

Université François-Rabelais, Tours
Conservatoire national supérieur de musique et de danse, Paris

Thèse
pour l'obtention du titre de docteur de l'université de Tours
et du prix de musicologie du C.N.S.M.D.P.

Discipline : musicologie
Soutenue en janvier 1999

L'Île du rêve de Reynaldo Hahn
Contribution à l'étude de l'opéra français
de l'époque fin-de-siècle

Philippe Blay

Directeurs de thèses :

M^{me} le professeur Michelle Biget-Mainfroy (université de Tours)

M. le professeur Yves Gérard (Conservatoire national supérieur de musique
et de danse de Paris)

Jury :

M. Jean-Louis Backès, professeur à l'université de Paris IV-Sorbonne

M^{me} Michelle Biget-Mainfroy, professeur à l'université de Tours

M. Yves Gérard, professeur au Conservatoire national supérieur de
musique et de danse de Paris

M. Paul Prévost, professeur à l'université de Metz

À Pascal

Avant-propos

C'est par la découverte du manuscrit autographe de *L'Île du rêve* que cette étude a été mise en chantier. Cataloguant le fonds de l'Opéra-Comique avec Hervé Lacombe, nous avons mis la main sur ce document qui était resté dans la bibliothèque du théâtre, parmi les nombreuses partitions d'orchestre et chant et piano, le matériel d'orchestre et de chœur.

En feuilletant le manuscrit, nous découvrîmes les annotations successives déposées par Reynaldo Hahn en marge de la musique. Deux d'entre elles concernaient l'ami Marcel Proust, le séjour au château de Réveillon à l'automne de 1894. Un peu d'un temps perdu venait, cent ans après, de se rappeler à nous : à cette époque, la *Recherche* n'était même pas une ébauche, Proust n'était qu'un jeune mondain, Hahn une gloire de salon, un siècle s'achevait dans les effluves d'orchidées.

L'œuvre avait été éditée chez Heugel, ce qui nous permit de la lire au piano et de découvrir une musique d'une séduction extrême, où la clarté n'engendrait aucune froideur, la simplicité aucune indigence. Pourquoi *L'Île du rêve*, contrairement à *Ciboulette* ou *Mozart*, avait-elle été totalement oubliée ? Certes, elle apparaissait comme une production de jeunesse, mais portait en elle une véritable inspiration, un élan premier qu'un créateur ne retrouve pas toujours. Il est vrai que son succès avait été très mitigé – ce qui engendre l'oubli – et que Hahn avait écrit bien d'autres œuvres lyriques par la suite, de plus grande dimension : *La Carmélite*, *Le Marchand de Venise*... Il était aussi, avant tout, un musicien d'opérettes, l'un de ces petits maîtres français qui se plaisent à affiner des bagatelles.

Restait cependant notre plaisir d'auditeur. Pourquoi l'ignorer en choisissant un sujet d'étude, pourquoi nous refuser de répondre à cet intérêt initial ? Les préjugés qui entourent Reynaldo Hahn auraient pu nous en détourner : était-ce bien sérieux de consacrer une thèse à une œuvre mineure d'un compositeur mineur ? Nous le pensons, car ce choix n'est pas que subjectif. *L'Île du rêve*, dans sa gracilité, nous apporte son témoignage sur une esthétique fin-de-siècle dans laquelle résonne encore les codes de la scène dix-neuviémiste et se perçoit déjà les ruptures lyriques à venir. Son chant nous ouvre les portes de l'Opéra-Comique en 1898, quinze ans après *Lakmé* et quatre ans avant *Pelléas*.

Remerciements

Nous tenons à exprimer nos remerciements à Madame le professeur Michelle Biget qui a accepté de prendre sous sa direction cette thèse, engagée tout d'abord sous la conduite du professeur Jean-Michel Vaccaro.

Notre profonde reconnaissance va au professeur Yves Gérard dont l'enseignement nous a tant apporté et qui a suivi ce travail avec toute l'attention et la compétence du spécialiste.

Que Madame Nicole Wild, conservateur en chef honoraire à la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, soit ici remerciée pour la confiance qu'elle nous a témoignée dans le travail d'inventaire du fonds musical de l'Opéra-Comique et les nombreux renseignements qu'elle nous a apportés tout au long de cette recherche.

Nous témoignons également notre amical remerciement à Raphaëlle Legrand, pour sa coopération dans la réalisation de l'index, ainsi qu'à Jean-Christophe Branger et Hervé Lacombe qui ont mis leurs thèses à notre disposition et ont contribué ces dernières années à faire progresser la connaissance de l'opéra français du XIX^e siècle.

Nous exprimons également tous nos remerciements :

- à M^{mes} Anne Bessand-Massenet et Antoinette Risler qui ont mis leurs documents familiaux à notre disposition ;
- à M^{mes} Geori Boué et Denise Soriano-Boucherit pour leurs témoignages ;

