

Première partie

Histoire de l'œuvre

1. Reynaldo Hahn : naissance et formation

Avant d'entreprendre l'étude de la genèse de *L'Île du rêve*, il convient, afin de mieux situer l'œuvre dans la biographie de son auteur, d'éclairer au mieux la vie du jeune Reynaldo Hahn jusqu'à cette première expérience lyrique qui prend place au sein de ses études au Conservatoire. Notre propos n'est pas d'écrire ici une étude biographique détaillée, laquelle demanderait de nombreuses recherches qui dépassent le cadre que nous nous sommes fixé⁴⁵, mais de faire le point sur ce que nous savons des années de formation du compositeur et d'y introduire plus de précision, chaque fois qu'une source nous y autorise.

⁴⁵ Un élément fondamental pour l'établissement de cette biographie, le Journal tenu régulièrement par Reynaldo Hahn, n'est pas disponible actuellement. Il est apparemment conservé à la Bibliothèque nationale de France (bibliothèque-musée de l'Opéra), dans le fonds légué par Guy Ferrant à cet établissement et qui ne pourra être consulté, contrairement à ce que dit Bernard Gavoty (voir ci-après), qu'en 2017 (voir : « Sources », p. 852).

B. Gavoty a pu consulter une version autographe partielle de ce Journal, lors de la rédaction de son ouvrage sur Hahn ; voici ce qu'il en dit : « L'autographe dudit *Journal* avait été remis par Reynaldo Hahn à Cléo de Mérode [...] qui a bien voulu m'en faire don pour faciliter mon travail. La totalité du *Journal*, tenu au jour le jour par Reynaldo Hahn et dactylographié par sa secrétaire, Mlle de Charné, a été confié, dans des circonstances assez obscures, par M. Guy Ferrant, ami du compositeur, à la Bibliothèque Nationale, en 1947, au lendemain de la mort de Reynaldo Hahn, avec la clause : "A ne rendre public qu'en 1997." De ce fait, une très importante documentation nous fait défaut. A noter que, du *Journal* dans son ensemble, R. Hahn avait extrait, de son vivant, la matière d'un volume : *Notes et Journal d'un musicien*, publié chez Gallimard, en 1931. Mlle de Charné m'a donné l'assurance que le *Journal*, dans son intégralité, ne relatait pas d'événements capitaux. » (Bernard Gavoty, *Reynaldo Hahn : le musicien de la Belle Époque*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, impr. 1976, note 1, p. 37-38, coll. « Musique » ; rééd., préf. de Daniel de Bengeochea y Hahn, Paris, Buchet/Chastel, impr. 1997, 314 p., coll. « Musique : classique biographie »).

D'après les archives de la bibliothèque-musée de l'Opéra, il n'y a pas eu de don de Guy Ferrant après la mort du compositeur, en 1947, mais un legs du compagnon de R. Hahn à la Bibliothèque nationale après sa propre mort, le 16 février 1954. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le Journal de Hahn apporterait beaucoup de renseignements sur sa jeunesse et la genèse de *L'Île du rêve*. Les références exactes du Journal publié de son vivant sont les suivantes : *Notes, journal d'un musicien*, Paris, Librairie Plon, impr. 1933, 293 p., coll. « Choses vues ».

Le livre de B. Gavoty, le seul en français concernant 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 son manque de rigueur et de précision mais avons dû néanmoins, faute de sources, y faire parfois « référence ». Les deux éditions de cet ouvrage étant identiques en ce qui concerne le texte de B. Gavoty, nous nous référons, sauf mention spéciale, à la première.

1.1. De Caracas à Paris

Contrairement à ce qu'affirment nombre de dictionnaires et d'encyclopédies⁴⁶, tout porte à croire que Reynaldo Hahn n'est pas né en 1875, mais le 9 août 1874 à Caracas. Dans son ouvrage consacré au compositeur, Bernard Gavoty se fonde sur la carte d'identité et le livret militaire du compositeur pour choisir la date de 1875 ; il n'écarte pas cependant la possibilité que Hahn se soit rajeuni d'une année, peut-être en entérinant simplement une erreur⁴⁷. Mario Milanca Guzmán, pour sa part, affirme : « Sabemos definitivamente que el niño Reynaldo [...] nació el día 9 de agosto de 1874⁴⁸. »

⁴⁶ Robert Bernard, Hans Haase, « Hahn, Reynaldo », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 5, Gesellschaften-Hayne*, herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel, Basel, Bärenreiter-Verlag, 1956, p. 1319. La date de 1874 est citée dans cet article mais pour être éliminée.

« Hahn, Reynaldo », in *Dictionnaire de la musique, Les hommes et leurs œuvres, A-K*, publ. sous la dir. de Marc Honegger, éd. remise à jour, Paris, Bordas, D.L. 1979, p. 468.

Arthur Hoérée, « Hahn, Reynaldo », in *The New Grove dictionary of music and musicians*, 8, *H to hyporchéma*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan publishers, 1980, p. 26-27.

« Hahn, Reynaldo : 1875-1947 », in *Encyclopædia universalis, Thesaurus-index, Dieudonné-Latadeva*, Paris, Encyclopædia universalis, impr. 1990, p. 1548.

« Index des compositeurs », in *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal, P-Z*, publ. sous la dir. de Marc Honegger,... et Paul Prévost,... Paris, Bordas, impr. 1992, p. 2315.

L'article « Reynaldo Hahn », dans *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (München, Zürich, Piper, 1987, p. 634-637 ; réunit : Theo Hirsbrunner, « Ciboulette », p. 634-635 ; Ruth E. Müller, « *Le Marchand de Venise* », p. 635-637), donne la date de 1875 mais laisse supposer celle de 1874.

L'article « Hahn, Reynaldo », que signe Patrick O'Connor dans *The New Grove dictionary of opera (Volume two, E-Lom)*, ed. by Stanley Sadie, London, New York, Macmillan press limited, Grove's dictionaries of music inc., 1992, p. 595-596), rétablit la date de 1874 que reprend le *Dictionnaire biographique des musiciens, H-O* de Theodore Baker et Nicolas Slonimsky (traduit de l'américain par Marie-Stella Pâris, éd. adaptée et augmentée par Alain Pâris, Paris, Robert Laffont, D.L. 1995, p. 1628-1629, coll. « Bouquins »).

⁴⁷ « La carte d'identité, le livret militaire, mentionnent la date du 9 août 1875. Mais un biographe de Reynaldo Hahn, M. Bendahan, m'affirme que les extraits de naissance et de baptême portent la date du 9 août 1874. Reynaldo se serait ainsi rajeuni d'une année... » (B. Gavoty, *Reynaldo Hahn [...], op. cit.*, p. 19-20, note 1). Daniel Bendahan a publié : *Reynaldo Hahn : su vida y su obra*, Caracas, Italgrafica, 1973, xvi-113 p. La cantatrice Georie Boué, que nous avons rencontrée en août 1996 et qui a bien connu R. Hahn pendant la dernière guerre, nous a confirmé que celui-ci avait pris l'habitude de se rajeunir.

⁴⁸ « Nous savons de manière définitive que le petit Reynaldo [...] naquit le 9 août 1874. » (Mario Milanca Guzmán, *Reynaldo Hahn caraqueño : contribucion a la biografia caraqueña de Reynaldo Hahn Echenagucia*, Caracas, Academia nacional de la historia, 1989, p. 52, coll. « Biblioteca de la Academia nacional de la historia, Estudios, monografias y ensayos », n° 121). Dans le même ouvrage, l'auteur présente une reproduction photographique de l'acte de naissance de R. Hahn qui indique : « [...] hoy día trece de Noviembre de Mil Ochocientos Setenta y cuatro me ha sido presentado un niño por Carlos Hahn quien dice ser su padre y manifestó que el niño cuya presentación hace nació en esta parroquia el día nueve de Agosto del presente año [...] » (« aujourd'hui, trois novembre mille huit cent soixante-quatorze,

Mais, même sans se référer à des documents originaux se trouvant au Venezuela, il est possible de confirmer cette date.

Dans une lettre au pianiste Édouard Risler, Hahn fait clairement allusion à son vingt et unième anniversaire : « C'est la première fois que je passe le jour de ma fête loin de tous ceux qui ont coutume de s'en faire une (!!!) et je n'aurais dit à personne ici que c'était l'anniversaire de mes 21 ans, si le grand nombre de dépêches qui sont venues m'apporter des vœux ne les avait tous intrigués⁴⁹. » Cette lettre ne peut dater que de 1895⁵⁰ car elle est écrite de Dieppe où Hahn ne séjourne pas seul : « Nous avons réussi à nous isoler complètement de tout et de tous. Nous menons une vie libre et saine⁵¹ - » Il ne peut s'agir ici que du séjour que le compositeur fit en compagnie de Marcel Proust chez Madeleine Lemaire⁵², à Dieppe, du 9 au 30 août 1895⁵³. L'âge avoué par le compositeur le fait donc bien naître en 1874.

Carlos Hahn m'a présenté un garçon dont il reconnaît être le père et affirme qu'il est né dans la paroisse le neuf août de cette année ». Selon lui, la date de 1875 a été entérinée suite à une erreur dans le certificat de baptême qui, bien que datant du 9 mars 1876, comporte par mégarde la formule habituelle « que nació el año próscimo pasado » (« qui est né l'an passé »), alors que l'enfant était né 19 mois auparavant (M. Milanca Guzmán, *Reynaldo Hahn [...]*, *op. cit.*, p. 50-51).

⁴⁹ Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, Dieppe, [1895], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 292.

Dans le cadre de ce travail universitaire, les textes manuscrits sont cités en reproduisant exactement l'orthographe de l'auteur, y compris l'accentuation et la ponctuation. La disposition d'origine est respectée au mieux, sauf en ce qui concerne la répartition des mots à l'intérieur des paragraphes. Seules les fautes d'orthographe importantes sont signalées par un « sic ». Dans les lettres citées en note, les changements de paragraphe sont signalés par la barre oblique (/).

Nombre de lettres de la correspondance Hahn-Risler comportent des localisations et des datations d'une autre main, non identifiée (Gavoty ?). Ces annotations sont à prendre avec beaucoup de réserve, certaines s'étant révélées totalement fausses. Néanmoins, nous les indiquons toujours à la suite de la référence de la lettre.

⁵⁰ Comme le laisse entendre d'ailleurs une annotation manuscrite, d'une autre main, apposée sur la lettre : « Août 1895 / trio ». Ces annotations manuscrites d'une autre main sont fréquentes sur la correspondance Hahn-Risler conservée au département de la Musique de la B.N.F. ; elles sont généralement au crayon noir et se situent en haut de la première page.

⁵¹ Let. cit., B.N.F., Mus., L.A. Hahn 292.

⁵² Madeleine Jeanne Lemaire (1845-1928) : peintre de fleurs, de genre, portraitiste. Élève de M^{me} Herbelin et de Chaplin, elle est surtout connue comme peintre de fleurs. Elle débute au Salon de 1864 et obtient une mention honorable lors de celui de 1877, devient membre de la Société nationale des beaux-arts en 1890, reçoit une médaille d'argent lors de l'Exposition universelle de 1900 et la Légion d'honneur en 1906. Elle est l'illustrateur de la première édition de *Les Plaisirs et les jours* de Marcel Proust (1896). L'année de la création de *L'Île du rêve* (1898), elle devient professeur au Natural History Museum de Londres, comme en rend compte le *New York Tribune* : « On the recommendation of the Institute of France M^{me} Madeleine Lemaire has been appointed a professor of art at the Natural History Museum in London. There are only two such professors there, the one of animal and the other for flower painting, and it is the professorship of flower-painting which M^{me} Lemaire is to occupy. It is the first time that a woman has been appointed to such an important position. » [Sur la recommandation de l'Institut de France, M^{me} Madeleine Lemaire a été nommée professeur d'art au Natural History Museum

Notre deuxième source est tout simplement l'épithèque du compositeur, sur le mur intérieur gauche de la petite chapelle qui surmonte la sépulture des Hahn au cimetière du Père-Lachaise, à Paris⁵⁴. On peut y lire : « REYNALDO HAHN / MEMBRE de L'INSTITUT - COMMANDEUR de la LÉGION D'HONNEUR / NÉ à CARACAS, le 9 AOÛT 1874 / MORT à PARIS, le 28 JANVIER 1947 ».

