

REVUE DE MUSICOLOGIE



REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
et du CENTRE NATIONAL DU LIVRE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 79

1993

N° 1

Philippe BLAY, Hervé LACOMBE

A l'ombre de Massenet, Proust et Loti :

le manuscrit autographe
de *L'Ile du rêve*
de Reynaldo Hahn

C'est au cours du catalogage du fonds musical de l'Opéra-Comique¹ que nous avons découvert la partition d'orchestre manuscrite autographe² de *L'Ile du rêve*³, « idylle polynésienne » en trois actes de

1. Madame Nicole Wild, conservateur à la bibliothèque de l'Opéra, nous a encouragé à travailler sur le fonds de l'Opéra-Comique. Nous tenons à la remercier, ainsi que M. Thierry Fouquet, directeur de l'Opéra-Comique, pour l'accueil reçu salle Favart, M. Patrick Gillis pour ses précieux renseignements concernant Massenet et sa relecture fructueuse de la partie de notre article touchant à ce compositeur, MM. Yves Gérard et Jean-Michel Nectoux pour les informations qu'ils nous ont transmises et leur relecture de l'article, Mme Anne Bessand-Massenet qui a bien voulu nous communiquer des lettres autographes inédites de Hahn à Massenet. L'inventaire du fonds de l'Opéra-Comique, entreposé actuellement salle Favart et à la bibliothèque de l'Opéra, est en cours.

2. Cette partition (fonds de l'Opéra-Comique [F. 2809 (1-3) comporte trois volumes, correspondant respectivement aux trois actes de l'oeuvre, chacun étant composé de feuilles volantes de papier à musique écrites (encres bleue, noire, violette) et numérotées au recto : 35 x 27 cm, chaque vol. Dans une chemise en papier marron comportant un titre manuscrit sur la première de couverture, 3 vol. (129 f. ; f. 130-240, [1] f. ; f. 241-395), f. rayés à portées multiples ; anomalies dans la pagination : vol. 1, un f. « 3bis », un seul f. numéroté « 102-103-104 », vol. 2, 4 f. numérotés « 188a », « 188b », « 188c », « 188d », 4 f. numérotés « 189a », « 189b », « 189c », « 189d », 3 f. numérotés « 190a », « 190b », « 190c ». Le volume 2 comporte un feuillet non numéroté avec, au bas, à gauche, des remarques manuscrites sur l'orchestration. La partition comporte plusieurs collettes, ainsi que des indications manuscrites au crayon (bleu, noir, rouge) correspondant à des indications de nuance, des chiffres de repère, des corrections. Une pagination manuscrite au crayon noir correspond, très certainement, au travail d'un copiste.

3. L'oeuvre a eu longtemps pour titre *L'Ile des rêves* (apparemment jusqu'à l'édition chant et piano).

Reynaldo Hahn sur un livret d'André Alexandre⁴ et Georges Hartmann⁵ tiré du roman de Pierre Loti, *Le Mariage de Loti*. Cette partition est à ce jour l'unique source de renseignement concernant l'orchestration de l'œuvre⁶, seule la réduction chant et piano ayant été éditée⁷. En outre, apparaissent plus ou moins régulièrement sur ce manuscrit, dans les marges, en haut et au bas des pages, des commentaires de la main de Hahn, à la manière de son maître Massenet qu'il a peut-être voulu imiter⁸. L'ensemble de ces notes forme une sorte de journal tenu lors de la réalisation de l'orchestration. L'écriture musicale est ainsi accompagnée d'une écriture parallèle, faite d'anecdotes, de réflexions, de remarques souvent prosaïques, superposant au temps de la composition le temps du quotidien. En regroupant les diverses dates indiquées dans la partition et celles que l'on peut déduire des annotations, et en les confrontant aux indications données par la correspondance de Hahn avec le pianiste Edouard Risler⁹, il est

4. André Alexandre a été le poète des premières mélodies de Massenet. Il a écrit, outre plusieurs recueils de poèmes, des pièces de théâtre et des livrets d'opéra dont trois sont des adaptations d'œuvres de Pierre Loti : *L'Île du rêve*, *Madame Chrysanthème*, *Le Spahi*.

5. Georges Hartmann, éditeur de musique, s'essaya à l'écriture de livrets, dont plusieurs avec Paul Milliet de Manchicourt, et même à la composition. Il a collaboré, sous le pseudonyme d'Henri Grémont, aux livrets d'*Hérodiade* de Massenet et, sous son vrai nom, à celui de *Werther*. Il a adapté, notamment avec A. Alexandre, plusieurs œuvres de Loti. Pour plus de renseignements voir : Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, II (Genève : Minkoff, 1988), p. 210-213.

6. Nomenclature instrumentale : 1 fl. picc., 2 fl., 2 htb., 1 cor angl., 2 clar. en sib., 1 clar. B, 2 bassons, 4 cors en fa, 2 trp., 3 trb., timb., triangle, 1 célesta, 1 hrp, vl 1, vl 2, altos, vlc, cb.

7. Paris : Heugel, cop. 1897. 140 p. On trouve à la Bibliothèque Nationale trois exemplaires de cette partition qui a visiblement fait l'objet d'un second tirage à l'époque de la création. En effet, l'exemplaire conservé à la Médiathèque du Conservatoire de Paris diffère en deux endroits de ceux de la B.N. : la page sur laquelle sont indiqués les noms des personnages comporte en plus la distribution de la création (sans le changement Mondaud-Belhomme, voir note 91) et la dernière page de musique ne précise plus les lieux et dates de la composition de l'œuvre. Le livret a été édité chez Calmann-Lévy en 1898.

8. Massenet avait pour habitude, durant les années 1880 principalement, d'inscrire des annotations de caractère intime sur les manuscrits de mise au net de ses œuvres. Six manuscrits sont intéressants à ce titre : *Hérodiade*, *Manon*, *Le Cid*, *Esclarmonde*, *Le Mage*, *Werther*. Hahn a vraisemblablement connu le manuscrit de *Werther* (voir note 84) ; en outre, il a pu voir chez Massenet, qui montrait parfois ses propres partitions, cette sorte de « Journal des Goncourt orchestré » dont parle Alfred Bruneau (*Musiques de Russie et musiciens de France* [Paris : E. Fasquelle, 1903], p. 257).

9. La correspondance Hahn-Risler, conservée au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale (don 80-483 de Mme Risler du 20-11-80) et sur laquelle M. Jean-Michel Nectoux a attiré notre attention, comprend 366 lettres de Reynaldo Hahn à Edouard Risler, ainsi que 130 lettres de ce dernier au compositeur. L'ensemble de ces documents, malgré une datation pas toujours

possible de reconstituer en partie la chronologie de l'élaboration de l'œuvre et de son orchestration¹⁰. La mosaïque formée par ces quelques apostilles recrée également le cadre de vie du compositeur et nous laisse entrevoir l'ombre d'un jeune homme appelé à un avenir exceptionnel : Marcel Proust.

Dans la perspective d'une reprise de *L'Ile du rêve*¹¹, nous nous proposons de présenter ici ces notes inédites. Elles constituent un élément important pour l'historique de cet opéra et permettent de situer œuvre et auteur dans un curieux contexte qui combine les rapports de l'élève Hahn avec son maître Massenet, du compositeur débutant Hahn avec l'écrivain à la mode Pierre Loti et de l'adolescent Hahn avec le jeune Proust, lequel suivit journellement une grande partie de la mise au point de la première œuvre théâtrale et lyrique du futur auteur de *Ciboulette*.

Un autre aspect important de ces brèves annotations, plus sociologique, est que leur étude permet de reconstituer dans le détail tout un pan du milieu artistique et musical français de la fin du siècle dernier, milieu fréquenté par un Marcel Proust, certes encore éloigné du projet de la *Recherche*, mais déjà observateur de personnalités et d'œuvres qu'il fera revivre, plus ou moins transposées, dans sa grande « cathédrale » future.

Hahn et Massenet

Quand Hahn, vers 1891 (il a alors autour de seize ans), décide d'écrire son premier opéra, il suit encore des cours au Conservatoire de Paris. Entré au mois d'octobre 1885, il obtient en 1888 une troisième médaille de piano (classe préparatoire de Decombes), en 1890 une troisième médaille de solfège (classe de Grandjany), en 1891 un premier accessit d'harmonie (classe de Lavignac)¹². Pour la composition, il est dans la classe de Massenet¹³, mais en tant qu'élève particu-

autographe et parfois sujette à caution, constitue une source primordiale pour l'étude de la genèse de *L'Ile du rêve*. Nous comptons d'ailleurs poursuivre notre travail sur ce fonds dans les années à venir et l'étendre à toute la correspondance de Hahn.

10. *Infra*, p. 97

11. Mme Régine Lussan, secrétaire générale de l'Association Internationale des Amis de Pierre Loti, travaille actuellement à cette reprise. Elle a retracé l'histoire des sources polynésiennes de cette œuvre dans le catalogue d'exposition : *Papeete 1890-1990 : dessins, photographies, gravures, lettres*. Paris : Galerie R. Lussan, 1990. 24 p.

12. Ces renseignements nous sont donnés par l'ouvrage de Constant Pierre (*Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation : documents historiques et administratifs* [Paris : Imprimerie Nationale, 1900], p. 771), ainsi que par les *Tableaux annuels des classes, deuxième série. Musique et déclamation* pour les années 1881 à 1897 (Archives Nationales [AJ³⁷ 160-166]).

13. Nommé professeur de composition à la suite de François Bazin en octobre 1878, Massenet abandonnera ce poste en 1896. Il manifeste une grande attention pour le jeune étudiant Hahn, comme en témoigne une carte conservée

lier¹⁴. Le maître lui déconseillera de se présenter au concours de Rome¹⁵, point de mire de tout élève de composition : « D'abord, Reynaldo, tu n'es pas français, ensuite tes parents sont fortunés et on t'en voudrait d'avoir pris la place d'un de tes camarades. »¹⁶ En revanche, Massenet va être d'un grand secours pour Hahn en le lançant dans le monde¹⁷ : « Le maître est très bon pour moi, ne perdant pas une occasion de me présenter à une personne influente, parlant de moi à ses amis, m'invitant — enfin charmant. »¹⁸

L'enseignement de Massenet¹⁹ est fondé sur un respect presque

au Département de la Musique de la B.N. ([L.a. Massenet (J.) 98] où l'on peut lire, de sa main et à propos de ce dernier : « Je m'intéresse extrêmement à ce jeune élève. »

14. Hahn ne figure pas dans la liste des étudiants de la classe de Massenet (voir note 12, ainsi que : J. Harding, art. « Massenet », *Dictionnaire de la musique : les hommes et leurs œuvres*, [Paris : Bordas, 1979], p. 707). Il prit aussi, selon Bernard Gavoty, des conseils auprès de Gounod et de Francis Thomé (*Reynaldo Hahn : le musicien de la belle époque* [Paris : Buchet Chastel, 1976], p. 36. Cet ouvrage, le seul en français consacré à R. Hahn jusqu'ici, a pour seul mérite de citer abondamment certains documents, inaccessibles actuellement ou partiellement édités, comme le *Journal* du compositeur. Nous ne pouvons que déplorer le manque de rigueur et de précision de ce livre, auquel nous avons dû néanmoins faire souvent « référence ».)