- aux parents et amis de Reynaldo Hahn pour leur aide : M^{me} et M. Frossard tout particulièrement, M^{me} et M. de Vengohechea, M^{me} Isabel Warner, M. Frederick M. Warner ;
- à M^{lle} Eurydice Jousse et M. Pierre Ickowicz (conservateur du château-musée de Dieppe) pour nous avoir communiqué des documents du fonds Saint-Saëns ;
- aux ethnomusicologues et aux chercheurs qui nous ont aidé dans notre enquête sur la musique polynésienne : tout particulièrement M^{me} Louise Peltzer (linguiste, Papeete) et M. Raymond Mesplé (professeur de musique à l'I.U.F.M. des Pays-de-Loire) ; M^{mes} Sylvie le Bomin et Claire Moyse (Laboratoire de langues et civilisations à tradition orale, C.N.R.S.), Brigitte Derlon (maître de conférences à l'E.H.E.S.S.), Anne Lavondès (directrice honoraire du musée de Tahiti), M. Philippe Peltier (conservateur au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie) ;
- aux Éditions musicales Alphonse Leduc (particulièrement à M^{me} Maria Bernstein et M. Houllé) qui nous ont généreusement ouvert le fonds Heugel ;
- à l'ambassade du Venezuela à Paris ;
- aux bibliothèques suivantes : bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (Florence Roth, conservateur) ; Beinecke Library (Yale University, New Haven, Connecticut) ; Houghton library (Harvard University, Cambridge, Massachusetts) ; Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Stockholm) ;
- aux nombreuses personnes qui, à différents titres, nous ont apporté leur concours : M^{mes} Myriam Chimènes, Cécile Grand, Odile Krakovitch, frère Michel Albaric, MM. Ralph Brauner, Philippe Bruguière, Joël-Marie Fauquet, Philippe Luez, Christophe Maynard, Armando Menicacci, Jean-Pierre Rioux.

Enfin, nous tenons à manifester ici notre profonde reconnaissance à Pascal Lelièvre, dont le soutien constant a permis la réalisation de cette étude.

Introduction

« ANTOINE DELAFOY : Adolphe Amédée témoigne en matière d'art de perversions assez voisines des vôtres. Défenseur de Puvis de Chavannes et de Reynaldo Hahn...

FERNAND NAUDIN : Connais pas.

ANTOINE DELAFOY : Lui si. À part ça, ce qu'il est convenu d'appeler un grand honnête homme, porté sur la morale et les soubrettes, la religion et les jetons de présence. »

Les Tontons flingueurs (1963)¹

Un musicien pour notables en mal d'une Troisième République à la culture empesée : c'est ainsi que dans un film célèbre des années soixante est évoquée la figure de Reynaldo Hahn par le personnage d'un jeune compositeur à la recherche de sonorités nouvelles. Pour lui, l'auteur de *Ciboulette* et d'inusables *Mémoires* est l'emblème des valeurs esthétiques de son grand bourgeois de père, aux goûts dépassés, vieux jeu, académiques.

Nous ne sommes pas si loin, l'intolérance et la haine en moins, de la caricature féroce que brosse un Lucien Rebatet, de sinistre mémoire, écrivant que Reynaldo Hahn « resta jusqu'à son dernier jour la plus étonnante figure de vieil inverti à perruque, monocle et corset² » : un baron de Charlus en cire pour musée Grévin, en quelque sorte, « cocassement réactionnaire dans son goût, catalogue, à l'exception de Mozart, de la plus

¹ Film mis en scène par Georges Lautner, avec des dialogues de Michel Audiard, adapté par Albert Simonin de son roman *Grisbi or not grisbi* ([Paris], Gallimard, 1967, 255 p., coll. « Poche noire ; 27 ») ; avec, entre autres, Lino Ventura (Fernand Naudin), Claude Rich (Antoine Delafoy) et Pierre Bertin (Adolphe Amédée Delafoy).

² *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Laffont, Raymond Bourguin, impr. 1969, p. 498-499.

mauvaise et de la plus plate musique que l'on eût pu faire en un siècle et demi³ ».

Loin de ce jugement à l'emporte-pièce, entaché d'une idéologie funeste, Gérard Pesson ranimait encore récemment le spectre de l'anachronisme :

« En fait, Reynaldo Hahn est entré à reculons dans le XX^e siècle, bien qu'il l'ait vécu presque à moitié. Il n'avait pas besoin de se retourner pour considérer le passé, son atelier de musicien, de compositeur, était un cabinet d'antiquaire où la bimbeloterie le disputait à l'article de Paris, mais tout cela fait avec goût, avec esprit. Reynaldo Hahn, cela dit en passant, est, à quelques années près, le contemporain d'Anton Webern⁴. »

Cette « fidélité aux maîtres qu'il vénérât et à l'idéal qu'il s'était tracé », que Désiré-Émile Inghelbrecht considérait comme « l'une des caractéristiques frappantes de Reynaldo Hahn⁵ », semble bien ici faire tâche dans une vision téléologique de l'histoire de la musique. Le compositeur qui, en décembre 1902, quelques mois après le *Pelléas* de Debussy, présenta sur la scène de l'Opéra-Comique sa *Carmélite* auréolée d'un mélancolique Grand Siècle, a refusé le progrès en art ; mais il l'a fait avec « élégance : [car] c'est sans doute dans ce mot que la postérité résumera l'apport de Reynaldo Hahn à la musique française de notre temps⁶ ».

Être le musicien de l'élégance s'est révélé n'être que bien peu de chose dans une seconde moitié du XX^e siècle où le sérialisme généralisé et l'obsession morbide de la table rase ont longtemps été au centre de tous les débats. Et, à l'heure où le nom de Massenet lui-même était pour beaucoup de musiciens français le symbole de la faiblesse conceptuelle de notre

³ *Ibid.*, p. 499.

⁴ « Reynaldo Hahn, un feuilleton », 43^e et dernier épisode, « En musique dans le texte », France Musique, jeudi 2 juillet 1998.

⁵ « *In memoriam* : Reynaldo Hahn, J.-L. Peltier », *La Revue musicale*, janvier 1947, 23^e année, n^o 204, p. 62.