Un ouvrage collectif intitulé *L'Initiation à la musique*⁵⁵, auquel Hahn participa, le fait également naître en 1874 (p. 88), sous son contrôle en quelque sorte.

Cette date étant rétablie, nous pouvons donner quelques éléments sur sa famille et son milieu.

Reynaldo Hahn est né dans la grande bourgeoisie d'affaires vénézuélienne. Son père, Carlos Hahn Dellevie (1822-1896), originaire d'une famille juive de Hambourg, s'est établi très tôt à Caracas (vers 1848) où il épouse, en 1853, María Elena Echenagucia Ellis (1831-1912), après

de Londres. Il existe seulement deux chaires de cette sorte, l'une consacrée aux animaux et l'autre à la peinture de fleurs, et c'est ce dernier enseignement que M^{me} Lemaire doit assurer. C'est la première fois qu'une femme est nommée à un poste aussi important.] (« Personal », Tuesday March 22 1898, vol. LVII, n^o 18755, p. 6).

⁵³ Philip Kolb nous informe que « *Le Gaulois* du 24 août 1895 note les noms de Proust et de Hahn à Dieppe comme hôtes de M^{me} Madeleine Lemaire. » (Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, présentées, datées et annotées par Philip Kolb, préf. d'Emmanuel Berl, [Paris], Gallimard, impr. 1986, cop. 1956, 1984, p. 48, note 1). Dans la lettre où R. Hahn annonce à Édouard Risler son départ pour Dieppe (s.l., [6 août 1895 ?], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 290), il fait allusion aux *Portraits de peintres* que Risler doit lui faire parvenir, envoi rappelé fort probablement dans la lettre 292 : « Pense à m'envoyer - à Paris - les morceaux de piano - peut-être, d'ailleurs, y sont-ils déjà - » Pour confirmer une naissance en 1875, la lettre 292 devrait alors dater de 1896. Or, cette année-là, Hahn ne se trouvait pas en compagnie de Proust au mois d'août, ce dernier séjournant au Mont-Dore avec sa mère (voir la lettre que l'écrivain adresse alors à son ami musicien, *Lettres à Reynaldo Hahn*, op. cit., p. 60-63, lettre XL).

⁵⁴ Le caveau est situé dans la 85^e division. Le fronton du monument indique : « FAMILLE ECHENAGUCIA / FAMILLE HAHN ». Outre Reynaldo Hahn, y sont enterrés son père Carlos Hahn (1821-1896), sa mère Elena Hahn (1831-1912), née de Echenagucia, son oncle Herman de Echenagucia (1825-1876) et, sans doute, son cousin Carlos Herman de Echenagucia (1874-1875).

⁵⁵ *L'Initiation à la musique : à l'usage des amateurs de musique et de radio : comportant un précis d'histoire de la musique, suivi d'un dictionnaire des œuvres, d'un lexique des termes et de chapitres variés*, dus à la collaboration de MM. Maurice Emmanuel, Reynaldo Hahn, Paul Landormy, Georges Chepfer, Hugues Panassié, Émile Vuillermoz, Dominique Sordet, Maurice Yvain, sous la dir. de Roger Wild, 2^e éd., Paris, Éditions du Tambourinaire, 1940, cop. 1935, IV-415 p.

s'être converti à la religion catholique. Treize enfants naîtront de cette union, certains étant apparemment morts en bas âge⁵⁶.

Carlos Hahn est un proche collaborateur et un ami du général Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) qui prend le pouvoir en 1870, suite à une guerre civile, et devient président de la république des États-Unis de Venezuela le 20 février 1873. Son mandat achevé, Guzmán Blanco remet le pouvoir le 20 février 1877 à son successeur, Francisco Linares Alcántara, le pays étant « dans un état de prospérité inconnu jusques-là⁵⁷ ».

Parmi les nombreuses activités du commerçant et financier Carlos Hahn, on peut citer sa participation à la « Junta de Fomento » (comité pour l'expansion créé en 1865) et à la « Compañía de Crédito » (société de crédit fondée en 1870 et dont la gestion est confiée par Blanco à l'élite économique du pays). Il est également membre de la société fondatrice du « Teatro de Caracas », inauguré en 1854, l'un des représentants de la « Banco de Londres y Venezuela Limitado », créée en 1864, président de la « Compañía del Telégrafo Eléctrico » et même, de 1858 à 1870, consul général de Belgique à Caracas.

Sous la présidence d'Alcántara, des soulèvements ne tardent pas à se produire, Blanco s'étant installé à Paris dans le courant de 1877, plus ou moins en qualité de ministre plénipotentiaire. Linares Alcántara meurt en 1878 et les amis de Blanco, soutenus par l'armée, mettent fin à la rébellion

⁵⁶ Herman (ou German), Carlos, Elisa, Isabel, Elvira, Adela, Alfredo, Eduardo, María, Federico, Elena, Clara (ou Clarita) et Reynaldo.

⁵⁷ « Blanco (Antoine-Guzman) », in *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, [Supplément 3], éd. par Pierre Larousse, Nîmes, C. Lacour, 1992, p. 583, coll. « Rediviva », reproduit en fac-sim. de l'éd. de Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1890. Cet article trace un bilan de la gestion de Guzmán Blanco, intéressant par la description du contexte qui permit à Carlos Hahn de s'enrichir : « Guzman Blanco s'attacha, dès le début, à réformer le système judiciaire et administratif. Il fonda des écoles dans toutes les provinces, embellit la capitale, dota les villes principales de musées et d'académies ; il fit creuser des canaux, ouvrir de grandes voies carrossables et construire la première ligne de chemin de fer au Venezuela. Son attitude vis à vis du clergé, qui penchait vers l'ancien régime, fut ferme et résolue, et, en 1876, il fit décréter par le Congrès vénézuélien l'établissement d'une Église nationale. Bien qu'il ne pût entièrement améliorer la situation financière de la République, obérée par une dette publique excessive, il put cependant reprendre le service des intérêts de cette dette, service qui s'était trouvé suspendu depuis plusieurs années. Habile diplomate, il termina d'une manière avantageuse le conflit qui avait surgi entre le Venezuela et le gouvernement néerlandais, auquel la République avait fermé ses ports à cause de la contrebande exercée au grand jour par les Hollandais. »

et prennent le pouvoir. Le 26 février 1879, Guzmán Blanco est nommé président provisoire en son absence et se hâte alors de rejoindre le Venezuela.

On peut imaginer que la situation constamment instable du pays est à l'origine du départ des Hahn et de leur installation à Paris en 1878⁵⁸. Le fait que le général Guzmán Blanco y soit lui-même installé n'a pu que les inciter à faire ce choix et a sûrement joué un rôle dans leur intégration rapide à la haute société de la capitale où il fréquentent plus particulièrement la noblesse d'Empire⁵⁹.

1.2. Première formation musicale

Sur la formation musicale de l'enfant Hahn, avant le Conservatoire, nous savons peu de choses. Gavoty rapporte le témoignage d'Yvonne Sarcey, à laquelle Reynaldo aurait confié :

« Je crois bien qu'à trois ans, haut comme le tabouret du piano, je savais déjà poser mes doigts sur le clavier. A cinq ans, j'en ai le souvenir précis, je jouais pour la joie des miens et à ma vive satisfaction. A huit ans, je composais. Une maîtresse de piano italienne m'apprit, très jeune, à écrire la musique. Et comme, dans ma petite cervelle, chantaient déjà des airs, je les transcrivais, avec cet orgueil de fixer sur le papier une chose durable⁶⁰. »

⁵⁸. Les Hahn quittent définitivement le Venezuela à bord du vapeur allemand Vandalia le 20 avril 1878. À Paris, ils demeurent au numéro 6, rue du Cirque, dans le 8^e arrondissement. Après la mort de Carlos Hahn, en 1896, R. Hahn demeurera avec sa mère au numéro 9, rue Alfred-de-Vigny, toujours dans le 8^e. Carlos Hahn avait tenté de s'installer en France avec toute sa famille en 1866, mais était reparti vivre au Venezuela dès 1868, suite au mauvais fonctionnement de la maison de commerce qu'il avait fondée à Paris. Associé à Louis Enet, il ouvre de nouveau une maison de commerce en 1878, située à Marseille.

⁵⁹ Pour plus de renseignements sur les activités de Carlos Hahn au Venezuela et sur l'ensemble de la famille Hahn, voir l'ouvrage de M. Milanca Guzmán, *Reynaldo Hahn [...], op. cit.*, qui apporte de nombreuses informations de première main à partir de sources vénézuéliennes.

⁶⁰ Cité in B. Gavoty, *Reynaldo Hahn [...], op. cit.*, p. 24-25.

Cette précocité est confirmée par les dates de composition de ses trois premières mélodies. *Rêverie* et la célèbre *Si mes vers avaient des ailes*⁶¹, toutes deux sur des poèmes de Victor Hugo, ont été écrites à l'âge de 14 ans, en 1888 ; *Mai*, sur un texte de François Coppée, en 1889, à 15 ans. Une lettre du musicien à son ami le pianiste Édouard Risler (1873-1929), écrite en 1895 ou 1896, confirme le caractère liminaire de ces œuvres, à la fois aimées et rejetées par leur auteur :

« Il m'a dit aussi que tu trouvais que je n'avais pas raison d'avoir inséré dans mon recueil mes trois premières mélodies⁶², et comme je pense que c'est là l'observation que tu comptais me faire, je te répons [*sic*] de suite.

Tu penses bien que ce n'est pas à la légère que j'ai décidé de les faire figurer dans mon volume, - c'est après d'innombrables méditations - Et je suis arrivé au résultat suivant : que rien n'est mauvais dans l'œuvre d'un homme s'il s'y est appliqué avec sincérité, que tout y est relatif pour le jugement des esprits impartiaux, qu'il valait mieux, étant donné mon obscurité et ma jeunesse ne point prendre des airs majestueux et donner ce “bouquet de mélodies” tel qu'il était sans en retirer⁶³ les fleurs des champs.

[...] Mais comme personne, et surtout parmi les musiciens, n'a plus d'amour propre que moi et que je n'eusse pu supporter la pensée qu'on pût confondre toutes ces productions dans un même mépris ou dans une même admiration, je les ai datées afin de détruire tout malentendu. Voilà quel est le secret de la présence de ces trois petites ordures - (Dont deux, pourtant, témoignaient faiblement déjà, montraient sous leur germe, les qualités -⁶⁴ ou les défauts - qui se sont depuis, développés en moi⁶⁵ - .»

⁶¹ Hahn raconte dans l'édition de son Journal qu'Adelina Patti, rencontrée pour la première fois après un concert qui eut lieu probablement vers 1904, lui parla encore à cette date de *Si mes vers avaient des ailes* (R. Hahn, *Notes [...], op. cit.*, p. 96-97).

⁶² Il s'agit du premier recueil de vingt mélodies (*Mélodies*, Paris, Heugel & C^{ie}, cop. 1892, 1893, 1894, 1896, 95 p., cotage H. et C^{ie} 8315, 8327-8329), dédié « à la mémoire de Lucien Grandjany » que Hahn avait eu comme professeur de solfège au Conservatoire.

⁶³ Mot écrit sur le mot « retrancher ».

⁶⁴ Ce tiret est écrit sur une parenthèse.

