif*, issu des *Almanachs du père Ubu*, est une agréable chose ; Alfred Jarry eût décerné aux auteurs le grand cordon de l’ordre de la Gidouille. L’*Almanach* témoigne encore de la vitalité du futurisme, qui n’a point dédaigné d’entrer dans l’histoire de l’esprit humain parmi les risées du public et ses propres éclats de rire.

J’oubliais d’ajouter que, conformément à l’épiphonème vertical de mon manifeste *L’Antitradition futuriste* du 29 juin 1913 : « Suppression de l’histoire », les anecdotes et les pensées de l’*Almanach* citées plus haut sont entièrement fausses et qu’elles ont par conséquent toute la saveur de l’inédit.

Guillaume Apollinaire.

**1914-6** Maurice Boissard

*Théâtre*

16-II-1914, T. CVII, p. 838.

Comédie royale : *Elle et Eux*, pièce en un acte, en vers, de M. Camille de Sainte-Croix. *Arabesques*, ballet miniature, de Mme Jane Hugard. *L’Amour à Bergame*, comédie bouffe, en 4 actes, en vers, de M. Camille de Sainte-Croix (3 février).

M. Camille de Sainte-Croix, qui fonda le théâtre Shakespeare, et M. Edouard Dujardin, l’auteur de *Marthe et Marie*, ont pris la direction de la Comédie Royale. Ils ont fait leur ouverture avec deux pièces en vers de M. Camille de Sainte-Croix : **Elle et Eux**, marivaudage entre deux pierrots et une coquette, et **l’Amour à Bergame**, comédie bouffe, qui remet devant nos yeux, sous d’autres noms et d’autres costumes, des personnages toujours amusants de la comédie italienne. Les vers de M. Camille de Sainte-Croix savent être, selon les cas, poétiques ou plaisants et on les entend avec agrément. Un ballet de Mme Jane Hugard, entre les deux pièces, met un intermède souvent gracieux.

MAURICE BOISSARD.

**1914-7** Auguste Marguillier

*Musées et collections*

16-II-1914, T. CVII, p. 850-852, 852-853, 854-855.

La résurrection et le retour de la *Joconde*. —Le Musée Jacquemart-André.

*La* voilà donc enfin revenue dans ce Louvre où nous n’espérions plus la revoir, et si la réception qu’on lui a faite a été peu digne d’elle et de nous, qu’on ne doute pas pourtant de l’émotion qui étreignit bien des cœurs quand, le 12 décembre, un télégramme d’Italie annonça qu’on venait de retrouver la « **Joconde** ». Il est inutile de refaire ici en détail le récit, abondamment conté par les journaux, de ce miraculeux retour à la lumière et de l’odyssée du chef-d’œuvre depuis sa disparition : le vol par un des ouvriers qui avaient procédé à la mise sous verre du tableau ; la *Joconde* cachée durant deux années dans la mansarde de Peruggia ; l’offre de vente faite par celui-ci, au mois de novembre dernier, à un antiquaire florentin qui, de concert avec le directeur de la Galerie des Offices — qu’on ne saurait assez remercier de la sagacité et de l’esprit d’initiative montrés par lui en cette circonstance — réussit à obtenir du naïf filou livraison du chef-d’œuvre ; l’identification du tableau par M. Corrado Ricci, directeur des Beaux-Arts d’Italie et par le directeur des Offices ; l’exposition triomphale à Florence, puis à Rome, puis à Milan ; le retour à Paris, que certes nous n’imaginions pas devoir être ce qu’il eût été à Florence au temps des Médicis — notre démocratie a d’autres amours et réserve ses ovations à d’autres objets — mais qui eût pu, tout de même, revêtir une forme plus solennelle que la simple réception à la gare par le chef de la Sûreté et la reconnaissance par devant notaire dans le cabinet du directeur de l’École des Beaux-Arts ; l’exhibition à cette même École durant trois jours — et qui, elle aussi, fut peu brillante, et, de toutes façons, maladroite, puisque, faite au profit des œuvres d’assistance italienne, elle, prétendait payer le service rendu ; — enfin la réintégration au Louvre où, après la cohue des curieux plus ou moins indifférents, Mona Lisa a retrouvé ses adorateurs d’antan.

Et maintenant que le problème qui, depuis deux ans, angoissait tous les amis de l’art a reçu une si heureuse solution, deux réflexions s’imposent à l’esprit. La première est la stupéfaction causée par l’impéritie et la légèreté qu’a montrées dans toute cette affaire le service de la Sûreté. Au lendemain du vol, les journaux et le public, faisant chorus avec le sous-secrétaire d’État des Beaux-Arts qui frappait brutalement le directeur des Musées nationaux, cependant alors en congé régulier, n’ont pas eu assez de critiques à l’égard des fonctionnaires du musée. Or, tout ce qu’on vient d’apprendre des conditions du vol — accompli par un ouvrier anciennement employé au Louvre, qui connaissait admirablement le musée et les usages du personnel et savait comment enlever le tableau qu’il avait lui-même encadré, explique que le délit ait pu être commis assez facilement. Et ce sont les conservateurs eux-mêmes, M. Leprieur et M. Jean Guiffrey, qui dès le premier jour ont indiqué la bonne piste en signalant à la justice les ouvriers employés à la mise sous verre des tableaux et en fournissant une liste *sur laquelle se trouvait le nom de Peruggia*. (Néanmoins, tandis que la Sûreté prenait consciencieusement les empreintes digitales de tous les conservateurs du Louvre pour les comparer aux traces laissées sur la glace de la *Joconde*, elle négligeait cette précaution avec le voleur  dont elle n’avait d’ailleurs qu’à rechercher le dossier anthropométrique, existant dans ses cartons depuis 1908, pour être aussitôt fixée, et tandis qu’un inspecteur de la Sûreté enquêtait au domicile même de Peruggia et faisait sur lui un rapport défavorable, on omettait de faire suivre cette visite d’une perquisition qui aurait aussitôt amené la découverte de la *Joconde* ! Que dire d’une pareille incurie ?… — La seconde réflexion, c’est que jamais la *Joconde* n’aurait été volée si l’on n’avait eu la malencontreuse idée de mettre sous verre les tableaux du Louvre. Avons-nous assez protesté ici (et encore dans notre dernière chronique) contre cette inepte mesure ! Il ne lui manquait plus que ce nouveau titre à la réprobation des amis de notre Louvre. Puisse cette constatation lui porter le coup de grâce ! Ç’aura été un des résultats consolants du vol de la *Joconde*. —Un autre est que ce vol aura été pour nos musées une utile leçon et la source d’heureuses et importantes réformes qui sans cela n’eussent peut-être jamais été réalisées. Espérons que cette leçon ne sera pas perdue.