⁶ René Dumesnil, « Reynaldo Hahn », *Le Monde*, jeudi 30 janvier 1947, 4^e année, n^o 651, p. 5.

scène lyrique, son émule Reynaldo Hahn ne pouvait qu'être relégué parmi les ornements désuets de salons fin-de-siècle à jamais disparus, salons dont, déjà de son vivant, il n'avait pas véritablement réussi à s'extraire, comme l'a bien vu Émile Vuillermoz en 1950 :

« Reynaldo Hahn [...] paya toute sa vie la rançon de succès précoces de dandy dans les salons aristocratiques où l'on s'arrachait le plus brillant causeur de Paris et l'auteur-chanteur des séduisantes *Chansons grises* [...]. Cette réussite éclatante le classa pour toujours parmi les musiciens faciles, vaguement suspects d'amateurisme et indignes de figurer sur la liste des compositeurs dits sérieux. Et pourtant nul ne connaissait mieux tous les secrets de son métier que cet artiste raffiné qui avait le courage méritoire de rester fidèle à la tradition mélodique de Gounod [...] ⁷. »

Sa musique étant quasiment oubliée, son nom fut maintenu en vie par la reconnaissance croissante de l'œuvre de son ami Marcel Proust, avec qui il entretint une courte liaison, de 1894 à 1896, mais une longue amitié. C'est cette voie d'accès, cette *Recherche du temps perdu* devenue aujourd'hui texte sacré – dont l'ampleur de construction et la complexité du style permettent à la critique contemporaine de s'y intéresser sans mauvaise conscience, alors qu'elle peint le même monde suranné dont l'auteur du *Bal de Béatrice d'Este* est l'émanation –, qui nous a amené à rencontrer indirectement Reynaldo Hahn et son œuvre, à l'occasion d'un premier travail universitaire, déjà ancien aujourd'hui⁸.

Depuis, la musique française du XIX^e siècle et son théâtre lyrique commençant à sortir lentement d'une amnésie qui ne laissait transparaître que quelques phares (Berlioz, le *Faust* de Gounod, *Carmen* de Bizet), il nous est apparu intéressant de reconsidérer un musicien situé à la fin d'une

⁷ *Histoire de la musique*, éd. complétée par Jacques Lonchamp, Paris, Fayard, impr. 1979, cop. 1973, p. 500-501, coll. « Les grandes études historiques », 1^{re} éd., 1950.

⁸ Philippe Blay, *La Musique de Vinteuil dans l'œuvre de Marcel Proust*, Aix-en-Provence, P. Blay, 1983, 165 p., maîtrise, éducation musicale, Aix-Marseille I, 1983.

lignée, entre deux siècles, dans un système de production musicale dont Jules Massenet marque l'apogée. Il fallait pour cela, non pas nier purement et simplement le cliché – attitude tout aussi radicale que celle qui l'avait constitué –, mais, tout en tenant compte de l'image encore véhiculée et qui porte sans doute en elle une part de vérité – celle d'un Reynaldo Hahn salonard, mondain et édulcoré, peu sérieux car trop éclectique, d'un homosexuel décadent, spirituel et raffiné, à l'esprit brillant et caustique, d'un compositeur littéraire et peu professionnel, que le dilettantisme aurait conduit à refuser les innovations esthétiques du XX^e siècle –, aller au-delà du préjugé et revenir à des sources, à une œuvre, à l'écoute attentive d'un chant qui, certes, nous séduisait, mais qui pouvait apparaître peu consistant pour devenir un objet d'étude, *a fortiori* un sujet de thèse.

Jean-Michel Nectoux, au début de son important ouvrage sur Gabriel Fauré, rappelle la « nuance d'étonnement, voire de regret », qui transparait dans le ton de ses interlocuteurs lorsqu'il énonçait le nom du compositeur auquel il vouait ses recherches ; inflexion marquant l'interrogation devant le fait que l'on puisse consacrer « tant d'effort et de temps à un musicien considéré encore souvent comme marginal et mineur⁹ ». C'est un peu la même chose pour nous, en pire, Fauré ne s'étant jamais commis dans l'opérette et ayant occupé le poste officiel de directeur du Conservatoire, ce qui le rachète d'avoir trop charmé les « belles écouteuses » des boudoirs.

Cela dit, le raisonnement par analogie s'arrête là pour l'instant et il serait bien illusoire de croire qu'il suffit de consacrer plusieurs années de sa vie à étudier la vie et l'œuvre d'un auteur pour l'amener à être

⁹ *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, [Paris], Flammarion, impr. 1990, p. 9, coll. « Harmoniques, Les Goûts réunis ».

automatiquement reconnu, le faire jouer de nouveau, lui donner de la valeur – et s'en donner par la même occasion. Néanmoins, comme la redécouverte de la musique de l'époque baroque l'a montré, la recherche peut participer pleinement à la résurrection collective d'un répertoire et le musicologue – à la fois historien, analyste et esthéticien – se doit d'établir les faits, d'expliquer l'agencement des œuvres, d'éclairer la spécificité de leur beauté ; cela pour les terrains déjà cultivés, mais aussi pour les terres à fertiliser.

Dans le cas de Reynaldo Hahn, lorsque l'on remet les choses à plat, on ne peut qu'être intrigué tout d'abord par l'importance et la variété de son catalogue, dont il nous a paru nécessaire de proposer en annexe une première ébauche, aucune publication actuelle n'en donnant un état exhaustif¹⁰. Si les huit opérettes, les neuf opéras et scènes lyriques, les nombreuses mélodies (plus d'une centaine) ne surprennent pas, sauf par leur nombre, chez un disciple de Massenet, on est davantage étonné par les nombreuses musiques de scène (près de vingt) et pièces pour piano (dont le cycle *Le Rossignol éperdu*, comptant à lui seul 53 morceaux), par les œuvres vocales religieuses et profanes (dont une *Pastorale de Noël* et un oratorio, *Prométhée triomphant*), la musique de chambre, la musique concertante, les ballets, les musiques de film, ainsi que les arrangements et éditions diverses (parmi lesquelles figurent *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* et *Naiïs* de Rameau pour les œuvres complètes dirigées par Camille Saint-Saëns).