⁶⁵ Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, [Paris ?, 1895 ou 1896 ?], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 291. Sur les mélodies de Hahn, voir : Debra Lea Spurgeon, *A study of the solo vocal works of Reynaldo Hahn with analysis of selected melodies*, Weatherford (Oklahoma), D. L. Spurgeon, 1988, 145 p., D.M.A., performance practice, university of Oklahoma, 1988 ; « The *mélodies* and songs of Reynaldo Hahn », *The Nats journal*, March-April 1991, vol. 47, n^o 4, p. 4-9, 52.

Le père de Hahn semble avoir joué un rôle important dans son éducation musicale et cela dès son plus jeune âge. Un souvenir d'enfance du musicien en témoigne, prémonitoire des futurs succès qu'il obtiendra avec ses opérettes :

« Quand j'étais petit [...], c'est au son des refrains d'Offenbach que mon père me faisait sauter sur son genou droit. Dès ce moment-là, le rythme de cette musique c'est implanté dans ma mémoire, car mon père, médiocrement musicien, fredonnait ces airs machinalement et, donc, fidèlement, comme il les avait entendu chanter par Schneider, par Coudert, par Dupuis. De là vient, sans doute, que je ne trouve jamais assez rythmée l'interprétation qu'on en donne de nos jours⁶⁶. »

Carlos Hahn familiarisera son fils avec le théâtre lyrique de son temps, notamment en l'emmenant à l'Opéra-Comique. Entre l'arrivée de Hahn à Paris (1878) et son entrée au Conservatoire (1885), les œuvres données dans ce théâtre, situé à l'époque place Boieldieu, sont : *La Dame blanche* de Boieldieu (de 1878 à 1885), *Le Déserteur* de Monsigny (de 1878 à 1883, en 1885), *L'Éclair* de Halévy (en 1878 et 1879), *La Fille du régiment* de Donizetti (de 1878 à 1885), *Fra Diavolo* de Auber (de 1878 à 1885), *Le Postillon de Lonjumeau* de Adam (de 1878 à 1885), *Le Pré aux clercs* (de 1878 à 1885) et *Zampa* (en 1878, 1883 et 1884) de Herold, *Les Travestissements* de Grisar (en 1878), *La Flûte enchantée* de Mozart (de 1879 à 1884), *Le Maître de chapelle* de Paër (en 1879, 1880, 1884 et 1885), *Le Chalet* de Adam (de 1880 à 1883), *Le Domino noir* de Auber (de 1880 à 1885), *Le Maçon* de Auber (de 1880 à 1885), *Les Rendez-vous bourgeois* de Nicolò (de 1880 à 1885), *Richard Cœur de Lion* de Grétry (de

⁶⁶ Cité in B. Gavoty, *Reynaldo Hahn [...], op. cit.*, p. 25. C'est lors du séjour qu'il fit en France avec sa famille, de 1866 à 1868, que Carlos Hahn a pu entendre les œuvres d'Offenbach interprétées par leurs créateurs.

1880 à 1884), *Joseph* de Méhul (en 1882 et 1883), *Les Noces de Figaro* de Mozart (en 1882 et 1883), *Le Barbier de Séville* (en 1884 et 1885)⁶⁷.

Tel a été l'environnement musical du jeune garçon, où l'on trouve déjà nombre de compositeurs qui vont le marquer sa vie durant et influencer profondément sa veine mélodique. C'est le cas des maîtres de l'opéra-comique français de la deuxième moitié du XVIII^e siècle comme Monsigny ou Grétry. Hahn analyse parfaitement le manque de métier, de savoir-faire de ces compositeurs, mais ne rejette pas l'émotion que peut susciter en lui leur grâce et leur beauté simples :

« *Le Roi et le Fermier* (Monsigny). - A travers les naïvetés de forme et les tics de cette musique, on sent ici un artiste autrement doué que Grétry, si intelligent mais si piètre musicien. Monsigny a le jet, l'étincelle, la sensibilité vite éveillée. Il y a des endroits délicieux dans cet ouvrage ; quel malheur qu'il soit si inégal et le livret si fade ! Le trio des femmes filant, écrit avec plus d'habileté, pourrait être un chef-d'œuvre. Le petit air de Betsy : "Il regardait mon bouquet", est touchant à force de charme⁶⁸. »

« Il y a un monde décidément entre tous ces ouvrages [Hahn vient d'examiner plusieurs partitions de Grétry] et *Richard*. Certaines parties en demeurent admirables. Dans les petits airs, duos, etc..., une grâce, un esprit, un piquant de la plus fine essence française ; la première partie de l'air de Blondel, magnifique ; tout l'air de Richard, très beau, touchant. Quant à la Romance elle restera parmi les plus belles choses de la musique ; l'effet en est irrésistible, tout y contribue, la pureté et la noblesse de la mélodie, la tendresse pénétrante qui s'en dégage, la manière inconsciemment habile avec laquelle est ménagée l'alternance des deux voix et amené l'ensemble fulgurant qui les unit, enfin, la reprise orchestrale qui en prolonge la résonance dans le cœur. [...] Cette simple romance amoureuse, ils [les deux personnages] la chargent de tout ce dont leur esprit et leur cœur regorgent, de tout ce qu'ils ont ressenti pendant de longues années de séparation et de douleur, jamais ils n'ont été plus unis qu'en cet instant précis

⁶⁷ Liste établie d'après l'ouvrage d'Albert Soubies, *Soixante neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages : de la première de La Dame blanche à la millième de Mignon : 1825-1894*, Paris, Fischbacher, 1894.

⁶⁸ R. Hahn, *Notes [...]*, op. cit., p. 288-289.

où sans se voir, sans échanger aucun propos ils ne se sentent liés que par quelques notes d'un chant. L'exclamation : "C'est Blondel !" déchaîne dans l'âme un torrent d'émotion. Je ne crois pas qu'un être humain, quel qu'il soit, puisse demeurer insensible en cette seconde sublime⁶⁹. »

Ce goût pour un art à la fois pudique et qui laisse s'épanouir le sentiment, où le naturel et la sincérité touchent au sublime, nous le retrouvons dans le jugement de Hahn sur *Joseph*, « le chef-d'œuvre de Méhul », « cette œuvre simple et forte qu'anime constamment la bonté d'un cœur généreux⁷⁰ ». Nommé directeur de l'Opéra le 24 juin 1945, il remontera et dirigera lui-même cet ouvrage dès 1946⁷¹.

Quant à Mozart, rencontré peut-être lui aussi dès le plus jeune âge et dont il dirigera le *Don Giovanni* au Festival de Salzbourg en août 1906⁷², il demeurera pour le compositeur une référence constante, un idéal de création musicale dont l'étude doit être permanente⁷³ :

« Je suis entièrement pris par Mozart, je ne vis qu'en lui depuis un mois. *Don Juan, les Noces, Così fan tutte*, voilà ma nourriture quotidienne. Ce charme musical m'enveloppe et me pénètre. Je n'avais pas compris tout cela jadis⁷⁴. »

Dans une lettre à Suzette Lemaire (la fille du peintre Madeleine Lemaire), Hahn exprime, à propos du talent de Gabriel Pierné qui « sait

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁰ R. Hahn, *L'Oreille au guet*, Paris, Gallimard, impr. 1937, p. 121.

⁷¹ Voir : Stéphane Wolff, *L'Opéra au palais Garnier : 1875-1962*, Paris, L'Entracte, 1962, p. 127-128.

⁷² Sur cette exécution, voir : Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, chronique d'une vie, II, l'âge d'or de Vienne, 1900-1907*, Paris, Fayard, impr. 1983, 1278 p., coll. « Bibliothèque des grands musiciens », p. 902-909.

La médiathèque du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris conserve une partition d'orchestre éditée de *Don Giovanni* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d.), marquée « REYNALDO HAHN », annotée, dans laquelle sont insérées des parties d'orchestre, qui a de toute évidence servie à R. Hahn lors du Festival de Salzbourg de 1906. Voir : « Sources », p. 852.

⁷³ Sur les rapports entre Hahn et l'œuvre de Mozart, voir : Armando Menicacci, « Reynaldo Hahn direttore mozartiano. Tre lettere inedite », in *Ottocento e oltre : scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Stricher, Roma, Editoriale Pantheon, 1993, p. 521-533.

⁷⁴ R. Hahn, *Notes [...], op. cit.*, p. 134.

écrire », son admiration pour la science d'écriture de Mozart qu'il distingue de l'*ingenium* dont la puissance n'a rien à voir avec les qualités de facture de l'œuvre :

« De là à écrire comme Mozart, il y a loin. Quand on lit ce dernier, on se persuade qu'on s'agite dans le vide. On a fait mieux que lui, certes ; mais on n'a jamais fait aussi bien ; d'ailleurs, il est plus difficile qu'on ne croit de savoir l'admirer ; il faut être très fort pour bien voir à quel point il l'était lui-même, et pour [desesperer⁷⁵ ?] d'arriver jamais à cette perfection aisée ; je ne parle pas de son génie : c'est un détail⁷⁶. - »

1.3. Les salons

Parallèlement à la fréquentation de l'Opéra-Comique, et sans doute également des Bouffes-Parisiens ou des Variétés, où la famille devait se délecter du répertoire d'opérettes, le jeune et précoce Reynaldo Hahn commence une carrière de chanteur et de compositeur prodige dans les salons. Celui de la princesse Mathilde, fille de Jérôme Bonaparte et donc cousine de Napoléon III, semble avoir joué un rôle important dans sa carrière mondaine car il s'y est produit tout enfant, dans les années 1880⁷⁷. Ce salon, marqué par la société du Second Empire, et où parurent Flaubert, Mérimée et Sainte-Beuve, réunissait toujours nombre de bonapartistes et

⁷⁵ I.e. « espérer » ?

⁷⁶ Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, s.l.n.d., Harvard university, The Houghton library (Cambridge, Massachusetts), bMS Fr 219.1 (209). Cette bibliothèque sera indiquée par la suite par l'abréviation : H.U., H.L.

⁷⁷ Dans une lettre datée du 10 décembre 1881, la mère de R. Hahn raconte au général Guzmán Blanco que « Reinaldo [sic] le manda un beso ¿ sabe Ud. que la Reyna Isabel está enamorada de él vá á veces a Palacio donde lo hacen Cantar, y lo quieren mucho y la princesa Matilde que lo conoció en Fronville, le mandó a convidar antes de ayer a almorzar con elle, donde lo hicieron cantar, delante de 20 personas » (« Reynaldo vous envoie un baiser. Savez-vous que la reine Isabelle est amoureuse de lui ? il se rend parfois au Palais où on le fait chanter et où on l'aime beaucoup, et la princesse Mathilde qui l'a connu à Fronville l'a invité avant-hier à déjeuner avec elle, on l'y a fait chanter devant 20 personnes »), cité in M. Milanca Guzmán, *Reynaldo Hahn [...], op. cit.*, p. 132. La reine Isabelle est très certainement Isabelle II d'Espagne (1830-1904), en exil en France depuis 1868.

d'écrivains comme Dumas fils, Edmond de Goncourt, Renan ou Taine. Hahn décrit le peu d'importance qui y était accordé à la musique dans une conférence prononcée à l'université des Annales :

« Chez la princesse Mathilde, la musique sérieuse ne tenait aucune place. De temps en temps, on ouvrait le piano, ce qui n'était pas une petite affaire, car il fallait le débarrasser de cent objets massifs et enlever de nombreuses draperies qui le recouvraient, comme le tombeau d'un sultan. Puis l'on demandait à la bonne M^{me} Conneau de chanter la *Sérénade* de Gounod, ou la *Chanson ancienne* de Sauzay⁷⁸, que cet allègre vieillard accompagnait au violon avec des pizzicati vigoureux. Très rarement, Diémer, ou quelque autre virtuose, jouait un petit morceau, et c'était tout⁷⁹. »

Il n'est pas plus tendre dans son journal :

« Hier, dîné chez la princesse Mathilde. [...] Le père Sauzey [i.e. Sauzay] , vieillard plein de verve et d'amabilité, m'a parlé de musique d'une façon intéressante et de Chopin avec une admiration affectueuse. Un M. Kraft, “wagnérien enragé”, a chanté des duos de Campana et de Guercia avec M^{me} de V... ; je n'ai jamais rien entendu d'aussi mauvais. Il y avait encore le vieux comte Benedetti, devenu sourd, M^{me} de Galbois dont l'esprit, plus que jamais, flottait dans le néant, la nerveuse Rasponi, Marcel et moi. La conversation, pendant près d'une heure, a roulé sur le chant ; ce qu'on a pu dire de niaiseries est inconcevable. La princesse, pourtant, était amusante avec ses indignations contre les chanteuses “dont les veines du cou se gonflent”, contre “l'air endormi” que gardent dans la vie les abonnés du Conservatoire, etc. Elle émet des opinions d'une simplicité fruste avec une bonhomie bourrue⁸⁰. »

⁷⁸ Charles-Eugène Sauzay (1809-1901) : violoniste français, élève de Baillot, qui fut professeur au Conservatoire de 1860 à 1892.