§

C’est à l’art ancien, spécialement à l’art français du xviiie siècle et surtout aux maîtres italiens du *quattrocento* et du *cinquecento* qu’étaient allées les préférences de M. et Mme Edouard André ; leurs acquisitions se sont arrêtées au seuil du xixe siècle : David est le dernier en date des peintres représentés.

Avant de monter le grand escalier qui, de là, mène au premier étage, entrons dans une petite salle où la Renaissance s’évoque de la façon la plus séduisante : une cheminée vénitienne aux armes des Micheli, un plafond décoré d’une peinture allégorique provenant aussi de Venise, accompagnent des tableaux pour la plupart vénitiens, dont un charmant *Joueur de luth* de Pontormo, des médailles, des orfèvreries, des reliures de princes, des meubles sculptés.

L’escalier à double révolution une fois gravi, on se trouve en présence d’une lumineuse vision (malheureusement un peu trop dans l’ombre) : c’est une longue fresque provenant — ainsi qu’un plafond que nous trouverons plus loin — de la villa des Contarini à Mira, et où Tiepolo a figuré avec une allure de triomphe, dans les colorations les plus exquises, la réception par le vieux Federigo Contarini de notre roi Henri III fuyant le trône de Pologne et traversant l’Italie pour accourir en France. L’acquisition de cet ensemble de décorations par M. et Mme Edouard André en 1893 fut une bonne fortune comme il en arrive rarement aux collectionneurs ; ces fresques comptent parmi les plus inestimables joyaux du trésor dont nous énumérons les richesses. Quel dommage, seulement, qu’elles aient été dissociées !… Au-delà d’un balcon en encorbellement dominant la galerie du rez-de-chaussée et où, près du buste d’Edouard André par Carpeaux, s’admire une grande tapisserie française au point, *La Récompense de la Vertu et les dangers du Plaisir*, voici maintenant le musée italien proprement dit : des salles dignes de palais florentins ou vénitiens avec leurs portes aux encadrements de marbre sculpté, leurs plafonds à caissons peints et dorés, leurs meubles rares, et, accrochés aux murs ou répartis çà et là, des tableaux religieux, mythologiques ou allégoriques, signés Mantegna, Fiorenzo di Lorenzo, Baldovinetti, Paolo UccelIo, Carpaccio (une *Ambassade d’Hippolyte*, *reine des Amazones, à Thésée, roi d’Athènes* d’où se dégage tout le parfum de l’humanisme de la Renaissance), des bustes ou des bas-reliefs de Donatello, de Luca della Robbia, de Laurana (une *Tête de femme aux yeux baissés*. sœur de celle du Louvre), de Mino de Fiesole, de Desiderio da Settignano (trois œuvres délicieuses : un buste de *Saint Jean Baptiste enfant*, une *Madone avec l’Enfant Jésus* sur un fond de rosiers en fleurs, et un buste de *Jeune héros* cuirassé à l’antique et couronné de lauriers, qui est une des plus fières et des plus élégantes créations de l’art italien), enfin trois grandes statues en bois polychromé de l’école siennoise : une *Vierge de Nativité* en adoration, un *Ange* et une *Vierge d’Annonciation* ; seuls une statuette bourguignonne, quelques tableaux de primitifs brugeois et une belle tapisserie flamande, *Le Portement de croix* d’après Bernard van Orley, apportent une note diverse dans ce brillant concert.

AUGUSTE MARGUILLIER.

**1914-8** A. Van Gennep

*Ethnographie et folklore*

1-IV-1914, T. CVIII, p. 590.

Estella Cangiani et Eleanour Rohde : *Piedmont*, in-4°, rel., 50 pl. en coul. et nombre ill. en noir, Londres, Chatto et Windus, 1913, 21 sh.

On se rappelle que Miss Cangiani a publié il y a quelques années un très beau livre sur la Savoie, dont il va paraître une traduction adaptée à Chambéry. Son nouvel ouvrage sur le **Piémont** ne le cède en rien au précédent. Les cinquante planches en couleurs d’après les aquarelles de l’auteur sont des documents de premier ordre et de plus font connaître que le talent de l’auteur acquiert d’année eu année plus de hardiesse et de conscience.

Les auteurs, comme dit M. Salomon Reinach, ont arrangé leur texte avec adresse. C’est bien la description d’une excursion dans les diverses vallées du Piémont, mais entremêlée de légendes et de chansons recueillies aux meilleures sources. Je regrette l’absence de toute bibliographie, car c’est d’une part compliquer le contrôle si l’on désire distinguer l’inédit du connu, et d’autre part éliminer de la reconnaissance publique les chercheurs locaux. Mais il se peut que le public anglais redoute plus que le nôtre les références et l’exactitude.

C’est un tour de force que de donner à si bon compte un volume aussi beau d’impression et d’illustration.

A. VAN GENNEP.

**1914-9** Giovanni Papini

*Lettres italiennes*

1-IV-1914, T. CVIII, p. 634-638.

Aldo Palazzeschi : L’Incendiario. — Il codice di Perelà.

Bien que M. Aldo Palazzeschi soit de mes amis, je dois avouer en public qu’il est, à l’heure actuelle, notre meilleur poète. Depuis la mort de Giovanni Pascoli — dont les étrangers ignorent presque tout tandis qu’ils lisent les moindres billets de M. Gabriele D’Annunzio — M. Aldo Palazzeschi est le seul, dans la phalange innombrable des fabricants de vers, qui possède une sensibilité lyrique tout à fait personnelle qui le distingue de tout le monde. Il est maintenant le poète le plus lu, le plus discuté et le plus imité de la dernière génération.

M. Aldo Palazzeschi est jeune. Il est né à Florence — dans cette ville qui a repris depuis dix ou quinze ans son ancien râle de centre intellectuel de la péninsule — les février 1885. Issu d’une famille tout à fait bourgeoise et provinciale, son génie l’a isolé dans son milieu dès son enfance. Pascoli, dans une de ses plus belles pages, affirmait qu’on n’était poète que si on avait gardé dans la vie le *fanciullino* (le petit enfant) que chacun de nous porte en naissant dans son cœur. M. Aldo Palazzeschi a été sauvé par ce qu’on pourrait appeler, dans un sens très élevé, sa résistante *puérilité*. Il est encore enfant dans ses goûts les plus simples ; dans le choix même de ses amusements ; dans ses sensations plus sincères devant la vie. Il est l’homme qui collectionne sans honte et sans pose masques et jouets.