15. E. de Solenière donne la liste chronologique des élèves de Massenet lauréats du concours pour le prix de Rome (*Massenet* [Paris : Bibliothèque d'art de la critique, 1897], p. 147-148).

16. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 39. Voir aussi : R. Hahn, « Autour de Massenet et d'Alphonse Daudet, 2 », *Candide*, XII, n° 597 (22 août 1935), p. 3 : « Samedi dernier, agitations diverses à l'occasion du concours d'essai pour Rome [...] avec le sentiment mélancolique de n'avoir jamais à passer par leurs émotions, puisque Massenet me l'a déconseillé. » Hahn, dans une lettre à E. Risler, met surtout en avant sa nationalité comme cause de son impossibilité à se présenter au prix de Rome (datation ajoutée : « Mai 1893 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 218] ; *L'Île du rêve* y apparaît alors comme une compensation : « Toujours est il que je me suis promis une consolation personnelle, et que dans ce but, je ferai tout ce que je pourrai pour que le 3^e acte de *L'Île* soit réussi. »

17. Lors de la création de *L'Île du rêve*, Hahn, à peine âgé de 24 ans, bénéficiera de sa fréquentation des salons : « sa muse exotique et teintée de mélancolie a subjugué toutes nos Parisiennes, dont il a fait comme en se jouant la conquête, ses mélodies rêveuses se trouvent sur tous les pianos et se chantant dans tous les salons. » (Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, LXIV/13 [27 mars 1898], p. 100).

18. Extrait du *Journal* de Hahn, cf. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 39.

19. Pour plus de renseignements sur l'enseignement de Massenet, voir l'ouvrage de Pierre Bessand-Massenet (*Massenet* [Paris : Julliard, 1979], p. 13-14, 16, 134-152, 168-170, 172, 174). R. Hahn témoigne de cet enseignement et de ses relations avec le compositeur dans l'appendice de l'ouvrage de Massenet, *Mes souvenirs : 1848-1912* ([Paris : P. Lafitte, 1912], p. 293-296 ; nouv. éd. commentée par G. Condé [Paris : Éd. Plume, 1992]), ainsi que dans divers articles (« A propos de l'enseignement de Massenet », *Le Ménestrel*, LXXXII/43 [22 oct. 1920], 397-398 ; « Journal d'un musicien, nouveaux souvenirs inédits de Reynaldo Hahn », *Candide*, XII/596 [15 août 1935], p. 3 ;

excessif de l'élève qu'il craint « toujours de froisser, de peiner ».²⁰ S'il use abondamment d'exemples musicaux pour étayer ses dires, jamais il ne se réfère à ses propres œuvres²¹ et laisse chacun développer sa manière, cherchant à corriger les faiblesses d'un devoir en conservant le style propre de l'élève. Homme de culture (il lit et aime Michelet, Diderot, Renan, Schopenhauer, Loti...), il invite ses élèves à fréquenter les musées et le Théâtre Français²². Particulièrement sensible, il fonde son esthétique sur la faculté de transmuier toute sensation dans le langage sonore : « Notre art, dit-il, n'est que le reflet de nos sensations. Il faut tout attendre d'une émotion souvent fortuite. Une mélodie peut naître spontanément au souvenir d'une impression ressentie, d'une pensée laissée en notre cœur, d'un regard, d'un mot, d'un son de voix. »²³ Une telle attitude, quasi proustienne, trouve immédiatement un écho chez le jeune Hahn notant peu après un cours : « Cher Maître, je suis encore tout plein de ce que vous avez dit à la classe hier. Comme tout cela est vrai, absolument vrai ! Et je vois que, décidément, je suis votre élève — votre disciple. Tout ce que vous dites dans ces moments d'emballement esthétique trouve un écho direct en moi, et je vois sortir de votre bouche des pensées et des opinions que j'avais pressenties. C'est que, voyez-vous, avant d'être votre élève, j'étais celui de vos ouvrages. »²⁴ Dans une autre lettre enthousiaste, Hahn n'hésitera pas à écrire : « croyez-le, ma gloire, si gloire il y a, est d'être votre élève, d'avoir compris vos leçons et de les avoir parfois appliquées selon mon âme et ma nature. C'est en tout cas ma plus grande fierté ! »²⁵ Massenet, maître de l'art lyrique, convient d'autant plus à Hahn que ce dernier se sent fait avant tout pour le théâtre et la mélodie, déclarant n'être « ému qu'au théâtre, ou lorsqu'il y a des paroles ! »²⁶ Mallarmé percevra cette aptitude à mettre en musique des poèmes et déclarera que Hahn « perçoit le chant, sacré, inscrit aux strophes ». ²⁷ C'est

[22 août 1935], *art. cit.* ; XII/598 [29 août 1935], p. 3 ; XII/599 [5 septembre 1935], p. 3). Voir aussi : Alfred Bruneau, *Massenet* (Paris : Delagrave, 1935), p. 7-18 ; *Musiques de Russie et musiciens de France*, *op. cit.*, p. 221-222, 256-257 ; Max d'Ollone, *Le théâtre lyrique et le public* (Paris-Genève : La Palatine, 1955), chap. IV, L'enseignement de Massenet au Conservatoire, p. 129-140 ; Jules Massenet, *Mes souvenirs : 1848-1912*, *op. cit.*, p. 121-128, 293-302.

20. R. Hahn, *art. cit.*, *Le Ménestrel*, p. 397.

21. Selon Alfred Bruneau (*Musiques de Russie et musiciens de France*, *op. cit.*, p. 256), Massenet ne consentait à jouer ses œuvres que lorsqu'il recevait certains élèves chez lui.

22. Voir P. Bessand-Massenet, *op. cit.*, p. 140.

23. *Ibid.*, p. 16.

24. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l.n.d., coll. Anne Bessand-Massenet, Paris.

25. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l.n.d., coll. Anne Bessand-Massenet, Paris.

26. Lettre à E. Risler, cf. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 60.

27. Stéphane Mallarmé, « Reynaldo Hahn », *De la musique encore et toujours : textes inédits de Paul Claudel... Jean Cocteau, Paul Eluard, Stéphane*

également chez Massenet que le jeune compositeur prend modèle pour l'écriture vocale²⁸ : « vous avez semé en moi le germe de la déclamation vivante et de la prosodie : ce sont, à l'heure qu'il est, et chaque jour plus, mes deux marottes, et j'en suis à vouloir rendre dans le chant les plus imperceptibles intonations de la parole. En somme, c'est de la *peinture* sentimentale, que je rêverais de faire, c'est à dire, *fixer*, par la notation, les inflexions caractéristiques de tous les sentiments. »²⁹ Dans la même lettre, Hahn va jusqu'à avouer une faim insatiable de tout ce que Massenet peut lui apporter : « depuis que je vous connais, *pas une de vos paroles* n'a été perdue pour moi et [...] je n'ai pas seulement profité de tout ce que vous m'avez enseigné, mais encore *surpris* tout ce que j'ai pu ; j'ai tout *ramassé*. » Il trouvera le mot juste dans une autre lettre en se découvrant « une *sympathie profonde* dans la façon de "comprendre" » et en lui confiant : « j'ai senti combien, irréfutablement, j'étais, en musique, votre enfant ! »³⁰

C'est encore Massenet³¹ qui encourage Hahn à s'intéresser au livret de *L'Île du rêve*³² et qui l'aidera à la faire représenter, comme en témoignent les déclarations de Hahn : « Mon cher maître, si je me décide à aller vous importuner [...], c'est que je ne veux pas que vous appreniez par d'autres que par moi que le projet que vous caressiez si affectueusement pour moi est probablement sur le point de se réaliser, et que *l'Île du Rêve*, votre ouvrage, est mis à l'étude. [...] Je suis très fier

Mallarmé (Paris : Editions du Tambourinaire, 1946), p. 20-22. Mallarmé a également écrit un quatrain en hommage au compositeur (*Oeuvres complètes*, [Paris : Gallimard, 1945, Bibliothèque de la Pléiade], p. 155) :

« Le pleur qui chante au langage
Du poète, Reynaldo
Hahn tendrement le dégage
Comme en l'allée un jet d'eau. »

28. Rendant compte de la création de *L'Île du rêve*, Edmond Stoullig écrit que « l'heureuse influence » de Massenet « s'est fait sentir dans ces trois actes, à un point que telles phrases chantées par sa petite tahitienne énamourée semblent avoir été écrites, sinon signées, par M. Massenet lui-même ». (*Les Annales du théâtre et de la musique* [Paris : Librairie P. Ollendorff, 1899], XXIV [1898], p. 108).

29. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l., mardi [1897 ?], coll. Anne Bessand-Massenet, Paris.

30. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l.n.d., coll. Anne Bessand-Massenet, Paris (même lettre que celle de la note 24).

31. Massenet sera inspiré lui-même par la figure de Loti et écrira un quatuor vocal avec piano (et déclamation) intitulé *La Vision de Loti*, sur un poème d'Edouard Noël, publié en 1913 chez Heugel.

32. D'après *Le Ménestrel* (27 mars 1898, *op. cit.*, p. 100), à l'origine, *L'Île du rêve* n'était qu'un devoir : « Ce n'est que par la suite que l'œuvre subit certaines modifications, certaines transformations qui lui donnèrent l'apparence d'une œuvre scénique. » Henri Borgeaud, dans « L'Oeuvre de Loti et les musiciens » (*La Revue Maritime*, nouvelle série, n° 46 [février 1950], p. 276), indique : « C'est grâce à Massenet que le livret de *L'Île des rêves* fut confié à Reynaldo Hahn alors âgé de 17 ans [...] ».

de ne pas avoir attendu longtemps, à cette époque difficile. Je sais que vous y êtes pour beaucoup, mon bon maître, et vous en suis bien reconnaissant ! »³³ Avant d'en arriver là, Hahn est passé par des étapes difficiles, des moments de doute, d'inquiétude sur la valeur de son œuvre : « Je reste des heures entières sur un enchaînement, sur un problème prosodique. Le premier acte, bien que fort soigné, n'est pas bon. Et le deuxième est franchement mauvais. »³⁴ Pourtant, l'opéra s'écrit « dans un état d'exaltation amoureuse »³⁵ d'adolescent dont Hahn semble nous livrer la clé en révélant que « tout le rôle de Mahein [i.e. Mahénu] a été rédigé d'une manière si frappante, d'après la voix et les mouvements d'alors de Cléo »³⁶, que c'est vraiment curieux comme transposition musicale d'un être vivant. »³⁷

