

Huit ans plus tard, en 1909, M. Frank Harris retrouva son apologue, *mot pour mot*, dans un roman de M. Jack London : *Le Talon de Fer*, qu'on a justement traduit ces temps-ci en français. Le récit de l'évêque de Londres était simplement mis dans la bouche de l'un des personnages du *Talon de Fer*, l'évêque Morehouse.

Dans le numéro du 14 avril 1906 de *Vanity Fair*, qu'il dirigeait alors, M. Frank Harris fit connaître le plagiat de Jack London, en imprimant les deux textes l'un en face de l'autre. Je les ai sous les yeux à l'instant où j'écris et je puis attester qu'on ne rencontre dans le texte de London aucun changement essentiel.

Jack London écrivit une lettre plutôt embarrassée à Frank Harris, expliquant qu'il avait pris le récit en question — simplement signé, quand il parut dans *The Candid Friend*, des initiales de M. Harris — pour l'authentique relation d'un fait réellement arrivé, qu'il avait transporté à San Francisco.

Dans une réponse où il montrait, avec preuves à l'appui, la faiblesse de la défense de Jack London, M. Frank Harris concluait, s'adressant à son plagiaire :

« Vous avez reçu cinquante mille dollars pour votre roman de trois cents pages, parmi lesquelles trois étaient de moi. Par conséquent, vous me devez la centième partie de la somme que vous avez reçue pour votre ouvrage. Envoyez-moi donc cinq cents dollars et je serai tout à fait satisfait. Je vous donnerai en plus la permission complète de copier de moi tout ce qui vous plaira, à condition que vous me payiez toujours de la même façon et dans la même proportion. »

« Jack London, épilogue Harris, ne me fit aucune réponse. Il n'avait pas assez d'humour pour m'envoyer les cinq cents dollars qu'il me devait ».

GEORGES MAUREVERT.

NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

Ferruccio Busoni. — Au lendemain de la mort de Busoni, le critique de la *Danziger Zeitung*, Hugo Socnik, écrivait à propos de lui : « On aurait pu dire que c'était le Léonard de Vinci de la musique. » Bien souvent déjà, d'autres écrivains avaient mis en lumière le côté universel, « goethéen » de l'esprit du grand

pianiste. Certes, sa renommée de virtuose remplissait le monde entier, mais le compositeur, l'esthéticien qu'il était, ont été également l'objet d'études approfondies. Bien souvent, du reste, Busoni souffrait de voir ses éblouissantes qualités d'interprète éclipser les autres dons de son esprit. Malgré qu'il ait souvent défendu cet instrument, ce grand pianiste n'aimait pas le piano, ne pratiquait guère le clavier qu'au moment de la préparation de ses tournées de concerts. La plupart du temps, du reste, c'est par la réflexion, au cours d'une promenade par exemple, qu'il résolvait les difficultés techniques qu'il pouvait rencontrer.

L'art du virtuose, pour Busoni, n'était qu'une forme de son activité artistique, parmi d'autres tout aussi importantes. Et toutes, chez lui, étaient reliées par une singulière unité, dérivait d'une attitude d'esprit centrale.

Au fond, il n'y avait pas, pour lui, de différence essentielle entre le créateur et l'interprète. Il croyait à la réalité d'une musique existant en elle-même ; à l'existence d'un univers vibrant de sons, pénétrant le monde entier et l'homme, et dont le compositeur ne fait que saisir quelques échos. Le compositeur, pour Busoni, est le traducteur d'une réalité transcendante, plutôt qu'un véritable créateur. Entre l'auteur et l'interprète, existe donc une différence, non pas de nature, mais de degré. La mission de l'interprète est de rechercher un reflet vivant de la véritable musique originelle, que le compositeur a obscurcie en la moulant dans des formes rigides, en la transcrivant au moyen d'une technique trop intellectuelle. Toute notation, disait-il, est une transcription. Donc, en transcrivant par exemple les œuvres d'orgue de Bach pour le piano, il pensait continuer une opération que le compositeur avait commencée, et non pas faire subir quelque déformation à un texte ayant une valeur absolue.

