

Photo Bert.

TROISIÈME ACTE. — Le départ de Bérénice.

“ BÉRÉNICE ”. — Tragédie en musique en 3 actes, de M. Albéric MAGNARD, représentée pour la 1^{re} fois, à l'Opéra-Comique, le 13 Décembre 1911.

La préface d'*Alceste* est un manifeste presque unique dans l'histoire du drame musical et je ne vois aucun musicien si ce n'est Wagner qui, dans ses écrits théoriques, ait eu recours à ce moyen pour expliquer et commenter ses projets de réforme. L'idée est pourtant excellente et on doit regretter que la plupart des compositeurs n'aient pas l'audace de suivre l'exemple que leur donne M. Albéric Magnard. C'est qu'il faut plus de courage qu'on ne pense pour oser faire précéder une partition d'un manifeste, même s'il est rédigé dans les termes les plus modérés. Exposer ses théories, ses convictions, ses aspirations c'est, sans arrière-pensée, dresser un réquisitoire contre toute manière de voir différente, donc exciter des jalousies, éveiller des susceptibilités. D'autre part la critique, quelquefois malveillante, heureuse de trouver une occasion d'exercer sa verve railleuse, dissèque les mots du texte, cherche à s'en faire une arme nouvelle contre le téméraire qui ose les énoncer pour sa défense et il est bien rare que celui-ci ne succombe pas sous cette pluie de traits d'une ironie perfide.

En agissant ainsi la critique a grand tort ; s'il est une chose respectable, c'est une sincère et ardente conviction. L'homme assez épris de son art pour le considérer comme une sorte de religion est un être supérieur qui parfois se trompe, nul n'est infaillible ; ses idées peuvent être discutables et on doit les discuter, mais l'accabler de quolibets et de plates railleries n'est qu'une lâcheté.

Le premier soin de M. Magnard est de nous avertir que sa partition n'a de commun avec la tragédie de Racine que le titre. Il se défend d'avoir songé, ne fût-ce qu'un instant, à s'inspirer de ce chef-d'œuvre. Il nous raconte comment l'idée lui vint de mettre en musique l'épisode si connu de la vie de Titus et comment il bâtit son scénario : « ... De retour au foyer, j'empoignai le tome II de mon *Larousse*. Ah ! l'odieuse dictionnaire, plein d'outrecuidance, bourré d'erreurs, empoi-

sonné d'une esthétique d'épicier et d'un rationalisme de pharmacien. Je ne suis pourtant qu'un ingrat d'en médire, car j'y trouvai un renseignement précieux. J'appris qu'il avait existé une autre Bérénice, non moins célèbre que la reine de Judée, une Bérénice égyptienne qui, pour hâter l'heureux retour de son mari parti en guerre, coupa sa chevelure et l'offrit à Vénus Aphrodite. Attribuer ce sacrifice à l'amante de Titus fut l'affaire d'un instant. Je tenais le dénouement de ma tragédie avant de l'avoir commencée...

