

ment Hitler. Mais tous les Hitler, mais tous ceux qui, placés à la tête des peuples, ne devraient tendre qu'à illustrer un livre magnifique entre tous : le *Livre d'Or de la Paix*. Ils sont des hommes comme nous, ils pourraient, comme les jeunes gens, se retrouver dans des camps, où bâtir la paix. Voilà qui serait la véritable société des nations, la conférence des conférences, et l'idée de pareille rencontre, le président Roosevelt l'a émise, il n'y a pas longtemps. La rencontre n'a pas eu lieu, le président Roosevelt n'a pas été suivi. Au lieu de cela, qui aurait groupé toutes les têtes, le jeu s'est continué, des rencontres à deux ou à trois où il fait si bon dire du mal du prochain, quand ce ne serait que parce qu'on le connaît mal. Sans doute ces messieurs ont-ils craint que quelque anarchiste ne trouvât l'occasion belle... Tout de même, ils auraient pu essayer. Quand les jeunesses s'en vont, qui partent pour la guerre, elles savent bien que ce n'est pas sans risques.

## §

Un professeur américain s'est amusé à étudier le nombre de mots français, espagnols, italiens et allemands employés en une année dans huit grandes revues américaines, lit-on dans les **Débats**.

La liste établie, publiée dans le *Journal des langues modernes*, montre que les mots français sont les plus nombreux, les mots espagnols venant en second. A côté de mots courants, il arrive qu'on trouve dans un périodique très populaire des expressions comme « *mariage de convenance* » ou « *fait accompli* ».

Nul doute que le jour où peuples, nations, par l'entremise de leurs dirigeants auront fait un mariage d'amour — mais durable — voire de convenance, la paix ne soit un fait accompli. Si seulement ce mot : *paix* pouvait être le plus employé partout?

GASTON PICARD.

### MUSIQUE

Opéra : premières représentations de *Le Vaisseau Fantôme*, de Richard Wagner, et *Orlans et le Prince d'Amour*, tragédie-ballet de Claude Sérus, musique de Florent Schmitt.

**Le Vaisseau Fantôme** ne jouit point d'une réputation

comparable à celle de *Tristan*, des *Maîtres*, de la *Tétralogie* — ni même de *Lohengrin* ou de *Tannhäuser*. Les wagnériens de stricte observance regardent cette partition comme un ouvrage de troisième zone, la deuxième étant celle où l'on classe *Lohengrin* et *Tannhäuser*, dans l'ordre; car ce *Hollandais volant* composé dès 1841, avant même que Wagner eût précisé ses théories avec rigueur, ne saurait être, évidemment une œuvre aussi parfaite que les suivantes. *Le Vaisseau Fantôme*, monté en 1897 — il y a juste quarante ans à l'Opéra-Comique, en une époque où la chapelle wagnérienne s'élargissait jusqu'à devenir une cathédrale, mais où les fidèles gardaient encore la ferveur des néophytes, n'a pas été repris depuis fort longtemps. L'apparition de *Le Vaisseau Fantôme* à l'Opéra offre donc un intérêt considérable, car l'épreuve permet de juger non seulement l'ouvrage lui-même représenté dans le cadre qui lui convient, mais encore pour les survivants de l'époque déjà lointaine où il parut la première fois en France, elle prend la valeur d'un témoignage sur les variations du goût. La question, en effet, se pose ainsi : convient-il de réformer le jugement qui nous fit quelque peu dédaigner *Le Vaisseau Fantôme*? et le wagnérisme ayant passé de mode dans les milieux musicaux trouvons-nous dans cet ouvrage écrit par un musicien de génie, seulement âgé de vingt-huit ans, des raisons de modifier cette sorte de classement, de hiérarchie selon lesquels nous mettions *Le Vaisseau Fantôme*, l'ouvrage le moins wagnérien de Wagner, au dernier rang?

Pour répondre à la première question, une simple lecture de la partition suffit. *Le Vaisseau Fantôme* est une œuvre inégale certes, mais dont les beautés sont éclatantes, et qui eût suffi à faire une belle place dans l'histoire de la musique à son auteur si celui-ci n'en avait pas écrit d'autres. La représentation confirme ce jugement : le premier acte presque entier, les rôles d'Erik et de Daland, sont nettement inférieurs. Wagner, ici, se plie aux conventions. Telles pages rappellent Bellini ou Donizetti plutôt que les ouvrages ultérieurs du maître. Mais, à côté de ces faiblesses, que de beautés éclatantes et dignes, celles-ci, du vrai Wagner, depuis l'ouverture si large, si magnifique qu'elle eût risqué d'écraser

ser tout l'ouvrage si le deuxième acte n'eût été lui aussi, et presque entièrement un chef-d'œuvre, si les chœurs n'étaient parmi les plus variés, les plus expressifs et les plus beaux qui aient jamais été écrits, si le finale n'apparaissait comme une préfiguration de ces autres finales où le maître élargira jusqu'en une sorte d'apothéose les thèmes exprimant l'idée qui lui est chère de la rédemption par l'amour.

Wagner, dans *Le Vaisseau Fantôme*, est en possession de tous ses moyens, mais il ne s'en sert pas encore avec toute l'expérience qu'il montrera déjà quatre et cinq ans plus tard en composant *Tannhäuser*. Le leitmotiv trouve dans *Le Vaisseau Fantôme* la première application qui en fait un système : l'ouvrage découle tout entier de la ballade de Senta. Encore que la partition indique « duo », « air », « trio », « cavatine », il est certain que ces « numéros » sont reliés les uns aux autres d'une manière qui se rapproche de la « mélodie continue » — dont l'emploi ne deviendra systématique que dans le *Tannhäuser*. Mais si Wagner possède déjà les éléments de son système, si déjà son style personnel est bien formé et jusqu'au point d'imprimer à son écriture une marque qui signe la plupart des pages de manière incontestable, il lui arrive encore de couler sa pensée dans un moule qui la revêt d'une forme italienne. Ainsi la fâcheuse cavatine d'Erik et certaines parties du duo de Senta et d'Erik.