Avec cela je ne dis pas qu’il soit l’enfant normal, sensible et idiot, qu’on nous représente dans les manuels de lecture. Il est l’enfant tout à fait moderne : très malicieux, spirituel, goguenard même et, dans le fond, aussi corrompu qu’il le faut pour comprendre la vie. C’est surtout un enfant qui a déserté les écoles, qui n’aime pas la lecture et qui voulait plutôt entrer au théâtre. Heureusement pour nous, la poésie l’a capté dans son adolescence et le retiendra toujours.

Il a publié son premier livre à vingt ans (I *Cavalli bianchi*, Firenze, 1905). Bientôt suivirent *Lanterna* (Firenze, 1907) et *Poemi* (Firenze, 1909). Dans ces livres-là — imprimés sur papier de luxe et à très peu d’exemplaires — il y avait déjà Palazzeschi tout entier avec sa délicatesse visuelle et sa narquoise naïveté. Les très rares lettrés qui virent ces premiers essais ne se doutèrent pas qu’un nouveau poète venait de naître. Ils furent déconcertés et ils se tirèrent d’affaire avec les éternelles railleries qui sont d’usage dans ces cas-là. Mais le génie de Palazzeschi s’affirma bien davantage avec l’**lncendiario** (Milan, Edizioni di Poesia, 1910) dont la deuxième édition très augmentée (Milan, 1913) vient d’être enlevée en quelques mois. Dans cette édition nous retrouvons le meilleur des trois premiers recueils : il suffit de lire ce volume pour avoir une idée tout à fait complète de la poésie *palazzeschiana*.

Je vais transcrire tout de suite, pour les fortunés qui lisent l’italien, une de ces premières pièces, dont le charme est intraduisible.

GIOCO PROIBITO

Rasentano piano gli specchi invisibili

avvolti di nebbia,

non lasciano traccia nell’ombra,

gli specchi non ànno riflessi,

non cade su loro dell’ombra una macchia,

neppure la macchia dell’oro.

Un raggio vien fuori dal mezzo di luce giallastra

sul raggio soliamo rimangono lievi impalpabili,

impronte sfamate di luci, di nebbie : riflessi.

Appaiono spaiono lenti

si fanno ora vivi ora smorti

appaiono spaiono lenti.

Dei volti talora vi appaiono,

dei volti bianchissimi,

appena il pallore la luce ne scuopre.

Talvolta vi passan leggeri dei manti fioriti,

vi passano lenti cangianti splendenti.

S’arrestano i volti talora,

s’arrestan, più chiari si fanno,

vi splende d’un tratto uno sguardo :

due occhi che corron cercando pungenti,

o in fondo confusi v’appaion languenti morenti.

Vi passa pian piano la nebbia e ricuopre,

confonde gli sguardi con luci di gemme.

In basso si segue

continua la ridda

dei piccoli punti

di dadi danzanti

Due dadi grandissimi in fondo rimangono fermi,

ne splendono i punti nerissimi intenti.

Vi passan leggere davanti

le impronte sfumate di luci, di nebbie : riflessi.

Appaiono spaiono lenti

si fanno ora vivi ora smorti

appaiono spaiono lenti.

Toute la première période de la poésie de Palazzeschi se trouve résumée dans ce contrepoint de sensibilité blanc et noir et dans cette musicalité qui n’a pas besoin de recourir aux mots sonores et aux rimes rares pour nous enchanter. Il y a, dans la première partie de l’*Incendiario*, de tout petits tableaux fantastiques qui rappellent les plus jolies *tankas* japonaises. Si on les traduit, on a l’impression qu’il n’ y avait rien : tout leur charme réside dans l’harmonie et dans la disposition des mots — et aussi dans l’intuition unique nouvelle qui les a fait naître. Lisez, par exemple, *le Miroir des Chouettes* :

« Sur l’eau du fleuve tranquille — se penche, brûlée, une grande branche — d’un arbre grand dont cette branche seulement est brûlée. — Se posent la nuit sur la branche qui se penche — les chouettes par milliers — se posent en riant — regardant l’eau du fleuve — qui coule tranquille au-dessous. »

Comme on sait, Palazzeschi appartient au groupe futuriste depuis sa fondation. Il a signé les premiers manifestes ; il a figuré dans les plus mémorables manifestations futuristes ; ses derniers livres ont été édités par la direction du mouvement futuriste à Milan. Malgré cela il y a beaucoup de critiques, chez nous, qui se refusent à croire à son futurisme. Ils affirment, chaque fois qu’ils ont l’occasion de parler de lui, que sa poésie n’est pas du tout futuriste. Ces messieurs, qui regardent toujours la lettre et pas assez l’esprit, ne rencontrent pas dans les volumes de Palazzeschi les automobiles, les aéroplanes, les mitrailleuses, les dynamos et autres machines, et ça leur suffit pour proclamer qu’il n’est pas futuriste.

En réalité, le monde poétique de Palazzeschi ne ressemble en rien au monde de certains poètes futuristes — tels que MM. Marinetti, Buzzi et Folgore — qui ont tiré leur inspiration de la grande vie mécanique contemporaine. Mais, comme je l’ai dit dans ma dernière chronique, il ne faut pas envisager le Futurisme comme une école de poésie qui donne des recettes sur la manière de faire les vers ou qui impose les sujets et la matière des nouveaux chants. Le Futurisme veut tout simplement délivrer les poètes de certains soucis traditionnels et de leur esprit d’imitation et de répétition. Il ne veut pas détruire le passé — ce qui serait absurde, — mais l’adoration exagérée et par là nuisible du passé qui domine la majorité des esprits du présent. Il encourage toutes les tentatives, toutes les recherches ; il pousse à toutes les hardiesses et à toutes les libertés. Sa devise est, avant tout, originalité. Dans ce sens-là, qui est le vrai, M. Aldo Palazzeschi est, sans contredit, futuriste.

Il ne ressemble à personne. Les mêmes critiques dont j’ai parlé tout à l’heure ont voulu reconnaître dans son œuvre les influences de D’Annunzio et de Pascoli. Il leur paraissait incroyable qu’un poète si jeune eût pu n’imiter personne. Ils se trompaient — comme toujours, d’ailleurs. Il y a peut-être dans Palazzeschi des reflets lointains de ces deux poètes. Je ne les vois pas, mais c’est possible. On ne vit pas sans danger dans l’atmosphère où les autres respirent. Mais la poésie de l’*lncendiario* a bien ses caractères à elle, qui la distinguent de toute autre poésie italienne et étrangère. Il faut ajouter, pour la vérité, que Palazzeschi n’est pas un des ces littérateurs avisés et très au courant qui ont tout lu ou tout feuilleté. Il connaît très peu la poésie italienne et encore moins la poésie française : les autres lui sont absolument fermées. Il n’est pas un poète de culture, mais de nature.

