

### NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

**Le théâtre d'Edmond Rostand et la musique.** — Quelques jours de permission, en octobre 1918, m'avaient permis d'aller rejoindre les miens sur la côte basque. Les autos étaient rares à ce moment dans le pays. J'avais profité d'une de ces journées uniques, où la lumière dorée de là-bas baigne de ses rayons la ligne ondulée des Pyrénées finissantes, pour aller à bicyclette voir Edmond Rostand, que je savais à Arnaga, entouré de fidèles amis : Mary Marquet, Paul Faure, Louis Labat. Je l'avais trouvé tout à la joie de la prochaine victoire, plein de feu, d'enthousiasme, et de projets de toutes sortes que le destin fatal allait, hélas ! si vite anéantir... Il m'avait fait connaître, de cette voix prenante qui n'était qu'à lui, plusieurs de ces poèmes du *Cantique de l'Alle*, où son cœur de patriote, sa sensibilité d'homme, se donnaient tout entiers, et où sa forme, s'élevant au-dessus des préoccupations de virtuosité, s'élargissait et s'épurait de si émouvante façon. Je le vois encore vers la fin de la journée, le chapeau légèrement baissé sur les yeux, drapé dans un large manteau, tandis que nous marchions, le long de la pièce d'eau, entre Arnaga et cette pergola dont la blancheur se détachait sur le fond sombre des montagnes. Autour de nous se posaient, bruissaient pigeons et colombes. Il me parlait de cette *Dernière Nuit de Don Juan* qui l'occupait alors, et n'avait pas trouvé encore sa forme définitive... Comme il m'accompagnait plus tard, à la nuit tombante, sur la route d'Espelette, par où j'allais regagner Saint-Jean-de-Luz, je lui avais transmis, comme j'en avais accepté la mission, la suggestion d'un ami, un des meilleurs compositeurs de ce temps, qui envisageait de mettre en musique la *Princesse Lointaine*, mais ne restait pas sans scrupules sur le principe même de cette délicate transposition, à laquelle il devait d'ailleurs renoncer par la suite. J'ignorais que, juste au même moment, Edmond Rostand était sollicité par un grand éditeur de musique étranger en vue de l'adaptation lyrique de l'ensemble de son œuvre théâtrale. Il s'en était longuement ouvert à moi. Certes, il ne méconnaissait pas tout l'intérêt, à divers points de vue, de la proposition. Mais il était trop fin, il se connaissait trop bien

pour ne pas sentir l'écueil. Il se rendait compte que la vivacité de son dialogue, sa brillante jonglerie verbale, l'équilibre même de ses alexandrins, leur fantaisie tour à tour mordante et sentimentale, étaient difficilement compatibles avec un langage qui s'alimente à d'autres sources, obéit à d'autres lois, et risquait dès lors d'en altérer l'esprit véritable, sans bénéficier lui-même de leur concours. Tout en se disant trop modestement étranger à la musique, il comprenait que, si celle-ci cherchait à traduire son texte en ses nuances multiples de trop près, elle s'exposait à s'égarer en bagatelles descriptives, et à perdre de vue son objet véritable : l'expression du sentiment. Si, au contraire, elle ne s'y attachait pas, elle s'écartait de la parole, et en arrivait à être dépourvue de tout soutien. Il y avait aussi la question difficile et inéluctable des coupures, des « jours » à laisser au compositeur, que Rostand ne se souciait guère d'établir lui-même. Au fond, il sentait bien que toute poésie dramatique à forme déterminée est peu propice à l'expansion musicale. Les précédents de Corneille, Racine, Molière, Victor Hugo sont là pour nous instruire à cet égard. Et arrivés aux confins d'Espelette, où nous devons nous séparer, nous avons laissé en suspens ce délicat problème, pour en revenir aux sujets évidemment plus pressants de l'heure d'alors... Je ne devais le revoir, hélas ! que quelques semaines plus tard, sur son lit de mort, dans le rez-de-chaussée de l'avenue de La Bourdonnais... Tels sont la destinée, et ses desseins impénétrables.