En résumé, Wagner n'eût-il écrit que *Le Vaisseau Fantôme* aurait sa place — et une fort belle place — dans l'histoire de la musique dramatique. Et ceci répond à la seconde question que nous posions tout à l'heure. *Le Vaisseau Fantôme* doit rester au répertoire, non seulement pour des raisons historiques, car il explique le développement du système wagnérien, mais encore pour la valeur propre et incontestable de l'ouvrage.

Mlle Germaine Hoerner compose le personnage de Senta avec autant d'intelligence que d'autorité. Sa voix générale souple, fait merveille dans la ballade; cette création marque un nouveau progrès d'une artiste qui rend à l'Opéra d'énormes services. Il en est de même de M. Martial Singher : il tient le rôle si difficile du Hollandais avec beaucoup d'art

et sait, tout en l'enveloppant de mystère, lui garder son humanité. Mlle Schenneberg, dans l'épisodique *Mary*, fait regretter que le rôle ne soit pas plus développé, car sa voix de mezzo est fort belle. M. Jouatte est Erik et il y montre beaucoup de talent. MM. Bernasconi, Chastenet, Courgues tiennent de leur mieux les rôles de Daland, du Pilote et du Timonnier. Les chœurs d'hommes sont quelquefois flottants (pour des chœurs de matelots eût dit Willy, est-ce une excuse?) — mais les fileuses ont mérité de longs applaudissements. Les décors de M. Olivier Rabaud sont ingénieux et poétiques; on les aimerait mieux éclairés. Quant à l'orchestre il a rendu un fervent hommage à Wagner; M. Philippe Gaubert l'a conduit avec cette souple vigueur et cette autorité qui communiquent aux exécutants sa flamme et son émotion.

## §

Si en passant de la salle Pleyel à l'Opéra, *Oriane la sans Egale* a changé de titre et est devenue **Oriane et le Prince d'Amour** (pour que le protagoniste ait sa part, sans doute, auprès de l'héroïne), l'œuvre de M. Florent Schmitt sur le livret de Mme Claude Sérane est, Dieu merci, demeurée la même. J'en ai longuement rendu compte (*Mercur* du 15 mars 1937), et je n'en puis que redire ce que j'ai dit alors : ce nouvel ouvrage est digne du grand musicien auquel on doit *La Tragédie de Salomé*, le *Quintette*, le *Psaume* et *Salammbô*. Il porte la marque d'un maître et il va, d'emblée, au premier rang. L'interprétation que nous a donnée l'Opéra fait honneur à ce théâtre, l'orchestre de M. Philippe Gaubert et les chœurs (encore qu'on eût souhaité qu'ils ne fussent pas en coulisse, ce qui les rend trop lointains) sont dignes de grands éloges et la troupe dansante, ainsi que M. Chastenet, ténor solo, ne méritent que des compliments. Mlle Lycette Darsonval est une Oriane pleine de jeunesse et de vie; M. Serge Peretti fait trouver trop court le rôle du poète; M. Serge Lifar est un magnifique Prince d'Amour. Mlles Simoni, Kergrist, Dynalix, Grellier, MM. Paul Goubé, Efimoff, Legrand complètent une distribution excellente. Le décor de M. Pruna est lumineux à souhait, mais sans grandeur. J'en

viens au plus grave : quand nous avons entendu cette musique au concert, notre esprit a vu en imagination tant de belles choses suggérées par le seul enchantement des sons que nulle image réelle ne peut maintenant nous donner qu'une déception. Si beau, si lumineux que soit le décor, il tient sur une scène qui, si vaste qu'elle soit, n'est pas aussi grande que notre rêve. Nous sommes devant ce ballet comme devant un livre illustré. Quand on n'a jamais lu le texte, on admet l'illustration; quand on s'est représenté l'idéale figure des héros, on préférerait qu'il n'y eût pas d'intermédiaire entre la pensée de l'auteur et l'esprit du lecteur. Or la chorégraphie de M. Serge Lifar est peut-être excellente du point de vue chorégraphique pur (et c'est discutable) elle n'est pas toujours, elle est même rarement en parfaite harmonie avec ce que suggère la musique. Elle est volontiers violente et barbare, ce qui va très bien pour le rôle du Mongol, mais ne convient nullement à une action qui s'écoule au pays et à l'époque de Pétrarque. Une remarque : les affiches portent le mot nouveau de *choréauteur*, qui remplace l'ordinaire *chorégraphe*. Peut-on dire que « choréauteur » est mal fait qui unit une racine grecque à une racine latine, et que si l'on tenait absolument à désigner par un mot nouveau une fonction ancienne, il eût été préférable de dire sans barbarisme, sinon sans pédantisme, *chorépoète*?

RENÉ DUMESNIL.

### NOTES ET DOCUMENTS LITTÉRAIRES

**Les débuts de Francis Vielé-Griffin.** — Comme la plupart des gens de sa génération, comme la plupart de ceux qui devaient se faire un nom, plus tard, dans les Lettres françaises et plus particulièrement dans le Symbolisme, Francis Vielé-Griffin débuta dans la littérature en publiant ses premiers écrits dans une petite feuille de la rive gauche qui arborait pompeusement le nom de *Lutèce*.

Il y avait déjà pas mal de temps que ce curieux petit journal paraissait. Il avait fait quelque bruit et n'avait pas peu contribué à établir la réputation de quelques-uns, quand le futur auteur de *Phocas le Jardinier* lui adressa ses premiers vers.