



Fig. 8  
Hameçon  
de Glozel.

trou soit parfaitement centré sur le fût comme à la période azilienne (7).

Ainsi, non seulement l'inscription d'El Pendo présente de grandes ressemblances avec celles de Glozel, mais encore un même mode de perforation pour les harpons et les hameçons établit entre les deux gisements une puissante connexion, tenant vraisemblablement à une véritable filiation de cultures.

D<sup>r</sup> A. MORLET.

#### NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

Guy de Pourtalès : *Wagner, histoire d'un artiste*. N. R. F. Librairie Gallimard.

« Une chose tissée comme avec des arcs-en-ciel sur un fond de noir éternel. » Ce n'est pas à propos de Wagner que Carlyle eut cette image sublime, et, pourtant, c'est elle qui me vient à l'esprit chaque fois que je songe à l'auteur de *Tristan*. Wagner peignait sur fond noir, et sa musique, aux développements inouïs (je songe notamment à *Tristan* et au 1<sup>er</sup> acte du *Crépuscule*) exhale je ne sais quel charme hypnotique et quel souffle de nirvâna.

Ich war, wo ich von je gewesen, wo hin auf je ich geh' : im weiten Reich der Weltennacht. Nur ein Wissen dort uns eigen : göttlich ew'ges Urvergessen (1).

En termes philosophiques, cela se traduit par : abdication du vouloir-vivre. Naturellement, Schopenhauer arrive à

(7) Au sujet des harpons d'El Pendo, M. Obermair ajoute : « Il s'agit d'un type très caractéristique de la zone cantabrique dans laquelle il reste exclusivement cantonné... A ce propos, il est intéressant de signaler que le niveau du magdalénien final à La Madeleine même a fourni un harpon à protubérance basilaire de type cantabrique. Mais celle-ci n'est pas perforée; à l'ouverture, s'est substituée un simple décor ovulaire gravé. Les Aziliens ont repris plus tard l'usage de la perforation, mais en la plaçant à la partie médiane de la base de leurs harpons. »

(1) J'étais aux sources de mon être; j'y rentre pour jamais. C'est là que règne l'immense Nuit. Là-bas, on ne sait rien d'autre que l'oubli divin, sans bornes! (*Tristan et Isolde*, traduction d'Alfred Ernst, de Fourcaud et P. Brück.)

la rescousse pour nous « expliquer » ce que, pour ma part, je me contente de sentir poétiquement. Et les commentateurs, « docti cum libro », armés du *Monde comme volonté et comme représentation*, nous démontrent que, sans Schopenhauer, Wagner n'eût jamais écrit le poème de *Tristan*. Certes la découverte de Schopenhauer fut un événement notable dans la carrière de Wagner, mais uniquement en ce sens qu'elle détermina chez lui une espèce de choc en retour, en l'éclairant d'une façon plus consciente sur son propre état de sensibilité. Mais Schopenhauer ne fut nullement le mentor qui imprima son orientation à la pensée wagnérienne. Chez Wagner, comme chez tout artiste, cette pensée n'était autre qu'une intuition *poétique* du monde, qui eût trouvé tout aussi bien son expression *poétique* sans le secours d'aucun système. De même, il n'est pas nécessaire de recourir à Bergson pour justifier Proust.

D'ailleurs, les commentateurs ont la manie de transformer en abstractions philosophiques ce qui, pour les créateurs, fut réalité concrète, vécue, soufferte dans leur chair. Ceci tient à ce que ces commentateurs ignorent tout des conditions réelles, de cette *transe* inexprimable de la création, et se laissent quelquefois abuser par les créateurs eux-mêmes qui, par vanité intellectuelle, ou par besoin de s'étourdir sur leur propre abîme, se forgent des « raisons » et, comme Wagner, construisent des systèmes philosophiques, esthétiques, politiques, etc.

Et je ne parle ici que des commentateurs sincères, de ceux qui ne pèchent que par excès de zèle. Je ne parle pas de quelques esprits modernes, pourris de négation, qui ne demanderaient certes pas mieux que de nous présenter un Wagner juif, opiomane, radotant Schopenhauer et plagiant le beau-papa Liszt. La plus couramment admise de ces légendes est justement celle de Wagner plagiaire de Liszt. C'est aussi la plus sournoise et la plus vile, et il importe d'en faire justice.

