

3. Création et reprises

L'œuvre achevée, il reste à relater la période pendant laquelle Reynaldo Hahn va tenter de la faire accepter par un théâtre, en vain ; puis les circonstances qui vont amener Albert Carré à la direction de l'Opéra-Comique, ce qui va débloquent la situation et permettre à *L'Île du rêve* d'être représentée.

L'évolution générale du jeune musicien pendant ces années est ici prise en compte. Nous tenterons également de brosser au mieux le portrait public qui pouvait être alors le sien. Pour cela, comme pour la peinture des artistes, des répétitions et des réactions suite à la création, nous ferons largement appel, non seulement à la correspondance du compositeur et aux archives de l'Opéra-Comique, mais aussi à la presse du temps. Cette presse, partielle et partiale – mais qui n'expose après tout que des avis particuliers –, ne peut être considérée, malgré son abondance, comme l'unique reflet de l'opinion. Elle apporte cependant de nombreux renseignements factuels et permet de procéder à une sorte de « coup de sonde » dans une masse de points de vue.

Nous nous limiterons, dans cette partie, à l'examen de la réception du spectacle lui-même (mise en scène, chanteurs, musiciens), réservant un chapitre particulier, dans la troisième partie, à l'étude des jugements sur l'œuvre elle-même, mis en rapport avec l'évolution musicale dans ses dimensions sociale et esthétique.

Les différentes reprises de l'opéra, privées ou publiques, sont également étudiées ; elles prolongent sa brève histoire jusqu'au milieu du XX^e siècle, dans le temps douloureux de la guerre et de l'Occupation.

3.1. Une œuvre en attente

Après le refus de Carvalho de faire représenter *L'Île du rêve* sur la scène de l'Opéra-Comique, les tentatives se poursuivent auprès d'autres théâtres, ainsi que les auditions :

« De plus, j'ai, ce soir, une importante audition de l'Île des Rêves dont en dépend peut-être la représentation à Paris et ailleurs qu'à l'Op. Comique - !!! _____ Chut³⁸⁷ !!! »

Au cours du célèbre voyage en Bretagne qu'il accomplit avec Marcel Proust à la fin de l'été 1895³⁸⁸, Reynaldo Hahn écrit à Suzette Lemaire que l'œuvre a retenu l'attention d'Albert Carré :

« Dimanche. [...] J'ai reçu une lettre de Carré, assez “sympathique” à Mahénu - malheureusement un directeur n'est pas un dieu, et ne peut faire l'impossible. attendons ; peut être serons nous récompensés de notre patience³⁸⁹. »

Le futur directeur de l'Opéra-Comique connaissait donc *L'Île du rêve* au moins dès 1895. Il était à l'époque directeur des théâtres du Vaudeville et du Gymnase³⁹⁰, où l'on donnait alors essentiellement du théâtre parlé et surtout des comédies. Cet homme entreprenant envisageait – d'après les propos d'un journaliste au moment de la création de *L'Île* en mars 1898 – d'y présenter des œuvres musicales :

³⁸⁷ Mot souligné trois fois. Lettre de R. Hahn à Édouard Risler, [Paris ?], [jeudi 7 mars 1895 ?], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 286, d'une autre main, au crayon noir : « 7 Mars 1895 ». La précision de cette datation laisse supposer qu'elle est fondée sur le cachet de la poste.

³⁸⁸ Ils se rendent tout d'abord, le mercredi 4 septembre, à Belle-Île-en-Mer (Morbihan), chez Sarah Bernhardt, puis, à partir du vendredi 6 septembre, ils séjournent à Beg-Meil (Finistère), à l'hôtel Fermont, jusqu'au samedi 26 octobre.

³⁸⁹ Beg-Meil, [entre le 6 septembre et le 26 octobre 1895], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (201).

³⁹⁰ Voir : I, 3.3., « Vers la création : Albert Carré », p. 152-160.

« Très épris de musique, M. Albert Carré avait songé, il y a deux ou trois ans déjà, à employer le mois de juin au Vaudeville à une sorte de petite saison musicale. C'est à cette intention qu'il entendit un jour la partition de M. Reynaldo Hahn. Empêché de mettre à exécution son projet, il se souvint de *l'Ile du Rêve* le jour où il fut nommé à l'Opéra-Comique, et comme la troupe de ce théâtre offrait précisément une idéale interprétation des personnages de Mahénu et de Loti en la personne de Mlle Guiraudon et de M. Clément, M. Albert Carré n'hésita pas à mettre immédiatement *l'Ile du Rêve* en répétition³⁹¹. »

Si Carré renonça à son projet, jugé sans doute peu adéquat avec la spécificité de son théâtre³⁹², on peut penser que la partition de *L'Île* avait dû beaucoup le séduire pour qu'il l'inscrive si rapidement, trois ans plus tard, au programme de sa première saison³⁹³.

Dans une lettre qui pourrait dater de 1896, où s'exprime un état de tristesse et de dépression, R. Hahn confie à Massenet son espoir de faire éditer son œuvre chez Heugel :

« Et puis, j'ai été assez triste tous ces derniers temps, et je le suis encore. “Ça ne va pas” comme on dit – et quand je suis dans

³⁹¹ Un Monsieur de l'Orchestre (pseudonyme d'Émile Blavet), « La soirée », *Le Figaro*, jeudi 24 mars 1898, 44^e année, 3^e série, n^o 83, p. 4. Né en 1838, Émile Blavet était secrétaire général de l'Opéra depuis 1884 et tenait également « au *Figaro*, sous la signature de Parisis, la chronique de “La vie parisienne” » (Thomas Ferenczi, *L'Invention du journalisme en France, naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Payot & Rivages, impr. 1996, cop. 1993 et 1996, p. 121, coll. « Petite Bibliothèque Payot ; 279 »).

³⁹² A. Carré avait monté sans succès au théâtre du Vaudeville, le 17 mars 1893, un mystère en vers d'Armand Sylvestre et Eugène Morand, avec une musique de Gounod, intitulé *Les Drames sacrés*. Dans ses Mémoires, il qualifie cette expérience d'« idée saugrenue » qui « fut une erreur et une forte dépense » (*Souvenirs de théâtre*, réunis, présentés et annotés par Robert Favart, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, D.L. 1976, p. 175). Il se devait donc d'être extrêmement prudent et d'éviter les écarts au répertoire traditionnel des théâtres qu'il gérait.

³⁹³ Dans ses Mémoires, Carré évoque le début de ses ambitions de futur administrateur de théâtre lyrique : « Ma première incursion à l'Opéra-Comique à l'occasion de *la Basoche*, mon intimité de plus en plus grande avec Messager, le goût que, tout en n'étant pas musicien moi-même, j'avais toujours eu pour la musique et qui, à ce contact et à l'occasion de nos premiers voyages à Bayreuth et Salzbourg, s'était largement développé, tout cela commença, vers cette époque [vers 1893], à me faire tourner les yeux vers les théâtres lyriques nationaux où Larroumet, alors directeur des Beaux-Arts, m'affirmait que j'avais de grandes chances de succéder, un jour lointain, à Carvalho déjà septuagénaire. » (*Souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 176).

cet état, je me cache aux yeux des mortels, et je cherche des consolations dans la solitude, ravalant mes chagrins –

Je deviens de jour en jour plus grave et plus embêtant. C'est un supplice pour moi d'aller dans le monde, que j'aime cependant mais pas quand j'ai des ennuis ! – Et je rêve plus ardemment que jamais de pouvoir aller en Espagne et y rester. –

[...]

Je voudrais bien que M^r Heugel publiât l'Île des Rêves qui porte votre nom en première page ; je ne vois pas d'autre moyen plus efficace que celui-là - hélas ! - de proclamer mon admiration et ma reconnaissance pour vous³⁹⁴. »

L'année 1896 marque sa séparation avec Marcel Proust, avec qui les rapports se détériorent progressivement comme en témoigne partiellement la correspondance de l'écrivain³⁹⁵. Les deux amis ne voyagent d'ailleurs pas ensemble cet été-là³⁹⁶. Cette lettre, antérieure à l'édition chant et piano de *L'Île du rêve*, semble refléter toute la douleur de ces temps de fin d'amour et pourrait bien correspondre à cette triste période³⁹⁷.

Le jeudi 23 janvier 1896, Hahn prend rendez-vous avec Pierre Loti pour lui faire entendre la fin de son œuvre :

« Je suis allé ensuite chez Daudet pour demander à Loti, qui s'y trouvait, un rendez-vous afin de lui chanter le troisième acte

³⁹⁴ [Paris ?], [1896 ?], coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville.

³⁹⁵ Voir : *Lettres à Reynaldo Hahn*, présentées, datées et annotées par Philip Kolb, préf. d'Emmanuel Berl, [Paris], Gallimard, impr. 1986, cop. 1956, 1984, p. 54-68. Il manque dans cette correspondance les lettres écrites entre 1897 et 1903, absentes des papiers de R. Hahn à sa mort, les « Lettres à Marcel Proust » de ce dernier n'ayant, à ce jour, jamais été retrouvées.

³⁹⁶ Hahn est à Hambourg de la fin juin jusqu'à la mi-juillet (il rentre avant le 16), il séjourne également à Villers-sur-Mer vers le milieu du mois d'août et s'y trouve encore début septembre ; il est ensuite à Saint-Cloud, chez ses parents. Proust part le 8 août avec sa mère pour le Mont-Dore où il demeure jusqu'à la fin du mois (il rentre à Paris quelques jours avant le 29 août) ; à l'automne (du 19 octobre jusqu'au 25 ou 26 octobre), il s'installe à Fontainebleau pour travailler à son roman (*Jean Santeuil*).

³⁹⁷ Une lettre de Hahn à Suzette Lemaire, datant sans doute de 1897, laisse transparaître un certain éloignement avec Proust, mais aussi une profonde estime : « Hambourg, / [...] / Marcel m'a fort peu écrit, mais je ne doute pas plus de lui que vous n'en devez douter : il a travaillé à Kreuznach, et vous serez peut-être étonnée [*sic*] un jour de voir ce qui sortira de cet "irrégulier" - . » (H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [19], d'une autre main : « 2 Oct / 95 »). Si la date du 2 octobre est plausible, celle de 1895 paraît impossible, Proust et Hahn se trouvant en octobre à Beg-Meil. L'allusion au séjour que fit Proust à Kreuznach, de la mi-août au mois de septembre 1897, permet de dater la missive de cette année-là. La teneur de la lettre fait qu'elle peut difficilement correspondre au séjour précédent de Proust à Kreuznach, en juillet 1895, au cours duquel cependant il travaille beaucoup à *Jean Santeuil*.

de *l'Île du Rêve*. Chanté des chansons bretonnes avec Daudet et Loti, qui faisaient les chœurs³⁹⁸. »

Edmond de Goncourt rapporte une scène similaire, quelques années auparavant, le dimanche 3 avril 1892. Pierre Loti semble ainsi avoir régulièrement terminé ses soirées chez les Daudet en chantant le folklore breton :

« Et ce monde divers présenté et installé, en dépit de sa grippe, Loti passe dans le salon et chante jusqu'à minuit, accompagné sur le piano par Mme Daudet, chante, en faisant des effets de cuisse rocaille, des chansons bretonnes qui ont l'air du *Dies irae* sur le biniou³⁹⁹. »

Le samedi 25 janvier 1896⁴⁰⁰, Hahn chante son œuvre à l'écrivain :

« Donné une audition de *l'Île du Rêve* à Loti, qui paraissait ému⁴⁰¹. »

Risler était au piano lors de cette séance, comme en témoigne une lettre que lui adresse Reynaldo.

« Dimanche [...] En somme, j'ai passé cette semaine des soirées assez agréables. [...] Jeudi chez Daudet où j'ai bu de la bière, où je me suis encore entendu jouer, et où je me suis promené sans chapeau avec Pierre Loti [...] Enfin, hier, promenade en voiture quasi découverte au bois de Boulogne [i.e. Boulogne], audition donné à M. Viaud, par moi et l'accompagnateur Risler, de *l'Île des Songes*, et retour par une pluie luisante à contre sens⁴⁰². »

³⁹⁸ R. Hahn, *Notes, journal d'un musicien*, Paris, Librairie Plon, impr. 1933, p. 37, coll. « Choses vues ». Nous pouvons dater précisément cette visite, car Hahn nous indique qu'elle a lieu le jour de l'élection d'Anatole France à l'Académie française.

³⁹⁹ *Journal, mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, impr. 1989, vol. 3, p. 686, coll. « Bouquins ».

⁴⁰⁰ Cette date est déduite à partir de la lettre de Hahn à Risler ci-après.

⁴⁰¹ R. Hahn, *Notes, op. cit.*, p. 37.

⁴⁰² [Paris], [dimanche 26 janvier 1896], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 155. L'allusion au « Jeudi chez Daudet » confirme bien l'enchaînement des dates.

Loti, qui avait entendu le premier acte de *L'Île* à la fin de 1892, a donc attendu 1896 pour découvrir le dernier acte (il a dû entendre le deuxième acte entre ces deux dates), ce qui peut s'expliquer par son éloignement de Paris dans ces années-là. De janvier à juin 1894, il voyage en Terre sainte et en Turquie, puis séjourne à Rochefort où il installe non loin de chez lui sa maîtresse Crucita Gainzanon. En 1895, l'écrivain sert toute l'année à Rochefort où il continue d'aménager une mosquée dans sa maison.

La partition chant et piano est éditée chez Heugel, en septembre 1897 d'après la date d'impression, sûrement avec l'appui de Massenet⁴⁰³. Elle sera rééditée au moment de la création de l'œuvre, en mars 1898⁴⁰⁴. Dans cette dernière édition – qui donne, comme c'est l'usage, l'ensemble de la distribution de la création à l'Opéra-Comique –, Hahn supprimera de la dernière page de musique les lieux et dates de composition, sans doute pour dissimuler son extrême jeunesse au moment de l'élaboration de l'œuvre et peut-être également pour signifier qu'il l'assume pleinement, quelques années après. Il avait eu d'ailleurs une attitude exactement contraire lors de l'édition de son *Premier volume de mélodies*, en 1895⁴⁰⁵.

Les deux éditions de *L'Île du rêve*, pratiquement semblables⁴⁰⁶, portent sur la couverture une illustration de Madeleine Lemaire

⁴⁰³ La maison Heugel est dirigée à l'époque (de 1891 à 1916) par Henri Heugel (1844-1916) et son neveu Paul Chevalier (1861-1931), associé à son oncle depuis le rachat du fonds Hartmann par Heugel en 1891 (voir : *Heugel et ses musiciens, lettres à un éditeur parisien*, introduction de François Heugel, notes de Danielle Pistone, Paris, Presses universitaires de France, impr. 1984, 128 p., coll. « Cahiers du Centre de recherche, d'étude et d'édition de correspondances du XIX^e siècle de l'université de Paris-Sorbonne »).

⁴⁰⁴ Voir la description complète de ces deux éditions dans : « Sources », p. 845-847.

⁴⁰⁵ Voir : I, 1.2., « Première formation musicale », p. 34.

⁴⁰⁶ Pour une étude comparative des éditions chant et piano A et B, voir : Annexe 8, « Étude des sources », p. 614-652.

représentant un rameau de mimosa⁴⁰⁷. Suzette Lemaire a participé au repérage de la flore susceptible d'évoquer Tahiti :

« [...] Soyez gentille – continuez, disait Mac Mahon – et feuilletez le *Mariage de Loti* ; voyez quelles fleurs vous y trouvez et dites-le moi – C'est une jolie besogne n'est ce pas ? Et bien digne de vous⁴⁰⁸ ! – »

Le mimosa apparaît dans le récit de Loti dès le premier chapitre de la première partie, lors de la scène inaugurale du baptême. Il revient ensuite à plusieurs reprises dans les premiers chapitres : lors de la première apparition de Rarahu (Mahénu dans le livret) et son amie Tiahoui, dans la description du petit trou d'eau qui est leur « salle de bain particulière », lors de l'apparition de Rarahu vêtue d'une tunique d'étoffe chinoise :

« Cinq personnes assistaient à ce baptême de Loti, au milieu des mimosas et des orangers, dans une atmosphère chaude et parfumée, sous un ciel tout constellé d'étoiles australes⁴⁰⁹. »

« Au fond du tableau, tout à coup des broussailles de mimosas et de goyaviers s'ouvrirent [...] et deux petites filles parurent [...]⁴¹⁰. »

« C'était un recoin tranquille, au-dessus duquel faisaient voûte de grands arbres-à-pain aux épaisses feuilles, – des mimosas, des goyaviers et de fines sensibles⁴¹¹... »

⁴⁰⁷ Voir : Annexe 13, « Documents iconographiques », p. 726.

⁴⁰⁸ Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, Saint-Cloud, [printemps-été 1897], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (27), d'une autre main : « Juin 97 ». L'en-tête de la carte porte l'adresse de la maison de campagne des parents de Hahn à Saint-Cloud (11, parc de Montretout). Hahn indique dans sa lettre que son père va mal, ce qui permet de la dater d'avant le 15 juillet 1897, jour de sa mort. La mort de Carlos Hahn fut annoncée par erreur dans *Le Gaulois* du mercredi 16 juin 1897 : « M. Hahn, le jeune compositeur qui s'est déjà distingué par des œuvres très remarquées, vient d'avoir la douleur de perdre son père, enlevé mardi soir par une affection de poitrine, à Saint-Cloud, où il était allé passer la saison d'été. » (31^e année, 3^e série, n^o 5701, p. 2).

⁴⁰⁹ P. Loti, *Le Mariage de Loti.*, éd. de Bruno Vercier, Paris, Flammarion, impr. 1991, p. 49, coll. « GF ; 583 ».

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 59.

« [...] le tamisage léger des goyaviers et des mimosas.

Nous vîmes s'avancer tout à coup une personne vêtue d'une tunique traînante en gaze vert d'eau [...] ⁴¹²... »

Le choix du mimosa comme illustration de couverture n'est donc pas un simple effet d'exotisme mais correspond à un arbre cité dans le texte de Loti dont s'inspire le livret. De plus, il y a adéquation entre la simplicité odoriférante du rameau de fleurs et le caractère général de la musique de Hahn qui n'a rien d'une jungle foisonnante ! C'est pourtant vers cette dernière que semblerait s'être orienté le choix des dames Lemaire que R. Hahn est obligé de rappeler à l'ordre :

« 3 Juin [...] »

Vous seriez tout à fait bonne et gentille d'entrer dans mes idées à propos de la couverture de l'Ile des Rêves ; une simple branche de fleurs suffira, et vaudra mieux que tout, il n'en faut pas plus qu'un léger parfum pour transporter l'esprit dans un pays lointain. C'est celui du mimosa que je choisis. Ne trouvez vous pas que j'aie raison ? – Comme je compte ces jours ci en reparler à Madame Lemaire, je vous en fais part, sachant que vous avez plus d'influence sur elle que n'importe qui ⁴¹³ – . »

Les épreuves corrigées ⁴¹⁴, la partition éditée est bien entendu envoyée à Édouard Risler. Hahn a pris conscience à la relecture – et à travers la nostalgie du temps perdu – de la spécificité de l'inspiration, de cette sorte de moment poétique propre à chaque œuvre :

« Je t'ai fait envoyer l'Ile du Rêve à Fribourg, et j'espère qu'en la lisant imprimée tu seras aussi bienveillant que pour le manuscrit. En repassant ces pages je suis envahi d'une grande

⁴¹² *Ibid.*, p. 75.

⁴¹³ Lettre à Suzette Lemaire, [Saint-Cloud], 3 juin [1897], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (90).

⁴¹⁴ Une lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire commente ce travail de correction : « J'ai eu à corriger les premières épreuves de l'Ile des Rêves : quel travail !! Pas une page qui ne compte 50 fautes ! » (s.l., [1897], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [29], d'une autre main : « 97 »).

mélancolie ; elles me [représentent ?] des années à jamais disparues ; il y a bien des choses dans cette partition, que je n'accepterais pas aujourd'hui de ma pensée ; mais en revanche il y en a d'autres que je ne referai plus ; je n'ai plus la fraîcheur [*sic*] de cœur, la naïveté d'alors⁴¹⁵. – »

L'édition de la partition permet une certaine diffusion de *L'Île du rêve*, puisque la célèbre cantatrice Marie Van Zandt⁴¹⁶, créatrice du rôle de Lakmé à l'Opéra-Comique en 1883, s'y intéresse en 1897, après avoir découvert la musique ; c'est ce que Hahn écrit à Risler :

« Paris, 16 Nov. / L'Île du Rêve va peut être voir le jour, sinon dans les conditions rêvées, du moins dans des conditions brillantes : Van Zandt veut⁴¹⁷ la créer en Amérique et en Russie, et tout de suite ! Je ne connais pas la cantatrice personnellement, et c'est à Heugel qu'elle a exprimé ce désir éveillé en elle par la lecture détaillée de la partition⁴¹⁸. »

⁴¹⁵ Lettre de R. Hahn à É. Risler, s.l., [octobre 1897], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 364, d'une autre main, au crayon noir : « octobre 1897 » (cette datation est tout à fait vraisemblable, l'édition étant parue en septembre). Dès 1894, Risler avait redemandé à Hahn le manuscrit chant et piano de *L'Île* : « Freiburg / [Breisgeir ?] / Villa Risler / Samedi / [...] Quel plaisir tu me ferais en m'envoyant de tes mélodies et l'Île des Rêves ; as-tu besoin de l'Île des Rêves (les 3 actes) Non n'est-ce pas ! envoie-la en paquet recommandé ; conçois-tu mon bonheur de me remettre ici tout ça en mémoire ! » ; sur la première page, à gauche, verticalement : « Je compte sur l'Île des Rêves » ; sur la deuxième page, à droite, verticalement : « Je te remercie d'avoir eu cette bonne idée de m'envoyer l'Île des Rêves » ; sur la troisième page, à gauche, verticalement : « Il n'y a pas de raisons pour ne pas m'envoyer l'Île des Rêves » ; sur la quatrième page, à droite, verticalement, en partie illisible à cause du montage sur onglet : « [mots illisibles] l'Île des Rêves ». (ca 13 septembre 1894), B.N.F., Mus., L.A. Risler 24 ; nous datons d'après une allusion à la mort de Chabrier).

⁴¹⁶ Le soprano Marie Van Zandt, de son vraie nom Marie Vanzini, d'origine hollandaise, était née à New York en 1861. Elle avait fait ses débuts à la scène en 1879 (*Don Giovanni* à Turin) et s'était produite pour la première fois à l'Opéra-Comique de Paris le 17 mars 1880 dans *Mignon*. Elle y chantera notamment dans *Le Barbier de Séville*, *Le Pardon de Ploërmel*, *Les Noces de Figaro* et surtout *Lakmé* qui demeurera son plus grand rôle. En 1885 eut lieu sur cette même scène ce que l'on a appelé l'incident Van Zandt : « La blonde et délicate diva, qui avait été si longtemps l'idole du public, se troubla en scène au point de ne pouvoir continuer la représentation du *Barbier de Séville*. On prétendit que Rosine s'était mise dans une situation qui ne lui permettait pas de paraître devant la rampe. Accueillie, ce soir-là, par des sifflets, les manifestations continuèrent les jours suivants sur la voie publique. Elle dut demander la résiliation de son engagement et quitter le théâtre (27 mars). Elle tomba malade et partit pour Nice. Cet incident faillit la tuer. Lorsqu'elle se rétablit, après un long repos, elle retrouva, à l'étranger, un public qui lui fit le plus chaleureux accueil. Elle chanta, en 1889, au théâtre de Moscou, les deux meilleurs rôles de son répertoire : *Mignon* et *Lakmé*, qui lui valurent des ovations sans nombre. » (*Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, [Supplément 4], éd. par Pierre Larousse, Nîmes, C. Lacour, 1992, p. 1972, coll. « Rediviva », reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1890). Elle continuera par la suite à se produire sur diverses scènes et mourra à Cannes en 1919.

⁴¹⁷ Mot souligné trois fois.

⁴¹⁸ S.l., mardi 16 novembre [1897], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 365, d'une autre main, au crayon noir : « 1897 ». Cette date de 1897 est vraisemblable, Van Zandt découvrant l'œuvre par l'édition chant et piano

La création aurait eu lieu apparemment en Russie où la chanteuse avait triomphé dans les rôles de Mignon et Lakmé en 1889 :

« Van Zandt va chanter l'Ile à Moscou, et moi je vais commencer une symphonie en ut majeur⁴¹⁹ !!!!! »

On peut supposer que Marie Vanzini, dont la voix était fatiguée à cette époque, voyait dans le rôle de Mahénu une sorte de « Lakmé sans vocalises » qui lui permettrait de renouveler son répertoire tout en perpétuant son image exotique.

Cette création à l'étranger n'eut pas lieu, pour des raisons que nous ignorons⁴²⁰, et Van Zandt ne sera pas retenue par Albert Carré pour lancer l'œuvre ; mais le roman que Proust rédige à l'époque, *Jean Santeuil*, présente Van Zandt chantant lors d'une soirée chez M^{me} Marmet – prototype de la future M^{me} Verdurin –, nous offrant peut-être une trace de ses conversations avec Hahn sur la chanteuse :

« Puis les premiers mots de l'accompagnateur annonçant que Van Zandt allait chanter, elle [M^{me} Marmet] faisait faire silence et si quelqu'un parlait le regardait impérieusement, puis effaçait sa brusquerie par un sourire comme une danseuse qui joue le rôle d'un lieutenant. Et tout en jouant, Jean écoutait en souriant le joli air de *Don Juan*, accompagné, quand le mouvement se pressait,

qui paraît en septembre. L'édition permet aussi à la presse de faire paraître des extraits de la partition. Ainsi, dans la rubrique « Notre page musicale » du *Figaro* du samedi 30 octobre 1897, est présentée la « Scène du baptême de Loti » (acte I, scène 4) ; le titre, en haut de page, annonce une « Œuvre lyrique inédite de Reynaldo Hahn ». Après la création, le « Supplément musical » de *L'Illustration* du samedi 2 avril 1898 (56^e année, n^o 2875, p. 248) proposera « une des pages les plus importantes de la charmante partition de M. Reynaldo Hahn : *l'Ile du Rêve*, le grand duo, si poétiquement inspiré, que chantent au 1^{er} acte Mahénu et Loti ».

⁴¹⁹ Lettre de R. Hahn à É. Risler, s.l., [1897], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 367, d'une autre main, au crayon noir : « 1897 ».

⁴²⁰ La presse française que nous avons dépouillée ne dit mot de ce projet dont il n'est fait aucune allusion lors de la création à l'Opéra-Comique en 1898. La seule allusion publique que nous ayons retrouvée est un entrefilet du *Temps*, conservé dans l'album de coupures de presse sur *l'Ile du rêve* de R. Hahn, non daté : « Mlle Van Zandt, est de passage à Paris, avant de se rendre à Moscou, où elle doit créer cet hiver *l'Ile du rêve*, du compositeur Reynaldo Hahn. » (B.N.F., Opéra, A.I.D. 3627). Il est fort probable que ce court article date de la fin de 1897, époque où ce projet est envisagé.

d'un murmure unanime et léger des auditrices charmées, comme si une brise soufflant tout à coup avait tourné les pages et fait palpiter les éventails⁴²¹. »

Hormis l'illustration de la couverture de l'édition, Madeleine Lemaire devait également s'occuper activement – et avec le tempérament qu'on lui connaît – de la carrière de Reynaldo Hahn et donc de l'exécution de *L'Île du rêve*, la représentation d'un ouvrage lyrique pour un jeune compositeur étant à l'époque une porte ouverte sur la consécration. Une lettre de Hahn à Suzette Lemaire, vers 1896-1897, montre son agacement devant les sollicitations incessantes de « la patronne », toujours très attentive à l'animation de ses soirées :

« Mercredi minuit [...] »

[...] je voudrais qu'on sût une fois pour toutes, que quand je ne veux pas chanter, c'est que je n'en ai pas envie, et dorénavant, dans ces cas-là, je ne chanterai pas ; car après avoir trop souvent cédé à d'aimables instances dans la crainte de paraître poseur, je m'aperçois que cela ne sert à rien et que la fois prochaine tout est à recommencer. [...] Quant à l'utilité qu'il y a à chanter devant telle ou telle personne, je n'y crois absolument pas, (raison pour laquelle je me refuse absolument à faire entendre L'Île des Rêves à Dettelbach⁴²² dont je n'estime pas l'appréciation en musique)[.] Car je ne puis m'habituer à l'idée de certaines pratiques intéressées⁴²³. »

Massenet, pour sa part, l'incite à ne pas rester bloqué sur son premier essai théâtral :

⁴²¹ M. Proust, *Jean Santeuil*, éd. établie par Pierre Clarac avec la collab. d'Yves Sandre, [Paris], Gallimard, impr. 1976, cop. 1971, p. 686-687, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

⁴²² Il s'agit de Charles Dettelbach. Le premier volume (*Annuaire des adresses à Paris et dans les châteaux*) du *Livre d'or des salons* pour l'année 1897 (10^e année, Paris, E. Bender, D.L. 1898, p. 231) répertorie M. et Mme Ch. Dettelbach à Paris, au 13, rue Christophe-Colomb, dans le 8^e arrondissement.