Vient l'heure du jugement du maître. Au printemps de 1893, Massenet lit la partition en cours d'élaboration³⁸ et se prononce : « C'est étonnant ; vous ne vous trompez jamais ; tout est juste ! »³⁹ Dans son *Journal*, Hahn relate comment, plus tard, il est allé jouer son troisième acte à Massenet : « Je commence. Dès les premières mesures, je vois qu'il est content [...]. Au dernier accord, il m'attire à lui et m'embrasse. Puis, il se lève agité : " Mon cher, c'est absolument parfait, vous avez écrit là une merveille de poésie, de tact scénique et de musique. Comme c'est bien fait, comme c'est net !... Vous ferez peut-être de bien belles choses, mais vous ne retrouverez pas cette fleur-là ". [...] En me reconduisant, il m'a dit : " Je vous ai embrassé

33. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l., 22 janvier [1898 ?], coll. Anne Bessand-Massenet, Paris. Dans une lettre adressée à E. Risler (« S^r Germain en Laye », datation ajoutée : « Juillet 1893 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 236], Hahn écrit également : « *Voilà-t-il pas* [sic] que Massenet s'est soudainement fourré dans la tête qu'il faut jouer ça [*L'Ile du rêve*] ! ». Philip Kolb précise, dans une note à une lettre de Proust à Hahn qu'il date du 16 septembre 1894 : « C'était pour se faire présenter à Carvalho [directeur de l'Opéra-Comique] par Massenet que le jeune compositeur était rentré à Paris vers la fin août. Mais Carvalho refusa *L'Ile du rêve*, Hahn dut attendre que l'Opéra-Comique passât sous la direction du successeur de Carvalho [Albert Carré] pour y voir représenter son œuvre. » (Marcel Proust, *Correspondance I : 1880-1895*, éd. par Philip Kolb [Paris : Plon, 1970], p. 325). Voir dans notre article la partie consacrée à Proust et, sur les tentatives avortées de représentation de l'œuvre avant 1898, les lettres suivantes de Hahn à E. Risler : B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 235, 281, 286.

34. Cf. B. Gavoty, *op. cit.* (sans source), p. 56.

35. Lettre de Hahn à Coco de Madrazo, son neveu, citée, sans date, par B. Gavoty, *op. cit.*, p. 62.

36. Il s'agit de la danseuse Cléo de Mérode (1875 ?-1966), amie privilégiée de Hahn.

37. Lettre à Coco de Madrazo, citée par B. Gavoty, *op. cit.*, p. 62.

38. Voir notre étude de la composition de l'œuvre, *infra*, p. 98.

39. Cité par Hahn dans une lettre à E. Risler (datation ajoutée : « fin juin 1893 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 233]. Voir aussi une autre lettre à Risler où sont rapportées les appréciations élogieuses de Massenet sur l'orchestre de Hahn (B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 215].

pour le premier acte et pour le troisième ; je ne vous ai pas embrassé pour le second. Est-ce drôle ! Je l'ai pourtant trouvé très, très bien... mais que voulez-vous, on n'est pas maître de ça ! »⁴⁰ La partition achevée, Hahn voudrait « bien que M. Heugel publiât l'*Ile des Rêves* qui porte » le nom de Massenet « en première page », seul moyen, à ses yeux, « de proclamer [son] admiration et [sa] reconnaissance. »⁴¹ Massenet, bien entendu, va voir l'œuvre enfin représentée, occasion de réitérer ses compliments à l'élève inquiet : « J'étais anxieux de savoir comment vous trouveriez ma petite polynésienne revêtue de ses ornements de théâtre. J'ai été bien heureux de ce que vous fussiez content et je suis profondément touché de votre chaleureuse petite lettre. »⁴² Dans *Mes souvenirs*, Massenet ne consacrerait que quelques lignes à Hahn, précisément à propos de *L'Ile du rêve* : « Il m'avait dédié cette partition exquise. Que la musique écrite par ce véritable maître est pénétrante ! Comme elle a aussi le don de vous envelopper de ses chaudes caresses ! »⁴³.

En dépit d'une brouille⁴⁴, Hahn conservera une grande admiration pour Massenet. A la mort du vieux maître, il confie à son *Journal* : « 13 août 1912. — Mort de Massenet. Je ne puis rien écrire. Un jour, plus tard, en m'aidant de ce journal, de mille souvenirs et des deux ou trois cents lettres que j'ai de lui, j'écirai peut-être, très longuement... »⁴⁵ ; projet malheureusement avorté.

Hahn et Loti

Le Mariage de Loti (1880), roman dont est tiré l'opéra de Reynaldo Hahn, est le deuxième ouvrage publié par Pierre Loti⁴⁶. Le projet

40. Art. cit., *Candide*, 22 août 1935.

41. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l.n.d., coll. Anne Bessand-Massenet, Paris. La partition chant et piano (*op. cit.*) porte sur la première page : « A Massenet mon maître en témoignage d'affectueuse gratitude ». Une illustration de Madeleine Lemaire représentant un rameau de mimosa orne la couverture. Paul-Émile Chevalier, employé de Hartmann (éditeur de Massenet) et neveu d'Henri Heugel, acquit le fonds de la maison d'édition de Georges Hartmann en mai 1891 après la faillite de ce dernier. Voir A. Devriès et F. Lesure, *op. cit.*, p. 212 et 222.

42. Lettre inédite de Hahn à Massenet, s.l., [1898 ?], coll. Anne Bessand-Massenet, Paris.

43. *Op. cit.*, p. 219-220.

44. Hahn, en composant et en faisant jouer à Paris son ballet *La Fête chez Thérèse* (créé à l'Opéra le 16 février 1910), aurait fortement déçu à Massenet qui dut attendre jusqu'en 1911 pour que son opéra, au titre fort proche, *Thérèse* (créé dès 1907 à Monte-Carlo) soit représenté à Paris.

45. « La Mort de Massenet », *Candide*, 5 septembre 1935, art. cit.

46. Loti, né en 1850, était alors officier de marine. Pour la genèse du roman et le voyage de Loti à Tahiti, on se reportera à l'article de Régine Lussan dans le catalogue déjà cité (voir note 11) et au livre d'Alain Quella-Villéger (*Pierre Loti l'incompris* [Paris : Presses de la Renaissance, 1986], p. 50-53).

d'écrire une œuvre lyrique à partir de ce livre date, semble-t-il, de 1882⁴⁷. L'écrivain autorise Pierre Giffard à tirer un opéra-comique de son roman et accepte que le librettiste « ait toute liberté pour agrandir le cadre, multiplier les personnages, modifier le dénouement, en un mot approprier *Le Mariage de Loti* aux exigences du théâtre, tout en conservant le sentiment général du livre. »⁴⁸ C'est le compositeur Robert Planquette qui est chargé de la musique ; mais ce projet n'aboutit pas⁴⁹. Finalement, ce sont G. Hartmann et A. Alexandre qui héritèrent de celui-ci : « En 1890 et 1891, Loti passa plusieurs contrats avec l'éditeur et librettiste Georges Hartmann. Il lui donna notamment l'autorisation de faire des pièces de quelque genre que ce soit de *Madame Chrysanthème*, de *Mon frère Yves* et du *Mariage de Loti* »⁵⁰. Afin de ne pas porter tort au projet initial, « il fut entendu que la pièce porterait le titre de *L'Ile des Rêves* et serait inspirée par des épisodes, non seulement du *Mariage de Loti*, mais de *Fleurs d'ennui* et de *Propos d'exil* »⁵¹. Loti « s'est engagé à écrire des épisodes nouveaux pour faire une différence plus nette entre les œuvres. Reynaldo Hahn aurait même adapté des airs tahitiens fournis par l'écrivain »⁵².

C'est chez Madeleine Lemaire, lors de la première audition des *Chansons grises* de Hahn, que Loti apprend que le jeune Reynaldo « travaille à une féerie polynésienne dont le livret, baptisé *L'Ile du rêve*, a été tiré de son roman [...]. Un jury de compositeurs [...] a élu ce livret parmi bien d'autres soumis à son choix » et Massenet a encouragé « Reynaldo à s'y intéresser »⁵³. Le musicien et l'écrivain se retrouvent chez Daudet : « Loti était là et m'a demandé de lui jouer, avant son départ, le premier acte de *L'Ile du Rêve*. Sourire fin et vague, bouche un peu pincée, tête obstinément levée pour se grandir, très petit corps cambré, pieds de mousmé, voix faible, éteinte, allure un peu distante.

47. Les divers documents dont nous nous sommes servis pour retracer l'historique du livret et des rapports Hahn-Loti ne sont pas toujours précis et laissent de grandes incertitudes.

48. Henri Borgeaud, art. cit., *La Revue maritime*, 274.

49. Pour plus de renseignements sur les adaptations théâtrales d'œuvres de Loti voir l'ouvrage de Christian Genet et Daniel Hervé *Pierre Loti : l'enchanteur* (Gémozac : C. Genet, 1988), p. 417-431, ainsi que Henri Borgeaud, art. cit., 273-281.

50. H. Borgeaud, *La Revue maritime*, art. cit., p. 276.

51. *Ibid.*

52. C. Genet et D. Hervé, *op. cit.*, p. 424. Loti, bon pianiste, a noté, lors de son voyage en Polynésie, des airs de chansons tahitiennes (voir C. Genet et D. Hervé, *op. cit.*, p. 417). Dans *Reflets sur la sombre route* (Paris : Calmann-Lévy, 1899), p. 75, Loti, à propos de *L'Ile du rêve*, parle d'un chœur au troisième acte derrière le rideau : « tahitien, un vrai, celui-ci, un chant d'enfantine barbarie rapporté de l'île ombreuse ». Précisément, on trouve sur la partition chant et piano de l'œuvre (*op. cit.*, p. 88), au début du troisième acte, une note concernant le chœur « Ti hi ura téié » qui stipule que celui-ci est bien un « air de la polynésie ».

53. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 55.

Musique »⁵⁴. C'est toujours chez Daudet que Hahn se rend « pour demander à Loti, qui s'y trouvait, un rendez-vous afin de lui chanter le troisième acte de *l'Île du Rêve* » ; là, il interprète « des chansons bretonnes avec Daudet et Loti, qui faisaient les chœurs »⁵⁵. L'écrivain paraît sensible au charme de sa musique : « Donné une audition de *l'Île du Rêve* à Loti, qui paraissait ému. »⁵⁶ Les deux hommes ont visiblement lié des liens d'amitié puisque l'on retrouve Hahn, en 1896, auprès de l'écrivain sur la côte basque, véritable rendez-vous mondain : « Reynaldo Hahn était en train de composer un opéra basé sur *Le Mariage de Loti* ; son sang vénézuélien répondait à cette exubérance tropicale ; lui et Loti ne cessaient de se consulter. »⁵⁷ Malheureusement, Loti, tout à la douleur d'être mis à la retraite de la Marine nationale, ne profitera guère de la création de l'œuvre⁵⁸ ; néanmoins, il écrira des pages touchantes à propos de cette première représentation où il s'est senti comme dédoublé en assistant au spectacle de sa jeunesse perdue. Malgré le factice du théâtre, il apprécie cette œuvre dont le véritable décor est dans « l'incantation lointaine » de l'orchestre : la musique « languissamment charmeuse » et « enchantée » fait preuve d'une « puissance inexplicable » qui permet de retrouver « un mystère de là-bas »⁵⁹.