Comme tous les vrais poètes, il donne une vie nouvelle à tout ce qu’il touche. Bien d’autres, avant lui, ont évoqué la vie des cloîtres et les sœurs silencieuses habillées de noir et de blanc. Mais les couvents fantastiques de Palazzeschi et les sœurs et les moines dont il les peuple n’ont rien à faire avec les images de ses devanciers. Il adore, comme tous les enfants, les bêtes qui vivent avec l’homme et qui lui ressemblent : les chiens et les perroquets, les chats et les singes. Il a chanté son amour pour ces frères faibles et grotesques comme personne n’avait songé à le faire avant lui. Il aime, comme tous les poètes de tous les temps, l’eau des fleuves et des bassins ; les cyprès dans les prés ; les pauvres prostituées qui semblent si bonnes ; les villas closes derrière les arbres ; les vieilles bigotes qui font naître en lui les rêves bizarres et lascifs ; les fontaines qui vont mourir dans la solitude des cours ; les étoiles amoureuses qui fixent les hameaux lointains.

Una stella innamorata !

Chi sa

Se nemmeno ce I’ha una grande città.

Sur ces sujets, frustes et vieillots, dans ce monde, en somme, petit et provincial, Palazzeschi a réussi, sans efforts, à exprimer une sensibilité toute nouvelle dans une forme simple, nonchalante et musicale qui est bien à lui. Son esprit, qui est dominé tour à tour par le cynisme et par le sentiment, qui aime dans le même temps le grotesque et l’horrible, qui est enfantin et profond tout à la fois, forme, comme dans tous les poètes, l’unique et vraie matière de ses poèmes. On ne rencontre chez lui aucun des thèmes compliqués et solennels de la poésie romantique ; sa langue n’est pas excessivement fastueuse, et ses images, bien que fraîches, n’ont rien d’imprévu. Palazzeschi a démontré, dans un pays ravagé par D’Annunzio et ses disciples, qu’on peut être un grand poète sans épuiser les dictionnaires de l’ancienne langue et les manuels d’histoire, de mythologie et d’archéologie. Il crache volontiers sur la rhétorique, divinité de la Poésie, l’*Incendiario* se clôt avec une *canzonetta* qui a pour titre *Lasciatemi divertire* (Laissez-moi m’amuser !) et qui est devenue célèbre chez nous. Elle est composée en grande partie de syllabes et de sons qui ne signifient absolument rien. « Ce sont les épluchures — explique le poète — des autres poésies. » Et il conclut : « Les hommes ne demandent plus rien aux poètes — Laissez-moi donc m’amuser ! »

À cet esprit sarcastique et je m’enfoutiste se rattache son roman **Il Codice di Perelà** (Milano, Edizioni di Poesia, 1911). Il ne me reste pas assez de place pour donner une idée de ce livre qui est sans doute le roman le plus fantasque et extraordinaire qu’on ait publié dans notre langue. Il s’agit d’un homme de fumée (« léger, très léger ») qui tombe dans une capitale et qui se trouve mêlé, contre sa volonté, à une série d’aventures drôles et inexplicables. Tout le monde veut lui parler ; les dames lui content leurs aventures les plus secrètes : le peuple veut le forcer à composer un code de lois nouvelles. À la fin, on le jette dans une prison, mais l’homme de fumée s’échappe dans le ciel comme un petit nuage. On lui avait demandé son secret et on n’avait pas compris qu’il était « leggero leggero leggero leggero ». Cette histoire de Perelà rappelle dans une étrange manière l’histoire de tous les poètes — et celle de Aldo Palazzeschi lui-même.

GIOVANNI PAPINI.

**1914-10** Charles Merki

*Archéologie, voyages*

16-IV-1914, T. CVIII, p. 833.

Christian Beck : Le Trésor du Tourisme, *Rome et l’Italie Méridionale*, Mercure de France. 3.5o.

De M. Christian Beck, voici encore le deuxième volume d’une anthologie déjà signalée[[2]](#footnote-2) ; c’est **Rome et l’Italie Méridionale** *(Rome, Naples, la Sicile, la Sardaigne, Malte) d’après les Grands écrivains et les Voyageurs célèbres*, —c’est-à-dire une salade de noms, des bribes, — certaines citations n’ont que trois ou quatre lignes — et des extraits divers. Les plus intéressants du reste concernent Rome, ses antiquités, ses églises, et nous retrouvons à ce propos les noms familiers de Goethe, Chateaubriand, Stendhal ; le président de Brosses, — s’extasiant sur le Dôme de Saint-Pierre et les fontaines de la ville ; Montaigne, Voltaire, — qui vient nous dire à propos de la même église que « la sculpture est un art facile » ( ?) ; — plus loin Paul de Musset, Emile Zola et Henri de Régnier. — Il y a une très belle lettre de Chateaubriand sur la Campagne de Rome ; *l’Eruption du Vésuve* en l’an 79, racontée par Pline le Jeune ; des notes précieuses de M. A. Dantier sur le monastère fortifié du Mont Cassin ; des pages intéressantes d’un M. Gorani sur les *Lazzaroni* de Naples ; de l’orientaliste Fr. Lenormant sur *Pestum*, le *lac de* *Tarente* ; le *site du temple de Sélinonte* par le comte de Forbin, etc… En somme le travail de M. Ch. Beck ne dispensera pas les amateurs de lire les écrivains qu’il cite, mais pourra les aider souvent à faire un choix parmi les ouvrages originaux, — ce qui ne serait nullement un désavantage.

CHARLES MERKI.

**1914-11** Charles Merki

*Archéologie, voyages*

16-V-1914, T. CIX, p. 383.

Pierre de Bouchaud : *La Sculpture vénitienne*, Bernard Grasset, 3 fr. 50.