⁴²³ S.I., [1896-1897], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (87), d'une autre main : « Paris » ; nous datons d'après une allusion de Hahn à son âge : 22 ans.

« Massenet m'encourage à commencer un autre ouvrage, disant que sa *Méduse* n'a jamais été jouée et que je pers mon temps à attendre : je lui ai répondu que je n'attendais que d'avoir le livret que je veux⁴²⁴. »

3.2. Autres œuvres (1894-1897)

Depuis l'achèvement définitif de *L'Île du rêve*, fin 1894, Reynaldo Hahn, s'il ne s'est pas remis à un autre ouvrage lyrique, a composé de nombreuses autres œuvres.

Les pièces pour piano occupent une place importante et sont, comme les mélodies, rapidement éditées par Heugel. Elles correspondent à un répertoire qui s'écoule facilement et bénéficie du développement de l'instrument à clavier au sein de toutes les catégories de la bourgeoisie. Paraissent donc successivement : *Trois préludes sur des airs irlandais pour piano à quatre mains* (1894), *Portraits de peintres* (1896), *Pièce en forme d'aria et bergerie pour piano à quatre mains* (1896), *Caprice mélancolique pour deux pianos* (1897). En revanche, la *Cadence pour le Concerto en ut mineur de Mozart* (K. 491), composée en 1897 et dédiée à Édouard Risler, ne sera éditée qu'en 1902, peut-être parce qu'elle trouve moins sa place dans le marché courant de la musique pour piano et nécessite une certaine notoriété de l'auteur qui s'adresse là aux concertistes.

L'incontournable Willy accueille favorablement, dans *L'Écho de Paris* du mardi 6 avril 1897, les *Portraits de peintres* que Risler a interprétés au cours d'un récital salle Pleyel et :

⁴²⁴ R. Hahn, *Notes, op. cit.*, p. 44. Il paraît évident qu'il s'agit ici de *L'Île du rêve*, l'extrait du Journal appartenant de plus à la partie intitulée « *Juvenilia* ».

« dont le “Watteau”, surtout, a plu (un léger trois-temps en *si*, sauf erreur⁴²⁵, “poussière de baisers autour des bouches lasses”), soit dit sans vouloir infirmer les mérites divers des autres, “Cuyp, Potter, Van Dyck”, que j'aime, pour ma part, tout autant que “Watteau”, ni plus, ni moins⁴²⁶. »

Les mélodies et la musique vocale forment un autre filon important, d'inspiration et de production. Le recueil que Heugel publie en 1895, intitulé *Mélodies*, rassemble toute la production de Hahn, hormis *Chansons grises*, depuis 1888. Le *Second volume* fera la même chose pour la période comprise entre 1896 et 1921.

Avant 1898, Hahn fait paraître *Cantique sur le bonheur des justes et le malheur des réprouvés* (1896), pour chœur de femmes à l'unisson ou voix solo et piano, sur un texte de Racine ; *Théone* (1897), sur un poème de Jean Moréas d'inspiration antique ; un *Agnus Dei* (1897) pour soprano, baryton et orgue et *Les Bretonnes* (1897), un duo pour soprano et mezzo (ou contralto), soli ou en chœur, et piano, sur une poésie de Charles Le Goffic⁴²⁷. *L'Obscurité*, pour chœur à quatre voix mixtes *a cappella*, sur un poème de Victor Hugo, bien que composée en 1897, ne paraîtra qu'en 1904.

Sont-ce ces deux dernières œuvres qui sont données en concert lors d'un « mardi » de Madeleine Lemaire, le 20 avril 1897, devant une assistance artiste et huppée⁴²⁸ ? Le compte rendu du *Figaro*, dans la rubrique « Salons », ne le précise pas :

« Dîner suivi de réception intime, avant-hier, chez
Mme Madeleine Lemaire. [...] »

⁴²⁵ En fait, en *fa* dièse majeur, mais le deuxième thème est en *si* majeur.

⁴²⁶ Critique de « l'Ouvreuse du cirque d'été » (Henri Gauthier-Villars), 14^e année, n^o 4698, p. 3. Lors du même concert, Risler interprète également Wagner, Chabrier, Liszt et Fauré.

⁴²⁷ Poète, romancier et critique, membre de l'Académie française, Charles Le Goffic (1863-1932) est l'auteur de nombreux recueils de poèmes, parmi lesquels *Amour breton* (1889) et *Le Bois dormant* (1900).

⁴²⁸ On y remarque la Duchesse d'Uzès, MM. et M^{mes} Alphonse Daudet, Arman de Caillavet, MM. Anatole France, le peintre Lambert, de Borde, Léon Daudet, M^{me} Duë (épouse du ministre de Suède et Norvège), de Bonnières, Louis Stern, Hochon, MM. Grosclaude, Caran d'Ache...

Pendant la soirée, on a applaudi les chœurs de M. Reynaldo Hahn, le pianiste Bauer et la vicomtesse de Maupeou⁴²⁹. »

Dans ces mêmes années, Reynaldo Hahn entreprend la composition d'une pièce de musique de chambre, un *Trio pour violon, violoncelle et piano*. Plusieurs lettres parlent explicitement de la composition de cette œuvre pourtant aujourd'hui introuvable :

« Mardi [...]

Quoi qu'il en soit, je vous dirai que je travaille à mon trio, que je revois certains coins de l'Ile des Rêves, et que je cherche un sujet d'opera⁴³⁰ – . »

« StCloud / 16 Sept.

[...]

Je vais tâcher de finir enfin mon trio. Puis je me mettrai sérieusement à une chose qui exige un état d'esprit particulier et de corps aussi⁴³¹. »

Il est même question, à un moment donné, de sa publication :

⁴²⁹ Jeudi 22 avril 1897, 43^e année, 3^e série, n^o 112, p. 2, l'article est signé Ferrari. Bauer pourrait être un parent d'Élisabeth-Antoinette Bauer, née en 1822, qui avait obtenu un premier prix de piano au Conservatoire en 1839. M^{me} de Maupeou fait partie de ces amateurs de bon niveau qui se produisaient dans les salons à l'époque, parfois mêlés à des professionnels.

⁴³⁰ Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, s.l., [1896], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (30), d'une autre main : « [97 ?] ». Nous datons d'après la lettre ci-après (H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [89]) où il est question de la fin du *Trio*.

⁴³¹ Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, Saint-Cloud, 16 septembre [1896], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (89). Nous datons d'après plusieurs éléments : Hahn vient de séjourner à Villers-sur-Mer et se trouve ensuite à Saint-Cloud, ce qu'il fit en août et septembre 1896 ; la tristesse du ton général de la lettre correspond à son état affectif de l'automne 1896, suite à sa séparation avec Proust. Il ne peut s'agir d'une lettre de 1897, car le père de Hahn étant décédé en juillet de cette année-là, le lettre du 16 septembre devrait alors, selon l'usage, être écrite sur du papier bordé de noir. Dans la même missive, il expose une sorte de code de conduite face à la tentation du « carriérisme » : « Vous pensez que je ne m'estimerai plus le soir où j'aurais consenti à donner une audition de mon ouvrage à un [commanditaire ?] de l'Op. Comique, ou à faire une visite à une étoile. Cela ne cadre ni avec mon caractère, ni avec ma personne, ni avec mon genre de musique. Si je voulais intriguer et arriver à mes fins, je m'y prendrais autrement, employant des moyens plus ténébreux plus intéressants. Mais tout cet appareil de vaines courtisannies me déplaît et me semble indigne d'un artiste qui se respecte. »

« [...] Je lis en ce moment des volumes entiers pour trouver un sujet d'opéra, et je m'occupe aussi de la publication de mon trio⁴³². »

Une lettre de Hahn à Jules Massenet éclaire quelque peu cette énigme :

« J'ose à peine vous avouer que mon trio est loin d'être terminé ; mais il faut dire que j'ai fait autre chose ; (entre parenthèse, quatre mélodies sérieuses dont je suis content et que je vous soumettrai) = [...] »

Pour revenir à mon trio, je vous déclare que je n'attendrai pas de l'avoir fini pour connaître votre Concert de violoncelle ; au contraire, qui me dit que je n'y puiserai pas un enseignement pour la fin de ma besogne⁴³³ !!

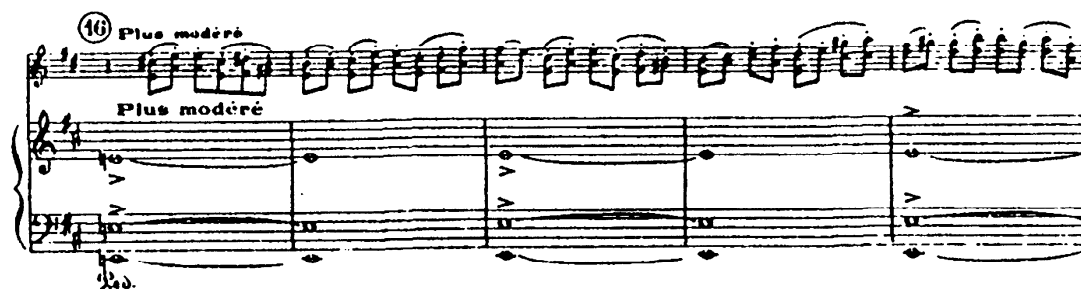
À la fin de la lettre, il cite le finale de son *Trio* dont le motif deviendra l'un des thèmes secondaires et cycliques de son *Concerto pour violon*, créé aux Concerts Colonne le 26 février 1928 par Gabriel Bouillon :



⁴³² Lettre de R. Hahn à Suzette Lemaire, [Paris], [1897], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (38), d'une autre main : « 97 ». Nous datons d'après la lettre ci-après, Hahn étant également malade dans la présente missive.

⁴³³ [Paris], [1897], coll. A. Bessand-Massenet, Égreville. Nous datons d'après la date de composition du « Concerto pour violoncelle » de Massenet, en fait sa *Fantaisie pour violoncelle et orchestre*, écrite en 1897 et créée à Monte-Carlo le 10 mars 1898, par Jacques Hollman. Hahn indique aussi dans la lettre qu'il est presque remis de sa maladie mais doit garder encore huit jours la chambre.

Concerto pour violon et orchestre, I, mes. 234-238⁴³⁴ :



Il est donc possible que Hahn n'ait jamais terminé son *Trio* – ce qui ne l'empêchait pas à l'époque d'en parler déjà à son éditeur – et qu'il ait réutilisé son matériau musical, en tout ou en partie, dans des œuvres ultérieures, comme le *Concerto*. Ce procédé du réemploi ou de l'autocitation est d'ailleurs fréquent chez le compositeur dont plusieurs œuvres entretiennent des rapports d'« intermusicalité⁴³⁵ ». C'est le cas entre la *Pièce en forme d'aria et bergerie* et le dernier mouvement du *Quintette pour piano et cordes* créé en 1922 ou entre la huitième valse du *Ruban dénoué* (création en 1917), intitulée « La cage ouverte », et la valse « Amour qui meurs » (n° 24) du dernier acte de *Ciboulette* (création en 1923). Il y a là tout un réseau thématique à l'intérieur de l'œuvre, au sein duquel peut également circuler la musique par ailleurs disparue, on non éditée, ou transmuée : c'est le cas du *Trio*.

Vers 1895, la composition de pièces musicales pour piano inspirées par le roman de Maurice Barrès *Le Jardin de Bérénice*⁴³⁶ se présente, à la suite des *Portraits de peintres*, comme une nouvelle manière de se

⁴³⁴ Violon et piano, Paris, Heugel, cop. 1928, p. 9, cotage H. 29903.

⁴³⁵ Nous prolongeons ici un lexique cher à Gérard Genette qui, en 1982, définissait l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, [Paris], Éditions du Seuil, impr. 1992, cop. 1982, p. 8, coll. « Points. Essais »).

⁴³⁶ Cet ouvrage de Maurice Barrès (Paris, Perrin, 1891) est le dernier des “trois romans idéologiques” qui constituent *Le Culte du moi*, les deux volets précédents étant *Sous l'œil des barbares* et *Un Homme libre*. La thèse défendue par Barrès dans ce roman est qu'il “faut trouver à son Moi une direction en harmonie avec l'Univers” (*Le Jardin de Bérénice*, Paris, Flammarion, 1988, « Examen des trois romans idéologiques », p. 171).

confronter « aux œuvres attestant une préparation d'art », aux « poèmes existant dans le sens strict ou littéraires », afin d'en presser « les authentiques lèvres pour un jaillissement nouveau », comme le dit Mallarmé⁴³⁷. Il s'agit de faire de l'art avec de l'art ou, dans une optique symboliste, d'exprimer une idée au moyen d'un autre signifiant. Hahn explicite ainsi son projet à Risler :

« J'ai voulu m'acharner au Jardin de Bérénice, et cela n'avance pas du tout. Mais j'y arriverai. L'idée est assez neuve de faire, en musique, des illustrations pour un livre⁴³⁸ - Cette suite en comportera cinq : Enfance de Bérénice (le musée du roi René) Vue générale et confuse, la maison de Bérénice, et deux autres dont je n'ai pas encore arrêté définitivement le choix. C'est amusant d'illustrer un ouvrage en musique ; ces pièces sont de simples vignettes, décrivant le plus exactement possible, évoquant, plutôt, les passages choisis dans le texte. - Après avoir fini cela, je ferai la même chose pour une nouvelle de Marcel Proust : la Mort de Baldassare Silvande, marquis de Silvanie⁴³⁹, [mot biffé] que je trouve admirable⁴⁴⁰. »

L'œuvre est restée inachevée dans sa totalité, mais les manuscrits autographes que nous avons retrouvés dans une collection particulière parisienne⁴⁴¹ montrent que plusieurs parties étaient terminées. Certaines ont même été orchestrées et l'une d'elles, « Vue générale et confuse », a sans

⁴³⁷ 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 Brianchon, Dignimont, Roger Wild, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1946, p. 20.

⁴³⁸ Nous ignorons s'il s'agissait d'une commande liée à une nouvelle édition de l'ouvrage.

⁴³⁹ À notre connaissance, Hahn n'a jamais illustré musicalement cette nouvelle.

⁴⁴⁰ [Saint-Germain-en-Laye], [fin juillet-début août 1895], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 289, d'une autre main, en haut, à droite : "1895". Nous datons d'après les œuvres de Hahn citées dans la lettre et l'allusion aux visites de Proust à Saint-Germain.

Les passages que Hahn veut illustrer en musique sont le chapitre IV (« Histoire de Bérénice (suite). Le musée du roi René »), la première partie du chapitre VI (« Vue générale et confuse »), les descriptions de la maison contenues dans le chapitre V (« Bérénice à Aigue-Mortes »).

⁴⁴¹ Pour un inventaire de ces manuscrits, voir : Annexe 14, « Liste des œuvres musicales de Reynaldo Hahn », p. 743-744, 760. La chemise contenant les manuscrits porte sur la première de couverture, de la main de Hahn : « A terminer un jour ou l'autre. »

doute été exécutée en concert puisqu'il existe dans ce fonds un matériel d'orchestre annoté (lettres au crayon bleu).

Autre œuvre orchestrale, le poème symphonique *Nuit d'amour bergamasque*, composé en 1893, est interprété aux Concerts Colonne en 1897. *L'Écho de Paris* du 26 octobre en rend compte, « l'ouvreuse du cirque d'été » mettant en avant la spécificité du groupe social qui entoure Hahn – le grand monde – et ramenant l'inspiration galante de l'œuvre à une mignardise par essence négligeable :

« M. Marcel Proust et quelques dames du monde, à son exemple, ont véhémentement applaudi la *Nuit d'amour bergamasque* de M. Reynaldo Hahn, le gros du public restant froid. C'est de la menuaille, point laide, parbleu ! mais illogique de construction et de tonalités ; le saxophone bourdonne sa sérénade ; un Mustel égoutte “Au clair de la lune” ; trompette bouchée, Baretti solo triangle, gammes et Bergame, et patati et patata⁴⁴²... »

Sur le plan théâtral, Hahn n'arrive pas à se lancer véritablement dans une autre œuvre lyrique. Il met en route, en 1895, une scène lyrique, *Persée et Andromède*, dont il entretient Risler :

« Je te l'enverrais⁴⁴³ si je ne craignais la poste de Chartres où s'est déjà égarée une de mes lettres, si détaillée, sur Andromède que tu as hâte de connaître, mais que je ne montrerai que si tu me promets de ne pas juger ce qui sera d'après ce qui est⁴⁴⁴. »

L'œuvre est restée inachevée, comme l'atteste une autre lettre à Risler :

⁴⁴² 14^e année, n^o 4901, p. 3.

⁴⁴³ Il s'agit des *Cygnés*, mélodie composée en 1893-1894 et dédiée “au poète Jean Lahor”, sur un poème tiré des *Nuits persanes* (Paris, A. Lemerre, 1870) d'Armand Renaud (1836-1895). Elle parut chez Heugel en 1894 et fut insérée dans le *Premier recueil de mélodies*.

⁴⁴⁴ [Saint-Germain-en-Laye], [fin juillet-début août 1895], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 289, d'une autre main, en haut, à droite : “1895”. Nous datons d'après les œuvres de Hahn citées dans la lettre et l'allusion aux visites de Proust à Saint-Germain.

« Andromède a été abandonnée. Je l'ai laissée aux bras de Persée - [mot biffé] Car j'éprouvais une grande difficulté à la faire monter à cheval. Mais je la reprendrai quand j'aurai l'esprit plus net⁴⁴⁵. »

Le manuscrit autographe de la partition d'orchestre⁴⁴⁶ montre que le premier numéro, « Andromède au monstre », était terminé. Il est écrit essentiellement pour chœur à quatre voix mixtes et orchestre. Hahn s'est arrêté dès le deuxième numéro, « Persée et Andromède ». Cette princesse légendaire réapparaîtra dans l'une des pièces pour piano de son recueil *Le Rossignol éperdu* : « Andromède résignée », composée en 1902.

Toujours en 1895, il écrit la musique de scène d'une pièce, *Nocturne*, de Maria Star, pseudonyme littéraire de Mme Louis Stern dont Proust et lui fréquentent assidûment le salon.

Parmi les concerts où l'on entend du Hahn en ces années-là, il faut noter celui du mercredi 21 avril 1897 à la Bodinière, à quatre heures et demie de l'après-midi, entièrement consacré à ses œuvres. On y entend un avant-dire de Stéphane Mallarmé⁴⁴⁷ avant que les artistes ne se produisent⁴⁴⁸.

« La dernière séance d'*Une heure de musique moderne*, consacrée aux œuvres de M. Reynaldo Hahn, avait attiré à la Bodinière une assistance des plus élégantes : Mme la princesse Mathilde, la duchesse d'Uzès, le ministre de Suède et Norvège, et Mme Due ; Mme Alphonse Daudet, etc., etc. Après une

⁴⁴⁵ S.l., [1895 ?], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 284, d'une autre main : « début 1895 ».

⁴⁴⁶ Il est conservé dans une collection particulière parisienne.

⁴⁴⁷ En fait, lu par Marguerite Moreno et non par Mallarmé, contrairement à ce que suggère *Le Figaro*. Voir : Annexe 9, « Textes divers », p. 657-658. Ce dernier écrit à son amie Méry Laurent, le 20 avril 1897 : « Quant à Hahn, à qui je viens de rappeler tes billets, tu les avais reçus, sans doute, à ce moment. Je te contemplerai donc au concert, avant lequel je ferai répéter Moreno, pour, peu après la fin, te suivre ou te retrouver. » (*Lettres à Méry Laurent*, éd. établie et présentée par Bertrand Marchal, [Paris], Gallimard, impr. 1996, p. 212).

⁴⁴⁸ Proust y convie Montesquiou dans une lettre, car on y donne les *Portraits de peintres* (M. Proust, *Correspondance, tome II, 1896-1901*, éd. par P. Kolb, Paris, Plon, 1976, lettre 109, p. 186).

conférence de M. Mallarmé, on a entendu Mmes Moreno et Horwitz, MM. Risler, Engel, Diaz de Soria, Cortot⁴⁴⁹. »

Plusieurs publications présentent le jeune compositeur Reynaldo Hahn en 1897. Le recueil de chansons pour enfants, à voix seule, sur des textes de Marc Legrand – dans lequel il a composé la musique de *L'Alouette* – nous le montre ainsi :

« Né à Caracas (Vénézuéla) en 1874. Élève de MM. Descombes, Marmontel, Lucien Greandjean [*sic*], Théod. Dubois, Lavignac et surtout Massenet. A publié : *Chansons grises*, mélodie sur des vers de Paul Verlaine, des morceaux de piano à 2 et 4 mains, etc. A déjà le renom d'un excellent pianiste et d'un brillant compositeur⁴⁵⁰. »

Quant à l'ouvrage de Jules Martin, *Nos auteurs et compositeurs dramatiques*, sorte d'annuaire développé du monde du théâtre, il mentionne, dans la notice consacrée à Hahn, *L'Île du rêve* comme une œuvre à venir :

« Né à Caracas (Venezuela), le 9 août 1874. – Études musicales au Conservatoire de Paris (élève de Massenet). A publié un grand nombre de mélodies et quelques morceaux de piano à deux et quatre mains. A composé la musique de scène de plusieurs pièces, notamment de *l'Obstacle*, d'Alphonse Daudet (Gymnase – 27 déc. 1890).

En préparation : *l'Île des rêves*, idylle polynésienne en 3 actes, d'après Loti, avec Hartmann et A. Alexandre⁴⁵¹. »

⁴⁴⁹ Compte rendu de Jules Huret, *Le Figaro*, samedi 24 avril 1897, 43^e année, 3^e série, n^o 114, p. 4.

⁴⁵⁰ Marc Legrand, *L'Âme enfantine, 50 chansons pour les écoles*, Paris, Armand Colin et C^{ie}, 1897, p. 6.

⁴⁵¹ *Nos auteurs et compositeurs dramatiques : portraits et biographies suivis d'une notice sur les sociétés d'auteurs, droits, règlements, statistique et sur les transformations de l'affiche théâtrale : reproductions d'affiches des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, préf. de Maurice Donnay, Paris, Ernest Flammarion, 1897, p. 269. Dans le même ouvrage, *L'Île du rêve* est également citée parmi les projets d'Alexandre (p. 20) et Hartmann (p. 278).

Au seuil de 1898 qui va voir enfin son opéra représenté, Reynaldo Hahn apparaît comme un jeune compositeur plein d'avenir, dans la lignée directe de Massenet. Il a réussi à se faire un nom dans la société qui apprécie les mélodies et les pièces pour piano tout en étant, depuis le début de sa carrière, étiqueté comme appartenant au cercle restreint du grand monde, pour le meilleur et pour le pire. La critique de Willy de la *Nuit d'amour bergamasque*, qui n'est certes qu'une opinion parmi d'autres, témoigne d'un préjugé défavorable à l'égard d'un créateur dont le réseau de relations semble masquer l'authenticité de la démarche⁴⁵². Ce fut la même chose pour Proust que le milieu littéraire mit du temps à accepter comme un écrivain sérieux. L'anecdote, bien connue, de la N.R.F. ne prenant même pas la peine d'examiner la dactylographie de *Du côté de chez Swann* résume à elle seule l'état d'esprit d'un milieu intellectuel situé en dehors de toute sphère aristocratique et s'opposant aux « mondains » qui se veulent artistes⁴⁵³.

Il est à noter que la plupart des pièces composées par Hahn – qui n'est pas un pur musicien mais un « musicien littéraire », comme dit Proust⁴⁵⁴, – font appel à un « référent », préexistant à l'œuvre : la peinture (*Portraits de peintres*), le folklore musical (*Trois préludes sur des airs irlandais pour piano à quatre mains*), une époque passée comme le XVIII^e siècle (*Pièce en forme d'aria et bergerie, Nuit d'amour bergamasque*), un roman (*Le Jardin de Bérénice*). Ce référent, dans ces œuvres instrumentales, occupe la place du texte dans les œuvres vocales et peut

⁴⁵² Le même Willy écrit sur Reynaldo Hahn que « les salons le cajolent et la *Revue des Deux-Mondes* le préfère à Fauré » (*La Colle aux quintes*, Paris, Simonis Empis, 1899, p. 72). Selon son habitude, Henri Gauthier-Villars préfère la formule à l'analyse, puisque la *Revue des Deux-Mondes* ne rendra même pas compte de la création de *L'Île du rêve*.

⁴⁵³ Comme le dit Jean Schlumberger dans une lettre à J. Lambert : « Je soutiens que personne, ni Gide, ni Gaston [Gallimard], ni Copeau, ni moi n'avons lu le manuscrit. Tout au plus y avait-on piqué, çà et là, quelques paragraphes dont l'écriture avait paru décourageante. On a refusé l'ouvrage pour son énormité et pour la réputation de snob qu'avait Proust » (cité in Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie*, [Paris], Gallimard, impr. 1996, p. 686, coll. « N.R.F. biographies »).

⁴⁵⁴ Lettre de M. Proust à Suzette Lemaire, [lundi 20 mai ? 1895], in *Correspondance, tome I, 1880-1895*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, [Paris], Plon, impr. 1985, cop. 1970, lettre 242, p. 388-390.

être interprété comme un élément de l'esthétique symboliste qui tente toujours de traduire un art par un autre, en jouant sur leurs synesthésies.

De même que son contemporain Debussy qui n'écrit pas un prélude pour orchestre mais *Prélude à l'après-midi d'un faune*, inspiré d'un texte de Mallarmé, Hahn apparaît bien à cette époque-là dans la mouvance d'une fin de siècle où image, texte et musique tentent de fusionner (il est presque symptomatique qu'il n'arrive pas à terminer son *Trio*). En revanche, à l'encontre de M. Croche qui de la « chanson grise » verlainienne « où l'indécis au précis se joint » penche vers cet « indécis » où le son se fait entendre en soi, Reynaldo Hahn choisit d'ores et déjà le « précis », la clarté des références classiques, du thème bien circonscrit. Il s'éloigne là de l'idée symboliste, aux contours souvent vaporeux ou incandescents, de même que du nuage impressionniste, pour se tourner vers une peinture d'histoire qui fait du temps passé son matériau premier.

3.3. Vers la création : Albert Carré

Par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'historien Alfred Rambaud, Albert Carré est nommé le 13 janvier 1898 directeur de l'Opéra-Comique pour sept ans. Il prend ses fonctions dès le lendemain matin⁴⁵⁵ et va se souvenir dans la programmation de sa première saison d'une certaine *Île du rêve* d'un jeune compositeur dans lequel Massenet fonde ses plus grands espoirs : Reynaldo Hahn.

⁴⁵⁵ Depuis le décès de Carvalho, la direction intérimaire du théâtre avait été confiée au chef du Bureau des théâtres, le baron des Chapelles. Le Livre de bord de l'Opéra-Comique (B.N.F., Opéra, sans cote) indique, à la date du 14 janvier 1898 : « à 11 h 30 M. Roujon, Directeur des Beaux arts installe M^r albert [sic] Carré nommé Directeur du théâtre national de l'opéra comique ».

Neveu du librettiste Michel Carré, Hugues-Michel-Albert Carré est né à Strasbourg le 22 juin 1852. Comédien de formation, il étudie au Conservatoire dans la classe de déclamation dramatique où il obtient successivement, dans la catégorie comédie, un 3^e accessit en 1872, un 2^e accessit en 1873 et un second prix en 1874⁴⁵⁶.

Il devient en 1875 un acteur attitré du théâtre du Vaudeville qu'il quitte en 1884 pour devenir brièvement directeur du théâtre de Nancy où il organise des concerts populaires qui seront repris par Guy Ropartz. Dès 1885, il revient au Vaudeville comme co-directeur avec Raymond Deslandes et, la même année, devient directeur artistique du cercle d'Aix-Bains pour la saison d'été, fonction qu'il assumera jusqu'en 1890.

À la mort de Deslandes, en 1890, il assure seul la direction du théâtre du Vaudeville, avant de s'associer, de 1893 à 1898, à Porel et Réjane. Parallèlement, Carré et Porel succèdent à Victor Koning à la direction du théâtre du Gymnase en 1894. Ces deux théâtres, ouverts respectivement en 1792 (Vaudeville) et en 1820 (Gymnase), s'étaient tout d'abord spécialisés dans les vaudevilles, puis, à partir de l'arrêté du 22 novembre 1852 pour le Gymnase et du 8 décembre 1860 pour le Vaudeville, obtinrent l'autorisation de présenter des comédies nouvelles, en vers ou en prose⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ Voir : *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*, éd. par Constant Pierre, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 715.

