L'Aiglon à l'opéra ou les tribulations d'un mythe

Jacques Tchamkerten

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1158>

DOI : 10.4000/edl.1158

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2016

Pagination : 131-150

ISBN : ISBN 978-2-940331-50-5

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Jacques Tchamkerten, « *L'Aiglon* à l'opéra ou les tribulations d'un mythe », *Études de lettres* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 15 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1158>

L'AIGLON À L'OPÉRA OU LES TRIBULATIONS D'UN MYTHE

Reçues triomphalement au début du XX^e siècle, les pièces d'Edmond Rostand ont fait l'objet d'adaptations lyriques dès les années trente. Pressenti pour mettre en musique *La princesse lointaine*, puis tenté par *Cyrano de Bergerac*, Arthur Honegger écrira finalement, en collaboration avec son ami Jacques Ibert, *L'Aiglon*, inspiré par le pathétique destin du fils de Napoléon I^{er}, mort à l'âge de vingt-et-un ans. Composé dès 1936 et créé l'année suivante, *L'Aiglon* a été délibérément conçu comme un grand opéra, traité, selon les auteurs, « comme une suite d'images d'Epinal, direct, populaire, se servant de toutes les possibilités du théâtre musical vivant ».

Les duos d'écrivains ne sont pas un phénomène si rare dans la littérature. En revanche, la musique n'offre guère de ces couples créateurs : certes, on se met parfois à plusieurs pour écrire une opérette ou une musique de film. Le temps y est compté et la cohérence stylistique n'est pas ce qu'on y attend au premier chef. Bien sûr, il y a les opéras terminés par des collaborateurs posthumes : Rimsky-Korsakoff pour Moussorgsky, Alfano pour Puccini, Jarnach pour Busoni. Si l'on peut citer au moins deux tandems de compositeurs – Luigi et Federico Ricci, auteurs de *Crispino e la Comare* (1850), ainsi que Paul et Lucien Hillemaicher, dont quelques drames lyriques sont représentés au début du XX^e siècle – l'un des rares exemples probants de composition en duo semble bien celui d'Arthur Honegger (1892-1955) et de Jacques Ibert (1890-1962), auteurs de *L'Aiglon*, drame musical en cinq actes.

1. L'Aiglon, de l'histoire à la scène

Napoléon François, le fils de Napoléon I^{er} et de l'impératrice Marie-Louise a toujours suscité en France une fascination due autant au souvenir de la grandeur du premier Empire qu'au destin malheureux du jeune homme. Né en 1811, il est âgé de trois ans quand il est séparé de son père pour suivre sa mère à la cour d'Autriche où, fait duc de Reichstadt, il reçoit une éducation militaire. Même si son père l'a désigné comme successeur, ses partisans ne sont pas en mesure d'empêcher le retour de la royauté. Un mouvement en sa faveur interviendra lors des journées révolutionnaires de juillet 1830. Là encore, on lui préférera un nouveau monarque, Louis-Philippe d'Orléans. Le prince impérial, miné par la tuberculose, mourra en 1832 à Vienne, laissant le souvenir d'un jeune homme au destin brisé, honteusement séquestré par une Autriche hostile.

Dès 1835, Victor Hugo lui consacre son poème *Napoléon II* dont les vers de la quatrième strophe :

Chacun selon ses dents se partagea la proie ;
L'Angleterre prit l'aigle, et l'Autriche l'aiglon¹.

donnent naissance au célèbre surnom qui le qualifiera désormais.

En 1900, il trouve un exégète flamboyant en la personne d'Edmond Rostand (1868-1918) qui écrit, en six actes et en vers, son drame *L'Aiglon*.

L'intrigue, qui a pour cadre la cour d'Autriche, se déroule durant les deux dernières années de la vie du jeune homme. Rostand extrapole à partir d'un fait historique : le complot ourdi par la comtesse Camerata pour ramener l'Aiglon à Paris et le faire monter sur le trône, complot qui ne connut jamais de réalisation, le duc ayant refusé d'y participer.

Le premier acte, *Les ailes qui poussent*, se déroule en 1830 dans le salon d'une villa près de Vienne. Marie-Louise exprime à Thérèse de Lorget, sa nouvelle lectrice, son désintérêt pour la France. Le duc de Metternich explique à l'écrivain de Gentz, qu'il utilise l'Aiglon pour faire pression sur le royaume de France. Il s'agace des objets produits à Paris à l'effigie du jeune homme et qu'il lui cache systématiquement. L'Aiglon entre,

1. Celui-ci avait été précédé en 1828 – du vivant du prince – d'un long poème d'Auguste Barthélémy et Joseph Méry, *Le fils de l'homme*, évoquant le destin brisé du jeune homme.

échange des propos aigres-doux avec Gentz et exprime son admiration pour son père. Un tailleur et une modiste lui font essayer des vêtements à la mode de Paris. Ce ne sont autres que la comtesse Camerata et un comparse qui le pressent de regagner la capitale : mais le duc répond qu'il ne se sent pas prêt. Il stupéfie son professeur d'histoire par sa connaissance de l'épopée napoléonienne qu'on lui a pourtant soigneusement cachée. La dernière scène fait apparaître la danseuse Fanny Elsler ; c'est elle qui, en cachette, l'instruit des faits d'armes de Napoléon.

Le deuxième acte, *Les ailes qui battent*, a comme cadre le salon des Laques au Palais de Schönbrunn en 1831. Sedlinsky, le chef de la police, espionne le duc. Il est surpris par ce dernier qui lui fait comprendre qu'il n'est pas dupe de la surveillance qu'on exerce sur lui. Un semblant d'idylle avec Thérèse de Lorget se noue, vite interrompu : Prokesch, l'un des rares Autrichiens partageant l'amitié du jeune homme, vient lui donner sa leçon de tactique. Puis Metternich présente au duc le général Marmont qui trahit l'empereur à Waterloo. Le général, violemment pris à partie par l'Aiglon, l'assure de sa fidélité justifiant sa trahison par la lassitude des campagnes toujours recommencées. Un vieux laquais l'interrompt : il n'est autre que Flambeau, ancien grenadier de la garde qui rappelle la souffrance des soldats. Flambeau presse le duc de rentrer en France afin de se faire couronner empereur. L'Aiglon, assure qu'il fera part de sa décision le soir même par un signal que le grognard ne pourra pas ne pas reconnaître.

