

Viendront ensuite un roman de Kielland, émule ignoré (pourtant plus accessible et plus proche de nous) d'Ibsen et de Björnson ; *Mme Marie Grubbe*, chef-d'œuvre de Jacobsen, le Flaubert du Danemark ; un opuscule caractéristique de Kierkegaard que seuls quelques initiés découvrent en France à travers des traductions allemandes et qui demeure le génie le plus surprenant de la philosophie septentrionale ; les volumes autobiographiques de Strindberg...

Trois littératures, parentes et cependant fort distinctes, et parfois opposées, il y a là une vaste et magnifique moisson dont la France et l'Europe ont été privées trop longtemps ; on travaillera à faire cesser cette injustice dont nous sommes les premiers à souffrir ; une équipe résolue va s'y employer ; souhaitons que son appel soit entendu, et que les lettrés de France veuillent bien la soutenir de leur curiosité, de leur fidèle amitié.

LUCIEN MAURY.

" LES TROYENS "

DE BERLIOZ A L'OPÉRA

C'est un projet grandiose, mais difficile à réaliser pleinement, à l'entière satisfaction des Berlioziens, qui n'ont pas encore perdu leur latin ni leur Virgile ! C'est une promesse, au lendemain d'un anniversaire oublié ; mais ce n'est qu'une promesse, à qui nous souhaitons d'être mieux tenue que tant d'autres faites à Berlioz vers le soir de son glorieux calvaire... Aussi bien, ne pourrait-on point classer les grands disparus de l'année 1869, d'après le souvenir inspiré par le cinquantenaire de leur mort, en constatant que le lyrisme d'un Lamartine ou la nuance d'un Sainte-Beuve ont obtenu meilleure presse et plus d'hommages que le génie toujours suspect ou méconnu du malheureux Berlioz, que les Concerts-Pasdeloup n'ont pu fêter le 8 mars dernier, faute d'introuvables parties d'orchestre ?

On parle maintenant, sans hâte et sans bruit, de monter en 1920 *Les Troyens* à l'Opéra ; je n'ai pas dit remonter, car il ne s'agit point d'une reprise, mais d'une véritable première, puisque ce monumental opéra n'a jamais affronté les feux de la rampe en sa forme réelle et qu'il est, pour ainsi dire, encore inédit dans sa totalité primitive ; en son bloc de cinq actes. Le vaste ouvrage, en effet, fut, jusqu'à présent, toujours dédoublé, du vivant même de l'auteur et dès l'origine, vu sa longueur minutieusement minutée par notre poète-musicien : *disjecti membra poetæ...*

Détachée, sacrifiée d'abord, *La Prise de Troie* ne

vit le jour qu'en tant qu'œuvre posthume, aux Concerts-Colonne, en 1879-1880, entre les résurrections de la déjà triomphale *Damnation de Faust* et de l'intime *Enfance du Christ* ; elle reparut ensuite, un instant, vers la fin de 1899, à l'Opéra, pendant une première crise d'engouement pour nos musiques rétrospectives, dont bénéficia le classique *Joseph de Méhul* ; mais pauvrement mise en scène et médiocrement chantée, malgré la présence de Delna sous les traits de Cassandre, *La Prise de Troie* ne put conquérir sa place au répertoire, à côté des ballets mieux vus des abonnés.

Mollesse indifférente de l'orchestre, insouciance des chanteurs privés de leurs chers effets, inertie des choristes insensibles au pathétique récit du supplice de Laocoon, réalisme inutile d'un combat de ceste, trop visiblement inspiré des lutttes alors florissantes aux Folies-Bergère, et prélude encombrant de la pantomime sublime où pousse la silencieuse Andromaque, — tels furent les principaux griefs des Berlioziens, d'accord avec nos souvenirs personnels évoquant une admirable *marche-troyenne* déparée par des contre-temps et pourvue d'un grand cheval de bois qui justifiait peu le vers homérique : « Dans les flancs du colosse on entend un bruit d'armes »...

Il est juste d'ajouter que le cheval vivant de *La Walkyrie* ne paraît pas du tout plus épique sur le plancher d'un théâtre ! Au seuil du troisième et dernier acte, la lugubre apparition d'Hector, qui s'efface en sa progression descendante, nous semblait moins émouvante qu'une petite lithographie vaporeuse, exposée par Fantin-Latour au Salon de 1885. Aux accents confondus des lyres, luisantes du reflet des flammes, et des voix couvertes par les sifflements désillusionnants de la vapeur, l'incendie de la scène finale restait inférieur aux suggestions du concert ; mais ce genre de déception n'est pas un cas spécial à *La Prise de Troie*...