⁴⁵⁷ Parmi les nombreuses pièces montées au Vaudeville par A. Carré, on peut citer : *L'Affaire Clemenceau*, adaptée par Armand d'Artois d'après le roman d'Alexandre Dumas fils, pendant la saison 1887-1888 ; *Les Surprises du divorce*, d'Alexandre Bisson et et Antony Mars, la même saison ; *Le Député Leveau*, de Jules Lemaître, en 1890 ; *Le Prince d'Aurec*, d'Henri Lavedan, en 1892 ; *Les Paroles restent*, de Paul Hervieu, la même année ; *Madame Sans-Gêne*, de Victorien Sardou, pendant la saison 1893-1894, pièce dans laquelle Réjane obtint un véritable triomphe ; *Maison de poupée*, d'Henrik Ibsen, en 1894 ; *Brignol et sa fille*, d'Alfred Capus, la même année ; *La Douleuseuse*, de Maurice Donnay, en 1897. Au Gymnase, il monte *L'Âge difficile*, de Jules Lemaître, en 1895 ; *Les Demi-Vierges*, de Marcel Prévost, la même année ; *Manette Salomon*, d'Edmond de Goncourt, en 1896, qui fut un échec ; il y reprend aussi *La Jeunesse de Louis XIV*, de Dumas père, en 1897, et tente ainsi de remettre au goût du jour le drame historique à grand spectacle. Le théâtre du Vaudeville sera remplacé en 1927 par le cinéma Paramount.

Parallèlement à ses activités de comédien et de directeur de théâtre, A. Carré est également l'auteur d'un vaudeville, *Le Docteur Jojo*, créé au théâtre Cluny en 1888 ; de *Feu Toupinel*, comédie écrite en collaboration avec Alexandre Bisson, créé avec grand succès au théâtre du Vaudeville en avril 1890 ; de plusieurs livrets (*Les Beignets de roi*, opéra-comique sur une musique de Firmin Bernicat, créé à Bruxelles en 1882 ; *La Basoche*, opéra-comique mis en musique par André Messager, créé à l'Opéra-Comique en 1890), ainsi que d'une « féerie orientale » écrite en collaboration avec Eugène Moreau, *La Montagne enchantée*, représentée au théâtre de la Porte Saint-Martin le 12 avril 1897 (la musique de scène était signée André Messager et Xavier Leroux). Il a par ailleurs « publié de nombreuses chroniques d'art, de littérature dans *le Journal d'Alsace*, sous le pseudonyme de “Michel-Albert⁴⁵⁸” ».

Celui que *L'Europe artiste* décrit comme « grand, mince, élancé, l'allure militaire dans ce qu'elle a de loyal et sans bravade⁴⁵⁹ » a préparé sa nomination à la tête de l'Opéra-Comique depuis plusieurs années et bénéficie de nombreuses relations, comme le montrent ses Mémoires :

« Au début de la saison suivante [en novembre 1896] ce fut mon tour de partir en voyage en laissant à mon associé la direction de nos deux théâtres. J'étais chargé par le ministre de l'Instruction publique, M. Rougeon⁴⁶⁰, d'une mission officielle d'étude en Allemagne et en Autriche-Hongrie.

L'initiative de ce voyage était due au directeur des Beaux-Arts, mon ami Larroumet⁴⁶¹, qui avait trouvé ce joint pour favoriser, le moment venu, ma candidature éventuelle à la direction de

⁴⁵⁸ J. Martin, *Nos auteurs et compositeurs dramatiques*, op. cit., p. 104.

⁴⁵⁹ René Lincy, « Albert Carré », *L'Europe artiste : journal théâtral, littéraire, artistique*, samedi 22 janvier 1898, 46^e année, n^o 4, p. 37.

⁴⁶⁰ À cette époque, Henri Roujon n'est pas ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts mais directeur des Beaux-Arts (d'octobre 1891 à octobre 1903). Voir : Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République, le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 28-29, coll. « Histoire de la France aux XIX^e et XX^e siècles ; 31 ».

⁴⁶¹ Gustave Larroumet fut directeur des Beaux-Arts de 1888 à 1891. Il publie en 1895 un ouvrage sur *L'Art et l'État en France*, Paris, Hachette, 1895 (voir : M.-C. Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République*, op. cit., p. 2).

l'Opéra-Comique. En effet, l'objection que soulevait mon nom venait du fait que je n'étais pas un musicien moi-même ; mais Larroumet estimait à juste titre – et l'avenir lui a donné raison – que dans l'état de désorganisation où se trouvaient alors nos théâtres lyriques, il était plus utile de placer à leur tête, plutôt qu'un musicien authentique qui fatalement eût été inféodé à une école, un simple mélomane mais qui fût, par contre, un organisateur également ouvert aux questions de technique théâtrale et de mise en scène et à celles ayant trait à la partie administrative. Je n'étais aux yeux de Paris qu'un directeur de théâtre de comédie, un directeur qui avait eu la main heureuse, certes, mais les succès du Vaudeville, si retentissants fussent-ils, ne me qualifiaient pas pour monter des drames lyriques sur une scène subventionnée. Cette inspection des grands théâtres lyriques d'Europe, la documentation technique que j'y récoltai et le rapport que j'en fis et qui parut dans *la Revue de Paris* devaient fortement contribuer à m'ouvrir les portes de l'Opéra-Comique un peu plus d'un an plus tard⁴⁶². »

En effet, ce rapport jouera un rôle important dans la nomination de Carré, auquel on reprocha de n'être pas musicien et qui put ainsi se poser comme une sorte d'expert de l'administration théâtrale face à ses concurrents :

« On dit d'autre part que M. A. Carré, lui non plus [comme Roqueplan], n'est pas musicien. Nous n'en osons rien croire. Comment se pourrait-il, en effet, qu'on ait pu, l'année dernière, lui confier une importante mission à l'étranger, mission qui toute entière portait sur la musique et sur la musique seule. Qu'il ne soit pas instrumentiste, c'est possible, tant mieux ! [...]

Le rapport que M. Carré fit sur sa mission répondait d'une façon nette et précise aux questions suivantes. Comment l'étranger arrivait-il à une production plus considérable d'œuvres nouvelles ? Par quels procédés les chœurs et l'orchestre atteignaient-ils à cette perfection si rare chez nous ? Enfin quels étaient les éléments de l'organisation matérielle des principaux théâtres européens, leur système d'éclairage, chauffage, ventilation, machinerie, administration intérieure, etc., etc.

⁴⁶² *Souvenirs de théâtre*, Paris, Plon, 1950, rééd. en fac-sim., réunis, présentés et annotés par Robert Favart, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, D.L. 1976, p. 193-194.

Il fallait plus qu'un musicien pour répondre à toutes ces questions si variées, si complexes, M. Carré y a répondu dans un rapport très étudié et mûrement réfléchi. Cela seul lui donnait presque un titre à la direction de l'Opéra-Comique⁴⁶³. »

Ses capacités de *manager* et de gestionnaire ont dû également jouer dans le choix d'Albert Carré par un ministère soucieux d'assurer la stabilité d'une institution lyrique aussi complexe ; elles sont d'ailleurs soulignées par la presse qui met en avant « les qualités d'administrateur qu'a révélées, pendant treize ans M. Carré au Vaudeville⁴⁶⁴ » et donne en exemple son caractère de meneur d'hommes :

« Nous ne l'avons vu qu'une fois à l'œuvre : c'était comme capitaine au 34^{me} régiment de réserve, et comme capitaine très aimé de ses hommes. Il faisait l'admiration des officiers étrangers⁴⁶⁵. »

Une fois nommé, Carré, qui revendique son indépendance d'esprit⁴⁶⁶, met avant tout l'accent sur son engagement envers la jeune musique française, tout en ménageant la place du répertoire traditionnel, ce qui va permettre à l'opéra de Hahn d'être monté :

« Et puis surtout, j'avais obtenu qu'André Messager eût le poste de directeur de la musique et nous avons déjà tous deux, à

⁴⁶³ R. Lincy, « Albert Carré », art. cité, p. 37. Les autres candidats au poste de directeur de l'Opéra-Comique étaient le ténor Victor Capoul, le chef d'orchestre Édouard Colonne, Henri Carvalho, fils du précédent directeur, le baryton Victor Maurel, l'ancien directeur du théâtre du Gymnase Charles Masset, le directeur du théâtre des Variétés de Toulouse d'Albert, le directeur du Casino de Vichy José Brussac et Albert Vizentini, directeur du Grand Théâtre de Lyon. Aux dires de Carré (A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 206-207), Charles Lamoureux accepta de poser sa candidature pour contrer celle de Colonne et favoriser Carré. Ce dernier était soutenu par le ministère (H. Roujon) et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques présidée par Victorien Sardou.

⁴⁶⁴ R. Lincy, « Albert Carré », art. cité, p. 38.

⁴⁶⁵ R. Lincy, « Albert Carré », art. cité, p. 38.

⁴⁶⁶ « Il [Carré] proclame qu'il veut garder toute son indépendance, qu'il ne subira aucune influence, qu'il n'aura dans sa commandite aucun éditeur. » (Henri Heugel, « Le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré », *Le Ménestrel*, dimanche 16 janvier 1898, 64^e année, n^o 3486, n^o 3, p. 20, « Semaine théâtrale ». Dans cet article, H. Heugel rapporte une interview que Carré a eu avec Jules Huret du *Figaro*, dans laquelle le nouveau directeur fait référence à sa lettre de candidature au ministre.)

toute éventualité, entendu plusieurs partitions de jeunes musiciens dont *l'Ile du Rêve* de Reynaldo Hahn, *Beaucoup de bruit pour rien* de Puget et la *Louise* de Gustave Charpentier⁴⁶⁷. »

« Travailler beaucoup, produire le plus possible d'œuvres nouvelles et de compositeurs nouveaux, ce qui me paraît le seul moyen de faire un classement, de savoir où nous en sommes en France et si vraiment, comme on le prétend à tort, nos jeunes musiciens sont tous inféodés à telle ou telle tendance étrangère. Je crois qu'il y a chez eux des personnalités qui ne demandent qu'à se révéler. Pour cela, il faut leur en donner le moyen, – ce moyen c'est de les jouer ; je les jouerai. Cela ne m'empêchera pas de m'occuper du répertoire⁴⁶⁸. »

« Au point de vue du répertoire, M. Carré est animé des meilleures intentions et ses projets sont des plus vastes : il a déjà reçu *l'Ile du rêve* de M. Reynal du Hahn [*sic*], jeune compositeur de 28 ans, élève de Massenet ; il montera ensuite la *Louise* de M. Charpentier, l'espoir de “Montmartre”, puis il reprendra *la Flûte enchantée*, *Giralda*, le *Freyschutz* et *Fidélité* [*sic*], sans savoir encore qui le chantera.

En attendant, il vient de nous donner une solennelle reprise d'*Haydée*⁴⁶⁹. »

Le nationalisme n'est pas absent de sa profession de foi :

« J'estime que le premier devoir du directeur de l'Opéra-Comique est de conserver et de défendre ces traditions [celles de l'école française], non seulement par l'entretien d'un répertoire qui a fait la gloire et la richesse de ce théâtre, mais aussi par les encouragements qu'il donnera, les préférences qu'il marquera aux musiciens d'origine et de tendances nettement françaises⁴⁷⁰. »

⁴⁶⁷ A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 207. *Louise*, qui ne sera créée finalement qu'en 1900, fait à cette époque partie de ses projets immédiats : « Quant à la musique française, il se propose d'ouvrir les portes les plus grandes à la jeune école, et pour commencer, on va monter la *Louise* de Charpentier. » (R. Lincy, « Albert Carré », art. cité, p. 38).

⁴⁶⁸ H. Heugel, « Le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré », art. cité, p. 19.

⁴⁶⁹ Article signé Kritikos, « Causerie de la semaine », *Piano-Soleil : grand journal musical, hebdomadaire*, dimanche 20 février 1898, n° 8, p. 2. Ce journal est placé sous la direction artistique de Charles-Marie Widor, professeur de composition au Conservatoire.

⁴⁷⁰ H. Heugel, « Le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré », art. cité, p. 19.

Si la musique étrangère – et *a fortiori* Wagner – trouve sa place dans le discours officiel du nouveau directeur, c'est avant tout comme ferment du renouveau musical français :

« [...] n'est-ce pas parfois rendre service à la musique française que d'en offrir la comparaison avec les productions des autres pays⁴⁷¹ ? »

« On m'a reproché parmi tant d'autres choses, depuis huit jours, d'aimer la musique allemande. Certes, j'aime la musique allemande quand cette musique est signée Beethoven, Mozart, Weber, Wagner, ou même d'un nom plus récent. Cela ne m'empêche pas d'admirer les grands maîtres italiens et de goûter l'art "réaliste" et moderne des Mascagni, des Leoncavallo, des Giordano, des Puccini, – mais je reste Français de cœur, de goût et de tendance, et je voudrais faire pour la jeune musique ce que j'ai essayé de faire au Vaudeville pour la jeune littérature⁴⁷². »

La gestion des artistes et du personnel fait partie des préoccupations de Carré qui veut augmenter, à l'exemple de l'Allemagne, le nombre des nouvelles productions⁴⁷³. Il veut en premier lieu s'appuyer sur un cercle rapproché de professionnels qu'il connaît bien et qui ont sa confiance :

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 19. Concernant la « jeune littérature », A. Carré aida à plusieurs reprises le Théâtre Libre fondé en 1887 par André Antoine qui tentait de faire connaître de nouveaux poètes et dramaturges (Jean Aicard, Ajalbert, Brioux, Romain Coolus, Courteline, François de Curel, Lucien Descaves, Émile Fabre, Paul Margueritte, Marcel Prévost), ainsi que des auteurs inconnus en France (Ibsen, Strindberg, Tolstoï, Hauptmann) ; il l'engagea même au Gymnase lorsqu'il fut contraint d'abandonner son entreprise. Au théâtre du Vaudeville, A. Carré organise le jeudi, en matinée, des séances consacrées à la jeune littérature : « Ce fut à l'époque, la première application pratique d'essais jusque-là théoriques, la consécration des efforts du Théâtre Libre et de tout ce qui y ressemblait. Les matinées du Vaudeville devinrent très vite de petits événements littéraires et les jeunes surtout surent qu'ils pouvaient se tourner vers nous et, tour à tour, j'eus la joie de voir venir vers moi une floraison d'auteurs nouveaux : François de Curel, Porto-Riche, Jules Case, Lavedan, Boniface, Paul Hervieu, Guinon et Denier, Auguste Germain, etc., sans parler de ce débutant un peu particulier : Henrik Ibsen. » (A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, op. cit., p. 160-161).

⁴⁷³ « Si le programme est vaste, il demandera aussi un travail acharné. M. Carré ne s'en effraie pas ; il parle de mettre en scène jusqu'à trente ouvrages par an (nouveautés ou reprises importantes), comme cela se passe dans bien des théâtres d'Allemagne, ainsi qu'il a pu s'en convaincre au cours d'une mission qui lui avait été confiée par le ministre des Beaux-Arts. » (H. Heugel, « Le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré », art. cité, p. 19.)

« Il est vrai qu'il aura, pour venir à bout de ce labeur qui semble surhumain, tout un état-major de chefs de service éprouvés, tels que le merveilleux Vizontini, qui devient directeur de la scène, André Messager, le remarquable compositeur, qui sera directeur de la musique⁴⁷⁴, Danbé et Luigini, qui continuerons à tenir en maîtres le bâton d'orchestre, Henri Carvalho, si bien au courant des usages de la maison, comme secrétaire général⁴⁷⁵. »

Parmi les innovations, et toujours à l'exemple de l'Allemagne dont le sens de l'organisation est cité en exemple – tout cela pourrait d'ailleurs être rattaché à ce sentiment d'amour-haine, à ce complexe d'infériorité-supériorité qui se développe en France à l'égard de son voisin d'outre-Rhin à la fin du siècle –, il y a la fondation d'une école de chœurs :

« Je vais, à l'Opéra-Comique, fonder ce qui existe partout à l'étranger : une école de chœurs. [...] je n'ai pas besoin d'expliquer longuement les avantages qu'il y aura à avoir sous la main une pépinière de voix jeunes et fraîches qui, peu à peu, viendront renforcer les excellents choristes de l'Opéra-Comique⁴⁷⁶. »

D'origine provinciale, Carré veut aussi engager dans son théâtre les artistes de province qui ont du talent et manquent de relations pour percer dans la capitale. Pour cela, en homme de théâtre, il veut les juger en situation :

« Son intention serait de les convoquer, pour les juger non pas après audition, mais après une représentation, c'est-à-dire de

⁴⁷⁴ André Messager était un proche d'A. Carré qui lui consacre plusieurs pages dans ses Mémoires, insistant tout autant sur l'ami que sur le musicien : « André Messager... Avec ce nom, ce sont les plus beaux souvenirs de ma vie qui me reviennent, souvenirs de jeunesse et d'enthousiasme, de travaux en commun, d'émotions partagées, souvenir des succès qui, combien de fois ! nous jetèrent aux bras l'un de l'autre... » ; « Messager était un grand, un très grand et savant musicien. A le voir diriger avec une si magistrale sûreté, aux concerts du Conservatoire, une symphonie de Beethoven, à l'Opéra *Parsifal* ou *le Crépuscule des dieux*, à l'Opéra-Comique *Pelléas* ou *Così fan tutte*, l'on aurait été en droit de se demander si c'était le même homme auquel on devait les charmantes partitions de tant d'œuvres légères. » (*Souvenirs de théâtre, op. cit.*, p. 136-137).

⁴⁷⁵ H. Heugel, « Le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré », art. cité, p. 19.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

juger l'artiste sur la scène, en contact avec le public et dans l'entraînement de son jeu, dans le feu de son rôle⁴⁷⁷. »

Tous ces changements ne vont pas se faire sans bousculer quelque peu la troupe existante, avec une période de transition durant laquelle la gestion quotidienne des représentations apparaît plus précaire, ce qui inquiète l'hebdomadaire *Piano-Soleil* :

« Tout cela n'est pas pour effrayer M. Alb. Carré qui vient de tailler à tour de bras parmi les artistes de sa troupe et de faire pas mal de victimes. C'est ainsi qu'ont été remerciés : MM. Hermann Devriès, Mouliérat, Marc Nohel, Carell, Ghasne, Dumontier, Zocchs : MMmes Dubois, Demours, Davray, Sirbain, de Lafont, Guenia et Merey.

Quatorze artistes d'un coup. V'lan ! et des chefs d'emploi dont le départ va forcément créer des vides⁴⁷⁸. »

3.4. Vers la création : l'œuvre à l'étude

Fin janvier 1898, Reynaldo Hahn peut annoncer à Jules Massenet que *L'Île du rêve* va enfin voir le jour sur la scène de l'Opéra-Comique :

« 20 Janvier

Mon cher Maître,

Si je me décide à aller vous importuner dans votre tranquille et aimable solitude, c'est que je ne veux pas que vous appreniez par d'autres que par moi que le projet que vous caressiez si affectueusement pour moi est probablement sur le point de se

⁴⁷⁷ R. Lincy, « Albert Carré », art. cité, p. 38.

⁴⁷⁸ Kritikos, « Causerie de la semaine », *Piano-Soleil*, art. cité, p. 2. A. Carré restera directeur de l'Opéra-Comique jusqu'en 1914, son privilège ayant été renouvelé en 1904. Il devient ensuite administrateur général de la Comédie-Française, à partir du 1^{er} janvier 1914 (le décret de nomination date du 15 octobre 1913) et jusqu'en novembre 1918, date à laquelle il retourne à la direction de la salle Favart dont les frères Isola demeurent les co-directeurs, chargés de l'administration (ils occupaient déjà cette fonction pendant la gestion de Pierre-Barthélémy Gheusi, de 1914 à 1918). À partir de 1925, son privilège étant arrivé à expiration, Carré demeure attaché à l'Opéra-Comique comme conseiller technique et directeur honoraire, Louis Masson et Georges Ricou assurant la direction (il arrêtera toute collaboration en 1936). Parallèlement, il devient professeur au Conservatoire (déclamation lyrique, opéra) de 1924 à 1929. Il meurt en 1938, à l'âge de 86 ans.

réaliser, et que l'Ile du Rêve, votre ouvrage, est mis à l'étude. C'est Mademoiselle Guiraudon, qui, définitivement, chante Mahénu, et Clément, Loti – Les autres rôles seront tenus par Wyns, Mondaud et Madame Bernaert. Je pense que les décors seront jolis, Carré ayant beaucoup de goût. Vous savez que je ne suis pas un Silver et que je n'ai pas cette précieuse confiance en moi qui est si utile dans la vie, je suis, de plus, terriblement pessimiste – mais, heureusement, très philosophe aussi, et je me résigne d'avance aux désastres possibles.

Quoi qu'il en soit, je suis très fier de ne pas avoir attendu longtemps, à cette époque difficile. Je sais que vous y êtes pour beaucoup, mon bon Maître [*sic*], et vous en suis bien reconnaissant⁴⁷⁹ ! »

Vers la même époque très probablement, le nouveau directeur de la musique de la deuxième scène lyrique de France, André Messager, se passionne pour l'ouvrage :

« (Messager est enthousiasmé de ce que je lui ai joué –) Je rougis de le répéter mais je sais que vous en serez contente⁴⁸⁰. »

L'œuvre est bientôt présentée à l'ensemble de la troupe qui la reçoit très favorablement :

« Vendredi soir⁴⁸¹.
Chère Madame Lemaire,
J'ai reçu ce matin, tout à fait à l'improviste, une convocation pour lire l'Ile du Rêve aux artistes. J'y suis donc allé, et je puis

⁴⁷⁹ [Paris], 20 janvier [1898], coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville. En janvier 1898, Massenet et son épouse se trouvent sur la Côte d'Azur, à Saint-Raphaël. Le 27 janvier, le compositeur dirige à Monte-Carlo un certain nombre d'extraits de ses œuvres (voir : Demar Irvine, *Massenet, a chronicle of his life and times*, Portland, Amadeus Press, cop. 1994, impr. 1997, p. 215).

⁴⁸⁰ Fragment de lettre de R. Hahn à Madeleine ou Suzette Lemaire, s.l., [fin 1897-début 1898 ?], H.U., H.L., bMS Fr 219.2. Bien que Messager ait également dirigé les représentations de *La Carmélite*, nous pensons qu'il s'agit ici de *L'Île du rêve*, l'ensemble du propos étant à rapprocher de ce que dit A. Carré dans ses Mémoires (*Souvenirs de théâtre, op. cit.*, p. 207). Le fait que la partition ait été éditée semble avoir joué un rôle, d'après ce que déclare R. Hahn à Léon Parsons : « Il y a donc quatre ou cinq ans que la musique est prête, elle a même été gravée il y a huit mois environ, et c'est ainsi que MM. Messager et Carré en ont pris connaissance et qu'ils m'ont offert de monter *l'Ile du Rêve*. » (« *L'Ile du Rêve*, chez M. Reynaldo Hahn », *La Presse*, jeudi 24 mars 1898, n° 2126, p. 2). Comme on l'a vu précédemment, Carré connaissait l'œuvre bien avant son édition.

⁴⁸¹ En haut, à gauche, de la première page : « Messager / dirigera. »

dire que la lecture a eu un très grand succès ; je vous le communique, persuadé que cela vous fera plaisir ; tout le monde était [mot biffé] ému et je me contenterais d'un public comme celui là le jour de la première – .

En ce qui concerne Mahénu, il nous faut renoncer à Madame Nevada comme à Van Zandt. Carré n'a pas l'intention de l'engager, du moins pas pour le moment, et d'ailleurs il ne la voit pas du tout dans ce rôle, malgré sa jolie voix. Je crains, pour ma part, qu'elle n'ait pas l'air jeune en scène et qu'elle n'ait pas une jolie prononciation. Heugel, qui la connaît [sic] beaucoup et admire son talent, est de mon avis en ce cas – . Néanmoins j'irai la voir demain soir ou Dimanche soir, selon ce qui aura été convenu, et je lui exprimerai tous mes regrets. – Carré dit qu'il ne veut pas que cette œuvre ait l'air d'être lancée par une étoile, un veau à cinq pattes, il veut en faire ouvrage [sic] de la maison, qui suive, dès son début, un cours régulier et souvent renouvelé – .

Le rôle est définitivement donné à Mademoiselle Guiraudon ; ceux qui l'ont vue dans le Spahi me disent qu'elle sera charmante et je veux le croire, puisque la chose est décidée ; je tiens surtout à ne pas me décourager, je n'y suis déjà que trop porté naturellement dans la vie. D'ailleurs, j'ai la prétention d'être un bon chef de chant et si, comme le dit Landry⁴⁸² en qui j'ai grande confiance, elle est maléable, je [mot biffé] pense que j'en ferai une très gentille Mahénu. Les autres rôles sont chantés par Clément, Wyns, Mondaud et Madame Bernaert – Je vous raconterai de vive voix des mots humoristiques prononcés par ces artistes. Ne parlez pas de tout ceci encore, chère Madame Lemaire ; je ne mets au courant que deux ou trois personnes dont vous êtes la première ; d'ailleurs, nulle date n'est encore fixée⁴⁸³. »

⁴⁸² Né en 1867, Louis Landry était l'un des chefs de chant de l'Opéra-Comique et maître de chapelle de Saint-Roch. Il avait obtenu de nombreuses distinctions au Conservatoire : première médaille de solfège en 1877, second prix de piano en 1879, second prix d'accompagnement en 1883, premier accessit d'orgue en 1884, second prix de contrepoint et fugue en 1887. Il sera le dédicataire du cycle *Rondels* de R. Hahn (Paris, Heugel & C^{ie}, [1899], cop. 1898 et 1899, 57 p., cotages H. & C^{ie} 19721 [1]-19732 [12]), le compositeur se faisant l'écho dans sa préface de leurs conversations sur le chant : « Nous avons parlé ensemble quelquefois, de la déclamation et de la prosodie musicales, or, je me suis attaché, en ce petit recueil, à résoudre un de leurs plus subtils problèmes : j'ai tenté de prouver les rapports mystérieux qui existent entre l'inflexion naturelle de la voix et l'harmonie. / [...] / Je n'ose me flatter d'avoir réussi, mais je suis certain que vous comprendrez et apprécierez mon effort. / Acceptez donc ces pages, que je vous offre en remerciement de votre solide amitié et en témoignage de la mienne. »

⁴⁸³ Lettre de R. Hahn à Madeleine Lemaire, [Paris], [21 janvier 1898], H.U., H.L., bMS Fr 219 (8), d'une autre main : « Paris 98 ». La date de cette lettre et de la lecture de l'œuvre aux artistes est donnée par le Livre de bord de l'Opéra-Comique (source citée) : « à 2^h lecture (L'île du Rêve) M^r Landry / M^r Clément, Mondaud, Durand / M^{es} Guiraudon, Wyns Bermaërt Oswald / M^r Rinaldo [sic] Hahn, Pierre Lagarde, Jusseume, Hartman / Heugel ».

Comme on le voit, le rôle de l'héroïne principale, Mahénu, n'a pas été attribué sans tergiversations. Van Zandt semble éliminée d'office, peut-être surtout parce qu'elle représente une certaine tradition de l'opéra-comique, liée à la direction artistique de Carvalho, avec laquelle Carré veut rompre. Emma Wixom, venue également des États-Unis et qui prit comme surnom Nevada – la ville de Californie où elle est née en 1860 – est également dans le même cas :

« Devenue la pensionnaire de M. Carvalho, elle débuta à l'Opéra-Comique, le 17 mai 1883, dans Zora, de *la Perle du Brésil*. “Elle joua, dit M. Vitu, sans apprêt et sans maladresse. Sa voix n'a pas beaucoup de volume, mais elle est sonore et brillante dans le haut d'*ut* en *ut* ; elle est d'une douceur exquise à tous les degrés de l'échelle ; elle vocalise avec une rare perfection, et possède, comme la Sembrich⁴⁸⁴, la faculté de nuancer le trille par des effets de vigueur et de *smorzando* avec autant de facilité que dans le chant soutenu⁴⁸⁵.” »

Entrée en 1884 au Théâtre-Italien, dirigé alors par Maurel, elle y obtient de grands succès dans *Lucia di Lammermoor* et *La Sonnambula*, rôle qu'elle reprendra par la suite à New York. Emma Nevada était en 1898 le type même de la chanteuse menant une carrière internationale.

À l'opposé de ces deux « stars », la soprano Julia Guiraudon, retenue pour le rôle de Mahénu, venait de débiter à l'Opéra-Comique le 8 février 1897. Née à Bordeaux en 1873, elle avait étudié au Conservatoire dans les classes d'Auguste Giraudet (déclamation lyrique, opéra) et Émile Taskin (déclamation lyrique, opéra-comique) où elle avait obtenu deux premiers prix en 1896 (elle était titulaire d'un second prix de chant obtenu en 1895). En 1897, elle avait participé à la création du *Spahi*, de Lucien Lambert, tiré

⁴⁸⁴ Marcella Kochanska, dite Sembrich, était une célèbre cantatrice polonaise née en 1858. Après avoir remporté des triomphes à Athènes, Dresde, en Italie, à Saint-Petersbourg, elle se produisit à Paris pour la première fois en 1883 et y chanta par la suite au Théâtre-Italien.