⁷⁹ R. Hahn, « La société et les femmes sous le Second Empire », *Conferencia, journal de l'université des Annales*, 1^{er} juillet 1933, 27^e année, 1932-1933, n^o 14, p. 81-92 ; conférence prononcée le 27 février 1933, répétée le 3 mars de la même année.

⁸⁰ R. Hahn, *Notes [...], op. cit.*, p. 11-12. Marcel Proust écrivit sur ce salon un article paru dans *Le Figaro* du 25 février 1903 (« Un salon historique, le salon de S.A.I. la princesse Mathilde », in *Contre Sainte-Beuve ; Pastiches et Mélanges ; Essais et Articles*, éd. établie par Pierre Clarac avec la collab. d'Yves Sandre, [Paris], Gallimard, impr. 1978, cop. 1971, p. 445-455, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ») où il n'est nullement question de musique et que le biographe de Proust, Ghislain de Diesbach, juge peu sincère : « Aussi n'est-ce pas la véritable impression ressentie par Proust qu'il faut chercher à

C'est probablement dans ce salon où ne semble pas planer « l'esprit » que le jeune garçon a fait entendre pour la première fois en public ses mélodies « initiales » et commencé à rayonner sur un Tout-Paris avide de divertissements. Les lieux de sociabilité y sont souvent à l'image de leurs « patronnes » qui ne recherchent dans la musique qu'une attraction supplémentaire, mais peuvent aussi, parfois, permettre l'épanouissement de personnalités artistes douées d'un goût authentique et exigeant, comme ce fut le cas pour Marguerite de Saint-Marceaux⁸¹.

La fréquentation précoce des salons, liée à son milieu social d'origine, contribuera à forger l'image d'un Reynaldo Hahn mondain, uniquement préoccupé par des plaisirs et des gens futiles, image qui, contrairement à celle de son ami Marcel Proust, envahira les jugements esthétiques portés sur son œuvre. Proust et Hahn auraient fréquentés le même monde mais l'art du premier aurait réussi à transcender la médiocrité humaine et intellectuelle de ce milieu fin-de-siècle, ce à quoi la musique du second ne serait pas parvenue. Sans aborder dès maintenant les problèmes esthétiques, il ne semble pas que Hahn, de même que Proust, ait été dupe des plaisirs que lui offrait la haute société, parmi lesquels il faut compter l'amusement procuré par l'observation des différentes natures et de la bêtise humaines :

« Dîner chez M^{me} de Pourtalès. Éléance et futilité. Les L..., lui, d'une insigne insignifiance, elle, l'air d'une pipelette qui a fait ses classes. Les C..., personnifiant, lui, le Cercle, elle, la Myopie. Le ménage B..., la marquise de G..., férue en ce moment de spiritisme...[...]

travers les pages qu'il a consacrées en 1903 au salon de la princesse Mathilde, d'autant plus que la princesse était encore vivante et qu'il prendra soin de ne rien écrire qui puisse offenser celle-ci. Ce ne sera que de l'eau bénite de cour [...] » (Ghislain de Diesbach, *Proust*, Paris, Perrin, impr. 1991, p. 119).

⁸¹ Voir à ce sujet l'article de Jean-Michel Nectoux, « Musiques, salons 1900 », *Quarante-huit/quatorze*, 1994, n° 6, p. 46-59.

On parle d'“art”, on parle de politique, on ne dissimule pas les tranches causées par la menace de l'impôt sur le revenu, on déblatère contre la démocratie, ce qui n'empêche pas M^{me} de C... de déclarer avec des frissons “qu'elle n'a jamais rien vu de plus sinistrement sinistre que le regard du Sultan !” Le marquis de L... me confie avec mille réticences, pendant le dîner, “qu'à son avis (*peut-être un peu osé*, dit-il) la mort est un accident nécessaire auquel il faut se résigner⁸²”. »

Le milieu aristocratique n'est également pas toujours très respectueux de la musique, ce qui ne manque pas d'irriter le compositeur :

« Dîner hier suivi de soirée chez Mme de Brantes. C'est curieux, les gens du monde semblent ne pas considérer le silence et l'attention pendant la musique comme faisant partie du code de ces “bonnes façons” auxquelles ils attachent avec raison tant d'importance. Et puis, quelle foule ! Comment s'étonner de la bousculade des soirées données par les gens qui ne sont pas “du monde” si dans une maison comme celle-là on se marche ainsi sur les pieds [...] ! Mais surtout dans l'assistance, quelle somme de nullité⁸³ ! »

Néanmoins, nous ne savons rien des jugements de l'adolescent Hahn sur le monde, les deux citations précédentes étant de toute évidence plus tardives⁸⁴. Ce qui est sûr, c'est qu'il fut amené très jeune, presque naturellement, à s'inscrire au sein de la société que dépeint *À la recherche du temps perdu* et que, d'une certaine manière, il ne la quittera jamais, suivant son évolution au-delà des limites chronologiques du roman, jusqu'au milieu de notre siècle.

⁸² R. Hahn, *Notes [...]*, *op. cit.*, p. 100.

⁸³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁸⁴ Les fragments du journal publiés dans *Notes, op. cit.*, ne sont jamais datés.

1.4. Le milieu littéraire

En marge des duchesses, plusieurs écrivains nous ont laissé, directement ou indirectement, des témoignages et des jugements sur le jeune compositeur de mélodies. En effet, son cycle *Chansons grises*, composé en 1891-1892 et édité chez Heugel en 1893⁸⁵, lui vaut l'admiration des milieux littéraires, sans doute extrêmement sensibles à son sens de la prosodie.

Chansons grises est un cycle de sept mélodies sur des poèmes de Verlaine tirés de différents recueils : *Poèmes saturniens* (*Chanson d'automne*), *Fêtes galantes* (*En sourdine*), *La Bonne chanson* (*La Bonne chanson*, *L'Heure exquise*, *Tous deux*), *Romances sans paroles* (*L'Allée est sans fin*, *Paysage triste*)⁸⁶. Le cycle s'inscrit, par son titre même, dans la lignée de l'*Art poétique*⁸⁷ de ce poète dont deux vers sont placés en exergue du cycle : « Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'indécis au précis se joint. » A travers la peinture de la mélancolie (*Chanson d'automne*), de la rêverie (*L'Heure exquise*), de la fusion dans la nature (*En sourdine*), de la joie du retour de l'être cher (*La Bonne chanson*), et avec une sobriété de moyens et une variété dans l'expression, tant vocale que pianistique, l'œuvre laisse transparaître l'influence de Schumann⁸⁸ et, suivant en cela le

⁸⁵ Reynaldo Hahn, *Chansons grises*, poésies de Paul Verlaine, Paris, Heugel & C^{ie}, D.L. 1893, 23 p., réunit : *Chanson d'automne*, *Tous deux*, *L'Allée est sans fin*, *En sourdine*, *L'Heure exquise*, *Paysage triste*, *La Bonne chanson*.

⁸⁶ Les titres de certaines de ces mélodies ne sont pas de Verlaine, les poèmes choisis n'en comportant pas à l'origine : *La Bonne chanson* = « La dure épreuve va finir [...] », *Tous deux* = « Donc, ce sera par un clair jour d'été [...] », *L'Heure exquise* = « La lune blanche [...] », *Paysage triste* = « L'ombre des arbres dans la rivière embrumée [...] ».

⁸⁷ Poème incorporé dans le recueil *Jadis et Naguère*.

⁸⁸ Hahn admirait profondément la musique de Schumann, notamment ses mélodies ; il écrit à Edouard Risler, vers la même époque : « Après une relecture de quelques mélodies de Schumann, je viens vers toi et fais tinter à tes oreilles ma vieille marotte. Que veux-tu, il m'est impossible de ne pas répéter cent, mille, un million de fois que nul musicien n'a jamais égalé la puissance poétique de cet homme là - Aucun sentiment humain ne lui est inconnu, tous les phénomènes de la nature lui sont familiers ; clairs de lune brillants et clairs de lune estompés, levers et couchers de soleil, ombre mixtes, temps gris, temps

précepte de Verlaine, dépeint dans une langue soignée et claire le vague du sentiment.

Alphonse Daudet, vers la fin de sa vie (il meurt en 1897), s'intéresse au jeune Reynaldo Hahn qui vient apparemment souvent lui rendre visite, au 31 rue de Bellechasse, où se retrouvent peintres, écrivains, journalistes, hommes politiques. Voici ce qu'en dit son fils Léon :

« 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 son⁸⁹. »

Conquis par sa musique, Daudet – qui est l'auteur de plusieurs livrets d'opéras-comiques⁹⁰ – demande à un Reynaldo Hahn de seize ans d'écrire la musique de scène de *L'Obstacle*, pièce en quatre actes créée au théâtre du Gymnase, le 27 décembre 1890, et dédiée à son directeur, Victor Koning⁹¹.

Introduit chez Daudet par Hahn vers la fin de 1894 ou le début de 1895, Proust devient un familier mais émet des critiques⁹². Il fait lui aussi

rayonnant, odeurs fraîches et matinales, majesté des soirs bruns, brouillards flottants, neiges neigeuses, tout cela lui est profondément connu, il a subi et nous fait sentir impérieusement les mille sensations qui s'en dégagent ! Il les exprime avec une étonnante exactitude [i.e. exactitude] et par des moyens toujours choisis, rien de ce qui est musique [mots biffés] ne lui est étranger non plus, il sait tout, il emploie tout avec une maîtrise et un goût incomparables. - » (s.l.n.d., B.N.F., Mus., L.A. Hahn 267, d'une autre main : « fin 1893 - »). Dans une autre lettre à Risler, sans doute postérieure, Hahn ajoute : « - Je suis plus emballé que jamais sur le *Dichterliebe*, sur le *Frauenliebe und Leben* ; je nourris le vague projet d'écrire pour moi une vie de Schumann. » (s.l., [août 1894 ?], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 295, d'une autre main : « Novembre / 1895 - ? »).

⁸⁹ Léon Daudet, *Alphonse Daudet*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 60-61, coll. « Bibliothèque-Charpentier ».

⁹⁰ *Les Absents*, musique de Ferdinand Poise, créé à l'Opéra-Comique le 26 octobre 1864 ; avec Paul Arène, *Le Char*, musique d'Émile Pessard, créé à l'Opéra-Comique le 18 janvier 1878.

⁹¹ Cette musique de scène est formée d'une « Aubade espagnole » (acte I, scène 9), pour solo et chœur de voix d'hommes, et d'un « Cantique » (acte III, scène 10) qui est un arrangement de l'aubade précédente pour voix d'enfants et orgue (voir : Alphonse Daudet, *L'Obstacle, pièce en 4 actes*, ill. de Bieler, Gambard, Marold et Montégut, Paris, E. Flammarion, [1891], 238 p, Coll. « Guillaume, Théâtre »).