De son côté, Hahn exprimera dans une lettre l'effet décisif que produisit l'écrivain sur sa personnalité : « Si dans mon humble talent, on distingue un peu de poésie, c'est en grande partie à vous que je le dois [...]. Vous avez charmé et mélancolisé toute mon adolescence. »⁶⁰ Leurs relations ne s'arrêteront pas après *L'Île du rêve* et l'on retrouvera Hahn les 28 et 29 avril 1913, lors d'une conférence organisée par Pierre Loti (*Mes amis les turcs*), chantant sa mélodie *Au pays musulman* sur un poème d'Henri de Régnier⁶¹.

54. Art. cit. *Candide*, 15 août 1935.

55. R. Hahn, *Notes : journal d'un musicien* (Paris : Plon, 1933), p. 37.

56. *Ibid.* Une lettre de Hahn à E. Risler atteste également d'une audition donnée à Loti de *L'Île des rêves*, appelée ironiquement « *L'Île des Songes* » (s.d., B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 155]).

57. Lesley Blanch, *Pierre Loti*, trad. de l'anglais par Jean Lambert (Paris : Seghers, 1986), p. 219. Si l'on en croit L. Blanch, Hahn aurait donc continué à réviser son œuvre après 1894.

58. *Ibid.*, p. 223.

59. *Reflets sur la sombre route*, *op. cit.*, p. 67-80.

60. Cf. L. Blanch, *op. cit.*, p. 219. Hahn écrit aussi à E. Risler : « Chaque fois que je lis ce diable de Loti, je ne puis me défendre d'une mélancolie douloureuse qui m'envahit ; c'est sa prose indécise et frêle qui produit cet effet. » (Datation ajoutée : « fin Janvier 1893 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 194].)

61. A. Quella-Villégier, *op. cit.*, p. 303.

Reynaldo Hahn et Marcel Proust

Le compositeur et l'écrivain ont vécu leur « amour de Swann » de 1894 à 1896⁶², date à laquelle le jeune Lucien Daudet semble supplanter Reynaldo dans le cœur de Marcel. Leur histoire peut également apparaître, notamment à travers leur correspondance, comme l'envahissement progressif de l'amour par une jalousie destructrice du côté de Proust, lequel saura néanmoins échanger l'Ami contre l'ami.

Reynaldo Hahn, comme en témoigne Céleste Albaret, gardera toujours une place privilégiée auprès de Marcel Proust qui ne semble pas cependant apprécier véritablement l'œuvre du compositeur : « De tous les familiers de M. Proust, Reynaldo Hahn était le seul qui fût toujours reçu quand il venait, si M. Proust était réveillé. Il passait souvent sans s'annoncer. J'ouvrais la porte et, si M. Proust était sorti de son repos et de sa fumigation, il allait droit à la chambre. »⁶³ Elle laisse entendre également que Hahn aurait été envieux des succès littéraires de Proust mais conclut sur une image fraternelle : « Jusqu'au bout, ils sont restés fidèles l'un à l'autre, mais plutôt peut-être comme de petits frères que comme des amis. »⁶⁴

Au début de leur rencontre, Hahn, qui avait obtenu dès l'adolescence une certaine notoriété avec ses *Chansons grises*, permet à Proust d'être reçu dans de nombreux salons comme ceux de Mme Stern, d'Alphonse Daudet, de la princesse Edmond de Polignac, de la marquise de Feydeau de Brou, de Mme de Saint-Marceaux ou de la marquise de Saint-Paul. Le *Journal des Goncourt* évoque la figure encore enfantine du précoce musicien : « Alors le petit Hahn s'est mis au piano, et a joué la musique composée par lui, sur trois ou quatre pièces de Verlaine, de vrais bijoux poétiques, une musique littéraire à la Rollinat, mais plus délicate, plus distinguée, plus savante, que celle du poète berrichon. »⁶⁵ Proust lui-même, dans plusieurs articles, ne manquera pas de mention-

62. Sur le début de leur liaison et l'évolution de leurs rapports voir la note 113 ainsi que la notice sur *Un amour de Swann* de Brian Rogers et Jean-Yves Tadié dans le premier volume de la nouvelle édition de la *Recherche* (p. 1181-1183) : Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié (Paris : Gallimard, 1987-1989 ; *Bibliothèque de la Pléiade*). Nous désignerons par la suite chaque volume de cette édition par I, II, III, IV.

63. Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Souvenirs recueillis par Georges Belmont (Paris : R. Laffont, 1973), p. 275.

64. *Ibid.*, p. 278. Sur les rapports Hahn-Proust voir aussi : p. 52, 75, 101, 120, 129, 142, 146, 189, 269, 274, 276, 277, 364, 381, 394, 405, 418, 431, 432, 435.

65. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Tome neuvième, 1892-1895* (Paris : Charpentier et Fasquelle, 1896), p. 177. Il s'agit d'Edmond dont Hahn décrit la réaction dans *Candide*, 15 août 1935 (art. cit.), après l'audition du premier acte de *L'Ile du rêve* chez les Daudet : « Goncourt, en ricanant, me dit : " Vous finirez par me faire aimer la musique. " Maintenant chaque fois que je chante, il vient s'asseoir au salon. »

ner son ami tout en soulignant sa brillante position mondaine. Ainsi, dans *La Cour aux lilas et l'atelier des roses : le salon de Mme Madeleine Lemaire*, après le catalogue des célébrités présentes, « Reynaldo Hahn fait entendre les premières notes du *Cimetière* [...]. La tête légèrement renversée en arrière, la bouche mélancolique, un peu dédaigneuse, laissant s'échapper le flot rythmé de la voix la plus belle, la plus triste et la plus chaude qui fut jamais, cet "instrument de musique de génie" qui s'appelle Reynaldo Hahn étreint tous les cœurs, mouille tous les yeux, dans le frisson d'admiration qu'il propage au loin et qui nous fait trembler, nous courbe tous l'un après l'autre, dans une silencieuse et solennelle ondulation des blés, sous le vent. »⁶⁶ Certes, l'on peut trouver l'admiration de Proust, fervent défenseur de *Pelléas* contrairement à Hahn, un peu excessive. Ceci est dû, en partie, au genre mondain au sein duquel ce texte s'inscrit, mais aussi au souvenir de la forte impression que le jeune Hahn, si précocement doué, exerça sur un Marcel Proust au génie encore seulement virtuel.

Les deux jeunes gens collaborèrent avec les *Portraits de peintres*, Hahn ayant écrit quatre pièces pour piano pour accompagner les poèmes de Proust consacrés à Cuyp, Potter, Watteau et Van Dyck. L'œuvre fut récitée chez Madeleine Lemaire le 28 mai 1895 en présence d'Anatole France et de Robert de Montesquiou dont l'influence est sensible dans ces poèmes ; Edouard Risler était au piano⁶⁷. Le *Journal* de Reynaldo Hahn mentionne, vers la même époque, un autre projet commun, lequel ne se réalisera pas : « 8 novembre. — Marcel sort d'ici ; nous sommes animés à la pensée d'écrire ensemble une *Vie de Chopin* : un livre minutieux où la psychologie de l'artiste se révélerait dans ses moindres détails. »⁶⁸

Si pour Marcel Proust l'époque de sa relation avec Reynaldo Hahn

66. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, Pastiches et mélanges, Essais et articles*, éd. par Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris : Gallimard, 1971 ; Bibliothèque de la Pléiade), p. 463. Première publication : *Le Figaro*, 11 mai 1903. Hahn est également évoqué dans « Le Salon de la comtesse Potocka » (*ibid.*, p. 493), dans « La Comtesse de Guerne » (*ibid.*, p. 506), ainsi que dans « Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet » (Marcel Proust, *Jean Santeuil, Les Plaisirs et les Jours*, éd. par Pierre Clarac et Yves Sandre [Paris : Gallimard, 1971 ; Bibliothèque de la Pléiade], p. 64) où il fait l'objet des « plus vifs débats » entre les deux protagonistes. Proust lui a consacré un article, écrit entre 1909 et 1914 et non publié de son vivant (*Conferencia*, supplément des *Annales Politiques et Littéraires*, 1er décembre 1923) où *L'Île du rêve* est citée comme « ses vrais débuts au théâtre » après la musique de scène pour *L'Obstacle* d'Alphonse Daudet (*Essais et articles*, op. cit., p. 556).

67. George D. Painter, *Marcel Proust : les années de jeunesse : 1871-1903* (Paris : Mercure de France, 1966), p. 235 (nouv. éd., 1985). Les *Portraits de peintres*, avec les pièces pour piano de Reynaldo Hahn, ont été édités dans *Les Plaisirs et les Jours* (Paris : Calmann-Lévy, 1896).

68. « Autour de Massenet et de Marcel Proust, 3 ». *Candida*, jeudi 29 août 1935, art. cit. Un dîner offert par les deux amis « pour Mme Lemaire et sa fille », une visite à Versailles, le séjour à Beg-Meil et la « rusticité » de son hôtel sont également rappelés ici.

correspond à celle de l'élaboration des *Plaisirs et les Jours*⁶⁹, elle est pour ce dernier celle de la composition de *L'Île du rêve*. Pierre Loti, avec Anatole France, avait été l'un des écrivains préférés de Proust vers l'âge de vingt ans ; il connaissait donc, avant sa rencontre avec Hahn, *Le Mariage de Loti*⁷⁰. La correspondance de l'auteur de la *Recherche* fait à plusieurs reprises référence à *L'Île du rêve*. L'écrivain se préoccupe du rendez-vous que Hahn doit avoir avec Carvalho⁷¹ ; il évoque l'héroïne de l'œuvre : « Toutes mes tendres sympathies en Mahénu »⁷² ; il s'inquiète : « Je suis bien anxieux aussi car j'ai rêvé plusieurs choses contradictoires sur *L'Île des rêves* et en particulier que je m'étais évanoui sur la route de Versailles parce que j'avais appris qu'elle était déjà en répétition. Risler m'a dit hier soir qu'il n'y avait que vous pour avoir écrit une chose aussi exquise et que c'était autre chose que *Phryné* »⁷³ ; puis, l'intérêt pour le compositeur n'étant plus qu'amical, l'opéra de Hahn devient la toile de fond d'une visite de politesse à un ami de ses parents : « Reynaldo fera tout son possible et viendra plus que probablement passer un entr'acte auprès de vous. M. Tirman étant à la maison, peut-être passerai-je un moment à l'Opéra-Comique et dans ce cas j'irai vous présenter mes hommages sans vous gêner ni vous encombrer. »⁷⁴

69. La plupart des textes rassemblés dans cet ouvrage ont paru au préalable dans différents périodiques (*Le Banquet*, *Le Gaulois*, *La Revue Blanche*, *La Revue Hebdomadaire*).