Apparus dès le 4 novembre 1863, au Théâtre Lyrique de Carvalho, boulevard du Temple, et gratifiés de vingt-et-une représentations consécutives, *Les Troyens à Carthage*, en cinq actes, avec prélude et prologue explicatifs, furent remontés par le même directeur trente ans plus tard, au printemps de 1892 et de 1893, à l'Opéra-Comique, alors installé provisoirement place du Châtelet ; et le rôle de Didon favorisa les débuts de Delna qui n'incarnait pas encore l'*Orphée* de Gluck, ce mélodieux ancêtre de nos infortunés *Troyens*.

A part l'air prophétique de Cassandre ou le grand monologue final de Didon, que de jeunes cantatrices s'imaginent interpréter au concert, Paris est donc privé depuis vingt ans de *La Prise de Troie*, et depuis vingt-sept ans des *Troyens à Carthage* : il s'agi-

rait de rompre un silence offensant pour la musique française en nous restituant *Les Troyens*, tout court, dans leur ampleur originelle ; et le devoir s'impose à la critique d'en parler avant la « première », sans attendre que *Les Troyens* ne subissent encore une catastrophe irréparable « qui soit pour un chef-d'œuvre une nuit éternelle »...

Un grand problème, en effet, se trouve dès aujourd'hui posé par la durée de l'œuvre intégrale : environ cinq heures, avec quatre entr'actes de vingt minutes. Question préalable angoissante et qui, déjà, fait présager les coupures autorisées, dit-on, par Berlioz !

Autorisées ? — Mais où donc, et lesquelles ? En vérité, le poète musicien ne les avait acceptées que la mort dans l'âme, *in extremis* ; et relisez, je vous prie, ses *Mémoires* ou ses *Lettres intimes*, ici d'accord avec les souvenirs de la famille ou des héritiers de ses plus vieux admirateurs. Dès 1863, l'épopée musicale des *Troyens à Carthage* avait subi huit amputations ; quatre morceaux furent rétablis en 1892 : 1° *Chasse royale et Orage*, prestigieux « tableau musical » devenu prélude exécuté par l'orchestre entre deux actes, à rideau baissé, sans l'adjonction du chœur délirant des faunes criant « Italie ! » dans la clairière en flammes... 2° Les strophes sereines du ténor Iopas « O blonde Cérés », au second acte ; 3° la nostalgique chanson d'Hylas, en mode grec *hypomixolydien*, qui n'avait pas moins désorienté les auditeurs de 1863 que le pas audacieux des Nubiennes ; 4° le duo shakespearien des sentinelles, au troisième acte, dont la familiarité, d'abord, avait paru « tout à fait incompatible avec le style épique ».

Mais, dès 1863, quatre passages avaient disparu pour toujours de la scène, sinon de la grande partition complète et définitive : 1° les entrées des constructeurs, des matelots et des laboureurs, au premier acte ; 2° le duo d'Anna et de Narbal, et 3° le second air de ballet, qui ne se recommandait pourtant par aucune « débauche de couleur locale », au deuxième acte ; 4° enfin et surtout le grand duo du départ d'Enée, dont Berlioz désespéré n'avait permis la suppression que pour ne pas surmener la voix de sa royale interprète, Mme Charton-Demeur ; et tout cela, sans détailler ici les criminelles retouches infligées aux deux derniers actes, sans égard pour les imprécations sublimes de la reine délaissée, ni pour les solennelles prophéties des prêtres de Pluton !

L'honneur exige donc une réparation complète et sans coupures, mais comment ? — En deux soirées consécutives, tout comme si l'auteur s'appelait Richard Wagner et qu'il s'agit des quatre parties de *L'Anneau* ? C'est ainsi que Félix Mottl monta *Les*

Troyens en 1893, à Carlsruhe... Ou mieux en une fois, comme notre Opéra donna *Parsifal* au début de 1914, en commençant exactement à sept heures et demie, — et mieux encore, comme *Le Crépuscule des Dieux*, représenté depuis l'automne de 1908 avec entr'acte d'une grande heure occupée par un dîner ! Rien que la perspective de ce dîner composait une soirée sans pareille, unique, inoubliable, dont bénéficia promptement la barbare majesté de cette *Götterdämmerung* qui n'était pas encore de l'histoire contemporaine et le symbole anticipé de la libération du Monde...