Dans son volume sur la **Sculpture Vénitienne**, M. Pierre de Bouchaud, auquel nous devons déjà de très bonnes études sur l’Italie, a présenté un remarquable historique de l’Art et des artistes qui travaillèrent à Venise, depuis les origines de la ville jusqu’à l’effondrement des xviie et xviiie siècles. — La fondation de Venise, on le sait, ne remonte guère qu’au ixe siècle et à l’expédition de Pépin dans la péninsule (810). Au moment du sac d’Alexandrie par le Soudan d’Egypte, on apporta dans la cité des doges le corps de saint Marc auquel fut dédiée la première basilique, et qui resta le *palladium* de Venise. — Je ne puis suivre M. P. de Bouchaud dans ses recherches sur les diverses œuvres d’art, d’abord exécutées par des artistes byzantins, qui ornèrent la ville. Il a étudié la statuaire italienne au cours du Moyen-Age et de la Renaissance ; discuté les attributions et l’originalité des statues, groupes, reliefs, aussi bien que la personnalité des artistes. Son livre est surtout une étude d’art, — non seulement à Venise, mais dans nombre de villes italiennes ou des possessions de la République, On le lira avec intérêt, et il est seulement regrettable qu’il n’ait pas donné dans les illustrations autre chose que des tombeaux, — alors qu’il parle de nombreuses œuvres de valeur, d’un caractère tout différent, — l’illustration ainsi spécialisée risquant de dérouter l’amateur, toujours un brin superficiel, et semblant trop faire de l’ouvrage le catalogue d’une nécropole.

CHARLES MERKI.

**1914-12** Jean Marnold

*Musique*

16-V-1914, T. CIX, p. 401-402.

Théâtre des Champs-Elysées : *Saison anglo-américaine de Grand Opéra* : *l’Amore dei tre Re*, poème de M. Sem Benelli, musique de M. Italo Montemezzi.

**L’Amore dei tre Re** tranche singulièrement sur l’acabit de ce que nous sommes accoutumés depuis trop longtemps à recevoir d’au-delà des Alpes. Le drame lui-même, pas plus que la musique, n’offre rien de commun avec la grossièreté niaise ou inepte « du vérisme » qui nous est venu d’Italie et qui ne lui vint pas des cieux. Pour autant que mon ignorance de la langue italienne m’en permit de comprendre avec le secours du programme, c’est une sorte de tragédie moyenâgeuse où il semble que se nouent et dénouent des conflits sentimentaux assez subtils. L’action simple et toute psychologique évoquerait volontiers le souvenir de *Tristan*, et l’influence wagnérienne n’est pas moins visible dans le lyrisme où la déclamation récitative se résout en ariosos justement expressifs. On n’est pas obsédé, dans *l’Amour des trois Rois*, par ces mélodies romanceuses et rémunératrices destinées au succès salonesque, dont nous ont écœurés les plus fameux confrères de M. Montemezzi, et peut-être bien serait-ce pour cela qu’il n’a pas trouvé jusqu’ici quelque éditeur compatriote acharné à nous imposer ses ouvrages. Sans doute, cet art est italien, fort légitimement d’ailleurs, et il peut aisément nous décevoir par certaine inconsistance spécifique qui paraît décidément particulière à nos voisins ultramontains. Le vocabulaire harmonique de M. Montemezzi retarde d’un bon demi-siècle et sa polyphonie coulante affiche une clémence de tout repos. Cette partition est évidemment loin d’être un chef-d’œuvre. Mais c’est une œuvre sincère, dénotant un effort sérieux et de nobles aspirations, ne trahissant en nul endroit la recherche de l’effet brutal, poisseux ou mièvre ; cas si rare en l’espèce que, malgré ses défauts ou plutôt ses faiblesses, elle en semblerait presque une réhabilitation musicale du pays qui nous envoya MM. Leoncavallo et Puccini. L’interprétation, dans l’ensemble excellente, nous rendait M. Vauni Marcoux toujours supérieur et, vraiment, parfait. Le spectacle, décors, lumières et mise en scène, fut d’une qualité artistique à quoi on ne s’attendait peut-être pas de la part d’une entreprise, en somme, un peu improvisée et à l’égard de laquelle on était sur ce point tout disposé à l’indulgence. Elle n’en a, en vérité, aucunement besoin, et il semblerait plutôt, au contraire, que nous ayons maintes choses à apprendre de nos hôtes passagers. Il semble, d’une façon générale, que les artistes lyriques étrangers jouent avec plus de naturel que les nôtres. Il nous fallut le reconnaître il n’y a guère pour *Boris Godounof* à l’Opéra ; les chanteurs italiens et, bientôt, allemands vont de nouveau nous en convaincre. Il sera assurément du plus vif intérêt de voir et ouïr ainsi, sans la gêne et le déchet des traductions traîtresses, *die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde* et *Parsifal*. La composition de la troupe de M. Henry Russel nous garantit l’aubaine d’entendre enfin « chanter » *il Barbiere*, *Don Giovanni* et *le Nozze di Figaro*. J’ai grand peur que la comparaison, et à tous points de vue, ne soit guère en faveur de nos scènes subventionnées.

**1914-13** Gustave Kahn

*Art*

16-V-1914, T. CIX, p. 406-407, 411.

**Le Salon de la Société Nationale**.

J.-F. Raffaelli a rapporté de Venise des notes de la plus curieuse intensité. C’est une Venise d’hiver, c’est une Venise cherchée dans ses coins populeux, dans ses foules, dans les ensembles de ses architectures, loin des endroits banalisés. L’eau est admirable de densité bleu sombre ; sur les maisons, près du canal, un jeune soleil s’essaie à dorer les surfaces, jouant sur les angles, variant sa diaprure, se coulant sur les façades peintes. Ce n’est pas la Venise des doges, ce n’est pas la Venise des Cooks, ni même celle des touristes érudits, mais une ville vivante et pittoresque sous un ciel admirable.

Parmi les peintres de ville, M. Abel-Truchet avec sa Venise en fête. La Venise d’Abel-Truchet est une Venise vivante ; les vieilles pierres y sont évoquées surtout comme cadre à la vie actuelle et les gens y vivent réellement.

**1914-14** Henry-D. Davray

*Lettres anglaises*

16-V-1914, T. CIX, p. 416.

W.-K. McClure : *Italy in North Africa*, 10/6, Constable.

La mainmise de l’Italie sur la Tripolitaine ne s’est pas faite sans coup férir, et les troupes italiennes ont rencontré une résistance acharnée. Naturellement, la presse envoya, sur le lieu des opérations, de nombreux correspondants de guerre ; *The Times* y délégua Mr W.-K. Mclure, qui a rassemblé, dans un intéressant volume, un historique de la guerre. Il arriva à Tripoli le 19 novembre 1911 et il en partit le 1er avril 1912. Il a complété ses propres observations en puisant dans les rapports officiels de l’état-major et en utilisant ce que lui racontèrent des témoins dignes de foi. Son livre, accompagné de bonnes cartes et de nombreuses illustrations, forme un document précieux, qui n’a pas été sans susciter des polémiques. Il est publié par Constable, sous ce titre : **Italy in North Africa**, *an account of the Tripoli entreprise*.