Tout cela témoigne de l'activité d'un authentique compositeur qui travaille beaucoup, s'intéresse à tous les genres, répond à des commandes ; un compositeur qui paraît plus solide et sérieux qu'on ne pensait et n'a pas uniquement mis sa science et son goût au service d'une musique de

¹⁰ Voir : Annexe 14, « Liste des œuvres musicales de Reynaldo Hahn », p. 739-824.

divertissement exquisément façonnée. Dans le *Journal* qu'il publia en 1933, il se montre à cet égard en ciseleur de sons, exigeant avec lui-même :

« Hélas ! je n'écris pas une note sans me dire que des gens qui ne sont pas encore nés l'entendront et la jugeront ; la pensée d'une négligence m'est insupportable. Aussi, la composition me devient de jour en jour plus pénible, écrire est un effort pour moi et je ne puis me laisser aller à une véritable joie quand je “trouve” quelque chose qui me plaît ; l'arrière-pensée : “Sais-tu bien si c'est définitif ?” me gêne tout le plaisir¹¹. »

« Comme j'aimerais écrire un morceau de dix pages en un jour ! Au lieu de cela, il me faut souvent dix jours pour écrire une page¹² ! »

Parmi les autres facettes du personnage, multiples, certaines paraissent mieux connues et ont parfois masqué l'art du compositeur. Il y a le chanteur d'occasion crayonné par Cocteau, proche de l'art de dire d'une Yvette Guilbert, qui réfléchit sur l'art vocal¹³ ; le chef d'orchestre accompli spécialiste de Mozart qu'il dirigea à Salzbourg ; l'écrivain témoin de son temps, auquel nous devons un portrait pris sur le vif de Sarah Bernhardt¹⁴ ; enfin, le critique musical du *Figaro*¹⁵ dont les jugements, même anti-progressistes, n'étaient jamais arbitraires mais toujours fondés sur une immense culture musicale qui faisait l'admiration de Paul Landormy : « Sa mémoire est d'ailleurs extraordinairement meublée, et il n'est guère de compositeur français depuis Lully qu'il ne connaisse à fond¹⁶. »

Ce dernier aspect – la connaissance historique du répertoire – est d'ailleurs particulièrement intéressant chez Hahn, car il illustre la position

¹¹ *Notes, journal d'un musicien*, Paris, Librairie Plon, impr. 1933, p. 39-40, coll. « Choses vues ».

¹² *Ibid.*, p. 292.

¹³ *Du chant*, Paris, Éditions Pierre Lafitte, cop. 1920, 220 p.

¹⁴ *La Grande Sarah, souvenirs*, [Paris], Hachette, impr. 1930, 192 p.

¹⁵ Hahn écrit successivement dans *La Presse* (à partir du 28 mai 1899), *La Flèche* (de 1904 à 1905), *Faëmina* (de 1908 à 1910), *Le Journal* (du 1^{er} juin 1909 jusqu'à 1914), *L'Excelsior* (de 1919 à 1921), *Le Figaro* (de 1933 à 1945).

¹⁶ *La Musique française après Debussy*, 5^e éd., [Paris], Gallimard, D.L. 1943, p. 233.

paradoxale d'un musicien considéré par nombre de ses confrères comme une autorité en matière d'art musical, tout en apparaissant pour beaucoup comme le survivant d'une esthétique surannée, formée à l'école des Massenet et des Saint-Saëns, soucieuse d'équilibre dans l'expression et de bienséance dans le style. Autre paradoxe que le seul succès public et durable de ce compositeur – directeur de l'Opéra en 1945 – se soit inscrit dans le genre de l'opérette, sur des scènes secondaires comme les Variétés, les Folies-Wagram, la Gaîté-Lyrique. Mieux appréhender ces singularités – conséquences d'une formation orientée principalement vers le théâtre lyrique de toute une génération de compositeurs, du respect d'une tradition vocale française, d'une conception plus « artisanale » que « géniale » de la composition musicale – demandait de revenir au jeune Reynaldo Hahn, à celui qui représentait à la fin du XIX^e siècle le type même du jeune artiste précocement doué, ayant une position dans la haute société parisienne et une carrière assurée de musicien dramatique.

Loin de tout panégyrique en forme de réhabilitation artificielle, notre démarche vise donc avant tout à comprendre une évolution particulière au sein d'une mutation générale. Comme l'a écrit Bertrand Poirot-Delpech dans un article consacré aux « Seconds rôles » : « [...] l'entreprise ne serait pas de réhabilitation geignarde – Justice pour les petits, les obscurs ! –, mais d'explication. La généalogie des idées s'en trouverait éclairée, ainsi que la maturation des styles, les mécanismes de la gloire, l'air du temps¹⁷. »

Dans cette perspective, Hahn est donc à situer comme l'un des derniers chaînons – avec les Gustave Charpentier, Max d'Ollone, Raoul Laparra, Xavier Leroux – d'une histoire générale de l'opéra français au XIX^e siècle, dans la chronologie d'un système lyrique – avec lequel les

¹⁷ *Le Monde*, mercredi 16 octobre 1996, 52^e année, n^o 16087, p. 16.

compositeurs composent plus ou moins – d'où émergent les noms de Boieldieu, Auber, Meyerbeer, Halévy, Adam, Berlioz, Thomas, Gounod, Saint-Saëns, Delibes, Bizet, Massenet, d'Indy, Bruneau. Il est l'un des maillons tardifs d'une scène lyrique nationale confrontée, à ce moment-là, à un modèle wagnérien hypnotique et aux séductions nouvelles de la péninsule italienne, celles d'un Giacomo Puccini.