On donnerait vers la fin de l'après-midi *La Prise de Troie* et, le soir même, *Les Troyens à Carthage*, sans autre prologue que le poignant *Lamento* de l'orchestre. Enfin, très sérieusement, pourquoi ne pas tenter, pour la plus grande gloire de notre Berlioz, ce qui fut fait pour l'apothéose de son confrère d'outre-Rhin ? Berlioz n'est-il pas notre seul grand génie musical avec le vieux Rameau, qui s'attribuait lui-même plus de goût que de génie, — j'allais écrire avec Gluck, ce radieux revenant d'Athènes, qui mérite le nom de « grand tragique français (1) » ?

•
••

Un Gluckiste, héritier génial de la plus pure tradition française, plus inspiré que Méhul et moins italien que Wagner : tel est le fier profil de médaille antique que nous suggère le poète-musicien des *Troyens* ; et, tout de suite, il faut mettre en garde non plus, cette fois, le metteur en scène, mais l'auditeur de 1920 contre une fallacieuse « interprétation » des *Troyens*, qui ne manquerait pas de les ruiner dans son estime.

Au premier contact, un mélomane prévenu par toutes les subtilités du jour risquera de ne plus trouver que le vieux jeu dans cette vaste fresque harmonieuse, âgée bientôt de soixante ans : *grande mortalis cœvi spatium*, surtout pour une partition, par le temps qui court plus vite que jamais ! Et le plus romantique des *Jeunes-France* de 1830 ne sera plus, au regard exigeant des snobs, que le vieux Berlioz, porte-lyre de la vieille France de 1863. En effet, que trouveront-ils dans *Les Troyens* ? Des airs, des duos réguliers, l'un des plus beaux duos d'amour qui soient au théâtre (2), un septuor exquisément apaisé comme l'âme au crépuscule, bref des en-

(1) V. *La Revue Bleue*, n° 8 de l'année 1918, où nous avons fait nôtre cette heureuse définition de M. Camille Bellaigue.

(2) C'était l'opinion de FÉLIX CLÉMENT, peu suspect de tendresse pour le novateur Hector Berlioz, dans ses *Musiciens célèbres*, publiés en 1868.

sembles et des morceaux d'opéra, tout comme dans Mozart, ce prince des classiques, et j'allais ajouter dans Virgile, où les parfaits discours sont de vrais morceaux de belliqueuse ou d'amoureuse psychologie. Au surplus, cet opéra de coupe traditionnelle est directement inspiré de l'*Enéide*, la plus racinienne et la moins révolutionnaire des épopées : n'est-il point dédié, dans un élan de lyrique reconnaissance, *Diva Virgilio* ?

Mais comment définir cette évolution du romantisme incarné dans l'ardeur d'un Berlioz, cette conversion d'une âme volcanique à la sérénité ? N'est-elle pas, à première vue, surprenante cette métamorphose aussi tardive que sincère ?

En réalité, la clé du mystère est dans l'histoire des génies, qui nous révèle deux sortes de tempéraments : les uns, comme Beethoven, Hugo, Wagner ou Rembrandt, ne cessent de grandir avec l'âge et d'abonder dans le sens de leur audacieux parti pris ou de s'enfoncer toujours plus avant dans la forêt profonde de leur songe ; assagis par la douloureuse expérience, d'autres ne s'élèvent qu'en se purifiant, comme le Faust de Goethe amoureux de l'antique Hélène : et tel fut le cas de cette fougue instinctive qui transporta la mobile imagination de Berlioz des cimes fulgurantes de son *Requiem* à la frêle architecture de *l'Enfance du Christ* et des rêves géants d'un Shakespeare au palais illuminé par le doux Virgile, « cette lune d'Homère ». Evolution classique et toute française d'un romantique d'abord épris des orageuses poésies du Nord, et combien touchante quand l'âme y découvre avec un indicible émoi le retour d'une vieille solitaire et prématurée aux plus ferventes adorations d'une enfance naïve !