70. Proust écrit à sa mère, le mercredi 5 septembre 1888 selon Philip Kolb : « Mais ce matin m'étant levé de bonne heure j'ai été au bois, avec Loti [un livre de lui]. [...] Et puis le *Mariage de Loti* a encore accru ce bien être [...] » (*Correspondance I*, op. cit., p. 108). Mme Proust partage tout à fait l'enthousiasme de son fils : « Je suis, mon chéri, imprégnée de Loti, et je dis avec lui pour ceux qui ont le malheur de ne pas le comprendre : " S'ils savaient de quel haussement d'épaules je ... leur dédain " » (*ibid.*, p. 136). Dans une lettre que Ph. Kolb date du 14 ou du 15 novembre 1896, Proust adresse à Loti « l'expression de [son] admiration et de [sa] reconnaissance » (*Correspondance II : 1896-1901*, éd. par Philip Kolb [Paris : Plon, 1976], p. 154), sans doute pour un mot que Loti a dû lui envoyer en remerciement d'un exemplaire des *Plaisirs et les Jours*. L'auteur d'*Aziyadé* ne semble pas s'être beaucoup intéressé au jeune Proust puisque Louis de Robert raconte avoir découvert, lors d'une visite chez Loti à Hendaye, un exemplaire aux pages non coupées du premier livre de Proust (*De Loti à Proust* [Paris : Flammarion, 1928], p. 152).

71. Lettres à Reynaldo Hahn et à Suzette Lemaire (*Correspondance I*, op. cit., p. 325 et 327).

72. Lettre à Reynaldo Hahn. Ph. Kolb indique : « Trouville, le 24 ? septembre 1894 » (*ibid.*, p. 334).

73. Lettre à Reynaldo Hahn. Ph. Kolb indique : « 1895 ? » (*ibid.*, p. 394-395). *Phryné* est un opéra-comique en 2 actes de Saint-Saëns, sur un livret d'Augé de Lassus, créé à l'Opéra-Comique le 24 mai 1893.

74. Lettre à Anatole Catusse (conseiller d'état, directeur général des Contributions indirectes). Ph. Kolb indique : « 22 ou 23 mars 1898 ? » (*Correspondance II*, op. cit., p. 227).

Dans une nouvelle supprimée des *Plaisirs et les Jours*, retrouvée par Philip Kolb grâce à la publication de celle-ci dans *La Vie Contemporaine* (numéro du 1^{er} mars 1896), Proust décrit ainsi son héroïne, Madeleine de Gouvres, dans sa loge à l'opéra (l'image de la comtesse Greffulhe, rencontrée peu avant, y transparait) : « Sans un bijou, son corsage de tulle jaune couvert de catléias, à sa chevelure noire aussi elle avait attaché quelques catléias qui suspendaient à cette tour d'ombre de pâles guirlandes de lumière. Fraîche comme ses fleurs et comme elles pensive, elle rappelait la Mahenu de Pierre Loti et de Reynaldo Hahn par le charme polynésien de sa coiffure. »⁷⁵ Plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, l'opéra de Reynaldo Hahn est encore mentionné comme référence vestimentaire : « Chez Mme Verdurin Cottard assistait maintenant aux réceptions dans un uniforme de colonel de *L'Île du rêve*, assez semblable à celui d'un amiral haïtien et sur le drap duquel un large ruban bleu ciel rappelait celui des Enfants de Marie [...] » (IV, p. 348-349). Hahn apparaît également dans une esquisse du *Côté de Guermentes* : « Choses à ne pas oublier. Reynaldo chantant *Hérodiade*, je ne me suis plus jamais rappelé ce Reynaldo qui est encadré dans un paysage de mer. »⁷⁶ Nous sommes loin, dans ces maigres références, de Jean Santeuil, totalement imprégné par la personnalité du musicien (voir note 113).

Les feuillets 379 et 391 du manuscrit de *L'Île du rêve* témoignent de la présence de Proust à Réveillon (propriété de Madeleine Lemaire) en l'associant toujours à une atmosphère de tristesse. S'il paraît évident qu'il s'agit ici du séjour d'août 1894, plusieurs suppositions sont possibles concernant les feuillets 360 et 363 qui mentionnent déjà Réveillon mais précèdent la référence à l'*Antigone* de Meurice et Vacquerie (21 novembre 1893) : Hahn a pu séjourner chez Madeleine Lemaire en 1893 et le transcrire dans ses annotations ; il a pu aussi, pendant le séjour de l'été 1894, retravailler son orchestration et ajouter des remarques à différents endroits de son manuscrit.

La composition de l'œuvre

Nous avons regroupé ci-après, en suivant au mieux l'ordre chronologique, les différentes informations que nous possédons concer-

75. Marcel Proust, *L'Indifférent*, préf. de Philip Kolb (Paris : Gallimard, 1978), p. 39. Ph. Kolb fait remarquer que le nom de « Mahenu » renvoie à l'opéra et non au roman de Loti où l'héroïne s'appelle Rarahu. Cette nouvelle ayant été rédigée pendant l'été 1893, donc avant la rencontre avec Hahn, il est plus que probable que des retouches ont été opérées par Proust pour lier *L'Île du rêve* tout autant à Hahn qu'à Loti.

76. II, p. 1953. Ces phrases sont écrites en regard d'un développement de l'*Esquisse XXXII* contenue dans les *Cahiers* 41, 42 et 43 du fonds Proust de la B.N. (N. a. fr. 16681-16683).

nant l'élaboration de *L'Ile du rêve* et donc, principalement, les renseignements fournis par Hahn lui-même à la fois sur son manuscrit⁷⁷ et dans sa correspondance avec Edouard Risler.

La composition de l'œuvre, c'est à dire de sa version chant et piano selon l'habitude de l'époque, se situe entre juillet 1891 et août 1893. Une période de « tuilage » entre la fin de l'écriture du texte musical et le début de son orchestration semble commencer vers la fin de 1892. Quant à la date d'achèvement de cette dernière, elle paraît plus problématique puisque Hahn considère l'œuvre comme achevée au début de 1894 mais fait référence sur son manuscrit à son séjour de l'été suivant en compagnie de Proust chez Madeleine Lemaire. Donc, soit il n'avait pas complètement terminé l'orchestration à ce moment-là, soit il continuait à revoir celle-ci pendant sa villégiature à Réveillon comme nous l'avons déjà supposé précédemment. Rien ne prouve, en tout cas, que l'ordre des annotations soit strictement chronologique et des interpolations ont pu se produire. Il n'empêche que ces annotations nous aident à tenter de reconstruire l'évolution de la composition.

- C'est à Hambourg (1890-1891 ?), « la ville natale de son père, qu'il dessine le plan de *L'Ile du rêve*. »⁷⁸
- Début du premier acte à Münster au mois de juillet 1891⁷⁹. La composition de l'acte se poursuit successivement à Aix-la-Chapelle et à Hambourg pendant l'été⁸⁰.
- Fin de l'acte I (chant-piano) le 18 janvier 1892⁸¹.
- Le 29 août 1892, de Villers sur Mer, Hahn écrit à E. Risler : « Je n'y puis croire ; le second acte [chant-piano] est terminé, je viens de le

77. Nous ignorons si le manuscrit chant et piano de l'œuvre existe encore. On peut en voir une photographie in H. Borgeaud, art. cit., *La Revue Maritime*, 277 (cliché de l'Association Internationale des Amis de Pierre Loti).

78. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 55.

79. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 55. La page 140 de l'édition chant et piano (*op. cit.*) indique bien « Münster-am-Stein, 1891 » comme lieu et date du début de la composition de l'œuvre. Voir également la correspondance de Hahn avec E. Risler : B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 85, 87, 88 à 90.

80. Voir la correspondance Hahn - E. Risler, avec datations ajoutées : B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 91, 94, 95.

81. Date ajoutée au crayon, d'une autre écriture, sur une lettre de Hahn à E. Risler (B.N. Mus. [L.a. Hahn (R.) 104). B. Gavoty (*op. cit.*, p. 56) affirme pourtant, sans citer ses sources, que dès le 28 octobre 1891 Hahn jouait le premier acte à l'éditeur Hartmann. Quant à Hahn, dans une lettre à E. Risler écrite en mai 1893 (datation ajoutée, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 207], il dit avoir joué le premier acte à Massenet un an et demi auparavant, donc avant janvier 1892. Il est cependant possible que le compositeur n'ait pas joué l'acte intégralement lors de ces auditions ou ait été amené à le revoir, ce qui aurait différé l'achèvement.

signer. »⁸² Il quittera Villers fin septembre sans commencer le troisième acte⁸³.

- Partition d'orchestre autographe du premier acte. Elle atteste d'un travail effectué en majeure partie pendant les cinq premiers mois de 1893 :

f. 10 : « C'est demain qu'on joue Werther. — » : première à Paris, à l'Opéra-Comique, le 16 janvier 1893⁸⁴ ;

f. 98 : « Je rentre de voir Mounet dans Hernani — » : la pièce est jouée 11 fois à la Comédie-Française en 1893 (voir note 103) ;

f. 129 : « Jeudi 11-mai/93 », « fin du 1 acte — ».

- En mai et juin 1893, Massenet lit l'orchestre de l'acte I et la musique de l'acte II⁸⁵.

- Partition d'orchestre autographe du deuxième acte :

f. 240 : « *Fin du second acte. / Saint-Germain, 21 Juin/93* »⁸⁶.

- 27 juin 1893 : « J'en ai fini avec les *propos galants* qui forment le premier quart de mon 3^e acte [...] »⁸⁷

- Le troisième acte [chant-piano] est terminé à Balcombe Place, au sud de Londres, à la fin août 1893, et aussitôt envoyé à Edouard Risler à Dresde⁸⁸.

82. Datation autographe, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 145. Pourtant, dans une lettre à Marguerite Risler, sœur du pianiste (B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 58], partie de Paris le 8 août 1893 selon le cachet de la poste, le compositeur affirme que son deuxième acte « n'est pas terminé encore ». Or, cet acte, orchestration comprise, est achevé en juin 93. Le compositeur, peut-être après la relecture de Massenet, a-t-il été amené à modifier sa partition ?

83. Lettre à E. Risler, datation ajoutée, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 149.

84. Hahn est particulièrement concerné par la création de cette œuvre puisque Massenet lui a confié la correction des épreuves. Cf. R. Hahn. *Thèmes variés* (Paris : J. B. Janin, 1946), p. 131. Voir note 102.

85. Voir lettres de Hahn à E. Risler, avec datations ajoutées : B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 215 et 233. Dans une lettre à Marguerite Risler, Hahn écrit, sûrement à propos de *L'Île du rêve* : « Ma seule préoccupation, pour le moment, est de ne pas être enrhumé demain matin, afin de pouvoir chanter à Massenet qui part dimanche, mon troisième acte. » (s.d., B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 52). Les feuillets 345 et 373 du manuscrit autographe confirment également la relecture de Massenet (voir note 112).