⁴⁸⁵ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, [Supplément 4], *op. cit.*, p. 1633.

du roman du même nom de Pierre Loti, où elle incarnait Fatou ; puis à celle de *Sapho* de Massenet, où elle chantait Irène. L'année 1898 la verra également créer sur la scène de l'Opéra-Comique le rôle de Mimi dans *La Bohème*, Adolphe Maréchal chantant Rodolphe. Hahn dédicacera sa mélodie *L'Air*, sur un poème de Théodore de Banville, appartenant au cycle *Rondels*⁴⁸⁶, « à Mademoiselle Guiraudon, qui a une voix aérienne ».

Le rôle de Loti (Georges de Kerven) est tenu par Edmond Clément (1867-1928), à cette époque l'une des vedettes de la troupe de l'Opéra-Comique et qui deviendra internationalement connu⁴⁸⁷. Après le Conservatoire, où il obtient un premier prix de chant en 1889, il y fait ses débuts le 29 novembre de la même année dans *Mireille*. Il participe sur cette scène à la création française du *Falstaff* de Verdi (rôle de Fenton), le 18 avril 1894, et aborde un vaste répertoire : *Le Barbier de Séville*, *Carmen*, *La Dame blanche*, *La Flûte enchantée*, *Lakmé*, *Mignon*, *Manon...* Sa voix est celle d'un ténor léger qui brille plutôt par le timbre et la souplesse que par la puissance. Il incarnera un autre officier de marine sur la scène de la salle Favart, en y créant en 1906 le rôle de Pinkerton dans *Madame Butterfly* de Puccini⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ *Op. cit.*

⁴⁸⁷ Pour donner un ordre d'idée des revenus des artistes, il faut savoir que pendant la saison 1897-1898 un chanteur comme Clément reçoit 3 500 F mensuels de l'Opéra-Comique, alors que Guiraudon ne touche que 1 000 F par mois (elle gagnera le double dès la saison suivante). Les salaires mensuels des autres chanteurs, qui dépendent de l'ancienneté et de la notoriété, sont les suivants : Belhomme, 1 500 F ; Bernaert, 500 F ; Dufour, 400 F ; Marié de l'Isle, 200 F ; Mondaud, 2 400 F ; Oswald, 300 F ; Thomas 700 F ; Wyns 2 000 F. D'autres sont payés au cachet, c'est le cas de Bertin qui reçoit 20 F par représentation, mais aussi d'une artiste comme Emma Calvé, alors en pleine gloire, qui perçoit 1 000 F par soirée. À titre de comparaison, précisons que Carré reçoit 3 000 F mensuels ; son chauffeur Charraud, 200 F ; le comptable Léon Carré, 300 F ; un huissier, 40 F (plus un cachet allant de 10 à 20 F) ; un choriste, 120 F (plus un cachet allant de 10 à 40 F) ; Jules Danbé, le premier chef d'orchestre, 1 500 F ; un instrumentiste chef de pupitre, 300 F ; un musicien du rang, 120 à 160 F (A.N., Registre d'appointment de l'Opéra-Comique : administration, 1897-1898, AJ¹³ 1539* ; Registre d'appointment de l'Opéra-Comique : chœurs, 1897-1898, AJ¹³ 1540* ; Registre d'appointment de l'Opéra-Comique : orchestre, 1897-1898, AJ¹³ 1541* ; Registre d'appointment de l'Opéra-Comique : artistes et ballet, 1897-1898, AJ¹³ 1585* ; Registre d'appointment de l'Opéra-Comique : artistes et ballet, 1898-1899, AJ¹³ 1586*).

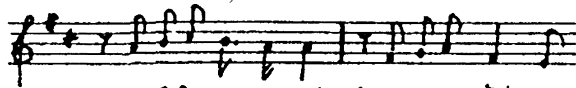
⁴⁸⁸ Toujours appartenant au cycle *Rondels* (*op. cit.*), qui porte décidément la trace de la production de *L'Île du rêve* à l'Opéra-Comique un an avant sa publication, la mélodie *Le Printemps*, sur des vers de Théodore de Banville, lui est dédiée.

La mezzo-soprano Charlotte Wyns, qui avait débuté à l'Opéra-Comique en 1893 dans *Mignon*, ne chantera pas finalement dans *L'Île du rêve* afin d'honorer un autre engagement⁴⁸⁹. Le rôle de Téria qu'elle devait tenir, vu sa tessiture, va être confié à Jeanne Beugnon, dite Marié de l'Isle (1872-1926), nièce de la célèbre Galli-Marié, créatrice du rôle de Carmen en 1875, qui avait pris en charge sa formation musicale. Entrée à l'Opéra-Comique en 1896, elle participera à la création de *Cendrillon* de Massenet en 1899, de *Louise* de Charpentier en 1900, de *La Carmélite* de Hahn en 1902 où elle joue la reine⁴⁹⁰.

Mondaud, basse qui avait débuté à l'Opéra-Comique en 1893, devait jouer Tairapa et sera remplacé au dernier moment par Hyppolyte Belhomme (1854-1923) qui avait fait ses débuts en 1879 sur la même scène, dans *Lalla-Roukh*.⁴⁹¹ La page comportant la distribution, dans l'édition chant et piano B, imprimée en mars 1898, ne peut tenir compte de ce changement tardif et indique Mondaud dans le rôle⁴⁹².

⁴⁸⁹ Le Livre de bord de l'Opéra-Comique (source citée) nous indique le 1^{er} février 1898 : « M^{lle} Wyns souffrante prend / quelques jours de congé », et le 21 du même mois : « M^{lle} Wyns reprend son / service », lequel n'est plus interrompu par son état de santé. En fait, comme nous l'apprend *Le Jour*, Charlotte Wyns « n'a pu résilier son engagement au Grand-Théâtre de Nice » et ne pourra pas, en conséquence, tenir le rôle qui lui était « primitivement attribué » (anonyme, « Théâtres », mardi 15 mars 1898, 8^e année, p. 3). C'est pour cela sans doute que dès le 3 mars, en prévision d'un changement fort probable de distribution, Marié de l'Isle commence à répéter le rôle. Elle remplace définitivement C. Wyns dans les répétitions d'ensemble à partir du 9 mars.

⁴⁹⁰ R. Hahn inscrit un envoi à son intention, comportant quelques mesures de son rôle, Téria (acte II, mes. 338-339), sur un exemplaire de l'édition chant et piano B de *L'Île du rêve* (coll. Ralph Brauner) : « à Mademoiselle Marié de l'Isle, / En remerciement de son talent / courageux et modeste. / Reynaldo Hahn /



1898 /

est-il heureux au moins, dans sa pa-ti-e »

⁴⁹¹ Voir : Annexe 7, « Répétitions », p. 608-613. Le Livre de bord de l'Opéra-Comique (source citée) montre que Mondaud assiste aux répétitions du 24 janvier au 18 mars, ainsi qu'à la répétition générale du 22 mars. Belhomme le remplace aux répétitions des 19 et 21 mars, puis à la première et pour l'ensemble des représentations. Le 18 mars, Mondaud « demande un congé pour la journée de demain samedi » ; le 20 mars, il fait savoir à l'Opéra-Comique « qu'il est dans l'impossibilité de chanter [le] soir et qu'il ne pourra reprendre son service que mardi » (c'est d'ailleurs Belhomme qui le remplace ce soir-là dans *Carmen*) ; le 21 mars, il répond à l'administration inquiète « qu'il répètera demain mardi », ce qu'il fait avant d'abandonner le rôle le lendemain. On ne retrouve Mondaud en scène que le 30 mars dans *Carmen*. Belhomme commence à travailler le rôle dès le 4 mars, soit parce que Mondaud montrait déjà des signes de fatigue, soit parce que l'on prévoyait une doublure dans le cas où la pièce resterait au répertoire.

⁴⁹² Voir : « Sources », p. 846-847. La distribution de la création est attestée par le Livre de bord de l'Opéra-Comique pour l'année 1898 (source citée), ainsi que par un numéro-programme de *L'Illustration* (56^e année, 4 p., B.N.F., Arts du spectacle, Rf. 65064 [1]).

Magdelaine Bernaert, né en 1861, joue le rôle de la princesse Oréna. Elle avait obtenu au Conservatoire un second accessit de déclamation lyrique (opéra-comique) en 1885 et un second accessit de chant en 1886. La même année, elle avait épousé le chanteur César Bernaert qui faisait son entrée dans la troupe de l'Opéra-Comique.

Le rôle du Chinois, Tsen Lee, est tenu par Émile Bertin qui avait débuté dans la troupe en 1880 ; celui de Faïmana par Françoise Oswald qui avait commencé sa carrière à l'Opéra-Comique en 1896 dans Micaëla de *Carmen*. L'officier Henri est chanté par le baryton Michel Dufour, premier accessit de chant au Conservatoire en 1892, à l'Opéra-Comique depuis 1894 et qui y participera à la création de *Louise* (le chansonnier). Tony Thomas, à l'Opéra-Comique depuis 1892, et Éloi, qui remplace apparemment Durand⁴⁹³, interprètent deux autres officiers⁴⁹⁴.

La troupe se met bientôt au travail et il nous est possible, grâce au Livre de bord de l'Opéra-Comique de l'année 1898⁴⁹⁵, de reconstituer le programme détaillé des répétitions⁴⁹⁶. Nous y constatons que Hahn prend en charge une partie des répétitions des solistes et assiste pratiquement à toutes les répétitions d'ensemble, auxquelles participent également les deux librettistes, Alexandre et Hartmann, dès que l'œuvre est mise en scène. Si Carré n'est jamais nommé (sauf pour la première mise en place du décor) c'est, de toute évidence, parce qu'il n'est jamais « convoqué » aux répétitions mais y collabore librement, de même que son proche entourage.

⁴⁹³ Georges Durand, qui avait débuté à l'Opéra-Comique en 1897, est toujours indiqué dans la page comportant la distribution de l'édition chant et piano B, imprimée en mars 1898. Il assiste aux répétitions jusqu'au 3 mars, mais il est définitivement remplacé à partir du 9 mars par Éloi qui avait commencé à répéter l'œuvre le 25 février.

⁴⁹⁴ Les rôles d'Henri (baryton) et des deux officiers (ténor et baryton) ont été successivement attribués à Durand, Jacquet et Thomas ; Durand, Éloi et Thomas ; Dufour, Durand et Thomas ; Dufour (Henri), Éloi et Thomas (deux officiers) (voir : Annexe 7, « Programme des répétitions », p. 608-613).

⁴⁹⁵ Source citée.

⁴⁹⁶ Voir : Annexe 7, « Programme des répétitions », p. 608-613.

Le nombre important, pour l'époque, de séances de travail avec les artistes du chant (72 individuelles⁴⁹⁷, 38 d'ensemble y compris en scène) témoigne bien de tout le soin apporté par la nouvelle direction à cette nouvelle production. Il ne sera d'ailleurs pas moins grand pour les deux autres créations parisiennes qui vont suivre sur la même scène, *Fervaal* et *La Bohème*. En revanche, les répétitions d'orchestre (une lecture et 5 séances avec les chanteurs, l'œuvre n'étant souvent travaillée que partiellement) nous apparaissent peu nombreuses mais sont également à replacer dans le contexte d'une époque où l'on joue pratiquement tous les jours et toute l'année sur les théâtres, et où l'on ne s'attarde guère sur une partition.

Au début de cette période d'intense activité, Hahn peut écrire à Risler sa satisfaction concernant le choix des artistes :

« Merci de tes bonnes paroles pour l'Ile du Rêve. Oui nous travaillons ; nous n'avons encore eu ni repetitions d'ensemble ni de rep. d'orchestre. Jusqu[']à présent les chanteurs vont bien, Mlle Guiraudon sera charmante. [...] La première sera pour le commencement de mars⁴⁹⁸. »

Trois jours avant la création, Risler écrit à son tour à Hahn, rappelant le temps passé et son admiration pour l'œuvre, en se référant toujours à la musique allemande :

« Hier et aujourd'hui j'ai passé quelques moments exquis à me rejouer l'Ile du rêve ; je n'en éprouve que plus de regrets de n'être pas à Paris en ce moment ; j'ai lu que la 1^{ere} devait avoir lieu mercredi ; est-ce possible ! et moi qui ai vécu avec toi les

⁴⁹⁷ Nous comptabilisons également les répétitions qui ont lieu pendant les représentations et aux cours desquelles deux nouveaux artistes apparaissent que l'on préparait sans doute à servir de doublures, dans le cas où l'œuvre se serait maintenue au répertoire. Il s'agit de la basse André Gresse (1868-1937), entrée à l'Opéra-Comique en 1896 et qui devait travailler le rôle de Tairapa, et de la mezzo-soprano Marie Delorn qui débuta sur la même scène en 1891 et prévoyait sûrement de jouer Téria.

⁴⁹⁸ [Paris], [début 1898], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 366, d'une autre main, au crayon noir : « Paris début 1898 ».

premiers lauriers de la partition (te souviens-tu du 1^{er} acte devant Loti !) je n'assisterai pas à sa première sortie dans le monde. Encore une fois j'en suis profondément triste surtout depuis que je me suis à nouveau imprégné du charme à la fois si pur et enivrant que tu as su répandre sur ce sujet. [...]

Telles choses comme le 1^{er} chœur et la phrase “Oui, ces fleurs sont charmantes. Elles ont la couleur du ciel⁴⁹⁹” et celle-ci “Mahénu ce que j'aime en toi⁵⁰⁰” etc – et cent autres je me les jouerais du matin au soir. Allons cher Ami, bon courage et bon espoir sois bien sûr que mon impression est sincère et vraie – [mot biffé] que mon mon [*sic*] cœur qui a si souvent battu pour Wagner et Beethoven a battu aussi pour l'Île du Rêve⁵⁰¹ »

Un texte de Proust pour son roman préparatoire à la *Recherche du temps perdu*, *Jean Santeuil*⁵⁰², nous fait pénétrer dans les coulisses de l'Opéra-Comique pendant les répétitions de *L'Île du rêve*⁵⁰³. C'est Philip Kolb qui a le premier rapproché cette scène de la production initiale de l'œuvre de Hahn :

« Il y a une scène du roman, bien curieuse d'ailleurs, où il est possible de reconnaître Hahn à l'arrière-plan. La scène se passe à l'Opéra-Comique [...]. On se demande pourquoi Jean annonce, au commencement du même chapitre, qu'il doit aller ce même après-

⁴⁹⁹ Tsen Lee, acte I, scène 2, n^o 3, mes. 139-142.

⁵⁰⁰ Loti, acte II, scène 3, n^o 11, mes. 283-285.

⁵⁰¹ Fribourg-en-Brisgau, dimanche 20 mars 1898, B.N.F., Mus., L.A. Risler 116. Il cite en fin de lettre une phrase musicale de *L'Île*, utilisée à l'orchestre lorsque Loti évoque l'âme de son frère, après sa rencontre avec Téria (acte II, scène 3, n^o 14, mes. 381-383) :



⁵⁰² Le titre de *Jean Santeuil* n'est pas de Proust mais du premier éditeur du texte, Bernard de Fallois, en 1952 (préf. d'André Maurois, [Paris], Gallimard, 3 vol.). Proust ne donne pas de titre à cet ouvrage sur lequel il travaille apparemment de septembre 1895 jusque vers 1900 et qui est encore très proche de sa propre biographie. Voir la notice de Pierre Clarac sur cette œuvre (in M. Proust, *Jean Santeuil, Les Plaisirs et les jours*, éd. établie par P. Clarac avec la collab. d'Yves Sandre, [Paris], Gallimard, impr. 1976, cop. 1971, p. 980-986, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

⁵⁰³ [L'envers du théâtre], in *Jean Santeuil*, éd. établie par P. Clarac, *op. cit.*, p. 644-648. Le titre entre crochets n'est pas de Proust. Voir : Annexe 9, « Textes divers », p. 663-668.

midi au Palais de justice “pour l'affaire Zola”. [...] L'obscurité se dissipe pourtant quand on sait ceci : que la soirée d'abonnement en question est celle où l'on doit donner pour la première fois *l'Île du rêve*, l'opéra de Reynaldo Hahn. [...] S'il n'y a aucune raison logique pour relier ensemble ces deux scènes, elles ont cependant un lien chronologique. Car le procès Zola eut lieu en février 1898 au moment même où l'on allait commencer les répétitions de *l'Île du rêve*. [...]. Il est donc clair que le “jeune auteur”, que Proust identifie dans le même chapitre comme le personnage Daltozzi, n'est autre que son ami Reynaldo Hahn⁵⁰⁴. »

Le rapprochement avec l'affaire Dreyfus n'est pas que chronologique, puisque Hahn, dreyfusard comme Proust⁵⁰⁵, assiste à plusieurs audiences du procès d'Émile Zola (qui dure du 7 au 23 février 1898) pendant les répétitions de *L'Île*, ce qui vaut une lettre aigre-douce à Suzette Lemaire de la part du compositeur, apparemment sans cesse obligé de résister au caractère « tutélaire » de sa mère, la « patronne » :

« Cet après-midi, il m'a été impossible d'aller faire “mercredi”. Je le regrette moins maintenant que je sais que Madame Lemaire désapprouve ma présence à deux audiences de la cour d'assises et trouve que je ferais mieux de surveiller mes répétitions ; trouvant, pour ma part (et je suis sûr que vous êtes de mon avis) que je fais mieux de faire ce qui me plait [sic] et que je n'ai d'appréciations (mêmes [sic] muettes) à recevoir de personne, hors de maman qui se garde bien de m'en faire parce qu'elle sait que je suis fort raisonnable, je préfère aller rue de Monceau quand je pourrai ne plus y sentir qu'une absolue bienveillance de la part de notre chère patronne que je voudrais bien savoir en meilleure santé – .

[...] Nous parlerons de ci – et de ça ; et de Picquart⁵⁰⁶ à qui je suis fier d'avoir serré la main, en dépit de toute appréciation⁵⁰⁷. »

⁵⁰⁴ « Introduction », in M. Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, présentées, datées et annotées par Philip Kolb, préf. d'Emmanuel Berl, [Paris], Gallimard, impr. 1986, cop. 1956 et 1984, p. 16.

⁵⁰⁵ Proust participe à l'élaboration du « Manifeste des intellectuels » en faveur de Zola qui paraît dans *L'Aurore* le 14 janvier, au lendemain du célèbre « J'accuse ».

⁵⁰⁶ Lors du procès, le lieutenant-colonel Picquart témoigna en faveur de Zola et s'opposa au lieutenant-colonel Henry.

⁵⁰⁷ [Paris], [février 1898], H.U., H.L., bMS Fr 219. 1 (115).

Le chapitre de *Jean Santeuil* expose d'emblée non seulement la situation politique qui entoure la création de *L'Île du rêve*, mais aussi le milieu social très élevé qui entoure le compositeur et que notait Willy dans ses articles :

« Jean devait aller dans l'après-midi au Palais de Justice, toujours pour l'affaire Zola. Mais le duc de Réveillon, retenu à la chambre par la goutte, lui avait demandé de vouloir bien faire pour lui deux ou trois commissions. Il devait d'abord passer au théâtre de l'Opéra-Comique donner au nouveau directeur l'heureuse nouvelle que le duc se chargeait de constituer un jour d'abonnement brillant avec toute la haute société parisienne⁵⁰⁸. »

La salle du théâtre de la place du Châtelet, ancien Théâtre-Lyrique, où l'Opéra-Comique était installé depuis 1887, suite à l'incendie de la deuxième salle Favart, est décrite, ainsi que le quartier⁵⁰⁹. Il semblerait

⁵⁰⁸ M. Proust, [L'envers du théâtre], in *Jean Santeuil*, éd. établie par P. Clarac, *op. cit.*, p. 644.

⁵⁰⁹ Toujours dans *Jean Santeuil*, un autre texte semble faire allusion à cette salle : « Sans qu'il s'en doutât, car les grands changements dans notre vie s'accomplissent sans que nous en soyons prévenus et nous n'en sommes qu'inconsciemment les collaborateurs, cette soirée passée au Châtelet grâce à la place donnée par Jean, fut la dernière où Henri Loisel goûta, sans se douter que c'était pour la dernière fois, la jouissance désintéressée de la vie luxueuse, admirée seulement comme un spectacle et sans arrière-pensée égoïste. » ([Henri Loisel et la duchesse d'Alpes], in *Jean Santeuil*, éd. établie par P. Clarac, *op. cit.*, p. 802).

La salle du Théâtre-Lyrique, place du Châtelet, située vis-à-vis du théâtre du Châtelet, avait été construite par l'architecte Gabriel Davioud et contenait 1 800 places. Le terrain avait été acquis par la Ville de Paris en octobre 1859 et la salle fut inaugurée le 30 octobre 1862. Le Théâtre-Lyrique y séjourna de cette date au 31 mai 1870. Fermée pendant le siège de Paris et la Commune, la salle fut incendiée le 25 mai 1871 et fut reconstruite par Davioud en 1874 (cette seconde salle contenait environ 1 600 places). Elle accueillit successivement le Théâtre Lyrique-Dramatique, le Théâtre historique, le Théâtre des Nations, le Théâtre italien, le Théâtre de Paris et l'Opéra-Comique du 15 octobre 1887 au 30 juin 1898. L'Opéra-Comique s'installa ensuite au Théâtre du Château d'eau, du 26 octobre au 25 novembre 1898, pour une série de 30 représentations (la réouverture du 26 se fit avec *Carmen*), puis, dans la troisième salle Favart, inaugurée le 7 décembre 1898. Le Livre de bord de l'Opéra-Comique (source citée) montre que, pendant la période d'octobre à décembre 1898, les répétitions se déroulent sur plusieurs sites : à partir du 3 octobre, elles ont lieu au Conservatoire et « au théâtre » (sûrement la salle du Châtelet) ; à partir du 18 octobre, elles se déroulent au Conservatoire, « à l'opéra comique » (salle du Châtelet) et « au Château d'eau » ; le 9 novembre est signalée la première répétition dans la nouvelle salle (« à l'opéra comique S. Favart »), mais les trois salles déjà citées continuent également à être utilisées ; du 1^{er} au 6 décembre, les représentations sont interrompues mais les répétitions continuent sans précision de lieu, sans doute dans la nouvelle salle Favart (voir aussi : Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle, les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres, impr. 1989, p. 244-245, 324-338, coll. « Domaine musicologique » ; « L'Opéra-Comique : la salle Favart », in *Les Théâtres de Paris, études réunies par Geneviève Latour et Florence Claval*, [Paris], Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, Association de la régie théâtrale, [D.L. 1991], p. 75-78).

même que Proust ait eu l'occasion de pénétrer dans le bureau d'Albert Carré et d'observer les personnes faisant antichambre :

« Jean dut entrer par l'avenue Victoria où il trouva un concierge, un escalier et toute une immense maison à sept étages, à chambres innombrables, qui était cette moitié du théâtre où le public n'entre pas, qu'il se figure comme d'étroites coulisses où les acteurs sortent après avoir fini leur rôle et qui, comme toute chose où une œuvre en apparence unique se prépare, comprend un nombre énorme d'industries.

[...]

Cependant Daltozzi explique à Jean que le directeur est dans son cabinet. Jean arrive dans une antichambre qui donne sur la place Notre-Dame, qu'on aperçoit toute jaunie par le soleil radieux, tandis qu'entre les deux tours le ciel d'un bleu profond sourit avec une douceur indéfinissable. Du reste le plancher de l'antichambre reçoit aussi sa vaste part de soleil, qui flotte jusqu'au bureau où un huissier attend que le directeur fasse entrer la personne suivante.

[...]

Mais ce beau soleil répandu sur la place et dans la chambre même ne semble pas, parmi toutes les personnes qui attendent, avoir gagné de sa joie un garçon qui attend là pour une audition d'où va dépendre sa fortune, qui a sans doute mis ses derniers sous dans les bottines vernies qu'il a revêtues. [...] L'angoisse est prolongée, et il quitte la maison du théâtre et traverse la place regorgeante de soleil et de joie sur laquelle il projette une vive ombre noire sans y trouver rien qu'une sombre inquiétude [...] ⁵¹⁰. »

Alors que l'on donne *Don Giovanni* sur la scène⁵¹¹, le double du jeune compositeur Reynaldo Hahn, auteur de mélodies à la mode, apparaît dans les coulisses, sous le regard du personnel et accaparé par les artistes :

⁵¹⁰ M. Proust, [L'envers du théâtre], in *Jean Santeuil*, éd. établie par P. Clarac, *op. cit.*, p. 644, 647-648.

⁵¹¹ Cette allusion à l'opéra de Mozart (la version française de Durdilly avait été créée à l'Opéra-Comique en 1896) nous permet de proposer deux dates pour cette visite de Proust à l'Opéra-Comique (d'après le Livre de bord de ce théâtre, source citée). Pendant les répétitions de *L'Île du rêve*, *Don Giovanni* donne lieu à un « raccord général » à 13 h 30, le 5 février (l'œuvre étant jouée le soir), mais qui n'a pas lieu sur scène. La date du 1^{er} mars apparaît donc plus probable, puisqu'à 16 h, après une répétition de *L'Île du rêve*, a lieu une répétition sur scène de *Don Giovanni* que l'on donne le 2 mars en soirée. Les artistes présents lors de cette séance, plusieurs chantant dans l'œuvre de Hahn, sont Mazetto Badiali, Armande Bourgeois (elle débute dans le rôle de Donna Anna en 1897), Edmond Clément (il chantait Don Ottavio),

« Entre-temps, il [l'auteur] entre, ayant à dire un mot au directeur, dans les coulisses où il entend plus souvent qu'il n'en avait l'habitude l'œuvre du confrère à qui il va succéder sur l'affiche et la fredonne, pendant que le regarde les machinistes, intéressés de savoir que c'est le nouvel auteur, et que le saluent avec un certain respect les actrices qui espèrent qu'il fera quelque chose pour elles et qui partagent l'admiration qu'une fraction du monde musical a pour sa musique, si bien que, dans cet étroit espace où il entend la pièce sans la voir et où, dans un décor de forêt, il est avec un chapeau haute-forme sur la tête et quelque livre aimé dans la poche de son pardessus, la Zerline qui se prépare à entrer en scène et qui sous ses mantilles noires montre un visage fardé, s'approche de lui gracieusement, et lui parle non pas le langage que doit tenir Zerline, mais celui de la dame qu'elle est dans la vie, au risque de s'oublier et qu'on soit obligé de lui crier qu'elle doit entrer en scène [...]... mais aussitôt sa course s'arrête et son chant aussi [ceux d'une actrice sortant de scène et qui joue Doña Anna], elle cherche seulement des yeux sa camériste, relève son voile en disant qu'elle n'a pas bien fait son *si*, et sans doute troublée encore s'excuse de ne pas avoir vu le jeune auteur et cause avec lui, car, malgré son âge il a pour [elle] de l'importance, d'autant plus qu'il ne lui a pas envoyé les mélodies qu'elle lui a demandées et s'est ainsi affirmé. Le jeune auteur lui présente l'ami qui l'a accompagné et qui, venant pour la première fois dans les coulisses et doué d'imagination, trouve aussi absurde de prétendre attirer un instant l'attention de la célèbre diva au milieu même de ce rôle où tout Paris l'acclame que de faire demander le président de la République au moment où le czar arrive. Néanmoins, elle lui parle fort aimablement et parle beaucoup de son admiration pour la pièce qu'elle joue, de l'intérêt qu'elle trouve à son rôle, très désireuse de passer pour une connaisseuse et de prendre avec humilité son rôle de dévouée interprète, soucieuse seulement de comprendre les intentions de l'auteur, et vaillante au point de jouer même si elle est malade⁵¹². »

Le « jeune auteur » devra encore faire face à Don Ottavio et Don Juan, ainsi qu'à un jeune comte, « amant de la cantatrice qui va créer le

Lucien Fugère (il chantait Leporello), de Lussan, Jane Marignan (elle avait créé le rôle de Donna Elvira à l'Opéra-Comique en 1896) et Mondaud (il avait chanté le rôle de Don Giovanni en 1897).

⁵¹² M. Proust, [L'envers du théâtre], in *Jean Santeuil*, éd. établie par P. Clarac, *op. cit.*, p. 645-646.

rôle » et qui se pique de mépriser le monde et son goût de la toilette, « ce qui fait [...] qu'il a été fort déçu quand on lui a fait connaître Loti, car « celui-ci a déclaré que rien n'était plus important que d'être bien mis, qu'il n'aimait que les chevaux, qu'il détestait lire⁵¹³ ».

La pièce étant acceptée, les chanteurs étant choisis et ayant répété, le compositeur s'étant, malgré le procès Zola, donné beaucoup de mal pour suivre le second accouchement de son œuvre, la première peut avoir lieu. La veille, le 22 mars 1898 après-midi, a lieu la répétition générale⁵¹⁴.

3.5. La création

La première de *L'Île du rêve* a lieu le 23 mars 1898⁵¹⁵. L'orchestre, comprenant 72 musiciens environ, est dirigé par André Messager⁵¹⁶. Le chef des chœurs est Henri Carré⁵¹⁷. Albert Carré signe la mise en scène,

⁵¹³ *Ibid.*, p. 646-647.