Avec cette croyance à l'existence d'une musique « en soi », ce n'est donc pas dans l'expression des sentiments humains que Busoni voyait le but véritable de l'art des sons. Ce qu'il appelait le « jeune classicisme » comportait l'amoindrissement de tout côté subjectif en art. La création de formes lui paraissait être le but essentiel de toute activité esthétique.

Du reste il se plaisait souvent à faire des incursions dans le domaine de l'architecture. Ses plans pour un monument à Beethoven, son projet de réfection de la façade du « liceo musicale »

de Bologne, témoignent qu'il eût fait un architecte fort doué. D'une façon générale, l'on peut dire qu'il ne concevait tout art que comme une construction, une architecture (1).

D'autre part, l'élément formel, tel que nous le concevons maintenant, lui semblait être quelque chose d'une rigidité tout à fait arbitraire. Tout classement de la musique en genres lui semblait une absurdité. Le plus souvent, la préexcellence en art de l'élément plastique, de l'architecture, de la construction, déterminent une certaine fixité, une certaine immobilité.

Or Busoni, en même temps que la forme, prisait au plus haut point le mouvement, le changement. Dans la nature et dans l'art, il goûtait le spectacle, le développement d'une perpétuelle transformation. Dans une lettre adressée à M. Jean Chantavoine (2), il comparait sa propre activité créatrice au déroulement d'un film. La « musique libre », qu'il prônait, voulait dire musique dégagée de toute forme *a priori*, dont le développement s'engendrerait de lui-même, à mesure de son cours.

Ce goût de la forme et ce sens du devenir, voilà deux attitudes d'esprit le plus souvent opposées, apparemment peu conciliables.

Dans un article qu'il écrivait quelques semaines à peine avant sa fin (3), Busoni comparait le compositeur à un jardinier. Sans celui-ci, les fleurs d'un enclos n'existeraient point, et pourtant il ne crée point ces fleurs. De même, le compositeur ne crée point la musique qu'il écrit, et pourtant celle-ci a besoin de l'artiste pour être révélée. Par ailleurs, dans son *Introduction à une esthétique nouvelle*, Busoni dit que chaque idée musicale donnée possède en elle-même le germe de sa forme, de même qu'une graine renferme le germe de la forme de la plante.

Cette insistance de l'auteur à puiser ses comparaisons dans le domaine de la botanique m'amène invinciblement à me souvenir des théories de Goethe sur la métamorphose des plantes. Pour Goethe, chaque espèce végétale est dérivée d'une sorte de « plante mère » ; toute forme n'est qu'une étape d'une série unique de transformations ; et en chacune de ces étapes, sous les déforma-

(1) Il voyait à tel point les programmes de ses récitals comme un « tout » ordonné, qu'il était profondément malheureux lorsqu'un *bis* venait en détruire l'harmonie.

(2) Cf., J.-P. Chantavoine : *Ferruccio Busoni*, dans *Musikblätter für Anbruch*, janvier 1921.

(3) Voir *Melos* (Berlin), 1^{er} août 1924.

tions acquises, le type primitif peut-être retrouvé. Les espèces ne l'intéressent pas à étudier dans leur fixité, mais la façon dont les formes et les caractéristiques se différencient en passant d'un genre à l'autre.

Ce que Busoni recherchait avant tout dans la musique, il me semble que c'était quelque chose d'assez analogue : des formes en devenir ; non point fixées, schématisées, mais libres, vivantes, se transformant l'une en d'autres.

De même que Goethe insistait toujours sur l'existence d'un archétype végétal absolu, Busoni revenait sans cesse à affirmer l'unité primordiale de la musique, dont chaque forme sonore n'est qu'une variation.