86. Plusieurs lettres de Hahn à E. Risler (datations ajoutées, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 236 et 239] situent en juillet l'achèvement de l'orchestration de l'acte 2, ce qu'infirme sans ambiguïté le manuscrit autographe. Au f. 235 de celui-ci on trouve la date du « 26 nov. 93 » ; elle correspond probablement à une révision de la partition.

87. Lettre de Hahn à E. Risler, datation ajoutée, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 230.

88. Voir lettres de Hahn à E. Risler (datations ajoutées, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 256 et 257] et lettre à Marguerite Risler (cachet de la poste au départ de Balcombe : 17 sept. 93, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 56). La partition chant et piano (*op. cit.*, p. 140) indique également « Balcombe Place 1893 » pour l'achèvement de l'œuvre. Une autre lettre à Risler (datation ajoutée, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 274], écrite de Balcombe à la même époque, fait mention d'un

— Partition d'orchestre autographe du troisième acte :

f. 367 : « reprise d'Antigone de P. Meurice et Vacquerie » : celle-ci a eu lieu le mardi 21 novembre 1893 (voir note 114) ;

f. 379 et 391 : allusions au séjour à Réveillon en compagnie de Proust, lequel date du mois d'août 1894⁸⁹.

L'Ile du rêve au seuil de l'oeuvre lyrique de Hahn.

La première de *L'Ile du rêve*⁹⁰ eut lieu le 23 mars 1898 à l'Opéra Comique (salle du Châtelet) avec Julia Guiraudon dans le rôle de Mahénu et Edmond Clément dans celui de Loti (Georges de Kerven)⁹¹. André Messenger est le chef d'orchestre, Albert Vizentini, le directeur de la scène, Henri Carré, le chef des chœurs. La mise en scène est d'Albert

4^e acte : « Je n'ai pas encore pensé au 4^e acte, mais je sais qu'il commencera en si majeur et finira en mi b. Car je désire terminer l'ouvrage dans le ton où il commence ». Ces phrases sont troublantes car l'opéra ne comporte que trois actes, le dernier finissant bien dans le ton initial de Mi bémol. Hahn avait-il projeté une oeuvre en quatre actes, laquelle a été condensée en trois ? Le livret comportait-il un acte supplémentaire, finalement abandonné ? C'est ce que semble suggérer Hahn, toujours dans sa correspondance avec E. Risler : « Le poème, tu le sais, m'a été donné comme *non-définitif*, et je me refuse absolument à recommencer des passages entiers [...] » (datation ajoutée : « début 1894 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 276]).

89. Une lettre de Hahn à E. Risler (B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 276], datée approximativement du début de 1894, semble considérer l'oeuvre comme totalement achevée à cette époque : « J'ai tant tatonné, tant bûché, pour mener jusqu'au bout cette besogne *assommante* que je préférerais [Hahn écrit rarement les accents] tout enterrer que de ciseler encore —. » Pourtant, la référence à Proust et à Réveillon laisse présumer que le compositeur continuait au moins à réviser son orchestration l'été suivant.

90. Deux lettres de Hahn à E. Risler laissent supposer des représentations de *L'Ile du rêve* à l'étranger à l'initiative du célèbre soprano Marie Van Zandt : « [...] Van Zandt veut la créer en Amérique et en Russie, et tout de suite ! » (« 16 nov. », « 1897 » ajouté au crayon, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 365] ; « Van Zandt va chanter l'Ile à Moscou [...] » (datation ajoutée : « 1897 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 367]). Nous n'avons pas, pour l'instant, retrouvé trace de ces exécutions.

91. Nous avons consulté le [*Journal de bord*] (non coté) de l'Opéra-Comique pour l'année 1898, ainsi qu'un numéro-programme de *L'Illustration* de la même année donnant la distribution de la première qui comprend également : Taï-rapa : Hyppolyte Belhomme (en remplacement de Mondaud, ceci pour l'ensemble des représentations), Tsen Lee : Bertin, un officier (Henri) : Dufour, deux officiers : Eloi et Thomas, Téria : Marié de l'Isle, la princesse Oréna : Bernaert, Faïmana : Françoise Oswald. Edmond Stoullig, *op. cit.*, ignore le remplacement de Mondaud par Belhomme dans sa critique négative de l'ouvrage ; il note même (p. 109) « la belle voix de M. Mondaud » (*sic*). Voir aussi B. Gavoty, *op. cit.*, p. 58-59.

Carré, les décors de M. Amable et les costumes de M. Miltzer⁹². L'œuvre est représentée à la suite de *Le Roi l'a dit* de Léo Delibes⁹³ et tiendra l'affiche pendant neuf représentations⁹⁴. Comme le dit Albert Carré dans *Souvenirs de théâtre*⁹⁵ : « L'œuvre elle-même eut un accueil honorable sans plus : on reprocha à Reynaldo Hahn d'avoir beaucoup à apprendre et encore plus à oublier. Et à moi l'on me fit grief d'accueillir un compositeur étranger, les français n'ayant plus, disait notamment un critique, qu'à aller se faire jouer à Caracas ! »⁹⁶ Comme on le voit, la xénophobie et peut-être bien un certain antisémitisme (nous sommes en pleine affaire Dreyfus), semblent avoir joué un rôle dans l'accueil reçu par *L'Ile du rêve*.

Celle-ci ne sera reprise qu'en 1942, précédée d'un divertissement dansé mêlé de chants de Fernand Masson (*A travers les saisons*), pour la saison lyrique du Théâtre du Casino Municipal de Cannes, le jeudi 19 et le samedi 21 février. Décors et costumes sont de Fernand Ochsé, l'ensemble est dirigé par Reynaldo Hahn⁹⁷. En effet, au mois de septembre 1941 le compositeur s'est installé à Cannes où, jusqu'au mois d'avril 1942, il va diriger la saison du Casino⁹⁸. Le matériel d'orchestre utilisé pour ces représentations de *L'Ile du rêve* a vraisemblablement été emprunté à l'Opéra-Comique, ce qui expliquerait sa disparition du fonds. Peut-être même a-t-il été entreposé dans la bibliothèque du

92. Ces indications sont données par la partition chant et piano (*op. cit.*). Pour l'iconographie, on se reportera aux documents conservés à la Bibliothèque de l'Opéra : 6 scènes-estampes ; 30 maquettes de Marcel Miltzer (D. 216 [O. C. 1898] ; un cliché d'Edmond Clément dans le rôle de Loti par Nadar fils (Mf.). Un exemplaire de la partition chant et piano légué par Guy Ferrand ([clé de sol] 4717) renferme diverses reproductions, certaines provenant du journal *Le Théâtre illustré*. Un album de coupures de presses concernant *L'Ile du rêve* (A.I.D. 3627) n'a pu être consulté car il était indisponible. Pour une iconographie concernant Loti en Polynésie, se reporter à C. Genet et D. Hervé (*op. cit.*, p. 111-119), ainsi qu'à R. Lussan (*op. cit.*).

93. Cet opéra-comique sur un livret d'Edmond Gondinet, créé le 24 mai 1873, repris en 1885 sans grand succès, avait été réduit en deux actes par Philippe Gille pour cette reprise (voir : A. Pougin, art. cit. *Le Ménestrel*, 27 mars 1898, p. 99).

94. Le *Journal de bord* de l'Opéra-Comique indique les dates : 25, 26, 29 et 31 mars ; 2, 12 et 25 avril ; 12 mai 1898.

95. Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, réunis, présentés et annotés par Robert Favart (Plan de la Tour : Ed. d'Aujourd'hui, 1976), p. 223.

96. Lieu de naissance de Hahn.

97. Le programme du Théâtre du Casino est inséré dans la partition chant et piano conservée à la bibliothèque de l'Opéra (*op. cit.*). La distribution est la suivante : Loti : Roger Majoufre, Taïrapa : Maurice Garitte, Tsen Lee : Paul Maquaire, Henri : Eugène de Creus, deux officiers : Gille et Ferréro, Rarahu : Géori Boué, Téria : Blanche Marsay, la princesse Oréna : Françoise Rachelly, Faïmana : Arène. On notera que cette distribution reprend le nom de l'héroïne tel qu'il apparaît dans le roman de Loti.

98. B. Gavoty, *op. cit.*, p. 288.

Casino⁹⁹. Si le manuscrit autographe de la partition est, lui, resté à l'Opéra-comique, c'est sans doute que, peu lisible, il en a été fait une copie¹⁰⁰.

Cette reprise tardive témoigne de l'attachement du compositeur pour une œuvre qui porte déjà en elle toute une esthétique du « temps perdu ». La langueur des premières mélodies est ici mise en scène, amplifiée par l'évocation d'un pays lointain où le temps et l'espace semblent au service d'une mélancolique sensualité. Mahénu et Loti se rencontrent, s'aiment, se séparent, loin de tout et de tous et surtout du monde occidental contemporain, voué au progrès, au changement, à la modernité. Ce goût pour un monde autre traverse toute la production de Hahn, se manifestant à la fois dans la peinture de l'exotisme (*Le Dieu bleu*, ballet créé en 1912, *La Colombe de Bouddha*, conte lyrique japonais créé en 1921) et l'évocation d'époques passées (l'Antiquité grecque dans l'opéra *Nausicaa*, créé en 1923, la Renaissance dans le ballet *Le Bal de Béatrice d'Este*, 1905) avec une prédilection pour le Grand Siècle. La représentation de ce dernier constitue l'armature, tant littéraire que musicale, du second ouvrage lyrique de Hahn, *La Carmélite*, créé le 16 décembre 1902 à l'Opéra-Comique. Pour peindre le monde de Louise de La Vallière, le compositeur mêle ici au langage musical hérité de Massenet de véritables pastiches du style musical de Lully.

L'île du rêve et la *Carmélite*, chacune dans sa propre nostalgie, constituent en quelque sorte deux emblèmes, d'un autre lieu, d'un autre temps, au sein de l'œuvre de Hahn, auxquels il faudrait adjoindre l'opéra *Ciboulette* comme représentante d'une troisième voie, le monde sonore parallèle, mais tout aussi détaché de « l'actuel », de la musique légère. Le point de fuite de ces trois lignes pourrait bien résider dans cet attachement à la mélancolie dont parle Reynaldo Hahn à propos du Paris d'après Offenbach et qui fut jusqu'au bout le sien : « C'est peut-être que le Paris de son époque, ayant aboli la sentimentalité des années précédentes, ne connaissait pas la mélancolie. Elle vint, pourtant ! Elle fleurit un jour sur les ruines et se répandit comme une émanation subtile et pénétrante, envahissant peu à peu l'âme de la ville et révélant à cette âme légère ce qui lui manquait pour être vraiment exquise et profonde : la poignante douceur des regrets, la notion de ce qui s'évapore, la certitude amère et souriante de la fragilité du bonheur. »¹⁰¹

99. Dans *L'Oreille au guet* (Paris : Gallimard, 1937), p. 110, Hahn parle de cette bibliothèque qui semble posséder un fonds important.

100. On trouve sur l'autographe des chiffres, écrits au crayon noir par une autre main, qui correspondent à une nouvelle pagination.