L'échelle musicale se composant de douze sons — si nous ne tenons pas compte des enharmoniques, qui intéressent les acousticiens — il est inévitable que les mêmes dessins mélodiques se répètent dans plusieurs œuvres. Si l'originalité

d'un thème réside dans sa matérielle contexture mélodique, il en résulte que Wagner, pas plus qu'aucun autre, n'eut une seule idée originale. S'il fallait se livrer à une sottise et mesquine besogne, on s'apercevrait que Wagner a pris des thèmes, non seulement à Liszt, mais à... Adam de La Halle! Un des principaux thèmes de *Parsifal* se retrouve, *textuel*, dans *Le Jeu de Robin et Marion*. Et Beethoven n'empruntait-il pas des idées à Mozart, et César Franck à Wagner et à Bach, et Debussy aux auteurs russes et à Wagner, et à César Franck lui-même, etc., etc.? Nous autres, musiciens professionnels, nous prétendons savoir ce que c'est qu'un plagiat. Le plagiat consiste infiniment moins dans la reproduction matérielle d'un dessin mélodique, que dans une similitude harmonique, et moins dans cette similitude harmonique elle-même que dans on ne sait quelle parenté d'atmosphère. César Franck, dont personne, je crois, n'osera contester la fulgurante originalité, a reproduit, dans le deuxième mouvement de son quatuor en ré — un des plus hauts sommets de son œuvre — non seulement dans son tour mélodique et rythmique, mais, à peu de chose près, dans son harmonisation même, le second fragment du thème initial de *Tristan* : *sol dièse, la, la dièse, si, — si, do, do dièse, ré*. Mais l'atmosphère, la présentation sont absolument autres. Cette atmosphère, ce sentiment de la *situation* des idées, sont essentiels et ne se définissent pas, car ils tiennent au génie lui-même. Chez Franck, l'atmosphère est si puissamment originale, si enivrante que, pour ma part, j'ai mis du temps à m'apercevoir de la rencontre amusante et purement fortuite que je viens de signaler.

Or, ce qui est permis au musicien de génie ne l'est pas à d'autres. C'est ainsi que je serai le premier à crier au plagiat, lorsque M. Massenet « chipe » à Beethoven un thème du quatuor en ut dièse, à César Franck une mélodie de *Ruth*, lorsque Saint-Saëns, dans sa *Valse Caprice*, reproduit l'admirable modulation du thème du Rhin, telle qu'on la trouve, par exemple, dans le prélude du 3<sup>e</sup> acte de *Siegfried* : *ré, fa dièse, la, do bécarré*. Ici, point d'atmosphère compensatrice, point de génie!

Tous les prétextes sont bons à certains individus pour ten-

ter de diminuer un homme dont l'excessive, l'exceptionnelle grandeur les offusque... N'ai-je pas lu encore, récemment, que Richard Strauss orchestrait « bien mieux » que Wagner? Qu'est-ce que n'importe qui ne fait pas « bien mieux » que Wagner! En vérité (et c'est là où, précisément, le bât blesse MM. les dénigreur), qu'il s'agisse de Wagner, de Franck, de Debussy, les musiciens doués de génie exercent toujours une sorte d'envoûtement sur les successeurs, lorsque ceux-ci, comme il arrive le plus souvent, en sont dénués. Mais ils ne gênent nullement le génie à venir, tout au contraire. Wagner n'a pas empêché Debussy, et c'est pourquoi ce dernier, qui pourtant connaissait la jobardise et la méchanceté humaines, aurait pu diriger sur d'autres les traits de son humeur sarcastique.

Naturellement, M. de Pourtalès accrédite la fable d'un Wagner procédant de Liszt et fait ainsi — sans le savoir, soit dit à sa décharge — le jeu des détracteurs du maître, en affirmant avec une belle assurance que :

Tout le Wagner de demain est dans ces pages grandioses [la Sonate en si mineur de Liszt] remplies — comme celles de la *Faust-Symphonie* — d'innovations phonesthétiques d'où vont naître les harmonies de *Tristan* et celles du *Crépuscule*.