⁹² G. de Diesbach, *op. cit.*, p. 184.

référence, dans un article non publié de son vivant, 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'Obstacle⁹³. »

C'est chez Daudet que le si peu mélomane Edmond de Goncourt fait la connaissance de Reynaldo Hahn. Ce dernier relate dans *Notes* l'une des soirées passées à cette table « littéraire » et nous restitue ainsi un peu de l'atmosphère gaie et cultivée qui y règne :

« Ce soir, dîner chez Alphonse Daudet ; Goncourt, par moments très comique, les Nion, Léon qui revient d'Espagne, Lucien à une table à part, car nous sommes treize, Dorchain, bavard et zozotant, avec sa brune épouse, moustachue et poétique. La conversation roule sur les poncifs du théâtre, sur Dumas. Chacun dit des choses plus ou moins justes. Daudet charmant, plein de gaieté, l'œil profond, voilé, s'éveillant tout à coup dans une sorte de curiosité très jeune. [...]

Après le dîner arrivent plusieurs personnes. Sur le canapé, Goncourt me parle longuement de peinture. “Carrière, c'est un Vélasquez crépusculaire.” Je lui raconte ma visite au Louvre, le questionne sur les pastellistes. Il admire surtout Perronneau, le place très au-dessus des deux autres et le considère comme le père de l'école anglaise, “bien que personne ne s'en soit jamais aperçu”, ajoute-t-il avec un petit ricanement. Il n'a aucune envie de voyager, de voir des pays. Je lui parle d'Anatole France et de M^{me} Arman et lui demande la permission de les mener chez lui ; il me l'accorde tout de suite et m'explique deux griefs, compréhensibles d'ailleurs, qu'il a contre France. Enfin, il a été particulièrement aimable ce soir.

Ensuite musique, puis retour au fumoir où Daudet me parle gentiment de mille choses, de la guerre, de la langue française, des courses de taureaux, des *Souvenirs* de M^{me} de Gasparin. “Je vous les prêterai.” Il est délicieux⁹⁴. »

⁹³ M. Proust, *Essais et articles*, op. cit., p. 554.

⁹⁴ R. Hahn, *Notes [...]*, op. cit., p. 21-22.

Dans le célèbre *Journal*, à la date du lundi 18 décembre 1893, Edmond de Goncourt parle en termes flatteurs du « petit Hahn » :

« Alors le petit Hahn s'est mis au piano, et a joué la musique composée par lui, sur trois ou quatre pièces de Verlaine⁹⁵, de vrais bijoux poétiques, une musique littéraire à la Rollinat, mais plus délicate, plus distinguée, plus savante, que celle du poète berrichon⁹⁶. »

Quelques années après, au début de l'affaire Dreyfus, Goncourt s'attache essentiellement dans son journal aux origines juives du compositeur, lors de la création de sa pièce *Manette Salomon* contenant, selon ses dires mêmes, des « attaques contres les Juifs⁹⁷ » :

« Je suis au fond de l'avant-scène des directeurs, séparée par une barrière à hauteur d'épaule d'une moitié de cette loge. La première personne qui y pénètre, c'est une Juive, la grosse M^{me} Stern, que je rencontre chez la princesse, et bientôt suivie du petit Hahn, également Juif, tandis que, dans mon compartiment, s'établit le ménage juif de Porto-Riche. [...]

De nouveaux Juifs entrent dans les deux loges, où il n'y a plus que des Juifs. [...]

Au tableau de : “Tiens, la Juive, voilà un lingot de 30 000 francs”, ce sont des bravos universels, des bravos fous, suivis de trois rappels. [...]

Enfin, arrive le dernier tableau. Je regarde les gens de l'avant-scène et j'y vois tant de Juifs que je n'ose pas rester au milieu

⁹⁵ Fort probablement *Chansons grises*.

⁹⁶ Edmond Huot de Goncourt, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire, Tome neuvième, 1892-1895*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896, p. 177. L'édition de Robert Ricatte (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire, III, 1887-1896*, Paris, Robert Laffont, impr. 1989, p. 895, coll. « Bouquins ») donne une version légèrement différente du même passage : « 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. »

⁹⁷ E. de Goncourt, *Journal [...]*, coll. « Bouquins », *op. cit.*, p. 1243, jeudi 27 février 1896. Cette pièce est tirée du roman des frères Goncourt publié en feuilleton dans *Le Temps* de janvier à mars 1867 (sous le titre *L'Atelier Langibout*) et en volume, chez Lacroix-Verboeckhoren, en novembre de la même année. Elle est créée au théâtre du Vaudeville le 27 février 1896, dans une mise en scène de Porel, et s'y maintient pendant 27 représentations.

d'eux, devant ce qui va se débiter contre leur race en mon nom⁹⁸. »

La « musique littéraire » dont parle Goncourt à propos des *Chansons grises* n'échappera pas à Stéphane Mallarmé que Reynaldo Hahn semble avoir rencontré assez souvent⁹⁹. Le poète présente le musicien, vers 1895, comme un « voyant » capable de retrouver la musique originelle contenue dans toute chose, notamment dans la peinture :

« [...] or la peinture restitue à ce voyant l'intuition de lignes, d'éclairage et de coloration ou le morceau d'orchestre que, d'abord, elle est¹⁰⁰. »

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1245-1246, samedi 29 février 1896.

⁹⁹ Dans son Journal, il rend compte de plusieurs soirées : « Dîner chez Frantz Jourdain. Séverine, Rodenbach, très sentencieux, sa femme, la rousse Hollandaise, parlant le français avec un accent presque espagnol. Mallarmé qui, “tout de même” comme dirait France, est un peu acteur (mais exquis). Léon Daudet, Lucien. Après dîner arrivent une foule de petits jeunes gens très laids et très graves, amis de Francis Jourdain, parmi lesquels un admirateur passionné de Mallarmé. Ce dernier prend une pose hiératique* pendant que je chante “Les chères mains” ; il se tient debout au milieu du salon, les bras croisés, les yeux mi-clos. Puis il vient à moi et m'adresse des éloges sur “l'accompagnement” de cette mélodie. En me disant au revoir il me fait une moue mystérieuse que je suppose d'approbation. Mais je sens que j'ai fort mal chanté ce soir, gêné par tous ces adolescents sévères. » (R. Hahn, *Notes [...]*, *op. cit.*, p. 24) ; « Ce soir, chez Méry-Laurent, j'ai entendu Mallarmé parler de Dreyfus [...] Quel agrément dans sa conversation ! Les mots qu'il prononce sont toujours inattendus et pourtant exaucent toujours votre espoir. Il est simple et familier ; vrai prince de l'esprit. Étant à Gand, et devant faire une conférence, il s'aperçut, pendant le trajet de l'hôtel à la salle où elle devait avoir lieu, que sa cravate était défaits et que son col allait se défaire aussi ; et il pria alors l'adjoint du bourgmestre qui l'accompagnait de bien vouloir lui indiquer une “maison spéciale où une dame voudrait bien lui rendre le petit service de lui refaire sa cravate.” » (*Ibid.*, p. 66-67).

* Note dans le texte : « Manet disait de lui : “On dirait le fils d'un prêtre et d'une danseuse.” ».

Hahn est mentionné à deux reprises dans la correspondance que Mallarmé adresse à Méry Laurent, l'amie des quinze dernières années (voir : *Lettres à Méry Laurent*, éd. établie et présentée par Bertrand Marchal, [Paris], Gallimard, impr. 1996, p. 212, 242). Hahn était un intime de M. Laurent qui en fera son exécuteur testamentaire (testament du 23 novembre 1898), lui lèguant la moitié de ses avoirs bancaires et le produit de la vente de sa maison des Talus (9, boulevard Lannes) qui faisait l'objet d'une expropriation. Robert de Montesquiou écrivait malicieusement à propos des rapports entre l'écrivain, le musicien et M. Laurent : « Mallarmé fut le caniche de ses vieux jours, dont Hahn était, lui, le bichon harmonieux. » (*Mémoires, les pas effacés*, publ. par Paul-Louis Couchoud, Paris, Émile-Paul frères, 1923, vol. 2, p. 175).

¹⁰⁰ In *De la musique encore et toujours !, textes inédits de Paul Claudel, Jean Cocteau, Paul Eluard, Stéphane Mallarmé*, préf. de Paul Valéry, notices de Alexandre Arnoux, Camille Bellaigue, Claude Rostand, Tristan Klingsor, ill. de Briançon, Dignimont, Roger Wild, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1946, p. 20. Une note indique, p. 20 : « Cet Avant-dire, inédit jusqu'ici, a été lu par Mademoiselle Marguerite Moreno, au théâtre de la Bodinière, vers 1895, à l'occasion d'une présentation de l'œuvre de Reynaldo Hahn. »

Hahn représente pour lui le musicien dont l'inspiration est « cultivée », c'est à dire non pas issue directement de « l'immédiate nature », mais des « œuvres attestant une préparation d'art ». Loin d'en constituer un pléonasma, sa musique « en presse les authentiques lèvres pour un jaillissement nouveau » ; elle constitue autre chose qu'une œuvre seconde émanant de l'œuvre première en retrouvant par celle-ci « le chant, sacré, » de l'émotion initiale. Ce qui ne pourrait être qu'une « œuvre sur l'œuvre » devient ainsi un nouveau substratum de l'œuvre où elle prend sa source ; elle la transperce, en quelque sorte, pour rejoindre l'origine :

« Un goût, flagrant chez lui, de s'en prendre, mieux qu'à l'immédiate nature, aux œuvres attestant une préparation d'art, toiles, pourquoi pas statues, étonne : mais, outre qu'il tire le poème inclus en tout, le voici affronter, quelle audace, les poèmes existant dans le sens strict ou littéraires et, précisément, y triompher ; rien de plus, il perçoit le chant, sacré, inscrit aux strophes, il l'espace et le désigne, répandu par l'éternelle blessure glorieuse qu'a la poésie, ou mystère, de se trouver exprimée, déjà, même si près du silence - oui, il en presse les authentiques lèvres pour un jaillissement nouveau¹⁰¹. »

Dans un court poème, Mallarmé fait de ce « jaillissement nouveau » un « pleur », une humeur du langage que le musicien qu'il admire sait faire sourdre :

« Le pleur qui chante au langage
Du poète, Reynaldo
Hahn tendrement le dégage
Comme en l'allée un jet d'eau¹⁰². »

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰² Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance, avec des inédits*, préf. d'Yves Bonnefoy, éd. établie et annotée par Bertrand Marchal, [Paris], Gallimard, impr. 1996, p. 146, coll. « Poésie ». Une note, p. 263, indique que le manuscrit original de ces vers est inconnu.

1.5. Le Conservatoire

Reynaldo Hahn entre au Conservatoire en octobre 1885, à l'âge de onze ans¹⁰³, comme le montre le « Tableau annuel des classes » de cette année-là¹⁰⁴, et n'y obtiendra que de modestes récompenses. En nous fondant principalement sur la même source¹⁰⁵, nous présentons ci-dessous son parcours dans cet établissement qui semble s'arrêter, d'après ses récompenses, en 1892, mais dont il affirme à Suzette Lemaire qu'il a duré dix ans, donc jusque vers l'année scolaire 1895-1896¹⁰⁶.

- Année 1885-1886
 - Solfège : classe de Grandjany, répétiteur
 - Piano (classe préparatoire) : classe de Decombes, professeur
- Année 1886-1887
 - Solfège : classe de Grandjany
 - Piano : classe de Decombes
- Année 1887-1888
 - Solfège : classe de Grandjany
 - Piano : classe de Decombes (Hahn obtient une 3^e médaille¹⁰⁷)
- Année 1888-1889
 - Solfège : classe de Grandjany

¹⁰³ Dans l'avant-propos de *Notes*, il entérine son rajeunissement d'un an en se faisant entrer au Conservatoire à dix ans : « [...] en se souvenant que je ne suis qu'un écrivain d'occasion, qu'étant entré au Conservatoire à dix ans je n'ai pas eu le temps de faire "des études" et que le français n'est même pas ma langue maternelle. » (R. Hahn, *Notes [...]*, *op. cit.*, p. II).