Le troisième acte, *Les ailes qui s'ouvrent*, se déroule dans le même décor. Le duc reproche à l'empereur d'Autriche, son grand-père, de prêter plus d'attention à ses sujets qu'à lui et lui exprime son désir de régner sur la France. L'empereur est près de céder, mais Metternich provoque une violente dispute en démontrant qu'il faudra faire table rase de l'héritage bonapartiste. Furieux, l'empereur chasse son petit-fils refusant à jamais qu'il ne monte sur le trône.

Flambeau cherche le signe convenu qu'il découvre sous la forme du petit chapeau de Napoléon. Il se place dans l'ombre tandis qu'entre Metternich, dans l'intention de s'entretenir avec le duc. Surpris par le chapeau, le chancelier se met à parler à l'objet, laissant éclater son mépris et sa haine. Terrifié, il aperçoit Flambeau, en uniforme de grognard, se croyant le jouet d'une hallucination. Reprenant possession de lui-même, il s'applique à détruire moralement l'Aiglon en l'obligeant à se regarder dans un miroir. Il lui affirme qu'il ne tient en rien de son père, mais

porte toutes les tares de ses ancêtres maternels. Effondré l'Aiglon brise le miroir et appelle son père à son secours.

Le quatrième acte, *Les ailes meurtries*, se déroule dans le parc du Château de Schönbrunn, dans un décor de ruines romaines. Un bal masqué bat son plein. Prokesch informe l'Aiglon que le complot visant à le faire rentrer en France, prend bonne tournure. Il est surpris des réponses désabusées du jeune homme et se rend compte que Metternich a détruit sa confiance en lui-même. Le duc tente de fixer un rendez-vous à Thérèse de Lorget à qui il exprime son désespoir. Fanny Elsler fait savoir au duc que la comtesse Camerata porte sous son manteau un habit identique à celui du jeune homme. Au cours du spectacle qui va commencer, ils échangeront leurs manteaux : pendant que la comtesse prendra l'apparence de l'Aiglon, celui-ci fuira à Wagram, point de ralliement des conjurés. L'échange a lieu furtivement au milieu des personnages masqués. Tiburce, le frère de Thérèse, s'étant permis une réflexion désobligeante sur Bonaparte, l'attaché militaire français relève l'affront et le provoque en duel. L'Aiglon se fait discrètement reconnaître et remercie le Français.

Le cinquième acte, *Les ailes brisées*, a comme cadre la plaine de Wagram. Le duc et Flambeau sont arrivés les premiers et invoquent le futur empereur qui va régner sur la France. Soudain, la comtesse Camerata paraît hors d'haleine : les hommes de Metternich sont sur leurs talons. Elle exhorte l'Aiglon à fuir au plus vite, lui reprochant sa mollesse et sa sentimentalité. Mais il est trop tard : Sedlinsky paraît accompagné de ses sbires. Comprenant qu'il sera fusillé, Flambeau se poignarde. Le duc exige qu'on le laisse seul avec le moribond. Son régiment doit passer par là bientôt et ses soldats ramasseront la dépouille du malheureux. Pour adoucir l'agonie de ce dernier, l'Aiglon lui fait croire qu'il se trouve véritablement à la bataille de Wagram et qu'il va mourir en héros. Commence alors une tragique fantasmagorie : les râles d'agonie de Flambeau se mêlent aux râles des mourants surgis de l'histoire que l'Aiglon évoque avec une exaltation croissante, dialoguant avec les voix qu'il croit entendre monter de toute part autour de lui. Au comble de l'exaltation il se précipite sur des militaires qui viennent d'apparaître. Un officier rappelle le jeune homme à la raison : c'est son régiment contre lequel il allait porter les armes.

Le sixième acte, *Les ailes fermées*, se déroule dans la chambre de l'Aiglon à Schönbrunn. Le duc, gravement malade, est assis au bord de son lit. L'Archiduchesse tente de lui faire croire qu'elle est comme lui

convalescente et lui propose de communier en toute intimité dans la chapelle attenante aux appartements. En réalité, c'est l'extrême-onction que l'Aiglon va recevoir sans s'en douter ; toute la cour pénètre sans bruit dans la chambre. Elle pourra voir le duc en cachette pendant le sacrement et la porte sera refermée avant que le jeune homme ne relève la tête. C'est sans compter Thérèse de Lorget qui, à sa vue étouffe un cri. L'Aiglon, nullement dupe de cette mise en scène, remercie Thérèse pour cette manifestation d'affection, avant d'apostropher sans aménité Metternich, l'accusant de s'être servi de lui. De plus en plus faible, il demande qu'on lui chante des berceuses de son enfance que Thérèse va lui fredonner. Au plus mal, il prend un livre et demande qu'on lui lise le passage qui relate son baptême. Au moment de l'évocation de son père le prenant dans ses bras, l'Aiglon rend son dernier soupir. Sèchement, Metternich ordonne qu'on lui remette son uniforme autrichien.

La création de *L'Aiglon*, le 15 mars 1900, remporte un immense succès. Le drame brille par son rythme théâtral irrésistible, son habile alternance d'action et d'émotion, ainsi que par une écriture dont la virtuosité et le panache cachent cependant une psychologie des personnages assez rudimentaire. La distribution est éclatante : le rôle-titre est joué par Sarah Bernhardt, et c'est Lucien Guitry qui incarne Flambeau. Le pathos et l'exaltation patriotique de l'ouvrage emportent la salle et l'évocation pathétique du jeune homme arraché à son pays natal font mouche dans une France encore traumatisée par la perte de l'Alsace-Lorraine trente ans auparavant.