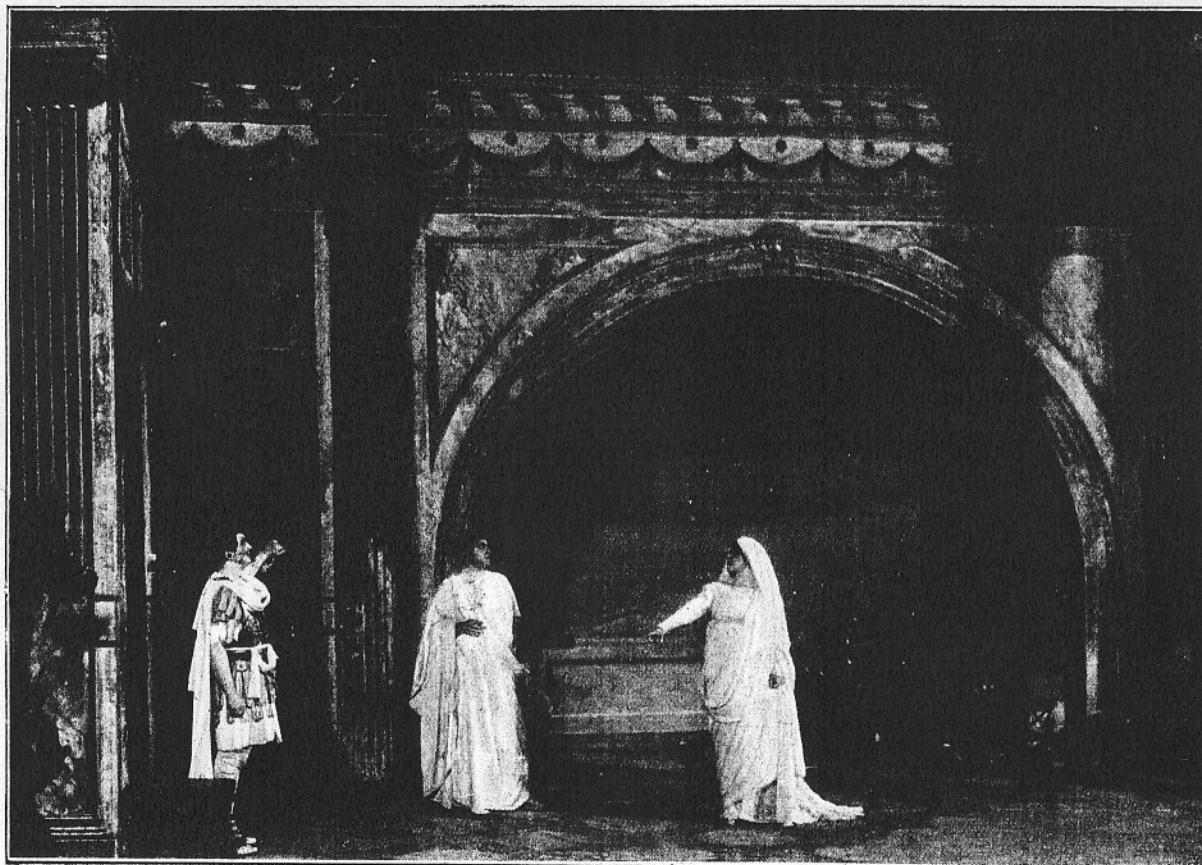
« ... Je n'adjoignis à mes deux amants qu'un personnage imaginaire, Lia, nourrice de Bérénice, qui facilitait mon exposition, et un personnage historique, Mucien, rival puis allié de Vespasien, à qui ce dernier dut l'empire. J'en fis un vieux Romain classique qu'il ne fut certainement pas dans la réalité.

En effet, c'est bien là, dans toute sa simplicité, la charpente de la pièce construite par M. Magnard. Elle emprunte à la tragédie classique sa rigidité de ligne et si elle ne va pas jusqu'à respecter la règle des trois unités, elle rappelle par sa tenue, par sa conduite, sinon par son style, les œuvres du XVII^e siècle. Il ne convient pas d'en faire grief à l'auteur, sous la réserve toutefois de savoir si une pareille forme du drame convient à la musique ; mais ce n'est point encore le moment d'envisager cette partie de la question. M. Magnard a prévu une autre objection assez grave, laissons-lui la parole :

« On reproche à mon œuvre d'être dénuée d'action et de mouvement. Racine a répondu lui-même à cette critique dans la préface de *Bérénice* :

« Ce n'est pas une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir d'une tragédie.

« Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'in-



M. DE POUMEYRAC,
(Un Officier).

M. SWOLFF
(Titus).

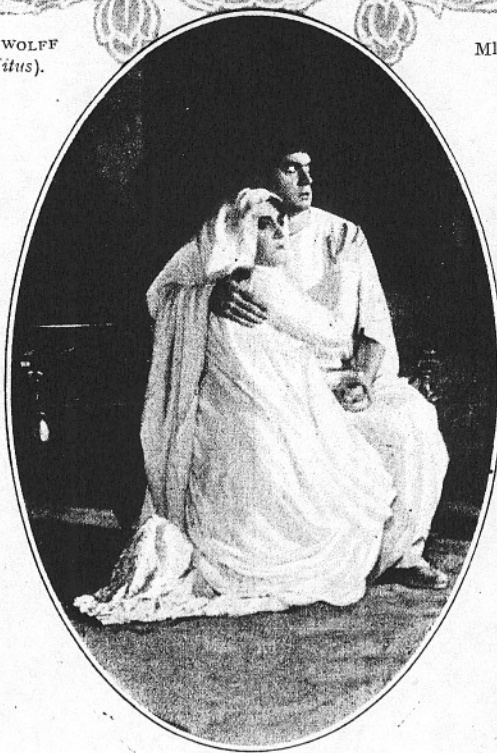
Mlle MÉRENTIÉ
(Bérénice). Photos Bert

DEUXIÈME ACTE.

vention consiste à faire quelque chose de rien et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force pour attacher durant cinq actes les spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions.