Jusqu'à présent, aucune étude particulière n'a été consacrée à la formation et à l'évolution de Hahn à travers ce contexte. Le seul ouvrage en français concernant le compositeur, celui que Bernard Gavoty a fait paraître en 1976¹⁸, superficiel et sans rigueur, éclaire fort peu toute cette période et va très vite à Proust, aux salons, à *Ciboulette*. Deux livres ont été édités au Venezuela, mais celui de Daniel Bendahan¹⁹ est très général et l'étude de Mario Milanca Guzmán²⁰, extrêmement sérieuse, écrite à partir de documents de première main, est limitée à l'histoire locale de la famille Hahn. Quant aux travaux universitaires existants, ils se rapportent surtout à des genres spécifiques examinés à travers l'ensemble de l'œuvre (la musique pour piano, les mélodies, les ballets)²¹ ou reviennent une fois de plus sur l'artiste 1900²².

En revanche, du côté de l'opéra français du siècle dernier, le paysage commence à s'éclaircir et l'on a pu redécouvrir ces dernières années (salle Favart, au Théâtre impérial de Compiègne, au Festival Massenet de Saint-

¹⁸ Reynaldo Hahn, *le musicien de la Belle Époque*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, impr. 1976, 314 p., coll. « Musique » ; rééd. : préface de Daniel de Bengoechea y Hahn, Paris, Buchet/Chastel, impr. 1997, 314 p., coll. « Musique, Classique biographie ».

¹⁹ Reynaldo Hahn, *su vida y su obra*, Caracas, Italgrafica, 1973, XVI-113 p.

²⁰ Reynaldo Hahn *caraqueño, contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn Echenagucia*, Caracas, Academia nacional de la historia, 1989, 264-[56] p., coll. « Biblioteca de la Academia nacional de la historia, Estudios, monografías y ensayos ; 121 ».

²¹ Jean-Christophe Étienne, *L'Œuvre pour piano de Reynaldo Hahn*, Toulouse, J.-C. Étienne, 1981, maîtrise, éducation musicale, Toulouse II, 1981 ; Debra Lea Spurgeon, *A study of the solo vocal works of Reynaldo Hahn with analysis of selected melodies*, Norman (Oklahoma), D.L. Spurgeon, 1988, dissertation (doctor of musical arts), performance practice, university of Oklahoma, 1988 ; Armando Menicacci, *Reynaldo Hahn e la danza, elementi biografici e analisi dei balletti*, Roma, A. Menicacci, 1993-1994, tesi di laurea, storia della musica, università degli studi di Roma La Sapienza, 1993-1994.

²² Alessandra Di Marco, *Reynaldo Hahn musicista della Belle Époque*, Roma, A. Di Marco, 1986-1987, tesi di laurea, storia della musica, università degli studi di Roma La Sapienza, 1986-1987.

Étienne) un certain nombre de partitions bien oubliées ou peu entendues de nos jours, comme *Henri VIII* de Saint-Saëns, *Mignon* d'Ambroise Thomas ou *Lakmé* de Delibes. Dans le domaine de la recherche en langue française, les études de sources considérables de Nicole Wild sur les institutions théâtrales, les décors et les costumes²³, d'H. Robert Cohen et de Marie-Odile Gigou sur les mises en scène²⁴, de Marie-Hélène Coudroy-Saghaï sur la réception de Meyerbeer dans la presse²⁵, d'Herbert Schneider sur Auber²⁶ ou de H. Robert Cohen et Yves Gérard sur la critique musicale de Berlioz – qui concerne en grande partie l'opéra²⁷ –, ont été accompagnées par un certain nombre d'ouvrages marquant un intérêt nouveau pour tout un répertoire et son contexte : études socio-historiques sur un genre (Jane Fulcher²⁸), une institution (Frédérique Patureau²⁹) ; analyse des décors (Catherine Join-Diéterle³⁰) ; synthèses sur un mouvement esthétique (Manfred Kelkel³¹), un compositeur (Élizabeth Rogeboz-Malfroy³²) ou son œuvre (Steven Huebner³³) ; ouvrage collectif éclairant divers aspects (Paul

²³ *Décors et costumes du XIX^e siècle, tome 1, Opéra de Paris*, Paris, Bibliothèque nationale, cop. 1987, 308 p., coll. « Catalogues de la bibliothèque de l'Opéra ; 3 » ; *Décors et costumes du XIX^e siècle, tome 2, théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque nationale, impr. 1993, 381 p., coll. « Catalogues de la bibliothèque de l'Opéra ; 4 » ; *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle, les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres, impr. 1989, 509 p., coll. « Domaine musicologique ».

²⁴ *Cent ans de mise en scène lyrique en France, env. 1830-1930, catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris)*, New York, Pendragon Press, 1986, coll. « La vie musicale en France au XIX^e siècle ».

²⁵ *La Critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer, Robert-le-Diable, Les Huguenots, Le Prophète, L'Africaine*, Saarbrücken, Musik-Edition Lucie Galland, 1988, 329 p.

²⁶ *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber (AWV)*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1994, 2 vol.

²⁷ *La Critique musicale*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, impr. 1996, 1998, 2 vol. parus.

²⁸ *Le Grand Opéra en France, un art politique, 1820-1870*, trad. de l'anglais et commentaire des illustrations de Jean-Pierre Bardos, [Paris], Belin, impr. 1988, coll. « Modernités, XIX^e-XX^e ».

²⁹ *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Mardaga, cop. 1991, 489 p.

³⁰ *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988.

³¹ *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, préf. de Serge Gut, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, 529 p.

³² *Ambroise Thomas ou la tentation du lyrique*, Besançon, Cêtre, D.L. 1994, 327 p.

³³ *Les Opéras de Charles Gounod*, essai traduit de l'anglais par Alain et Marie-Stella Pâris, Arles, Actes Sud, impr. 1993, 347 p.

Prévoſt³⁴) ou tentative de ſynthèſe ſur le fonctionnement intrinsèque de ce théâtre (Hervé Lacombe³⁵).