Le triomphe de *L'Aiglon*, venant trois ans après celui de *Cyrano de Bergerac*, vaut à Edmond Rostand son élection à l'Académie française en 1901, à l'âge de trente-trois ans. L'œuvre se maintiendra longtemps au répertoire et contribuera à entretenir le culte de l'Aiglon, culte à la fois patriotique et sentimental, qui culminera avec la translation des cendres du jeune Napoléon II de Vienne à Paris, en décembre 1940. Une opération de séduction voulue par Hitler, qui suit de deux mois sa rencontre avec le maréchal Pétain à Montoire, établissant les bases d'une collaboration franco-allemande.

Envisagée par Edmond Rostand lui-même, la question de la transformation de ses pièces en opéras se pose dès le milieu des années

vingt. Une convention sur papier timbré² entre ses héritiers (soit son épouse Rosemonde et ses deux fils, Jean et Maurice) et le librettiste Henri Cain stipule que :

Nous reconnaissons que Monsieur Henri Cain à qui nous avons confié le soin d'écrire les livrets de *La Princesse Lointaine*, de *Cyrano de Bergerac* et de *L'Aiglon* touchera un quart sur les primes et droits d'auteurs que rapporteront ses [trois] livrets.

La princesse Lointaine est donnée au maître Rabaud³ qui en écrira la partition.

Le musicien de *Cyrano* et de *L'Aiglon* sera choisi par les héritiers Edmond Rostand d'un commun accord avec Mr Henri Cain⁴.

Une lettre, non datée, de Rosemonde Rostand à Arthur Honegger fait allusion à une conversation ayant eu lieu à Monte-Carlo, incitant à penser qu'un premier contact pourrait avoir été pris dans la foulée des représentations monégasques de *Judith* d'Honegger, en février 1926 :

Cher Monsieur, [...] j'apprends brusquement qu'au lieu de vous consacrer à la *Princesse Lointaine*, comme nous en étions convenus, vous désiriez faire *Cyrano de Bergerac*. Je vous avouerai, tout d'abord, que nous sommes, mes fils et moi, très troublés à l'idée de ce changement. Il y a longtemps –vous le savez par notre conversation de Monte-Carlo – que nous avons eu l'idée de la *Princesse Lointaine* qui semblait s'allier si étroitement à votre lyrisme musical, et déjà il nous semblait entendre le sublime bateau qui nous est si cher voguer sur les flots ardents de votre si personnelle harmonie.

2. R. Rostand, *Contrat posthume dactylographié*, texte dactylographié avec des corrections manuscrites de la main de Rosemonde Rostand, s.l., 25.06.1925, Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, Rme 86. Elle-même poétesse, l'épouse de Rostand s'est fait connaître sous son nom de jeune fille, Rosemonde Gérard (1871-1953).

3. Alors directeur du Conservatoire de Paris, Henri Rabaud (1873-1949) a obtenu un brillant succès avec *Marouf savetier du Caire*, créé en 1914. La famille Rostand semble avoir reporté assez rapidement son choix sur Honegger.

4. Une brouille surviendra vers 1928 entre Cain et la famille (cf. H. Cain, Lettre dactylographiée signée à [?] Haquin, Nice, 25 février 1929, Genève, Bibliothèque du Conservatoire, Rmc 224, et H. Cain, lettre autographe signée, s.l.s.d., destinataire inconnu, Genève, Bibliothèque du Conservatoire, Rmc 225). Chacune de ces deux lettres mentionnent des auteurs alors susceptibles d'écrire la musique de *L'Aiglon* : Jacques Ibert, Marcel Bertrand et Henry Février.

Cette idée nous était d'autant plus précieuse que nous désirions beaucoup commencer le cycle musical par cette pièce, et cela avait très sympathiquement dicté notre préférence [...] ⁵.

Une lettre du 26 août 1926 adressée par le compositeur italien Franco Alfano (1876-1959) à Emile Hertzka, directeur d'Universal Edition à Vienne, fait part du désir d'Alfano d'écrire un opéra sur *La princesse lointaine*, dont il sait qu'elle est destinée à Honegger, et dont il mentionne le souhait d'entreprendre plutôt un *Cyrano de Bergerac* ⁶.

Quoi qu'il en soit, en dix ans l'ensemble des pièces de Rostand donne lieu à des adaptations musicales : Georges-Martin Witkowski (1867-1943) compose *La princesse lointaine*, créée en 1934 à l'Opéra de Paris ⁷ ; Max d'Ollone (1875-1957) met en musique *La samaritaine*, achevée en 1929 mais donnée en 1937 seulement à l'Opéra-Comique ⁸ ; *Cyrano de Bergerac* fait l'objet, en 1936, d'un opéra en quatre actes dont la musique est due à Franco Alfano et – comme pour *La princesse lointaine* – le livret à Henri Cain ⁹. C'est ce dernier qui écrit également le livret de *L'Aiglon* composé par Arthur Honegger et Jacques Ibert en 1937. Seul *Chantecler*, l'ultime pièce de Rostand, échappera à sa transformation en ouvrage lyrique.

5. R. Rostand, Lettre autographe signée à Arthur Honegger, Aix-les Bains, s.d., Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Arthur Honegger.

6. Cité in K.C. Dryden, *Franco Alfano*, p. 65 sq. Une brève parue dans *Le Gaulois* du 26 juillet 1927 indique : « On reparle de donner Cyrano à l'Opéra. C'est M. Arthur Honegger qui écrirait la partition destinée à souligner l'œuvre d'Edmond Rostand que M. Henri Cain adapterait d'autre part à la scène lyrique [...] ».

7. Une lettre de Witkowski à Jean Rostand, datée du 27 août 1927 nous apprend que l'œuvre était déjà en chantier à cette date (document reproduit in I. Breteau, *Le Mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation musicale avec Georges-Martin Witkowski*, in cahier iconographique, non paginé).