¹⁰⁴ Archives nationales, AJ³⁷ 160* (5) : Enseignement, tableaux annuels des classes, deuxième série, musique et déclamation, professeurs et élèves, 1^{er} octobre 1885 - 30 septembre 1886. Voir : « Sources », p. 850-851.

¹⁰⁵ Archives nationales, AJ³⁷ 160* (5-6), AJ³⁷ 161* (1-5) : Enseignement, tableaux annuels des classes, deuxième série, musique et déclamation, professeurs et élèves, 1^{er} octobre 1885 - 30 septembre 1892. Nous avons également utilisé l'ouvrage édité par Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 771.

¹⁰⁶ Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, s.l.n.d., H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (42), (d'une autre main : « 97 ») : « [...] pendant les 10 années que j'ai passées au Conservatoire [...] ».

¹⁰⁷ L'œuvre imposée est le *Troisième Concerto en sol mineur* d'Ignaz Moscheles.

- Piano : classe de Decombes
- Année 1889-1890
 - Solfège : classe de Grandjany (Hahn obtient une 3^e médaille)
 - Piano : classe de Decombes

- Année 1890-1891
 - Harmonie : classe de Dubois puis Lavignac¹⁰⁸, professeurs (Hahn obtient un 1^{er} accessit)
- Année 1891-1892
 - Harmonie : classe de Lavignac

Lucien Grandjany (1862-1891)¹⁰⁹, répétiteur de solfège à partir de 1883 et décédé prématurément le 20 décembre 1891, a apparemment beaucoup marqué le jeune Hahn qui lui dédiera son *Premier recueil de mélodies* rassemblées par Heugel en 1895¹¹⁰.

Si Hahn n'a pas laissé de témoignage sur le bref enseignement qu'il a reçu de Théodore Dubois, sa correspondance avec Édouard Risler semble indiquer qu'il a peu apprécié Albert Lavignac, professeur d'harmonie (hommes) du 1^{er} février 1891 à 1915¹¹¹.

Un de ses condisciples dans la classe préparatoire de piano d'Émile Decombes, Joseph Morpain, nous livre ses souvenirs sur cette classe, évoquant un Reynaldo Hahn déjà sollicité comme compositeur :

« La classe d'Émile Decombes à laquelle j'appartins, de 1886 à 1889, aux côtés d'Édouard Risler, d'Alfred Cortot, de Raoul Laparra, de Lucien Wurmser, de Jean Gallon, de Camille Descave et, naturellement, de Reynaldo Hahn, était une classe

¹⁰⁸ En 1891, Théodore Dubois quitte sa classe d'harmonie, où il est remplacé par Albert Lavignac, pour prendre en charge une classe de composition. Bien que son nom n'apparaisse pas parmi les professeurs d'harmonie dans le Tableau annuel des classes de l'année scolaire 1890-1891 (source citée), il a assuré cet enseignement pendant les premiers mois de celle-ci, comme en témoigne une lettre de R. Hahn adressée à Édouard Risler : « Mr. Dubois nous a annoncé hier, les larmes aux yeux qu'il allait nous quitter. C'est emmerdant ! C'est Lavignac qui le remplace : Il va commencer par nous faire acheter son volume de leçons d'harmonie. - Je resterai jusqu'à la fin de l'année, et voilà tout - » (s.l.n.d., B.N.F., Mus., L.A. Hahn 82, d'une autre main : « 18 Février 1891 »).

¹⁰⁹ L'ouvrage édité par Constant Pierre donne comme prénoms : « Anatole-Lucien » (*Le Conservatoire [...], op. cit.*, p. 445 et 766).

¹¹⁰ Page de dédicace : « à la mémoire / de / Lucien Grandjany, / Professeur au Conservatoire à vingt-trois ans, / mort à vingt-neuf ans. / son élève, son ami / Reynaldo Hahn / 1895 » (*Mélodies*, cop. 1892-1896, *op. cit.*).

¹¹¹ Une lettre de Marcel Proust à R. Hahn (M. Proust, *Correspondance, tome I, 1880-1895*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, [Paris], Plon, impr. 1985, cop. 1970, lettre 259, p. 408-409) montre cependant que ce dernier corrigeait les épreuves de l'ouvrage de Lavignac *La Musique et les musiciens* (Paris, Ch. Delagrave, 1895).

aimable : comme les peuples heureux, dit-on, elle n'avait pas d'histoire [...]. Nous formions un groupe amical, travailleur, sans malice, ignorant la jalousie et désireux de satisfaire notre excellent maître. Reynaldo jouait fort bien du piano, sans doute, mais il se distinguait surtout par son aptitude à la composition. Lorsque Decombes, qui nous entraînait régulièrement à la lecture musicale par des concours nombreux, manquait de manuscrits, il se tournait vers notre ami :

“- Reynaldo, écris-nous quelque chose !”

Reynaldo s'installait devant une page blanche et, dix minutes plus tard, nous commençons le concours. Nous n'avions jamais à nous plaindre : c'était charmant¹¹². »

Parmi les camarades de Hahn au Conservatoire, il faut distinguer le pianiste Édouard Risler¹¹³ avec lequel le jeune compositeur va se lier d'une profonde et longue amitié. Les deux jeunes gens vont échanger une abondante correspondance¹¹⁴, largement utilisée dans notre étude, qui témoigne de leurs réflexions en matière d'esthétique musicale et, sur un plan historique plus global, des rapports artistiques entre la France et l'Allemagne à la fin du XIX^e siècle.

En effet, à partir de 1890, Édouard Risler fait de longs séjours en Allemagne où il se perfectionne auprès de deux élèves de Liszt : Karl Klindworth et Eugène d'Albert. Il est engagé comme répétiteur au Festival de Bayreuth en 1896 (*Tétralogie*) et en 1897 (*Parsifal*, *Tétralogie*) et figure à plusieurs reprises dans la liste des Français venus aux représentations de Bayreuth : en 1889 (*Parsifal*, *Tristan et Iseult*, *Les Maîtres Chanteurs*), en 1891 (*Parsifal*, *Tristan et Iseult*, *Tannhauser*), en 1892 (*Parsifal*, *Tristan et*

¹¹² Cité in B. Gavoty, *Reynaldo Hahn [...]*, op. cit., p. 37.

¹¹³ Joseph-Édouard Risler (1873-1929) est élève d'Émile Decombes puis de Louis Diémer au Conservatoire où il obtient un premier prix de piano en 1889, ainsi qu'un second prix d'harmonie en 1892 et un premier prix d'accompagnement en 1897. Grand admirateur de l'œuvre de Wagner, Risler est l'un des premiers pianistes français à produire une forte impression en Allemagne, notamment lors des cinq récitals qu'il donne à Berlin en 1897. Célèbre interprète de Beethoven et de Liszt, Risler est le créateur d'œuvres de Fauré et de Dukas et enseigne le piano au Conservatoire de 1907 à 1909. Sur Risler et son épouse Émilie Soalhat-Girette, voir : Jean-Michel Nectoux, « Deux interprètes de Fauré : Émilie et Édouard Risler », *Études fauréennes*, 1981, n° 18.

¹¹⁴ Pour une description de cette correspondance, voir : « Sources », p. 848, 851.

Iseult, Les Maîtres Chanteurs, Tannhauser), en 1894 (*Parsifal, Lohengrin, Tannhauser*) et en 1899 (*Parsifal, Les Maîtres Chanteurs, Tétralogie*)¹¹⁵.

Peu de temps avant sa mort, Hahn évoquait à la radio son ami Édouard Risler et les échanges esthétiques qu'il eut avec lui :

« Quand je fis sa connaissance au Conservatoire, dans la classe de piano de M. Émile Decombes, qu'il suivait déjà depuis un an quand j'y entrai comme auditeur, il était déjà grand pianiste. Sa façon de se mettre au piano, de poser les mains sur le clavier, d'entamer le morceau, forçait instantanément l'attention et rien, dans son jeu, ne révélait un élève. Il était, d'ailleurs, le roi incontesté de la classe. »

« Nous étions curieux du passé, hantés du désir de tout savoir sur la vie, le caractère et le talent de nos devanciers. Nous parlions inlassablement de sujets musicaux, de compositeurs, de leurs œuvres. Oh ! pas seulement de compositeurs nouveaux et de leurs innovations ; nous parlions abondamment de compositeurs illustres, d'œuvres consacrées, de chefs-d'œuvre que nous estimions devoir approfondir, dont nous voulions percer tous les mystères, toutes les beautés, ou que nous n'hésitions pas à discuter ou à critiquer quand ils nous paraissaient surfaits. [...] C'est ainsi que nous échangeons, Risler et moi, d'innombrables lettres à propos de Beethoven, de Wagner ou de Bach, sur lesquels nous n'étions pas toujours d'accord¹¹⁶. »

1.6. Massenet

Au Conservatoire, Hahn est également élève dans la classe de composition que Massenet y tient de 1878 jusqu'à sa démission en 1896¹¹⁷.

¹¹⁵ Chronologie établie d'après Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, préf. de Pierre Combescot, Paris, Éditions Stock, impr. 1980, cop. 1900, p. 557, 655, 656, 628, 631, 636, 641, 673, coll. « Musique ».

¹¹⁶ Copie dactylographiée réalisée par M^{me} Antoinette Risler d'après le ms. autogr. de R. Hahn ; voir : Annexe 9, « Textes divers », p. 658-663.

¹¹⁷ Parmi les étudiants de la classe de Massenet, on peut citer : André Bloch, Alfred Bruneau, Henri Busser, Gaston Carraud, Gustave Charpentier, Ernest Chausson, Georges Enesco, Lucien Hillemaier, Charles Kœchlin, Raoul Laparra, Xavier Leroux, Charles Levadé, Georges Marty,

Si sa présence dans cette classe est attestée¹¹⁸, son nom, cependant, ne figure pas sur les *Tableaux annuels des classes* car il suit l'enseignement du « maître » en tant qu'élève particulier. Faute d'une inscription officielle, il est difficile de savoir à partir de quelle date Hahn suit l'enseignement de Massenet. On peut penser que ses études de composition ont dû vraisemblablement commencer après l'obtention de son premier accessit d'harmonie, donc à partir de l'année scolaire 1891-1892.

L'enseignement de Massenet¹¹⁹ est fondé sur un respect presque excessif de l'élève qu'il craint « toujours de froisser, de peiner¹²⁰ ». S'il use abondamment d'exemples musicaux pour étayer ses dires, jamais il ne se réfère à ses propres œuvres¹²¹ 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 français¹²². Hypersensible, 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

Ernest Moret, Max d'Ollone, Gabriel Pierné, Henri Rabaud, Guy Ropartz, Augustin Savard, Florent Schmitt, Charles Silver, Paul Vidal.

¹¹⁸ Il figure, notamment, sur une photographie de la classe de Massenet prise en 1895 et publiée comme supplément au *Ménestrel* du vendredi 27 février 1920 (82^e année, n^o 4374, n^o 9).

¹¹⁹ 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 Jules Massenet, *Mes souvenirs : 1848-1912*, Paris, Pierre Lafitte, cop. 1912, p. 293-296 (nouv. éd. commentée par Gérard Condé, Paris, Editions plume, 1992), ainsi que dans divers articles : « Lettre à M. Max d'Ollone : à propos de l'enseignement de Massenet », *Le Ménestrel*, vendredi 22 octobre 1920, 82^e année, n^o 4408, n^o 43, p. 397-398 ; « Journal d'un musicien : nouveaux souvenirs inédits de Reynaldo Hahn », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire*, 15, 22, 29 août, 5 septembre 1935, 12^e année, n^{os} 596-599, p. 3, p. 3, p. 3, p. 3. Voir aussi : Alfred Bruneau, *Massenet*, Paris, Librairie Delagrave, 1935, p. 7-17, coll. « Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui », n^o 6, *Musiques de Russie et musiciens de France*, Paris, E. Fasquelle, 1903, p. 221-222, 256-257 ; Charles Koechlin, « Souvenir de la classe Massenet : 1894-1895 », *Le Ménestrel*, 8, 15, 22 mars 1935 ; Max d'Ollone, *Le Théâtre lyrique et le public*, Paris, Genève, La Palatine, 1955, Chapitre IV, « L'enseignement de Massenet au Conservatoire », p. 129-140.