Au soir de sa triste vie, Berlioz invoque ses matins radieux dans son Midi natal : il retrouve son Estelle, et son automne se réchauffe à l'illusion des printemps lointains (1) il revient à Virgile, à sa royale héroïne, au quatrième livre de l'*Enéide*, à Châteaubriand qui lui parlait des amours antiques, en plaçant dans son *Génie du Christianisme* le divin Chénier près du sombre René... Mais le charme opère sans exiger de palinodie, et ce retour à la vie du passé nous dévoile toujours le même Berlioz, immuable et persévérant jusqu'à la mort dans sa ferveur pour le Rêve et dans son culte du Beau ; « car la passion surabonde dans la partition des *Troyens* », comme l'auteur le constatait lui-même dans une lettre familière du 28 avril 1859 : évoquez seulement le tableau sonore de la *Chasse royale* surprise par l'orage, du Berlioz de derrière les fagots, ou l'air en-

(1) V. H. BERLIOZ, *Une page d'amour romantique, Lettres à Mme Estelle F...* (Éditions de *La Revue Bleue*).

trainant, si largement déclamé par le *pius Aeneas* : « Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux »...

Or, la persistance de cette flamme offre un cas vraiment unique dans l'histoire de l'art : si l'effervescente jeunesse de Berlioz n'a jamais cessé d'adorer secrètement Virgile et Gluck, sa vieillesse apaisée reflète encore le brasier de Shakespeare ; *Troilus et Cressida* glissent, comme d'amoureux fantômes, dans la nuit bleue de son grand opéra virgilien. Quelles que soient les transitions de sa carrière musicale, cette âme impressionnable évolue sans jamais abjurer sa foi poétique, ni renier ses maîtres et ses dieux, qu'il appelait profondément « les explicateurs de sa vie », car ce Romantique par excellence a vécu son art et s'est identifié constamment à ses créations.

Au nom même de ses invariables principes et de sa théorie de l'*expression* qui voulait conformer la couleur musicale au sujet littéraire ou poétique, l'évocat des *Troyens* a tempéré sa manière sans changer d'âme ni de style ; et voilà, sans doute, pourquoi son opéra virgilien n'est pas un *navet* académique et de tout repos, à la Ponsard, non plus qu'une œuvre adroitement et froidement ciselée de dilettante ou de Parnassien converti sur le tard à l'immortelle Beauté ! Dans sa forme absolument française de tragédie lyrique, c'est un sanctuaire harmonieux, mais original, où se rassemblent curieusement les grandes ombres de Virgile, de Shakespeare et de Gluck, réconciliés à la splendeur d'un feu sacré... Ce poète-musicien, qui trouve non seulement de si beaux accents, mais parfois des vers si bien frappés, a fait œuvre vraiment classique et nationale, et cela sans invoquer *La Franciade* de Ronsard, ni la mystérieuse descendance française des Troyens en exil ; et le succès d'une telle résurrection nous redonnerait confiance dans l'avenir incertain de l'Humanisme et des humanités.

Oui, Berlioz a fait œuvre vivante, autrement neuve et nouvelle, en sa coupe rétrospective, que la dernière mode d'hier ou que l'innovation maquillée d'antan ; ce qui réellement est déjà vieux, c'est le raffinement plus ou moins byzantin d'un orientalisme de serre chaude ou d'un impressionnisme de prix de Rome, et qui n'émeut pas ! Ce qui ne date ni ne meurt, c'est la naïveté du génie, sa conviction toujours jeune et cette probité de l'art que nous retrouvons sur la palette de Berlioz aussi puritaine que dans la ligne d'Ingres.

En 1899, Paris jugeait *La Prise de Troie* d'un point de vue wagnérien (1) ; mais en 1920, après Wagner

(1) V. la savante et spirituelle étude de M. ADOLPHE BOSCHOT sur *La Prise de Troie*, dans *La Revue Bleue* du 25 novembre 1899.

et Debussy, après *Tristan et Pelléas*, gageure exceptionnelle et réussite unique, qu'on ne refait pas plus que *Tristan*, la reprise totale des *Troyens* serait un acte de juste réparation, moins aventureux certes, et plus convaincant que le tripatouillage récent de *La Damnation de Faust* au théâtre, — à condition, toutefois, que la mise en scène fut, comme l'œuvre elle-même, un acte de foi ! Tout ou rien.

* * *

A tout seigneur tout honneur. Un critique français ne devait-il pas inaugurer par Berlioz ce curieux chapitre de notre actualité musicale où l'Antiquité préside à toutes les reprises de l'année : la *Pénélope* de Gabriel Fauré, ce beau chant pur d'une *Odyssée* en grisaille; la classique *Hélène* de Saint-Saëns, moins fêtée que *La Belle Hélène*; les deux très modernes *Salomés* de Mariotte et de Florent Schmitt, à l'Opéra; l'amoureuse *Cléopâtre* de Massenet, au nouveau Théâtre Lyrique; enfin *Gismonda*, revenue du Nouveau Monde, pour briller sur la scène somptueuse de notre Opéra-Comique, où l'Acropole d'Athènes domine le drame noir de Sardou, mis en musique avec plus d'ingénieuse délicatesse que d'âpre puissance par Henry Février.