HENRY — D. DAVRAY.

**1914-15** Auguste Marguillier

*Musées et collections*

1-VI-1914, T. CIX, p. 639, 640-641.

Au musée du Louvre : embarras de richesses ; les donations Martin Le Roy et Arconati-Visconti ; acquisition des dessins de Claude Lorrain de la collection

Le **Louvre** est un musée trop fortuné : les dons lui affluent sans interruption, et il ne saura bientôt plus où loger ses richesses, étant données surtout les conditions mises d’ordinaire à ces libéralités par la vanité des collectionneurs, dont chacun veut avoir sa salle à part. Nous avions déjà la galerie La Caze, les salles Thoiny-Thiéry, les salles Chauchard, la salle Adolphe de Rothschild, la collection Moreau-Nélaton ; nous aurons demain les salles Camondo — dont l’inauguration aura lieu le 4 juin, — la salle Delort de Gléon, les salles Arconati-Visconti, d’autres encore…

§

La marquise Arconati-Visconti a demandé, au contraire, et obtenu du Conseil des Musées, pour ses collections qu’elle vient d’offrir au Louvre en totalité, le privilège de salles spéciales. Elle avait déjà donné l’an dernier, on s’en souvient, un *Portrait de conventionnel* attribué à David, que nous ne sommes pas encore parvenu à admirer[[3]](#footnote-3). L’ensemble dont elle enrichit le Louvre aujourd’hui est heureusement d’une toute autre valeur. Assez peu nombreuses, les pièces qui la composent sont toutes des créations de choix, remarquables par leur beauté, leur rareté ou leur intérêt historique. Elles commencèrent d’être rassemblées par les ancêtres du marquis Arconati-Visconti dès le xvie et le xviie siècle et, appartenant pour la plupart à la Renaissance italienne ou française, constituent une réunion homogène des plus remarquables. Au nombre des œuvres italiennes, il faut citer surtout un délicieux médaillon en marbre, *l’Enfant Jésus et le jeune saint Jean* par Desiderio da Settignano ; des *Madones* de l’école florentine ; des portraits en bas-relief de l’école lombarde ; les statues en marbre de deux pages qui accompagnaient croit-on, dans une église vénitienne, le tombeau d’un membre de la

AUGUSTE MARGUILLIER.

**1914-16** Guillaume Apollinaire

*La vie anecdotique*

1-VI-1914, T. CIX, p. 661.

Albert Savinio.

J’ai été invité par un jeune musicien à entendre de sa musique. C’est un homme bien élevé et plein de talent. Il s’appelle **Albert Savinio** et j’ai idée que l’on entendra de nouveau parler de lui.

Mais pour ce qui est du petit concert qu’il m’a donné, j’étais charmé et étonné à la fois, car il maltraitait si fort l’instrument qu’il touchait qu’après chaque morceau de musique on enlevait les morceaux du piano droit qu’il avait brisé pour lui en apporter un autre, qu’il brisait incontinent. Et j’estime qu’avant deux ans il aura ainsi brisé tous les pianos existants à Paris, après quoi il pourra partir à travers le monde et briser tous les pianos existants dans l’univers. Ce qui sera peut-être un bon débarras.

Guillaume Apollinaire.

**1914-17** Jacques Daurelle

*La curiosité*

16-VI-1914, T. CIX, p. 883-884.

**Collection Crespi, de Milan**. — Cette année, la grande saison de la curiosité sera brève. La politique ne s’insinue-t-elle pas partout ? Et partout où elle pénètre elle apporte la gêne, l’inquiétude, l’anarchie et, parfois, la ruine. Nous lui devons le marasme actuel des affaires, marasme qui s’étend, comme on dit en Bourse, à tous les compartiments. Il serait puéril de nier que celui de la curiosité échappe au fléau. Le mal, espérons-le, n’est que passager. Le bon sens, l’ordre, l’expérience ne tarderont sans doute pas à reprendre leur prestige, même dans les « mares stagnantes ». Il faut que les affaires reprennent au plus tôt. C’est l’intérêt de tous. Certes, il y a encore de l’argent ; mais il est timide ; il se cache.

Il s’est cependant un peu montré à la **vente Crespi**, qui a eu lieu le 4 juin à la Galerie Georges Petit par les soins de Mes Lair-Dubreuil et Henri Baudoin, assistés des experts Trotti et Jules Féral. Cette vente produisit 1.207.350 fr. C’est un joli total. En d’autres circonstances, peut-être eût-il été plus impressionnant. Les enchères intéressèrent surtout les marchands, les experts et les héritiers du commandeur Crespi.

Cette collection Crespi était connue ; son propriétaire vivait à Milan. Il l’avait installée dans une vaste galerie. Beaucoup d’amateurs qui passaient dans cette ville allaient la visiter sur l’indication du Bædeker.

Peut-être avait-on exagéré les mérites de la collection Crespi. On vantait surtout une madone attribuée à Michel-Ange et une autre madone attribuée à Léonard de Vinci. Ces deux œuvres sont évidemment remarquables. L’une est d’une facture large et vigoureuse ; toutefois, les personnages manquent de « muscles » ; ils sont trop « gras » pour être du Michel-Ange. La seconde œuvre doit sortir de l’atelier de Léonard ; il est possible que le maître ait peint la tête de la Vierge et celle de l’Enfant Jésus. Mais le reste du tableau est visiblement d’un élève, et même d’un élève plutôt maladroit.

Parmi les autres œuvres de la collection Crespi, il y en avait de fort belles, sinon de premier ordre : telle l’*Addolorata*, d’Andrea Salario, d’une expression si forte, d’un coloris si vif et si riche ; telle encore la *Sainte Famille*, de Rogier Van der Weyden, d’un réalisme naïf et délicieux ; telle, enfin, la *Nativité*, du Borgognone, pleine de recueillement et si harmonieuse de couleurs.

J’ai moins goûté le *Triptyque*, de Marco d’Oggionno ; et la *Vision de Sainte Anne*, de Tiepolo, m’a laissé à peu près indifférent.