⁵¹⁴ Dans le numéro du dimanche 20 mars 1898 du *Ménestrel* paraît une annonce publicitaire pour l'édition chant et piano de *L'Île du rêve* avec la mention du Théâtre national de l'Opéra-Comique (voir : Annexe 13, « Documents iconographiques », p. 727).

⁵¹⁵ Le Livre de bord de l'Opéra-Comique (source citée) indique que le spectacle commence « à 8 h 20 ».

⁵¹⁶ La nomenclature instrumentale est la suivante : 1 petite flûte, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes (en *si* bémol et *la* alternativement), 1 clarinette basse, 2 bassons, 4 cors (en *fa*), 2 trompettes (en *fa*), 3 trombones, timbales, triangle, célesta, 1 harpe, violons 1, violons 2, altos, violoncelles, contrebasses. La musique en coulisse comprend 1 petite flûte, 1 flûte, 1 clarinette (en *si* bémol) et 1 harpe (pour l'acte III seulement) ; elle peut être exécutée par des musiciens de la fosse, la partition leur laissant le temps de se déplacer. Le chiffre de 72 musiciens est calculé à partir du Registre d'appointement de l'orchestre, 1897-1898 (A.N., AJ¹³ 1541), qui nous indique qu'à cette période le nombre de premiers violons est de 14, celui des seconds violons de 10, celui des altos de 8, les violoncelles étant au nombre de 9 et les contrebasses de 7 (voir : Annexe 6, « Orchestre et chœur », p. 604-607). Cette formation orchestrale (bois principalement par trois, quintette de cordes de 48 exécutants) correspond à l'une des formations traditionnelles que décrit Koechlin dans son *Traité de l'orchestration* (volume IV, Paris, Max Eschig, cop. 1959, p. 277).

⁵¹⁷ Les chœurs se composent – d'après le Registre d'appointement de l'Opéra-Comique, chœurs, 1897-1898 – de 12 premiers dessus, 13 seconds dessus, 12 premiers ténors, 10 seconds ténors, 8 premières basses et 10 secondes basses (voir : Annexe 6, « Orchestre et chœur », p. 604-607). Au premier acte, un chœur de femmes (les compagnes de Mahénu), à deux voix (sopranos, contraltos), intervient ; ainsi qu'un chœur de matelots en coulisse (premiers et seconds ténors, barytons, basses), sur l'exécution duquel nous reviendrons. Au second acte, un chœur de vieillards tahitiens (premières et secondes basses) accompagne Tairapa dans sa lecture finale de la Bible. Le troisième acte fait appel à l'ensemble du chœur (sopranos, contraltos, ténors, basses) pour l'exécution, en coulisse, en formation variable, de la chanson tahitienne. Il

secondé par le directeur de la scène, Albert Vizentini. Les décors sont d'Amable Petit, dit Amable, et les costumes de Marcel Multzer. L'œuvre est représentée à la suite de *Le Roi l'a dit* de Léo Delibes, la durée de la soirée tournant autour de quatre heures⁵¹⁸.

L'opéra-comique de Delibes, sur un livret d'Edmond Gondinet, avait été le premier ouvrage du compositeur monté à l'Opéra-Comique. Malheureusement, la date de création, le 24 mai 1873, avait correspondu avec le renversement de Thiers, chef du pouvoir exécutif, par l'Assemblée nationale à Versailles et son remplacement par le maréchal de Mac-Mahon :

« On devine ce que pouvait être, en de telles circonstances, les préoccupations anxieuses d'un public de première représentation, plus attentif aux bruits inquiétants du dehors et aux dépêches qui se succédaient d'heure en heure, qu'aux détails et aux incidents du spectacle aimable qui se déroulait sous ses yeux⁵¹⁹. »

Le premier acte fut néanmoins très bien accueilli, mais, comme le raconte Arthur Pougin, la critique fut déroutée ensuite par un livret, alors en trois actes, qui « déviait tout à coup brusquement et ne laissait pour ainsi dire plus trace, dans les deux dernières parties de la pièce, d'action, d'intrigue, ni d'intérêt⁵²⁰ ». Le succès fut donc mitigé et l'œuvre n'entra pas

n'est pas sûr que l'ensemble du chœur ait été utilisé, une photographie de la scène du Baptême (cliché de Paul Boyer), parue dans *Le Monde moderne* (Guillaume Danvers, « La musique », mai 1898, p. 767), montre Mahénu et Loti entourés de dix tahitiennes (voir : Annexe 13, « Documents iconographiques », p. 732). L'Inventaire des costumes et accessoires, 1898-1904 (A.N., AJ¹³ 1629*), indique que 11 robes ont été créées par A. Carré pour ces représentations (mais ce registre ne semble pas prendre en compte les costumes réutilisés), ce qui confirmerait le nombre induit par la photographie (Mahénu et dix compagnes).

⁵¹⁸ Le Livre de bord (source citée) indique pour la représentation du 29 mars qu'elle débute à 20 h 30 et se termine à 0 h 25. Il était fréquent à cette époque que l'on donne à l'Opéra-Comique deux pièces dans la même soirée et cela était presque systématique en matinée. Néanmoins, Gabrielle Ferrari, dans *La Fronde*, reproche au spectacle sa longueur : « Avant toute autre chose, je tiens à dire ici que ceux qui iront entendre *l'Ile du Rêve* et *Le Roi l'a dit*, donnés ensemble, en auront pour leur argent, ces deux pièces durant plus de quatre heures. En matinée, cela pourrait aller encore, mais, le soir, cela devient difficile à supporter. » (« Opéra-Comique », *La Fronde*, jeudi 24 mars 1898, 2^e année, n° 105, p. 3).

⁵¹⁹ Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, dimanche 27 mars 1898, 64^e année, n° 3496, n° 13, p. 99 ; article dans lequel il évoque la représentation de 1873.

⁵²⁰ *Ibid.*

véritablement au répertoire, la reprise de 1885 ne l'ayant pas davantage imposée.

C'est donc une version revue qui est présentée au public le 23 mars 1898⁵²¹, Philippe Gille ayant été chargé de réduire l'œuvre en deux actes afin de ne pas « laisser tomber dans l'oubli une œuvre musicale exquise », « à cause des défauts d'un poème incomplet⁵²² » :

« En fait, M. Philippe Gille a opéré la réduction d'une façon très habile, et la pièce, ainsi resserrée, gagne considérablement. Ce qui le prouve, c'est l'excellente impression que, sous cette nouvelle forme, elle a produite sur le public, qui l'a accueillie l'autre soir avec une joie véritable et sincère, et qui ne lui a pas ménagé ses applaudissements⁵²³. »

Cette opinion est confirmée par l'ensemble de la presse.

L'Île du rêve, pour sa part, ne va pas davantage s'imposer au répertoire que *Le Roi l'a dit* lors de sa création. Elle ne va tenir l'affiche que pendant 9 représentations : les 25, 26, 29 et 31 mars ; 2, 12 et 25 avril ; 12 mai 1898⁵²⁴. Comme le dit Albert Carré dans *Souvenirs de théâtre* :

« L'œuvre elle-même eut un accueil honorable sans plus : on reprocha à Reynaldo Hahn d'avoir beaucoup à apprendre et encore plus à oublier. Et à moi l'on me fit grief d'accueillir un compositeur étranger, les Français n'ayant plus, disait notamment

⁵²¹ La distribution est la suivante : Lucien Fugère : marquis de Montcontour ; Ernest Carbonne : Benoît ; Jacques Isnardon : Miton ; Jacquet : baron de Merlussac ; Gourdon : Gautru ; Tony Thomas : Pacôme ; Jeanne Tiphaine : Javotte ; Jeanne Laisné : Philomène ; Caroline Pierron : marquise de Montcontour ; Arnold : marquis de Flarambel ; Jeanne Marié de l'Isle : Angélique ; Marie Delorn : marquis de La Blurette ; Françoise Oswald : Chimène ; Vilma : Agathe ; l'orchestre est dirigé par Jules Danbé.

⁵²² A. Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 27 mars 1898, art. cité, p. 99.

⁵²³ *Ibid.*, p. 100.

⁵²⁴ Pendant ces représentations, la distribution ne change pas : Belhomme, Bernaert, Bertin, Clément, Dufour, Éloi, Guiraudon, Marié de l'Isle, Oswald, Thomas. Le Livre de bord (source citée) indique que le spectacle commence le plus souvent à 8 h, *L'Île du rêve* suivant *Le Roi l'a dit* jusqu'à la représentation du 29 mars, à partir de laquelle l'ordre est inversé. Cette représentation du 29 mars est d'ailleurs programmée le jour même à la place de *Sapho* de Massenet, Emma Calvé ayant fait savoir qu'elle ne pourrait pas chanter le soir.

un critique, qu'à aller se faire jouer à Caracas⁵²⁵ ! »

Ce jugement, rapide, mérite d'être complété. Il est vrai tout d'abord qu'Albert Carré, qui présentait ce soir-là son véritable premier spectacle, comme le soulignent nombre d'articles⁵²⁶, fut le point de mire de beaucoup de critiques musicaux qui pouvaient, à cette occasion et exemple à l'appui, préciser leur point de vue sur sa nomination. Reynaldo Hahn et le nouveau directeur apparaissent ainsi intrinsèquement liés :

« C'est le premier ouvrage nouveau monté par M. Albert Carré ; c'est aussi la première œuvre que M. Reynaldo Hahn fait représenter sur une scène lyrique [...]»⁵²⁷. »

⁵²⁵ *Op. cit.*, p. 223.

⁵²⁶ « C'est seulement hier que M. Albert Carré a livré la première bataille de son règne ; les autres soirs n'avaient été que des escarmouches. » (Monsieur Lohengrin, « Soirée théâtrale », *Le Journal*, jeudi 24 mars 1898, 7^e année, n° 2004, p. 3) ; « [...] cette soirée, qui peut être considérée comme la véritable première de la nouvelle direction, a été la victorieuse prise de possession de M. Albert Carré à l'Opéra-Comique. » (Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité) ; « Enfin, après deux grands mois d'essais, de préparatifs et d'attente, il a été donné à M. Carré d'effectuer son début officiel comme directeur de l'Opéra-Comique en nous offrant un spectacle entièrement combiné par lui, par lui mis en scène et qui pût faire juger de ce qu'on pouvait attendre de son expérience et de son goût. » (Adolphe Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, dimanche 3 avril 1898, 110^e année, n° 92, p. 1) ; « *L'Île du Rêve* est donc la vraie prise de possession du théâtre par son nouveau directeur. » (Gaston Senner, « Soirée parisienne », *La Presse*, vendredi 25 mars 1898, n° 2127, p. 2, « Le Théâtre ») ; « C'est hier que M. Albert Carré a véritablement inauguré sa prise de possession de notre seconde scène lyrique [...]. » (anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, vendredi 25 mars 1898, 38^e année, n° 13443, p. 3) ; « Le spectacle d'hier inaugurait la direction de M. Albert Carré à l'Opéra-Comique [...]. » (B. de Lomagne [pseudonyme d'Albert Soubies], « Premières représentations », *Le Soir*, vendredi 25 mars 1898, 31^e année, n° 10405, p. 2) ; « M. Albert Carré faisait hier soir ses véritables débuts directoriaux. » (Albert Montel, « Chronique dramatique », *Le Rappel*, vendredi 25 mars 1898, n° 10241, p. 2).

⁵²⁷ A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, vendredi 25 mars 1898, 18^e année, n° 84, p. 2, 4.

L'Île du rêve va donc incarner aux yeux des critiques la vision de la jeune musique française telle que la conçoit Carré⁵²⁸, cela dans le cadre d'une politique culturelle globale que résume Adolphe Jullien :

« Par les trois ouvrages qu'il a décidé de faire connaître aux Parisiens durant le peu de mois qu'il doit passer encore à la place du Châtelet, il semble que M. Carré ait voulu confirmer les trois points essentiels de son programme : être très hospitalier pour les jeunes compositeurs ; ne pas oublier que l'Opéra-Comique, à défaut d'un Théâtre-Lyrique, doit s'ouvrir pour certaines œuvres de haut vol que dédaignerait l'Opéra ; nous permettre enfin d'ouïr quelques-unes des partitions qui sont en grande faveur à l'étranger, qu'elles viennent d'outre-monts ou d'outre-Rhin. De là, si je ne m'abuse, ce triple choix de *l'Île du Rêve* de M. Reynaldo Hahn, du *Fervaal* de M. Vincent d'Indy et de *la Bohème* de M. Puccini. Le programme est louable, à n'en pas douter : reste à savoir si les choix le sont aussi⁵²⁹. »

Hahn et son œuvre sont censés représenter à la fois, au gré des sensibilités, la musique « écrite selon la forme moderne qui, par la suppression du dialogue parlé, se rapproche plus de l'opéra sérieux que du vaudeville à couplets⁵³⁰ », ainsi que celle « appartenant au “demi-caractère”, et se rapportant à un genre qui a toujours réussi sur cette scène,

⁵²⁸ Théodore Massiac écrit dans *Le Gil Blas* : « Je sais seulement que lorsque M. Albert Carré eut entendu la partition de M. Reynaldo Hahn, il la reçut d'emblée, sur l'avis conforme de M. Messenger, son directeur de la musique, et de M. Vizentini, son directeur de la scène. » (« Opéra-Comique, avant *l'Île du Rêve* », lundi 21 mars 1898, n° 6699, p. 3-4, « Indiscrétions théâtrales ») ; et des Tournelles dans *Le Moniteur universel* : « Une légende assure que l'auteur a écrit cela à seize ans et que M. Albert Carré, lui ayant entendu jouer, dans la monde, sa partition, l'aurait reçue, séance tenante, pour le cas, – imprévu alors, – où il présiderait un jour aux destinées de l'Opéra-Comique. On lui aurait rappelé le fait, le soir de sa nomination, et il se serait, en beau joueur, exécuté avec feu. La chose n'est pas impossible. » (« Les Soirs de Premières », vendredi 25 mars 1898, n° 83, p. 2).

⁵²⁹ « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité. Stany Orbier met aussi en avant deux des orientations citées par A. Jullien, la musique contemporaine et la musique étrangère, représentées par Hahn, ainsi que le respect d'une certaine tradition : « M. Albert Carré, le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, a tenu, pour sa soirée de début, à montrer par la composition de son affiche qu'il entendait ouvrir tout grand son théâtre aux jeunes compositeurs français et étrangers, et conserver en même temps une bonne place aux œuvres du répertoire, appartenant nettement au genre ancien de la maison. » (« Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, dimanche 27 mars 1898, 70^e année, n° 13, p. 1).

⁵³⁰ Anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, 25 mars 1898, art. cité. *Le Courrier du Centre* parle d'un « tout jeune musicien de l'école moderne » (anonyme, « Premières représentations », samedi 26 mars 1898, 47^e année, n° 84, p. 2).

où il est représenté par beaucoup de productions demeurées célèbres⁵³¹ ». En quelque sorte, *L'Île du rêve* est l'emblème de tout ce qui se différencie d'une « œuvre du répertoire, élégante, pimpante, empreinte d'un comique franc et distingué⁵³² », « de ce style aimable et gracieux », faisant « la joie des vieux habitués de la maison⁵³³ ». Cette œuvre de tradition, c'est *Le Roi l'a dit* qui va désormais la représenter, les demi-échecs de 1873 et 1885 étant oubliés et Delibes, auréolé du succès de sa *Lakmé*, pouvant être considéré comme un « classique » de la maison.

À l'opposé, la presse insiste sur ce « compositeur très jeune⁵³⁴ », ce débutant, qui n'est ni français ni prix de Rome, dont l'œuvre a été écrite « il y a un lustre, alors que son auteur ne comptait que dix-huit ans⁵³⁵ ». « L'extrême jeunesse de l'auteur ne nous permet pas d'être sévère pour un premier essai », déclare même, plein de magnanimité, *Le Constitutionnel*⁵³⁶. Les propos du musicien sont d'ailleurs explicites sur ses expériences musicales et omettent d'ailleurs la musique de scène pour *L'Obstacle* de Daudet :

« Je débute au théâtre ; oui, c'est la première fois que j'aborde la scène. J'ai, comme tous les musiciens, composé de nombreuses mélodies et force morceaux instrumentaux⁵³⁷. »

⁵³¹ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵³⁴ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵³⁵ A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, 25 mars 1898, art. cité. « On me dit que Reynaldo Hahn écrivit, il y a six ou sept ans, à l'âge de dix-huit ans, les trois actes représentés hier soir, et qu'il travaillait, alors, sous la direction de M. Massenet. » (F... [Louis de Fourcaud ?], « Musique », *Le Gaulois*, jeudi 24 mars 1898, n° 59774, p. 2).

⁵³⁶ Anonyme, « Premières représentations », samedi 26 mars 1898, 84^e année, n° 76621, p. 2-3. Art. identique, anonyme, « Premières représentations », *L'Ordre*, samedi 26 mars 1898, 19^e année, p. 2.

⁵³⁷ J. Lecocq, « La vie théâtrale », *La Patrie*, jeudi 24 mars 1898, 58^e année, p. 3.

L'image d'un compositeur chéri des salons, presque trop gâté par la vie, apparaît invariablement⁵³⁸, jusqu'à la caricature, Edmond Stoullig se délectant à présenter, avec force sous-entendus, ce « prince Charmant des salons à musique de chambre et des boudoirs à clavecins⁵³⁹ », comme un joyeux amateur trop aimé des dames de la haute société et se complaisant dans les petites pièces pittoresques :

« C'est surtout par d'exquises mélodies d'amateur que jusqu'ici s'était fait connaître dans les salons, ce gentil compositeur de vingt-quatre ans, dont l'aimable ouvrage, naguère dédaigné par la précédente direction, eut l'heur de plaire à M. Albert Carré et à son fidèle lieutenant André Messager. A la Bodinière, l'«Heure de musique» d'Engel nous avait révélé un fort joli chœur : *O Phidylé*⁵⁴⁰, chanté par des femmes du monde, et nous avons gardé le meilleur souvenir de certain Clair de Lune⁵⁴¹, sur un texte illustré de M. Montégut⁵⁴². »

⁵³⁸ « M. Reynaldo Hahn s'est fait connaître par des mélodies et des pièces de piano qui sont sur tous les pleyels des salons où l'on musique, ainsi que par un tableau symphonique, *Nuit bergamasque*, dans lesquelles [sic] il évoqua les silhouettes légères et les ébats de Pierrot. » (anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, 25 mars 1898, art. cité) ; « M. Reynaldo Hahn s'est fait connaître, depuis, par des mélodies d'un sentiment élégiaque dont les échos des salons retentissent souvent. » (F..., « Musique », *Le Gaulois*, 24 mars 1898, art. cité) ; « Elève de Massenet, l'auteur de *l'Île du Rêve*, auquel la fortune a singulièrement adouci les premières années d'inspiration, est très lancé dans le monde, très joué dans les salons, presque victorieux avant d'avoir combattu. » (Monsieur Lohengrin, « Soirée théâtrale », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cit.) ; « [...] M. Reynaldo Hahn, déjà très connu dans les salons, bien qu'ayant à peine atteint sa vingt-cinquième année. » (Victorin Joncières [pseudonyme de Félix Ludger Rossignol], « Revue musicale », *La Liberté*, lundi 28 mars 1898, n° 12175, p. 1) ; « [...] M. Reynaldo Hahn, élève de M. Massenet et déjà connu par de jolies mélodies répandues dans les salons. » (Albert Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, vendredi 25 mars 1898, 58^e année, p. 3, « La Vie théâtrale, Premières » ; « M. Reynaldo Hahn [...] qui a écrit des mélodies chantées avec succès dans le monde, et qui est l'élève de M. Massenet. » (B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité).

⁵³⁹ Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, jeudi 24 mars 1898, 7^e année, n° 2004, p. 3.

⁵⁴⁰ À *Phidylé*, mélodie sur un poème de Leconte de Lisle pour basse, chœur de sopranos et ténors et piano à quatre mains ; elle est incluse dans le *Premier recueil de mélodies*.

⁵⁴¹ *Au clair de lune*, contes en musique pour piano, textes et dessins de Louis Montégut, préf. d'Alphonse Daudet, Paris, Impr. May et Motteroz, 1892.

⁵⁴² « Premières Représentations », *Le National*, 69^e année, 3^e série, n° 303, jeudi 24 mars 1898, p. 1-2. Parmi les personnes qui souscrivent un abonnement à l'Opéra-Comique de mars à mai 1898, donc pendant les représentations de *L'Île du rêve*, on note un nombre non négligable de membres de la haute société, peut-être plus élevé que d'habitude : marquis de Wignacourt, comte de Bondy, comte de Pontevès, baronne de Hirsch, baron Hottinguer, Stern, comte de Liedekerke, prince Troubetzkoi, comtesse O'Donnel, baronne S. de Rothschild, comte Cahen d'Anvers, Dumesnil de Berthélemy, vicomte G. de Fontarce, Hans de Bleichröder, baron F. Oppenheim, baron de Rothschild, lord Ahsburton, duchesse de Rivoli, comte Pilte, princesse Gortchakoff-Stourdza, Porto Riche, comtesse de Béarn, comte Chandon de Briailles, de Camondo, vicomtesse de Trédern, baron de Reinach. À noter que le docteur Proust prend un abonnement en mars (Opéra-Comique : comptabilité : grand livre, 1896-1898, A.N., AJ¹³ 1634*).

Le qualificatif de « charmeur⁵⁴³ », souvent associé à la figure du dilettante, résume bien l'image générale de Reynaldo Hahn qui se dégage de la lecture de la presse⁵⁴⁴. La musique de cet auteur de « languissantes mélodies⁵⁴⁵ » est toute « de volupté et de langueur⁵⁴⁶ », « d'une sensualité indolente⁵⁴⁷ », « d'une grâce un peu précieuse⁵⁴⁸ ». Le cliché de l'homosexuel fin-de-siècle, trop raffiné, semble poindre. Ne peut-on voir d'ailleurs une trace d'homophobie chez Catulle Mendès, pourtant futur librettiste de Hahn, lorsqu'il se défend d'en vouloir « à ce jeune homme de la faveur des belles personnes mondaines », car cela ne saurait l'empêcher « de mériter l'estime des virils et graves artistes⁵⁴⁹ ».

Les qualités du chanteur – mais c'est aussi une activité de salon – et du chef de chant sont cependant reconnues :

« Mais c'est un chanteur exquis, adorable, à la voix sans grand timbre, qu'il conduit avec un art infini. Il a étonné tous ses interprètes, quand il leur a chanté à chacun son rôle. Et tous lui ont demandé ses conseils, tous ont appris leur rôle en l'écoutant. Si vous avez quelque jour le plaisir de le rencontrer et qu'il soit bien disposé, demandez-lui de vous chanter la scène « Pauvre folle ! » de sa partition⁵⁵⁰, ou si vous voulez connaître une des vingt mélodies dont il a fait un *Recueil*, demandez-lui le *Cimetière* ; c'est ineffable⁵⁵¹ ! »

⁵⁴³ T. Massiac, « Opéra-Comique, avant *l'Île du Rêve* », *Le Gil Blas*, art. cité.

⁵⁴⁴ « Il a l'air d'un diplomate égaré dans la musique » (T. Massiac, « Opéra-Comique, avant *l'Île du Rêve* », *Le Gil Blas*, 21 mars 1898, art. cité) ; « ce jeune amateur de musique vénézuélien », « cet écolier perdu au théâtre » (Gaston Salvayre, « Premières représentations », *Le Gil Blas*, jeudi 24 mars 1898, n^o 6702, p. 3-4).

⁵⁴⁵ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁴⁶ V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

⁵⁴⁷ S. Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, 27 mars 1898, art. cité.

⁵⁴⁸ Litte (pseudonyme de Maurice Pottecher), « Le Théâtre », *La République française*, vendredi 25 mars 1898, 28^e année, nouvelle série, n^o 1639, p. 3.

⁵⁴⁹ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁵⁰ Il s'agit de la scène 3 de l'acte II (n^{os} 12 à 14), dans laquelle apparaît Téria qui a perdu la raison depuis le départ de son amant Rouéri, frère de Loti.

⁵⁵¹ T. Massiac, « Opéra-Comique, Avant *l'Île du Rêve* », *Le Gil Blas*, 21 mars 1898, art. cité. On peut aussi lire sous la plume de Litte : « [...] il chante lui-même d'une voix discrète et pénétrante et qu'aimait beaucoup le pauvre Daudet. » (« Le Théâtre », *La République française*, 25 mars 1898, art. cité).

L'ensemble de la presse, bien entendu, insiste sur le lien de maître à disciple entre Massenet – à qui « il a dédié l'*Ile du Rêve*⁵⁵² » – et Hahn⁵⁵³, soulignant « l'influence du compositeur d'*Hérodiade* et de *Thaïs*⁵⁵⁴ », qualifié de « prestigieux magicien⁵⁵⁵ ». Le wagnérien Catulle Mendès ironise cependant à propos des « cœurs les plus délicats » qui « espéraient une plus complète pamoison sonore » – les « mélodies de Jules Massenet ne leur » ayant « pas suffi » – et qui « l'ont obtenue » avec les mélodies de Hahn, « venu des pays lointains où l'idéal créole rêve au rythme des balancins⁵⁵⁶ ».

Le lendemain de la première, la presse rend compte de la présence dans la salle d'un certain nombre de personnalités. Parmi les personnages officiels, le président Félix Faure « a fait avertir qu'il occuperait sa loge à l'Opéra-Comique⁵⁵⁷ ». *Le Figaro* note que, lors d'un entracte, « M. Rambaud, ministre de l'instruction publique, et M. Roujon, directeur des beaux-arts, sont allés [...] féliciter le directeur-metteur en scène⁵⁵⁸. » Pierre Loti est là, « arrivé à Paris venant d'Hendaye », et ayant assisté auparavant, « pour la première fois, à l'Opéra-Comique, à la répétition de *Ile des Rêves*⁵⁵⁹ ». *Le National*, sous la plume d'Edmond Stoullig, note avec humour l'effet de miroir de la situation :

⁵⁵² B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵⁵³ Nous y reviendrons dans le chapitre « Réception de l'œuvre » de la troisième partie.

⁵⁵⁴ F..., « Musique », *Le Gaulois*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁵⁵ J.-L. Croze, « Le Théâtre », *La Presse*, vendredi 25 mars 1898, n° 2127, p. 2. *La République française* précise que Hahn « a fait toutes ses classes de musique en France sous la direction énergique de M. Massenet » (Litte, « Le Théâtre », 25 mars 1898, art. cité).

⁵⁵⁶ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁵⁷ Léon Parsons, « *L'Ile du Rêve*, chez M. Reynaldo Hahn », *La Presse*, jeudi 24 mars 1898, n° 2126 p. 2.

⁵⁵⁸ Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁵⁹ De Bergerac, « Nouvelles Théâtrales », *La Fronde*, mercredi 23 mars 1898, 2^e année, n° 104, p. 4.

« M. Julien Viaud, qui, sous le pseudonyme de Pierre Loti, est aujourd'hui l'un de nos plus sympathiques académiciens, assistait — c'est bien un peu ridicule — à la représentation de ses propres amours⁵⁶⁰. »

Autre personne remarquable que la reine Nathalie de Serbie, « venue assister à la première représentation de *l'Île des Rêves*, pour laquelle M. Albert Carré a mis gracieusement une loge à sa disposition⁵⁶¹ », « la baignoire d'avant-scène de droite, au fond de laquelle on apercevait aussi M. Pierre Loti⁵⁶² ». La reine de Serbie était en exil depuis 1891 ; elle vivait sur la côte basque, à Biarritz, et avait connu l'écrivain en 1892 par l'intermédiaire du baron Chassériau. Loti organisera un bal en son honneur dans sa maison de Rochefort en octobre 1899⁵⁶³.

La danseuse Cléo de Mérode, une proche de Hahn⁵⁶⁴, était présente également et « sortait officiellement pour la première fois les diamants arrachés à l'admiration des Américains⁵⁶⁵ ».

⁵⁶⁰ « Premières Représentations », 24 mars 1898, art. cité. Voir : II, 1.6., « Dédoublement », p. 240-243. L'évocation des amours de ses immortels semble presque de tradition à l'Académie française où Marc Fumaroli, recevant Jean-François Revel sous la Coupole, le 11 juin 1998, n'a pas hésité à déclarer à son propos : « Le sens du péché n'inquiète pas son tempérament précoce : ses cousines de "La Pinède" et les baigneuses de la Corniche ne lui sont pas, de son propre aveu, farouches. » (« Le discours de réception de Marc Fumaroli », *Le Monde des livres*, vendredi 12 juin 1998, p. VII).

⁵⁶¹ De Bergerac, « Nouvelles Théâtrales », *La Fronde*, 23 mars 1898, art. cité.