101. *L'oreille au guet*, op. cit., p. 108

Transcription des notes

Nous utilisons la pagination manuscrite de l'auteur et reproduisons le texte tel qu'il se présente.

F. 10 (au bas, à gauche) : « 10^h soir. / Je vais me coucher. J'ai attrapé un / refroidissement — C'est demain qu'on joue Werther. — »¹⁰²

F. 22 (au bas, à gauche) : « Werther a été un succès. — Je suis horriblement malade. »

F. 39 (au bas, à gauche) : « Quel temps triste, comme / tout est gris ! »

F. 46 (au bas) : « J'ai ce soir, une névralgie à la *langue* ! / Chose phénoménale qui était, je pense, le supplice que subissaient les âmes des bavards dans / l'enfer grec. — »

F. 54 (au bas, à gauche) : « Lundi matin / Impossible de dire un mot aujourd'hui. / Mal de gorge insoutenable. »

F. 69 (au bas, à gauche) : « Quelle chaleur caniculaire ! / Irai-je oui, ou non au musée / du Louvre ? »

F. 74 (au bas, à gauche) : « Dimanche matin. / Quel soleil ! ! ! ! ! »

F. 98 (en haut) : « Je rentre de voir Mounet¹⁰³ dans Hernani — / — et il faut que je ressorte — C'est insupportable. »

102. Créé à Vienne en 1892, ce drame lyrique de Massenet a été représenté pour la première fois à Paris (Opéra-Comique, salle du Châtelet) le 16 janvier 1893. Hahn fait sûrement référence à cette représentation car nous n'avons trouvé aucune trace de son éventuelle présence à Vienne lors de la création. Dans *Thèmes variés* (op. cit., p. 131-132), il revient sur la réussite de cette œuvre : « Le succès de *Werther* [...], démontre que rien ne prévaut contre une musique dont le principal dessein est de provoquer l'émotion et qui, grâce aux vertus mélodiques et pathétiques dont elle est pourvue, y parvient presque infailliblement — surtout quand ce souci et cette puissance sont étayés par un savoir qui assure et ennoblit leur réussite. »

103. Jean Sully (1841-1916), dit Mounet-Sully, a interprété 11 fois en 1893 le rôle d'Hernani à la Comédie-Française et 373 fois celui-ci dans toute sa carrière (A. Joannidès, *Relevé des représentations de Mounet-Sully à la Comédie-Française* [Paris : Plon, 1917]). Figure théâtrale digne de la Berma de la *Recherche* (il joue à la Comédie-Française de 1872 à 1915), Mounet-Sully est cité à plusieurs reprises dans le roman de Proust (*Sodome et Gomorrhe*, III, p. 456 ; *La Prisonnière*, III, p. 717 ; *Le Temps retrouvé*, IV, p. 559). Hahn admirait énormément la voix de Mounet-Sully : « Aucun chanteur, même parmi les plus grands, ne sait se servir mieux que lui de l'organe vocal » (art. cit. *Candida*, 29 août 1935). Dans son ouvrage *Notes* (op. cit.), il évoque à plusieurs reprises l'acteur qu'il est allé voir dans *Œdipe* (p. 44-45), avec lequel il a une longue conversation (p. 48-52) ou se rend « à une représentation de marionnettes donnée par Judith Gautier » (p. 122-123) ; il y donne également son sentiment sur la pièce de Hugo (p. 128) : « *Hernani* reste encore debout. Invraisemblances, violences ridicules, hyperboles, enfantillages, tout cela n'y fait rien. La puissance lyrique, le sortilège du langage, les horizons qui s'ouvrent à tout moment dans ces vers incomparables assurent à cette fantasmagorie l'immortalité. Délicieux vers de Dona Sol au cinquième acte ! »

F. 100 (au bas, à gauche) : « C'est assommant, je m'étais promis d'aller / demain au Théâtre français ; tout est loué !! »

F. 105 (au bas, à droite) : « énervement indescrip- / tible »

F. 107 (au bas, à gauche) : « J'ai encore mal à la gorge !! »

F. 109 (au bas, à gauche) : « Horriblement fatigué »

F. 125 (au bas, à gauche) : « je suis enrhumé ¹⁰⁴ pour la 57^e fois / depuis le commencement de l'hiver. »

F. 129 (au bas, au centre) : « R. H. / Jeudi 11-Mai/93 » ; (au bas, à droite) : « *fin du 1 acte* — »

F. 142 (au bas, à gauche) : « Chaleur accablante. / Je pars après demain / pour S^t Germain. » ¹⁰⁵

F. 146 (au bas, à gauche) : « (*Mardi matin*) / (*tired. tired.*) »

F. 148 (au bas, à gauche) : « Il y a un cocher qui siffle dans / la cour. Impossible d'entendre ce que je fais. »

F. 157 (dans la marge de droite) : « Et Reynaldo réglait tous / jours !... » ¹⁰⁶

F. 166 (au bas, à gauche) : « C'est / horrible d'entendre un cocher faire / des calembours, et un concierge les trouver drôles. »

F. 172 (au bas, à gauche) : « (Samedi minuit) »

F. 174 (en haut, au centre) : « Samedi / soir ; / minuit 1/4 »

F. 184 (en haut, à gauche) : « Saint Germain, / lundi soir. Chaleur accablante »

F. 187 (au bas, à gauche) : « Ma main tremble tellement / que je ne puis régler droit. / Etrange !! »

F. 199 (en haut, à gauche) : « tonnerre, éclairs, averses ; /

104. Le mot « enrhumé » est écrit au-dessus d'un mot biffé.

105. Une sœur de Reynaldo Hahn, Clarita, épouse de Miguel Seminario, possédait une villa, le Pavillon Louis-XIV, en forêt de Saint-Germain-en-Laye (B. Gavoty, *op. cit.*, p. 103). Proust y séjourna avec Reynaldo dans la seconde quinzaine de juillet 1895 (Ghislain de Diesbach, *Proust* [Paris : Perrin, 1991], p. 194) et acheva d'y corriger la nouvelle *La Mort de Baldassare Silvande* (G. D. Painter, *op. cit.*, p. 238) qui parut dans *La Revue Hebdomadaire* le 29 octobre de la même année avec la dédicace : « A Reynaldo Hahn, poète chanteur et musicien ». Proust écrit à Montesquiou de Saint-Germain (pour répondre à une invitation) dans un télégramme daté par Philip Kolb du 17 juillet 1895 (*Correspondance I, op. cit.*, p. 409). Dans *Du Côté de chez Swann*, Saint-Germain figure parmi les lieux où Odette est retenue à coucher par les Verdurin (I, p. 287 et p. 924 dans une esquisse).

106. Dans deux lettres à E. Risler (s.d., B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 328 et 333], Hahn se plaint de ne faire que régler du papier ; elles pourraient dater de la même époque que cette annotation.



etc. — » ¹⁰⁷

F. 200 (au bas, à gauche) : « Mercredi / O bonheur ; nous allons avoir à déjeuner / un lapin " au père Douillet " ! » ¹⁰⁸

F. 206 (en haut, au centre) : [mot biffé, illisible].

F. 220 (au bas, à gauche) : « Jeudi 2^h, temps gris ; / Tariot ¹⁰⁹ est là.. »

F. 221 (en haut, à gauche) : « S' Germain / Mercredi matin. Temps superbe. et rafraichi [sic] / « l'orage rajeunit les fleurs. » / (Baudelaire) ¹¹⁰ »

F. 234 (au bas, à gauche) : [phrase biffée, illisible].

F. 235 (en haut, à gauche) : « 26 nov. 93 »

F. 240 (au bas, à gauche) : « 5.h 5 minutes / crampes foudroyantes / et rébarbatives. » ; (au bas, au centre, biffé) : « fini le [quatuor ?] / Vendredi matin » ; (au bas, à droite) : « Fin du second acte. / Saint-Germain, 21 Juin/93 / Reynaldo Hahn »

F. 253 (au bas, à gauche) : « Il est impossible de se sentir / plus malade que moi ce soir ; / j'ai des douleurs dans tout le corps, et une fièvre !.. »

F. 271 (au bas, à gauche) : « Impossible d'écrire une note : / ma voisine fait des gammes. »

107. Incipit d'*Il pleut bergère*, célèbre chanson de Fabre d'Églantine dont la musique serait de Victor Simon.

108. Le premier volume du *Grand annuaire national* consacré à Paris & département de la Seine (Paris : Administration de la société, 1884. 1615 p.) cite dans sa liste des restaurants (p. 1487) : « Douillet, boul. Voltaire, 101 ». Nous n'avons pas pu consulter le même ouvrage dans son édition de 1893, indisponible à la B.N., mais il est vraisemblable que Hahn fasse allusion à un restaurant, lequel pourrait bien être celui-ci.

109. Il s'agit, fort probablement, d'Alexandre-Marie-Paul Tariot (1867- ?), élève de Massenet de 1888 à 1893 au Conservatoire où il avait obtenu en 1883 une 1^{re} médaille de piano dans la classe préparatoire de M. Anthiome (*Tableaux annuels des classes*, doc. cit.). Hahn, dans une lettre adressée à E. Risler au printemps de 1893 (datation ajoutée, B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 214], raconte qu'il assiste avec Tariot au concours de Rome à l'Institut. Une mélodie de celui-ci sur un poème de Jeanne Dumas, *Chanson d'avril* (Heugel, 1924), porte la dédicace suivante : « A mon maître Massenet ».