Berlioz aura bientôt son heure aux très intéressants *jeudis historiques* des Concerts-Pasdeloup, dont nous reparlerons; mais n'a-t-il pas eu déjà sa revanche de son cinquantenaire oublié? Ce fut au Panthéon, le Jour des Morts, où sonnèrent superbement sa *Marche funèbre d'Hamlet*, le *Tuba mirum* de son *Requiem* et l'*Apothéose* de sa *Symphonie funèbre et triomphale*, qui confondirent un instant toutes les âmes dans un essor vraiment religieux d'union sacrée. Dans ces vastes évocations sonores, comme dans *Les Troyens*, Berlioz apparaît l'héritier de la meilleure tradition française et des grandes solennités révolutionnaires, imbues du souvenir de l'Antiquité: ce volcan recérait le tombeau de Virgile.

RAYMOND BOUYER.

A TRAVERS LES REVUES ÉTRANGÈRES

Lord French écrivain militaire n'a décidément pas une bonne presse. J'ai signalé ici, il y a quinze jours, le sévère, le dur jugement que portait sur son « 1914 » l'Hon. W. Fortescue dans le dernier fascicule trimestriel de *The Quarterly Review*. Moins « directes » et de ton moins acerbe, les appréciations du général Palat dans le fascicule de novembre de *The Anglo-French Review* (« Le Maréchal French et

le Général Lanrezac ») ne sont pas beaucoup plus indulgentes.

Le critique anglais nous montrait le « field-marshal » tacticien insuffisant et — pour diminuer un subordonné, Sir Horace Smith-Dorrien, — narrateur infidèle. Le général Palat nous le montre en désaccord avec le commandant de notre 5^e armée, poursuivant sa fameuse retraite dans des conditions assez inquiétantes pour provoquer l'intervention de Lord Kitchener et pareillement inexact à dix reprises dans la relation des faits.

Le 16 août, le maréchal French voyait Joffre à Vitry-le-François, d'où il rapporta cette impression que son voisin dans le dispositif des troupes, le général Lanrezac, qu'il rencontrerait pour la première fois le lendemain, jouissait de la haute estime du commandant en chef. « Mais, écrira-t-il, plus tard, quand je me reporte en arrière, je me rappelle que sa personnalité ne me sembla pas celle d'un chef de premier plan... Quand il discutait la situation, son attitude eût pu faire croire à un observateur superficiel qu'il avait la pratique puissante du commandement... Pour ma part, je crus découvrir en lui, du premier jour que je le vis, une certaine confiance exagérée en soi, qui semblait ignorer la nécessité de réfléchir... Je quittai le général Lanrezac avec l'impression que le général en chef avait surestimé sa valeur. Aussi ne fus-je pas surpris quand il en vint à être le plus complet exemple, parmi tant d'autres, de ce que peut être un pédant d'École de guerre à qui son « instruction supérieure » n'a donné qu'une bien faible idée de la conduite des opérations ».

Dans la nuit du 23 au 24 août, le général Lanrezac avisait son collègue anglais que nos 3^e, 4^e et 5^e armées étaient en retraite. La 5^e armée était refoulée sur la ligne Givet-Philippeville-Maubeuge. Le passage de la Meuse par les forces allemandes menaçait sa droite d'enveloppement. « Le maréchal French n'avait pas attendu ces renseignements pour prescrire la retraite sur la ligne Jenlain-Maubeuge... Dans la journée du 24, avant même d'avoir reçu la communication du G. Q. G., le maréchal prescrivait la continuation de la retraite... Le maréchal décidait de reprendre la retraite le 26 à l'aube sur St-Quentin et Noyon... Constamment, depuis le 22 août, le maréchal met en avant pour expliquer son repli continu la retraite du général Lanrezac, alors que lui-même a pris l'initiative de ce mouvement rétrograde le 23 ». Le 28, le Q. G. du chef anglais est transféré à Compiègne. Le 29, commence la contre-offensive du général Lanrezac. Le commandant des troupes britanniques juge encore impossible d'y participer. Le 30, « le maréchal refusait obstinément d'occuper une portion de la ligne de combat et annonçait hau-