Or, quoi qu'en ait pu dire Wagner en personne — dans un de ces moments d'exaltation où, ivre de lui-même et devenu, par là-même, incapable d'un effort objectif de jugement, il trouvait volontiers tout sublime — la grandiose sonate de Liszt n'est qu'un informe pot-pourri où déferlent les torrents d'une sempiternelle virtuosité. C'est cet élément de virtuosité qui, seul, assure, aujourd'hui encore, le succès de Liszt au concert, auprès d'un public toujours avide de pitreries et de cabrioles, et c'est pour ce public que Risler jouait, par exemple, le grotesque *Saint François-de-Paule marchant sur les flots*, en s'assurant ainsi une récolte d'applaudissements que ne lui valurent jamais ses plus belles interprétations de Bach et de Beethoven.

Le pathos ridicule de Liszt semblait être le sommet de l'art à une époque où tout bon romantique mettait ses rages de dents en musique. Quant à Wagner, autrement si clair-

voyant, il était aveuglé, ici, par de bien naturels sentiments d'affection et de reconnaissance envers un homme qui, pour n'être qu'un médiocre musicien, n'en fut pas moins un grand cœur, un noble ami et un précieux auxiliaire pratique. Je serai moi-même le dernier à me fâcher contre un être aussi foncièrement, aussi chrétiennement bon, mais je trouve la plaisanterie un peu forte quand, soit par paresse d'esprit, soit par ignorance, soit par pur besoin de dénigrement, soit enfin par suite d'une interprétation à la lettre de certaines paroles où Wagner prête généreusement à Liszt ses propres inspirations (1), on dit, on répète, on ressasse que de pauvres choses comme la Sonate ou la Faust-Symphonie sont la « source » d'œuvres aussi capitales, aussi immortellement belles que *Tristan* ou le *Crépuscule*. Ce ne serait vraiment pas la peine de compter parmi les plus grands génies de l'humanité, d'être de la taille des Shakespeare, des Dante, des Beethoven, pour aller puiser ses idées ailleurs que dans ce génie lui-même. N'a-t-on pas bramé en chœur que Debussy était né du pauvre Erik Satie? C'est la souris qui accouche d'une montagne.

Rendons tout au moins cette justice à M. de Pourtalès que — comme M. René Peter dans son *Debussy* — il a le grand mérite de ne s'attaquer à aucun problème d'esthétique musicale, de n'entrer dans aucune de ces dissertations le plus souvent oiseuses, où chacun fait valoir sa théorie, affiche ses préférences, décrète des lois, et oublie qu'il existe fort heureusement une réalité musicale objective, sereinement étrangère aux caprices des subjectivités individuelles.

Pourtant, il sacrifie encore trop souvent à ce que j'appelle « la manie paralléliste ». La pure admiration pour une œuvre est un sentiment infiniment rare, d'ordre quasi mystique, et dévolu seulement à quelques rares artistes. Chez la plupart des gens, et surtout chez les femmes, il s'y mêle toujours une forte dose d'intérêt humain. On veut voir dans l'œuvre le reflet de la vie, et ainsi on la comprend mieux, ou du moins on croit la comprendre mieux. Il s'établit donc dans les esprits l'idée romantique et puérile d'un parallélisme inévitable entre la vie et l'œuvre, idée selon laquelle continuent

(1) Oui, et en dépit, je le répète, d'illusoires ressemblances matérielles.

