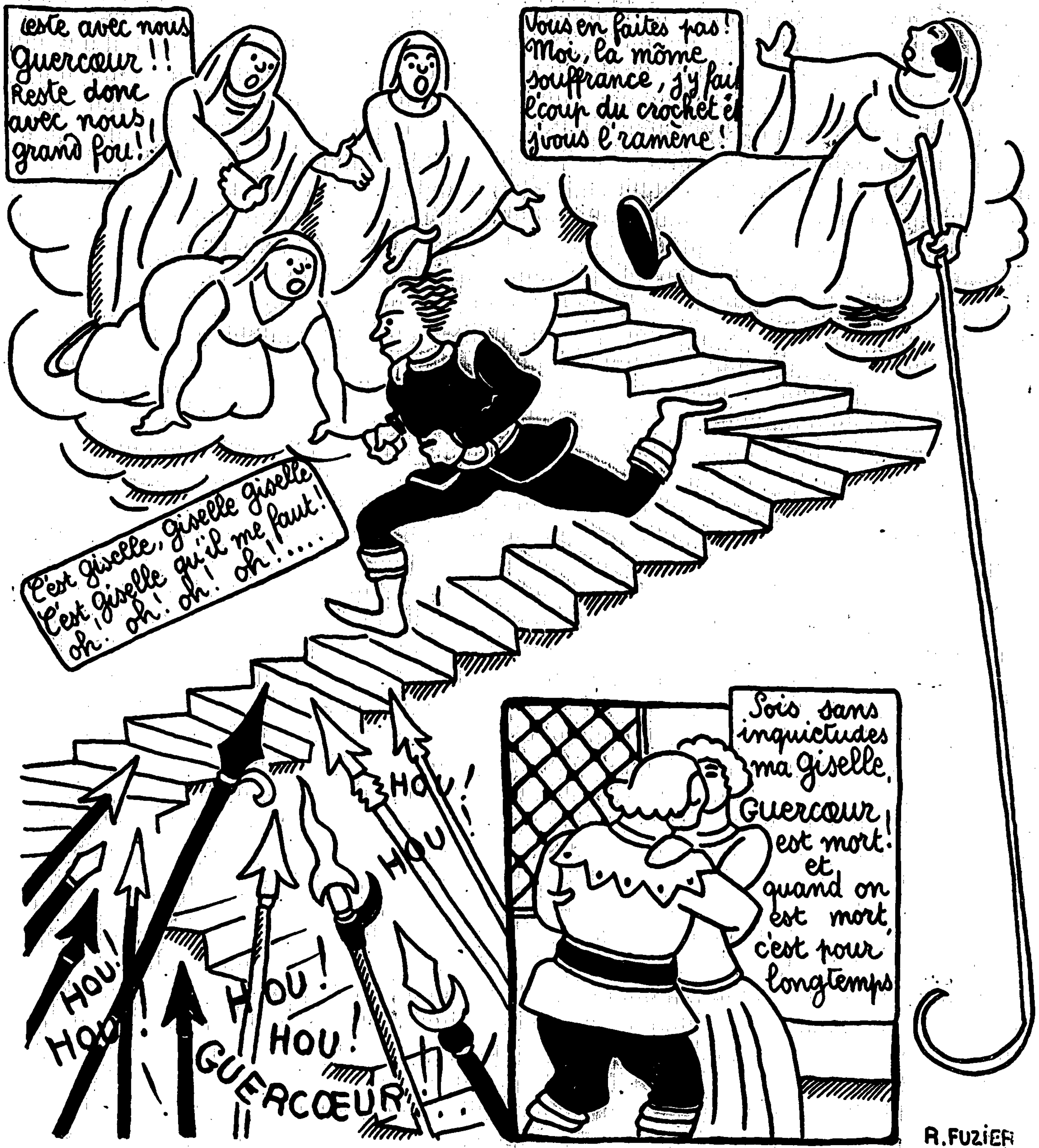


LA RAMPE



A l'Opéra : « Guercoeur », vu par Robert FUZIER

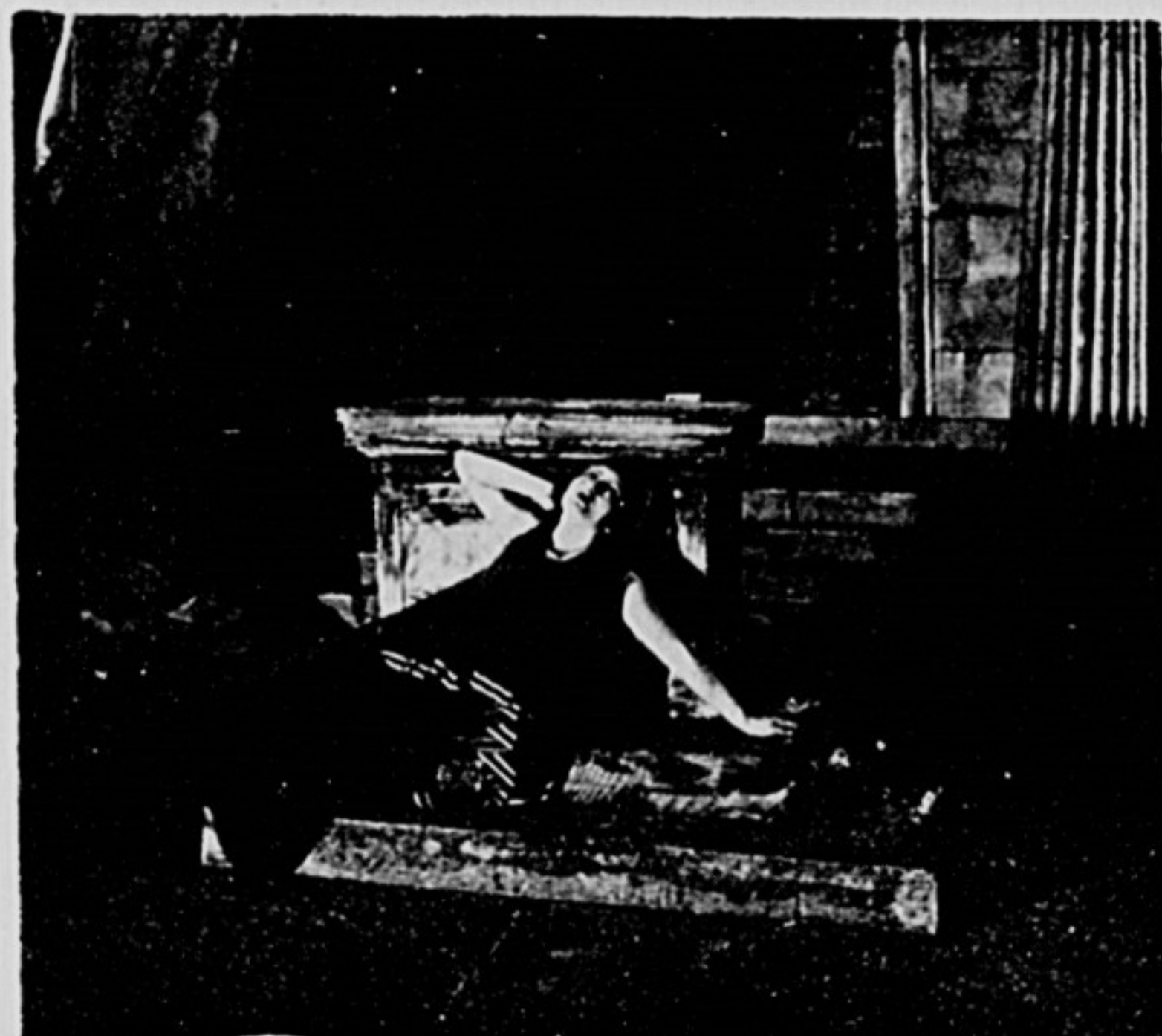
CRITIQUE
DRAMATIQUE ET
MUSICALE

Opéra. — *Guercœur*, tragédie en musique en trois actes et cinq tableaux : poème et musique d'Albéric Magnard.