Et c'est là une attitude d'esprit infiniment neuve. D'habitude la mobilité va de pair avec la traduction directe de la vie intérieure changeante de l'homme. Une musique objective, classique, d'autre part, peut fort bien posséder un dynamisme intrinsèque, mais à l'intérieur de la forme qu'elle revêt, inclus dans celle-ci ; il est infiniment rare que la forme elle-même soit envisagée dynamiquement, comme un élément lui-même en mouvement.

C'est, à mon avis, la possibilité d'adopter ce dernier point de vue que nous ouvre Busoni. A-t-il déjà dans certaines de ses œuvres qui sont une suite de formes changeantes, comme par exemple son concerto avec chœur ou ses opéras, réalisé pleinement une musique de ce genre, c'est ce dont il est difficile de juger dès au lendemain de sa mort. Mais ce que l'on peut dire, c'est qu'il fut le premier, très probablement, à appliquer à l'art des sons le principe de la forme vivante, se développant organiquement.

Goethe voyait, dans une partie d'un tout, se refléter la structure de ce tout ; par exemple, dans la structure d'une feuille, il retrouvait celle de l'arbre entier. Cette unité diversifiée, que Busoni recherchait dans l'Univers sonore, projetait comme un reflet en lui-même. Toutes ses activités, si diverses fussent-elles, n'étaient que des manifestations à peine différenciées d'une seule, dérivant toutes du désir d'appréhender directement, de capter des formes sonores glorieuses de beauté, de percevoir leur libre éploiement.

Il a continué parmi nous la grande tradition de ces hommes universels, pour qui chaque domaine de l'esprit n'est pas une

spécialité limitée à elle-même, mais dont la flamme intérieure éclaire tout ce qu'ils approchent d'une même lumière.

De plus, par sa croyance en une musique essentielle et éternelle, il a maintenu, au milieu du matérialisme de l'heure présente, le flambeau d'un réalisme, d'un Platonisme sain, lumineux et fécond.

« Derrière les barrières qui séparent l'homme de l'éternité, retentit *la Musique*, écrivait-il vers la fin de son *Introduction à une esthétique nouvelle*, et peut-être faut-il quitter la terre pour la saisir. » Le désir de toute sa vie, peut-être est-il exaucé maintenant ? Peut-être participe-t-il à ces harmonies sublimes, les goûte-t-il dans toute leur plénitude ? Qui donc au monde pourrait en être digne, mieux que celui qui a su, dès ici-bas, ainsi les pressentir ?

RAYMOND PETIT.

NOTES ET DOCUMENTS D'HISTOIRE

La première idée d'un dirigeable aérien appartient-elle à la France ? — A une époque où le dirigeable *Zeppelin R III*, ce géant des airs, a une fois de plus attiré l'attention publique et été cause de plusieurs articles de journaux touchant l'avenir des dirigeables rigides, il ne sera pas sans intérêt, croyons-nous, d'exposer pour la première fois le détail des recherches relatives à la direction des ballons au XVIII^e siècle et d'établir, sur la base de documentaires investigations, la prééminence de la science française, dans un domaine essentiel de progrès humain.

La conquête de l'air ! Déjà, aux temps mythologiques de Dédale et d'Icare, les mortels se sont heurtés à ce colossal problème. Mais il devait rester dans le domaine du rêve durant des milliers d'années. Ce n'est, en toute apparence, que de l'officier du génie Jean-Baptiste-Marie-Charles Meusnier (1754-1793) que datent les premiers plans concrets, la première théorie systématique du dirigeable, ayant servi — avec son idée d'une forme allongée du ballon, des ballonets compensateurs, de l'emploi d'un propulseur hélicoïdal — de point de départ à tous les essais ultérieurs. Pour s'orienter sur les projets de Meusnier, le meilleur guide est l'ouvrage que nous citons ici même — *Mercur* du