Quels que soient les talents indiscutables, et d'ailleurs fort différents, que le librettiste et les compositeurs intéressés aient déployés dans les adaptations lyriques du théâtre d'Edmond Rostand, réalisées depuis qu'il n'est plus parmi nous, on ne peut dire qu'elles nous aient apporté, à cet égard, une solution définitive qui, très vraisemblablement, n'est pas réalisable. Ce qui ne m'empêche en aucune manière de rendre hommage aux hautes qualités musicales de la partition que la *Princesse lointaine* a inspirée à M. G. M. Witkowski, de reconnaître l'habileté que M. Franco Alfano, auquel échet finalement la tâche périlleuse de se mesurer avec *Cyrano de Bergerac*, a mise à se tirer d'affaire, en attendant que l'Opéra représente prochainement la *Samaritaine*, ornée de

notes par M. Max d'Ollone depuis pas mal d'années déjà, et que *Chantecler* trouve, si j'ose ainsi m'exprimer, chaussure musicale à sa patte.

Aujourd'hui, c'est l'*Aiglon* dont le théâtre de Monte-Carlo vient de nous offrir la version lyrique. On ne peut que rendre hommage à l'adresse déférente et l'expérience avisée du théâtre avec lesquelles M. Henri Cain a accompli sa besogne, procédé aux resserrements et allègements indispensables — notamment en fondant en un seul tableau les deux premiers actes du drame primitif. Mais il n'était pas en son pouvoir d'écarter les objections de principe. Elles tiennent d'ailleurs ici en partie au sujet lui-même, dont le défaut est dans la tardive apparition, au troisième acte, de la péripétie de la conspiration qui déclenche l'action proprement dite. Les premiers actes, tout en conversations, souffraient déjà, sous leur forme initiale, de cette stagnation, aggravée ici par le ralentissement inévitable que la musique imprime à ce dialogue rapide, brillant, tout en facettes, à ce panache romantique, à cette incessante jonglerie verbale, à ces tirades abondantes, comme celle de Metternich au chapeau de l'empereur, aux boutades malicieuses et fières du jeune duc de Reichstadt, navré des frivolités de son entourage, sourd aux manœuvres tortueuses du prince de Metternich, — s'exaltant aux souvenirs paternels évoqués par Flambeau. L'émotion, la poésie, aliment naturel du discours musical, reprennent le dessus heureusement pendant les deux derniers tableaux, qu'anime l'entraînant souffle d'épopée que vous savez.

La partition que MM. Arthur Honegger et Jacques Ibert ont écrite rapidement, en une fraternelle collaboration sur la nature de laquelle ils ne nous ont, à dessein sans doute, pas donné de détails, suit le même sort, en son ensemble, que le livret. On ne saurait lui en faire grief. Malgré leur désir d'unification, en l'occurrence, le tempérament et le style des deux auteurs, qui comptent, on le sait, parmi les meilleurs représentants de leur génération, sont assez différents pour qu'il ne soit pas très difficile, je vous assure, à une oreille tant soit peu familière avec leurs œuvres précédentes, d'attribuer à chacun sa part. Mais respectons cet *incognito* de principe. Reconnaissons que, faute de pouvoir aisément, dans toute la

première partie de l'œuvre, traiter le drame en profondeur, MM. Arthur Honegger et Jacques Ibert l'ont entourée du charme de langoureuses valse viennoises, que le maître du *Chevalier à la Rose*, M. Richard Strauss, présent dans la salle, semblait goûter avec plaisir, d'expansions élégiaques, dont une au troisième acte, un peu trop directe vraiment, n'est sans doute ici que provisoire, et de notations dramatiques quelquefois frappantes, dans les rôles de Flambeau et de Metternich, pourtant ingrats au point de vue lyrique.

Au quatrième acte, le ton s'élève, et l'auteur a su créer autour du saisissant tableau de la plaine de Wagram, l'ambiance de mystère et de grandeur voulue, en graduant avec art la puissante progression qui, tandis que le jeune duc exalte son rêve patriotique, combine *Le Chant du Départ* et *La Marseillaise*.