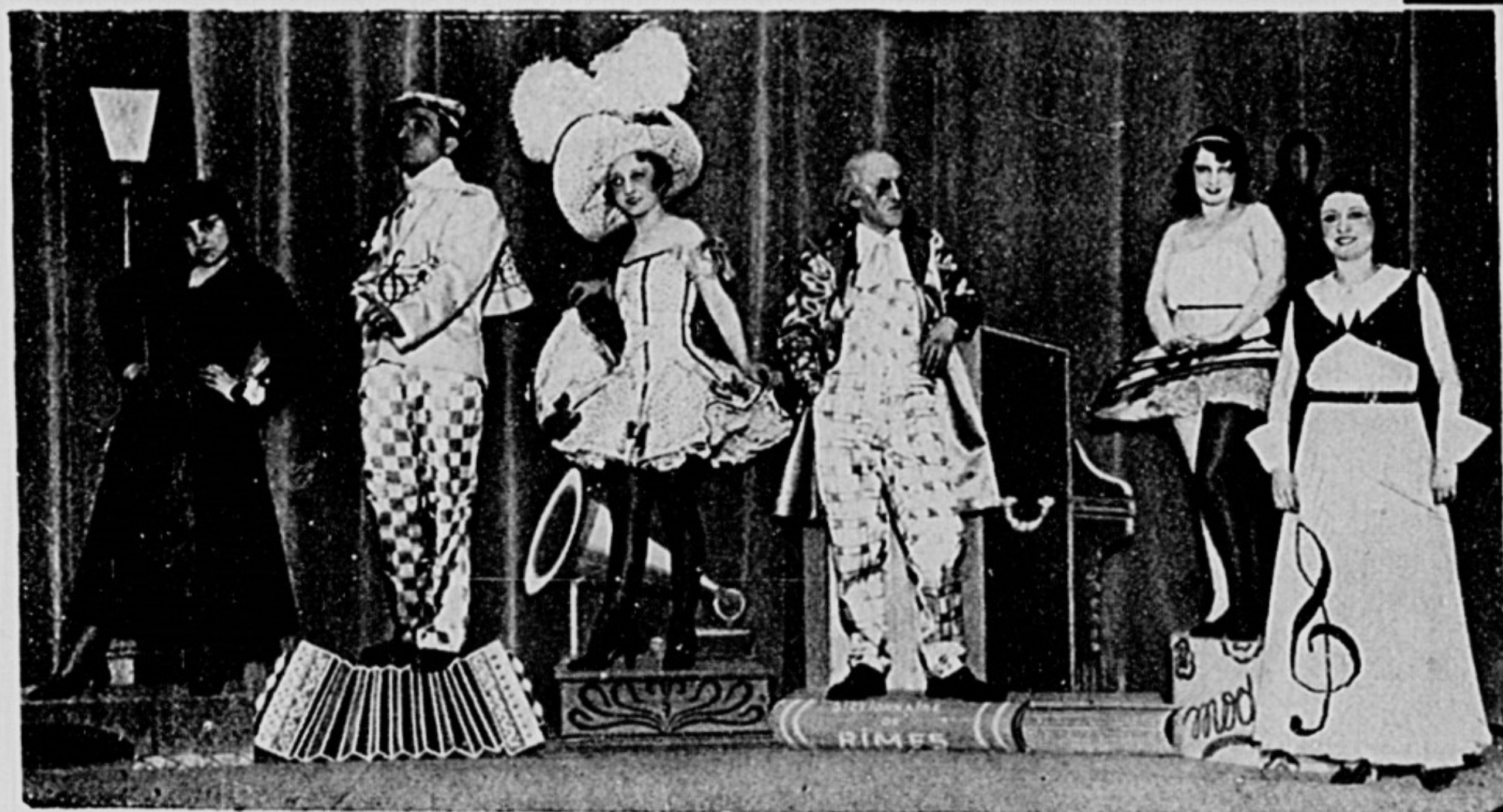
Pour apprécier sainement *Guercœur*, il convient de se reporter à l'époque même de sa conception. C'était, bien avant la grande guerre, au temps nébuleux du symbolisme. Sur toute la musique française — hormis Fauré et Debussy — régnait l'omnipotent wagnérisme, renforcé du dogme frankiste décrétant la souveraineté de l'émotion en musique — abus de l'expression émotive, dédain du pittoresque, qui allaient amener, par réaction, l'excès de cérébralité que nous subissons présentement.