Il paraît qu’il a fallu la croix et la bannière pour faire sortir d’Italie la collection Crespi. On sait qu’une loi très sévère, la loi Pacca, existe en Italie, d’après laquelle il est interdit d’exporter les œuvres d’art. Cette loi ne souffre que de rares exceptions et, en tons cas, elle frappe de droits élevés les œuvres exportées. Les tableau dispersés le 4 juin chez Georges Petit subirent l’impôt de sortie. En outre, pour obtenir l’exode de ces tableaux, la famille Crespi dut offrir au musée Brera, de Milan, la *Nativité* du Corrège, et elle céda pour un prix minime à la Pinacothèque de Mantoue la *Chute des Bonacolsi*, par Domenico Morone, et à la galerie des Offices. Florence, l’*Entrée de Charles VIII à Florence*, par Francesco Granacci.

On ne peut pas dire qu’il y eut foule à la vente Crespi ; mais il y avait du monde et, cela se conçoit, l’Italie était particulièrement représentée. M. Gentili acquit pour 8.100 fr., sur demande de 10.000 fr., deux paysages animés, par Guardi. Au même amateur revint pour le prix de 40.000 fr., sur demande de 50.000, la *Nativité*, du Borgognone.

L*’Addolorata*, de Solario, estimée 40.000 fr., échut pour ce prix à un particulier. M. Kleinberger paya 87.000 fr., sur estimation de 100.000 fr., la *Vision de Sainte Anne*, de Tiepolo, et 24.000 sur estimation de 30.000 fr., la *Madone Pitti*, de Solario. La Madone Crespi, attribuée à Michel-Ange, prisée 200.000 fr. par M. Féral, resta à cet expert pour 136.000 fr. C’est encore à M. Féral, qui l’avait estimée 150.000 fr., que fut adjugée à 141.000 fr. la *Vierge de Maria*, attribuée à Léonard de Vinci. MM. Trotti poussèrent à 12.600 fr. la *Vierge à l’oiseau*, de Boccaccino, et à 61.000 fr., la *Vierge à la grenade*, dont l’expert demandait 80.000 fr. Un particulier acheta 30.000 fr. la *Nativité*, par Rogier Van der Weyden.

J’ajoute que la première vente de la collection du marquis de Biron, faite le 9 juin, termine la saison d’été.

JACQUES DAURELLE.

**1914-18** Charles-Henry Hirsch

*Les revues*

1-VIII-1914, T. CX, p. 596-598.

*La Revue d’Italie* (fusion avec *France-Italie*) : un portrait de M. G. d’Annunzio, par M. Renato Serra.

La Revue *France-Italie* prend, à partir du premier numéro de sa seconde année, le nom, moins circonstanciel et plus simple, de *Revue d’Italie*. Elle s’unit à cet effet avec une Revue de ce nom qui a déjà onze ans d’existence honorable. Son inspiration, sa méthode, la distribution des matières dans chaque fascicule demeurent les mêmes ; sauf quelques améliorations, auxquelles nous espérons que d’autres pourront succéder, notre Revue reste bien celle qui a pu, en un an, conquérir l’estime du public de deux pays et rassembler de précieuses collaborations.

Ayant désormais consolidé les bases morales et techniques de notre entreprise, nous nous adressons de nouveau, avec une entière confiance, à tous ceux qui, de l’un et de l’autre côté des Alpes, s’intéressent au problème des relations entre les deux grandes nations latines, qui sont attachées à leurs glorieux souvenirs communs, et surtout à tous les Français qui savent la gloire de la pensée de l’art de l’Italie dans les siècles passés, qui savent le prix de son activité présente. Nous répétons avec plus d’assurance : il fallait qu’il existât une grande Revue, organe des intérêts communs de deux grands peuples, de leur désir de s’entendre toujours mieux ; il fallait qu’il existât une Revue française entièrement consacrée à l’Italie. Et encore : puisque cette Revue existe et qu’elle est assurée de vivre, il faut qu’un public de plus en plus large accueille et encourage son effort.

C’est en ces termes que M. Julien Luchaire annonce la fusion de *France-Italie* avec son aînée : *La Revue d’Italie*.

Le no I de la nouvelle publication (1er juillet) contient, sous ce titre : « le Dernier d’Annunzio », un portrait exceptionnellement bien venu de l’admirable auteur de *l’Enfant de la Volupté* et du fameux éleveur de lévriers de course.

Il s’en va de par le monde, comme ces anciens et prodigieux artistes, à la façon d’un Cellini, entré au service, non pas du Roi très Chrétien, mais d’une vie avide et inquiète. Il travaille l’or, l’argent, le marbre, le bois, le plâtre et le ciment, les matières précieuses comme les plus viles, avec une indifférence et une effronterie imperturbables. Et il est vraiment exquis, à une époque où tous les snobs et toutes les cocottes ne parlent que d’élévation spirituelle et d’idéal héroïque, ce spectacle d’un artiste qui travaille tranquillement pour l’argent, l’occasion ou le caprice, pour la nourriture de ses lévriers, la satisfaction de qui l’applaudit ou la commission de qui le paie. Au milieu de tout ce bruit et de cet éblouissement, parmi toutes ces choses dont on ne peut dire si leur voisinage est plus singulier qu’odieux, il reste solitaire, svelte et élégant, impassible, avec sur le visage une froideur que nos yeux ne savent pas scruter : ils glissent sur quelque chose de lisse et d’éclatant, qui nous arrête et nous repousse, comme un dieu caché dans l’âme vaine.

Laissons de côté les instants où d’Annunzio est entraîné lui aussi par la vulgarité courante et parle de lui-même aux badauds avec le langage pompeux des hiérophantes. Regardons le nouveau d’Annunzio, plus commun, plus pratique, je dirais presque : commercial, que l’exil nous a montré et qui nous attire toujours comme un prodige. Dans ces besognes vénales, il se plaît, par goût et par ambition, à révéler des qualités artistiques d’une pureté inimitable, qui feront toujours le désespoir de tous les artistes bourgeois, à l’âme probe, riche seulement de bonnes intentions et de médiocrité. D’Annunzio ne peut pas être médiocre. Il peut être monotone, faux, parfois même détestable, mais il l’est d’une façon qui lui est particulière. Nous pouvons le détester et le fuir ; mais tous, au moment de prendre une plume et d’aligner des signes sur le papier, nous ne pouvons prononcer son nom sans un sentiment d’humilité et de respect. Quelle que soit la grandeur que nous avons en nous ou que nous rêvons d’atteindre, une chose est certaine, c’est que, dans la mesure où comme lui nous usons des signes dc l’écriture pour créer des effets, nous sommes tous semblables, mais bien inférieurs â lui, pauvres et mesquins, immensément, à côté de lui.