⁵⁶² Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁶³ D'origine russe, Nathalie de Serbie (1859-1941) était l'épouse du prince Milan de Serbie qui était devenu roi en 1882 et dont elle avait divorcé en 1888. « Autour d'elle gravitent sa nièce, la princesse Bibesco, qui obtiendra le Prix de l'Académie française pour *Les Huit Paradis*, son neveu Georges Ghika qui a épousé Liane de Pougy [...] et une dame d'honneur qui deviendra la reine Draga Machine après avoir épousé Alexandre, le fils (assassiné en 1903) de Nathalie de Serbie, ainsi qu'une voyante Fraya. » (Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, impr. 1986, p. 177).

⁵⁶⁴ Cléopâtre-Diane de Mérode (1875 ?-1966), qui descend de la branche autrichienne des Mérode, avait suivi les cours de danse de l'Opéra avant d'y être engagée dans le corps de ballet. Une prétendue liaison avec Léopold II de Belgique aurait été à l'origine du don d'un pectoral de diamants, ce que démentait formellement l'artiste dans les années soixante, lors d'un entretien avec Bernard Gavoty. Concernant sa rencontre avec Hahn, elle lui aurait confié : « Massenet, qui était professeur au Conservatoire, amenait avec lui à l'Opéra son élève préféré, le "petit Hahn". Reynaldo avait peut-être quinze ou seize ans [...]. Il s'asseyait volontiers près de moi et cela me faisait plaisir ; ses enthousiasmes étaient contagieux, il dégageait une espèce de magnétisme. Je devais lui inspirer confiance, car il s'épanchait librement, parlant art et littérature avec une compétence extraordinaire chez un adolescent. [...] Nous devenons bientôt, Reynaldo et moi, une paire d'amis. S'étant rendu compte de ma passion pour la musique, il apporte ses œuvres à l'Opéra, au fur et à mesure qu'il les écrit ; pendant les pauses des répétitions, nous allons au foyer du chant ; là, il se met au piano et interprète pour moi seule ses compositions. Chaque fois, il m'en offre les manuscrits. » (in B. Gavoty, *Reynaldo Hahn : le musicien de la Belle Époque*, Paris, préf. de

Si les avis concernant l'œuvre elle-même furent extrêmement mitigés et divergents, la critique, dans sa grande majorité, admira la qualité de la production, « montée avec un très grand soin⁵⁶⁶ » : « l'idylle amoureuse de M. Hahn et l'opéra-comique de Delibes » ont « été présentés dans les meilleures conditions possibles⁵⁶⁷ ». Alfred Bruneau « loue le faste pittoresque, le joli mariage de couleurs, le gracieux arrangement » de l'ensemble⁵⁶⁸.

La mise en scène, qui bénéficie d'une « figuration animée⁵⁶⁹ », est jugée « intelligemment réglée⁵⁷⁰ », « luxueuse⁵⁷¹ », « originale⁵⁷² », « pittoresque⁵⁷³ », « absolument charmante⁵⁷⁴ », « superbe, au-dessus [de] tout ce que l'on avait fait depuis longtemps à ce théâtre⁵⁷⁵ ». L'expérience de Carré dans ce domaine, ses « rares qualités de metteur en scène⁵⁷⁶ », sont reconnues, ainsi que celles d'Albert Vizentini :

« Enfin, sont dus, sans aucune restriction, des compliments à la mise en scène, affirmation dans le domaine lyrique d'un savoir théâtral, d'un faire ingénieux et souple qui ont établi, au Vaudeville, la réputation de M. Albert Carré⁵⁷⁷. »

Daniel de Bengoechea y Hahn, Paris, Buchet/Chastel, impr. 1997, p. 50-51, coll. « Musique : classique biographie ».

⁵⁶⁵ Monsieur Lohengrin, « Soirée théâtrale », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁶⁶ S. Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, 27 mars 1898, art. cité.

⁵⁶⁷ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁵⁶⁸ « Les théâtres », *Le Figaro*, jeudi 24 mars 1898, 44^e année, 3^e série, n^o 83, p. 4.

⁵⁶⁹ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁷² A. Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵⁷³ A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵⁷⁴ Paul Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, jeudi 24 mars 1898, 28^e année, n^o 9407, p. 2 ; art. identique, *La Gironde*, vendredi 25 mars 1898, 47^e année, n^o 15565, p. 1.

⁵⁷⁵ G. Ferrari, « Opéra-Comique », *La Fronde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁷⁶ Camille Le Senne, « Théâtres », *Le Siècle*, jeudi 24 mars 1898, 62^e année, n^o 22652, p. 3.

⁵⁷⁷ J.-L. Croze, « Le Théâtre », *La Presse*, vendredi 25 mars 1898, n^o 2127, p. 2. A. Jullien, pour sa part, adresse ses « sincères éloges à M. Albert Carré et à ses différents chefs de service » (« Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité) et E. de Tremon souligne « avec quel soin M. Carré a monté l'œuvre de M. Hahn. » (« Opéra-Comique », *L'Orchestre*, mercredi 30 mars 1898, 48^e année, p. 2). B. de Lomagne dresse également un constat très positif de la première réalisation du nouveau directeur : « M. Albert Carré arrivait à l'Opéra-Comique précédé d'une grande réputation de metteur en scène ; elle est

« L'œuvre est mise à la scène par M. Vizentini, c'est dire que tout est réglé avec une méthode digne d'éloges [...]»⁵⁷⁸. »

Les décors réalisés par Amable, « le maître décorateur⁵⁷⁹ », sont au nombre de trois, un par acte :

« 1^o une forêt avec tout ce qu'il faut pour aimer quand on est officier de marine ; 2^o une case de village nègre comme nous en avons tant vu au Champ de Mars, mais mieux tout de même ; enfin, le palais de la princesse Orena, éclairé à *giorno*. Au total, trois admirables morceaux de peinture qui font honneur au pinceau d'Amable⁵⁸⁰. »

Ces « trois exquis tableaux⁵⁸¹ », mis en valeur par des « effets de lumière heureusement combinés⁵⁸² », sont également qualifiés de « très pittoresques⁵⁸³ », de « ravissants⁵⁸⁴ », de « charmants⁵⁸⁵ » ; ils « font du rêve une réalité⁵⁸⁶ » et « sont d'une heureuse couleur locale et d'une plantation ingénieuse⁵⁸⁷ ».

Au premier acte, « le rideau se lève sur un décor de merveilleux paysage⁵⁸⁸ », « un coin délicieux de fraîcheur et de poésie », situé « au pied de la Cascade de Fataoua⁵⁸⁹ ». Il se referme apparemment sur la jungle à la fin du tableau, effet qui laisse sceptique Catulle Mendès :

amplement justifiée grâce à ce début, soit par le goût avec lequel sont mis au point et comme “rentoilés” les aimables tableaux de charme un peu archaïque de l'œuvre de Delibes, *Le Roi l'a dit* – soit par la finesse artistique qui a présidé aux arrangements de décors, de groupements de l'ouvrage nouveau, *L'Île du Rêve*, si difficiles à réaliser sur un théâtre. » (« Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité).

⁵⁷⁸ J. S., « Les Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, jeudi 24 mars 1898, n^o 7818 p. 2. Art. identique, anonyme, « Théâtres & concerts, les premières à Paris », *L'Écho du Nord*, vendredi 25 mars 1898, 80^e année, n^o 84, p. 5.

⁵⁷⁹ Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁸⁰ Monsieur Lohengrin, « Soirée théâtrale », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁸¹ Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁸² A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁵⁸³ F..., « Musique », *Le Gaulois*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁸⁴ Anonyme (Alexandre Samuel Rousseau ?), « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, vendredi 25 mars 1898, 11^e année, n^o 3406, p. 2-3.

⁵⁸⁵ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁵⁸⁶ E. de Tremon, « Opéra-Comique », *L'Orchestre*, 30 mars 1898, art. cité.

⁵⁸⁷ G. Senner, « Soirée parisienne », *La Presse*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵⁸⁸ J. S., « Les Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁸⁹ Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

« [...] mais pourquoi ! ah ! pourquoi ! un rideau de feuillage, au premier acte, se baisse-t-il, avant le rideau de scène⁵⁹⁰ ? ».

Le second acte « représente une pittoresque habitation de “primitifs”, sur l'existence insouciantes desquels ne pèse point le fardeau d'une civilisation trop compliquée⁵⁹¹ ». Il est, d'après les critiques, le plus réaliste :

« [...] le paysage du deuxième acte semble pris sur nature, au dire des gens qui sont allés à Tahiti⁵⁹². »

« Le deuxième acte donne une impression, que des voyageurs assurent juste, de ces villages océaniques brûlés de soleil, aux cases basses et sombres au fond desquelles se réfugient des naturels du pays pendant les heures trop chaudes de la journée⁵⁹³. »

Le troisième acte, « d'une ingénieuse plantation⁵⁹⁴ », « montre la terrasse de la demeure de la princesse Oréna, au moment de la fête qu'elle donne aux officiers de l'escadre à l'occasion de leur départ⁵⁹⁵ ». Si l'on en croit Lomagne-Soubies, c'est « le plus réussi de tous⁵⁹⁶ » :

« [...] rien de plus joli que cette terrasse illuminée, s'enfonçant jusqu'aux arrières-plans du théâtre, et où se mélangent [*sic*] les uniformes des officiers de marine, sobrement rehaussés d'or, avec les robes multicolores, d'un faste agréablement barbare, de la princesse Oréna et de ses compagnes⁵⁹⁷ ».

⁵⁹⁰ « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁹¹ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵⁹² P. Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁹³ Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁵⁹⁷ *Ibid.* *Le Figaro* souligne aussi la beauté de l'ensemble : « Le mélange des uniformes noirs des officiers aux robes éclatantes et couvertes de fleurs des Tahitiennes, sous le reflet des lanternes de couleur, est d'un saisissant effet. » (Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », 24 mars 1898, art. cité).

L'écrivain Pierre Loti, revenant sur cette première représentation, ne peut être pour sa part qu'ambivalent devant des décors, certes réussis, mais qui ne peuvent lui rendre le passé et sont une gêne pour sa rêverie :

« Mais le rideau se lève, le banal rideau rouge, et, du coup, pour moi le charme qui déjà semblait monter s'évanouit et tombe. Le décor est beau pourtant ; il est même ce que l'on pouvait faire de mieux avec les misérables moyens du théâtre, un peu de toile, un peu de peinture, et des lampes en guise de soleil ou de lune. [...]

Le deuxième [acte] se passe sans m'émouvoir, dans un décor très beau, mais insuffisamment exact pour moi. *Ce n'est pas cela.* [...]

Le rideau, le toujours même banal rideau rouge se lève enfin : une nuit de lune dans des jardins encombrés de palmes ; au milieu de la scène, la véranda d'un palais tahitien qu'éclairent en rose des lanternes chinoises. C'est joli, mais une fois de plus ce n'est pas cela – et, au premier aspect de ces choses, ma furtive émotion s'envole⁵⁹⁸. »

Il y a peu de remarques sur les costumes et le maquillage, sans doute considérés comme faisant partie de l'ensemble du décor⁵⁹⁹. Edmond Stoullig trouve cependant que « [...] le Loti de la scène personnifié par M. Clément » ressemble tout d'abord à un « garçon pâtissier », puis à un « garçon boulanger » et brocarde « les vilains costumes⁶⁰⁰ ». Un autre commentaire s'amuse également aux dépens de l'attirail exotique :

« [...] les costumes de ces dames [ne sont] point désagréables en leur sobriété, mais que les pauvres filles sont laides sous leur

⁵⁹⁸ *Reflets sur la sombre route*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 68, 74, 76.

⁵⁹⁹ *La Gazette de France* trouve cette production « très pittoresque comme costumes » (Henri de Curzon, « Courrier des Théâtres », vendredi 26 mars 1898, 268^e année, p. 3-4). Les frais de costumes pour *L'Île du rêve* (2 249 F) sont peu élevés par rapport à d'autres productions de 1898 : *Le Roi l'a dit*, 4 300 F ; *Fervaal*, 13 735 F ; *La Bohème*, 7 735 F ; *Carmen*, 27 626 F. Ces dépenses sont extrêmement variables d'une œuvre à l'autre ; quelques années après, en 1902, *Pelléas et Mélisande* de Debussy ne revient qu'à 2 084 F pour l'habillement, alors que *La Carmélite* de Hahn, pièce à grand spectacle, atteint la somme de 29 563 F (Opéra-Comique : inventaire des costumes et accessoires, 1898-1904, AJ¹³ 1629*).

⁶⁰⁰ « Premières Représentations », *Le National*, 24 mars 1898, art. cité.

couche d'ocre sale ! C'est à dégoûter du pain d'épices pour la vie entière⁶⁰¹. »

La majorité de la presse considère que l'œuvre est « très bien interprété[e]⁶⁰² » et que rien « ne laissait [...] à désirer⁶⁰³ » sur ce plan-là. L'exécution est jugée « très satisfaisante⁶⁰⁴ », « excellente⁶⁰⁵ », « au-dessus de tout éloge⁶⁰⁶ » par les plus enthousiastes ; « aimablement interprétée⁶⁰⁷ » et « fort bien rendue⁶⁰⁸ » par les plus modérés.

Le Jour émet néanmoins quelques réserves sur le chœur de femmes, tant esthétiquement que vocalement :

« Je n'irai pas jusqu'à vous dire que les dames des chœurs nous ont offert le modèle et les fines attaches des Tahitiennes, — *l'Île du Rêve* est, hélas ! trop loin de la place du Châtelet, — mais elles ont fait quelques efforts couronnés de succès pour ne pas trop nous gêner les jolis chœurs de M. Hahn, ce dont il faut leur savoir gré⁶⁰⁹. »

Le compositeur, pour sa part, est très satisfait de ses deux interprètes principaux :

« Si ma pièce tombe, je n'en pourrai accuser que moi. Mlle Guiraudon ne peut pas être plus exquise dans le rôle de Mahenu ; quant à Clément, qui remplit le rôle de Loti, il a fait preuve d'une

⁶⁰¹ Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 25 mars 1898, art. cité. A. Goulet, dans *Le Soleil*, utilise costumes et maquillage comme symboles de l'exotisme et de la vivacité des tons dont manque, selon lui, l'ouvrage : « Il [Edmond Clément] nous a gratifiés au second acte d'un costume d'officier en robe de chambre qui est bien la note la plus polynésienne de l'ouvrage, de même que le bistre qui brunit les visages de Mmes Guiraudon et Bernaert en est la seule couleur. » (« La musique à Paris », jeudi 24 mars 1898, 26^e année, n^o 83, p. 2).

⁶⁰² Emmanuel Arène, « Les premières », *Le Matin*, jeudi 24 mars 1898, p. 2.

⁶⁰³ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁶⁰⁴ Albert Dayrolles, « Les premières », *La Lanterne*, vendredi 25 mars 1898, n^o 7642, p. 2 ; V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁰⁵ Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 25 mars 1898, art. cité ; Edmond Diet, « Premières représentations », *Paris*, vendredi 25 mars 1898, p. 3.

⁶⁰⁶ G. Ferrari, « Opéra-Comique », *La Fronde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁰⁷ H. de Curzon, « Courrier des Théâtres », *La Gazette de France*, 26 mars 1898, art. cité.

⁶⁰⁸ A. Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁰⁹ A. Poureau, « Musique », vendredi 25 mars 1898, 8^e année, p. 2-3.

chaleur, d'une connaissance de son art et en même temps d'une jeunesse que je trouve admirable⁶¹⁰... »

Il est vrai que Julia Guiraudon, qui « a fait une création de premier ordre de son rôle de Mahenu⁶¹¹ », reçoit tous les éloges. On admire « le charme qui lui est particulier⁶¹² », « la fraîcheur de sa voix et l'intelligence de sa mimique⁶¹³ », sa « grâce et [sa] sensibilité⁶¹⁴ ». Elle incarne « une exquise Mahenu⁶¹⁵ », « à la voix fraîche et souple, au charmant sourire, aux gestes gracieux⁶¹⁶ », « avec une grâce juvénile tout à fait adorable⁶¹⁷ ».

Le plus bel avenir attend cette artiste « délicieuse, très en progrès⁶¹⁸ », « qui possède une voix exquise⁶¹⁹ » :

« [...] je dis tout net qu'il y a lieu de fonder les plus grandes espérances sur cette très jeune artiste, comédienne ardente et adroite, cantatrice passionnée et sûre ; et les jeunes compositeurs français auront en elle une interprète digne de leurs rêves⁶²⁰. »

« [...] l'intelligence de sa mimique, la clarté de sa voix et le style très précieux qu'elle apporte dans son chant en font déjà une artiste accomplie, que rechercheront nos compositeurs pour leurs œuvres prochaines⁶²¹. »

⁶¹⁰ L. Parsons, « *L'Île du Rêve*, chez M. Reynaldo Hahn », *La Presse*, 24 mars 1898, art. cité. Dans une lettre à Suzette Lemaire qui concerne l'exécution de *L'Île du rêve* chez celle-ci en 1900, Hahn émet alors quelque réserve sur Clément : « Empêchez Clément de chanter trop fort, c'est sa manie. » ([Rome], [début ? 1900], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [119]).

⁶¹¹ G. Ferrari, « Opéra-Comique », *La Fronde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶¹² P. Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶¹³ Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, vendredi 25 mars 1898, n° 6463, p. 2.

⁶¹⁴ G. de Boisjoslin, « Chronique musicale », *L'Univers et le Monde*, dimanche 27 mars 1898, n° 11018, p. 2.

⁶¹⁵ J. S., « Les Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶¹⁶ S. Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, 27 mars 1898, art. cité.

⁶¹⁷ A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶¹⁸ H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, jeudi 24 mars 1898, 2^e année, n° 157, p. 3 ; art. identique,

H. Marcel, « Les Théâtres de Paris, Opéra-Comique », *La Dépêche*, jeudi 24 mars 1898, n° 10812, p. 2.

⁶¹⁹ G. de Boisjoslin, « Chronique musicale », *L'Univers et le Monde*, 27 mars 1898, art. cité.

⁶²⁰ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶²¹ A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité.

Guiraudon reste cependant très marquée, dans l'esprit des critiques, par son interprétation du rôle de Fatou dans *Le Spahi* de Lucien Lambert, créé à l'Opéra-Comique quelques mois avant *L'Île du rêve*, le 18 octobre 1897⁶²² :

« Le grand succès obtenu par Mlle Guiraudon dans le Spahi la désignait pour ce joli rôle de Mahénu où l'on peut dire qu'elle est parfaite⁶²³. »

« Mlle Guiraudon, si applaudie dans le *Spahi* — sa grâce un peu étrange la prédestine à ces rôles critiques — a retrouvé le même succès en Mahénu. C'est une bien attrayante sauvagesse et tout à fait conforme au signalement de l'héroïne de Loti. Sa voix a la fraîcheur et la fluidité de l'eau courante ; la mimique est harmonieuse⁶²⁴. »

La chanteuse, « décidément voué aux héroïnes de Loti⁶²⁵ », est ainsi liée « au répertoire exotique⁶²⁶ » et aux clichés qui l'accompagnent, comme celui qui lui attribue « une voix prenante, comme celle d'un oiseau exotique que l'on écoute encore longtemps après qu'il s'est tu, et qui laisse dans l'âme

⁶²² *Le Spahi* est un poème lyrique en quatre actes, écrit par Louis Gallet et André Alexandre également d'après un roman à succès de Pierre Loti, *Le Roman d'un Spahi*, publié en volume en septembre 1881 (il était paru auparavant dans *La Nouvelle Revue*). Élève de Massenet comme Hahn, Lucien Lambert (1858-1945) était surtout connu comme pianiste virtuose. En dehors de mélodies, de pièces pour piano, d'œuvres pour formations de chambre ou orchestre, il a écrit la cantate *Prométhée enchaîné* (créée en 1885 à Paris), une légende dramatique, *Sire Olaf* (créée à Lille en 1887), un ballet-pantomime, *Roussalka* (édité en 1911), ainsi que plusieurs œuvres théâtrales : *Brocéliande* (créé à Rouen en 1893), *La Marseillaise* (créé à l'Opéra-Comique le 14 juillet 1900), *La Flamenca* (créé à Paris en 1903).

⁶²³ A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶²⁴ C. Le Senne, « Revue dramatique et musicale », *Le Siècle*, lundi 28 mars 1898, [année illisible], n° 22656, p. 1. On peut lire également : « Mlle Guiraudon, si remarquable dans le personnage, analogue par certains côtés, qu'elle a tenu dans le *Spahi*, de M. Lucien Lambert, est tout à fait charmante dans le rôle de Mahénu, auquel elle prête beaucoup de caractère. Sa voix est colorée et pure ; elle s'en sert avec goût et avec style. » (B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité) ; « En première ligne, je placerai Mlle Guiraudon, qui a retrouvé avec le personnage à peu près identique de Rarahu — Mahénu dans la pièce de l'Opéra-Comique — le succès que lui avait valu celui de Fatou dans le *Spahi*. Elle y est charmante de séduction câline et de tendresse naïve » (V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité). Son « frère organe a des douceurs exquis dans Mahénu, comme elle en avait dans Fatou-Gaye » (A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité) et elle apparaît ainsi, « depuis le *Spahi*, vouée aux héroïnes de Loti » (E. Stoullig, « Premières Représentations », *Le National*, 24 mars 1898, art. cité).

⁶²⁵ H. F.-G., « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, vendredi 25 mars 1898, 110^e année, n° 83, p. 3.

⁶²⁶ P. Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, 24 mars 1898, art. cité.

des nostalgies⁶²⁷ ». D'une certaine manière, elle subit malgré elle certains clins d'œil d'une partie des journalistes à l'égard du folklore des pays lointains :

« [...] le public a fortement applaudi [...] Mlle Guiraudon, vouée aux pièces tropicales et militaires : après avoir servi chez les spahis, la voici aujourd'hui dans la marine, – toujours exquise actrice et délicieuse cantatrice⁶²⁸. »

Pour l'ensemble des critiques, cette Lakmé fin-de-siècle, avec « son jeu un peu sauvageon⁶²⁹ », « de sa voix cristalline et pure, dit délicieusement les récits de la petite Tahitienne⁶³⁰ », offre « l'attrait d'une petite sauvage au charme intense et pénétrant, à la voix langoureuse et attachante⁶³¹ », donne « bien l'illusion de cette jolie “maori” moitié sauvage, moitié civilisée, nonchalante et enchanteresse, que Loti appelait “une grâce polynésienne⁶³²” ».

Litte, alias Maurice Pottecher, la trouve cependant plus proche dans son jeu d'une raideur qui se voudrait à l'antique que de la spontanéité d'un « jeune ouistiti », pour reprendre la comparaison de Pierre Loti⁶³³ :

« Mlle Guiraudon (Mahenu) [...] a donné au personnage de la petite amoureuse une gracilité et une délicatesse très agréables ; observons toutefois que le “hiératisme” de ses attitudes sent plus celui des vierges à bandeaux de la mode présente, que la grâce naturelle d'une jeune sauvage de l'Océan⁶³⁴. »

⁶²⁷ Anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶²⁸ Anonyme, « Premières représentations », *L'Autorité*, vendredi 25 mars 1898, 13^e année, n^o 84, p. 1-3. On peut aussi relever qu'elle est « décidément vouée aux ingénues exotiques » (Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 25 mars 1898, art. cité) et « exotique une fois de plus » (H. de Curzon, « Courrier des Théâtres », *La Gazette de France*, 26 mars 1898, art. cité).

⁶²⁹ Anonyme, « Premières représentations », *Le Courrier du Centre*, 26 mars 1898, art. cité.

⁶³⁰ Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶³¹ E. de Tremon, « Opéra-Comique », *L'Orchestre*, 30 mars 1898, art. cité.

⁶³² M. de Monti, « Théâtres & Concerts, premières représentations », *La France*, jeudi soir 24 mars 1898, 37^e année, p. 3. L'expression se trouve au chapitre V de la première partie (*Le Mariage de Loti.*, éd. de Bruno Vercier, Paris, Flammarion, impr. 1991, p. 54, coll. « GF ; 583 »).

⁶³³ P. Loti, *Le Mariage de Loti.*, op. cit., p. 54.

⁶³⁴ Litte, « Le Théâtre », *La République française*, 25 mars 1898, art. cité.

Le « ténor expert⁶³⁵ » Edmond Clément est associé à Julia Guiraudon dans nombre de comptes rendus :

« Leurs voix, faciles, fraîches, toujours menées habilement, se sont mariées au mieux, pour le succès des auteurs et le plaisir du public⁶³⁶. »

Certains considèrent même que ce « chanteur habile⁶³⁷ », qui n'a plus à faire ses preuves, est un peu là pour donner « la réplique sur le ton qui convient⁶³⁸ » à sa partenaire et qu'il « tient avec son talent habituel le rôle de Loti⁶³⁹ ».

On admire néanmoins « son charme habituel⁶⁴⁰ », sa « voix [...] toujours fraîche⁶⁴¹ », « d'un timbre agréable⁶⁴². », « chaude et bien timbrée⁶⁴³ », « flexible et d'une tendre sonorité⁶⁴⁴ », « toute désignée pour traduire les pages aux douces effluves⁶⁴⁵ » ; ainsi que « sa diction expressive » qui prête « une saveur intense aux poétiques inspirations de M. Reynaldo Hahn⁶⁴⁶ ».

⁶³⁵ J. S., « Les Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶³⁶ J.-L. Croze, « Le Théâtre », *La Presse*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶³⁷ M. de Monti, « Théâtres & Concerts, premières représentations », *La France*, jeudi soir 24 mars 1898, 37^e année, p. 3.

⁶³⁸ A. Bruneau, « Les théâtres », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité. On lit aussi, par exemple, dans *Le Courrier du Centre* : « M. Clément lui donne agréablement la réplique. » (Anonyme, « Premières représentations », 26 mars 1898, art. cité).

⁶³⁹ G. de Boisjolin, « Chronique musicale », *L'Univers et le Monde*, 27 mars 1898, art. cité.

⁶⁴⁰ E. Diet, « Premières représentations », *Paris*, 25 mars 1898, art. cité. L'adjectif « charmant » est celui qui revient le plus souvent pour qualifier Edmond Clément et son art : « M. Clément a prêté le charme de sa jolie voix au rôle de Loti » (A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité), « Clément, vraiment charmant artiste » (A. Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, 25 mars 1898, art. cité), « M. Clément prête sa voix charmante à Loti lui-même » (P. Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, 24 mars 1898, art. cité), « le public a fortement applaudi M. Clément, le charmant officier Loti » (Anonyme, « Premières représentations », *L'Autorité*, 25 mars 1898, art. cité).

⁶⁴¹ M. de Monti, « Théâtres & Concerts, premières représentations », *La France*, 24 mars 1898, art. cité. Clément n'a alors que 31 ans mais chante sur la scène de l'Opéra-Comique depuis 1889.

⁶⁴² A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁴³ V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁴⁴ E. de Tremon, « Opéra-Comique », *L'Orchestre*, 30 mars 1898, art. cité.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

L'opinion générale semble cependant moins consensuelle que pour Julia Guiraudon et d'aucuns émettent des réserves sur le chanteur, « à l'uniforme trop étroit, et à la voix pas assez large⁶⁴⁷ », « qui chante presque toujours avec goût, avec un peu d'affectation parfois⁶⁴⁸ », et ne fait que compléter « un bon ensemble⁶⁴⁹ ». Clément aurait ainsi subi « l'inconvénient d'un rôle écrit dans une *tessitura* sans éclat où ses moyens vocaux ne purent à l'aise se déployer⁶⁵⁰. » ; il a été « assez peu favorisé par le compositeur⁶⁵¹. » et « moins bien partagé⁶⁵² » que Julia Guiraudon. Mais il est vrai que le mélancolique officier de marine qu'il interprète n'a rien d'un Vasco de Gama, ce qui paraît désoler certains commentateurs, en mal d'héroïsme vocal :

« M. Clément interprète le personnage de Loti comme il est indiqué, en rôle de tenue, mais il met dans son chant l'ardeur passionnelle que le livret ne permet guère à son jeu⁶⁵³. »

D'autre part, Clément fait les frais de devoir incarner un écrivain vivant, « officier de marine académicien⁶⁵⁴ », présent lors de la représentation, ce qui fait dire ironiquement à A. Gouillet qu'il « aime à croire que l'original ne se plaindra pas de la copie⁶⁵⁵ » qui le « ténorise avec goût⁶⁵⁶ ».

⁶⁴⁷ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁴⁸ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁶⁴⁹ Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁵⁰ Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁵¹ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁵² S. Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, 27 mars 1898, art. cité.

⁶⁵³ C. Le Senne, « Revue dramatique et musicale », *Le Siècle*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁵⁴ H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁵⁵ A. Gouillet, « La musique à Paris », *Le Soleil*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁵⁶ H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, 24 mars 1898, art. cité. À ce sujet, Litte écrit dans *La République française* : « Je ne sais ce que M. Julien Viaud, présent à la représentation, a pu penser du personnage de Loti incarné dans M. Clément ; sans doute il a dû se trouver une très jolie voix, mais un air assez peu marin sous l'uniforme et nulle disposition à porter un jour l'habit vert de l'académicien. » (« Le Théâtre », 25 mars 1898, art. cité).