Albéric Magnard, qui s'était fait d'abord connaître au concert par des œuvres de musique pure, aborda le théâtre avec une *Bérénice*, représentée salle Favart, et avec ce *Guercœur* aussi que sa mort — dont on connaît les tragiques détails — laissait achevé mais inédit. Dans l'un et l'autre de ces ouvrages lyriques, la symphonie prime l'intérêt scénique. Le verbe musical découle de la plus consciencieuse et de la plus sévère aspiration : le souci d'art s'y manifeste dans une continuité absolue ; et si l'inspiration du compositeur n'atteint jamais au sublime qu'elle vise, tout en se maintenant à une hauteur fort honorable, c'est à son manque d'originalité foncière. Là dedans se retrouve tout le Wagner vu par un disciple de Franck, sans toutefois la grâce du « Pater Seraficus » et sans la puissance du « Titan de Bayreuth ». Musique fière et parfois empreinte de grandeur, peu aimable, fruste, roide et rude, mais jamais vulgaire et noblement convaincue.

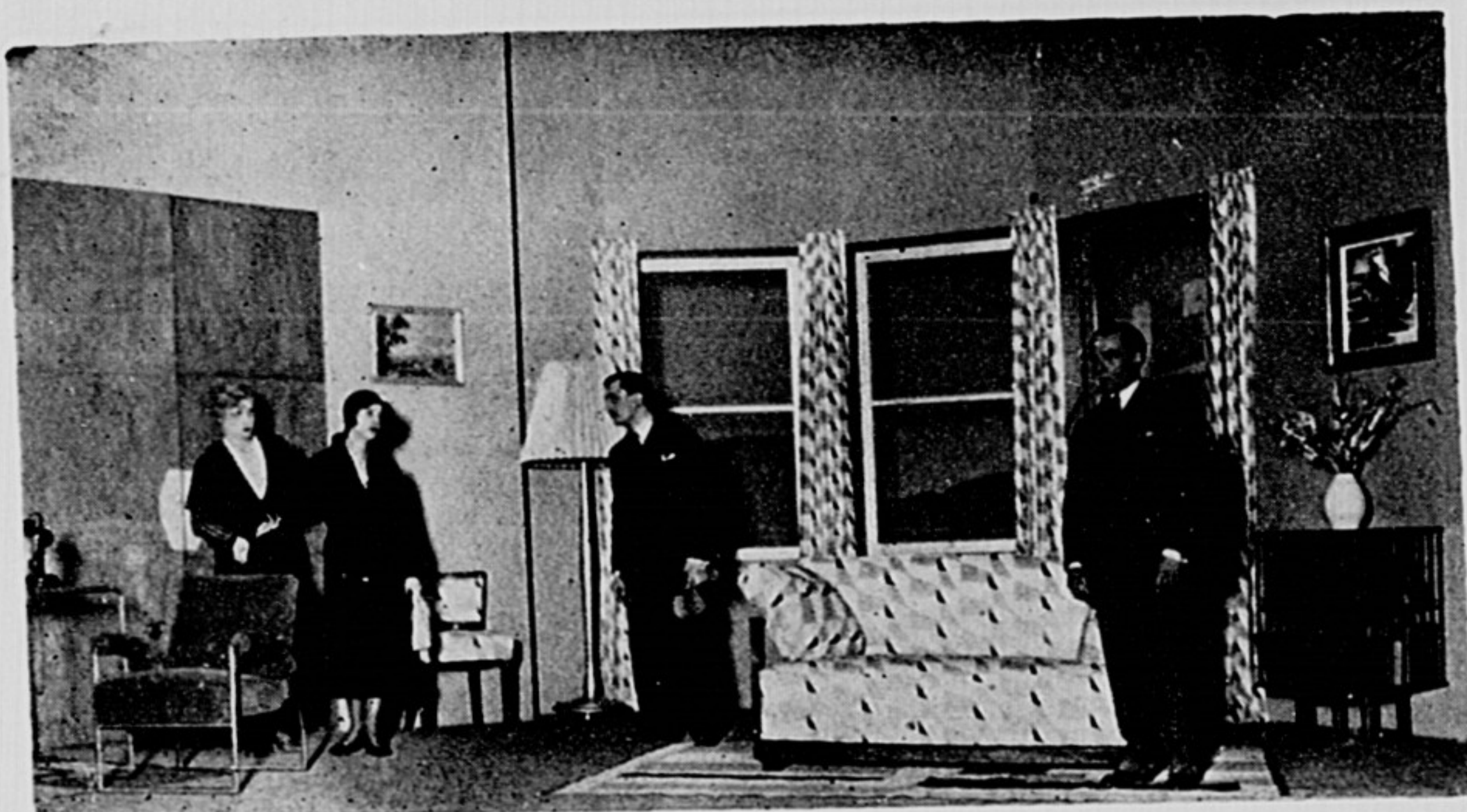
Le poème ne se soucie guère des contingences de la scène. Le premier acte et le troisième se passent dans les jardins du ciel ; le second, formé de trois tableaux, redevient terrestrement humain. *Guercœur*, ombre malheureuse, obtient des puissances célestes de revenir vers la cité qu'il délivra de la tyrannie et où vivent son amante Giselle et son disciple Heurtal. Mais depuis sa mort, Giselle s'est parjurée dans les bras d'Heurtal, et ce disciple renégat s'érige en dictateur. Ayant vu trahir son bel amour et la liberté sainte, *Guercœur* meurt pour la seconde fois, massacré par le peuple et victime de ses illusions. Revenu aux demeures éternelles, il sera pardonné par Vérité, secouru et encouragé par Souffrance, Bonté, Beauté. Et ces quatre déités bercent le sommeil de *Guercœur*, qui s'endort dans l'espérance d'un avenir de paix, de liberté et de fraternité.