8. La partition ne porte pas de nom de librettiste. Il est probable que l'adaptation a été réalisée par le compositeur.

9. Pour une raison liée sans doute à son litige avec les héritiers Rostand, le nom d'Henri Cain n'apparaît pas dans la partition de *La princesse lointaine*. Une lettre de Cain à Jacques Rouché (s.l.s.d) conservée à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (cote L.A.S. Cain Henri 15) indique que cette décision a été prise en accord avec Witkowski.

2. *L'Aiglon d'Ibert et Honegger: chronologie et réception*

La chronologie de la composition de *L'Aiglon* nous est connue essentiellement par les interviews que les deux musiciens donnent à la presse peu avant la création de l'œuvre, au printemps 1937, puis lors de sa reprise à l'Opéra de Paris, en décembre 1952. Citons un article paru peu après la création parisienne de l'ouvrage :

Nous avons eu la bonne fortune de pouvoir joindre les deux compositeurs [...] et ceux-ci ont bien voulu nous donner quelques détails sur la naissance de leur collaboration.

– Elle fut décidée, nous disent-ils, dans une petite Peugeot arrêtée, au bord du trottoir... Sur le point de nous séparer, nous causions de nos projets, bercés par le ronron du moteur que nous laissions tourner, car le démarreur de la voiture ne fonctionnait pas. Nous avions déjà été pressentis – séparément – pour tirer un opéra du poème d'Edmond Rostand, mais nous n'avions encore accepté ni l'un ni l'autre, une telle entreprise nous faisant un peu peur. Or l'un de nous en ayant reparlé ce soir-là – par hasard – nous décidâmes de relire *L'Aiglon*.

– Et cette lecture mit fin à vos hésitations ?

– Oui. D'une part nous avons été surpris que plusieurs scènes du drame – celle de Wagram, par exemple – se prêtaient fort bien à un commentaire musical et, d'autre part, nous avions tous deux depuis longtemps le désir d'écrire un opéra vraiment « théâtral » et pouvant plaire non seulement à une élite, mais à un public aussi étendu que possible.

– *L'Aiglon* était vraiment le sujet rêvé pour mener à bien un semblable dessein.

– Justement. Et c'est pourquoi nous avons moins cherché à réaliser dans cette œuvre notre idéal musical qu'à composer une partition attrayante, très mélodique et très chantante. Voilà toute l'histoire. [...] ¹⁰.

C'est Raoul Gunsbourg (1860-1955) qui commande *L'Aiglon* aux deux compositeurs. Personnage fantasque, entourant sa biographie d'un halo de légende, Gunsbourg règne de 1894 à 1951 sur l'Opéra de Monte-Carlo dont il fait une scène lyrique de premier ordre. Son flair pour

10. F. Vimont, « MM. Jacques Ibert et Arthur Honegger nous parlent de leur adaptation de *L'Aiglon* », p. 4.

réunir les conditions d'un succès est infaillible comme il le prouvera avec *L'Aiglon* qui est composé en grande partie durant l'été et l'automne 1936.

A cette époque, Arthur Honegger est incontestablement la vedette de la vie musicale parisienne. Abordant les genres les plus divers, il fait mouche à chaque coup : son oratorio *Le roi David* connaît un immense succès en 1924, et ses mouvements symphoniques *Pacific 231* puis *Rugby*, le classent parmi les audacieux modernistes. En 1930, son opérette *Les aventures du roi Pausole* est triomphalement accueillie, et chacune de ses nouvelles œuvres crée l'évènement.

Jacques Ibert poursuit lui aussi une belle carrière. Grand prix de Rome en 1919, il additionne les succès, avec sa suite symphonique *Escales*, son opéra *Angélique* (1927), puis son ballet *Diane de Poitiers* (1934). En 1933, il écrit la musique du film de G. Pabst *Don Quichotte* dont les chansons sont interprétées par Feodor Chaliapine et, en 1937, il est nommé directeur de la Villa Médicis à Rome où séjournent les lauréats du Prix de Rome qui récompense musiciens, peintres, sculpteurs et architectes.

Les deux hommes, qui se sont rencontrés au Conservatoire de Paris, sont liés par une fraternelle amitié. Immédiatement après *L'Aiglon*, ils se partageront à nouveau la composition d'une partition, *Les petites Cardinal*, une opérette créée en 1938. Ils déclineront en revanche une nouvelle sollicitation de Gunsbourg pour des *Dames galantes* dont ce dernier a écrit le livret et dont les vers, dira Andrée Honegger-Vaurabourg, « sont tout simplement à jeter à la poubelle ».

Les auteurs ont affirmé clairement leur but de faire avec *L'Aiglon* un grand opéra populaire, destiné à plaire et à émouvoir. Le cadre politique et la mentalité de la France d'alors sont propices à ce choix : devant la montée de la tentation fasciste et au vu de la situation dans les pays environnants, les partis de gauche sont parvenus à s'entendre sur une plate-forme politique qui leur permet de remporter les élections de mai 1936, marquant le début du fameux « Front populaire ». La culture y tient un rôle non négligeable, sous l'impulsion du ministre de l'Education Nationale Jean Zay qui manifeste d'emblée sa volonté de démocratisation et d'un large accès à la culture pour tous¹¹. Ces

11. Ibert et Honegger s'associeront à plusieurs manifestations musicales du Front Populaire, dont la musique de scène collective pour le drame de Romain Rolland *Quatorze Juillet*.

préoccupations rejoignent celles d'Arthur Honegger qui déclare, en mai 1936, au critique belge Ernest Closson:

L'auditoire fond. La musique doit changer de public, s'adresser à la masse. Pour cela, elle doit changer de caractère, devenir droite, simple, de grande allure. Le peuple se fiche de la technique et du figiolage [...]. [Dans *Jeanne au Bûcher*] Je me suis efforcé de rester accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien ¹².