Il y a outrance d’humilité, dans cette dernière phrase de M. Renato Serra. Aussi, est-ce l’une des grâces spéciales imparties à M. d’Annunzio qu’il inspire surtout les vertus dont il dédaigne pour soi l’usage. En vérité, la séduction de cet écrivain étonnant tient du sortilège. À preuve, ces lignes où le critique juge et se repent aussitôt :

Comment ne pas penser que d’Annunzio est fini, lorsqu’on le voit exhiber un vieil exercice de style, comme la *Vita di Cola*, qui nous ramène à une époque et à une ambition si différentes, et y ajouter des préfaces et des notes pour obtenir les dimensions du volume à imprimer ? Il écrit des commémorations et des articles de circonstance, ramasse les débris tombés dans l’atelier, cherche dans ses tiroirs les bouts de papier, les pages détachées, les notes, tout ce qui n’a pas été développé et mis en œuvre pour le débiter au public.

Et pourtant rarement il a été aussi heureux.

Entendons-nous bien ; nous ne parlons pas maintenant du bonheur de son expression, du miel et de l’or qui coulent de sa bouche par une nécessité de nature, même s’il dit les choses les plus fausses et les plus ennuyeuses du monde. C’est là une qualité qui, jusqu’à un certain point, subsiste presque toujours chez lui ; et on pourrait reconnaître sa présence jusque dans les choses les plus mauvaises dont nous avons jugé la moralité suivant l’impression générale. Mais c’est une présence muette, si j’ose dire, surtout inutile, un vain prodige ; le caractère et l’accent du travail sont ailleurs.

Au contraire, dans ces choses écrites un peu au hasard, pour les envoyer les unes après les autres à un journal, qui les paie et les imprime, les qualités vraies de d’Annunzio s’affirment dans leur naturelle pureté, sans thèmes, sans programmes. C’est d’Annunzio qui prend une chose quelconque et qui l’écrit.

C’est un spectacle magnifique.

« Magnifique » est un peu excessif, sans doute. Si quelqu’un traitait à fond « le cas d’Annunzio », il lui faudrait expliquer la gloire mondiale de cet artiste d’une valeur indiscutable, par le fait qu’il est le plus sensible et fidèle miroir où se réfléchisse notre jeune siècle ahurissant. Le pire et le meilleur y préparent sa maturité dans un désordre vertigineux. Ce désordre, M. d’Annunzio le personnifie, il y participe, il en accuse le détestable et l’excellent. Fort justement M. Serra relève, dans « l’intérêt du snobisme », « une des causes de la fortune de d’Annunzio ». Le génie familier de M. d’Annunzio a des antennes toujours eu éveil qui lui indiquent le vent du snobisme. Les directions successives de l’écrivain ont eu, dès l’origine, une merveilleuse sûreté et, quoi qu’il ait fait ou fasse, il demeure en lui assez d’un bel artiste pour qu’on lui pardonne un mercantilisme qui le pousse à l’indiscrétion volontaire, calculée, de sa vie bruyante et des bavardages de son œuvre.

M. Serra termine par ces lignes :

Et nous nous sommes demandé de quoi cet homme pouvait encore être capable, qui peut tracer les limites de son travail, qui peut dire s’il ne va nous donner le volume de ses plus beaux vers, ou l’histoire de sa vie plus vraie ?

Ou peut-être rien.

L’unique chose qui nous reste de lui, lorsque nous le fixons avant de nous éloigner, est ce froid visage d’Alcibiade.

On ne pense pas à l’adolescent qui apparaît sur le seuil du banquet, couronné de violettes et éclatant d’ivresse, aux yeux fatigués qui le regardent dans la rougeur crue de l’aube ; on pense ù l’autre, qui parle en Thucydide, d’une voix claire, durcie par l’intelligence de l’expérience. Il dit qu’il est juste que son bonheur pèse à ceux qui vivent avec lui.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

**1914-19** Auguste Marguillier

*Musées et collections*

1-VIII-1914, T. CX, p. 618.

Au Musée du Louvre : la collection Camondo

Tout arrive : la **collection Camondo**, léguée au **Musée du Louvre** en 1911, a été enfin ouverte au public le 4 juin dernier. On ne saurait d’ailleurs être trop étonné de cette lenteur d’installation si l’on songe que les services d’architecture du Louvre, à qui incombe ce retard, ont mis plus de vingt ans à achever, d’après les plans de Lefuel, le grand escalier du pavillon Mollien, au haut duquel se trouvent les nouvelles salles et qui a été inauguré par la même occasion.

La petite salle du Moyen âge et de la Renaissance n’offre qu’une trentaine de pièces, mais il en est, parmi elles, de très précieuses : parmi les œuvres italiennes, trois bronzes hors de pair : un buste vénitien ou lombard, plein de vie et de robustesse, où l’on veut voir une effigie du maréchal Trivulce ; un groupe, *Mercure et Argus*, production nerveuse et fine de l’école florentine du xve siècle ; puis une merveilleuse plaquette, la pièce capitale de cette réunion, représentant la *Crucifixion* et attribuée à juste titre à Donatello ; enfin, une grande statue équestre en bois doré de *Saint Georges*, d’un accent encore tout gothique, avec un mélange de rudesse et d’élégance qui nous engage à y voir, plutôt qu’une œuvre de l’Italie du Nord, comme dit le catalogue, une création de cette école tyrolienne toute voisine, qui réunit en elle les caractères de l’art allemand et de l’art italien et qui a produit, avec Michel Pacher, de si expressifs chefs-d’œuvre.

AUGUSTE MARGUILLIER.

1. Voir, sur le F., la collection de *Poesia* (1904-1910, 61, Corso Venezia, Milan) ; — la collection de *Lacerba* (1913-1914, 25, Via Nazionale, Florence) ; — le livre de F. T. Marinetti, *le Futurisme* (Paris, Sansot) ; — la brochure de G. Papini, *Il mio Futurismo* (Florence, *Lacerba*, 1914). [↑](#footnote-ref-1)
2. Cf. *Mercure de France*, 1er décembre 1913. [↑](#footnote-ref-2)
3. V. *Mercure de France* du Ier août 1913, p. 638. famille Emo ; puis, parmi les peintures, un charmant *tondo* de Ghirlandajo, une *Vierge au livre* de Luini, un *Portrait de Bianca Maria Sforza* par Ambrogio de Prédis, et deux autres portraits, formant diptyque, attribués à Mainardi ; dans les objets d’art, des bronzes padouans, un coffret en fer damasquiné d’or, des plats de Deruta et de Faenza, etc. [↑](#footnote-ref-3)