Enfin, au dernier acte le musicien, qui sans doute n'est pas ici le même, a su mettre dans les dernières paroles de l'Àiglon, dans son émouvante évocation des chansons populaires ayant bercé son enfance, une poésie pénétrante qui, pour ne pas renier ses parentés diversement notoires, a sur notre sensibilité une action dont il est juste de lui faire honneur et qui laisse l'auditeur sous une favorable impression, surtout quand on y aura supprimé une conclusion de trois mesures dont le dynamisme paraît peu légitimé par la situation.

M. Raoul Gunsbourg n'a rien négligé pour assurer à *L'Àiglon*, sous sa nouvelle forme, une présentation de choix. Par ses dons dramatiques, sa fière élégance, sa compréhension nuancée du caractère complexe du rôle essentiel du duc de Reichstadt, où elle a su ne pas pâtir des redoutables souvenirs de Sarah Bernhardt, — par les accents prenants qu'elle a su trouver à son agonie, Mlle Fanny Heldy, je suis heureux de pouvoir le dire ici, a pleinement justifié les grands espoirs qu'Edmond Rostand, juge clairvoyant, avait mis en elle, à l'aurore de sa brillante carrière.

A ses côtés, M. Vanni Marcoux, en campant un impressionnant Flambeau, montre toute l'étendue de ses ressources de chanteur et de sa maîtrise d'interprète. M. Endrèze, subtil et persuasif, sert au mieux, par son impeccable diction et sa vive intelligence, le rôle difficile de Metternich. Mme Branèze, au frais organe, est une gracieuse Thérèse.

Les personnages secondaires sont bien tenus. Les chœurs n'ont pas failli à leur mission dans la scène de Wagram, non plus que l'excellent orchestre, sous l'égide musicale de M. Félix Wolfes. Les intérieurs somptueux ou les vastes horizons de M. Visconti, la mise en scène et les suggestifs éclairages de M. Raoul Gunsbourg ont été justement appréciés. Et il semble que le succès obtenu assurera sur d'autres scènes la fortune de l'ouvrage dans le sens voulu par les auteurs, en marge de celle de l'*Aiglon* original, où s'exprime toute l'âme généreuse, la foi vibrante et la délicatesse infinie de l'être d'élite dont les amis d'Edmond Rostand conserveront à jamais le souvenir...

GUSTAVE SAMAZEUILH.

### NOTES ET DOCUMENTS POLITIQUES

**L'effort communiste et l'Armée.** — *Perseverare diabolicum*... La persévérance soviétique a en effet quelque chose de diabolique, non seulement du fait qu'elle existe, mais par son ingéniosité, son protéisme et les moyens qu'elle emploie. On a vu en matière politique la propagande communiste se faire de pacifiste belliqueuse, d'internationale nationaliste. Tout dépend des compromis jugés nécessaires entre ces deux personnes en une seule que sont le Komintern et l'U. R. S. S. : l'une représentant le principe, toujours valable, de révolution sociale et de subversion morale; l'autre, réalisation concrète, apparaissant comme une puissance politique et, comme telle, aussi nationaliste et impérialiste que quiconque. Chez nous, l'Armée a toujours été pour l'une et l'autre un objectif de choix : mais l'évolution des méthodes employées est curieuse à étudier.

Aux années qui ont suivi la guerre et la Révolution russe correspond la période du pacifisme à tout prix et de l'anti-militarisme grossier : il s'agit pour le parti communiste, inspiré par Moscou, d'exploiter l'horreur de la guerre, l'idée de paix universelle réalisée par l'union des travailleurs contre le capitalisme, cause principale des conflits. Les formules sont connues, d'aucunes sont déjà anciennes : « l'Armée chien de garde du capital », « la crosse en l'air », « les balles pour les généraux », « les marchands de canons ». On travaille le soldat, on le dresse contre ses chefs, exploitant