L'Aiglon doit beaucoup à Henri Cain (1857-1937); peintre, romancier, et surtout librettiste remarquablement habile, il a à son actif plus de quarante livrets, mis en musique par Jules Massenet, Benjamin Godard, Umberto Giordano, Charles-Marie Widor ou le Suisse Gustave Doret.

Il semble qu'Edmond Rostand ait lui-même émis quelques suggestions quant à la transformation de l'ouvrage en opéra, comme l'affirme Henri Cain:

Ce fut en présence de Mme Rostand [...] qu'Edmond Rostand m'a fait l'insigne honneur de me choisir ¹³ pour «mettre au point» les livrets de ses trois chefs-d'œuvre: *La Princesse lointaine*, *Cyrano* et *L'Aiglon*, «au jour» qu'il choisirait.

A la suite de cette promesse (et sans jamais fixer de date) notre grand Rostand a librement parlé avec moi chez notre grande Sarah Bernhardt «des coupures» à faire dans ses œuvres - (car il ne pouvait être question, pour moi, de mutiler de façon «odieuse» ses admirables vers) - D'ailleurs, c'est Rostand lui-même qui – pour éviter des longueurs musicales m'a donné le précieux conseil: de retrancher, nettement, dans *L'Aiglon* le rôle du vieil Empereur. De plus, «il entendait déjà» le rôle de Flambeau construit – en grande partie – sur des airs populaires d'autrefois ¹⁴.

Arthur Honegger nous apprend que «les différents épisodes de [leurs] relations avec Raoul Gunsbourg et Henri Cain au sujet de [*L'Aiglon*] rempliraient un gros volume» ¹⁵. Les musiciens eurent en effet fort à

12. E. Closson, «Les propos d'Arthur Honegger». *L'Indépendance belge*, 14.05.1936, cité dans J. Tchamkerten, *Arthur Honegger ou l'inquiétude de l'espérance*, p. 150.

13. Les mots soulignés le sont dans l'original.

14. H. Cain, Lettre dactylographiée à [?] Haquin, Nice, 25.02.1929, Genève, Bibliothèque du Conservatoire, cote Rmc 224.

15. A. Honegger, «Rencontres». *L'Opéra de Paris*, n° 1, juillet 1950, reproduit dans: *Ecrits*, p. 267-269.

faire pour s'imposer face à un commanditaire doté d'un caractère pour le moins fantasque, et un librettiste, brouillé avec les héritiers Rostand, de surcroît offensé de se sentir tenu en marge de l'élaboration de l'œuvre. En témoigne cette lettre de Jacques Ibert à Honegger :

[...] J'ai rencontré à la SACEM notre bon maître Cain. Il m'a fait une gueule terrible ! Il est furieux, blessé, déçu outragé qu'on le laisse à l'écart de notre « gestation »...comme il appelle ça. J'ai tenté une protestation, mais il ne m'a pas laissé le temps de placer un mot et il est parti, le feutre et la canne en bataille disant qu'il n'avait pas l'habitude qu'on soit grossier avec lui. Le cher homme ! Il m'a ému... mais je n'ai rien compris à cette sortie ¹⁶.

L'Aiglon semble avoir été terminé, orchestration comprise, en janvier 1937, une échéance tardive si l'on songe que la première aura lieu le 10 mars. Les deux auteurs ont laissé planer le secret sur la nature de leur collaboration ; secret de polichinelle : une revue belge livre en novembre 1938 déjà le pot aux roses ¹⁷ : Ibert est l'auteur des deux actes extrêmes (1 et 5), Honegger ayant pris en charge, les actes 2, 3 et 4.

Créé avec un grand succès le 10 mars 1937, à Monte-Carlo, *L'Aiglon* bénéficie de la distribution la plus brillante qu'on puisse imaginer : Fanny Heldy, incarne le rôle du duc de Reichstadt ; Flambeau, est interprété par Vanni-Marcoux, et Arthur Endrèze, incarne Metternich. L'orchestre est dirigé par Felix Wolfes.

À l'Opéra de Paris, dès le 1^{er} septembre 1937, l'œuvre fait figure de spectacle officiel de l'Exposition Universelle. Les interprètes des rôles principaux sont les mêmes qu'à Monte-Carlo, l'orchestre est, lui, dirigé par l'un des meilleurs chefs d'opéra de l'époque, François Ruhlmann.

Les représentations monégasques avaient laissé les auteurs peu satisfaits du troisième acte à cause d'un long duo entre Thérèse et le duc qui ralentissait l'action. Pour l'exécution parisienne, Jacques Ibert remplace celui-ci par une brillante suite de valse servant de ballet, qui vient s'insérer dans la musique de son confrère. C'est sous cette nouvelle forme que l'œuvre sera publiée par les éditions Heugel.

16. J. Ibert, Lettre autographe signée à Arthur Honegger, Houlgate, 1.08.1936, Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Arthur Honegger.

17. *Les Beaux-Arts*, 25.11.1938 (article non signé).

L'Aiglon est reçu très favorablement, mais la critique s'étonne que les deux musiciens – Honegger particulièrement – considérés comme « ultras modernes » écrivent une musique aussi accessible, au point de se dépouiller d'une part de leur personnalité. Ainsi Reynaldo Hahn, dans sa spirituelle chronique du 31 mars 1937 :

Je suis frappé par le diatonisme de la musique, par sa sagesse, par son harmonisation traditionnelle, par sa volonté constante de chanter, *de chanter tout le temps*. Est-ce bien de l'Honegger que j'entends ? Est-ce bien du Jacques Ibert ? Pourquoi pas, après tout ? Du moment qu'ils mettaient *L'Aiglon* en musique (idée qui, je l'avoue, ne me serait pas venue) il fallait bien qu'ils changeassent leur manière ou, pour mieux dire, leurs manières respectives, car elles sont très différentes [...] ¹⁸.