Dans le domaine universitaire, à côté d'un travail analytique comme celui de Gottfried R. Marschall, ſur *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*³⁶, ou historique comme celui de Jean-Claude Yon ſur Eugène Scribe³⁷, deux thèses importantes ont mis l'accent ces dernières années ſur deux opéras particuliers, permettant ainſi une approche « microscopique » d'un moment, d'une œuvre, d'une eſthétique. Il ſ'agit des études d'Hervé Lacombe ſur *Les Pêcheurs de perles* de Bizet et de Jean-Christophe Branger ſur *Manon* de Massenet³⁸.

Partir d'une œuvre lyrique pour tenter de mieux comprendre le tournant du ſiècle pendant lequel ſ'eſt joué l'avenir et l'orientation du jeune compositeur Reynaldo Hahn, l'élève choyé de Massenet ; conſidérer cette œuvre comme l'un des ſymptômes possibles d'une fin de ſiècle où ſe marque l'efflorescence ultime d'un dix-neuviémisme ſonore ; examiner à travers un *punctum* l'attraction du paſſé et les échos de l'avenir : tout cela ne pouvait à nos yeux que contribuer en partant du détail – donc du précis, du maîtrisable – à mieux percevoir l'ensemble, peu à peu, par un élargiſſement progressif de l'angle de vue.

D'autant plus que l'œuvre exiſtait : *L'Île du rêve*.

³⁴ *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e ſiècle*, ſous la dir. de Paul Prévoſt, Metz, Éditions Serpenoise, D.L. 1995, VIII-356 p.

³⁵ *Les Voies de l'opéra français au XIX^e ſiècle*, [Paris], Librairie Arthème Fayard, impr. 1997, 392 p., coll. « Les Chemins de la muſique ».

³⁶ [S.1.], Musik-Edition Lucie Galland, cop. 1988, IX-552 p., coll. « Études ſur l'opéra français du XIX^e ſiècle ; 1 », thèse de 3^e cycle, musicologie, Paris IV, 1978.

³⁷ *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, J.-C. Yon, 1993, thèse nouveau régime, histoire, Paris I, 1993.

³⁸ H. Lacombe, *Les Pêcheurs de perles de Bizet, contribution à l'étude de l'opéra français du XIX^e ſiècle*, Tours, H. Lacombe, 1993, 3 vol., thèse nouveau régime, musicologie, Tours, 1993 ; J.-C. Branger, *Manon de Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique, contribution à l'étude des principes formels dans le théâtre lyrique français du XIX^e ſiècle*, Paris, J.-C. Branger, 1997, 3 vol., thèse nouveau régime, musicologie, Paris IV, 1997.

Mais n'est-ce pas illusoire de croire pouvoir tirer quoi que ce soit d'une « idylle polynésienne » complètement oubliée, qui n'a eu que quelques représentations à sa création en 1898, avec un succès mitigé, qui n'est pas entrée au répertoire, n'a jamais été enregistrée ? Pourquoi ne pas s'attacher plutôt au *Marchand de Venise*, salué par tous comme l'œuvre lyrique la plus accomplie de Hahn, reprise à l'Opéra-Comique en 1979 et tout récemment à Portland, en 1996 ? Avoir retrouvé le manuscrit autographe de *L'Île du rêve* dans le fonds de la salle Favart justifie-t-il de consacrer une thèse à cet ouvrage³⁹ ?

Certainement pas si elle n'avait eu aucune valeur. Mais nous ne pensons pas. La lecture, le jeu, l'analyse de la partition nous ont convaincu de sa qualité, comme l'avaient été bien avant nous Massenet, Albert Carré et André Messager. Expression du charme, de la rêverie, de l'exquis, d'une jeunesse d'inspiration qu'un créateur ne reçoit communément que peu de temps, elle pourrait encore séduire nombre d'oreilles, par son mélancolique raffinement. Il n'est pas question pour autant d'en faire ici un chef-d'œuvre méconnu et nous nous situons sur un autre plan, celui de la compréhension et non de l'adhésion, même si cette dernière ne peut être absente de notre intérêt premier.

D'autre part, les problématiques ne sont pas réservées qu'aux grandes œuvres, universellement reconnues, et une pièce mineure peut parfois donner tout autant à penser, et même plus – car elle peut être davantage dans le linéament d'une époque –, qu'une œuvre capitale, tombant un peu comme un météorite sur la surface des créations humaines. Le travail de l'historien – même de l'historien de la musique – peut se faire à partir d'un matériau modeste. C'est ce que vient de montrer, *ab absurdo* si l'on veut, Alain Corbin, en reconstituant sur indices l'histoire d'un inconnu sur un

³⁹ Nous avons consacré un article à ce manuscrit, écrit en collaboration avec Hervé Lacombe : « À l'ombre de Massenet, Proust et Loti, le manuscrit autographe de *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn », *Revue de musicologie*, 1993, t. 79, n° 1, p. 83-108.

« territoire sans qualité », histoire d'un sabotier d'Origny-le-Butin, dans le Perche, devenu « le centre inaccessible, le point aveugle du tableau⁴⁰ ».

Sans avoir atteint ce degré de détachement par rapport à l'objet choisi, nous tenterons de saisir à travers *L'Île du rêve* un possible mouvement de basculement dans une institution (l'Opéra-Comique) dont elle marque la première saison du grand directeur que fut Carré ; dans le type de l'opéra d'inspiration exotique, doublé ici par un opéra d'inspiration littéraire, tiré du *Mariage de Loti* de Pierre Loti ; dans l'écriture massenétiste comme modèle incontesté d'une beauté lyrique.