110. Ce vers est extrait du premier quatrain du poème *Madrigal triste* (*Les Fleurs du mal*) :

« Que m'importe que tu sois sage ?
Sois belle ! et sois triste ! Les pleurs
Ajoutent un charme au visage,
Comme le fleuve au paysage ;
L'orage rajeunit les fleurs. »

F. 276 (au bas, à gauche) : « Horriblement énervé, aujourd'hui. »

F. 304 (au bas, à droite) : « Pluie battante »

F. 322 (au bas) : « J'ai encore mal à la gorge ; hier, soirée intime chez alph. Daudet — Risler et Pugno¹¹¹ / ont joué l'ouverture des Meistersinger. »

F. 345 (au bas, à gauche) : « Pourquoi donc est-ce que j'écris si salement depuis quelques temps ? »¹¹²

111. Léon Daudet, dans l'ouvrage qu'il a consacré à son père (*Alphonse Daudet* [Paris : Fasquelle, 1898], p. 60-61), décrit l'admiration que celui-ci portait à Reynaldo Hahn : « Autrefois, Raoul Pugno, Bizet, Massenet, qu'il admirait et chérissait, en ces dernières années Risler et Reynaldo Hahn furent pour lui de vrais enchanteurs. Les mélodies de "son petit Reynaldo", qu'il lui faisait jouer trois fois de suite, d'un génie si précoce, si savantes et déliées, si perspicaces et mollement sensuelles, le mettaient positivement en extase. Il ferme à demi les yeux, assis dans son grand fauteuil. Sa main nerveuse presse le bec de sa canne. Ses lèvres entr'ouvertes paraissent boire le son ». Vers la fin de 1894 ou le début de 1895, Hahn introduisit Proust dans le salon d'Alphonse Daudet (31, rue de Bellechasse) où se retrouvaient peintres, écrivains, journalistes, hommes politiques. Proust devint un familier mais émit des critiques (G. de Diesbach, *op. cit.*, p. 184). Il fait lui aussi référence, dans un article non publié de son vivant (voir note 66), à l'enthousiasme d'Alphonse Daudet pour Reynaldo : « [...] chez Alphonse Daudet qui appelait Reynaldo Hahn "sa chère musique préférée" et qui demandait à cet adolescent, presque un enfant encore, d'écrire la musique de scène de *L'Obstacle*. » (*Essais et articles, op. cit.*, p. 554). Le pianiste Édouard Risler (1873-1929), élève de Decombes puis de Louis Diémer au Conservatoire de Paris où il obtint un 1er prix de piano en 1889, se rendit célèbre pour ses interprétations des Sonates de Beethoven et des œuvres de Liszt. Admirateur de Wagner, il créa aussi des œuvres de Fauré et de Dukas. Camarade de Hahn au Conservatoire, il restera toute sa vie un ami très proche du compositeur. Ce dernier a relaté un concert où le pianiste avait été victime d'une « brusque absence de mémoire » (art. cit., *Candide*, 22 août 1935). Philip Kolb (Marcel Proust, *Correspondance II, op. cit.*, p. 91) considère Risler comme le modèle du « jeune pianiste » protégé par les Verdurin. Il apparaît également dans *Sodome et Gomorrhe* sous son propre nom (III, p. 289). Stéphane Raoul Pugno (1852-1914), compositeur et pianiste, fut élève de l'École Niedermeyer et du Conservatoire où il obtint les premiers prix de piano (1866), d'harmonie (1867) et d'orgue (1869). Il fit une carrière triomphale de pianiste, surtout à partir de 1893, et se produisit en duo avec le violoniste Eugène Ysaÿe. Hahn relate un concert des deux musiciens dans *Notes (op. cit.*, p. 140-141) : « Concert d'Isaye [sic] et Pugno. Déception quant à Isaye que j'ai trouvé très ordinaire. »

112. Le mot « salement » est souligné au crayon noir et précédé d'un astérisque ; au bas de la page, à droite, un autre astérisque est suivi de « oui. J.M », le tout au crayon noir. Nous reconnaissons là la griffe de Jules Massenet. Une autre partition du fonds de l'Opéra-Comique (F. 2738) comporte sur la page de garde des indications manuscrites de celui-ci ainsi que sa griffe ; il s'agit de son opéra féérique *Cendrillon*. Le f. 373, au bas, contient aussi une remarque de Massenet fort probablement. La partition comporte une tache d'encre ; un astérisque près de celle-ci renvoie à un autre astérisque suivi de « Salop s'écrit avec un p. », le tout au crayon noir.

F. 360 (au bas, à droite) : « Réveillon, mercredi, sous les grands / marronniers [sic]. »¹¹³

F. 363 (au bas, à droite) : « J'adopte Réveillon — / comme lieu de travail et de / recueillement — »

F. 367 (au bas) : « Ce soir, au Théâtre [sic] français, reprise d'*Antigone* de P. Meurice et Vacquerie, avec de la / nouvelle musique de Saint-Saëns. »¹¹⁴

113. Réveillon, propriété de Madeleine Lemaire, est un château du XVII^e siècle situé en Seine-et-Marne. Proust y séjourna du 18 août à la mi-septembre 1894, villégiature au cours de laquelle débuta probablement sa liaison avec Hahn. Ce dernier, rencontré pour la première fois le 22 mai de la même année (I, p. CXVIII), interpréta souvent la *Sonate en ré mineur pour violon et piano* de Saint-Saëns dont un des thèmes devint « l'air national de leur amour » et contribua, en tant que modèle « biographique » en quelque sorte, à l'élaboration de la « petite phrase » de la *Sonate de Vinteuil* (G. de Diesbach, *op. cit.*, p. 169-172 ; G. D. Painter, *op. cit.*, p. 227-231 ; voir aussi : Philippe Blay, *La musique de Vinteuil dans l'œuvre de Marcel Proust* [Maîtrise d'Éducation musicale, Université d'Aix-Marseille I, 1983]). Céleste Albaret, dans ses souvenirs (*Monsieur Proust*, *op. cit.*, p. 189), raconte que Proust lui avait dit avoir passé là « deux mois enchanteurs, [...] parmi les plus beaux de sa jeunesse ». Réveillon apparaît dans plusieurs esquisses de *Du Côté de chez Swann*, lié au thème du réveil et de la confusion des lieux (I, p. 635, p. 649, p. 651). Dans *Jean Santeuil*, Réveillon est le nom de famille donné à l'aristocratique ami de Jean, Henri, et au château de ses ancêtres. Beaucoup de traits d'Henri de Réveillon viennent d'ailleurs de Hahn auquel Proust écrivait en mars 1896, à propos de *Jean Santeuil* : « Je veux que vous y soyez tout le temps, mais comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît. » (*Correspondance II*, *op. cit.*, p. 52). Hahn, dans *Notes* (*op. cit.*, p. 203), fait référence à un autre séjour chez Madeleine Lemaire : « Huit jours passés à Réveillon. Automne jaune et calme. *Prométhée* toujours. » Il s'agit sûrement ici de sa cantate *Prométhée triomphant* créée aux Concerts Lamoureux en janvier 1908.

114. Paul Meurice (1820-1905) et Auguste Vacquerie (1819-1895) avaient fait représenter à l'Odéon en 1844 une traduction de l'*Antigone* de Sophocle qui produisit une forte impression dans le monde des lettres. Le mardi 21 novembre 1893, comme l'atteste le *Registre journalier*, cette tragédie, revue par ses adaptateurs et accompagnée d'une nouvelle musique de scène de Saint-Saëns (la pièce était exécutée jusqu'ici avec une musique de Mendelssohn, d'ailleurs connue et appréciée par Hahn : lettre à E. Risler, datation ajoutée : « août 1893 », B.N., Mus. [L.a. Hahn (R.) 254], fit son entrée à la Comédie-Française ; Mounet-Sully jouait le rôle de Créon. La pièce fut représentée 28 fois en 1893 et 20 fois en 1894. Dans la préface de la partition chant et piano (Paris : Durand, [cop. 1893]), Saint-Saëns écrit qu'il a cherché à « reproduire autant que possible l'effet des chœurs antiques ». Sa musique, qui laisse percevoir tous les mots du vers, utilise des modes et des hymnes grecs anciens, ainsi qu'une instrumentation qui tente de reproduire le son des instruments antiques. C'est au cours de l'été 1895, lors d'une visite à Madeleine Lemaire à Dieppe, que Proust fut présenté à Saint-Saëns par Hahn (G. de Diesbach, *op. cit.*, p. 195). La même année, Proust écrivit deux articles sur le compositeur, l'un après un concert donné par Saint-Saëns au Conservatoire, le 8 décembre, ne fut publié que dans *Nouveaux mélanges* (Bernard de Fallois, 1954), l'autre, intitulé « Figures parisiennes, Camille Saint-Saëns », parut dans *Le Gaulois* du

F. 371 (au bas, à droite) : « Le vent passe à travers nos âmes / 6^h du soir — »

F. 372 (au bas, à gauche) : « Moi, / *gravement*. Est ce que vous trouvez qu'il fait froid ici ? / réponse : Non, mais ¹¹⁵ Monsieur est assis là ; tandis que nous autres qu'on va, qu'on vient !... »

F. 379 (au bas, à droite) : « Réveillon : dans le petit salon, près de l'atelier, / donnant sur le pré — Proust assis devant moi. / Tristesse vague et profonde »

F. 381 (au bas, à gauche) : « Comme Daubigny ¹¹⁶ est l'interprète par excellence ¹¹⁷ de la campagne ¹¹⁸ française / Constable ¹¹⁹ est l'âme de la campagne anglaise »

F. 391 (au bas, au centre) : « Réveillon. Vent, pluie. Discussion avec Proust. Triste — . »

14 décembre. La *Première Sonate pour piano et violon* de Saint-Saëns, déjà évoquée à propos de celle de Vinteuil (voir note 113), est nommément présente dans *Jean Santeuil* (*op. cit.*, p. 816, 843), ainsi que dans des esquisses de *Du Côté de chez Swann* (I, p. 903, 909-911, 913, 918, 935, 941). A propos de Saint-Saëns, qu'il admirait beaucoup et dont il avait été l'un des rares élèves privés (*art. cit.*, *Candide*, 22 août 1935), Reynaldo Hahn écrit (*Notes, op. cit.*, p. 10) : « Grands rapports entre Anatole France et Saint-Saëns ; même nature de styliste, même savoir dissimulé, même application habile et heureuse des principes établis, même goût, même grâce discrète, même confiance en soi, en sa plume, même facilité fondée sur la possession complète et pour ainsi dire innée de la technique. »

115. « Non, » est écrit au-dessus de « mais ».

116. Charles Daubigny (1817-1878) marque dans sa peinture la transition entre l'école de Barbizon et l'Impressionnisme dont il est l'un des précurseurs. Fortement marqué par l'influence de Corot, il développe le goût de la peinture sur le motif et, l'un des premiers, tente de traduire la fugacité du moment. La plus grande partie de son œuvre est consacrée au paysage, notamment aux eaux courantes (surtout les rives de la Seine et de l'Oise près d'Auvers). « J'aime Daubigny dans ses eaux », écrit également Reynaldo Hahn (*Notes, op. cit.*, p. 108).

117. Les mots « par excellence », écrits au-dessus, sont insérés dans la phrase.

118. Le mot « campagne » est écrit au-dessus de « nature » biffé.

119. John Constable (1776-1837), dans sa peinture, a pour motif de prédilection la campagne anglaise (surtout le Suffolk et le Sussex). Sa vision spontanée (variations de la lumière, effets d'atmosphère) s'oppose aux conceptions académiques du paysage. Son œuvre, éloignée de l'attitude de Turner ou des préraphaélites envers la nature, a eu peu de prolongement en Angleterre où Ruskin la condamna. En revanche, il fut très apprécié en France à partir de 1824 (Delacroix le considérait comme « le père du paysage français »). Il y a influencé les romantiques, l'école de Barbizon et peut être considéré comme un précurseur direct de l'Impressionnisme.

SUMMARY

The autographic manuscript of *l'Ile du rêve* by Reynaldo Hahn, that was recently found at the Opéra-Comique in Paris, contains handwritten annotations of the author, that emphasize the artistic and sociological background of the work. Jules Massenet, Pierre Loti and Marcel Proust are the three men figures who dominate the composition of the young man's first lyric work. In this study, the opera is not analysed from a strict musical point of view but is first considered as revealing the French « fin de siècle » period. In the midst of a dying and nostalgic world, *L'Ile du rêve* appears at the beginning of Reynaldo Hahn's career and heralds his exotict inspiration that enlightens an aspect of his works only.