Dominique Sordet se montre plus acrimonieux. Après avoir constaté « l'affluence des spectateurs et les ardeurs de leurs transports », il poursuit :

Chacun [des deux musiciens] a attaché son nom à des œuvres peut-être imparfaites, mais où il mettait le meilleur de lui-même. Ils signent aujourd'hui une fabrication sans caractère bien défini, qui porte visiblement les doubles stigmates de la hâte et du commerce. C'est d'ailleurs ainsi que s'élaborent les partitions de film. On ne reproche pas à deux auteurs travaillant pour le théâtre, d'avoir opté pour la mélodie, la franchise tonale, les cadences parfaites. On regrette seulement que leur travail ait été fait sans grand soin, sans véritable coquetterie professionnelle ou artistique, à la manière d'une commande pour la Paramount ou la Tobis. Leur musique n'est pas désagréable : elle n'est pas « faite ». Puccini, à côté, devient un modèle de sveltesse, d'élégance, de distinction. Massenet fait figure de précieux et de raffiné. Mais sans même parler de la propreté de leur métier, Puccini et Massenet avaient sur leurs modernes contrefacteurs la supériorité d'une invention mélodique dont le secret est aujourd'hui perdu. Les « airs » de *L'Aiglon* ne sont que de vagues mélodies sans forme, sans signification qui roulent dans les flots d'un orchestre assez trouble. [...] ¹⁹.

La pièce d'Edmond Rostand ne compte pas moins de quarante et un rôles, dont beaucoup se limitent à quelques répliques ; Henri Cain réduit

18. R. Hahn, « Chronique musicale, Opéra de Monte-Carlo », p. 5.

19. D. Sordet, Dominique : « Chronique musicale, Théâtre de l'Opéra », p. 7.

cet effectif à douze ; il renonce à faire apparaître l'Empereur d'Autriche, l'Archiduchesse, Tiburce de Lorget, le frère de Thérèse, et confie un rôle effacé à Marie-Louise. Reprenant textuellement de nombreux vers de Rostand, il réduit le nombre d'actes de six à cinq, le premier de l'opéra condensant le premier et le deuxième de la pièce.

Les deux compositeurs se sont répartis chaque acte en fonction de leur sensibilités respectives : drame et héroïsme chez Honegger, lyrisme et élégance chez Ibert. Ils n'iront pas jusqu'à utiliser des thèmes conducteurs – blasonnement de personnages ou de situation – mais sauront donner à l'ouvrage une parfaite cohérence, notamment en s'appuyant sur des citations communes de chants du Premier Empire et de l'époque révolutionnaire, ainsi que sur des chansons populaires françaises.

Trois personnages dominent l'ouvrage : l'Aiglon (soprano), Flambeau et Metternich (barytons). Les rôles féminins apparaissent nettement à l'arrière-plan, le plus significatif étant celui de Thérèse de Lorget.

La caractérisation de l'Aiglon s'avérerait problématique : comment incarner musicalement un personnage aux aspirations héroïques, hanté par l'ombre de son père, tiraillé entre la France et l'Autriche, mais sortant à peine de l'enfance et manifestant constamment une extrême sensibilité, voire une fragilité psychologique certaine ? Très judicieusement, les deux compositeurs prennent le parti d'en faire un rôle travesti et de le confier à un soprano lyrique, soulignant ainsi les ambiguïtés et les contradictions du personnage tout en rétablissant un certain équilibre entre rôles féminins et masculins.

Alternative aux nombreux rôles secondaires le chœur est abondamment sollicité ; à ce dernier se joignent le corps de ballet ainsi que de nombreux figurants. L'effectif orchestral correspond à une formation symphonique d'importance moyenne (bois par deux, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, tuba, percussion, harpe et cordes)

3. Portrait d'une partition

Le premier acte a été composé par Ibert. Il est presque entièrement fondé sur le deuxième acte de la pièce, mais emprunte au premier l'épisode où Metternich cache au duc les objets à son effigie, ainsi que la lecture d'un poème de Lamartine par Thérèse de Lorget. Il débute par une introduction orchestrale dont le caractère pathétique se dissipe dans un

mouvement de valse viennoise. Quoiqu'un peu anachronique, la valse symbolise dans cet acte et dans le troisième l'élégance et l'opulence de la cour autrichienne. Si cet acte ne porte pas un très grand poids dans le déroulement de l'action, il comporte deux séquences significatives sur le plan musical et dramatique, la rencontre du duc et de Thérèse qui donne lieu à charmant duo dans lequel Ibert confie un bel élan mélodique à Thérèse lorsqu'elle exprime son émotion de rencontrer l'Aiglon.

Son point culminant, le monologue de Flambeau, met en musique la fameuse tirade de Rostand « Et nous, les petits, les obscurs, les sans grades ». Cet épisode s'articule dans un mouvement de marche, dans lequel on devine à l'orchestre, le chant des grognards de la Grande Armée: *On va leur percer le flanc*.

Le deuxième acte est dû à Honegger. Correspondant au troisième acte de la pièce, il fait abstraction de la confrontation entre l'Aiglon et l'Empereur pour débiter avec la scène de Flambeau cherchant le signal convenu. Une introduction orchestrale, solennelle sarabande, précède l'entrée de Flambeau. Son dessin initial en triolet va irriguer le matériau musical de la première partie de cet acte.

Un motif de marche sous-tend tout le monologue de Flambeau dont le caractère un peu goguenard est rompu par l'entrée de Metternich. Tout d'abord ironique puis haineux, il s'adresse au petit chapeau de l'empereur (on entend à l'orchestre la partie centrale de la *Marche de Marengo*²⁰) exprimant son mépris pour Bonaparte. On distingue des échos de la chanson populaire *Il était un petit homme* alors que le Chancelier, voyant Flambeau en uniforme de grognard, se croit victime d'une hallucination. S'étant ressaisi, il détruit moralement l'Aiglon en lui montrant qu'il porte en lui toutes les tares des Habsbourg²¹. La scène se développe en un grand crescendo dramatique qui nous fait assister à l'écroulement progressif du jeune homme. Un sombre motif aux basses, accompagne tout d'abord l'impitoyable diatribe puis l'orchestre devient de plus en plus véhément avec l'apparition d'un bref motif en coup de fouet. Le « climax » est atteint lorsque le duc brise le miroir, puis un

20. *Marche de la garde consulaire à Marengo* due à Michel-Joseph Gebauer, la plus célèbre des marches napoléoniennes.