¹²⁰ R. Hahn, « Lettre à M. Max d'Ollone [...] », art. cité., p. 397.

¹²¹ Selon Alfred Bruneau, Massenet ne consentait à jouer ses œuvres que lorsqu'il recevait certains élèves chez lui (*Musiques de Russie [...]*, *op. cit.*, p. 256).

¹²² Voir : P. Bessand-Massenet, *op. cit.*, p. 140.

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 voix¹²³. »

Cet enseignement trouve un écho immédiat chez le jeune Hahn qui se sent en parfaite osmose avec l'auteur d'ouvrages lyriques qu'il admire et étudie depuis longtemps¹²⁴. Une lettre adressée à Massenet peu après un cours en témoigne ; elle montre également qu'il admire en lui un artiste rationnel qui, s'il écrit vite, analyse sa démarche et maîtrise ses effets :

« 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. J'ai appris la musique dans Marie-Madeleine, dans Manon, dans tous vos chefs-d'œuvre, - c'est là-dedans que je me suis rendu compte de la nécessité absolue d'être "intelligent" en musique ; de savoir juger et de savoir choisir.

Car il n'est pas une ligne, dans toute votre œuvre qui ne décèle une puissance absolue de raisonnement et de lucidité, même dans les moments d'inspiration spontanée et fiévreuse. Jean Jacques dit qu'il faut considérer les œuvres d'art en détail, même les œuvres d'art colossales. Quelle joie pour un artiste de se rendre compte de la façon dont un autre artiste s'y est pris pour lui donner de telles émotions, de toucher du doigt tout le mécanisme délicat [ou ?] formidable qui a donné la vie à la pensée embryonnaire, et de remonter ainsi jusqu'à la source centrale - C'est ce que j'ai fait pour tout ce que vous avez écrit, Maître, et c'est pourquoi je vous aime tant.

¹²³ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁴ La correspondance entre R. Hahn et Édouard Risler témoigne à plusieurs reprises de l'enthousiasme du premier pour cette classe ; nous en citons un exemple ci-après : « Je rentre de la classe Massenet dans un état d'enthousiasme tel que je ne puis m'empêcher de te le communiquer - = Il a parlé de la personnalité [mots biffés] d'une façon inimaginable ! Une justesse de mot, une justesse d'idées, nous étions tous ébaubis ! - Il a une manière de vous flanquer la fièvre, qui lui est exclusive. Tu viens toujours [mots biffés] quand il n'est pas disposé : C'est vraiment dommage que tu ne puisses suivre régulièrement la classe !! » (s.l.n.d., B.N.F., Mus., L. A. Hahn 228, d'une autre main : « Juin 1893 »).

- Pardonnez moi cet insipide élan d'admiration ; il est provoqué [...] par une sympathie profonde dans la façon de “comprendre”. Cette sympathie d'ailleurs est bien naturelle ; c'est de l'atavisme ! Le peu que je sais, je l'ai pris en vous, et hier plus que jamais, j'ai senti combien, irréfutablement, j'étais, en musique, votre enfant¹²⁵ ! - »

Dans une autre lettre enthousiaste, Hahn s'estime quasiment le vassal d'un maître suzerain à l'ombre duquel il situe toute sa production :

« - mais, 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 fierté¹²⁶ ! »

Il est vrai que Massenet, maître de l'art lyrique¹²⁷, 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 paroles¹²⁸ ! » Un enseignement de la composition fondé presque exclusivement sur l'art lyrique, genre dominant à l'époque, ne lui pèse donc absolument pas. Vers 1895, il écrit à Massenet sa passion pour la parole mise en musique où les émotions doivent se lire :

« Que voulez vous ! vous avez semé en moi le [mot biffé] 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

¹²⁵ Lettre de R. Hahn à Jules Massenet, s.l.n.d., coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville. Cette lettre semble dater de 1894, Hahn faisant allusion au fait que Saint-Saëns a aimé *Thaïs*, créée à l'Opéra de Paris le 16 mars 1894.

¹²⁶ Lettre de R. Hahn à Jules Massenet, s.l.n.d., coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville.

¹²⁷ Max d'Ollone souligne à propos de l'enseignement de Massenet : « Enfin, il apprenait à écrire pour la voix. Il était très sévère pour les fautes de prosodie et de déclamation. » (*Le Théâtre lyrique et le public*, *op. cit.*).

¹²⁸ Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, citée in B. Gavoty, *Reynaldo Hahn [...]*, *op. cit.*, p. 60.

notation, les inflexions caractéristiques de tous les sentiments ; c'est ce qui fait la voix "invisible et présente"¹²⁹ - . »

L'intérêt de Massenet pour le jeune Reynaldo Hahn est de toute évidence profond et sincère ; il dépasse le cadre de cours particuliers donnés à un élève fortuné. Avant même que celui-ci ne suive sa classe, une carte manuscrite, qui doit dater au plus tard de l'année scolaire 1889-1890, montre l'attention que lui porte l'auteur de *Manon* : « (Classe Decombes) / Je m'intéresse extrêmement à ce / jeune élève. / J. Massenet¹³⁰ ». Plus tard, Hahn est invité à l'accompagner dans ses voyages (Nantes, Angers, Londres) ou à séjourner dans sa propriété de Pont-de-l'Arche. *L'Île du rêve* n'aurait certainement pas pu être créée à l'Opéra-Comique sans le soutien de Massenet qui considère manifestement cet élève doué comme un disciple prometteur mais également un ami apprécié.

Avec l'âge, Reynaldo Hahn nuancera son jugement sur la musique de Massenet qu'il appréciera toujours, mais avec plus de retenue et en relevant certaines faiblesses. Voici ce qu'il en dit dans une lettre adressée à Suzette Lemaire, postérieure à la création de sa comédie musicale *La Carmélite* en 1902, où il prône un classicisme esthétique qui le rapproche d'un Saint-Saëns :

« Pour Hérodiade, je puis vous en parler, car j'étais à la répétition générale, qui, en somme a bien marché, et a rencontré un accueil sympathique. Mais je puis vous dire que j'ai trouvé la musique et surtout le "poème" terriblement vieillis !

Il y a encore dans la musique des accents [jeunes ?] et charmants, une sorte de printemps que l'âme de Massenet a fait naître dans le royaume de [mot biffé] la musique, des phrases et des chutes pleines de beauté, d'elegance, et de charme. Mais aussi que de choses fausses ! et que d'emphase, comme vous dites,

¹²⁹ Lettre de R. Hahn à Jules Massenet, s.l., [vers 1895 ?], coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville. Nous datons d'après une allusion de Hahn à la composition de son *Trio* qui fut écrit en 1895.

¹³⁰ Carte de J. Massenet à ?, s.l.n.d., B.N.F., Mus., L.A. Massenet 98, d'une autre main, en haut de la carte : « Monsieur / Reynaldo Hahn ».

partout où il n'en faudrait pas. Comprenez-bien cependant que je ne retire rien de ce que je disais de cette œuvre autrefois, car la beauté du contour, qui est la caractéristique de Massenet, [mot illisible] encore. Mais [mot biffé] c'est tout ce que j'avais peu remarqué jadis qui m'a frappé ! Et beaucoup d'agrément ; tout ce qui est showy, comme disent les anglais, me fait horreur en musique. Le style, le détail soigné, le plan raisonnable et pur, voilà ce qui me paraît important dans une œuvre d'art, avec bien entendu un peu de nature en des sons ! Mais la musique bâclée, ou la musique grandiloquente ou la musique salement écrite, ou la musique prétentieuse, zut¹³¹. »

1.7. Saint-Saëns

Il est difficile de considérer que Reynaldo Hahn a été véritablement l'élève de Camille Saint-Saëns. Dans une lettre à Édouard Risler, que nous datons du 31 août 1895, Hahn fait état de sa récente rencontre avec Saint-Saëns qui, jusque-là, ne l'avait pas encore identifié et même l'avait confondu avec Proust :

« J'ai vu S^t Saëns à Dieppe ; il est venu voir Madame Lemaire, il a passé deux heures avec nous. Je lui ai demandé, sachant que tu désirais aller le voir, s'il n'avait pas reçu ta visite à S^t-Germain - il m'a dit que vous aviez correspondu ensemble et que cela aurait probablement lieu bientôt.

Je lui ai envoyé cet été mes mélodies, et il m'a répondu par une charmante lettre. Le plus amusant c'est qu'il m'a parlé mille fois mais ignorait qui j'étais - et comme un jour je me promenais avec Marcel à S^t-Germain et que m^r Durand en passant avec S^t Saëns lui a désigné en l'un de nous son jeune disciple Reynaldo Hahn, il a aussitôt pensé que c'était marcel¹³² ! - - »

¹³¹ Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, s.l.n.d., H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (104).

¹³² Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, [Paris, 31 août 1895], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 294, d'une autre main : « Octobre 1895 / a été a Dieppe / Risler quitte caserne ».

Dans *Notes*, Hahn raconte une visite à Saint-Saëns, fort probablement pendant l'hiver 1895-1896, où il lui présente ses *Trois préludes sur des airs irlandais*, pour piano à quatre mains, composés vers 1893¹³³ :

« À 6 heures je suis allé voir Saint-Saëns. Il demeure au coin du faubourg et de la rue du Cirque ; j'y avais déposé à une heure mes *Préludes à quatre mains*.

[...] Enfin, un peu calmé, il dit : “Voyons ce que vous m'avez apporté.” Je lui présente les *Préludes*, il assujettit son lorgnon, les parcourt rapidement : “Je crois que c'est de ma force au piano !” D'ailleurs il les avait reçus et lus déjà¹³⁴. »

La visite est écourtée par l'arrivée de M^{me} de Villiers.

Dans le même ouvrage, Hahn rapporte une autre visite où il n'apparaît pas davantage recevoir de leçon de composition ou de conseils techniques très poussés de la part de l'auteur d'*Ascanio*. Il est là pour écouter les réflexions éclectiques du « maître » qu'il admire et avec lequel les rapports n'ont pourtant pas toujours été faciles.

Une lettre de Hahn à Madeleine Lemaire contient le récit d'une soirée chez Diémer où Saint-Saëns réagit avec agressivité à l'égard de Reynaldo :

« Ce soir, après le diner, chez Diémer, comme on se préparait à faire un peu de musique, Diémer s'approchant de lui, lui dit très gentiment “Si Reynaldo nous chantait quelque chose de vous !” à ces mots, notre homme se rebiffe et répond textuellement : “Ah ! non, par exemple ! merci bien !”¹³⁵ C'est assez de l'avoir entendu

¹³³ Paris, Heugel & C^{ie}, cop. 1894, cotages H. et C^{ie} (1-3).

¹³⁴ R. Hahn, *Notes [...]*, op. cit., p. 20-21. Deux lettres de Hahn à Saint-Saëns, conservées au château-musée de Dieppe, évoquent l'envoi des *Trois préludes sur des airs irlandais* : « Au cours de l'hiver dernier, j'avais prié la Maison Durand de vous faire parvenir une petite suite de trois morceaux à quatre mains – et ma lettre. J'ignore si cela [a ?] été fait. » (Saint-Germain-en-Laye, 1895 ?, sans cote) ; « Je crains que l'exemplaire que je vous ai donné des préludes à 4 mains ne soit précisément un de ceux que je n'ai pas corrigé des trois ou 4 fautes d'impression qui déforment l'harmonie en deux endroits. Je serai désolé que vous puissiez penser que j'écris malproprement et que M. Théodore Dubois ne m'a pas bien appris l'harmonie ! – » (Paris ?, 1895 ?, sans cote). La seconde lettre semble suivre de peu l'entretien raconté dans *Notes* qui doit se situer vers la fin de l'année 1895, Hahn ayant été présenté à Saint-Saëns chez Madeleine Lemaire à Dieppe en août 1895.