De l'avis général, les autres artistes « se montrent excellents dans des rôles très courts⁶⁵⁷ », mais « tenus avec soin⁶⁵⁸ ». Les plus réservés trouvent « l'interprétation [...] satisfaisante⁶⁵⁹. », Guiraudon et Clément étant « convenablement entourés⁶⁶⁰ » par des chanteurs qui méritent « quelque approbation⁶⁶¹ ».

Plusieurs critiques regrettent que « les autres figures » ne soient « que des silhouettes faiblement dessinées » – mais cela concerne davantage l'œuvre elle-même –, auxquelles « Mmes Bernaert et Marié de l'Isle, MM. Belhomme et Bertin [...] communiquent quelque vitalité⁶⁶² ». Ces « silhouettes [...] esquissées [...] passent et disparaissent⁶⁶³ », ce qui « est grand dommage⁶⁶⁴ ».

M^{me} Bernaert est trouvée « charmante sous la coiffure de plumes ou le vêtement de fleurs de la princesse Oréna⁶⁶⁵ », dans lequel elle « fait de gracieuses apparitions⁶⁶⁶ », et « a très heureusement rendu la sympathique physionomie⁶⁶⁷ » de son personnage. D'autres trouvent simplement qu'elle « réalise convenablement⁶⁶⁸ » ou, même, « fait ce qu'elle peut » de ce « rôle assez peu important⁶⁶⁹ », pour lequel elle « a dû s'affubler des plumes⁶⁷⁰ » d'une princesse tahitienne.

⁶⁵⁷ M. de Monti, « Théâtres & Concerts, premières représentations », *La France*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁵⁸ S. Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, 27 mars 1898, art. cité.

⁶⁵⁹ H. F.-G., « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁰ H. T., « Premières représentations », *La Petite République*, vendredi 25 mars 1898, 23^e année, n^o 8015, p. 2.

⁶⁶¹ C. Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁶² C. Le Senne, « Revue dramatique et musicale », *Le Siècle*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁶³ A. Goulet, « La musique à Paris », *Le Soleil*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁴ Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁵ Litte, « Le Théâtre », *La République française*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁶ H. de Curzon, « Courrier des Théâtres », *La Gazette de France*, 26 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁷ V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁸ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁶⁹ P. Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁷⁰ E. Stoullig, « Premières Représentations », *Le National*, 24 mars 1898, art. cité.

Apparemment, « on a fort remarqué et très applaudi la belle voix de Mme Marié de l'Isle⁶⁷¹ » qui « chante de façon pathétique la partie de Teria⁶⁷² » et « a soupiré, non sans une émotion juste, les tristes phrases de [...] la folle⁶⁷³ ». Elle « a montré de réelles qualités de voix et de style⁶⁷⁴ » qui attestent qu'il y a « chez cette artiste un talent vocal des plus sérieux⁶⁷⁵ ». Plus réservé, Litte-Pottecher trouve qu'elle « a fort convenablement porté le rôle très banal d'une amante abandonnée et devenue folle⁶⁷⁶ » et Lomagne-Soubies qu'elle « dramatise de son mieux le rôle épisodique de Téria⁶⁷⁷ ».

Il y a peu d'appréciations particulières sur Émile Bertin, *La République française* déclare qu'il « réussit, – si c'est l'idéal –, à faire d'un Chinois un magot⁶⁷⁸ », jouant ainsi sur les définitions de ce dernier terme : « gros singe sans queue », « homme fort laid », « figurine grotesque de porcelaine », d'après Littré⁶⁷⁹. Victorin Joncières est, pour sa part, satisfait et écrit que « les rôles épisodiques de Tairapa et de Tsen-Lee sont tenus à souhait par MM. Mondaud et Bertin⁶⁸⁰ ». Malgré le remplacement de Mondaud par Belhomme⁶⁸¹, nombreux sont d'ailleurs les critiques à « noter la belle voix de M. Mondaud, dans le vieux Tairapa dont le rôle consiste à

⁶⁷¹ A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité. *L'Intransigeant* confirme cette réussite : « J'ai dit plus haut la succès personnel que Mlle Marie de l'Isle avait remporté au second acte. » (Dom Blasius, « Premières représentations », 25 mars 1898, art. cité).

⁶⁷² H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁷³ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

⁶⁷⁴ V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁷⁵ A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité. On peut noter aussi que « Mlle de l'Isle dit de façon esthétique la scène de Téria » (H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, 24 mars 1898, art. cité), qu'elle « chante avec style les quelques phrases graves et poétiques de Téria » (H. de Curzon, « Courrier des Théâtres », *La Gazette de France*, 26 mars 1898, art. cité) et qu'avec M^{me} Bernaert elles « méritent des compliments » (A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, 25 mars 1898, art. cité).

⁶⁷⁶ Litte, « Le Théâtre », *La République française*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁷⁷ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁷⁸ Litte, « Le Théâtre », 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁷⁹ *Dictionnaire de la langue française, tome troisième, I-P*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1882, p. 378.

⁶⁸⁰ « Revue musicale », *La Liberté*, 28 mars 1898, art. cité.

⁶⁸¹ Il est pris en compte dans le numéro-programme de *L'Illustration* (56^e année, 4 p.) édité pour la première.

lire la Bible ⁶⁸² », qu'il « adoucit [...] consciencieusement⁶⁸³ » et qu'il « a psalmodié de son généreux baryton⁶⁸⁴ ». Certains trouvent même « fâcheux que le rôle de M. Mondaud soit si court et qu'il n'ait pu y déployer ses excellentes qualités de chanteur⁶⁸⁵. » Beaucoup d'entre eux ont dû, en fait, assister à la générale du 22 mars, où chantait encore Mondaud, et n'ont pas pris la peine d'assister à la première ou de se renseigner sur les changements de dernière minute, pourtant courants sur une scène lyrique à cette époque.

Notons cependant que quelques comptes rendus plus consciencieux rendent justice à l'art d'Hyppolyte Belhomme – « qui fait admirer sa belle voix, en psalmodiant des versets de la Bible⁶⁸⁶ » – ou, au moins, à sa présence, certain considérant qu'il « n'a qu'à montrer de la tenue et de la gravité dans le rôle très court de l'oncle Zäirapa [*sic*], qui lit toujours la Bible⁶⁸⁷ ». On voit que la récitation du livre saint, si elle ne choque plus⁶⁸⁸, indispose la plupart des journalistes qui la considèrent comme non théâtrale.

Dans l'ensemble, le plateau vocal est donc apprécié et même ceux qui trouvent l'œuvre détestable reconnaissent parfois les mérites des interprètes,

⁶⁸² E. Stoullig, « Premières Représentations », *Le National*, 24 mars 1898, art. cité. Dans le volume annuel où il réunit ses critiques (*Les Annales du théâtre et de la musique*, préf. par M. Augustin Filon, 1898, t. 24, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1899, p. 105-109), Stoullig ne procède à aucune correction et continue à attribuer à Mondaud le rôle tenu finalement par Belhomme.

⁶⁸³ A. Bruneau, « Les théâtres », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁸⁴ A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁸⁵ A. Dayrolles, « Les premières », *La Lanterne*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁸⁶ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁸⁷ Litte, « Le Théâtre », *La République française*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁸⁸ Si la censure existe toujours en 1898, elle ne procède plus à la rédaction de procès-verbaux (ceux-ci sont écrits de 1807 à 1867). Le livret de *L'Île du rêve* est néanmoins envoyé pour examen à l'Inspection des théâtres qui ni apposera aucune remarque et l'enregistrera (Censure dramatique : pièces de théâtre, A.N., F18 702). La page de faux-titre porte les indications suivantes : en haut, à droite, à l'encre noire : « Pour être représenté / au théâtre [*sic*] national de l'Opéra Comique / Le Directeur : / Albert Carré » ; en haut, à gauche et au centre, au crayon bleu : « oui / 24 Mars / 98. » ; cachet ovale, encré bleu : « DIRECTION DES BEAUX-ARTS / ENREGISTRÉ / LE [4 Mai] 18[98] / N^o [221] / INSPECTION DES THÉÂTRES » (les indications entre crochets sont manuscrites à l'encre noire). Voir : Odile Krakovitch, « L'Opéra-Comique et la censure », in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert : Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, herausgegeben von Herbert Schneider und Nicole Wild, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1997, p. 211-234, coll. « Musikwissenschaftliche Publikationen ; 3 ».

comme Léon Kerst qui plaint « M. Clément, Milles Guiraudon et Bernaert, qui s'évertuent à donner du corps à ces embryons informes, et qui les chantent mieux que convenablement, ce en quoi leur mérite est au moins sauf⁶⁸⁹. »

Dans la fosse, d'un avis quasi unanime, « l'orchestre s'est montré d'admirable tenue sous l'archet de M. Messenger, qui montait pour la première fois au pupitre de l'Opéra-Comique⁶⁹⁰ ». Le chef d'orchestre, admiré par R. Hahn⁶⁹¹, « a conduit ses musiciens à merveille, avec rythme et vigueur⁶⁹² », « s'acquittant de sa tâche avec une expérience consommée de parfait musicien⁶⁹³ ». Sa « mise au point a été vertigineuse⁶⁹⁴ » et a permis « une interprétation parfaite de *l'Ile du Rêve*⁶⁹⁵ ». Les moins expansifs trouvent qu'il « a fort habilement dirigé l'œuvre nouvelle⁶⁹⁶ », « avec beaucoup de précision et d'autorité⁶⁹⁷ » – mot qui revient également

⁶⁸⁹ « Premières Représentations », *Le Petit Journal*, jeudi 24 mars 1898, 36^e année, n^o 12872, p. 3. Ce n'est pas le cas de Gaston Salvayre qui n'a rien aimé du tout, à commencer par la nomination d'Albert Carré, et trouve « oh ! combien malheureux le choix des rôles que l'on confie à la charmante voix de Mlle Guiraudon ! » et juge « les autres artistes [...] fort médiocres » (« Premières représentations », *Le Gil Blas*, 24 mars 1898, art. cité).

⁶⁹⁰ J. S., « Les Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 24 mars 1898, art. cité. L'orchestre est jugé également « excellent » par *Le Journal de Rouen* (G. V., vendredi 25 mars 1898, n^o 84, p. 3). L'orchestre de l'Opéra-Comique était principalement dirigé depuis 1876 par Jules Danbé (né en 1840) qui ne tardera pas à donner sa démission avec l'arrivée d'A. Carré. *Le Jour* du mardi 15 mars 1898 indique que « M. Danbé, qui ne quittera l'Opéra-Comique que le 1^{er} avril, reste chargé de la direction du *Roi l'a dit*. » (anonyme, « Théâtres », mardi 15 mars 1898, 8^e année, p. 3), ce qui lui vaut d'être opposé à Messenger par l'irréductible G. Salvayre : « Chef d'orchestre flottant, inexpérimenté, sans autorité aucune, ou plutôt pas chef d'orchestre du tout, M. Messenger, en conduisant tout ce petit monde à la défaite, nous fit envisager hier, toute l'étendue de la perte douloureuse que va faire ce théâtre en la personne de M. Jules Danbé qui, dieu merci ! se porte bien. » (« Premières représentations », *Le Gil Blas*, 24 mars 1898, art. cité).

⁶⁹¹ Le compositeur déclare à L. Parsons : « Dites bien surtout quelle joie j'éprouve à savoir Messenger au pupitre. Lorsqu'il conduit un orchestre, il ne laisse pas oublier quel compositeur il est... » (« *L'Ile du Rêve*, chez M. Reynaldo Hahn », *La Presse*, 24 mars 1898, art. cité).

⁶⁹² G. Ferrari, « Opéra-Comique », *La Fronde*, 24 mars 1898, art. cité.

⁶⁹³ E. Diet, « Premières représentations », *Paris*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁹⁴ Des Tournelles, « Les Soirs de Premières », *Le Moniteur universel*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁹⁵ J.-L. Croze, « Le Théâtre », *La Presse*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁹⁶ A. Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, 25 mars 1898, art. cité.

⁶⁹⁷ B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

sous la plume de Camille Le Senne⁶⁹⁸ et Albert Montel⁶⁹⁹ –, ce que confirme le « Monsieur de l'orchestre » du *Figaro* :

« M. André Messager prenait possession ce soir du fauteuil de chef d'orchestre. Les musiciens que j'ai rencontrés dans les couloirs étaient tous d'accord pour reconnaître la perfection de son orchestre et le féliciter de l'autorité de son bâton⁷⁰⁰ ! »

Concernant la réception de l'œuvre proprement dite et son analyse, elle feront l'objet d'un chapitre particulier de notre troisième partie. On peut déjà avancer cependant que si Pierre Loti – qui supportera mal psychologiquement de se voir mis en scène – apprécie cette musique « languissamment charmeuse⁷⁰¹ », nombre de critiques trouvèrent l'œuvre monotone, les personnages « à peine indiqués » et tenant « aussi du rêve⁷⁰² ».

La Patrie note que « la partition [...] a été accueillie avec faveur par un public où l'auteur comptait de nombreuses sympathies⁷⁰³ » et le très mondain *Gaulois*, acquis d'emblée à l'entreprise, promet à l'ensemble du spectacle un bel avenir :

« Le nouveau spectacle de l'Opéra-Comique, composé du *Roi l'a dit* et de *l'Ile du rêve*, donné pour la seconde fois hier soir, a vu le public confirmer pleinement le succès de la première.

La partition, brodée par M. Raynaldo [*sic*] Hahn sur le très joli livret tiré par MM. Hartmann et Alexandre du pittoresque roman de M. Loti, a été très goûtée, très appréciée et très applaudie.

Ces deux ouvrages font ensemble bon ménage entre eux et bonne figure devant les spectateurs, ils tiendront longtemps l'affiche, comme on dit en langue de théâtre⁷⁰⁴. »

⁶⁹⁸ « M. Messager a fait preuve d'une remarquable autorité » (« Revue dramatique et musicale », *Le Siècle*, 28 mars 1898, art. cité).

⁶⁹⁹ « M. Messager a dirigé l'œuvre de son jeune confrère avec une maîtrise et une autorité que nous connaissions chez lui depuis longtemps. » (« Chronique dramatique », *Le Rappel*, 25 mars 1898, art. cité).

⁷⁰⁰ Un Monsieur de l'Orchestre, « La soirée », 24 mars 1898, art. cité.

⁷⁰¹ *Reflets sur la sombre route*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 71.

⁷⁰² A. Bruneau, « Les théâtres », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité.

⁷⁰³ A. Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, 25 mars 1898, art. cité.

⁷⁰⁴ Nicolet, « Courrier des Spectacles », samedi 26 mars 1898, n° 59776, p. 3.

Pourtant, force est de constater que l'examen des recettes de l'ensemble des représentations de *L'Île du rêve* (création et 8 reprises) confirme plutôt le jugement assez négatif de la presse sur l'œuvre elle-même⁷⁰⁵. La recette moyenne sur 9 représentations (2726,27 F) est bien inférieure à celle des deux autres créations de la saison, *Fervaal* de d'Indy (3744,09 F sur 13 représentations) et, surtout, *La Bohème* de Puccini qui la dépasse de plus du double, avec 6217,72 F de moyenne (pour 9 exécutions également), ce qui correspond à une bonne représentation de *Carmen* ou de *Sapho* de Massenet. C'est donc *La Vie de bohème* que Carré va décider de reprendre et qui ouvrira même la saison 1899-1900 (le 14 septembre), l'œuvre de Puccini s'installant durablement au répertoire du théâtre⁷⁰⁶.

Au-delà de la question du succès public de *L'Île*, reste l'opinion de Massenet déjà présentée⁷⁰⁷. Elle confirme son jeune disciple dans sa réussite et lui accorde, d'une certaine manière, un statut nouveau à ses yeux, au sein de la communauté des compositeurs de théâtre sur laquelle il règne. Reynaldo Hahn remercie ainsi Jules Massenet de sa durable allégresse :

⁷⁰⁵ Voir : Annexe 5, « Recettes », p. 601-603. Le Registre de comptes de l'Opéra-Comique pour 1898, conservé à la bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, précise le système de répartition : le partage des droits entre les deux pièces est de 2/5 pour *Le Roi l'a dit* (en 2 actes) et de 3/5 pour *L'Île du rêve* (en 3 actes) ; les droits de *L'Île* sont ensuite partagés entre Loti (1/6), Hartmann (1/6), Alexandre (1/6) et Hahn (3/6). L'ensemble des droits perçus par la S.A.C.D. pour ses membres lors d'une représentation correspond à 12 % de la recette brute pour l'Opéra-Comique (*idem* au Gymnase, au Vaudeville, au Palais-Royal et aux Variétés), 8 % pour l'Opéra et 15 % pour la Comédie-Française ; ils sont ensuite « répartis entre les auteurs, proportionnellement au nombre d'actes de chacun joués dans la même soirée » (J. Martin, *Nos auteurs et compositeurs dramatiques*, *op. cit.*, p. 600-601).

⁷⁰⁶ Comme l'indiquent le Registres de comptes de l'Opéra-Comique en 1899 (source citée), *La Bohème* est donnée 31 fois de janvier à mai et 16 fois de septembre à décembre. L'œuvre est ensuite reprise tous les ans jusqu'en 1915. Dans une lettre à Suzette Lemaire, à l'époque de l'exécution de *L'Île du rêve* rue de Monceau et non à l'Opéra-Comique comme il aurait pu l'espérer, Hahn semble bien amer envers les gestionnaires de théâtre : « Je vous assure que je suis absolument tranquille - je souscris d'avance à toutes vos décisions. Il [serai ?] à souhaiter d'avoir toujours des régisseurs et des directeurs comme vous autres, pleins d'intérêt véritable pour l'œuvre et l'auteur au lieu de misérables assassins qui ne font rien que pour tirer la couverture à eux. - » ([Rome], [début ? 1900], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [119]).

⁷⁰⁷ Voir : I, 2.7., « Le jugement de Massenet », p. 110-116.

« Mon cher Maître,

Ainsi que je vous le disais l'autre jour c'était là ma vraie première, et j'étais anxieux de savoir comment vous trouveriez ma petite polynésienne revêtue de ses ornements de théâtre [*sic*].

J'ai été bien heureux de ce que vous fussiez content et je suis profondément touché de votre Chaleureuse petite lettre. Ce qui fait que vous êtes et demeurerez toujours le Jeune Maître c'est [biffure] cet enthousiasme juvénile printanier, qui fait de vous un camarade de vos élèves les plus respectueux et les plus fervents, et, pardonnez moi de vous le dire, je ne sais si je vous aime comme un père ou bien plutôt comme un grand frère glorieux qui saurait tout, – et à qui l'on dirait tout⁷⁰⁸... »

3.6. Les reprises privées

Le mardi 15 mai 1900, quelques jours avant le bal costumé qu'elle organise pour fêter les « merveilles de l'exposition » universelle⁷⁰⁹ (le 29 mai), Madeleine Lemaire donne dans son hôtel de la rue de Monceau une représentation du premier acte de *L'Île du rêve*. Le public y est relativement restreint, « car la salle dont dispose M^{me} Lemaire ne peut guère contenir plus de cent cinquante personnes⁷¹⁰ ».

⁷⁰⁸ [Paris], [ca 26 avril 1898], coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville. Réponse à la lettre de Massenet à Hahn du 26 avril 1898.

⁷⁰⁹ Ferrari, « Le monde et la ville », *Le Figaro*, mercredi 30 mai 1900, 46^e année, 3^e série, n^o 150, p. 2. Le même article précise : « En franchissant la marquise dressée à l'entrée de l'hôtel de la rue de Monceau, les invités se trouvaient dans un grand hall, construit pour l'occasion dans la cour, tout enguirlandé de feuillages, de fleurs et de trophées de drapeaux français et étrangers. » Madeleine Lemaire « personnifiait l'Exposition. Son costume en or était peint et brodé. On y voyait les plus jolis coins de l'Exposition et, brochant sur le tout, la Tour Eiffel. [...] Sur le grand manteau, en drap d'or, on voyait l'ensemble de l'Exposition, peint à vol d'oiseau. Ce costume était complété par un grand casque bleu et or reproduisant la porte monumentale avec la si décriée "Parisienne" ». Suzette Lemaire, pour sa part, est « costumée en palais de l'Electricité : cuirasse d'argent bleui, grand manteau de mousseline bleu électrique, brodé d'éclairs d'argent ; sur la perruque blonde un phare éclairant une couronne de rayons électriques ; dans la main, un flambeau lumineux. » Cette « féérique » soirée réunit, comme il se doit, « toutes les élites et toutes les élégances » (Raoul Chéron, « Dans le monde », *Le Gaulois*, mercredi 30 mai 1900, 35^e année, 3^e série, n^o 6745, p. 2).

⁷¹⁰ R. Chéron, « Dans le monde », *Le Gaulois*, jeudi 17 mai 1900, 35^e année, 3^e série, n^o 6732, p. 2, « Mondanités ». Cet article donne bien entendu la liste des invités, beaucoup étant des habitués des soirées de la « Patronne » : « Duchesse d'Uzès douairière, l'ambassadeur d'Italie et la comtesse Torielli, l'ambassadeur d'Espagne et M^{me} de Leon y Castillo, Salih Munir bey, ambassadeur de Turquie ; marquis et marquise d'Eyragues, comte et comtesse A. de Chevigné, comte d'Haussonville, comte Robert de Montesquiou, M. de Monbrison, marquis de Castellane, comte et comtesse de Castellane, comte et comtesse du Pont de Gault-Sausaine, M^{me} Trouard-Rielle, M. de Saint-Marceaux, M^{me} Adam, M^{me} Alphonse Daudet, comte de Clapiers, M. de Porto-Riche, M. Defaille, M. Grosclaude,

La mise en scène de l'« idylle tahitienne », « tout à fait réussie⁷¹¹ », a été réglée par la chanteuse Caroline Pierron, entrée à l'Opéra-Comique en 1882 et qui tenait le rôle de la marquise de Montcontour dans la production du *Roi l'a dit* de 1898. Elle « a fait des prodiges pour faire d'une très petite scène un ravissant bouquet de fleurs et de plantes⁷¹² ».

La distribution, comme souvent dans les salons à l'époque, mêle des professionnels du chant avec ce que la presse nommait des « artistes mondains⁷¹³ ». Ainsi, M^{me} Charles Max « a rempli le rôle de Mahénu avec un talent qui dépasse tout éloge et dans lequel elle a été chaleureusement acclamée⁷¹⁴ », « alors que le rôle de la princesse Oréna a été tenu avec beaucoup de succès par M^{me} Château⁷¹⁵ ». En revanche, Edmond Clément, le créateur du rôle et « le grand artiste qu'on connaît⁷¹⁶ », jouait Loti, alors que Tsen Lee était incarné par un autre artiste de l'Opéra-Comique qui « a été beaucoup applaudi⁷¹⁷ », le ténor Grivot⁷¹⁸.

Les autres interprètes étaient « M^{me} Franck de Soria, M^{lles} Jane Clément, Henriette Fouquier, de Almonte, Marthe Mathey, Berthier, Suzanne [*sic*] Lemaire ; MM. James de Traz, J. Sautereau et Lucien Daudet⁷¹⁹ » ; les deux pianos, qui remplaçaient l'orchestre, étant tenus par Gabrielle Donnay et Émile Bourgeois, chef de chant et troisième chef d'orchestre à l'Opéra-Comique.

M. de Fouquières, M. Clérin, M. Boldini, M. de La Gandara, M. Edmond Ployer, M. Maurice Binder, M^{mes} Poirson, Giraud, Besnard, Joubert, Brun, Baignières, Colonne, etc., etc. » ; ainsi que, « parmi les artistes » : « M^{mes} Bartet, Brandès, Héglon, Pasca ».

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ Voir, par exemple, l'article consacré à la première représentation intégrale de *L'Or du Rhin* en France dans *Le Figaro*, dimanche 29 avril 1900, 46^e année, 3^e série, n^o 119, p. 2.

⁷¹⁴ R. Chéron, « Dans le monde », *Le Gaulois*, 17 mai 1900, art. cité.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

Reynaldo Hahn, qui fait un long séjour à Rome cette année-là où il est très absorbé par la composition de *La Carmélite*⁷²⁰, n'est pas revenu pour prendre les choses en main ou même, simplement, assister à la séance. Cela lui vaut d'« affectueux reproches » de la part de Suzette Lemaire – qui lui fait grief d'être « indifférent » à ses « pessimistes pressentiments⁷²¹ » sur cette entreprise – face auxquels il s'efforce d'argumenter :

« [...] je n'ai pas cru qu'il était sage de rompre en ce moment mon séjour d'Italie et d'interrompre mon travail [...].

Si on avait repris l'Île du Rêve à l'Op. Comique, je ne l'aurais pas fait ! Et Dieu sait que là, mon intervention eût été nécessaire, puisqu'il se fût agi de défendre mon ouvrage contre tout un théâtre ! Mais cette petite représentation élégante, intime [,] qui avait lieu entre amis tous soucieux de ma réussite et dans des conditions telles que certaines⁷²² irrégularités d'exécution seraient largement compensées par l'harmonie et le charme de l'ensemble, vu le choix des interprètes et le cadre, ne me paraissait pas devoir me préoccuper autrement que par l'impatience d'apprendre son succès et le regret de n'y point assister⁷²³. – »

Dans une autre lettre de la même époque à S. Lemaire, il indique, faisant allusion à une possible reprise salle Favart⁷²⁴, une coupure possible dans le premier acte :

⁷²⁰ Il est installé à l'hôtel du Quirinal, d'après l'en-tête de son papier à lettre.

⁷²¹ Tous ces termes sont repris par Hahn dans une lettre où il répond à S. Lemaire, Rome, [début ? 1900], H.U., H.L., bMS Fr. 219.1 (107).

⁷²² Ces deux derniers mots sont écrits sur des mots biffés.

⁷²³ Lettre citée précédemment, H.U., H.L., bMS Fr. 219.1 (107). Hahn précise dans la même lettre qu'il s'est justifié de son absence probable auprès de Madeleine Lemaire : « J'ai écrit alors à M^{me} Lemaire que j'étais reconnaissant jusqu'au fond du cœur mais point sûr de pouvoir revenir. Elle m'a répondu une très gentille lettre [en ?] disant de ne pas me préoccuper et que si je revenais, tant mieux. » Dans une lettre plus tardive à S. Lemaire, Hahn semble regretter de n'être pas rentré à Paris : « A tout moment, je maudis ma mollesse, ma lenteur à prendre une décision, qui m'ont privé de tant de choses cet hiver, de Louise, de l'Aiglon, de l'Île du rêve chez vous, du bal etc. de bien d'autres choses encore. » (Venise, [1900 ?], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 [189]). *Louise*, de Gustave Charpentier, fut créée à l'Opéra-Comique le 2 février 1900 ; *L'Aiglon*, d'Edmond Rostand, le fut au théâtre Sarah-Bernhardt, le 15 mars de la même année.

⁷²⁴ Dans un fragment de lettre non daté à Madeleine ou Suzette Lemaire, Hahn indique « que la *Carmélite* se jouera la semaine prochaine !!! (c'est à dire cet hiver) » et que « si on reprend l'Île du Rêve », il tient « à être là, de peur qu'on ne coupe les deux autres actes. » (H.U., H.L., bMS Fr 219.2). *La Carmélite* ayant été créée le 16 décembre 1902, il est fort possible qu'une reprise de *L'Île du rêve* ait été envisagée, dans la foulée, par A. Carré.

« La coupure dont je vous parlais est l'une de celles que nous avons décidé pour le cas d'une reprise en deux actes à l'opéra comique. Je la crois bonne, car elle évite l'affolement des esprits de la nuit, difficile à chanter, plus encore à accompagner, et qui, sur une petite scène, privée de jeux de lumière, peut ne pas faire bon effet. Voici.

The image shows a handwritten musical score for two voices. The top staff is for Mahénu and the bottom for Loti. The lyrics are: "Ah - Lo - ki Res - tous! Res - tous - Ah! plus plus" and "pri - plus plus - Sur son cœur, deux mes chers! de." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Je crois que cela n'est pas mal. Mais il va s'en dire que vous ne la ferez que si vous êtes d'avis de la faire – . L'accompagnement d'accords ; il n'y a qu'à sauter⁷²⁵. – »

Cette coupure, dont nous ignorons si elle fut effectivement pratiquée le 15 mai chez M. Lemaire, permet de sauter 36 mesures de l'acte I, en passant directement de la mes. 449 à la mes. 486. Les lignes vocales de Mahénu et Loti sont légèrement modifiées, les deux chanteurs terminant ensemble, sur une tenue à la tierce, ce qui permet de renforcer le son dans une exécution avec piano.

Nous avons pu repérer une autre représentation privée tout aussi mondaine de *L'Île du rêve*, vers le mois de juin 1903. Elle a lieu à Toulon, chez le vice-amiral Bienaimé, « dans la vaste galerie vitrée de l'Hôtel de la Préfecture maritime⁷²⁶ ». Le spectacle s'est déroulé sur « un petit théâtre admirablement machiné, avec sa rampe, ses décors⁷²⁷ », et a bénéficié de

⁷²⁵ [Rome], [début ? 1900], H.U., H.L., bMS Fr 219.1 (119).