« Les arguments de Racine n'ont rien perdu de leur valeur. Au XX^e siècle comme au XVII^e, une action théâtrale simple, dénuée d'incidents, reste légitime. J'ai pensé avoir le droit d'écrire une pièce où l'intrigue se réduit à un débat de conscience comme je crois avoir celui d'admirer *Timon d'Athènes* autant que *Macbeth*, *Tristan* et *Yseult* autant que les *Maîtres chanteurs*. »

Tout ceci est parfaitement juste et je ne puis qu'approuver et Racine et M. Magnard à une condition : c'est que ces passages de leurs préfaces s'appliquent à une tragédie, à un drame. Il en va tout autrement si la musique vient s'adjoindre à la parole. Prenons comme exemple *Tristan*



Mlle MÉRENTIÉ
(Bérénice).

M. SWOLFF
(Titus).

et *Yseult*, Wagner lui-même ne s'illusionnait pas sur la valeur théâtrale de son œuvre ; il l'a même qualifiée assez curieusement dans sa correspondance en paraissant douter que la réalisation scénique en fût possible. Et de fait, malgré la richesse, la splendeur musicale, le souffle de la passion profonde et exaltée qui en sont la caractéristique, l'audition de cet ouvrage est extrêmement fatigante à cause de la longueur des tête-à-tête que ne vient couper nulle périépie, nul mouvement scénique.

Les conflits de sentiment, les drames de conscience ne sont intéressants que si l'auditeur peut suivre tous les détails du dialogue, pénétrer intimement dans l'âme des personnages et, par ce moyen, s'expliquer leur attitude, justifier leur règle de conduite. Dans une tragédie lyrique il est pratiquement impossible d'entendre les interprètes d'une manière suivie.

Wagner a essayé de résoudre le problème, il n'y est parvenu

que très approximativement ; les nécessités de l'émission vocale, l'obligation où se trouve le chanteur d'altérer la sonorité de certaines voyelles dans des registres particuliers de la voix tendent à troubler la netteté de la diction ; il faut également tenir compte de la lenteur de la déclamation chantée, elle exige de l'auditeur une attention soutenue qui fatigue ; une certaine lassitude en résulte. Et puis la puissance, la richesse des combinaisons orchestrales qui vient s'interposer entre le chanteur et le spectateur sont un obstacle de plus à vaincre pour le premier, tandis que le second, souvent distrait par d'heureuses alliances de timbres ou par la beauté de la polyphonie, cesse de s'intéresser à la statue (la scène) pour admirer les lignes et la décoration du piédestal (l'orchestre).

Voilà, à mon sens, les objections les plus sérieuses qu'on puisse faire à cette forme de drame lyrique. Et M. Magnard ne s'est pas seulement efforcé de vaincre ces difficultés. En écrivant dans un style d'une sobriété toute classique les scènes de sa tragédie, en renfermant au plus profond d'eux-mêmes les sentiments de ses personnages, en leur interdisant presque de les extérioriser par les gestes un peu violents, il s'est heurté à un problème singulièrement plus ardu. Ce qui pourrait, à la rigueur, justifier l'esthétique du poème de *Tristan et Yseult*, c'est la violence des sentiments qui anime le héros de la légende et qui s'extériorise avec une force, une puissance, une chaleur communicative tellement extraordinaires qu'elles finissent par produire chez l'auditeur une terrible commotion nerveuse. L'excès même des passions devient la justification du drame. Mais dans une tragédie d'allure sévère, sobre, d'une grande noblesse de ligne et chaste jusque dans les scènes de volupté, l'exubérance lyrique ne serait nullement à sa place. Il en résulte pour le musicien l'obligation d'adopter un style complètement adéquat à celui du poème et qui, en quelque sorte, se drapait avec la riche et élégante simplicité d'un *peplum* antique.