21. A l'évocation de la reine Marie-Antoinette, Honegger cite la *Carmagnole*, chanson révolutionnaire qui figure également dans son oratorio *La danse de morts*.

thème pathétique accompagne son effondrement. De brusques accords terminent l'acte en ré mineur.

Honegger est également l'auteur du troisième acte. Des personnages masqués déambulent au son d'un joyeux rigaudon auquel s'enchaîne le ballet – dû, lui, à Jacques Ibert – qui se présente comme une brillante chaîne de valse à la manière de Johann Strauss dans laquelle réapparaissent des éléments mélodiques du début du premier acte. Le duc dialogue avec Thérèse de Lorget avec qui il évoque une fontaine auprès de laquelle son père se reposait à Sainte-Hélène. De ravissants figuralismes joués par la flûte évoquent le murmure de l'eau. On remarquera l'utilisation par Honegger du motif – composé par Ibert – qui accompagnait au premier acte la première rencontre des deux jeunes gens, puis le duc s'épanche dans un élan lyrique d'un émouvant abandon. Le dialogue avec Prokesch²², dans lequel il apparaît si désabusé, ramène le dessin mélodique entendu au début de la confrontation Metternich-Aiglon à l'acte précédent. La combinaison de ce motif avec un thème à la fois pathétique et emporté, traduit la lutte du jeune homme entre ses aspirations héroïques et la fragilité de sa personnalité.

Fanny Elsler informe le duc de la suite du complot sur un accompagnement orchestral pastichant la musique de Haydn, avant une reprise du rigaudon initial pendant l'échange des manteaux. Un motif de caractère héroïque – clin d'œil au grand opéra romantique à la Meyerbeer – accompagne la provocation en duel de Gentz, par l'attaché militaire français²³, puis le dialogue de ce dernier avec l'Aiglon. C'est la *Marche de Marengo* qui fait office de conclusion orchestrale.

Dans la pièce de Rostand, le quatrième acte trouble par son emphase²⁴, nullement gênante en revanche dans l'opéra grâce à l'intensité de la musique d'Honegger qui donne à son caractère fantomatique un extraordinaire relief. Le rideau se lève sur une menaçante introduction orchestrale. La première scène est dominée par un duo – accompagné d'inquiétantes suites de tierces chromatiques en ostinato – dans lequel Flambeau et le duc évoquent le retour de ce dernier à Paris. L'atmosphère exaltée est brutalement interrompue par l'irruption de

22. Dans la pièce, ce dialogue précède la scène avec Thérèse.

23. Tiburce de Lorget dans la pièce.

24. Comme en témoigne l'enregistrement effectué par Sarah Bernhardt en juin 1910 sur cylindre Edison.

Sedlinsky, l'arrestation puis le suicide de Flambeau. Resté seul avec ce dernier, l'Aiglon, lui fait revivre la bataille de Wagram. Tout d'abord dans un mouvement ternaire, tous deux narrent les événements sur fond de thèmes napoléoniens²⁵. Une section plus lente laisse entendre les râles d'agonie de Flambeau répercutés par les voix des morts. Un thème de marche funèbre va s'amplifier durant toute la vision de l'Aiglon²⁶ de plus en plus fiévreuse, à laquelle se superposent, le *Chant du Départ*, et la *Marseillaise* dans un habile contrepoint. Au comble de l'exaltation, alors qu'il évoque la victoire, l'Aiglon se précipite sur ses soldats qui viennent d'apparaître. La conclusion est extrêmement brève : revenu à lui, le duc commande mécaniquement ses soldats. Un rappel du motif de marche funèbre, puis un violent accord de si mineur marquent le baisser du rideau.

Le cinquième acte (musique d'Ibert) omet la scène initiale de la pièce et débute avec l'entrée de la cour, au son d'une introduction d'une tristesse poignante. Lorsque Metternich ouvre les portes de la chapelle, le chœur en coulisse chante l'antienne grégorienne *Ubi caritas et amor*. Le monologue du duc, s'adressant à Thérèse puis à sa famille reprend en l'amplifiant le thème du premier acte qui accompagnait l'évocation par Marmont de l'épuisement des soldats de Napoléon, thème lui-même issu de l'introduction du premier acte. Pour la première fois, l'Aiglon, semble enfin maître de lui-même. Sur un motif en ostinato de tierces, procédant par modulations ascendantes, il apostrophe Metternich :

[...] J'étais votre force et ma mort vous désarme, car l'Europe jamais n'osait vous dire « Non » quand vous étiez celui qui peut lâcher l'Aiglon.

Alors que l'orchestre reprend le thème de l'introduction, Thérèse de Lorget fredonne les mélodies que suggère le mourant : *Il pleut bergère, Nous n'irons plus au bois, Sur le pont d'Avignon* et surtout *Il était un p'tit homme*, déjà entendue au deuxième acte, qui marque son entrée en agonie. Avec des moyens expressifs très simples, essentiellement à travers les colorations des harmonies, Ibert bâtit une scène authentiquement émouvante évitant tout caractère larmoyant. L'antienne *Ubi caritas*

25. *Marengo, Pas redoublé de la garde impériale, Chant des grognards.*

26. On y remarquera l'utilisation par Honegger de son propre système de prosodie donnant l'appui sur la première syllabe des mots.

accompagne le récit du baptême de l'Aiglon par l'attaché militaire français qui s'interrompt alors que le malheureux rend son dernier soupir. Huit mesures suffisent pour terminer l'ouvrage : on entend furtivement la chanson *En avant Fanfan la Tulipe*, puis, Metternich ordonne qu'on remette au duc son uniforme autrichien. Un trait rapide de tout l'orchestre à l'unisson puis deux accords de ré mineur assénés brutalement terminent l'œuvre.