de procéder la plupart des biographes, pour la plus grande satisfaction de leurs lecteurs. C'est ainsi que M. Barthou, par exemple, s'est fait ramasseur de potins sur la vie de Wagner, et que la plus pauvre anecdote devient nécessairement l'un des deux termes d'une équation où l'œuvre figure l'autre terme. Hommage soit rendu à la perspicacité et à la hauteur de vues de M. Barthou! Empressons-nous de dire que le livre de M. de Pourtalès est d'un tout autre aloi. Evidemment, à propos du goût précoce de Wagner pour... l'acrobatie et la corde raide, l'auteur ne manque pas de citer le célèbre apologue du danseur de corde que Nietzsche plaça au début de son *Zarathoustra*, et d'opérer ainsi un « rapprochement symbolique » entre la destinée du musicien et les amusements du gosse. Il paraît aussi que le duo de Siegmund et Sieglinde trouve sa source dans la très épisodique et banale aventure avec Jessie Laussot, etc., etc... Heureusement que le plus souvent M. de Pourtalès raconte fidèlement, sans plus, la vie de Wagner, telle qu'il l'a reconstituée d'après une documentation très complète, en éliminant des éléments secondaires qui eussent nui à la clarté et à l'intérêt d'un récit déjà très touffu. Je l'ai lu moi-même d'un bout à l'autre, bien que l'aventure avec Jessie Laussot m'intéresse beaucoup moins que le 1<sup>er</sup> acte de la *Valkyrie*, et que Mme Wesendonck elle-même me paraisse bien terne à côté d'Isolde. Je l'ai lu comme je lis tout ce qui concerne mes grands hommes familiers, avec ce sentiment de tristesse où me plonge le spectacle de leur pauvre vie erratique, vraiment dénuée de toute espèce de *confort* (quelles que soient les apparences), longue insomnie hantée par tous les démons de ce que les Anglais appellent « *restlessness* » — littéralement : absence de repos.

## §

Je déplorais, au cours de mon dernier article sur Debussy, les « coupures » qu'il est d'usage de pratiquer dans des œuvres comme *Tristan*, *Pelléas*, etc. A propos de *Pelléas et Mélisande*, je protestais contre la suppression de la scène d'*Yniold et des moutons*, au 4<sup>e</sup> acte. Or, quelle ne fut pas mon heureuse surprise, à la représentation du 23 décembre

à l'Opéra-Comique, d'entendre pour la première fois la dite scène, supprimée depuis 1902!

Je ne saurais trop remercier et féliciter M. Gheusi de son intelligente initiative, et de cette preuve qu'il vient de nous donner de son respect pour les chefs-d'œuvre. Je le félicite également d'avoir appelé au pupitre M. Inghelbrecht, un des très rares chefs d'orchestre qui comprennent la musique de Debussy... et la musique tout court, le premier, depuis le regretté Messenger, qui nous ait ému par une interprétation conforme à la pensée du Maître.

EDMOND MARC.

### CHRONIQUE DE LA SUISSE ROMANDE

Charles Fournet : *Huber-Saladin*; Paris, Honoré Champion. — Gaby Vinant : *Malwida de Meysenbug (1816-1903), sa vie et ses amis*; Paris, Honoré Champion. — Jacques Chenevière : *La Comtesse de Ségur, née Rostopchine*; Paris, Gallimard. — François Berthet-Leleux : *Le vrai Prince Napoléon (Jérôme)*; Paris, Grasset. — Maurice Muret : *L'archiduc François-Ferdinand*; Paris, Grasset.

Connu déjà du public lettré par ses études lamartiniennes, M. Charles Fournet a consacré un gros volume à **Huber-Saladin**, patricien genevois que le poète des *Méditations* honora de son amitié.

Lamartine observe quelque part que la famille Huber, très cosmopolite, « de génies divers, avait acquis aussi divers genres de célébrité ». L'histoire a retenu les noms de l'abbé Huber, qui fut l'ami de Latour (curieux, cet abbé, seul de son espèce dans toute une lignée calviniste), et de Jean Huber, que Voltaire tenait en haute estime.

Le héros de M. Fournet, Jean-Marie-Salvator Huber, né à Rome en 1798, mourut à Myes (canton de Vaud) en 1881. Dans son enfance, on l'appelait « le Prince ». Il avait un beau visage romantique. Homme du monde, soldat, diplomate, romancier, rimeur et philanthrope, il assista, il participa souvent à la plupart des phénomènes intellectuels, politiques et sociaux qui traversèrent le XIX<sup>e</sup> siècle européen. Ayant épousé Ariane Saladin, veuve du baron de Courval, il lui témoigna toujours une sollicitude affectueuse et un grand dévouement. Cette bonne épouse, vieillie avant l'âge et très dure d'oreille, restait