⁷²⁶ Hemeling, « Le théâtre en province et à l'étranger », *La Revue théâtrale*, juin 1903.

⁷²⁷ *Ibid.*

l'accompagnement d'un orchestre d'amateurs de treize musiciens⁷²⁸, dirigé « par M. le lieutenant de vaisseau Jollivet⁷²⁹ ».

Les chanteurs, qui appartiennent à « l'élite de la société toulonnaise » qui assiste à la soirée, étaient également des non professionnels. M^{me} Jollivet tenait le rôle de Mahénu et « se joua des difficultés de la partition, grâce à la souplesse de son organe⁷³⁰ ». L'avocat C. Léon incarnait Kerven-Loti qu'il « rendit avec talent » en conduisant « sa voix avec un art consommé⁷³¹ ». « Mlle Nozeron, M^{me} Poulliot et M. le capitaine Bastide remplissaient des rôles épisodiques⁷³². »

Le choix de l'œuvre s'explique sans doute uniquement par l'appartenance de Pierre Loti à la Marine et la mise en scène des officiers de vaisseaux que permet cette adaptation du *Mariage de Loti*. Elle a été « impeccablement exécutée », d'après *La Revue théâtrale*, qui souligne toutefois que « l'action scénique est nulle ou presque » et que « la manière du compositeur est très moderne » :

« [...] c'est une musique savante qui choque d'abord par l'imprévision des rythmes, des préparations et des résolutions d'accords souvent rendus pénibles par les changements de tonalité et une absence de coloris, mais elle contient de délicieuses choses⁷³³. »

⁷²⁸ « [...] un orchestre très mondain composé de M^{lles} Vieillard, fille du général, Collomb, de Bellegon, Pissere et de MM. le capitaine Meynier, le commissaire de marine de Bellegon, le lieutenant Jean, les docteurs Charropin, Gambert et Petit, les professeurs Millot, Badord et Lunais » (*ibid.*).

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ *Ibid.*

Ce jugement semble montrer que la diffusion de la musique contemporaine au début du siècle ne va pas, comme souvent, sans surprendre – si ce n'est choquer – et que les oreilles de la province sont assez peu habituées à l'évolution du langage musical, même s'il s'inscrit dans le prolongement d'un Massenet. Néanmoins, s'il y a un décalage entre la capitale et les régions, on ne sent pas ici véritablement une rupture entre un art « traditionnel » et un art « d'avant-garde ». Nous sommes encore, avec cette œuvre de Hahn, dans la modernité au sens de Baudelaire (une peinture de son époque avec un langage en évolution) et non dans un art fondé sur la table rase, la cassure⁷³⁴.

3.7. La reprise de 1942

La seule reprise publique de *L'Île du rêve* aura lieu en 1942, au casino municipal de Cannes⁷³⁵. Dès juin 1940 en effet, pour fuir l'envahisseur allemand, Reynaldo Hahn, homosexuel d'origine juive, se réfugie dans le Midi avec son compagnon, le chanteur Guy Ferrant⁷³⁶. Il séjourne tout d'abord à Toulon, puis s'installe à Cannes en septembre 1941 pour y diriger la saison musicale du casino, dont il devient le directeur de la

⁷³⁴ Voir : Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, impr. 1990, 189 p.

⁷³⁵ Peu après la création, en 1898, un périodique belge, *Le Petit bleu*, annonçait une reprise à Bruxelles en 1899, laquelle n'aura finalement pas lieu : « Les bruxellois auront très probablement l'occasion de ratifier ce jugement du public parisien, car on m'assure que *l'Île du rêve* sera représentée l'hiver prochain à Bruxelles. Ce sera là une bonne aubaine pour les habitués de la Monnaie. » (anonyme, « Paris », « Important événement artistique : première d'un opéra d'adolescent », in Album de coupures de presse de R. Hahn concernant *L'Île du rêve*, B.N.F., Opéra, A.I.D. 3627.

⁷³⁶ Un envoi autographe de R. Hahn à Guy Ferrant semble dater leur rencontre de 1919. Il se trouve sur la page de faux titre d'une édition chant et piano de sa comédie musicale *Le Temps d'aimer* appartenant au chanteur : « à Guy Ferrant / affectueux souvenir de / R.H / 1919-1926 [...] » (Paris, Heugel, cop. 1926 ; B.N.F., Opéra, [clé de sol] 4694). L'exemplaire de l'édition chant et piano de *L'Île du rêve* de G. Ferrant semble préciser et confirmer cette date. Il comporte un envoi de Hahn à Ferrant (p. de dédicace : « à Guy Ferrant / Son ami / R.H ») et surtout l'indic. ms. suivante, probablement de la main de Ferrant : « Paris Mai / 1919 » (p. de t.). G. Ferrant interprètera Sélim dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart que dirige R. Hahn à l'Opéra-Comique en 1937. Il meurt le 16 février 1954.

musique, jusqu'au mois d'avril 1942. Cette salle vient de rouvrir et son directeur tente d'y présenter un programme régulier :

« L'été dernier, quelques jours après l'autorisation, donnée par le gouvernement du Maréchal de réouverture du Casino Municipal, M. François André, administrateur-directeur général de cette maison⁷³⁷, tint à marquer cet événement par quelques sélections lyriques et confia au maître Reynaldo Hahn, si justement réputé, la direction de ces galas.

Mais, pour faire mieux encore, une véritable saison lyrique a commencé au théâtre depuis janvier et durera jusqu'à la fin d'avril. C'est là que réside un magnifique et louable effort car il ne faut pas perdre de vue les difficultés de toutes sortes qui surgissent en ces jours de relations difficiles⁷³⁸. »

Il est à noter que, malgré ses origines, le compositeur Hahn continue à être joué un peu partout en France⁷³⁹. Il préfère néanmoins ne pas retourner à Paris et gagner sa vie comme chef d'orchestre-programmateur⁷⁴⁰.

La saison musicale qu'il élabore et met en œuvre pour le théâtre du casino de Cannes, en 1942, se déroule de janvier à avril. Outre *L'Île du rêve*, donnée les jeudi 19 et samedi 21 février⁷⁴¹, une quinzaine d'ouvrages

⁷³⁷ Suite aux représentations de *Fidelio* et *Werther*, *La Page musicale* félicite ce dynamique directeur : « Il faut louer M. André qui, malgré les difficultés actuelles, si nombreuses et de tous ordres, maintient, au prix de gros sacrifices, le niveau artistique de cet établissement, dont la réputation est mondiale. » (anonyme, « Les théâtres », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, vendredi 23 janvier 1942, 5^e année, nouvelle série, n° 101, p. 2).

⁷³⁸ J. B., « La saison au casino de Cannes », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, vendredi 20 mars 1942, 5^e année, nouvelle série, n° 107, p. 2.

⁷³⁹ Mise à part *L'Île du rêve* à Cannes, nous relevons dans le Registre de comptes des théâtres (« Départements H-K, 1940-1946 »), conservé à la bibliothèque de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques : *Ciboulette* : Toulouse (Capitole), 12 janvier 1941 (2 fois) ; Béziers, 29 mars 1941 ; Nice, 30 et 31 août 1941 (3 fois) ; Tours, 15, 23 et 26 février 1942 ; Lyon (opéra), 11 au 15 avril 1942 (5 fois) ; Vichy (casino), 9 juillet 1942 ; Nice, 17, 18 et 19 juillet 1942 (4 fois) ; Toulouse (Capitole), 17, 21, 22 et 26 novembre 1942 ; *Malvina* : Cannes (casino municipal), 4, 6, 7 et 12 avril 1942 ; Marseille (opéra), 26 et 27 août 1945.

⁷⁴⁰ D'après B. Gavoty « des scellés ont été mis par la police sur la porte de l'appartement [parisien] de Reynaldo, 7, rue de Greffulhe, parce qu'il a été dénoncé comme juif, alors qu'il a pertinemment démontré aux autorités d'occupation son aryenneté légale » (*op. cit.*, p. 293).

⁷⁴¹ Les représentations ont lieu à 20 h 30 (programme des représentations de *L'Île du rêve* au théâtre du casino municipal de Cannes contenu dans l'exemplaire de la partition chant et piano de l'œuvre appartenant à G. Ferrant, Paris, B.N.F., Opéra, [clé de sol] 4717).

sont présentés, parmi lesquels le répertoire français occupe une place de choix. Après *Fidelio*, qui ouvre la série le 15 janvier et où se fait remarquer la toute jeune Geori Boué⁷⁴², viennent *Mireille*, *Werther*, *Véronique*, *Le Barbier de Séville*, *Le Domino noir*, *Phryné*, *Le Roi d'Ys*, ainsi que l'opérette de Louis Beydts, *Moineau*, créée à Paris en 1931⁷⁴³. La saison se termine en avril avec, successivement, *Manon* de Massenet – dont on célèbre cette année-là le centenaire de la naissance – et *Malvina*, opérette en 3 actes et 4 tableaux de Hahn, sur un livret de Maurice Donnay et Henri Duvernois, créée en 1935 à la Gaîté-Lyrique mais que la ville de Cannes semble accueillir comme une première⁷⁴⁴.

Nous sommes loin à présent du jeune compositeur qui débutait prématurément à la scène. La presse évoque volontiers le « Maître Reynaldo Hahn⁷⁴⁵ » et admire « l'emprise de ce musicien de grande classe

⁷⁴² On peut lire dans la presse : « Geori Boué, pour la première fois, a chanté Léonore. Cette étonnante jeune femme d'apparence pourtant fragile a les poumons de de Mme Lotte Lehman ou de Mme Germaine Lubin. / Son personnage a été fort goûté. On l'a chaleureusement applaudie sous les traits romantiques de l'héroïne de Beethoven. » (P. R., « Geori Boué chante *Fidelio* », *L'Éclairer du soir : journal quotidien édité par l'Éclairer de Nice et du Sud-Est*, mardi 20 janvier 1942, 24^e année, n^o 20). G. Boué sera la créatrice du rôle de Ciboulette salle Favart le 13 mars 1953.

⁷⁴³ *Le Pont des soupirs* d'Offenbach, *Proserpine* de Saint-Saëns, *Masques et Bergamasques* de Fauré, un « Festival Massenet » et sa musique de scène pour *Phèdre* sont annoncés dans certains journaux, mais nous n'avons pu retrouver trace de leur exécution dans la presse, certaines collections de périodiques étant incomplètes à la B.N.F.

⁷⁴⁴ Florent Odero écrit en effet : « On est tout à *Malvina*, la récente opérette de Reynaldo Hahn, dont ce sera non seulement la création à Cannes, mais encore, pour ainsi dire, la vraie “première”, car les représentations à la Gaîté Parisienne, il y a quelques temps, ne purent révéler à un public spécial les beautés et le charme de l'œuvre, car les habitués du théâtre, du square des Arts et Métiers étaient par trop absorbés par Willy Thunis et ses glapissements réitérés dans le *Pays du Sourire*. / C'est donc au public de Cannes qu'il va appartenir de lancer définitivement *Malvina*, œuvre à laquelle des indiscretions aux répétitions fébrilement poussées ces jours derniers, permettent de prédire un succès analogue à celui de sa triomphante soeur aînée *Ciboulette*. » (« La vie artistique à Cannes », *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* [édition Marseille-Provence-Dauphiné], samedi 4 avril 1942, 15^e année, n^o 613, p. 3). L'accueil semble d'ailleurs excellent : « La belle saison lyrique s'est close sur le magnifique succès de la dernière opérette : “Malvina”, de Reynaldo Hahn. Toute la personnalité du Maître s'y révèle à nouveau. On y retrouve ses jolis contours mélodiques, la finesse distinguée de ses instrumentations, le solide métier des ensembles et l'ampleur sonore des finals. » (anonyme, « La belle saison lyrique à Cannes », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, vendredi 1^{er} mai 1942, 5^e année, nouvelle série, n^o 113, p. 2).

⁷⁴⁵ Anonyme, « Les spectacles », *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* (édition Marseille-Provence-Dauphiné), samedi 31 janvier 1942, 15^e année, n^o 604, p. 3. *La Page* parle également du « maître R. Hahn » (anonyme, « Les théâtres », 23 janvier 1942, art. cité) et *L'Opinion* du « maître en *bel canto* qu'est Reynaldo Hahn » (Florent Odero, « La vie artistique à Cannes », *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* [Cannes, édition Côte d'Azur], samedi 24 janvier 1942, 15^e année, n^o 603, p. 1).

non seulement sur son Orchestre, mais encore sur le public très justement influencé par son extériorisation⁷⁴⁶ ». On apprécie sa « baguette impulsive et si irrésistible » qui « galvanise l'orchestre et les chœurs⁷⁴⁷ », ainsi que ses exposés avant les spectacles, ce qui nous rappelle qu'il fut un brillant conférencier à l'université des Annales⁷⁴⁸.

Outre les productions lyriques, Hahn participe parfois aux concerts classiques, dirigés le plus souvent par Jean Clergue. Le vendredi 20 mars, à 16 h, on y donne son *Concerto pour piano* qui avait été créé le 4 février 1931 par sa dédicataire, Magda Tagliaferro :

« La pièce de résistance fut, parmi les œuvres nouvelles au programme, le Concerto pour piano de Reynaldo Hahn, exécuté par Mme Ninette Chassaing dont la belle interprète s'est consacrée tout particulièrement à l'exécution magistrale de cette œuvre très séduisante et d'une note musicale et pour ainsi dire exceptionnelle dans la musique de chambre moderne [*sic*] dont le caractère tonitruant et souvent agressif porte sur les nerfs.

Le maître Reynaldo Hahn, au pupitre pour conduire sa belle œuvre, fut longtemps applaudi ainsi que sa talentueuse interprète⁷⁴⁹. »

⁷⁴⁶ J. B., « La saison lyrique de Cannes », *Le Littoral*, jeudi 16 avril 1942, 58^e année, n^o 13384, p. 1.

⁷⁴⁷ *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* (édition Marseille-Provence-Dauphiné), samedi 11 avril 1942, 15^e année, n^o 614, p. 3

⁷⁴⁸ Suite à la représentation de *Mireille*, on peut lire dans *La Page* : « Direction artistique du grand musicien Reynaldo Hahn : présentation verbale qui a vivement intéressé le public, avec nombreux détails sur la composition - création et reconstitution de cette nouvelle version. » (G. S., « Les théâtres », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, jeudi 5 février 1942, 5^e année, nouvelle série, n^o 102, p. 2). On peut lire aussi dans *L'Opinion* à propos de *Malvina* : « Reynaldo Hahn, comme il nous l'a expliqué dans son préambule, a voulu revenir à la grande tradition du genre, et il a parfaitement eu raison. » (*L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* (édition Marseille-Provence-Dauphiné), 11 avril 1942, art. cité), et dans *Le Littoral* : « Enfin, ajoutons que les brefs commentaires, donnés par Reynaldo Hahn au début de chaque œuvre, ont permis à bon nombre d'auditeurs (pour ne pas dire tous les auditeurs) d'enrichir leurs connaissances historiques » (J. B., « La saison lyrique de Cannes », 16 avril 1942, art. cité). Fondée en 1883 par Adolphe Brisson et Yvonne Sarcey qui la dirige, l'université des Annales propose des cours et des conférences aux jeunes filles (on y traite d'histoire, de littérature, d'art, mais aussi de puériculture et de cuisine). R. Hahn y participe régulièrement, pour y traiter surtout du chant, à partir de 1913.

⁷⁴⁹ Florent Odero, « La vie artistique au casino municipal de Cannes », *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* (édition Marseille-Provence-Côte d'Azur), samedi 28 mars 1942, 15^e année, n^o 612, p. 3.

Devant l'enthousiasme que déclenche apparemment ce renouveau culturel cannois, on considère que Hahn, « en reprenant la direction de la musique qu'il exerça déjà de 1919 à 1931, redonne au Casino Municipal cet entraînement vers les réalisations supérieures qui sont de son goût et bénéficient de son acquis et de ses connaissances⁷⁵⁰ ». L'équipe qui l'entoure est composée de Marcel de Valmalète (directeur artistique), de M. Archainbaud (chef d'orchestre), de Léo Devaux (directeur de la scène et metteur en scène), de Marcel Fichet, « musicien distingué⁷⁵¹ » qui a pris en charge un orchestre de 70 musiciens, et de son ami Guy Ferrant « qui a puissamment contribué à la réouverture de “Mireille⁷⁵²” » et qui collabore aux mises en scène.

Dans ce contexte et dans une sorte de mouvement de retour sur sa jeunesse, Hahn décide de remonter *L'Île du rêve* qui est interprétée par Geori Boué (Rarahu⁷⁵³), Blanche Marsay (Téria), Françoise Rachelly (la princesse Oréna), Dany⁷⁵⁴ (Faïmana), Roger Majoufre (Loti), Maurice Garitte (Taïrapa), Paul Maquaire (Tsen Lee), Eugène de Creus (Henri), Gille et Ferrero (deux officiers). Les décors et les costumes sont de Fernand

⁷⁵⁰ Georges Loiseau, « La saison à Cannes », *Le Réveil d'Antibes et de Juan-les-Pins*, mercredi 18 février 1942, 46^e année, n° 2833, p. 2. À propos de la reprise de *Fidelio*, Florent Odera note : « Nous nous souvenons encore des représentations du même chef d'œuvre beethovien [sic] , il y a une vingtaine d'années à ce même Casino et dues également à une initiative du maître Reynaldo Hahn. / Pour obtenir alors des salles à moitié remplies, l'auteur des “Etudes latines” avait dû faire une publicité toute particulière : implorant même les mélomanes pour qu'ils viennent encourager par leur présence, cette initiative qui nous rendait la belle œuvre classique. » (« La vie artistique à Cannes », *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* [Cannes, édition Côte d'Azur], 24 janvier 1942, art. cité).

⁷⁵¹ J. B., « La saison au casino de Cannes », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, 20 mars 1942, art. cité.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ Comme l'indiquent le programme du théâtre du casino, la partition chant et piano de G. Ferrant (source citée) et une partition chant et piano utilisée par une choriste (fonds Heugel, Éditions musicales Alphonse Leduc), le nom de Mahénu a été remplacé dans le livret par celui de Rarahu (nom véritable de l'héroïne de Loti) lors de cette production.

⁷⁵⁴ Sur le programme imprimé du théâtre du casino (source citée) figure le nom de « Arène » pour le rôle de Faïmana ; mais il est biffé et remplacé, au crayon et très certainement de la main de G. Ferrant, par celui de « Dany ». Il y a donc eu, soit confusion entre les deux noms (la chanteuse ne se nommant pas Arène mais Dany), soit changement d'interprète au dernier moment.

Ochsé et la mise en scène, comme il se doit, de Léo Devaux⁷⁵⁵. Le public, qui connaît l'auteur de la célèbre *Ciboulette*, est intéressé par « cette œuvre de ses 17 ans, [que] M. Reynaldo Hahn [...] remonte telle qu'il la présenta, sans aucune retouche⁷⁵⁶ » et « la curiosité s'affirme à l'affluence au bureau de location⁷⁵⁷ ». Le jour de la première, Hahn reçoit même un message d'encouragement de la créatrice du rôle de Mahénu, Julia Guiraudon⁷⁵⁸.

Les rares comptes rendus que nous avons pu retrouver témoignent d'un accueil tout à fait favorable :

« La huitaine musicale eut pour point culminant la création, à Cannes, d'une œuvre de jeunesse de M. Reynaldo Hahn : “L'Île du Rêve”. Une salle comble a fait à cette ravissante partition un accueil chaleureux. Les trois actes, au cours desquels le talent de compositeur, si jeune alors (il n'avait pas vingt ans !) s'affirme si nettement en progression, se terminent par un duo de toute beauté. L'instrumentation si distinguée, si solide dans sa finesse est celle d'un musicien d'un métier d'écriture déjà éprouvé. Les interprètes, parmi lesquels il faut citer surtout Mme Geori-Boué et M. F. Majoufre dans les rôles principaux, rivalisèrent de soin pour conduire au succès si mérité cette ravissante œuvre que dirigeait l'auteur lui-même, après l'avoir présentée au public par un bref mais intéressant commentaire⁷⁵⁹. »

⁷⁵⁵ Le matériel vocal et d'orchestre appartenant aux éditions Heugel a très bien pu transiter de la zone occupée à la zone libre (cela se faisait pour les tableaux par exemple), comme nous l'a confirmé l'historien Jean-Pierre Rioux, directeur de recherche au C.N.R.S.).

⁷⁵⁶ *L'Éclaireur de Nice et du Sud-Est* (édition de Grasse), dimanche 15 et lundi 16 février 1942, 60^e année, n^{os} 46-47, p. 2. En fait, Hahn ajoute une introduction à l'acte III que nous avons retrouvée dans le matériel d'orchestre conservé dans le fonds Heugel et mise en partition (voir : Annexe 12, « Documents musicaux », p. 699-717. Le programme du théâtre du casino (source citée) précise bien que le livret de *L'Île du rêve* est écrit « d'après “Le Mariage de Loti” de Pierre Loti » et que Georges de Kerven est P. Loti.

⁷⁵⁷ *L'Éclaireur de Nice et du Sud-Est* (édition de Grasse), mardi 17 février 1942, 60^e année, n^o 48, p. 3.

⁷⁵⁸ Elle lui fait parvenir le télégramme suivant : « Cher grand ami dans l'impossibilité venir applaudir / votre œuvre adorable que j'aime tant vous envoie / avec mes regrets vœux de grand succès = Julia / Guiraudon Cain ». Il est adressé à « Reynaldo Hahn casino municipal / Cannes » et le cachet de la poste de Cannes date du 19 février 1942 (pièce collée au v^o de la p. de t. de l'exemplaire de l'édition chant et piano de *L'Île du rêve* de Guy Ferrant qui comporte d'ailleurs sur la p. de dédicace un envoi ms. de J. Guiraudon à Ferrant, source citée).

⁷⁵⁹ Anonyme, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn au casino municipal de Cannes », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, vendredi 27 février 1942, 5^e année, nouvelle série, n^o 104, p. 2.

Si, dans le deuxième acte, « le caractère biblique surprend un peu⁷⁶⁰ », le dernier tableau assure la réussite de l'œuvre :

« Mais le 3^e acte, avec les poignants adieux du lieutenant de Kerven, chantés avec éloquence par M. Majoufre, avec son duo de la séparation où Mme Geori Boué a pu aussi bien nous émouvoir, a décidé du succès de l'œuvre charmante, se terminant ainsi en éloquente beauté⁷⁶¹... »

La personnalité vocale de Geori Boué se détache de l'ensemble des interprètes. En incarnant « une “Rarahu” captivante », elle a par « son jeu et sa voix [...] une fois de plus conquis tous les spectateurs⁷⁶². »

Lors de ce spectacle, l'idylle polynésienne est précédée par un divertissement sur une musique de Fernand Masson, *À travers les saisons*, inspiré par des poésies de Charles d'Orléans. À la fois chanté et dansé, il est interprété par les artistes lyriques Gabrielle Lutscher, Jeanne Laugier, Paul Maquaire et G. Trossarello, ainsi que par les ballets de Cannes que dirige Marika Besobrasova⁷⁶³.

Monotone à Paris en 1898, moderne à Toulon en 1903, *L'Île du rêve* devient charmante à Cannes en 1942, en accord avec la réputation de son auteur dont la célébrité est désormais liée à l'opérette et conforme au cliché. Il est bien difficile, de toute manière, d'évaluer le degré de compétence et

⁷⁶⁰ Florent Odéro, « La création de “L'Île du rêve”, de Reynaldo Hahn, au Casino Municipal », coupure de presse incluse dans l'exemplaire de l'édition chant et piano de *L'Île du rêve* de G. Ferrant, B.N.F., Opéra, [clé de sol] 4717.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Coupure de presse non signée incluse dans l'exemplaire de l'édition chant et piano de *L'Île du rêve* de G. Ferrant, source citée. M^{me} Georie Boué, que nous avons rencontrée en août 1996, n'a pu nous apporter aucun renseignement supplémentaire sur cette production dont elle ne garde pratiquement aucun souvenir, étant fort jeune à l'époque (elle avait alors 24 ans).

⁷⁶³ *La Page* précise : « La représentation débutait par un acte charmant, inspiré du style de Rameau, pour ballet et chants, “A travers les saisons”, de Fernand Masson, mettant en scène les quatre tableaux des saisons, pleins de poésie. Tout cela bénéficiait d'une ravissante préparation scénique due à la collaboration de M. Léo Devaux et F. Ochsé, le peintre talentueux bien connu. » (Anonyme, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn au casino municipal de Cannes », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, 27 février 1942, art. cité).

d'objectivité de toute cette presse du Midi pendant l'Occupation. Les critiques – ou les journalistes qui en tiennent lieu – y semblent soumis à un enthousiasme plus ou moins obligatoire pour tout ce qui est français et il est difficile d'y trouver des jugements nuancés, relevant d'une véritable analyse.

Ce qui est sûr en revanche, c'est que beaucoup d'artistes de premier plan se sont réfugiés en zone libre et relèvent le niveau général des spectacles et des concerts. C'est ce qui se passe même dans une ville comme Cannes, pourtant fort « parisienne », où un « magnifique mouvement intellectuel [*sic*] et musical [...] continue [...] depuis bientôt un an que le Casino Municipal a pu rouvrir ses portes. Conférences et Concerts alternent avec des représentations variées ; et tous les gens de goût y trouvent leur compte⁷⁶⁴ ». Le théâtre du casino devient ainsi le cadre de « triomphante[s] manifestation[s] d'art⁷⁶⁵ », où « l'interprétation de tous ces chefs-d'œuvre est confiée à des artistes réputés⁷⁶⁶ ». La brillante saison due à un esthète comme Reynaldo Hahn n'y « a peut-être pas correspondu tout à fait aux goûts d'un public qui rêvait d'œuvres plus populaires. Mais, il ne faut pas contester que précisément, avec l'élaboration de ce programme choisi », ce « théâtre a joué un rôle plus important pour sa renommée qui s'affirmait, dans l'esprit des connaisseurs, en dehors des sentiers battus⁷⁶⁷ ».

⁷⁶⁴ Anonyme, « Les théâtres », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, 23 janvier 1942, art. cité.

⁷⁶⁵ Florent Otero, « La vie artistique au casino municipal de Cannes », *L'Opinion : hebdomadaire de la révolution nationale et sociale* (édition Marseille-Provence-Côte d'Azur), samedi 21 mars 1942, 15^e année, n^o 611, p. 3.

⁷⁶⁶ J. B., « La saison au casino de Cannes », *La Page musicale, théâtrale, littéraire, radiophonique, cinématographique*, 20 mars 1942, art. cité.

⁷⁶⁷ J. B., « La saison lyrique de Cannes », *Le Littoral*, 16 avril 1942, art. cité.

Conclusion de la première partie

Cette première partie nous a permis de suivre le parcours d'un jeune compositeur de la fin du XIX^e siècle, formé à l'école de Jules Massenet et à l'écoute de Saint-Saëns, faisant comme il se doit la conquête des salons et montant à l'assaut des scènes nationales, seules garantes de la réussite. Mais ce parcours typique se double chez Reynaldo Hahn d'une personnalité singulière, où l'extrême précocité – qui fait à la fois la conquête des écrivains naturalistes (Daudet, Goncourt) et symbolistes (Mallarmé) – se double d'une nationalité et d'une fortune marginales qui l'entraînent dans le sillage du grand lyrique français qu'est l'auteur de *Manon*, mais en sautant l'étape académique du séjour à la villa Médicis qu'il lui faudra compenser.

Autre particularité que ce lien poétique (Verlaine) et biographique (Proust) à la littérature chez Reynaldo Hahn. *L'Île du rêve*, en l'entraînant du côté de Pierre Loti, ne fait que poursuivre en cela un cheminement commencé avec *Chansons grises*. Malgré les difficultés inhérentes à l'élaboration – prématurée – d'une première œuvre de théâtre, l'émotion de Risler, l'enthousiasme de Massenet, laissent deviner une parenté d'âme entre la prose envoûtante de l'écrivain voyageur et le chant intime et recueilli du musicien. Ce dernier, pour son ami pianiste et pour son maître vénéré, apparaît ainsi comme l'un des grands espoirs de l'école française.

La politique nouvelle d'un directeur, Albert Carré, permet enfin à *L'Île*, après quatre années d'attente, d'être confrontée au public et à la critique. Les circonstances de la création, l'image du jeune auteur vénézuélien, le style de l'œuvre elle-même, comme nous le verrons, ne se prêtent pas à ce que cette production, pourtant extrêmement soignée, puisse

véritablement s'imposer. Un hiatus apparaît entre l'admiration des proches de Hahn et les réactions de la presse.

Mais, avant d'analyser le contexte qui entoure cette première et les questions qu'elle soulève, il nous faut examiner l'œuvre elle-même, dans son rapport à la cohérence du récit initial de Pierre Loti, dans sa manière de le traduire, dans sa logique propre d'ouvrage lyrique.