4. Conclusion

Comment, *L'Aiglon*, conçu délibérément pour le public de 1937, se perçoit-il quatre-vingts ans plus tard ?

Tout d'abord, il convient de faire justice de l'insinuation de Sordet d'une partition qui « porte les doubles stigmates de la hâte et du commerce ». On aura pu juger comment les auteurs ont conçu une trame musicale subtile et réfléchie en dosant habilement l'utilisation de thèmes historiques et populaires dotant l'ouvrage d'une sorte de « topographie sentimentale ». Même dans leur parti pris de créer un spectacle populaire, ils ne sacrifient jamais la qualité de la mise en œuvre, de l'écriture ou de l'orchestration. Du point de vue dramatique, on est frappé à quel point ils évitent tout temps mort, conférant un déroulement quasi cinématographique à une œuvre dont la durée est à peu près celle d'un long métrage : elle n'excède guère une heure et demie et chaque acte y apparaît comme une « tranche » d'un drame qui ne cesse d'avancer vers son dénouement.

Dès sa création, l'œuvre connaîtra une belle carrière, remportant notamment un très vif succès au théâtre de la Monnaie de Bruxelles en 1938²⁷. Repris régulièrement, *L'Aiglon* sera victime de la désaffection dont souffrira tout le répertoire français à partir des années 1960. Une reprise à Vaison-la Romaine en 1987 précède une véritable résurrection de l'ouvrage : *L'Aiglon* est donné à Marseille en 2004 à Lausanne en 2013, à Tours en 2013, puis de nouveau à Marseille en 2016. Enfin, cette même année voit la publication du premier enregistrement mondial,

27. Les représentations au théâtre San Carlo de Naples furent annulées le jour même la première, prévue le 28 février 1939, sur ordre du gouvernement fasciste, à la suite d'une dégradation des relations franco-italiennes.

sous la direction de Kent Nagano, dans la foulée de concerts à Montréal, constituant les premières exécutions de l'œuvre outre-Atlantique.

L'Aiglon n'est pas exempt de défauts. A force d'élagages dans la pièce, on peine à cerner certains personnages et Sordet n'a pas tort lorsqu'il pointe l'absence de véritable air ; ainsi, on peut regretter que les deux musiciens ne se soient pas accordé la liberté de pousser leur démarche « populaire » jusque-là, ayant souvent placé à l'orchestre l'essentiel du matériau mélodique signifiant. En revanche, malgré les différences du style des deux auteurs, la partition de *L'Aiglon* ne souffre aucunement de disparate et se distingue par sa cohérence aussi bien dramatique que musicale permettant que jamais l'auditeur ne ressente, tout au long des cinq actes, le sentiment d'une baisse d'intensité.

Dans une interview parue en 1952, les deux musiciens affirmaient qu'ils avaient voulu un grand opéra « traité en quelque sorte comme une suite d'images d'Epinal, direct, populaire, se servant de toutes les possibilités du théâtre musical vivant »²⁸. L'on conviendra sans peine qu'ils ont parfaitement atteint leur but.

Jacques TCHAMKERTEN
Conservatoire de musique de Genève

28. L[...]D[...] : « Arthur Honegger et Jacques Ibert parlent de collaboration ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites

- CAIN, Henri, Lettre dactylographiée signée à [?] Haquin, Nice, 25.02.1929, Genève, Bibliothèque du Conservatoire, Rmc 224.
- , Lettre autographe signée, s.l., s.d., destinataire inconnu, Genève, Bibliothèque du Conservatoire, Rmc 225.
- IBERT, Jacques, Lettre autographe signée à Arthur Honegger, Houlgate, 1.08.1936, Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Arthur Honegger.
- ROSTAND, Rosemonde (*et al.*), *Contrat posthume dactylographié*, texte dactylographié avec des corrections manuscrites de la main de Rosemonde Rostand, s.l., 25.06.1925, Genève, Bibliothèque du Conservatoire, Rme 86.
- , Lettre autographe signée à Arthur Honegger, Aix-les Bains. s.d., Bâle, Fondation Paul Sacher, Collection Arthur Honegger.

Travaux

- BETHE, Katja, « Die Kooperation zwischen Honegger und Ibert (1936-1937) », *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936-1938). Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen*, Hildesheim/Zürich/New-York, Georg Olms Verlag, 2016 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 45).
- BRETAUDEAU, Isabelle (éd.), *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation musicale avec Georges-Martin Witkowski*, Lyon, Symétrie, 2004.
- DRYDEN, Konrad Claude, *Franco Alfano: transcending Turandot*. Lanham, Scarecrow Press, 2010,

- HAHN, Reynaldo, « Chronique musicale, Opéra de Monte-Carlo : l'Aiglon (fragments de journal) », *Le Figaro*, 31.03.1937, p. 5.
- HONEGGER, Arthur, *Ecrits*, textes réunis et annotés par Huguette Calmel. Paris, Honoré Champion, 1992.
- HUGO, Victor, *Ceuvres poétiques*, t. I, éd. par Pierre Albouy, préface de Gaëtan Picon, Paris, Gallimard 1964 (Bibliothèque de la Pléiade, 171).
- L[...]D[...] : « Arthur Honegger et Jacques Ibert parlent de collaboration », *Paris-Comœdia*, 16.12. 1952.
- SORDET, Dominique : « Chronique musicale, Théâtre de l'Opéra : *L'Aiglon* », *L'Action française*, 15.10.1937, p. 7.
- TCHAMKERTEN, Jacques, *Arthur Honegger ou l'inquiétude de l'espérance*, Drize-Genève, Papillon, 2005.
- VIMONT, Fernand, « MM. Jacques Ibert et Arthur Honegger nous parlent de leur adaptation de *L'Aiglon* », *L'Echo de Paris*, 27.08.1937, p. 4.