Il n'est pas sûr également que *L'Île du rêve*, aujourd'hui parfaitement inconnue, même des hahniens, n'ait rien à nous apprendre sur sa propre modernité, celle des œuvres qui n'aboutissent à rien, au sens où l'entend Antoine Compagnon :

« Avec Benjamin⁴¹, il faut se demander si la vraie histoire de la modernité n'est pas plutôt celle des reliquats de l'évolution, des vaincus, de ce qui n'a (encore) rien donné, des origines suspendues, des ratés du progrès. [...] Mais que serait l'histoire de ce qui n'a pas eu de postérité, l'histoire de la non-réception de l'art et de la littérature ? Que serait l'histoire des insuccès de l'histoire ? Peut-être l'histoire de la négation de la tradition qui ne s'institue pas en tradition de la négation, quelque chose comme l'histoire de l'ironie ou de la mélancolie. La tradition de la négation oppose d'autres valeurs aux valeurs ; la négation de la tradition, c'est l'ironie et la mélancolie de Poe ou de Baudelaire, sans espoir⁴². »

* * *

⁴⁰ *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot, sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998, 352 p.

⁴¹ Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, trad. française, Paris, Denoël, 1971.

⁴² *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, impr. 1990, p. 63.

Pour étudier *L'Île du rêve*, les sources dont nous disposions étaient nombreuses et nous ont permis d'aborder l'œuvre sous différents angles⁴³.

En ce qui concerne la musique, nous avons pu examiner l'ensemble des manuscrits autographes, copies manuscrites et éditions chant et piano (ces dernières se trouvant dans plusieurs collections) qui jalonnent l'histoire d'une œuvre lyrique, de sa conception à son exécution.

Les manuscrits autographes sont au nombre de deux : la version chant et piano conservée à la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (B.N.F.) ; la partition d'orchestre retrouvée dans le fonds musical de l'Opéra-Comique – dont nous établissons actuellement le catalogue avec Nicole Wild et Hervé Lacombe –, lequel doit rejoindre prochainement les collections du département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France. À l'image de ceux de Massenet, ces deux manuscrits ont la particularité de comporter un certain nombre d'annotations biographiques (suite de remarques, réflexions, relevés événementiels) qui permettent de dater les étapes successives du travail du compositeur.

La copie manuscrite de la partition d'orchestre (à l'usage du chef d'orchestre) et le matériel d'orchestre sont conservés par les Éditions Alphonse Leduc dans le fonds Heugel, qui contient également des éditions chant et piano utilisées lors de la reprise à Cannes, en 1942.

Quant à la partition du chef de chœur et au matériel de chœur de la création (constitué d'éditions chant et piano démontées), ils font également partie du fonds de l'Opéra-Comique.

Sur le plan littéraire, deux importantes correspondances, pratiquement inexplorées jusqu'à présent, sont venues compléter et éclairer en bien des points l'analyse des documents musicaux.

⁴³ Pour une description précise de ces documents, voir : « Sources », p. 825-859.

La correspondance croisée entre Reynaldo Hahn et le pianiste Édouard Risler, son condisciple au Conservatoire, qui séjourne régulièrement en Allemagne dans les années 1890, constitue une source capitale. Dans ces lettres (plus de 500), conservées au département de la Musique (B.N.F.), les deux jeunes gens se tiennent non seulement au courant de leurs travaux respectifs et de leurs projets, mais ils échangent également nombre d'idées et d'opinions sur la musique de leur temps⁴⁴.

Les 285 lettres adressées par Hahn à Madeleine Lemaire et à sa fille Suzette, conservées à la Houghton Library de l'université d'Harvard, apportent d'autres lumières, d'un intérêt biographique mais aussi sociologique sur le fonctionnement de toute une société parisienne, à la fois mondaine et artiste, dans la dernière décennie du XIX^e siècle.

D'autres missives, issues de collections particulières (Anne Bessand-Massenet, Antoinette Risler) ou publiques (le fonds Rudolf Nydahl à Stockholm) nous ont également apporté nombre d'informations, du plus grand intérêt.

Les archives des institutions forment un autre versant documentaire. Celles du Conservatoire (Archives nationales, série AJ³⁷) nous ont aidé à préciser le parcours de Reynaldo Hahn dans cet établissement central dans la vie musicale française. Celles de l'Opéra-Comique (A.N., AJ¹³, F²¹ ; bibliothèque-musée de l'Opéra pour le Livre de bord), nous ont permis de suivre pratiquement au jour le jour – au sein de la vie d'un théâtre – la mise à la scène de *L'Île du rêve* dans le contexte de la nomination récente d'Albert Carré. Le registre de comptes de l'Opéra-Comique, conservé à la bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, fournit également des données objectives.

⁴⁴ Nous avons publié une infime partie de cette correspondance, celle où apparaît la figure de Marcel Proust : « Douze lettres de Reynaldo Hahn », *Bulletin Marcel Proust*, 1993, n^o 43, p. 37-57.

Enfin, le dépouillement et l'analyse de la presse permet de prendre le pouls de l'opinion, certes toujours de manière partielle, et rend possible – par sa surabondance même en cette année 1898 où l'affaire Dreyfus bat son plein – un embrassement, certes grossier mais révélateur, des jugements du temps. En l'absence de mémoires individuels sur tel sujet particulier, qui ne vaudraient d'ailleurs que par accumulation, les journaux constituent souvent la seule possibilité d'accès à des sentiments esthétiques de masse. On peut supposer néanmoins que si des subtilités de pensée, énoncées par tel ou tel à l'époque, ont pu échapper à l'ensemble des critiques, ces derniers se font au moins l'écho du parti pris, des appréciations et des présupposés communément admis et répandus.

Notre étude – que nous avons tenu à ancrer fortement dans les sources pour coller au plus près de la consistance de l'époque – suit un parcours qui va de l'histoire factuelle (homme, œuvre, représentation) à l'analyse de l'œuvre dans toutes ses dimensions (biographique, littéraire, musicale) ; le propos s'élargit ensuite en examinant *L'Île du rêve* dans l'évolution d'une institution identifiée longtemps à un genre, l'opéra-comique, et en relation avec les questions esthétiques que sa réception a ravivées.