Ce que j'ai dit précédemment des qualités et des défauts du drame peut s'appliquer également à la musique. M. Magnard est un artiste sincère, ses aspirations sont des plus élevées ; une situation indépendante lui permet de travailler à sa guise ; il a choisi, pour y vivre, une retraite paisible, loin des agitations mondaines. Inaccessible aux caprices de la mode, aux engouements du snobisme, il édifie lentement avec une entière liberté d'esprit, dans le calme et le recueillement, l'œuvre que lui a suggérée son rêve. Les qualités musicales de *Bérénice* sont de tout premier ordre ; si la partition me semble écrite dans un style qui conviendrait mieux à une symphonie qu'à un drame lyrique, il faut, sans restriction aucune, en louer la très belle architecture, la constante noblesse, le parfait équilibre. Avec une modestie évidemment sincère mais qui me paraît exagérée, M. Magnard dit dans sa préface :

« Ma partition est écrite dans le style wagnérien. Dépourvu de génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, j'ai choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à mes goûts tout classiques et à ma culture musicale toute traditionnelle... »

Evidemment et d'une manière très générale, il y a entre *Bérénice* et les drames wagnériens un parallélisme certain, mais celui-ci existe beaucoup plus dans le poème que dans la partition. Les procédés d'écriture, de développement, d'orchestration employés par M. Magnard se rapprochent bien davantage de la manière de M. d'Indy, son maître, que de celle de Wagner ; celle-là est infiniment plus sobre, plus classique ; celle-ci plus expansive, plus romantique ; la première est l'expression même du génie latin, la seconde celle du génie germanique.

S'il faut louer M. Magnard d'avoir, en ce sens, écrit une œuvre bien française par l'esprit et par la forme, on peut cependant lui reprocher d'en avoir exagéré les développements. Ceci a l'air d'une contradiction, faisant suite à ce que j'ai dit plus haut, mais ce n'en est une qu'en apparence. Les lignes d'un édifice peuvent être d'une harmonie parfaite sans que, pour cela, il soit tout à fait bien approprié à sa destination. Si la volonté très affirmée par l'auteur de ne pas se départir d'un style d'une sobriété qui confine quelquefois même à la sécheresse en excluant de son œuvre toute couleur un peu vive et toute note pittoresque, si cette volonté, dis-je, est infiniment respectable par la force même avec laquelle elle s'exprime, il faut cependant avouer qu'elle engendre une monotonie issue de la monochromie. Il y a entre les grandes compositions décoratives de Puvion de Chavannes et *Bérénice* plus d'une analogie, mais ce genre de conception, admirable lorsqu'il s'agit de peinture parce que d'un seul regard l'œil embrasse l'ensemble de l'œuvre exposée, devient contestable s'il s'agit de musique, les impressions n'arrivant au cerveau, par l'intermédiaire de l'oreille, que successivement. C'est par raisonnement, par reconstitution en quelque sorte, que notre intelligence perçoit l'harmonie des proportions dans une œuvre lyrique ; il ne faut pas la mettre à une trop rude épreuve en donnant à celle-ci des développements un peu excessifs. En toute sincérité j'estime que la partition de *Bérénice* aurait infiniment gagné si chaque acte avait été allégé en moyenne d'un quart de sa durée, non pas que par ce moyen elle ait conquis plus aisément les suffrages du public, — M. Magnard a de l'art une conception trop haute pour se soucier de ce qu'on nomme le succès, et je l'en loue, — mais elle aurait été plus unanimement admirée par tous ceux qui sont accessibles aux beautés d'une œuvre sincère, émanant du plus haut idéal.

Si les deux principaux interprètes : Mlle Mérentié (*Bérénice*) et M. Swolff (*Titus*), n'ont pas toujours été à la hauteur de la rude tâche qui leur était dévolue, ils méritent cependant de grands éloges pour le soin avec lequel ils ont composé leurs rôles. Mlle Charbonnel (*Lia*) et Vieuille (*Mucien*) dans des personnages de second plan ont été parfaits. L'orchestre excellemment conduit par M. Ruhlmann a exécuté avec une maîtrise absolue la difficile partition de M. Magnard.

Les trois décors de *Bérénice* sont trois tableaux de maîtres que M. Carré a rendus vivants grâce à des effets de lumière dont seul il possède le secret.

ALB. BERTELIN.



PREMIER ACTE. — Les jeunes filles répandent des fleurs sur le passage de Bérénice.

Photo Bert.