Iphigénie en Tauride,
à l'Opéra-Comique.



LA RAMPE



La Chaîne, au théâtre Antoine.

M. J. Rouché a monté *Guercœur* avec la plus louable piété. Réglée par M. Chéreau dans un style sobre et grave, cette tragédie en musique bénéficie de la scène lyrique, en tant que spectacle, mais ne perdrait rien à être exécutée sur l'estrade symphonique. En tête de l'interprétation se détache Mlle Marisa Ferrer, admirable de voix et de plastique, MM. Endrèze, Forti, Mlles Gall, Lapeyrette, Morère, Hoerner, sont les protagonistes principaux méritant les décors de M. André Boll. La ferveur magnifique de M. François Ruhlmann et son autorité à la tête de l'orchestre traduisent en toute compréhension les trois actes d'une partition dont le second est de la main de l'auteur et les deux autres sont dus à M. Guy Ropartz, lequel s'est dignement efforcé de reconstruire l'instrumentation des manuscrits perdus.

Jean POURCH.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA. — Reprise d'*Othello*, drame lyrique en 4 actes. Musique de Giuseppe Verdi.

M. Jacques Rouché a fort bien fait de remonter *Othello*. On ne s'explique pas pourquoi cet ouvrage de Verdi — l'un de ses meilleurs et cependant l'un de ceux que l'auteur de *Rigoletto* écrivit à l'automne de sa vie! — n'était pas resté au répertoire de l'Opéra. *Falstaff*, que Verdi composa à quatre-vingts ans, ne mériterait-il pas, lui aussi, cet honneur? Car les deux fois où le génial musicien italien se mesura avec le colosse de Stratford sur Avon, deux fois il manifesta que son audace n'était pas présomptueuse.

Le drame de Shakespeare est trop dans toutes les mémoires pour qu'il soit superflu d'en retracer les grandes lignes. Ne dit-on pas dans le langage courant un *Othello* pour désigner un époux jaloux, une *Desdémone* pour dépeindre une épouse injustement soupçonnée? Quant au fameux « *Honest Iago* », c'est une apostrophe dont l'on n'a, hélas! que trop souvent sujet d'user de nos jours. Le monde est plein de Iagos comme de Basiles.

Les caractères, comme dirait Shakespeare lui-même, de l'ouvrage de Verdi nous occuperont donc seuls ici.

Au premier plan de la distribution — l'Opéra n'a rien négligé, on le verra, pour qu'elle assurât le succès d'*Othello* — nous trouvons tout d'abord Mlle Y. Gall, *Desdémone* superbe d'allure, d'une noblesse et d'un pathétique émouvants, une belle héroïne doublée d'une chanteuse de classe; puis M. Franz, *Othello* fougueux, puissant, passionné, qui donne toute sa mesure au quatrième acte — cet admirable quatrième acte! Ensuite M. Vanni-Marcoux, qui, en *Iago*, s'est surpassé; j'aimerais à dire com-



Les deux Croquemilaines, au Théâtre du Petit-Monde.