¹³⁵ « merci bien ! » est inséré dans la phrase.

chez M^{me} Lemaire ! Qu'il chante de sa musique, s'il veut, mais pas la mienne¹³⁶ !!” »

L'ami Édouard Risler réagit avec colère :

« Je tiens à te dire combien j'ai été indigné - combien nous l'étions tous hier soir - de la goujaterie de St-Saëns à ton égard - C'est ignoble. Quant à moi, je ne lui pardonnerai jamais - J'espère que tu en feras autant, mais aussi qu'après le [gros ?] chagrin que tu as dû éprouver sur le moment, le philosophe qui est en toi reprendra le dessus¹³⁷ - »

Pour sa part, Reynaldo Hahn garde la tête froide et s'efforce de ne pas confondre dans un même jugement l'homme et l'artiste :

« Quant à moi je ne regrette rien et je ne modifierai jamais d'un iota mes sentiments enthousiastes à l'égard de l'admirable musicien que [mots biffés] j'ai toujours prôné et, quoiqu'il puisse dire, servi par ma constante prédication auprès de gens qui ne le comprennent pas¹³⁸. »

« Certes, la sortie de cet homme étrange avait de quoi blesser quelqu'un qui n'aurait pas mon caractère, et j'avoue même que sur le premier moment j'ai été quelque peu estomaqué - Mais on peut être un grand artiste et un homme fort mal élevé. D'ailleurs, j'ai déjà appris à juger ce singulier personnage¹³⁹. - »

Les rapports entre Hahn et Saint-Saëns n'ont cessé, apparemment, de suivre des hauts et des bas, selon les humeurs changeantes et imprévisibles de ce dernier¹⁴⁰.

¹³⁶ Lettre de R. Hahn à Madeleine Lemaire, s.l.n.d., H.U., H.L., bMS Fr 219 (32).

¹³⁷ Lettre d'Édouard Risler à R. Hahn jointe à une lettre de ce dernier à Madeleine Lemaire, s.l.n.d., H.U., H.L., bMS Fr 219 (33).

¹³⁸ Lettre de R. Hahn à Madeleine Lemaire, s.l.n.d., H.U., H.L., bMS Fr 219 (33).

¹³⁹ Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, s.l.n.d., B.N.F., Mus., L.A. Hahn 384. Une allusion à l'épouse de Risler (« Ta femme a chanté délicieusement »), Émilie Soalhat-Girette, permet de situer toute cette histoire après leur mariage, le 4 novembre 1903, et avant la mort d'Émilie, en 1917.

¹⁴⁰ Deux lettres de R. Hahn à Suzette Lemaire témoignent de ses difficultés dans ses relations avec Saint-Saëns : « Saint-Saëns est-il encore à Dieppe ? Je vous avoue que j'ai été un peu vexé de son procédé à

Si Massenet représente pour le jeune compositeur un modèle d'inspiration lyrique, un père esthétique qui entretient avec lui de chaleureux rapports de maître à disciple, le prend sous sa protection et va le lancer dans la carrière théâtrale, Saint-Saëns, dont il n'a jamais été l'amant, contrairement à ce qu'affirme un ouvrage récent sans référence à aucune source¹⁴¹, apparaît pour lui comme un aîné à la fois admiré et décevant. Ce grand artiste lunatique et difficile à amadouer n'est en rien son protecteur, rôle dévolu à son rival de toujours, Massenet, mais son œuvre constitue

propos de la répétition générale d'Henry VIII. Je ne lui en veux nullement car il n'est pas permis d'en vouloir à un homme comme S^t-Saëns, doublement excusable de tout par son talent et par ses occupations. Mais je me réserve d'être moins empressé et moins désintéressé à l'avenir, en un mot à le traiter comme tous les autres hommes célèbres et à ne plus me faire d'illusions sur cette fameuse franchise et sûreté [sic] de rappports. » (Thoune [Suisse], hôtel Bellevue, ca 1899-1900, H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [97]) ; « [...] nous avons longuement parlé ensemble [avec le médecin qui l'a soigné] de S^t Saëns que j'ai couvert de tous éloges qu'il mérite, bien qu'il m'ait profondément froissé cet hiver et que je n'oublierai jamais sa grossièreté envers moi, car si je voulais bien m'accommoder d'une indifférence que j'aurais eu pourtant le droit de blâmer après les témoignages incessants et désintéressés que j'ai toute ma vie donnés à ce grand artiste, je ne saurais tolérer, même d'un prétendu quinteux - qui entend d'ailleurs fort bien ses affaires - une impolitesse gratuite et vulgaire. Je lui ai écrit ce que je pensais par deux fois et le tout s'est terminé par une lettre de lui très accommodante qui n'accomode rien du tout et qui n'effacera pas de mon souvenir la légitime rancune que je lui ai vouée - et qui, je m'empresse de le dire, n'entame en rien la profonde admiration qu'il m'inspire. Mais dorénavant, je l'admirerai de loin. - » (Rome, hôtel du Quirinal, [ca 1900], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [105]). Deux autres lettres de Hahn à Saint-Saëns font également état de leurs rapports tendus : « [...] je ne me permettrai jamais de trouver que vous avez, ainsi que vous me faites l'honneur de me l'écrire, le caractère mal fait. » (Paris, 1896-1913, château-musée de Dieppe, sans cote) ; « [...] une fois pour toutes suffit, en effet, surtout pour moi, qui n'ai jamais, jusqu'ici, passé pour un fâcheux ni pour un indiscret. » (Paris, 1896-1913, château-musée de Dieppe, sans cote).

Hahn dédie cependant à Camille Saint-Saëns *Le Bal de Béatrice d'Este* (suite pour instruments à vent, deux harpes et piano), exécuté le 11 avril 1909 chez la princesse de Polignac, repris le 21 février 1913 à l'université des Annales, après une conférence d'Henry Lapauze (« Les cours de Ferrare et de Mantoue au temps d'Isabelle d'Este », *Journal de l'université des Annales*, 15 août 1913, 7^e année, t. II, n^o 17, p. 218-229) : « Cela me fait penser que cette petite suite n'est pas dépourvue de tout mérite, et je viens vous demander si vous voulez bien en accepter la dédicace. » (lettre de R. Hahn à C. Saint-Saëns, Paris, 1906 ?, château-musée de Dieppe, sans cote) ; « Votre suite est ravissante et je suis très flatté d'en être le parrain. » (lettre de C. Saint-Saëns à R. Hahn, s.l., 16 mai 1906, Y.U.L., B.L., Koch 657).

Les rapports Hahn-Saint-Saëns semblent s'être améliorés et stabilisés avec le temps. Hahn fait état dans *Notes* d'une rencontre agréable avec l'auteur de *Samson* (*op. cit.*, p. 22-23) : « Je suis allé voir Saint-Saëns et suis resté près d'une heure avec lui. Nous avons causé ou plutôt il a parlé d'une quantité de choses et même de musique. Il était très gai et il a ri pendant dix minutes (et pourquoi, grands dieux !) en pensant à un monsieur qui avait fait un livre sur le symbolisme de l'architecture religieuse et qui attachait une signification profonde à la corde dont on se sert pour tirer les cloches. [...] Il a été très gentil, presque affectueux. Nous sommes descendus ensemble et nous sommes quittés très bons amis. Ce n'est pas trop tôt ! » Peu avant la mort de Saint-Saëns, en 1921, s'est R. Hahn qui dirige la reprise d'*Ascanio* à l'Opéra de Paris, du 9 novembre au 19 décembre (une dizaine de lettres de Hahn conservées au château-musée de Dieppe, ainsi que deux lettres de Saint-Saëns conservées à Yale University Library, témoignent des très bons rapports entre les deux hommes à l'occasion de cette reprise).

¹⁴¹ G. de Diesbach, *op. cit.*, p. 198. Le professeur Yves Gérard nous a confirmé la totale affabulation de cette assertion. Au cours de ses recherches, il n'a, jusqu'à présent, jamais trouvé de preuve formelle de l'homosexualité de Saint-Saëns. Cette rumeur a été colportée épisodiquement à partir des années 1908-1909, le compositeur ayant soixante-dix ans passés.

néanmoins pour Hahn un modèle de réalisation formelle auquel il se référera sans cesse :

« 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 technique¹⁴². »

Ainsi, Jules Massenet dans sa maîtrise du lyrisme et Camille Saint-Saëns dans son inspiration classique vont être les deux modèles du jeune compositeur Reynaldo Hahn dont l'aspiration première pourrait bien être de réaliser la synthèse entre ces deux défenseurs d'un art français dont le génie même est peut-être de savoir garder un quant-à-soi face aux fulgurations géniales de la création et de considérer l'art pour ce qu'étymologiquement il est : un savoir faire :

« J'ai relu beaucoup de Saint Saëns, Beaucoup de Massenet, ces jours-ci, et décidément, j'ai le chagrin de constater que ce sont encore les deux seuls musiciens grands artistes que nous ayons en ce moment - Quant [*sic*] on examine les dessous de ces [gens ?] là, on se rend compte de ce qu'ils connaissent, et de ce qu'ils savent ! Ce n'est pas pour entamer une discussion. Mais je suis toujours un peu étonné quand je vois ces deux maîtres qui, à leur jeunesse ont les premiers, connu, adoré, défendu, proclamé le génie du colossal Wagner [mots biffés : "... d'imbéciles..."] qui ont donné à la musique française de leur époque une impulsion puissante vers le rajeunissement de l'idée, vers l'asservissement de la forme, et qui se sont arrêtés parce qu'ils se rendaient compte de l'insuffisance de leur génie pour monter plus haut, traités d'imbéciles, de rétrogrades, de gens terre à terre -

J'avoue, que pour ma part, je ne m'en sens pas le courage, et que j'estime qu'il faut admirer profondément ces deux

¹⁴² R. Hahn, *Notes [...], op. cit.*, p. 10. Dans une lettre de jeunesse à É. Risler, Hahn met l'accent sur la capacité qu'a Saint-Saëns de transfigurer la simplicité du matériau : « [...] ce que Massenet appelle la Splendeur vide ! Combien il est plus difficile de faire, comme Saint-Saëns du Vide splendide ! (le mot est de moi !!!!) » (s.l.n.d., B.N.F., Mus., L.A. Hahn 182, d'une autre main, au crayon noir : « octobre 1892 »).

intelligences rares, ces deux esprits d'élite, - ces deux puissants artistes. Nous sommes à une époque où tout le monde, (j'entends [parenthèse fermée biffée] par là le public intelligent - non les [épiciers ?] - [mots biffés]) sont avides d'idées, l'idée, la pensée, voilà ce qui, avant tout les préoccupe ; il semble qu'on n'apprécie plus, même qu'on dédaigne, l'habileté, le gout, l'art pour l'art !

C'est ainsi qu'on ne lit même plus François Coppée, parce qu'il n'a pas de génie, on oublie qu'il y a en lui, comme en Catulle Mendès, comme en Anatole France un ouvrier inimitable ! -

Et tout est à l'avenant ! - Quand on admire une œuvre, c'est bien certainement dans son essence, jamais dans sa forme - Quelle grave et triste erreur ! - Et comme on est loin du grand Flaubert. Enfin ! - Heureusement que rien n'est éternel¹⁴³ ! »

¹⁴³ Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, s.l.n.d., B.N.F., Mus., L. A. Hahn 310.