Dans une première partie, « Histoire de l'œuvre », nous rétablissons tout d'abord le cheminement biographique de Reynaldo Hahn jusqu'à la mise en chantier de son premier opéra. Cela afin de redresser un certain nombre d'erreurs et d'approximations et d'établir des bases sérieuses, à partir de documents de première main, pour un travail biographique de plus grande envergure qui reste à écrire.

Dans la même perspective, nous étudions ensuite la genèse de *L'Île du rêve*, pour laquelle nous disposons d'un matériau documentaire et archivistique extrêmement riche. Ce travail de reconstitution chronologique vaut également par les aperçus sur les réseaux de sociabilité que les sources dévoilent (les élèves de Massenet, le Conservatoire et les concours, la vie des salons), ainsi que par l'éclairage qu'il permet sur le processus créateur d'un jeune compositeur français de la fin du siècle dernier.

Cette fabrication du musicien de théâtre lyrique est tout aussi présente dans le chapitre consacré à la création de l'œuvre qui montre également la mise en œuvre d'une politique artistique nouvelle, à l'occasion d'un changement de direction à l'Opéra-Comique. La presse est ici largement sollicitée, ainsi que pour la relation des reprises, principalement comme porteuse d'informations, mais aussi d'une mémoire lyrique (plusieurs critiques s'exprimaient alors depuis plus de vingt ans) et de mentalités journalistiques.

Bien des points de vue esthétiques exposés dans les textes cités au cours de cette première partie n'ont pu être développés, afin de ne pas casser la narration et l'exposé des faits. Ils seront discutés dans les parties suivantes, et surtout dans la dernière, consacrée à la réflexion sur l'œuvre.

Notre deuxième partie, « Analyse littéraire et musicale », s'attache tout d'abord à mettre au jour et à examiner le vaste entrelacs biographico-littéraire auquel participe, d'une certaine manière, *L'Île du rêve*, dont le livret est tiré d'un récit de Pierre Loti (*Le Mariage de Loti*), lui-même inspiré par son séjour à Tahiti, séjour accompli sur les traces d'un frère mort. La naissance du personnage de Loti, déjà présent dans *Aziyadé*, formera le point nodal de tout un jeu de miroir dans lequel s'inscrivent *Le Mariage* et l'« idylle polynésienne » de Hahn. Cette dernière sera évaluée

dans son rapport au récit qui l'inspire selon la méthodologie développée par Anne Ubersfeld dans ses travaux de sémiologie théâtrale.

Toujours dans une perspective comparatiste, l'« Étude thématique » présente une analyse transversale d'un ensemble de champs thématiques. Récit initial, livret et musique sont constamment mis en relation et confrontés à l'étude précédente de l'action dramatique. Ces trois discours sont parfois prolongés par certains jugements critiques, entrant eux-mêmes en consonance ou en dissonance avec ce que l'œuvre semble suggérer.

Ayant été considérée dans son rapport à l'univers de Pierre Loti, à un récit particulier et au livret qui en est issu, *L'Île du rêve* est ensuite examinée comme une œuvre lyrique autonome, s'inscrivant dans l'histoire d'un répertoire. L'analyse met ici particulièrement l'accent sur la forme générale et l'organisation des différentes séquences, l'utilisation des motifs de rappel, le traitement vocal et l'agencement des formes lyriques.

Notre troisième et dernière partie présente « L'œuvre en son temps » et rend compte, tout d'abord, du débat autour du Théâtre national de l'Opéra-Comique dont la presse se fait largement l'écho dans les premiers mois de 1898. En effet, le changement de direction donne lieu à une réflexion sur le rôle et l'avenir de cette institution à laquelle une pléiade de compositeurs va prendre part. Quelle organisation théâtrale ? pour quel répertoire ? incluant ou non des œuvres étrangères ? des œuvres de jeunes compositeurs français ?

Dans ce contexte, nous revenons alors à la réception de *L'Île du rêve* dans la presse, afin d'examiner et de discuter, à partir des questions débattues par les critiques à cette occasion, un certain nombre de problématiques (le renouveau de l'école française, l'influence de Massenet, l'inspiration littéraire et exotique, l'esthétique théâtrale) qui concernent

l'ensemble de la scène française en ces dernières années du XIX^e siècle et que l'œuvre de Hahn rend saillantes.

À partir de là, ayant fait le chemin du particulier au général, il nous sera possible, en connaissance de cause, de considérer *L'Île du rêve* comme une production significative de l'époque fin-de-siècle, de préciser sa place au sein de l'évolution du théâtre lyrique (genre, dramaturgie), en relation avec le théâtre parlé, mais aussi avec les autres arts et les mouvements esthétiques du temps.

Table des abréviations et des sigles

- A.N. : Archives nationales (Paris)
- Art. : article
- Autogr. : autographe
- B.N.F. : Bibliothèque nationale de France (Paris)
- B.N.F., Mus. : Bibliothèque nationale de France, département de la Musique (Paris)
- B.N.F., Opéra : Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra
- Coll. : collection
- Collab. : collaboration
- Dir. : directeur, direction
- D.L. : dépôt légal
- Ed. : edited
- Éd. : édité, éditeur, édition
- Fac-sim. : fac-similé
- H.U., H.L. : Harvard University, the Houghton library (Cambridge, Massachusetts)
- *Id.* : *idem*
- *I.e.* : *id est*
- Impr. : impression, imprimé, imprimerie, imprimeur
- Indic. : indication(s)
- Let. cit. : lettre citée
- Ms., mss. : manuscrit(s)
- Nouv. : nouveau, nouvelle
- *Op. cit.* : *opere citato*
- Préf. : préface
- Publ. : publié
- Reprod. : reproduction
- Trad. : traduction, traduit
- Y.U.L., B.L. : Yale University Library, the Beinecke Library (New Haven, Connecticut)